



Unión Europea

Fondo Europeo
de Desarrollo Regional
"Una manera de hacer Europa"



Colección Escritoras y Escrituras

Andaluzas ocultas

Medio siglo de mujeres intelectuales (1900-1950)

Caterina Duraccio (edición e introducción)

Andaluzas ocultas
Medio siglo de mujeres intelectuales
(1900-1950)

Colección
ESCRITORAS Y ESCRITURAS

EVA MARÍA MORENO LAGO Y CATERINA DURACCIO
Directoras

Comité científico

Antonella Cagnolati, *Universidad de Foggia, Italia*
Katjia Torres Calzada, *Universidad de Sevilla*
Patrizia Caraffi, *Universidad de Bolonia, Italia*
Ana Maria Díaz Marcos, *Universidad de Connecticut, USA*
Kostantina Boubara, *Universidad Aristotele di Tesalónica, Grecia*
Diana del Mastro, *Universidad de Secheskin, Polonia*
Rocio González Naranjo, *Universidad católica del Oeste, Angers, Francia*
Camilla Cederna, *Universidad de Lille, Francia*
Carolina Sánchez-Palencia, *Universidad de Sevilla*
Verónica Pacheco Costa, *Universidad Pablo de Olavide*
Isabel Clúa Gines, *Universidad de Sevilla*
Milagro Martín Clavijo, *Universidad de Salamanca*
Mercedes González de Sande, *Universidad de Oviedo*
Yolanda Morató Agrafojo, *Universidad de Sevilla*
Estela González de Sande, *Universidad de Oviedo*
Daniele Cerrato, *Universidad de Sevilla*

Andaluzas ocultas
Medio siglo de mujeres intelectuales
(1900-1950)

Caterina Duraccio
(edición e introducción)

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

- © de los textos: l@s autores
- © de la edición e introducción: Caterina Duraccio
- © Imagen de portada: Eva María Moreno Lago

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1170-404-5

Maquetación:

Realizada por los autores

Índice

MÁS DE MEDIO SIGLO DE ESCRITORAS ANDALUZAS	10
<i>Caterina DURACCIO</i>	
LA PRÁCTICA HUMANISTA DE CONCHA LAGOS COMO ESCRITORA Y PROMOTORA LITERARIA	31
<i>Sandra G. RODRÍGUEZ</i>	
LA CONTRAPOSICIÓN DE ARQUETIPOS FEMENINOS COMO DIDÁCTICA MORAL EN CADENAS DEL CORAZÓN (1872) DE PATROCINIO DE BIEDMA Y LA MONEDA	46
<i>Giuliana GIACOBBE</i>	
RECORDANDO A MARCELA BLANCO A TRAVÉS DE SUS COLABORACIONES EN LA PRENSA.	64
<i>Mercedes GONZÁLEZ DE SANDE</i>	
ENTIMISMADA DE JULIA ESTEVAN ECHEVERRÍA	97
<i>Cristina IGLESIAS-GRANDE</i>	
POLIÉDRICAS: LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS NOVELAS CORTAS DE AMANTINA COBOS	113
<i>Ana MACANNUCO RODRÍGUEZ</i>	
BREVE APROXIMACIÓN A LA BIOGRAFÍA LITERARIA DE CAROLINA DE SOTO Y CORRO	128
<i>Ángela MARTÍN PÉREZ</i>	
LA TRANSICIÓN DE LA AUTARQUÍA AL DESARROLLISMO EN LA ESPAÑA FRANQUISTA A TRAVÉS DE DOS POEMAS: “MUJERES DE MERCADO” DE ÁNGELA FIGUERA Y “MERCADO, PRADERÍO MATINAL” DE PILAR PAZ PASAMAR	147
<i>Carmen MEDINA PUERTA</i>	

UN PRIMER ANÁLISIS DEL TEATRO DE DOLORES (LOLA) RAMOS DE LA VEGA	163
<i>Natalia MUÑOZ MAYA</i>	
LA IMAGEN DE LA MUJER EN LAS OBRAS DE TEATRO DE ISABEL OYARZÁBAL SMITH	179
<i>Verónica PACHECO COSTA</i>	
DE LA PATRIA GRANDE A LA PATRIA CHICA: JUAN DE MENDOZA, LA NOVELA ROMÁNTICA DE GERTRUDIS SEGOVIA	195
<i>María REYES FERRER</i>	
“UNA ESPAÑOLA AL SERVICIO DE MI ESPAÑA, QUE NO ES LA DE FRANCO”: CULTURA, POLÍTICA Y REBELDÍA EN EUROPA FUGITIVA DE MARÍA ENCISO	213
<i>Marina SOLA ALONSO</i>	
CELIA VIÑAS, EL MEDITERRÁNEO EN SU OBRA	229
<i>M. Jesús SOLER ARTEAGA</i>	
EL SECRETO DE MERCEDES FORMICA: UNA (OLVIDADA) NOVELA CORTA SOBRE LAS TRAMPAS DE LA JUSTICIA	242
<i>Miguel SOLER GALLO</i>	
SILENCIO, OLVIDO Y PÉRDIDA DEL TEATRO FEMENINO DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX. EL (RE)DESCUBRIMIENTO DE FARSA DE BLANCA DE LOS RÍOS	271
<i>María TOLEDO ESCOBAR</i>	
LOTA ESPAÑA: LA POETA COMO INICIADA	287
<i>Dolores VELA-GARCÍA</i>	
ANDALUCÍA COMO TIERRA DE MALTRATO: CANCIONERO DE MI TIERRA DE CASILDA DE ANTÓN DEL OLMET	308
<i>Fernando LÓPEZ FAJARDO</i>	

CASILDA DE ANTÓN DEL OLMET Y SU IMPLICACIÓN EN EL FEMINISMO Y LOS PROBLEMAS SOCIALES DE SU TIEMPO 323

Estela GONZÁLEZ DE SANDE

DE MAR A MAR DE MARÍA ENCISO. PAISAJE, MEMORIA Y CUERPO 346

Mercedes ARRIAGA FLÓREZ

Daniele CERRATO

UNA OBRA CASI DESCONOCIDA: LA TRADUCCIÓN ITALIANA DE LAS *ELEGÍAS DEL UAD-EL-KEBIR* 369

Juan AGUILAR GONZÁLEZ

ENCRUCIJADA DE MUJERES: ÁFRICA PEDRAZA Y NA HYE-SEOK 383

Morgan MOK-WON PARK

OTRAS VOCES DE LA EDAD DE PLATA: LAS TRADUCTORAS ANDALUZAS EN LA PROMOCIÓN DE IDEAS Y CULTURAS EXTRANJERAS 398

Yolanda MORATÓ

Inmaculada ROSAL BUSTAMANTE

MÁS DE MEDIO SIGLO DE ESCRITORAS

ANDALUZAS

Caterina DURACCIO
Universidad de Sevilla

Las escritoras y los movimientos femeninos intelectuales en Andalucía durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX son escasamente conocidos en España y Europa. Con los recientes proyectos sobre las intelectuales de la Edad de Plata se ha recuperado, en parte, la vida y las obras de algunas de ellas: Carmen de Burgos, María Zambrano, Mercedes Formica, María de la o Lejárraga o María Laffitte. Sin embargo, queda una larga lista de escritoras e intelectuales andaluzas que siguen ocultas y olvidadas por la Historia en general y por la Historia de la Literatura, en particular, cuyas figuras no pueden proponerse como modelos educativos y cuyos textos son inaccesibles por falta de ediciones modernas. Estas intelectuales lucharon para conseguir la igualdad cultural entre hombres y mujeres, y desarrollaron nuevos movimientos artísticos y literarios que transformaron la literatura y cambiaron el concepto de arte y escritura. Promovieron el arte en general, y el de las mujeres en especial, y sus aportaciones deben formar parte del conocimiento de la ciudadanía y de la educación.

La producción literaria y política de los movimientos femeninos que se desarrollan durante la Edad de Plata y la Posguerra ha sido objeto de estudios recientes (Mangini, 2001; Kirkpatrick, 2003; Ciplijauskaitė, 2004; Gómez Blesa, 2009; Balló, 2016; García Jaramillo, 2017), con el fin de recuperar la memoria y las obras de las intelectuales del principio de siglo. En las últimas décadas se han realizado antologías específicas

de las escritoras españolas de este periodo que suponen una reivindicación y una búsqueda de referentes y modelos. También, estudios recientes han puesto de manifiesto la aportación de las escritoras y artistas de nuestra Edad de Plata, destacando el papel fundamental que jugaron (De la Paz, 2006; González de Urbina, 2018; Saz, 2018; Del Mar López, 2020; Moreno, 2021). Pese a este gran movimiento de recuperación realizado por investigadoras e instituciones, el número de libros, monografías, tesis e investigaciones dedicadas a las escritoras es bastante más reducido que el de los escritores de este periodo. Todas las iniciativas y estudios se han centrado casi exclusivamente en los movimientos intelectuales de la capital, Madrid, quedando por estudiar los movimientos que se produjeron en las diferentes regiones y en otras ciudades periféricas.

El presente volumen, que publica resultados del proyecto de investigación I+D “Andaluzas Ocultas. Medio siglo de mujeres intelectuales (1900-1950)”¹, considera imprescindible recuperar la realidad de otras escritoras e intelectuales que vivieron en otros espacios y contextos paralelos para tener una visión más completa de la participación femenina en la totalidad de la cultura española. Andaluzas ocultas recupera el ámbito de actuación de las intelectuales andaluzas a partir de 1850, considerando que la última mitad del siglo XIX es el periodo que ha quedado menos actualizado y las escritoras que participan en la vida cultural menos visibilizadas, al no constituir un grupo aglutinado por algún acontecimiento externo, como sucede en cambio en el caso de las escritoras de la Edad de Plata y porque su obra se encuentra dispersa en diferentes periódicos y revistas de la época.

¹ Proyecto FEDER de la Junta de Andalucía 2014-2020 (Consejería de Economía, Conocimiento, Empresas y Universidad), cuyos investigadores responsables son Mercedes Arriaga Flórez y Daniele Cerrato, de la Universidad de Sevilla. Referencia: US-1381475. Fecha de Inicio: 01-01-2022 Fecha de Finalización: 31-05-2023

Estas escritoras constituyen un grupo de mujeres muy activas en sus vidas privadas y profesiones y comprometidas con diferentes causas sociales. Es el caso de Patrocinio de Biedma y la Moneda (Begíjar, Jaén, 1845-Cádiz 1927), incansable y prolífica escritora, periodista y poetisa, figura relevante en el movimiento feminista conservador, pacifista y protectora de la infancia, cuya obra se encuentra en parte inédita y en parte desactualizada y descatalogada. El trabajo presentado por Giuliana Giacobbe se centra en el estudio de los personajes femeninos presentes en su obra costumbrista *Cadenas del corazón* (1872), que rechaza por completo las directrices del naturalismo de Zola. El capítulo analiza los arquetipos enfrentados de la mujer fatal versus ángel del hogar que revelan la posición de su autora feminista de carácter ilustrado, que considera la educación y los valores de la familia como elementos fundamentales para la sociedad.

De ideas completamente opuestas, feminista progresista, republicana y fundadora del Lyceum Club de Madrid fue Isabel Oyarzábal Smith (Málaga, 1878-Ciudad de México, 1974), promotora y directora de la revista *La Dama y La Vida Ilustrada*, objeto de estudio en el capítulo de Verónica Pacheco Costa, que desempeñó a lo largo de su vida oficios tan diversos como el de redactora, conferenciante, diplomática², actriz, traductora, periodista y dramaturga. Precisamente, el espacio dedicado a ella se centra en el análisis de sus obras teatrales, como “Madre Nuestra”, la serie en torno al amor: “La mujer que no conoció el amor”, “La mujer que dejó de amar” y “La que más amó”, las de tema religioso: “El Miedo” y “La Cruz del Camino”. En todas se destaca la importancia de los personajes femeninos y el enfoque didáctico que quiso darles su autora.

² Sus Memorias han sido republicadas recientemente (Arenas, et alii 2023). A pesar de los sucesivos homenajes que se le han hecho y que en 2023 se le ha dedicado un mural junto con otros ilustres malagueños, catorce de sus obras permanecen inéditas.

Ángela Martín Pérez profundiza en la biografía de la autora sevillana Carolina de Soto y Corro (Sevilla, 1860-1930), otra incansable escritora que utilizó numerosos pseudónimos para firmar su extensa obra como dramaturga, narradora, articulista y poeta. Una parte de su obra permanece inédita, porque se publicó en diferentes periódicos y revistas de su época y no ha sido recopilada en ediciones modernas, mientras que otro nutrido grupo de obras publicadas a principios de siglo permanecen en únicas y primeras ediciones. Este capítulo pone especial atención en sus publicaciones periodísticas y en su producción dramática, especialmente a aquellas obras vinculadas con la defensa de la educación de la mujer. Su posición ideológica cristiano-conservadora, la posicionó en contra del Modernismo de la época, de las nuevas modas y de la enseñanza laica, pero se mostró siempre preocupada por la educación de la mujer y por su participación en el desarrollo cultural y educativo de la sociedad española de principio del siglo XX, aspectos que se analizan a través de su producción dramática y de sus publicaciones periodísticas.

María Reyes Ferrer se centra en la escritora de cuentos infantil Gertrudis Segovia (Sevilla, 1875?) con especial atención a la novela *Juan de Mendoza*, su última publicación y, también, su trabajo menos conocido. Se ponen de manifiesto los sentimientos patrióticos y el planteamiento costumbrista y folklórico de su autora, muy ligada a la región y al paisaje de Andalucía. María Reyes Ferrer apunta a la visibilización de esta escritora que, a pesar del reconocimiento del que gozó en su momento³, fue posteriormente olvidada. A pesar de ser considerada una de las mejores escritoras de cuentos infantiles y que su *Cuentos de Hadas* (1912) fue traducido al inglés, la mayoría de sus obras están descatalogadas y solo pueden encontrarse en la Biblioteca Nacional de España. Otra andaluza,

³ Su foto apareció en la portada del *Heraldo de Madrid* (14/7/1911) y de *La Correspondencia de España* (18/7/1911) y un entero reportaje fotográfico en *La Noche* (26/12/1911).

escritora y crítica literaria Blanca de los Ríos, apreció sus obras y las calificó de “preciosa colección de joyas literarias”, resaltando los valores de amor materno y religiosidad que se encuentran en ellas. La misma Blanca de los Ríos (Sevilla, 1859-Madrid, 1956) fue de ideas conservadoras y religiosas. Fundadora y directora de la revista cultural *Raza española* entre 1910 y 1930, perteneció a la Junta Superior de Beneficencia de Madrid, a la Unión de Damas Españolas, en la que se preocupó por el avance en medidas de protección para las mujeres en el trabajo y al Ateneo de Madrid. María Toledo Escobar se ocupa precisamente de analizar su única obra teatral, *Farsa* (1955), en la que convergen diferentes personajes de sus cuentos y en la que la Protagonista se llama significativamente “Sola”.

Otra escritora multifacética es Dolores (Lola) Ramos de la Vega y Manrique Gil (Málaga, finales del siglo XIX), que se desempeñó como dramaturga, periodista y soprano, iniciando su carrera en la zarzuela, cuyas producciones teatrales (de costumbrismo andaluz) se publican en el primer tercio del siglo XX. La mayoría de sus zarzuelas las edita la Sociedad de Autores de Madrid y se estrenan el mismo año de su publicación. El trabajo llevado a cabo por Natalia Muñoz Maya es un acercamiento a su obra teatral que cuenta con títulos como *La estocá de la tarde* (1905), *Cariñito ciego* (1908), *Del valle... al monte* (1906), *Un cordobés* (1907), *El niño de Brenes* (1908), *La calderada* (1910), *Morir por un ideal o el Triunfo de la República* (1931) etc. en las que pone en escena las condiciones sociales y políticas de las mujeres de finales de siglo XIX y principios del siglo XX, sobre el trasfondo de los debates sobre el matrimonio, el acceso a la educación o la profesionalización de las mujeres. Las desigualdades entre hombres y mujeres en el matrimonio se evidencian en las obras de Lola Ramos, al resaltar la libertad de los hombres para elegir a la esposa mientras que a las mujeres se les impone el marido y al denunciar la doble moral que consiente y valora positivamente

las conductas masculinas y condena las femeninas en relación a las experiencias amorosas o la infidelidad.

Mercedes González de Sande profundiza el trabajo de la empresaria, escritora y periodista gaditana Marcela Blanco (Cádiz, 1900-2000) y su activismo feminista, en un extenso capítulo que reconstruye su vida y su obra. Analiza especialmente sus colaboraciones con la prensa nacional e internacional, demostrando su protagonismo en el debate cultural y político de su tiempo. Defensora de un modelo de mujer independiente, formada para desarrollar un trabajo remunerado fuera de casa, al mismo tiempo sostiene la posibilidad de crear familias en las que los progenitores estén en igualdad de condiciones. Tuvo relaciones de amistad con la escritora sevillana Amantina Cobos, con quien compartía firmes convicciones religiosas y quien la definió como un “perfecto modelo intelectual y moral de la mujer moderna”.

Precisamente, *Poliédricas: los personajes femeninos en las novelas cortas de Amantina Cobos* es el título de la contribución de Ana Macannuco en el que se plantea un exhaustivo análisis de las representaciones femeninas en dos novelas, publicadas en 1924, de Amantina Cobos (Sevilla, se desconoce fecha de nacimiento y defunción, aprox. 1895-1970). También ella fue una promotora de la educación femenina y de los espacios culturales que permitieron el acceso a las mujeres, como el Ateneo Femenino de Sevilla, del que fue fundadora. Maestra, periodista y escritora, su vida y su obra son prácticamente inéditas. A pesar de practicar diferentes géneros literarios, como la narrativa y el periodismo se centró en la investigación histórica y en la reconstrucción biográfica. Escribió la primera colección de biografías de *Mujeres sevillanas ilustres* (1917)⁴.

⁴ En 2019 la Universidad de Sevilla digitalizó la obra: *Mujeres célebres sevillanas*, con prólogo del conocido cronista de la ciudad Luis Montoto y Rautenstrauch.

En la línea de estas escritoras conservadoras se posiciona también Casilda de Antón de Olmet, (Huelva, 1871-Madrid, 1954), que cultivó la poesía, el ensayo y el teatro y que cuenta con dos capítulos. Fernando López Fajardo propone un estudio sobre su *Cancionero de mi tierra* (1917)⁵, subrayando cómo, a pesar de seguir los moldes de la tradición cancioneril y costumbrista, entre los pliegues del folklorismo está latente también una denuncia de la situación de la pobreza de las tierras andaluzas y de la situación de las mujeres, obligadas a aceptar una vida de maltrato por parte de sus maridos o para no desacatar las costumbres sociales. Se pone en evidencia en el *Cancionero de mi tierra* temas feministas como la sororidad entre mujeres, la crueldad de los hombres que abandonan el domicilio familiar dejando los hijos, la falsedad de los convencionalismos sociales, las desigualdades entre hombres y mujeres.

Estela González de Sande analiza tres de sus artículos más reivindicativos en los que se denuncian cuestiones controvertidas de la sociedad española de principios de siglo XX, publicados en la prensa: “El feminismo cristiano” (1909), “La educación de la mujer” (1905) y “Propaganda femenina” (1902), todos ellos incluidos, posteriormente, en el volumen *Feminismo cristiano* (1912). Se pone de manifiesto su compromiso político y feminista desde un punto de vista cristiano, que se sustenta en las directrices de la Iglesia católica sobre la condición de las mujeres y su lugar en la sociedad. En consecuencia, Casilda de Antón de Olmet se muestra partidaria de la educación de las mujeres, basada en principios morales, para que puedan desempeñar mejor su papel dentro del hogar, como educadoras de los hijos y compañeras del hombre,

⁵ Existe una edición moderna de hace unos años (Olmet, 1917). En 2019, se reedita *En conciencia: comedia dramática en tres actos y en prosa*, estrenada en 1901 en el Teatro Español.

resaltando también su importancia para la sociedad como madres y esposas.

Tres capítulos están dedicados poetas almerienses. El primero, a la obra de Julia Estevan Echevarría (Almería, 1919-2018), figura relevante en los ambientes literarios de la generación del 27 en Madrid. Cristina Iglesias Grande analiza uno de sus poemarios de carácter espiritual, *Entimismada* (1996 y 2014), que se enmarca en la tradición española mística. Se analizan las metáforas y los símbolos que reflejan la influencia de los cásicos, pero sobre todo de la poesía de Gerardo Diego y de otros autores de la Generación del 27. Julia Estevan propone una poesía-oración que tiene puntos en común con la de Pilar Paz Pasamar, que concebía la experiencia poética como algo místico y religioso.

El segundo está dedicado a Celia Viñas (Lérida, 1915 - Almería, de 1954), almeriense de adopción y prolífica escritora que cultivó varios géneros literarios, desde *Cármina*, una serie de poemas escritos en 1937 hasta poco antes de su muerte. Queda por reeditar más de la mitad de sus obras y aún continúa totalmente inédita su novela *La Peregrinita*. Maestra, promotora cultural y poetisa para la infancia en catalán y español, en estas páginas María Jesús Soler Arteaga analiza la presencia del mar Mediterráneo y la influencia de su paisaje en su obra.

El tercero, relaciona también el paisaje de la tierra natal con la memoria y el exilio en el ensayo de Mercedes Arriaga Flórez y Daniele Cerrato a propósito del poemario *De Mar a Mar*⁶ (México, 1946) de una tercera poeta almeriense: María Enciso (Almería, 1908-México, 1949), periodista, diplomática republicana exiliada en Cuba, México y Colombia tras la guerra civil. La influencia del paisaje se convierte en memoria visual de la patria lejana. Se destaca, además, que el trabajo de conservación de la memoria recae en las mujeres y, en

⁶ Se ha publicado recientemente su *Poesía completa* (Enciso, 2022).

particular, en las poetas españolas exiliadas, con las que María Enciso mantiene relaciones de amistad y de sororidad. Su perfil republicano, antifascista y pacifista se analiza en el ensayo de Marina Sola, dedicado a *Europa Fugitiva: 30 estampas de la guerra* (1941), obra en prosa autobiográfica en la que se denuncian los horrores de la guerra y los sufrimientos que suponen para las mujeres y los niños. Se muestra cómo la escritura de María Enciso en el exilio se configura como resiliencia y resistencia, no solo individual sino colectiva contra la dictadura franquista y, más en general, contra el fascismo que intentan destruir la cultura, los libros y, en último término, a los intelectuales.

Las investigaciones que forman este libro se encuadran y se unen al esfuerzo por recuperar a “las modernas”⁷, mujeres intelectuales de principios del siglo XX, que llevan a cabo otros grupos de investigación como el de *La otra Edad de Plata*, de la Universidad Complutense, pero también dirige su atención hacia las “conservadoras”⁸.

Sandra G. Rodríguez analiza los relatos del volumen *Atados a la tierra* (1997) de Concha Lagos, pseudónimo, de Concepción Gutiérrez Torrero (Córdoba, 1907-Madrid, 2007). Directora de la Revista *Cuadernos de Ágora* (1956-64), sus memorias han sido editadas recientemente (Lagos, 2021), y su figura se recupera en este capítulo, no solo como escritora sino también como promotora cultural y literaria, que logró evadir la censura franquista, consiguiendo la difusión de la obra de escritoras de su tiempo y otros sujetos disidentes, como los exiliados. En particular, se pone en evidencia que su prosa denuncia distintas injusticias sociales y la violencia contra las

⁷ Así las denominó Mangini en su ensayo “Las modernas de Madrid” (2001).

⁸ El grupo de investigación Escritoras y Escrituras, del que forman parte las investigadoras que hacen sus aportaciones en estas páginas, organizó en abril 2019 el Congreso Internacional: “Modernas y Conservadoras entre Andalucía y Europa: escritoras e intelectuales del siglo XX”, en la Universidad de Sevilla, cuya directora fue Eva María Moreno Lago.

mujeres. Por otra parte, se aportan indicios para sostener que Concha Lagos, como muchas otras de sus compañeras cercanas a la generación del 50, es consciente de la discriminación que sufren las mujeres dentro de la cultura literaria y reclama una mayor representación para ellas. Desde las páginas de *Cuadernos de Ágora* acoge y promociona la obra de otras poeta andaluzas como Celia Viñas, Julia Estevan Echeverría, María Alfaro, María de los Reyes Fuentes. De su círculo cultural femenino forma parte Pilar Paz Pasamar (Jerez de la Frontera, 1932-Cádiz, 2019), de la que Carmen Medina Puerta presenta un trabajo comparativo con Ángles Figuera. De Pilar Paz Pasamar, en concreto se analiza el poema “Mercado, praderío matinal” (1967), en el que se refleja la exaltación del modelo materno nacionalcatólico y se describe el papel cotidiano que juegan las mujeres en la España franquista de la década de los sesenta.

Mercedes Formica (Cádiz, 1913-Málaga, 2002), directora de la revista *Medina*, articulista de *ABC*, en el que llegó a tener sección dominical, “*ABC de la Mujer*”, desde 1967 hasta 1971, se posicionó a favor de la independencia económica de las mujeres. Siendo una de las primeras abogadas en ejercer su oficio, impulsó la reforma del código civil y los derechos de las mujeres desde las filas de la Falange española. Miguel Soler Gallo hace un estudio de su novela corta *El secreto*, publicada en 1953⁹. Su análisis subraya el carácter de denuncia de esta obra que se posiciona a favor de los más desfavorecidos y peor posicionados socialmente, a los que ignora la justicia y profundiza las relaciones entre realidad y ficción y las estrategias usadas por su autora para transferir eventos reales a la novela, evitando la censura franquista.

⁹ La novela tiene una edición moderna junto a *La ciudad perdida* en la editorial Renacimiento, colección “Espuela de Plata”, a cargo de Soler Gallo autor también de los estudios introductorios y notas, con prólogo de Luis Antonio de Villena (Soler Gallo, 2023).

Juan Aguilar González propone un estudio sobre María de los Reyes Fuentes (Sevilla, 1927-2010), muy activa en la vida literaria y cultural sevillana, participó en el Círculo Hispalense, donde dirigió la sección de literatura, en el Ateneo, donde presidió la sección de publicaciones y el Club La Rábida. Publica dieciséis libros de poesía desde 1958 hasta 2002. Fue directora de revistas literarias como *Poesía* (1953-1957), revista radiofónica en Radio Nacional de España de Sevilla, e *Ixbiliah* (1953-1959), patrocinada por el Ayuntamiento de Sevilla. El capítulo se centra en su obra *Elegías del Uad-el-Kebir*, desconocida al público español, editada en 1961, obtiene una mención especial en el Premio Nacional de Literatura y logra ser finalista del Premio Ciudad de Barcelona de 1959 y traducida al italiano diez años más tarde. En el capítulo se analiza esta versión italiana y sus relaciones con otros textos contemporáneos.

También dedicado a la traducción y a las traductoras andaluzas es el capítulo de Yolanda Morató e Inmaculada Rosal, que colma el vacío que existía sobre el papel que jugaron las traductoras andaluzas en el periodo de la Edad de Plata que tuvieron que abrirse camino en Madrid: María Luisa Muñoz de Vargas, Isabel Oyarzábal, Isabel Millé Giménez, Concha Lagos, Patrocinio de Biedma, y Lamonedá, Carmen de Burgos y María Zambrano. Conocer otros idiomas fueron para muchas de ellas una manera de conseguir trabajos ocasionales y, para las que se exiliaron, una garantía de empleo con el que poder mantener cierta independencia.

La aportación de Morgan Wok-Won Park profundiza sobre los puntos en común entre España y Corea en el siglo XX. Ambos sufrieron un gobierno dictatorial que silenció a las mujeres y determinaron una fuerte represión hacia la producción literaria femenina. Este trabajo ofrece una perspectiva transnacional a través del análisis comparativo de las obras de dos escritoras: Na Hye-Seok y África Pedraza Molina (Ceuta, 1925 – Córdoba), escritora y académica de la Real Academia de

Córdoba, que cultivó todos los géneros literarios, pero de forma especial el relato breve y la poesía, además de ser habitual colaboradora en la prensa local, nacional, y de Hispanoamérica.

Uno de los factores que ha influido en la necesidad de conocer la vida y obra de las andaluzas intelectuales de este periodo ha sido la reedición de algunos de sus libros, sobre todo sus biografías. El interés por reactualizarlas de manera gráfica, documental e incluso afirmar su presencia en sus ciudades natales ha llevado a la creación de calles que llevan sus nombres¹⁰.

Las diferentes aportaciones que componen estas páginas concentran su atención en dos focos: por una parte, visibilizan las experiencias vitales de las escritoras andaluzas, que muchas veces muestran a través de su escritura la imposibilidad de salir de un mundo cerrado y anclado en tradiciones sexuales, sociales y culturales. Por otra parte, se centran en los discursos feministas, entendidos en un sentido muy amplio que comprenden tanto planteamientos cristianos y conservadores como progresistas y laicos.

Muchas de estas autoras son precursoras de temas sociales posteriores: la educación femenina, la emancipación, los derechos civiles, el derecho al divorcio, la defensa de los menores, el pacifismo, la perspectiva ecologista y animalista etc. Aunque algunas de ellas practican una literatura costumbrista o folklórica, como Gertrudis Segovia, Casilda de Antón Olmet, Amantina Cobos de Villalobo o Lola Ramos de la Vega, con toda la carga tradicional y misógina que esto comporta, aún así en ese contexto estas autoras no dejan de subrayar y denunciar

¹⁰ En 2022, el Ayuntamiento de Sevilla crea nuevas calles dedicadas a las Andaluzas Ocultas: Concha Lagos, Isabel de Oyarzabal, Dolores Ramos de la Vega, Gertrudis Segovia, Carolina de Soto y Corro, Celia Viñas, Dolores Pérez Enciso, Lota España, Julia Esteban Echevarría, Blanca de los Ríos, que también tiene calles a su nombre en La Línea de la Concepción y Alcalá de Guadaíra. Mercedes Formica cuenta con una calle con su nombre en Madrid. Canal sur realizó dos programas sobre Patrocinio de Biedma y María Enciso.

una condición femenina de sufrimiento unida a una idiosincrasia regional andaluza.

La nómina de las escritoras presentes en este libro representa el trabajo de varias generaciones de escritoras e intelectuales y refleja la pluralidad de géneros que cultivaron: poesía, teatro, narrativa, periodismo, ensayo, literatura para la infancia etc. Desde un punto de vista geográfico representan en un mapa ideal la totalidad de las provincia andaluzas, aún así sobre ellas existen todavía pocos estudios críticos individuales. En muchas ocasiones ni siquiera existe una monografía que analice su obra en conjunto. Solo se han realizado estudios parciales sobre algunos de sus textos que, además, se encuentran dispersos en periódicos de la época con poca difusión y difícil acceso. En muchos otros casos, solo se encuentran las reseñas de sus obras en revistas o periódicos de principios del siglo, mientras que parte de sus obras c son ilocalizables, como es el caso de Lola de la Vega. Incluso las autoras que fueron conocidas y reconocidas en su tiempo permanecen parcialmente inéditas o descatalogadas. En algunos casos, como los de África Pedraza, Amantina Cobos, Julia Estevan Echevarría, Gertrudis Segovia y Marcela Blanco, ni siquiera cuentan con una ficha bio-bibliográfica en Wikipedia. Sobre ninguna de ellas se ha realizado la edición completa de sus obras. En este sentido, una mención especial merece Lota España, pseudónimo de Dolores García Pérez (Humilladero, 1891- 1973), que publicó su obra entre 1927 y 1936¹¹, periodo en el que aparecieron también algunos de sus poemas en la revista *La Rábida* (1928) y en la *Cruz Roja*. Cuando termina la Guerra Civil decide por el exilio interno y deja de publicar, pero no deja de escribir. Gracias a la colaboración de sus familiares, Dolores Vela García ha podido rescatar y analizar sus obras perdidas, hasta el presente completamente inéditas. El capítulo analiza desde una perspectiva feminista su obra poética.

¹¹ Hay un único estudio sobre su vida (Gutiérrez Navas, 2004).

No puede negarse que estas escritoras no solo formaron parte de los movimientos culturales, sino que muchas veces fueron ellas sus iniciadoras, lo que les valió el reconocimiento de la comunidad intelectual. Blanca de los Ríos fue propuesta para entrar en la Real Academia de la Lengua y otras escritoras fueron miembros de diferentes academias regionales: Pilar Paz Pasamar de la Real Academia Hispano Americana de Cádiz desde 1963, y de la Academia de San Dionisio de Jerez de la Frontera. María de los Reyes Fuentes en 1966, fue nombrada académica correspondiente de las Reales Academias de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, de la de Bellas Artes de San Telmo de Málaga y de la Hispanoamericana de Cádiz y, en 2005, de la de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras Luis Vélez de Guevara de Écija. África Pedraza fue miembro del Ateneo y de la Real academia de Ciencias, Bellas Letras y nobles Artes de Córdoba, de la que también fue miembro Concha Lagos, que además fue nombrada Académica de Honor en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. Carolina de Soto y Corro fue socia de Honor de la Asociación de Escritores y Artistas de Cádiz, miembro del Centro Mercantil de Sevilla, de la Ilustración Obrera de Tarragona, de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, del Centro Instructivo y Protector de Ciegos de Madrid y de la Real Academia de Buenas Letras de Cádiz.

Obtuvieron, además, el reconocimiento de la ciudadanía y del gobierno regional: Pilar Paz Pasamar fue nombrada hija Adoptiva de la ciudad de Cádiz en 2005 y Premio Meridiana del Instituto Andaluz de la Mujer ese mismo año. Medalla de Honor de las Academias de Andalucía, 2012, Autora andaluza del año 2015, Junta de Andalucía. A Concha Lagos se le concedió la Medalla de Andalucía y el título de Hija Predilecta de Andalucía en 2002.

Es muy amplia, también, la lista de Premios literarios¹² que recibieron y de nombramientos y condecoraciones¹³ que demuestran el reconocimiento social hacia su labor como intelectuales. Todas estas distinciones no se corresponden en absoluto con el lugar que se les concede en la Historia Literaria, ni en otros instrumentos didácticos.

Algunas de ellas frecuentaron los círculos culturales de Madrid, como Carolina de Soro y Corro, Blanca de los Ríos, Pilar Paz Pasamar o Julia Estevan, en donde fundan y dirigen sus propias revistas como Casilda de Antón de Olmet, Concha Lagos, Mercedes Formica o Isabel Oyarzabal Smith. Otras vivieron su vidas y escribieron sus obras en el ambiente provinciano de sus ciudades, en las que intentaron promover tertulias y actividades culturales, como es el caso de las sevillanas Amantina Cobos y María de los Reyes Fuentes Blanco, la almeriense Celia Viñas y la gaditana Patrocinio de Biedna.

¹² Pilar Paz Pasamar recibió un accésit del Premio Adonais de Poesía por *Los buenos días* (1954). María de los Reyes Fuentes fue finalista del Premio Ciudad de Barcelona de 1959, obtuvo el Premio José Jurado Morales y el premio Grupo Atalaya de poesía en mayo de 1963. Sus *Elegías tartessias* fue premio de Poesía Marina 1963, *Acrópolis del testimonio*, premio Ciudad de Barcelona en 1965 y premio Ciudad de Sevilla 1966. Pilar Paz Pasamar obtuvo el Premio Elio Antonio de Nebrija de las Letras Andaluzas, concedido por la Asociación Colegial de Escritores, en 2017. Concha Lagos, obtuvo el premio Hucha de Plata, el Premio Ámbito Literario de Poesía en 1980 y el Premio de poesía Ibn Zaydun, del Instituto Hispano-Árabe de Cultura en 1983. También numerosos los galardones de Carolina de Soto y Corro: Premio de la Asociación de Escritores y Artistas de Cádiz en 1878, Premio de la Sociedad Económica de Amigos del País de Cádiz, en 1879, Premio de la Academia Gaditana de Ciencias y Artes, en 1880, Galardón de la Organización del IV Centenario de la Reconquista en 1887, Premio de la Biblioteca Nacional, 1988, Primer Premio de los Juegos Florales celebrados en Orense en 1901.

¹³ Casilda de Antón de Olmet fue Dama de la Real Maestranza de Caballería de Zaragoza y condecorada con la Medalla de dicha ciudad. Blanca de los Ríos recibió numerosas condecoraciones, entre ellas la Cruz de Alfonso XII, la Medalla de Oro del Trabajo y la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

Las Andaluzas Ocultas, sin duda, no solo fueron escritoras prolíficas que cultivaron diferentes géneros literarios, sino también mujeres pioneras en su tiempo. Patrocinio de Biedna fundó y presidió una Federación Literaria de Andalucía en 1878 y militó en las filas del movimiento pacifista, siendo nombrada vicepresidenta en España de la “Ligue des femmes pour le desarmement international”, en 1898. Fue también la primera mujer "Socio de Mérito" de la Real Sociedad Económica de Amigos de País de la Ciudad y Reino de Jaén. Casilda de Antón de Olmet fue la primera mujer socia de la SAE (antigua SGAE) y luchó por mejorar los derechos de las mujeres que trabajaban en el servicio doméstico; Marcela Blanco fue una de las primeras empresarias de su ciudad, fundó una academia e inventó un método propio de enseñanza de la mecanografía también para invidentes. Isabel Oryalzabal fue la primera mujer inspectora de trabajo en España y la primera mujer embajadora de España en Suecia y después en Finlandia (1936-39), la única mujer presente en la Comisión Permanente sobre Esclavitud de las Naciones Unidas, en 1930. África Pedraza fue la primera mujer pregonera de la Virgen de Araceli en Lucena en 1988.

Estas páginas contribuyen a una revisión histórico-literaria que ponga en valor la cultura andaluza a través de la recuperación de la herencia de las escritoras andaluzas en el periodo comprendido entre la 1850 y 1950. El objetivo que se plantean es acrecentar el conocimiento científico, didáctico y divulgativo sobre sus aportaciones y contribuir a completar la Historia reciente de Andalucía, en la que se refleja su participación activa, referentes para la sociedad actual. Los diferentes ensayos sobre estas escritoras tienen como base un planteamiento filológico que, siguiendo las indicaciones de Francesco Petrarca a propósito de los estudios en humanidades, se propone deshacer las tinieblas del olvido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIAGA FLÓREZ Mercedes. (2021) “Prefacio”, en *A mulher das letras: cultura, memoria e identidade. La mujer de letras, memoria, cultura e identidad*, Alessandra Santos Pinheiro y Brigida Pastor (coord.) Campinas, SP, Sao Paolo de Brasil: Pontes Editores. pp. 6-15.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2018). “Escritoras inéditas: las razones de la sinrazón”, en *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas*, coord. por Milagro Martín Clavijo, Mattia Bianchi, Salamanca: Universidad de Salamanca. pp. 11-27
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2020). “Literatura y mujeres. Querrela, genealogías y Sororidades”, en *Aquelarre. Mujeres y medios de comunicación en la cultura de masas, entre la opresión y la lucha por la igualdad*, Sevilla: Advook. pp. 39-62.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, CERRATO, Daniele (2023). *María Enciso. Textos periodísticos*, Madrid: Dykinson.
- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, MORENO LAGO, Eva María (2022). “La Querrela de las Mujeres en la deconstrucción del imaginario patriarcal”, en *Literatura e Imaginarios Sociales: problemas, revisiones y propuestas*. Argentina: Tiraxi Ediciones. pp. 69-100.
- BALLÓ, Tania (2016). *Las sinsombrero*. Barcelona: Espasa.
- BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía (ed.) (2015). *Pilar Paz Pasamar: “Cantar, cantar, cantar es lo que importa”*, Sevilla: Consejería de Educación, Cultura y Deporte, Junta de Andalucía.
- CAPDEVILLA-ARGÜELLES, Nuria (2009). “Isabel Oyarzábal de Palencia (1878-1974). Diálogo con la maternidad, la política y el dolor”, en *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid: Horas y horas. pp. 52-94.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (2004). *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz
- DE BIEDMA Y LA MONEDA, Patrocinio (2023). *Cadenas del Corazón*, Giuliana Giacobbe (edición crítica), Madrid: Dykinson.

- EIROA SAN FRANCISCO, Matilde (2014). *Isabel de Palencia. Diplomacia, periodismo y militancia al servicio de la República*, Málaga: Atenea. Estudios sobre la Mujer - Universidad de Málaga.
- EIROA SAN FRANCISCO, Matilde (2022). “Una pionera en varios campos: Isabel Oyarzábal de Palencia”, en Ana Martínez Rus y Rubén Pallol (eds), *Pioneras en la España Contemporánea. La lucha de las mujeres por su emancipación*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias. ISBN: 978-84-123909-2-6, pp. 83-110.
- ENCISO, María (2022). *Poesía completa*, prólogo y presentación de Virginia Fernández Collado. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- ESCABIAS, Juana (ed.) (2023). *Blanca de los Ríos. Artículos periodísticos sobre la condición femenina*, Madrid: Dykinson.
- ESTEVAN ECHEVERIA, Julia (2014). *Poesía Completa*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- FORMICA, Mercedes (2023). *La infancia*, Miguel Soler Gallo (edición crítica). Madrid: Dykinson.
- GARCÍA BARRIGA, José Antonio (ed.) (2023) *Antología poética Pilar Paz Pasamar*. Madrid: Dykinson.
- GARCÍA JARAMILLO, Jairo (2013), *La mitad ignorada (en torno a las mujeres intelectuales de la Segunda República)*. Madrid: Devenir.
- GARCÍA JARAMILLO, Jairo (2017), *Memoria contra el olvido. Las escritoras de la Generación del 27*. Sevilla: Atrapasueños.
- GARCÍA TEJERA, María del Carmen (2011). *María de los Reyes Fuentes y su Poética de la Arqueología*. Homenaje al profesor Antonio Caro Bellido, Vol. 2, coords. Juan Abellán Pérez y Vicente Castañeda Fernández. Cádiz: Universidad.
- GÓMEZ BLESA, Mercedes (2009). *Modernas y vanguardistas: mujer y democracia en la II República*. Madrid: Laberinto.
- GONZÁLEZ DE URBINA, María Clara, et al (2020). *Las invisibles de la generación del 27 en España*. Bogotá: Mo Ediciones SAS.

- GUTIÉRREZ NAVAS, María Dolores (2004). *Lota España. Poesía y prosa de una malagueña olvidada*, Málaga: AEDILE.
- KIRKPATRICK, Sandra (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Instituto de la mujer, (traducción de Jacqueline Cruz). Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València.
- LAGOS, Concha (2021). *La madeja. Memorias*. Madrid: Torremozas.
- LAGOS, Concha (2023), *Atados a la tierra y otros cuentos*, Sandra G. Rodríguez (edición crítica), Madrid: Dykinson.
- LÓPEZ-CABRALES, María del Mar (2000). *Palabras de mujeres: escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Narcea Ediciones.
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley (2001). *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- MARTÍN PÉREZ, Ángela (2023). *Antología de textos de Carolina de Soto y Corro*, Madrid: Dykinson.
- MARTÍNEZ ORTEGA, Carmen Elena (2011). *La obra poética de María de los Reyes Fuentes*. Tesis Doctoral: Universidad de Sevilla.
- MEDINA PUERTA, Carmen (2022). “*La soledad contigo (1960)*, de Pilar Paz Pasamar: crónica de un confinamiento femenino”. *La Palabra*, 44. Monográfico Escritoras andaluzas. Medio siglo de aportaciones literarias (1900-1950), pp.1-20.
- MERLO, Pepa, ed. (2010). *Peces en la Tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla/Málaga: Fundación José Manuel Lara / Centro Generación del 27.
- MERLO, Pepa, ed. (2022). *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara. Vandalia.
- MORENO LAGO, Eva (ed.) (2023). *Poemas reunidos de Amantina Cobos*, Madrid, Dykinson.
- MORENO LAGO (2021). *Hijas de España. Vidas y autobiografías de las intelectuales de la Edad de Plata*. Madrid: Dykinson.

- MORENO LAGO, Eva María (ed.) (2019) *Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MUÑOZ MAYA, Natalia (2023). *Antología teatral de Dolores Ramos De la Vega*, Madrid: Dikynson.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (2006). Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27. *Revista Hispania*, pp. 20-26.
- OYARZÁBAL SMITH, Isabel (2020). *Hambre de libertad. Memorias de una embajadora republicana*, Arenas, Andrés, Girón Irueste, Enrique (ed.), Málaga: Promotora Cultural Malagueña.
- OYARZABAL SMITH, Isabel (2023). *Alejandra Kollontay*, Verónica Pacheco Costa, (edición crítica), Madrid: Dykinson.
- PAZ PASAMAR, Pilar (2023). *Campanas para una ciudad*, Carmen Medina Puerta (edición crítica), Madrid: Dykinson.
- QUILES FAZ, Amparo (2014). “Mujer y prensa: artículos periodísticos de Isabel Oyarzábal (1907-1921)”, en C. Servén e I. Rota (eds.), *Escritoras españolas en los medios de prensa entre 1868 y 1936*, Sevilla: Renacimiento. pp.169-206.
- RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen (2000). *Mujeres escritoras andaluzas del siglo XX (1900-1950)*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones.
- REYES FERRER, María (2022). “Gertrudis Segovia: una aproximación a su figura”, *La Palabra*, 44, pp. 1-17
- SÁEZ MÉNDEZ, Leonor (2023). "*Mientras la nieve caía*" *Selección antológica de cuentos de Gertrudis Segovia*, Madrid: Dykinson.
- SAZ, Sara M. (2018). “La recuperación de la memoria histórica. Las mujeres olvidadas de la generación del 27”, *El Español por el Mundo*. N. 1, p. 301-316.
- SEVILLA-VALLEJO, Santiago (2023). *Antología de teatro infantil de María del Pilar Contreras y Carolina de Soto y Corro*, Madrid: Dykinson.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (1991). *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Madrid: Castalia.

- SOLER ARTEAGA, María Jesús (2004). “¡Tal vez cuando era cuerpo los astros me envidiaban!: discurso y representación femenina en la poesía de Blanca de los Ríos”, en *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder*. Sevilla: Arcibel. p. 506-519.
- SOLER ARTEAGA, María Jesús (2005). “El Sur, espacio del recuerdo, en la obra de Concha Lagos”, *Revista Internacional de Culturas y Literaturas (ISSN: 1885-3625)*, n. 1, p. 96-104.
- SOLER ARTEAGA, María Jesús (2009). “Celia Viñas, Almería en el corazón”, *Destiempos. Revista de Curiosidad Cultural*, 2009, no 19, p. 18.
- SOLER ARTEAGA, María Jesús (2022). “El sur en la obra de Concha Lagos y M^a de los Reyes Fuentes”, en *Las olvidadas. Reflexiones en torno a treinta poetas andaluzas imprescindibles (1900-2022)*. Tirant Humanidades, p. 73-8
- SOLER ARTEAGA, María Jesús (2023). *Poemas de Celia Viñas*, Madrid: Dykinson.
- SOLER GALLO, Miguel (2023). *La infancia*, Sevilla: Renacimiento.
- TOLEDO ESCOBAR, María (ed.) (2023). *Relatos fantásticos y de terror de Blanca de los Ríos*, Madrid, Dykinson.
- VELA GARCÍA, Dolores (2022) “Lota España: una escritora oculta e ignorada, frente a los cánones de crítica e historicidad patriarcales”, en *Voces disidentes contra la misoginia: nuevas perspectivas desde la sociología, la literatura y el arte*. Madrid: Dykinson. p. 721-733.
- VELA GARCÍA, Dolores (ed.) (2023). *Antología poética de Lota España (1915-1931)* (Volumen I), Madrid: Dykinson.
- VELA GARCÍA, Dolores (ed.) (2023). *Antología poética de Lota España (1931- 1970)* (Volumen II), Madrid: Dykinson.

LA PRÁCTICA HUMANISTA DE CONCHA
LAGOS COMO ESCRITORA Y PROMOTORA
LITERARIA

CONCHA LAGOS' HUMANIST PRACTICE AS A
WRITER AND LITERARY PROMOTER

Sandra G. RODRÍGUEZ

Universidad de Sevilla

Resumen

En este artículo se analiza el componente humanista de Concha Lagos (1907-2007) en su práctica como promotora cultural desde la dirección de la revista *Cuadernos de Ágora* (1956-1964) y como escritora, a través de la representación de injusticias sociales en algunos de sus relatos de *Atados a la tierra* (1997). Se concluye que su labor editorial y su obra convergen con algunos de los objetivos feministas por contribuir a la mejora del estatus cultural de escritoras coetáneas y visibilizar en su escritura a sujetos marginados y, por tanto, deshumanizados.

Palabras clave: Concha Lagos, *Cuadernos de Ágora*, *Atados a la tierra*, humanismo, feminismo.

Abstract

This article highlights the work of the writer and cultural agent Concha Lagos (1907-2007) through the humanist component that defines her actions as director of the magazine *Cuadernos de Ágora* and the representation of social injustice in some of her short stories. It is concluded that the work of Concha Lagos

pursues feminist objectives because it contributes to the improvement of the cultural status of contemporary writers and to make visible marginalized and dehumanized subjects.

Keywords: Concha Lagos, *Cuadernos de Ágora*, *Atados a la tierra*, humanism, feminism.

1. INTRODUCCIÓN

El concepto de humanismo es impreciso, por lo que su definición ha de comprender un carácter multidisciplinar e integrador. Pilar López de Santa María sugiere que se mantenga un diálogo entre diferentes perspectivas para evitar planteamientos esencialistas que generen una “visión reduccionista y miope del hombre” (López de Santa María, 2003: 219). Sin embargo, aún en revisiones e investigaciones recientes acerca del concepto, se excluye a determinados sujetos al continuar universalizándose “el hombre” como objeto de estudio. Ante esto, distintos movimientos sociales y filosóficos con objetivos feministas han contribuido a la ampliación del estudio humanista, incluyendo a todos los sujetos históricamente marginados. Investigadoras como Marta-Cecilia Betancur G., sostienen que el feminismo puede considerarse una forma de humanismo por reflexionar sobre los rasgos que definen lo humano excluyendo a las mujeres y por teorizar desde una perspectiva que logre el reconocimiento de todos los seres humanos en reciprocidad (Betancur G., 2020).

En este artículo se aborda la labor de la escritora y agente cultural Concha Lagos (1907-2007) atendiendo al componente humanista que puede extraerse de sus acciones como directora de la revista *Cuadernos de Ágora* (1956-1964), que persiguen los mismos objetivos que los feminismos. También se tratarán algunos de sus relatos del volumen *Atados a la tierra* (1997) en los que se representan situaciones de marginalidad y de injusticia social.

2. SOBRE FEMINISMO Y VOCES FEMENINAS EN *ÁGORA*

El inicio del pensamiento feminista en España suele ubicarse en los albores del siglo XX (Garcerá, 2023: 16), y se considera que en las décadas previas a la Guerra Civil se cultivó un pensamiento precursor al feminismo actual (Capdevila-Argüelles, 2017: 32). Hay que tener en cuenta que, como señala Shirley Mangini, referirse a la presencia o ausencia de feminismo y de conciencia feminista en las primeras décadas del siglo XX es referirse al hecho de que, ya entonces, “las modernas”¹⁴ eran conscientes de su situación secundaria en el sistema patriarcal y no estaban conformes con la falta de educación y de recursos económicos. El hecho de que esto se reconociese y de que, en algunos casos, se buscara la mejora de la situación de las mujeres, ya justifica la correlación entre sus acciones y la de los feminismos (Mangini, 2001: 92). Apunta Nuria Capdevila-Argüelles, que no es de extrañar que la definición de “feminismo” no estuviera exenta de polémica en el siglo XX, puesto que aún en nuestros tiempos permanece el debate (2017: 40). Autoras como Rosa Chacel, Mercè Rodoreda o Ernestina de Champourcín rechazaron abiertamente el término (Nichols, 1995: 199) (Porro Herrera, 2013: 218) y Concha Lagos no llega a identificarse con él en sus escritos, aunque lo utiliza en varias ocasiones, como al opinar positivamente sobre la entrada de Carmen Conde y de las mujeres en la Academia: “Por mí que siga la racha y entren todas, poetisas, novelistas, feministas...” (Lagos, 2021: 232). En una entrevista publicada en *La información* el 11 de noviembre de 1995, Lucas León le pregunta si cree en el feminismo como reivindicación social, y esta contesta:

Hasta cierto punto. Me parece que en muchos aspectos somos los mismos seres humanos. Aunque cosas que considero son más para el hombre, al igual que considero que hay otras que son más para la mujer. Intelectualmente, en la manifestación

¹⁴ Término utilizado por Shirley Mangini (2001) para referirse a las mujeres de las primeras décadas del siglo XX, que vivieron la atmósfera de la Segunda República.

artística, donde no se necesita fuerza, sino sensibilidad del cerebro, no tiene por qué haber discriminación. De hecho, en esos terrenos la sensibilidad femenina es igual o superior. Pero el caso es que llevamos muchos años de estar “sometidas” y con menos posibilidades de superación personal. Esa es la razón fundamental del feminismo. Sobre todo en España. Pero creo que hay zonas o actividades femeninas que la mujer no debe abandonar. Hay otra clase de cariño, una ternura, una materialidad, que con los años se puede tener no sólo con los hijos y con los nietos, sino con el marido o con una persona amiga. Ese aspecto femenino habría que salvaguardarlo siempre (León, 1995: 25).

La actitud de Concha Lagos responde al tipo de “cuestión feminista” que se estaba desarrollando en España a principios de la década del XX, momento de perpetuación y revalorización de los atributos históricamente asociados al concepto de feminidad. Lagos destaca la situación de sometimiento en la que vivían las mujeres en España, donde se las restringía la entrada al espacio artístico (Correa Ramón, 2000: 17). Justifica el feminismo como lucha en contra de la irrealización personal de las mujeres a causa del sometimiento, pero expresa que estas gozan de una sensibilidad más favorable para la actividad artística. Su reflexión responde al planteamiento del feminismo de la diferencia sexual de Luce Irigaray¹⁵, pues de ella se extrae la idea de que existe una ternura propiamente femenina que ha de salvaguardarse y no denostarse en el terreno literario, indicando que se ha marginado a las mujeres precisamente por reflejar en su escritura características no masculinas, es decir, no canónicas. Alude a la mayor dificultad de crecimiento de las escritoras y entiende la acción feminista que combate los obstáculos que generan su silenciamiento. También en sus memorias, *La madeja*, opina:

¹⁵ Nancy Piedra Guillén explica que Luce Irigaray considera adecuado el análisis desde la diferencia sexual para llegar al encuentro entre los sexos (Piedra Guillén, 2005: 118). Piedra Guillén desgrana el pensamiento de la filósofa y concluye que la clave es la eliminación de todo planteamiento esencialista y etnocéntrico (2005: 126).

Esto de valorar las voces femeninas es algo que en España aún cuesta hacer. Ágora las incluyó siempre en sus páginas y hoy, acaso sea el profesor y crítico Emilio Miró, uno de los pocos que nos tiene en cuenta. Su sensibilidad y gran preparación ayudan a salvar esa laguna de silencio y a establecer el equilibrio y la justicia, ya que hay voces femeninas importantes surgidas en la posguerra española. En ocasiones, más que las masculinas, pero, a estas alturas, me parece absurda la división de masculino y femenino. Para mí la única división que existe es la de buena o mala poesía, lo otro pertenece ya a la prehistoria y ni vale la pena discutirlo (Lagos, 2021: 78).

Como apunta Correa Ramón, son abundantes las contradicciones con respecto a las cuestiones de género que se perciben (desde nuestra actual perspectiva) en la trayectoria o declaraciones de muchas escritoras (Correa Ramón, 2000: 24). Concha Lagos, por ejemplo, rechaza abiertamente la categorización sexual dentro de la literatura, a pesar de que en ocasiones ella misma incide en la diferencia de la forma en la que se ha señalado. Por lo tanto, la asociación de Concha Lagos con el feminismo ha de concentrarse en su labor como directora de *Ágora* y en sus textos, que sí podemos analizar desde la crítica literaria feminista y trazar convergencias de objetivos con ideas feministas.

Concha Lagos dirige la revista *Cuadernos de Ágora* desde 1956 hasta 1964, de la que se derivan la Colección de Poesía *Ágora* y la tertulia “Los viernes de Ágora”. Al tratarse de la posguerra, en este momento la censura era extremadamente dura; las revistas sufrían cortes y eliminaciones constantes. Concha Lagos llegó a enfrentarse al director general de Prensa en varias ocasiones para lograr sortear la censura, y elaboró ciertas estrategias para engañar a los censores (Mangini, 1987: 46). Como indica María de la Paz Pando Ballesteros, la reivindicación de las mujeres de sus propios derechos, negados por parte del Régimen, provocan en España una segunda ola feminista que se caracteriza por su vinculación con la lucha antifranquista (Pando Ballesteros, 2020: 413). También desarrolla María Teresa Navarrete este solapamiento entre la lucha contraria al Régimen y al Patriarcado, puesto que “fueron las escritoras, las que, desde la posición más debilitada, libraron

una doble rebelión ante la sociedad franquista y el sistema literario patriarcal” (Navarrete, 2019b: 184). Las poetas que dirigen un proyecto editorial lo hacen desde la reivindicación, dado que su labor: “[I]mplicaba consolidar una reacción ante el franquismo, ante el páramo cultural de los años cuarenta, ante las instituciones culturales controladas por los adeptos al Régimen o ante el olvido de los intelectuales exiliados o asesinados en la guerra” (Navarrete: 2019: 173). La propia Concha Lagos reconoce que su preocupación fue la de airear voces silenciadas por la censura, tanto de los exiliados como de las voces femeninas: “tratamos, por último, de aportar nuestro granito de arena a la Cultura de aquellos años tan difíciles” (Lagos, 2021: 150). Su oposición al régimen se materializa en una actitud antimilitarista relacionada con la crítica a la guerra civil y sus consecuencias, principalmente por el exilio que provoca.

La presencia de las escritoras en *Cuadernos de Ágora* es notable, sobre todo en comparación con otras revistas del momento. María José Porro Herrera se centra en ello y concluye que los textos de las escritoras en *Ágora* ofrecen un *corpus* antológico tanto de lo que la censura permitió publicar en el momento, como de las transgresiones que podían realizarse y lo que las voces con consciencia de género suponían para el canon literario (Porro Herrera, 2013: 227). La revista se convirtió en un espacio abierto y seguro, que llevó a escritoras como Julia Estevan y M^a Gracia Ifach a enviar voluntariamente críticas para la revista, sin ser solicitadas por la directora. Datos como este evidencian la cantidad y la calidad de los espacios que se reservan para las mujeres en *Ágora*. Por ejemplo, se cuenta con la presencia de Julia Uceda de forma recurrente para ocuparse de la crítica de libros. También se dedican números enteros a escritoras, como el n^o 46-48 (1960) a Carmen Conde. Por otro lado, en la Colección de Poesía *Ágora* se publican varios títulos de mujeres, como *Encended olivos como lámparas* (1969) de Cristina Lacasa, *Los engaños de Tremont* (1971) de Concha Zardoya, *Un extenso dolor* (1973) de Isabel Paraíso, etc.

Concha Lagos mantiene su compromiso fuera de la esfera de *Ágora*, pues dedica varios artículos periodísticos a la promoción de sus coetáneas, entre los que destacan: “Eva y la poesía”, en

Estafeta literaria (1964); “La mujer en la poesía de hoy” en *Cuadernos para el diálogo* (1965) y “Cinco poetisas en el ruedo”, en *Reseña de la Literatura, Arte y Espectáculos* (1968). En estos, promociona las siguientes voces, entre otras: Gloria Fuertes, Ángela Figuera Aymerich, Pilar Paz Pasamar, Elena Andrés, Cristina Lacasa, Susana March, Angelina Gatell, Clemenda Laborda, Pura Vázquez, Elvira Lacaci, Julia Uceda, Concha Zardoya, Elena Martín Vivaldi, María Beneyto, Ernestina de Champourcín y Carmen Conde. Muchas de ellas aparecen en *Cuadernos de Ágora*, donde incluye textos de más mujeres: Clara Silva, Celia Viñas, Carmen Kurtz, Pino Ojeda, Monserrat Vayreda, Clara Janés, Julia Estevan Echeverría, María Alfaro, María de los Reyes Fuentes, Mercedes Saorí, Teresa Barbero, Dulce María Loynaz, María Victoria Astencia, Suzanne Blessard, Mercedes Agulló, Jean Aristeguieta,¹⁶ Eduarda Moro, María de Gracia Ifach, María Ángeles López Iñarritu. Isabel Moscoso Dávila, Ángela María Vidal, Helen Wohl Patterson, María Isabel Paraíso, María Eugenia Rincón, Gloria Roja, Chona Madera, Emma de Cartosio, Lalita Curbelo Barberán, Angelina García. También le dedica una necrológica a la pintora Delhy Tejero¹⁷ (1904-1968) en “Un número de teléfono”, publicado en *Ya* (Madrid) el 6 de febrero de 1969.

Cabe destacar su artículo en el número especial de *Cuadernos para el diálogo* (1965), dedicado a “la mujer”. En esta publicación se desarrolla un debate teórico sobre la renovación del modelo femenino de la dictadura. María de la Paz Pando Ballesteros (2020: 423), destaca del texto de Concha Lagos la dedicación a la entidad cuantitativa de mujeres que van accediendo a la literatura, con el objetivo de darles más voz. Coincide en temática con la republicana Dolores Medio, que escribió para este número el artículo “El feminismo en la novela española actual” (1965).

¹⁶ De especial importancia por las conexiones con la revista *Lírica Hispana*, dirigida por Jean Aristeguieta y Connie Lobell. Concha Lagos publica *Golpeando el silencio* en Venezuela gracias a ellas.

¹⁷ Delhy Tejero se incluye actualmente en la nómina de artistas denominadas “Las Sinsombrero”.

Concha Lagos llega a ser reconocida como un referente dentro de la esfera cultural de Madrid, aspecto que se evidencia a través de la correspondencia que mantiene con Ana María Fagundo (Santa Cruz de Tenerife, 1938-2010). Puede leerse en estas cartas la ayuda que esta le pide a Concha Lagos con respecto a la dirección de la revista *Alaluz*, que quiere conseguir publicar en España. Para resolver temas del mundo editorial recurre constantemente a ella, precisamente por su experiencia y éxito editorial del momento:

Confío que dispensará VD. mi atrevimiento al solicitar su ayuda. Sé que le estoy pidiendo un favor que supone cierto esfuerzo de parte de Vd. Le estaría profundamente agradecida si me pudiera facilitar cualquier información que me sirva para conseguir dicho permiso. Yo quisiera saber los pormenores que hay que cumplir como por ejemplo ¿qué papeles hay que rellenar?, ¿adónde hay que enviarlos?, ¿Qué derechos hay que abonar?, etc.,etc. Como he dicho más arriba me han mandado de oficina en oficina y nadie parece saber nada.

Gracias de antemano, querida amiga, por su amabilidad (Fagundo, 18/09/1970).

Se aprecia la vocación literaria de Concha Lagos y su iniciativa por mejorar el terreno literario y cultural, convirtiéndolo en un espacio abierto. Se centra en la promoción de sus coetáneas para combatir el peso del canon literario y su consecuente eliminación de voces femeninas. Ayuda y aconseja en el plano editorial para que otras revistas puedan llevar a cabo una labor similar, combatiendo la censura franquista y el sometimiento patriarcal.

3. HUMANISMO EN LA PROSA DE CONCHA LAGOS: REPRESENTACIÓN DE INJUSTICIAS

Los rasgos humanistas reflejados en los relatos de Concha Lagos se hacen evidentes al emplear la crítica literaria feminista. Con respecto al feminismo como movimiento social, señala Betancur G. (2020) que adquiere una perspectiva humanista al contribuir a la mejora de la dignidad humana de las mujeres, así como de su reconocimiento intelectual a través del

cuestionamiento de prácticas sociales que las relegan a una posición dominada. Por lo tanto, pueden argumentarse desde los ideales feministas el antimilitarismo, antiesclavismo y anticolonialismo. Estos aspectos se relacionan con la literatura por su capacidad de representación de las injusticias derivadas de las prácticas sociales señaladas, puesto que, como desarrolla Rosa Rossi (1993: 21) la literatura se funda sobre la mimesis de situaciones reales al constituirse como espacio transmisor de ideologías e un instrumento capaz de rebatirlas y desarmarlas. Además, puede generar empatía y promover “el compañerismo”, como expresa Jonathan Culler (2000: 52).

Concha Lagos elige representar espacios normalmente ignorados y abre el abanico de modelos literarios femeninos al crear numerosos personajes que habitan cuerpos diferentes y que, por tanto, socializan de forma diferente. Varios de sus relatos tratan sobre injusticias sociales y violencias hacia distintas personas. Por ejemplo, el relato “La ventana”, del volumen de relatos *Atados a la tierra* (1997), se centra en la burla y el acoso que sufre protagonista María la Tizna, la cantinera, tanto por clase social como por raza:

Para la Cantinera no existían domingos ni fiestas. Era alta, morena, el pelo negro, retinto, los ojos negros también; oscura la piel del cuello y brazos, todo lo que dejaba ver la blusa. Yo conocía desde tiempo su apodo: “María la tizna”. Siempre la miraba con lástima y con disimulo, temerosa de que adivinara en la mirada que estaba al tanto del apodo. Aquella mañana los muchachos rebullían desasosegados sin saber a qué jugar. La Tizna apareció con su cántara. Al verlos hizo más lento el paso, presintiendo que la emprenderían con ella. Los muchachos se replegaron un momento para cuchichear entre risas. Pronto le gritaron a coro:

Tizna, lávate la cara. [...] Lávate la cara a ver si blanqueas (Lagos, 1997:35).

El relato se cuenta en primera persona, y la voz narradora (a la que se dirigen en femenino) manifiesta lástima con respecto a la situación de María. Le ofrece unos caramelos a María, y esta, sorprendida ante un acercamiento sin burlas, acepta. Al recoger los caramelos, la narradora destaca sus dientes blancos, que

contrastan con la piel, algo que evidencia la idea de otredad que la coloca en los márgenes de la sociedad. La narradora describe la situación mirando a través de la ventana, desde donde divisa el movimiento de la plaza del pueblo, diferenciando entre las personas que acuden a ella entre semana y los fines de semana. La precariedad de la situación de la cantinera se interpreta a través de la ausencia de domingos y fiestas para ella. El elemento de la ventana (recurrente en la obra de Concha Lagos) adquiere relevancia al interpretarse como la separación entre la sociedad y la narradora, puesto que ella se encuentra en el interior, desde donde juzga lo acontecido en el exterior. El grupo de muchachos que se burla de María la Tizna representa el trato violento de toda la sociedad, descrito por la narradora desde la distancia y la condescendencia que le permite la pertenencia a una clase social más elevada, así como es elevada la ventana desde donde sonríe y tira caramelos a la cantinera. Percibimos que tanto la raza como la clase social son elementos que interactúan con el género para formar la experiencia narrada, pues definen una forma de estar en el mundo. La marca de la clase social es también notable en el cuento “Un día es un día”, del mismo volumen de relatos:

Esperancita siguió disfrutando por los cuatro costados su rancia aristocracia. Lo de rancia no encierra mala intención; es pura metáfora. Lo de los cuatro costados es menos convincente, aunque, ¡vaya usted a saber de lo que un pura sangre es capaz! Si han cambiado el color de su riego sanguíneo, añadirle dos costadillos al esqueleto es cosa de poca monta [...]

A Esperancita, propiamente dicho, no le quedaron parientes. Esto como todo tiene sus ventajas y sus desventajas, pero perteneciendo a cierta clase social puede solventarse. Llegado el momento se aúnan y “emparentelan” para que ninguno de su estirpe se vea en la situación humillante de ganarse la vida (Lagos, 1997: 13).

En este cuento se narra la historia de Esperancita, mujer huérfana a la que no le queda ningún pariente con el que convivir, por lo que cambia de familia periódicamente, convirtiéndose en un sujeto errante cuya identidad no llega a construirse por la falta de estabilidad y de lazos familiares. A

través de la ironía, Concha Lagos genera en el lector la reflexión sobre la situación aún más precaria en la que ven envueltas otras personas como Esperancita que no pertenezcan a una clase social acomodada.

El componente humanista de la obra de Concha Lagos se atisba también a través del antimilitarismo que se extrae de varios cuentos relacionados con la guerra civil española. En el relato “La Sarna”, se alude explícitamente a la Ley de Fugas, una práctica de ejecución extrajudicial que consistía en “dejar marchar al detenido para poder dispararle por la espalda y simular una supuesta huida siendo muy utilizada en España desde mediados del siglo XIX hasta la década de los cincuenta del siglo XX” (Fernández Pasalodos, 2021:125). Los primeros casos ocurrieron en 1870 para combatir el bandolerismo y la Guardia Civil imitó la práctica para combatir la resistencia armada republicana (1936-1952). En “La sarna” se narra:

Mi vivir de aquellos años andaba enredado en los juegos, sin otra mira que buscarle las vueltas a mamá Rosalía para correr hasta el ramal grande del río que pasaba orillando nuestra cerca. No tuve otro amigo ni confidente hasta que me llevaron al colegio de la ciudad. En tiempos de lluvia, bajaba turbio, precipitado, bronco el rumor. Flotando en sus aguas, con las esposas todavía puestas, arrastró un día los cuerpos de Juan Diego y su hijo, éste no me pasaría mucho la edad. Fue al cruzar el puente cuando les aplicaron la ley de fugas. Mamá Rosalía, razonadora, lo comentaba más tarde con el sargento, afirmando que se había hecho justicia. Yo sentí, de pronto, un encono agrio hacia ella. Odié su voz destemplada, sus ojos saltones, su cuello pellejudo de gallo pendenciero, el busto liso y varonil. No me explicaba cómo podía aprobar que el agua se llevara, río abajo, al bueno de Juan Diego y a su hijo (Lagos, 1997: 47).

Desde la primera persona del singular y la inocencia del narrador, se relata de forma crítica, puesto que se manifiesta el desconcierto ante la crueldad de la guerra. En, “La carta”, también se evidencia la incomprensión hacia otro aspecto relacionado con la práctica bélica: el porqué de la lucha y la búsqueda del culpable. A través del género epistolar, Concha

Lagos escoge representar el día a día de una mujer a la espera del fin de la guerra en la que se encuentra su marido:

¿Por qué tenéis que iros a esos menesteres?. [...] Pues mira, Juan, así como quien dice, sin entenderlo apenas, yo me pienso lo mismo y me como de rabia. Que paguen los culpables sin enredar lo nuestro. ¿No piensas tú lo mismo? De algún tiempo a esta parte ando escarbando en muchas cosas. Miro crecer el llanto y juntarse a los viejos para salvar las tierras. Lo diga quien lo diga, a los ojos de Dios esto no es cosa buena. No puedo serlo. Juan.

Por el camino de los cerros se tienen ido los mejores. ¡Alguien tendrá la culpa! Esto es lo que me digo centenares de veces: ¡Alguien tendrá la culpa! Si todo lo trastornan es por sacar tajada, seguro, Juan. seguro. Mientras, aquí en el campo, nos quedamos al raso sin más pan que la angustia. De buena gana iría a gritarlo en la cara del culpable (Lagos, 1997: 52).

La incomprensión acerca de la realización de la guerra transmite el absurdo sobre el que esta se construye, que hace que la mujer que escribe la carta exclame con rabia que alguien ha de tener la culpa del sufrimiento diario en el que ella se encuentra. La situación a la que se ve relegada se visibiliza gracias al formato epistolar que coloca en primer plano la situación de la mujer en el contexto bélico, tema que no se representa normalmente en la literatura. Generalmente, se escribe sobre las experiencias de los hombres en el frente, espacio que se prohibió a las mujeres, por lo que las vivencias de ellas durante las guerras han permanecido siempre semiocultas. En “La carta”, Concha Lagos elige reflejar la experiencia desde el punto de vista de la mujer, abriendo, de nuevo, el abanico de representación literario.

4. CONCLUSIÓN

Se han analizado distintas prácticas de Concha Lagos a nivel vital e intelectual a través de una perspectiva humanista, concretamente la dirección de la red literaria *Ágora* y su escritura en prosa. Se aprecia que Concha Lagos, como muchas otras de sus compañeras cercanas a la generación del 50, es

consciente de la discriminación por género y reclama la posición justa de las mujeres dentro de la cultura literaria. Expresa María Payeras Grau que el carácter opuesto a la intelectualidad que define al régimen franquista sumado a los prejuicios patriarcales coloca a las escritoras en una posición doblemente mal vista “por formar parte de un colectivo denostado como el intelectual y por pertenecer al género femenino, cuyas capacidades se infravaloran” (Payeras Grau, 2013: 182). El espacio que ocupan se ve reducido y dificultado por las barreras del canon, que favorece un tipo de escritura que excluye cualquier rasgo asociado a la feminidad. Consciente de esto, Concha Lagos se convierte en un agente activo que cumple con objetivos humanistas y feministas, pues emprende una lucha contra la censura franquista en sus años de directora de *Cuadernos de Ágora*, consiguiendo la difusión de la obra de sus coetáneas y otros sujetos disidentes, como lo eran en ese momento los exiliados.

En su prosa, se ha analizado la representación de distintas injusticias, lo cual promueve la reflexión y genera sensibilidad hacia diferentes realidades, como apunta Nuria Capdevila-Argüelles, es preciso releer y entender la escritura de autoría femenina, que completa la visión que podemos reconstruir sobre la época (Capdevila-Argüelles, 2017: 15).

Concha Lagos re-defiende lo humano, pues desarrolla una acción contraria al régimen franquista, intrínsecamente patriarcal. Por otro lado, en su escritura se produce la defensa de la integridad y dignidad humana y sus personajes se hacen portadores de valores humanistas, en los que está comprendido también el antimilitarismo. Se concluye que lucha por la consecución del estatus cultural de las mujeres escritoras de su época y dedica su escritura a la visibilización de realidades de sujetos silenciados, en lo que subyace una motivación humanista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BETANCUR G., Marta-Cecilia (2020). “El feminismo es humanista”, *Revista Aleph*. Recuperado de

- <https://www.revistaaleph.com.co/index.php/component/k2/item/943-el-feminismo-es-humanista#:~:text=acent%C3%BAa%3A%20%E2%80%9CEfectivamente%2C%20el%20feminismo,27> [Fecha de consulta: 21/03/2023].
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria (2017). *Autoras inciertas*. Madrid: Silex.
- CORREA RAMÓN, Amelina (2000). “A la búsqueda de una voz propia”. En Amelina Correa Ramón (ed.), *Cuentos de mujeres. Doce relatos de escritoras finiseculares*. Madrid: Clan Editorial.
- FAGUNDO, Ana María (18/09/1970). Carta a Concha Lagos. Archivo Concha Lagos en la Biblioteca Nacional de España [Con signatura Mss. 22651-133].
- FERNÁNDEZ PASALODOS, Arnau (2021). “La 'Ley de Fugas' durante la lucha antiguerrillera en España (1936-1952)”, *Historia Social*, (101), pp.125-144.
- GARCERÁ, Fran (2023). “Yo debajo de la falda llevo un pantalón' o el campo cultural, el canon literario y las antologías poéticas: hacia una nueva nómina de poetas españolas de la Edad de Plata (1901-1936)”. En Mercedes Arriaga Flórez (ed.), *Ginocríticas entre España e Italia*. Berlín: Peter Lang.
- LAGOS, Concha (1997). *Atados a la tierra*. Córdoba: Diputación provincial.
- LAGOS, Concha (2021). *La madeja*. Madrid: Ediciones Torremozas.
- LÓPEZ DE SANTAMARÍA, Pilar (2003). “El humanismo del cuerpo”. En M^a Luisa Amigo Fernández de Arroyabe (ed.), *Humanismo para el siglo XXI*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- MANGINI, Shirley (1987). *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos.
- MANGINI, Shirley (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- NAVARRETE NAVARRETE, María Teresa (2019). “Editoras de poesía en la posguerra española: Concha Lagos y la red literaria 'Ágora' (1955-1973)”, *Lectora*, (25), pp. 171-186.

- PANDO BALLESTEROS, María de la Paz (2020). “Comunistas y católicas en Cuadernos para el diálogo. La contribución de la revista al debate sobre la situación de la mujer en el mesofranquismo”, *Arenal*, 27(2), pp. 411-134.
- PIEDRA GUILLÉN, Nancy (2005). “Feminismo y posmodernidad: Luce Irigaray y el feminismo de la diferencia”, *Revista PRAXIS*, (57), pp. 111-128. Recuperado de <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/praxis/article/view/4388> [Fecha de consulta: 07/04/2023].
- PORRO HERRERA, María José (2013). “Escritoras en los *Cuadernos de Ágora*”. En María Payeras Grau (ed.), *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*. España: Renacimiento.
- ROSSI, Rosa (1993). “Instrumentos y códigos. La 'mujer' y la 'diferencia sexual'”. En M. Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala (coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana. I. Teoría feminista: discursos y diferencia* (pp. 13-25). Madrid: Anthropos.

LA CONTRAPOSICIÓN DE ARQUETIPOS
FEMENINOS COMO DIDÁCTICA MORAL EN
CADENAS DEL CORAZÓN (1872) DE
PATROCINIO DE BIEDMA Y LA MONEDA

THE CONTRAPOSITION OF FEMININE
ARCHETYPES AS MORAL DIDACTICS IN
CADENAS DEL CORAZÓN (1872) BY PATROCINIO
DE BIEDMA Y LA MONEDA

Giuliana GIACOBBE¹⁸

Universidad de Oviedo

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar la novela *Cadenas del Corazón* (1872) de la escritora andaluza Patrocinio de Biedma a través del estudio de los arquetipos de personajes femeninos enfrentados, utilizados por la escritora para imponer su personal concepción de la moral. El estudio se divide en una parte teórica, en la que se reflexiona sobre el movimiento literario al que pertenece la obra, y una parte práctica en la que se analizan los dos tipos de personajes femeninos y el contraste entre ellos.

¹⁸ La publicación de este artículo ha sido posible gracias a la obtención de una ayuda predoctoral (núm. de referencia PA-21-PF-BP20-054) del Programa «Severo Ochoa» para la formación en investigación y docencia del Principado de Asturias (España).

Por último, se extraen conclusiones sobre la didáctica de la moral de Patrocinio de Biedma.

Palabras clave: Patrocinio de Biedma, Literatura Andaluza, Literatura y Género, Literatura Española siglo XIX.

Abstract

The aim of this article is to analyse the novel *Cadenas del Corazón* (1872) by the Andalusian writer Patrocinio de Biedma through the study of the archetypes of confrontational female characters, which are used by the writer to impose her personal conception of morality. The study is divided into a theoretical part, which reflects on the literary movement to which the work belongs, and a practical section which analyses the two types of female characters and the contrast between them. Finally, conclusions are drawn on Patrocinio de Biedma's didactics of morality.

Keywords: Patrocinio de Biedma, Andalusian Literature, Literature and Gender, 19th century Spanish Literature.

1. INTRODUCCIÓN

Dentro del panorama de la novela española, la novela había sido un género olvidado a lo largo del siglo XVIII, contrariamente a lo que sucedía en Europa, donde se había seguido el modelo español para recrear moldes modernos (Alborg 1996). En el siglo XIX se produce una demanda, sino una necesidad, de poder reproducir hechos históricos que reflejasen la realidad (social) española, siguiendo los pasos de la literatura histórica. Sin embargo,

En el primer tercio del siglo XIX [...] España produce una muy mediocre novela romántica, del género histórico, imitación de la extranjera, desarrolla un copioso costumbrismo nacional, curioso y pintoresco, pero que apenas influye en la novela posterior (Alborg 1996: 358)

Las novelas de costumbres, a quienes se las considera, en parte, fruto de una progresiva decadencia de la novela histórica

(Román Gutiérrez 1988: 224) pusieron de manifiesto una realidad en la que el individuo se encontraba en crisis con el contexto en el que se desarrollaba y utilizaron este conflicto para proyectar al lector escenarios en los que se describen costumbres propias de una sociedad que ansía representar su cotidianidad. Para Álvarez Barrientos (1988) el costumbrismo partía de una *imitatio* de la realidad, pues

esta nueva forma consistiría en entender la actividad literaria matizada por el aquí y el ahora del escritor, por las coordenadas espacio-temporales que determinan al individuo. El lector debía tener la impresión de realidad al leer o ver una obra, y esto es lo que el ‘imitador costumbrista’ le va a ofrecer al intentar “reproducir” la realidad observada y al hombre tal cual es (p. 12)

A diferencia de los folletines o de las publicaciones periodísticas que se desarrollaron dentro de las directrices teóricas del costumbrismo, la novela de costumbres planteaba una determinada problemática o cuestión social que se presentaba mediante la trama novelesca, es decir, se fusionaban cuadros de costumbres, con elementos que narraban la realidad que, a su vez, se entrelazaban con elementos ficcionales propios de la novela¹⁹.

Este movimiento acabará desembocando en otro que, además de mostrar escenas propias de un determinado *topos*, se pone como objetivo la descripción objetiva de la realidad de cada país: el realismo²⁰, movimiento literario que, a diferencia del costumbrismo, se desarrollará no solo en territorio español

¹⁹ Por esta razón, Álvarez Barrientos (1988) considera este movimiento una literatura renovadora que ponía de manifiesto y aplicaba dentro de España las tendencias literarias europeas que, en el contexto español, se harán eco del clima nacionalista para debatir, de una manera estética, “las imágenes falsas que los extranjeros tienen de España, por obra de la repetición y de las deformaciones a que someten los viajeros la realidad nacional” (Álvarez Barrientos 1988: 12-13).

²⁰ Román Gutiérrez (1988) indica que este ha sido objeto de debate dentro de la historia de la literatura, situando a Emilia Pardo Bazán como una de las defensoras del costumbrismo como movimiento con mayor aportación al realismo literario, poniendo de ejemplo, entre otros, a Fernán Caballero.

(Román Gutiérrez 1988), sino también en Europa. La novela realista, en efecto, acabará dando lugar a escándalos públicos por la crudeza y la objetividad con los que se narran episodios sociales reales, suponiendo además un punto de inflexión dentro de la irrupción de las escritoras, tanto españolas como europeas, en las diferentes historias de la literatura.

Si el costumbrismo había servido para mover el foco hacia una determinada sociedad, de la que se presentaron características y costumbres propias, el realismo permitió a la literatura convertirse en un manifiesto social, haciéndose eco de las problemáticas de los sectores (considerados) minoritarios, como es el caso de la condición de las mujeres. Como bien sostienen Perinat y Marrades (1980: 20) esta generación de mujeres escritoras que reivindicaron la situación de su sexo dentro de la sociedad pertenecieron, en su gran mayoría, a las que ellos denominan “literatas de la generación romántica”, es decir, aquellas que nacieron entre la primera y la segunda mitad del siglo XIX y que presentan una vida amorosa mucho más libre (y liberal) respecto a sus antecesoras.

En este contexto se desarrolla la producción narrativa de Patrocinio de Biedma, una escritora que, rechazando las directrices teóricas impuestas de los movimientos y corrientes literarias emergentes en Europa, narró un mundo femenino que se negaba a presentar a sus lectoras desde una (ir)realidad objetiva, sino que supo fusionar la realidad del contexto social con la psicología femenina de los personajes, dando lugar a su primera obra en prosa, *Cadenas del corazón* (1872), que la crítica situó dentro de lo que se denomina “realismo costumbrista” (Perea Carpio 2013).

El presente artículo se pone como objetivo analizar, dentro del realismo costumbrista de la novela, los aspectos autobiográficos que se presentan a través de dos personajes femeninos: dos mujeres a las que un amor infeliz, al que enfrentan desde dos diferentes concepciones del amor y de la relación con el sexo masculino, las llevará a una constante rivalidad.

Patrocinio de Biedma contrapone en *Cadenas del corazón* (1872) a dos tipologías opuestas de mujeres a través de la autobiografía y de una narrativa realista que pretende

representar las costumbres propias de la cotidianidad de las ciudades de Madrid y Sevilla, donde están ambientados la mayor parte de los capítulos que forman la obra. En este sentido, el costumbrismo le sirve a nuestra autora de escenario para la comprensión de la psicología de las dos protagonistas, dando lugar a una novela que pone de manifiesto el choque ideológico y cultural presente en la población femenina en una época marcada por el auge de las ideas feministas.

2. LAS CADENAS DEL CORAZÓN (1872) DE PATROCINIO DE BIEDMA Y LA MONEDA: UNA NOVELA ENTRE COSTUMBRISMO Y REALISMO

Para el desarrollo de este capítulo se partirá del estudio llevado a cabo por Perea Carpio (2013), donde se realiza un exhaustivo análisis de la narrativa de Patrocinio de Biedma, así como de la presencia femenina dentro de cada una de las novelas desde la óptica de los estudios de género, queriendo este artículo contribuir al estado de la cuestión sobre el estudio de la narrativa de la escritora andaluza desde la óptica de la ginocrítica.

Por otro lado, para poder contextualizar la novela *Cadenas del corazón* (1872), publicada en una época de transición de la novela de costumbres hacia el realismo, es preciso citar uno de los artículos de la propia Patrocinio de Biedma, publicado en la revista *Cádiz*, el 20 de noviembre de 1878, bajo el título “El realismo y el sentimentalismo”, con el fin de poder analizar su novela no como un caso aislado, sino dentro de un determinado movimiento o corriente literaria.

Condición es de la humanidad la lucha entre encontradas pasiones y diversos sentimientos. Condición es de la inestabilidad del pensamiento humano dejarse llevar por la corriente de la idea nueva, y aceptar como principio una exageración y un error. [...] Exagerando hasta el sentimentalismo la idealidad del sentimiento, se preparó el terreno a la escuela realista, esto es, a la exageración de la realidad. La exageración, si, pues la vida real no es,

afortunadamente, tal como el materialismo nos la presenta (De Biedma 1878: 156).

De esta manera nuestra escritora se posiciona ante el triunfo de una novela que busca la reproducción objetiva de la sociedad frente a la exposición del ser humano como individuo impulsado también por sus emociones y sus sentimientos. Para Patrocinio de Biedma, el realismo supone un rechazo a cualquier manifestación sentimental por parte de la sociedad, alejando así al lector de aquello que ella considera que forma parte de ella y acusando a los defensores del realismo de querer (re)presentar únicamente aquello que la distorsiona hasta el punto de hacerla miserable, pues

Su obra no es, como pudiera esperarse, ensalzar cuanto hay en la vida real de bello y de bueno, sino presentar como realidad absoluta cuando hay en ella de criminal y miserable. [...] De aceptarse esa escuela con todas sus consecuencias, el arte muere en sus más bellas manifestaciones. [...] El realismo pasará como pasó el sentimentalismo, y en pos de la escuela materialista surgirá de nuevo, disfrazado bajo otra denominación, el extinguido romanticismo (De Biedma 1878: 156).

Para Patrocinio de Biedma el realismo supone una paradoja, en cuanto distorsiona la realidad social, trasladando a las obras una caricatura satirizada que quiere imponer como *real*, mientras que, dentro de su concepción de la literatura (y más de la novela) lo real y lo verosímil se demuestra a través de la psicología de los personajes que, al igual que los seres humanos, son impulsados por sus pasiones y actúan sujetos a estas. Sin embargo, tampoco se posiciona a favor del Romanticismo y de la exaltación de lo sentimental, puesto que “responde a una exageración del sentimiento como el realismo a una exageración de la realidad” (Perea Carpio 2013: 153).

De hecho, será la propia autora quien, en *Cadenas del corazón* (1872) manifestará su rechazo a un movimiento que, según considera, tiene como objetivo el desprecio de la sociedad y lo hará a través de María Osorio, su *alter ego* dentro de la trama:

si al conocer la sociedad hubiese que despreciar en ella todas las acciones que ennoblecen á quien las practica; si al tener experiencia no hemos de creer más que en lo indigno y en lo miserable, es mejor, créeme, vivir en la santa ignorancia de todos sus misterios, y tener fé en lo desconocido, sin querer llegar á analizarlo (De Biedma 1881: 39).

En el exhaustivo análisis que Perea Carpio (2013) hace de la narrativa de Patrocinio de Biedma, nos plantea, partiendo de la opinión de la escritora, así como de la composición de sus novelas, su adscripción dentro del realismo costumbrista, es decir, de aquel tipo de literatura que muestra la realidad y refleja, a su vez, los usos y costumbres de la sociedad que retrae, pero sin entrar en ningún tipo de análisis crítico, pues

Mostrar la realidad es ya hacer una selección de la misma, lo que rompe la supuesta objetividad del narrador realista. La realidad que el novelista analiza es su propia realidad y, por tanto, la observación que hace de ella es a la vez objetiva y subjetiva (Perea Carpio 2013: 161).

Partiendo de esta premisa, debemos considerar *Cadenas del corazón* (1872) como una novela que, si bien presenta elementos realistas, busca la imposición de la autora quien, al narrar, describe aquella facción de la realidad que ella decide seleccionar y a la que confiere cierto protagonismo a través de los personajes y temáticas. Asimismo, Patrocinio de Biedma opta por un narrador heterodiegético que, además de ser conocedor absoluto de la trama, la interrumpe buscando explicar al público lector la importancia de los sentimientos humanos como núcleo para el desarrollo de una psicología de los personajes, algo que, si bien no la aleja de las directrices propias del realismo, sí lo hace desde el punto de vista de la subjetividad.

Quizás habrá entre nuestros lectores quien no se explique esa versatilidad de impresiones, esos afectos voladeros que gastan el corazón [...] Nuestros lectores nos dispensarán esta digresión: a veces en el cuadro social que una imaginación pensadora desarrolla en un libro tiene que haber tintas bien

sombrías, si ha de ofrecer enseñanza y ejemplo, porque las ficciones de la fantasía se inspiran casi siempre en los dolores de la realidad. Pero [...] la sucesión de los sentimientos humanos es infinita (De Biedma 1881: 155-156).

Debemos entender entonces la presentación de los personajes desde dos puntos de vista: por un lado, la inevitable influencia del realismo, que lleva a Patrocinio de Biedma a la descripción de la sociedad alto-burguesa de la que ella misma formaba parte, así como el hecho de ahondar en la psicología de sus personajes femeninos para explicar las razones que configuran su carácter, así como los impulsos las llevan a actuar de una determinada forma. Por otro lado, el costumbrismo constituye la esencia de la sociedad y la forma en la que nuestra autora transmite sus usos y costumbres como parte de la subjetividad que caracteriza a cada ser humano.

La alteridad y la rivalidad femenina son, respectivamente, un síntoma de realismo autobiográfico, así como una costumbre social, ya que la rivalidad femenina es desencadenada por un trasfondo cultural patriarcal que lleva a las mujeres a medirse para ser consideradas dignas de ser amadas por el hombre.

3. CONTRAPOSICIÓN DE ARQUETIPOS FEMENINOS EN *CADENAS DEL CORAZÓN* (1872)

Como se ha expuesto en el anterior apartado, Patrocinio de Biedma había rechazado por completo las directrices del naturalismo de Zola que, en toda Europa derivó en movimientos literarios que perseguían un análisis crítico de la sociedad a través de una descripción objetiva de la misma. Sin embargo

lo dicho y lo callado forman el espacio autobiográfico de Patrocinio de Biedma en sus novelas, al margen de que aparezca como personaje en ellas o de que haya alguna coincidencia entre su vida y la historia narrada. Si nuestra escritora juzga la literatura como expresión del yo es porque considera que en la obra se vierte no sólo el ser íntimo del autor sino también sus experiencias (Perea Carpio 2013: 162).

En este sentido, en este apartado nos centraremos en el análisis de las dos protagonistas, María de Osorio, Marquesa de la Rivera y Beatriz Barelli, a quien se hace referencia también con la identidad Magdalena Cassini o Condesa de Claraval, personajes que, al mismo tiempo que presentan varias coincidencias con la propia Patrocinio de Biedma y su amiga, la condesa Rattazzi, nombre con que se conocía a Prudencia G. San Román, escritora malagueña, cuya amistad se sitúa como elemento detonante del desarrollo de un feminismo ilustrado en la narrativa de nuestra escritora (Perea Carpio 2004: 672). De la misma forma, se trata de dos personajes que estarán enfrentados, pero que, paradójicamente, confluyen al tratarse de dos mujeres que se mueven impulsadas por sus deseos y pasiones²¹.

Estos dos personajes presentan una constante rivalidad entre ellas a lo largo de la trama, siendo ambas sumisas y dependientes de Carlos, conde de la Rivera, marido de María y amante de Beatriz-Magdalena, representante del poder y del orden patriarcal. Tal es así, que este, al referirse a su amante, afirma que “Mi mujer será, pues, mi ángel bueno, y tú... tú el hermoso demonio que me vuelva loco” (De Biedma 1881: 51), porque es precisamente esto “lo que ha deseado el varón siempre: tener los dos modelos de mujer; las dos sumisas: una en la casa, la otra, fuera de ella” (Perea Carpio 2013: 265).

No sabemos si los nombres que se les atribuyen a estos dos personajes son casuales, pero en *Cadenas del corazón* (1872) resulta evidente la presentación de ambas dentro de lo que se conoce como *exemplum ex contrariis*, es decir la dicotomía María/Magdalena o ángel y demonio, pues ambas presentan una psicología opuesta que se ve reflejada en la manera que tienen de actuar, así como de los impulsos que las conducen a ello: mientras que María es una mujer más sumisa, que se mueve dentro de espacios privados, Magdalena encarna el ideal de mujer fatal, concedora del contexto en el que se desarrolla y

²¹ Perea Carpio hace alusión a esta idea, indicando que “el éxito de sus novelas se justificaría desde la crítica literaria psicoanalista, porque el inconsciente de la autora comunica con el de las lectoras” (2013: 163), lo que se justifica también por los continuos llamamientos que el narrador de *Cadenas del corazón* (1872) hace al público lector, con quien busca interacción, a través de cuestiones que plantea o que explica.

con un estilo de vida mucho más liberal que la lleva a vivir sus pasiones de una manera mucho más explícita. Lo que la autora se propone, enfrentando a estos dos arquetipos de personajes femeninos, parece ser una elección, por parte de público lector, de un tipo de moral u otra, sin embargo, es el narrador quien acabará guiando “en su elección mediante las intervenciones del narrador [...] que nos revelan la verdadera intención didáctica de la autora” (Perea Carpio 2013: 263).

3.1 MARÍA OSORIO Y EL ÁNGEL DEL HOGAR

El personaje de María Osorio no puede analizarse sin hacer alusión a las figuras masculinas junto a las que crece y se desarrolla, pues estas son determinantes para la (trans)formación de su identidad y autoconcepto. A la hora de hablar de masculinidades y de la hegemonía que estas ejercen sobre las mujeres dentro de una sociedad patriarcal, Azpiazn Carballo sostiene que esta “se establece como medida de lo normal y sentido común [...] quien es un hombre y encarna una masculinidad hegemónica deberá, de diferentes maneras en diferentes contextos, demostrar su posición y luchar para que no le sea arrebatada (2017: 33)”.

Pongo esta cita de referencia porque el personaje de María Osorio, representante del concepto *ángel del hogar*, se presenta como una mujer débil y sumisa que, considerando el individualismo en la toma de decisiones como un desafío a la autoridad masculina, siendo un acto de desobediencia que iba en contra de la moral religiosa que –al igual que ocurre con Patrocinio de Biedma– constituye el pilar de su educación

no sabía imponer a su corazón la ley de su voluntad, y aún en esta ocasión estaba conformes, pues ella ignoraba por completo lo que en el diccionario social quieren decir las palabras buen partido (De Biedma 1881: 58)

Cabe mencionar que, dentro de la trama de la obra tomada en análisis, María Osorio queda huérfana de madre, lo que supone una completa carencia de la presencia femenina que, dentro del

pensamiento de nuestra autora, se considera como el modelo a seguir para el conocimiento del orden social, familiar y del rol de la mujer dentro de estos. La única figura progenitora que el personaje de María tiene como referencia es su padre, D. José Osorio, un hombre perteneciente a la aristocracia y caracterizado por un carácter autoritario, con una concepción androcéntrica y patriarcal de los roles de género.

Este personaje encarna la primera figura de poder masculina dentro de la vida de María, pues será él quien decida, en contra de la voluntad de su hija, que esta debía perseguir como finalidad, en primer lugar, ser una buena hija y, una vez que su padre faltara o no necesitara de ella, convertirse en una buena esposa, relegando así su existencia al ámbito privado y obligándola a una sumisión impuesta.

Cuando llevó a su hija a un lado, cansado de su eterna soledad, quedó encantado de su dulce bondad, de su angelical carácter; pero bien pronto sintió su resolución, no por su hija, que era el ángel de la casa, sino porque la niña necesitaba compañía cuando su padre faltaba. [...] Además, D. José no quería que su hija alternase en las fiestas para que la invitaban por pertenecer a una familia distinguida, pues a ella apenas se la conocía; decía, y acaso no le faltaba razón, que la vida de una mujer no debe pasar entre la atmósfera falsa del placer, sino que sus horas deben ocuparse en practicar esos santos y dulces deberes para los que Dios la ha destinado, que no son seguramente el de parecer una bonita muñeca, que se viste seis veces al día para divertir a los demás. [...] Lo esencial era que este perteneciese a una buena casa (D. José era muy aristócrata); que tuviese una fortuna para asegurar a su hija un porvenir (De Biedma 1881: 55-57)

Es aquí donde Patrocinio de Biedma fusiona el realismo en la descripción de la hipocresía de la sociedad aristócrata de finales del siglo XIX con cuadros costumbristas que relata de qué manera las jóvenes eran educadas en un modelo patriarcal y androcéntrico heredado de la Ilustración, que había puesto de manifiesto que las mujeres no eran seres racionales, sino emocionales y, como tal, debían estar apartadas de lo social para quedar relegadas dentro de las cuatro paredes de lo doméstico.

A pesar de responder al modelo de buena hija y buena esposa, habiendo contraído matrimonio con un hombre mayor que ella y en contra de su voluntad, la educación que ha recibido para responder a tales finalidades consideradas propias para su género la convierten en una mujer que solo es apreciada desde un punto de vista angelical, privándola de todos sus atributos carnales y pasionales, lo que, ante los ojos de su propio marido, se traduce en una mujer que no satisface las necesidades del hombre patriarcal:

Ella es lo puro, lo dulce, lo consolador; pero yo necesito, no al ángel que asido a mi mano me lleve a ese paraíso de la fe y del amor que yo abandoné por mi voluntad, sino una especie de demonio que me impulse hacia delante, que me lleve a lo desconocido, que me haga sentir algo nuevo, algo ardiente... ¡Todo lo que conozco me cansa! Mi mujer será, pues, mi ángel bueno, y tú... el hermoso demonio que me vuelva loco (De Biedma 1881: 59-60)

A lo largo de la trama, María de Osorio padecerá el rechazo de la óptica patriarcal, personificada en su marido, Carlos, que, si bien en un primer momento decide contraer matrimonio con ella por su carácter dócil y sumiso – características que toda esposa debía poseer – esto era también considerado como una debilidad del sexo femenino

esta niña quiere ponerme unos andadores: ¡vive Dios, que esto es mucho exigir!... Y estaba pálida... Se conoce que ha llorado... ¡Bah! Yo no quiero hacerla sufrir, pero ¿quién la manda ser tan sentimental? La verdad es que ella debe tener más filosofía... Pero no ¡diablo! (De Biedma 1881: 119)

El llanto producido por la infelicidad que María siente tras un matrimonio fallido y las continuas infidelidades de su marido son vistos como este como una amenaza a su independencia y autoridad como hombre, despojándose de cualquier compromiso y responsabilidad en el plano afectivo con su mujer.

Dentro del pensamiento de Patrocinio de Biedma, entendiendo que ella misma es educada en la doctrina religiosa, convirtiéndola en una mujer devota y defensora del matrimonio, este se concibe no como una primera forma de sumisión de las

mujeres, sino como un determinante dentro del orden social. Sin embargo, el matrimonio entre María y Carlos deja evidente, ante los ojos del lector, que solo da como resultado la infelicidad de la mujer, que vive condenada a una sumisión y a una reclusión física y emocional contra la que no le es permitido rebelarse. Es por eso que, de acuerdo con la progresión del concepto de emancipación de nuestra autora, en el capítulo XXVIII, que no casualmente lleva como título “Decisiones”, se produce una evolución radical del personaje de María, que evoluciona hacia un tipo de mujer que aclama su independencia emocional, pero también económica, desafiando las convicciones sociales y los rumores que podrían comprometer su reputación para dejar latente que es la única que puede tomar decisiones sobre sí misma y sobre su futuro.

Un día después, María había tomado una resolución decisiva, y estaba serena. María había encontrado en sí misma algo que no esperaba: había encontrado valor. Es muy posible que, unida a un hombre que hubiese sido para ella el sostén, el apoyo legítimo de su vida, María no hubiera dejado de ser una mujer tímida y dulce, de amante y tierno corazón (De Biedma 1881: 220).

Nos encontramos ante un ángel del hogar que desea despertar y (trans)formar su concepción como mujer y como ser independiente, que consigue encontrar el valor, una característica que las mujeres no descubren en sí cuando se encuentran sometidas a una figura masculina.

3.2 MAGDALENA CASSINI Y LA MUJER FATAL

Magdalena Cassini [...] es su oponente como actante y como arquetipo de mujer. Es la *femme fatale* que se tiene que enfrentar al «ángel del hogar» que es María. Psicológicamente queda caracterizada como un ser capaz de dominar al varón, de incitarlo al mal [...] con una sexualidad lujuriosa que contrasta con su actitud de absoluta frialdad para conseguir lo que persigue (Perea Carpio 2013: 264).

Con estas palabras define Perea Carpio (2013) el rol del personaje de Magdalena Cassini, que se presenta como la rival de María Osorio, además de su antagonista. A diferencia de esta última, Magdalena se anticipa al arquetipo de la *new woman* que encontraremos en la literatura del siglo XX y cuyos atributos físicos, así como su manera de relacionarse con el sexo opuesto la convierten en una mujer fatal.

El personaje de Magdalena resulta fundamental para explicar la lucha entre la pasión y la razón, pues nos encontramos ante una sociedad que hereda los valores de la Ilustración y que la divide entre seres racionales (hombres) y seres emocionales (mujeres). Si bien Magdalena y María comparten un lado emocional, en el caso de la primera se aprecia una autodeterminación para la toma de decisiones que cambiarán la trama que podemos relacionar con la ausencia de figuras masculinas que puedan ejercer cierta coacción sobre ella, pues es una mujer adúltera, que no duda en imponer sus deseos a la voluntad ajena y cuyo bagaje cultural – ha vivido en Roma, Florencia, Madrid y Sevilla – le confieren una mentalidad y una libertad que María desconoce, ya que se encuentra más allá de la esfera privada.

¡Beatriz! Beatriz es una mujer que enloquece... en sus venas hay lava, en vez de sangre. ¡Qué fuego! ¡Qué pasión! [...] el contraste entre un ángel y un demonio es delicioso [...] Vacilando entre el deber y el deseo, sin buscar en su razón el punto de apoyo de las acciones de su vida, Carlos vacilaba entre un ángel y un demonio, como él llamaba a su esposa y a su amante (De Biedma 1881: 89-95)

Si María Osorio presenta muchas características que nos pueden inducir a pensar en una alteridad entre ambos personajes, Magdalena Cassini podría definirse como el *alter ego* de la condesa Rattazzi, persona clave dentro de la vida y de la producción literaria de Patrocinio de Biedma:

es italiana, muy fina, muy bella, aunque yo no la encuentro tanto como sus admiradores dicen; hace poco tiempo llegó a Madrid, y debe ser rica, porque se aposentó con gran lujo: recibe, o recibía, pues ya por el calor ha suspendido sus tés de confianza los jueves, y en verdad que son un modelo de

distinción y buen tono sus reuniones. Se cree que es viuda, aunque nadie sabe acerca de esto la verdad (De Biedma 1881: 105).

Cabe mencionar que algunos estudios críticos que se han realizado con anterioridad (Perea Carpio 2004 y 2013) establecen como punto de inflexión en la vida de nuestra escritora y como detonante de su consolidación como escritora feminista tras su cambio de residencia a Cádiz junto con Rattazzi, una mujer que se anticipaba a sus tiempos y que representaba la nueva mentalidad acorde al auge del feminismo en los primeros años del pasado siglo.

Dentro de la trama de *Cadenas del corazón* (1872), si bien De Biedma nos quiere mostrar un arquetipo de mujer diferente, que el narrador contribuye a considerar perverso, comparte con su antagonista el sufrimiento por un amor infeliz y una dependencia emocional hacia una figura masculina (Carlos) que se consolida como autoridad imponente sobre ella.

Magdalena sabía que Carlos no la amaba; que su belleza, su talento y su amor eran otros tantos juguetes de su capricho y, sin embargo, no tenía valor para alejarle de sí, para renunciar a él; le amaba tanto, que anhelaba verle, aunque fuese para adquirir el convencimiento de su indiferencia; quería oír su voz, aunque esta voz se burlase de sus sentimientos (De Biedma 1881: 70)

A diferencia del ángel del hogar, la mujer fatal aparece como una triunfadora sobre la masculinidad hegemónica, ya que son capaces de seducir al hombre y manipularlo hasta el punto de que estos sigan su voluntad, imponiéndose así como autoridad dentro de la relación entre ambos sexos al saber dominar los sentimientos y pasiones del hombre. No obstante, esto entra en conflicto con el pensamiento de Patrocinio de Biedma, quien defiende un tipo de femineidad más próximo a la doctrina religiosa que a las libertades sexuales. Es por esta razón que la autora ahonda también en la psicología del personaje y la muestra como un ser dependiente, traicionado por lo que más sabe dominar: unas emociones que son imprevisibles para el ser

humano y, como tal, para las mujeres, a quienes acaban dominando.

En cierta medida, lo que tienen en común las dos mujeres es la dependencia emocional que sienten con respecto a Carlos: María, por ser su mujer, siente que el amor es lo que debe prevalecer dentro de su matrimonio, mientras que para Magdalena se trata de un amor que colma su rechazo al abandono.

3. CONCLUSIONES

Porque no existe, no puede existir el derecho de romper todos los lazos que el deber extiende a nuestro alrededor; no hay ley que permita olvidar las obligaciones contraídas, de las cuales la voluntad es esclava: el sentimiento no puede levantarse sobre el deber; de ese modo la sociedad, la familia estarían constituidas sobre una nube (De Biedma 1881: 154).

Concluyo este artículo con esta reflexión extraída de *Cadenas del corazón* (1872) en la que se manifiesta de una forma explícita cuáles son las verdaderas intenciones de Patrocinio de Biedma tras haber enfrentado a estos dos arquetipos de personajes femeninos.

Siguiendo un feminismo de carácter ilustrado y persiguiendo los valores de la familia y de la educación como elementos fundamentales para un orden social, si bien la autora no quiere erradicar del realismo de su obra los sentimientos y las emociones innatas al ser humano, manifiesta lo que para ella resulta primordial para una didáctica de la moral: el deber.

La finalidad de esta obra es, sin duda, plantear opciones al público lector para, al mismo tiempo, hacerle plantearse cuestiones sobre su propia moral. En otras palabras, se produce un diálogo entre la propia Patrocinio de Biedma, a quien da voz el narrador de la obra, y quienes se enfrentan a la lectura de su novela: el público femenino. De hecho, las masculinidades no aparecen cuestionadas a pesar de responder a los modelos hegemónicos androcéntricos, sin embargo, la obra se inclina progresivamente hacia el suscitar en las lectoras empatía hacia el personaje de María Osorio, una mujer que se mueve por sus

sentimientos, pero pone en primer lugar el *deber* que se le otorga dentro de la sociedad, mientras que Magdalena acaba por tornarse en un personaje *vencido*, recibiendo un castigo por su carácter inmoral que cuestiona la imposición de los roles de género que, en la sociedad decimonónica, eran símbolo de orden social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORG, Juan Luis (1996). *Historia de la literatura española. Realismo y naturalismo. La novela*. Tomo VI. Madrid: Gredos
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1988) “En torno a las nociones de Andalucismo y Costumbrismo”, en ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín ; ROMERO FERRER, Alberto. (Eds.), *Costumbrismo andaluz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 11-18.
- AZPIAZN CARBALLO, Jokin (2017). *Masculinidades y feminismo*. Barcelona: Virus Editorial.
- DE BIEDMA, Patrocino (1878). “El realismo y el sentimentalismo”. *Cádiz: artes, letras, ciencias*, (20), p. 156.
- DE BIEDMA, Patrocino (1881). *Cadenas del corazón*. Cádiz: Tipografía La Mercantil.
- EZAMA GIL, Ángeles. “El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura”, *Cervantes virtual*. Recuperado de: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-elaboracion-del-canon-en-la-literatura-espanola-del-siglo-xix-ii-coloquio-de-la-s-l-e-s-xix-barcelona-2022-de-octubre-de-1999--0/html/p0000004.htm#I_17 [Fecha de consulta: 27-03-2023]
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José (1983). *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Editorial Castalia.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1973). *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*. Madrid: Edicusa.
- MAYORAL, Marina (1999). “El canon de la violeta: normas y límites en la elaboración el canon de la literatura femenina”, en *La elaboración del canon en la literatura española del*

- siglo XIX: Sociedad de Literatura Española del siglo XIX [II Coloquio]*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias PPU, pp. 261-266.
- PEREA CARPIO, María Ángeles (2004). “La educación de la mujer en la narrativa de Patrocinio de Biedma”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, (187), pp. 665-792.
- PEREA CARPIO, María Ángeles (2013). *Las mujeres en la narrativa de Patrocinio de Biedma*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- PERINAT, Adolfo; MARRADES, María Isabel (1980). *Mujer, prensa y sociedad en España. 1800-1939*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel (1988). *Historia interna de la novela española del siglo XIX: Hacia el realismo*. Sevilla: Alfar.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel (1988). *Historia interna de la novela española del siglo XIX: La novela realista*. Sevilla: Alfar.

RECORDANDO A MARCELA BLANCO A
TRAVÉS DE SUS COLABORACIONES EN LA
PRENSA.

REMEMBERING MARCELA BLANCO THROUGH
HER PRESS COLLABORATIONS

Mercedes GONZÁLEZ DE SANDE

Universidad de Oviedo

Resumen

En el presente estudio se pretende dar a conocer el pensamiento feminista de la escritora, periodista y empresaria gaditana Marcela Blanco a través de sus diferentes colaboraciones en la prensa nacional e internacional; al mismo tiempo que nos proponemos difundir la figura de esta relevante mujer de comienzos del siglo XX que ha permanecido en el olvido, no obstante el prestigio y los muchos reconocimientos que obtuvo en su época.

Palabras clave: Marcela Blanco, andaluzas olvidadas, mujeres periodistas, escritoras de comienzos del siglo XX.

Abstract

This study aims to analyze the feminist thought of Marcela Blanco (1901-1931), writer, journalist, and businesswoman from Cádiz, through her different collaborations in the national and international press; at the same time that we propose to spread the figure of this relevant woman of the early 20th century who has remained forgotten, despite the prestige and the many recognitions she obtained in her time.

Keywords: Marcela Blanco, forgotten Andalusian women, women journalists, writers of the early 20th century.

1. MARCELA BLANCO: UNA RELEVANTE MUJER ANDALUZA OLVIDADA.

La gaditana Marcela Blanco Morales es uno de los muchos ejemplos de mujeres que han permanecido en el olvido, no obstante su relevancia y el prestigio que obtuvo en la sociedad de su tiempo.

Si bien es cierto que en su ciudad natal le han dedicado algún homenaje, además de una calle con su nombre²² y un aula en la Fundación municipal de la Mujer, lamentablemente, muy poco se conoce de ella, no existiendo aún estudios profundizados sobre su figura, y en los escasos textos en los que se la menciona apenas se le dedican unas breves líneas²³. Y esto a pesar de que fue una destacada escritora, periodista y empresaria muy reconocida y aclamada en su época, de manera especial entre los círculos de intelectuales andaluces; al igual que les ha

²² Se trata de la antigua calle Julio Rico de Sanz, gobernador civil de Cádiz de 1968 a 1969, cuyo nombre fue sustituido por el de “Empresaria y escritora Marcela Blanco”, en 2021, en cumplimiento de la Ley de Memoria Histórica.

²³ Tras haber consultado numerosos estudios y monografías sobre escritoras, periodistas y mujeres relevantes de Andalucía, únicamente hemos encontrado tres breves menciones sobre Marcela Blanco. La primera de estas aparece en el volumen de Carmen Ramírez Gómez, *Mujeres escritoras andaluzas del siglo XX (1900-1950)* (Universidad de Sevilla, 2000: 72), en el que, en apenas siete líneas, se hace referencia solo a cuatro de sus colaboraciones en dos revistas andaluzas. La segunda mención aparece en el libro *Mujeres emprendedoras gaditanas de un siglo (1900-2000)*, editado por Encarnación de la Pascua Sánchez *et al.* (Universidad de Cádiz, 2001: 64), donde se le dedican doce líneas, en la sección “Mujer y Trabajo”, quedando excluida de la sección “Mujer y Cultura”, por considerarla más como empresaria que como escritora, no obstante se mencione que colaboró en diferentes revistas de la época, sin entrar en más detalles sobre la trayectoria periodística y literaria de la autora. Por último, se cita el nombre de Marcela Blanco, junto al de otros intelectuales contemporáneos a esta, en el libro de José Antonio Hernández Guerrero, *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36. La revista Isla* (1983: 89), haciendo referencia a sus asiduas colaboraciones en el *Diario de Cádiz*, especialmente durante el año 1924.

ocurrido a otras muchas mujeres andaluzas olvidadas del primer tercio del siglo XX²⁴.

Aparte de sus propios escritos, publicados en diferentes revistas y periódicos nacionales e internacionales²⁵, curiosamente, son las redes sociales las que más información nos proporcionan sobre ella, en particular su propia nieta, Maribel Núñez Muñoz, quien, además de ofrecer, en diferentes canales, bastantes datos de interés sobre su abuela, muestra orgullosa algunas de las fotografías y recuerdos que conserva de ella, reivindicando su figura, que también difunde por medio de conferencias y charlas a lo largo de la geografía gaditana.

Gracias a su propia nieta, sabemos que Marcela Blanco nació el 5 de junio de 1901, en Cádiz, donde también fallecerá, de forma prematura, el 13 de febrero de 1931²⁶, dando a luz a su único hijo. Fue engendrada en el seno de una familia muy trabajadora y culta, que, pese a no contar con demasiados recursos económicos, se esforzó por concederle a su única hija una educación adecuada, no solo a través de las enseñanzas de la escuela pública, sino también por medio de las clases de

²⁴ Es significativo al respecto el volumen de Carmen Ramírez Gómez sobre *Mujeres escritoras andaluzas del siglo XX (1900-1950)* (2000), que ofrece una panorámica de las escritoras y periodistas andaluzas de comienzos del siglo XX, algunas de ellas completamente desconocidas, deteniéndose, especialmente, en sus diferentes colaboraciones en la prensa de la época. Sobre las mujeres periodistas de comienzos de siglo, resulta interesante también el ensayo de Elena Benítez Alonso: “La lucha pacifista en las mujeres andaluzas de principios del siglo XX, pioneras en el periodismo femenino español. De Carmen de Burgos a Blanca de los Ríos” (2015).

²⁵ Además de los numerosos textos publicados por la propia autora en la prensa de su época, cabe también señalar los poemas que la revista poética *Azahar* viene difundiendo, desde hace algunos años, en diferentes números de esta, gracias a la colaboración de la nieta de Marcela Blanco, que, amablemente, ha cedido las composiciones que conserva de su abuela al grupo literario que dirige la revista.

²⁶ Entre las pocas menciones encontradas sobre la autora se señala el 1 de marzo de 1931 como fecha de su defunción, que dimos por válida en precedentes estudios realizados sobre la autora. Sin embargo, hemos de rectificar dicha fecha por la del 13 de febrero del mismo año, al ser su nieta quien la confirma en una conferencia impartida sobre su abuela, corroborándola con su esquelera, que aún hoy conserva (Núñez 2020).

escritura y literatura que su progenitor, Mariano Blanco²⁷, le impartía en su propia casa, transmitiéndole, con afecto y dedicación, todos sus conocimientos, basados, fundamentalmente, en los autores clásicos y en su propia experiencia como escritor.

Su padre, al que estuvo muy ligada, fue una figura fundamental para ella, influyendo notablemente en su trayectoria como escritora, pues, además de formarla literariamente, le inculcó, desde temprana edad, la pasión por la lectura y por la poesía, en cuya arte se prodigará siendo muy joven, siguiendo el ejemplo de su progenitor, que también los escribía. Como observamos en los versos del poema que le dedica a su primo Ramón Muñoz Blanco²⁸, el 1 de enero de 1918, cuando tenía diecisiete años (Blanco 1918, en Oslé 2018: 46):

[...]
Estaba muy aburrida
antes de anoche,
y se vino a mi mente
feliz idea:
y me puse a hacer versos
a troche y moche,
para hacer uno solo
que bueno sea.

²⁷ Mariano Blanco fue impresor de trabajos y dibujante y redactor literario y artístico en la revista *Cádiz en broma*. Hijo de un intelectual muy reconocido en la Cádiz de su época como escritor de letras en Carnaval, afición que también heredará él mismo, firmaba los textos y los dibujos que publicaba en la revista *Cádiz en broma* con el nombre de Frasquito. Colaboró también en el coro gaditano de Los Anticuarios, participando en la composición del célebre tanguillo de “Los duros antiguos”, la letra más histórica y cantada del Carnaval de Cádiz. Informaciones proporcionadas por Maribel Núñez, nieta de Marcela Blanco, en una conferencia sobre su abuela, impartida el 11 de marzo de 2020 para el pueblo de Conil y publicada por Radio Juventud de Conil, en Facebook, (consultable en <https://m.facebook.com/RadioConil/videos/conil-rinde-homenaje-a-marcela-blanco/829228114241717/>).

²⁸ El autor del libro del que hemos extraído estos versos es Julián Oslé Muñoz, nieto de Ramón Muñoz, que conservaba inédito el poema que Marcela le dedicó a su abuelo el día de su cumpleaños.

Recordé que otros años
que nunca olvido
era papá el que alegre
los escribía,
y aunque yó no sé hacerlo
(no hé aprendido)
no quiero que le falte
en este día. [...]

Pero también en otros textos vinculará su pasión por la literatura a su adorado padre, quien, animándola a la lectura de sus muchos libros, le transmitió esta gran afición; como refleja en la siguiente carta, en la que se lamenta por la imposibilidad de poder dedicarse a ello a causa de mus muchos quehaceres laborales:

Sí, no se asombre de mis muchos quehaceres, puesto que ya, gracias a Dios, he vuelto a todos ellos; tan sólo la literatura es la que está parada; no podía resignarme a ello, pero tuve que obedecer a la razón y dejar a la afición tamañita... Sin embargo, no podía pasar sin leer, sin distraerme en esas cosas que para los que sentimos un arte es algo como su propia vida... y, ¡mire si seré cobarde!... he tenido que dar a guardar mis libros, porque no me encontraba con fuerza de voluntad bastante para tenerlos cerca y no leerlos; los pobres libros de papá, los que me dio un día cuando yo era muy pequeñita, como si me diese algún juguete muy delicado y muy precioso... y en los cuales estudié las reglas más esenciales de la poesía. (Blanco marzo 1924: 3)

Lamentablemente, Mariano Blanco falleció prematuramente, cuando Marcela tenía tan solo quince años, quedando también huérfana de madre tres años después y al cuidado de dos tías suyas solteras ya muy ancianas; motivo por el cual hubo de comenzar a trabajar a muy temprana edad para poder mantenerse y sobrevivir por sí misma, pues, como sostiene su propia nieta, al ser su abuela “una mujer tan avanzada en su tiempo, no aceptaba vivir a cargo de nadie, en todo se superaba” (Núñez 2020). Su carácter emprendedor, la adecuada educación que le facilitaron sus progenitores y su extrema cultura le dieron

las armas suficientes para ello, aplicándose, además, en el estudio de mecanografía, taquigrafía e idiomas, concretamente, el inglés y el francés, para completar su formación y obtener más posibilidades de empleo, dado el cariz turístico de su ciudad natal y los numerosos extranjeros que, a diario, la frecuentaban. De este modo, comenzará su trayectoria profesional realizando labores administrativas en las Bodegas Gómez, empleo que compaginará con el trabajo en la óptica de Manuel Iglesias y con la impartición de clases particulares en su propia casa. Clases que serán el preludio de su incursión en el mundo de la enseñanza, en el que estará volcada toda su breve, pero intensa, vida, gracias a la actividad empresarial que iniciará, en Cádiz, en 1928, con la apertura del centro de estudios que llevará su nombre²⁹, en el que involucrará también a su esposo, José Núñez León, con quien contrajo matrimonio en 1930.

En la Academia Marcela Blanco, que, pronto, se convertirá en una de las más prestigiosas de la ciudad, se impartían clases de mecanografía y taquigrafía, así como otras asignaturas prácticas para la superación de oposiciones o de formación para la obtención de empleos comerciales, bien fuera en bancos, en comercios, empresas o en la administración pública.

Entre las materias ofertadas, cabe destacar el método especial de aprendizaje y de mecanografía para invidentes, *Enseñanza especial para ciegos*, que ella misma había ideado para enseñárselo a su esposo, que padecía dicha afección (Núñez 2020); lo cual no le impidió ejercer como profesor en su centro de estudios y seguir solo al frente de este tras el fallecimiento de su mujer. Por este motivo, consciente de la valía de su cónyuge, Marcela se sentirá siempre muy sensibilizada con las personas discapacitadas, defendiendo, en numerosas ocasiones, su plena inclusión en la sociedad y en el ámbito laboral. Una defensa pionera en su tiempo, fiel reflejo del pensamiento abierto y avanzado de la empresaria y escritora, que manifestará no solo a través de su preciada labor en la academia, sino también en

²⁹ La Academia Marcela Blanco, que permaneció abierta durante 93 años, se inauguró en la calle Valverde, n.º 3, se trasladó, después, a la calle Sagasta y continuó, durante la mayor parte de su existencia, en la calle Cervantes n.º 25 (Núñez 2020).

algunos de sus escritos, reprobando la marginación de este colectivo y reivindicando igualdad de condiciones para ellos y la importancia de su instrucción, apoyada en métodos de enseñanza especiales, como el que ella promovía en su centro. Así lo podemos observar en su siguiente artículo, en el que es relevante notar también el lenguaje inclusivo utilizado por la autora, al referirse a estas personas, haciendo mención, en varias ocasiones, de ambos sexos, con el femenino en primer lugar y evitando el plural colectivo en masculino; reivindicación feminista también pionera que hasta la actualidad no ha llegado a ser considerada en nuestro país:

[...] el ciego no es un ser inútil que sólo sirve para vender décimos de lotería o tocar el piano. Es una persona apta para todo, dispuesta para ganarse por sí mismo la vida, que tiene amplios horizontes abiertos a su actividad. Lo que sucede es que en estas materias ha faltado una divulgación práctica, y ha sobrado una ignorancia muy grande. [...] Existen Institutos en los que se enseñan Carreras y Oficios, Ciencias y Artes, a los ciegos de ambos sexos, y éstos adquieren conocimientos en consonancia con su inteligencia, habiendo muchos que han obtenido puestos elevados en las ciencias y en las artes. [...] Hoy existe la enseñanza especial de la Mecanografía para ciegos [...] y por medio de ella se ganan la vida muchos que de otra forma no podrían hacerlo. Escriben sus notas en su escritura, redactan las cartas, trabajan al dictado, y tienen una gran seguridad en la escritura; es, pues, una nueva actividad a la que pueden dedicarse las muchachas y los muchachos ciegos, que, aunque afortunadamente no abundan, también suele haber más de los que parece.

No compadezcáis, pues, con inútil compasión a los que están privados de la luz del sol; aconsejadles que aprendan, que trabajen, y al considerarse útiles a sí mismo y a la humanidad, desaparecerá de ellos la tristeza de su desgracia. (Blanco agosto 1928: 8)

Lamentablemente, Marcela no pudo prolongar por mucho tiempo su labor educadora ni su campaña a favor de los más discapacitados debido a su prematuro fallecimiento, si bien estas serán continuadas por sus herederos –su esposo, su hijo, y, tras

ellos, sus nietas–, que seguirán al frente de la academia, transmitiendo su legado a las muchas generaciones de gaditanos y gaditanas que en ella se formaron, hasta su cierre, en el año 2014.

En su breve lapso de vida, esta emprendedora e incansable mujer encontró espacio también para dedicarse a su gran pasión: la escritura, cultivando todo tipo de géneros, en especial, poesías y relatos, pero también letras de canciones, villancicos, breves dramas, así como numerosos artículos periodísticos, que publicará en diferentes revistas y periódicos nacionales e internacionales. Por ello, además de por su intensa actividad como empresaria, Marcela destacó pronto entre los círculos de intelectuales de su ciudad, pero también de toda Andalucía y de otras zonas de España, con muchos de los cuales mantuvo gran amistad. Entre estos, el célebre escritor José María Pemán, el periodista y poeta Ramón Bujones, la escritora gaditana Emma Calderón y de Gálvez o la escritora sevillana Amantina Cobos, con quienes compartirá aficiones, tertulias e intereses culturales, literarios, e, incluso, sociales, que plasmará, de manera especial, a través de sus diferentes colaboraciones en la prensa; pudiendo, de este modo, mostrar su talento ante la sociedad y ganándose la estima de muchos de sus contemporáneos, que la apreciarán y elogiarán en numerosas ocasiones, implicándola a colaborar con ellos en diferentes iniciativas, como veremos más adelante.

2. LAS COLABORACIONES DE MARCELA BLANCO EN LA PRENSA NACIONAL

Al igual que buena parte de intelectuales de la época, en particular las mujeres, cuyo acceso al mundo cultural suponía mayores obstáculos, la escritora gaditana se dará a conocer, fundamentalmente, por medio de sus muchas colaboraciones en la prensa, en las que, además de mostrar sus capacidades literarias, podía expresar su parecer acerca de numerosas cuestiones sociales.

De este modo, con apenas 20 años comenzará a colaborar, con textos de variada índole, en diferentes periódicos y revistas andaluces, como *El Noticiero Gaditano*, *Bromas y Veras*, *El*

Liberal de Sevilla, *La Unión Ilustrada*, *Oromana* o *Diario de Cádiz*, pero también nacionales, como *Blanco y Negro*, e internacionales; siendo, además, corresponsal en Cádiz del *Boletín del Círculo Andaluz*, de Buenos Aires.

Sus primeras colaboraciones en la prensa las encontramos en la década de los años veinte, haciendo una de sus primeras incursiones con el poema que publica en *El Noticiero Gaditano*, el 6 de junio de 1922, en respuesta a una encuesta del diario dirigida a varias mujeres poetas de Cádiz acerca de cómo habría de ser para ellas el hombre. A dicha encuesta responderán, con sus versos, además de Marcela, una serie de contemporáneas tuyas sobre las que también aún queda mucho que reivindicar, concretamente Patrocinio de Biedma, Gitanilla del Carmelo (Adela de Medina), Lía Tavío y Yosi (Josefina Campos).

Por lo que respecta al poema de Marcela Blanco, podemos observar cómo la escritora defiende un modelo de hombre virtuoso, lleno de valores, como la franqueza, la bondad y la inteligencia, que sea, especialmente, protector de su esposa y “nunca tirano en su hogar”; clara crítica contra el machismo y la violencia doméstica, tan arraigados en las sociedades patriarcales y contra los que, al igual que ella, se manifestarán muchas intelectuales de la época:

¿Cómo debe el hombre ser?...
Pues debe ser, moralmente,
franco, bueno, inteligente,
cumplidor de su deber.
Nunca tirano en su hogar;
de los humildes, hermano,
que sepa tender la mano
y al caído levantar.
De la mujer, protector;
de sus hijos, consejero,
y en el peligro, el primero
en prudencia y en valor. (Blanco 1922: 1)

El modelo de hombre que promueven los versos de Marcela recoge las cualidades de algunos de los varones más

significativos de su vida, en particular su padre y su esposo, pero también de muchos de sus amigos intelectuales, muy involucrados, en algunos casos, en la defensa de las mujeres, de su inclusión en la sociedad y de la paridad de géneros, conscientes de la valía de estas, reflejada en el ejemplo de sus apreciadas contemporáneas, quienes, aún con muchas trabas, se iban abriendo paso en el ámbito literario, e, incluso, empresarial, mostrando sus muchas capacidades –tal es el caso de Marcela Blanco. En este sentido, la escritora gaditana fue una privilegiada, pues se vio rodeada de hombres inteligentes y solidarios que la estimularon, la elogiaron y la acompañaron en su trayectoria vital y profesional. Sin embargo, también era plenamente sabedora de los muchos obstáculos que, en general, las mujeres habían de superar cada día y de las numerosas desigualdades que, injustamente, distanciaban a ambos sexos. Por ello, no se cansará de reivindicar, tanto en sus escritos como con su propio ejemplo, la igualdad entre hombres y mujeres y la necesidad de una educación paritaria desde la infancia; requisito indispensable para que estas últimas pudieran afrontar la sociedad en equidad de condiciones y oportunidades con el sexo opuesto. De ahí también que uno de los propósitos de su academia fuera el de formar a sus conciudadanas en las más diferentes disciplinas y prepararlas para emanciparse y enfrentarse solas a la sociedad, mostrando su valía más allá de las cuatro paredes de su hogar.

En este sentido, es relevante su participación como única mujer redactora de la revista semanal gaditana, dirigida por su amigo Ramón Bujones, *Bromas y Veras*, desde su fundación, el 6 de mayo de 1928, hasta el número 19 de esta, en el que también pasará a formar parte de la redacción la escritora Gloria de San Telmo. El hecho de que durante diecinueve números de la revista el único nombre femenino que figura entre el equipo redactor y directivo de la revista sea el de Marcela es muy significativo y revelador del reconocimiento y la estima que sentían sus compañeros hacia ella, puesto que la consideraron a su altura para poder cubrir las páginas que semanalmente habrían de conquistar a sus lectores y lectoras y no dudaron,

desde el primer momento, de sus capacidades a la hora de involucrarla en su iniciativa.

Por lo que concierne a sus colaboraciones en la revista, además de relatos y cuentos que encierran siempre una enseñanza moral, poemas y algunos villancicos, que publicará a lo largo de sus diferentes números, cabe destacar la sección semanal “Temas femeniles”, ideada por ella misma y dedicada, como su propio nombre indica, a distintos argumentos de interés, dirigidos, especialmente, para el público femenino, sobre las más variadas cuestiones: desde tendencias de moda, hasta costumbres o temas de actualidad, consejos sobre salud, higiene y cuidado personal, noticias sobre otras culturas..., que pudieran parecer, aparentemente, más fútiles, hasta los temas más reivindicativos, que podríamos considerar como propiamente feministas. En estos, la periodista gaditana expresará su punto de vista sobre diferentes asuntos de interés social, criticando las injusticias contra los más desvalidos – niños, pobres, discapacitados, e, incluso, los animales– y, de manera especial, contra las mujeres, reivindicando el reconocimiento de estas en paridad de condiciones con los hombres, sobre todo en el ámbito educativo y en el laboral. Por ello, no resulta casual que la periodista inaugure sus “Temas femeniles” con un artículo en el que reclama la necesidad de la formación profesional de las mujeres, de una preparación apropiada para poder afrontar del mejor modo el mundo laboral, incluso para aquellos trabajos que pudieran resultar aparentemente menos complejos, como el de dependienta, al igual que estaban ya haciendo en otros países más avanzados.

Mujer moderna e independiente, muy avanzada a su tiempo, culta, bien instruida, muy activa en la sociedad y emancipada desde muy joven, ella misma, habiéndolo vivido en primera persona tras quedarse huérfana a los 18 años, era consciente de la extrema importancia que suponía para las de su sexo el poseer una educación adecuada; la mejor arma de la que podían disponer para defenderse fuera de sus hogares sin verse obligadas a tener que depender de ningún varón ni someterse a este para poder sobrevivir. Por eso, no se cansará de reivindicar

este derecho fundamental para su colectivo, indispensable no solo para ellas sino también para toda la ciudadanía, puesto que solo así estarían preparadas para ser útiles en la sociedad del mismo modo que los hombres. A este respecto, es significativo el artículo publicado en el número 8 de *Bromas y Veras*, en la sección “Temas femeniles”, en el que la periodista anima a los padres a formar a sus hijas para que puedan desenvolverse solas en la vida y tener una existencia digna, escogida únicamente por ellas mismas, y, sobre todo, logren ser felices, sin tener que recurrir a vínculos forzados con ningún varón que se encargue de su sustento; gozando de la libertad de poder escogerlo simplemente por amor, o, incluso, permanecer orgullosamente solteras; reivindicación esta última también muy adelantada en una época en la que la soltería para las mujeres era uno de los mayores estigmas. Y así exhortará a los padres a seguir sus consejos:

Y ahora, pensadlo bien, padres que tengáis sobre vuestro corazón y sobre vuestros hombros la carga de vuestras hijas, pensadlo bien, ahora que estáis en tiempo de encauzarlas por senderos de noble y honrado vivir. ¿Os gustaría verlas tomar el camino de aquellas otras que tan femeninas se consideran, o de éstas que por serlo, ¡y mucho!, han creído más noble, más digno, colaborar con el hombre que venderse a él, aunque fuese al precio del Matrimonio, a cambio de su propio bienestar y sin poder darle – porque en muchos casos no lo sienten– un verdadero amor? Y si pensáis que pudieran quedarse solteras, no temáis. Como su vida habrá sido útil a la sociedad y a ellas mismas, no se encontrarán jamás en ridículo, no pensarán en los años que se fueron, ni querrán aparentar una juventud eterna, porque una vida dedicada a un fin noble les dará la satisfacción de no haber sido para su familia una carga, ni un parásito para la sociedad. (Blanco 24 de junio 1928: 7)

El modelo de mujer independiente que Marcela Blanco promueve era perfectamente compatible en convivencia con un hombre, aunque no a toda costa. Un hombre escogido y amado, compañero, cómplice y amigo, al igual que lo fue su esposo para ella, con quien compartir los días en igualdad de condiciones, incluso en el ámbito laboral. Aspecto este último, según sostenía, perfectamente compatible con la crianza de la prole y,

además, muy provechoso para hijos e hijas, puesto que, creciendo con el ejemplo de sus progenitores, ambos formados y con mayores posibilidades económicas, al disponer de sendos empleos, ellos también tendrían mayores oportunidades de formarse y conseguir un porvenir digno; como sostendrá en su artículo:

Y un buen día, ella, la que se bastaba a sí misma para sostener con decoro y holgura su hogar, la que ha desoído tantas palabras vanas de tantos vanos hombres, halla al fin a uno, ¡a uno sólo! que despierta sus sentimientos y sus sentidos, y ama, y se casa, y es feliz en el hogar nuevo, que nada pierde por estar solo unas horas del día, mientras los dos trabajan.

¿Y los hijos? -preguntarán algunos. Rara es la mujer que vive aislada. ¿Quién no tiene madre, hermanas, familia a quien amparar, porque, con menos aptitudes, no hayan podido o sabido valerse por sí mismas? Pues de ellas será el cuidado de los hijos durante las horas en que los dos estén ganándoles el pan. Y si con el solo trabajo del padre hubieran sido humildes obreros u oscuros burócratas, con el producto del trabajo de los dos podrán, cuando sean hombres, tener una lucrativa carrera y un porvenir diáfano. (Blanco 24 de junio 1928: 7)

Para la escritora gaditana, las mujeres, al igual que los hombres, han de ser activas y útiles en la sociedad, aprovechando sus capacidades para llevar a cabo una existencia provechosa, no solo para sí mismas, sino también para su entorno. Por ello, criticará duramente la ociosidad de aquellas que dedican sus días al mero ocio, ocupando su tiempo en frivolidades y actividades banales. Mujeres sin ningún tipo de ideal, completamente opuestas al modelo femenino que ella profesa, cuyas vidas discurren vacías sin más objetivo que el de divertirse y que, con su inutilidad, nada hacen por su colectivo, ofreciendo una imagen en absoluto beneficiosa y completamente contraproducente para el tan ansiado progreso de las de su género:

Divertirse... divertirse... Ese es el único ideal de muchas mujeres y es, precisamente, lo que no consiguen nunca. ¿Cómo han de conseguirlo, si no saben sufrir, ni luchar, ni ganar siquiera la más mínima batalla frente a la vida o frente a un noble ideal? Mujeres

-ricas, casi siempre- endiosadas por su posición o riqueza, entregadas con afán a los deportes, que frecuentan salones, terrazas de casinos de moda, playas, teatros, halls de grandes y suntuosos hoteles, y que, sin embargo, se aburren soberanamente... (Blanco 22 de julio 1928: 5)

La función social de las mujeres, que ella profesaba a diario con su ejemplo, es esencial para Marcela Blanco, pues solo mostrándose útiles fuera de sus hogares podrían demostrar su valía y equipararse con los hombres; motivo por el cual será un argumento recurrente en muchos de sus escritos. Una función social que no había de reducirse únicamente al contexto laboral, sino que debía extenderse a todos los ámbitos, en particular en lo referente a las relaciones con el prójimo. Por ello, para la periodista gaditana, profundamente católica y educada en valores, la verdadera mujer moderna no solo ha de aportar a la sociedad los frutos de su esfuerzo en el trabajo, sino también ha de ser generosa, compasiva y bondadosa, dentro y fuera de su hogar, y ofrecer a los demás cuanto esté en su haber, en beneficio del bien común; lo que las hará plenamente útiles en la sociedad. Por ello, con frecuencia, en sus textos, bien sea en forma de artículos, de relatos, o, incluso, en sus poemas, instará a sus conciudadanas a ser piadosas, a dedicarse a los demás, con ese instinto maternal tan femenino que todas poseen, y compadecerse con los más necesitados, ofreciéndoles su ayuda allá donde puedan ser de provecho. Cualidades propias de la feminidad que toda mujer habría de considerar como parte de sus deberes sociales, mucho más importantes y trascendentales que la simple asistencia a todos esos actos mundanos en los que tantas malgastaban su tiempo inútilmente.

Un buen ejemplo de este ideal de mujer por el que Marcela abogaba es Leocadia, protagonista de uno de sus relatos, una joven de clase alta, culta e inteligente, que, aun sabiendo estar en sociedad y adaptándose a todos esos actos tan triviales a los que se veía obligada a asistir, no apreciaba desperdiciar sus días ocupándolos con ese tipo de frivolidades. Así la presenta la escritora, mientras la dama se disponía, con desgana, a acudir a una de estas fiestas:

No le halagaba asistir al baile. No era mujer que gustase de frivolidades mundanas. Estudiosa, amante de la ciencia y del saber, su doctorado era su mayor gloria, pero esta gloria no pudo quitarle nada de su feminidad. Por eso a ella unió la gloria del amor hacia el preferido, hacia el esposo, y estas dos glorias se hicieron una dentro de su alma elevada, enamorada del bien.

Conocedora de sus deberes sociales, sabía cumplirlos como correspondía a su posición, pero también con un algo de contrariedad interna que sabía disimular, pero no vencer. ¡Se malgastaba tiempo en aquellos salones! (Blanco, 20 de mayo 1928: 5)

El relato, que, como todos los narrados por la periodista, encierra un significativo mensaje moral, describe cómo Leocadia, mostrando gran bondad y dulzura, ayuda a un niño cuyo trajecito se había estropeado por las salpicaduras de barro de un coche que le había pasado por delante, a las puertas de su casa. Esta lo acoge en su hogar, consolándolo con la ternura de una madre, y, mientras le limpiaba el traje al pequeño, se mancha el vestido que se había puesto para ir al baile. Al ver la extrema preocupación que muestra el niño por su vestido manchado, entenderá el inmenso peso que la criatura le daba a aquella prenda vieja y sucia confeccionada con tanto cariño y esfuerzo por su progenitora con un traje roto de su padre. Esta reacción la hará enternecerse profundamente, comprendiendo la relevancia de las pequeñas cosas para quienes apenas poseen bienes y, sobre todo, cuán importante es el valor de una madre para los seres humanos:

El niño la vio caer [la mancha], y abandonando el abrigo que le envolvía, corrió hacia la señora:

-¡Que te manchas!... ¡Que te manchas tú también!

-Bah, ¡No importa, pequeño!...

-¿Qué no importa?... ¿Y cuándo tu madre te lo vea?

La sonrisa murió en los labios de ella. ¡Cómo decirle a aquel ángel que el traje suyo no lo había hecho su madre, como la madrecita del niño, acaso velando con luz escasa al borde de su

camita humilde!... Y, por primera vez en su vida, aquello nunca sentido ante las espléndidas galas de sus amigas, la saltó entonces contemplando el pobre trajecito azul, y volviendo los ojos al suyo, suspiró: ¡Qué poco valía su traje...!

Compadeciéndose de esa pobre familia, Leocadia, con extrema generosidad, decidirá regalarle a la madre de este unos metros de telas variadas, durante cada temporada, para que le hiciera nuevas prendas a su hijo. Sin duda, un encomiable y desprendido gesto que colmó de satisfacción a aquella noble mujer como nunca hasta entonces lo había hecho ninguna de esas muchas galas tan banales a las que le tocaba asistir.

La figura de la madre y el valor de la maternidad y de ese instinto materno, tan femenino, que poseen, incluso, aquellas mujeres que no tienen hijos biológicos estarán también presentes, con mucha frecuencia, en los escritos de la periodista gaditana. Representativo al respecto es el poema que publicará en *La Unión Ilustrada*, dedicado a una madre abnegada que entrega su vida a su hijo enfermo, olvidándose de sí misma, para acudir con él todos los días a la playa, sin importarle ninguna adversidad, con la esperanza de que el mar lo sanase. Marcela, observando con ternura y veneración a esa buena mujer, quiere homenajear, con sus versos, el sacrificio de todas las madres, admirando su dedicación y el inmenso e inigualable amor que profesan por sus hijos:

Y allí la encuentran siempre:
lo mismo cuando ruge la tormenta
que cuando el sol despide
sus oleadas de calor intensas:
lo mismo en el verano
que en los días de alegre primavera,
como en el crudo invierno
cuando sus manos hiela
el viento frío que pasando dice
cantos de asolación y de tristeza.

[...]

La heroína sublime de esta historia
verídica y sincera,

es la madre de un niño prisionero
de cruel enfermedad que le atormenta.
la ciencia se lo dijo
y escuchando la voz de aquella ciencia,
con esa sed de noble sacrificio
que toda madre en sus entrañas lleva,
acomodó a su hijo
en el carrito aquel, como si fuera
una cuna feliz donde dormido,
recibiese del sol caricias ledas
se lo llevó a la playa,
y de esperanza llena,
olvidada de sí completamente,
dejó que el sol truncase su belleza;
que la brisa del mar su piel quemase
que no existiese nada para ella
más que el hijo querido que enfermito
recibía del sol caricias ledas...

Y así pasaron años
y al volver cada vez en primavera
las golondrinas raudas
cruzando alegre la extensión inmensa,
allí encontraban en la playa siempre
la simpática y noble silueta
de aquella mujer mártir
que con tenaz paciencia
olvidada de todo y de sí misma
el carrito empujaba por la arena...
Y allí, junto a su hijo,
en las horas ardientes de la siesta,
elevando a los cielos
su mirada serena,
parecía decir al sol radiante:
-¡Mi esperanza eres tú!... ¡Bendito seas!

Así la vi una tarde [...]
y yo sintiendo en mi alma
una emoción indefinible, inmensa,
quise rendir de admiración tributo
a aquella mujer buena
y aunque tomé la pluma emocionada
sólo pude escribir con mano incierta
estas líneas que son ante lo excelso

del sacrificio de la Madre aquella,
como son ante el mar, potente y fiero,
los granos diminutos de la arena. (Blanco 17 enero 1926: 8)

Para Marcela Blanco, el amor es fundamental en la vida, no solo manifestado hacia los más cercanos, sino también hacia el prójimo. Un sentimiento vital que lo llena todo, colmando de felicidad a los seres humanos, y que ayuda a afrontar cualquier infortunio. Un amor como el que ella sentía por su esposo y compañero de vida y que desearía para todas las mujeres, a sabiendas de que, desafortunadamente, no todas tenían la dicha de poder experimentarlo, obligadas a compartir sus días con hombres a los que no amaban. Y así expresa en otro de sus relatos la importancia del amor frente a todas las cosas:

Porque cuando se siente de verdad y nuestro corazón es el que habla, los conceptos poéticos y las frases bonitas desaparecen, y por más que queramos buscarlas, no acuden a nuestros labios, como no han podido acudir al lápiz. Son las almas las que conversan entre sí, impregnando las palabras más vulgares de esta profunda emoción nuestra... Es como si el Amor imponiéndose a todo, dijese a la Inteligencia: "Calla, que he llegado yo". (Blanco 12 agosto 1928: 8)

Un amor que Marcela, mujer de gran corazón y extremadamente bondadosa, profesa por quienes la rodean, ganándose la estima de todos aquellos que la conocieron. Un sentimiento que partía también de su profunda fe cristiana, que la ayudaba a superar las adversidades y que también manifestará, a menudo, en sus textos. Como hará en el poema que publica en *El Liberal de Sevilla*, rogándole a la Virgen de la Esperanza que curase a su sobrinito enfermo, por quien sentía un inmenso afecto, casi igualable al de una madre, y por quien estaría dispuesta a dar su vida. Ante la gravedad del estado del pequeño, Marcela, que, con tan solo 22 años, ya había sufrido la pérdida de muchos seres queridos, no pudiendo soportar otra

más, se aferra a su fe, confiando en el auxilio de esta importante virgen sevillana, con la siguiente plegaria:

¡Qué pena, Dios mío...!
¡Qué pena más mala...!
Yo quisiera al besar á mi niño
darle todo el vigor que le falta,
y darle llorando mi sangre, mi vida,
si mi vida la suya salvara...

[...]

¡Mi niño querido,
criatura adorada...!
En ti puse el amor de mi vida;
en ti puse mis sueños, mis ansias,
estos sueños mil veces truncados
y estas ilusiones mil veces tronchadas,
y otra vez se derrumban, de golpe,
igual que un castillo que se desplomara...

Madrecita mía,
la de la esperanza,
que cubierta de joyas y flores,
vestida de gala,
por la hermosa Sevilla paseas
como Reina en su trono de plata;
cuando pases por esta calleja,
de rodillas, junto á una ventana,
me hallarás sollozando de pena,
de angustias ahogada...

No me niegues entonces, María,
una ola de todas tus gracias:
pon tu mano sobre este enfermito
que te espera postrado en su cama,
¡y devuelve a su mísero cuerpo
la salud y el vigor que le faltan...!

No le niegues tu gracia, María!
¡Virgencita de mis Esperanzas...!
Porque si él muriera, ¡Dios mío!,
y si sola otra vez me quedara,
¿qué haría yo con la sed de cariños
que llevo en mi alma,
si todos los seres en quienes la pongo,
la muerte, maldita, me los arrebatara? (Blanco marzo 1923: 3)

Entre las cualidades que debería ostentar el modelo de mujer promovido por Marcela Blanco, además de la belleza interior, la escritora estima muy importante no despreocuparse de la exterior, como parte esencial de su feminidad. Por eso, al igual que han de velar por su salud y por su mente, no descarta que las mujeres dediquen parte de su tiempo al cuidado de su físico y de su estética, para sentirse más saludables y, a su vez, presentarse del mejor modo ante la sociedad. De ahí que muchos de sus escritos, basándose, fundamentalmente, en los hábitos de otras culturas más avanzadas, estén dedicados a ofrecer consejos sobre el cuidado del cuerpo y de la mente, pero también a las tendencias de moda o a diferentes recomendaciones para el cuidado físico, perfectamente compatibles con otros atributos de las mujeres e indispensables para adaptarse a los nuevos tiempos. Y es que la mujer moderna cada día se cuida más, tanto por fuera como por dentro, considerándolo la escritora una verdadera necesidad, sin desdeñar el querer estar bella, incluso para sí misma o en los momentos más íntimos; tal y como explica en el siguiente artículo, dedicado a las nuevas líneas de ropa interior:

Cada día se presta más atención a lo que se refiere a la vida íntima y propia, aspecto muy singularmente en el personal. El baño perfumado, la gimnasia conservadora de la línea, el masaje con alguna crema emoliente son hoy verdaderas *necesidades* para la mujer cuidadosa de su belleza y deseosa de conservarla, y lo mismo ocurre con la ropa interior, cada vez más lujosa y más bonita. Cada vez, también, más cómoda, por práctica. [...] Por otra parte, la nueva ropa interior coopera a la tendencia de conservar a la mujer en un estado de perenne juventud. Tiende, como los trajes, a mantenerla “niña” el mayor tiempo posible. (Blanco 29 de julio 1928: 5)

3. LAS COLABORACIONES DE MARCELA BLANCO COMO CORRESPONSAL DE CÁDIZ EN LA REVISTA ARGENTINA *BOLETÍN DEL CÍRCULO ANDALUZ*.

Cabe señalar el relevante papel que Marcela Blanco tuvo como corresponsal en Cádiz de la revista argentina *Boletín del Círculo Andaluz*, órgano representante de la asociación que llevaba su nombre, fundada por un considerable grupo de andaluces emigrados en Argentina, en su mayoría intelectuales.

En la revista, fundada en Buenos Aires en 1922 y presidida por Salvador Moreno, colaboraron eminentes figuras del ámbito cultural de la época, como el poeta y periodista malagueño Salvador Rueda, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, el periodista Manuel Díaz Martín, o los hermanos Sabino y Giordano Araujo, quienes, además, formaban parte de la junta directiva³⁰. Sin lugar a duda, Marcela conocía a muchos de ellos y, gracias a su amistad con estos y a la consideración que le tenían, tuvo la ocasión de participar en la revista, no obstante ninguna mujer, hasta el momento, hubiera tenido tal privilegio.

Marcela Blanco comienza a colaborar en el *Boletín* argentino a partir del número 11, en febrero de 1923, en el que se la anuncia como corresponsal en Cádiz de la revista, además de colaboradora literaria; destacando sus méritos y su notoriedad en las letras andaluzas, pese a tener solamente 22 años. El anuncio, titulado “La Señorita Marcela Blanco”, reza lo siguiente:

En las bellas letras andaluzas tiene ya conquistado un puesto descollante la poetisa gaditana señorita Marcela Blanco. Nuestro estimado consocio señor Rey, delegado representante de nuestro Círculo en su jira [sic.] por España, ha conseguido que esta distinguida periodista y escritora sea corresponsal en Cádiz del *Boletín*, al propio tiempo que colaboradora literaria. En este número hace su presentación la señorita Marcela Blanco, con el precioso artículo titulado “En el camino”, que insertamos en otro

³⁰ Para profundizar al respecto, recomiendo el artículo de Verónica Zumárraga (2014).

lugar. (Redacción del *Boletín del Círculo Andaluz* febrero 1923: 8)

Es de reseñar que la periodista gaditana será la única mujer colaboradora de la revista argentina, además de la primera y única mujer Socia de Méritos del Círculo andaluz; título concedido por unanimidad, en marzo de 1924, entre todos los socios, sabedores y admiradores de la valía de esta gran poeta y periodista, no obstante sus estatutos no permitieran tal privilegio para las mujeres. Buena confirmación de ello es el artículo que la redacción dedica a la “brillante escritora”, en el número 19 del *Boletín*, acompañado de una hermosa fotografía de esta, en el que felicitan a su compañera gaditana por su destacada afición a la literatura, que la hace una mujer fuera de lo común y un claro ejemplo de mujer moderna, “estimada tanto por su valor personal como por su talento y sus excepcionales dotes”:

La joven y brillante escritora, poetisa además, el más simpático de sus aspectos, señorita Marcela Blanco, es para el *Boletín del Círculo Andaluz* una nota por demás simpática, pues no es común que nuestras mujeres dediquen sus actividades a la literatura, rompiendo las fuertes amarras de los convencionalismos.

En la capital gaditana, Marcela Blanco tiene puesto su pensamiento en nuestra modesta publicación y en nuestro Círculo, convencida de que realizamos una labor digna de estímulo.

Para nosotros Marcela Blanco es un símbolo de la mujer que vendrá, en plazo breve, a sustituir aquella otra altiva y sensual que nuestros antepasados tenían por modelo de virtudes, haciendo de la virtud ñoño recato y en la que las especulaciones del espíritu sólo hallaban apagado eco en los confesionarios y a través de la reja florida, en los eternos coloquios de enamorados.

En Cádiz, nuestra distinguida colaboradora es estimada tanto por su valor personal como por las excepcionales dotes de su talento, y colaboradora asidua en los más importantes diarios, ha sabido conquistarse un nombre estimadísimo por su solo esfuerzo, en el periodismo gaditano. ¡Es nuestra primera Socia de Mérito! Aunque nuestros estatutos, –españoles– no hayan tenido en cuenta este privilegio para la mujer (Redacción del *Boletín del Círculo Andaluz* octubre 1923: 22).

Efectivamente, si por algo se distinguió Marcela Blanco entre sus contemporáneos fue por su extrema erudición y por su

incesante actividad en el mundo empresarial y cultural, además de por su carácter afable y bondadoso, que hacían de ella un “perfecto modelo intelectual y moral de la mujer moderna” – como la definirá la escritora Amantina Cobos, en el *Diario de Cádiz*, en 1924–, digna de admiración, en una época en la que para las mujeres aún era muy difícil destacar en la sociedad, relegadas, en su mayoría, al ámbito doméstico. De hecho, la periodista gaditana realizará su exordio, en el número 11 de la revista, en febrero de 1923, con un breve relato titulado “Del camino”, que contiene una enseñanza moral, como ella acostumbraba en sus escritos, y que estaba dedicado a todos los emigrantes andaluces que se habían visto forzados a dejar su Patria y cruzar el océano para buscarse un sustento y mejor calidad de vida. En este, una generosa y compasiva niña le ofrece un jilguerito en una jaula –lo único de lo que disponía– a un pobre anciano que le había dado todo a su nieto, empobreciéndose aún más, para que el joven pudiera marcharse a América en busca de una vida mejor. El anciano, sumido en la más absoluta tristeza, se encamina a despedirse de su nieto, con el simbólico presente de aquella bondadosa niña, para entregárselo a este y que se llevara consigo, aunque fuera, un mínimo recuerdo de su querida tierra, que está a punto de abandonar. Marcela quiere representar a esa niña y ofrecerles también a los emigrantes de su tierra cuanto está en su mano: todo su cariño y compañía por medio de sus escritos para que, con ellos, sientan, al leerlos, el recuerdo de su Patria lejana:

Paisanos, queridos paisanos; como la pobre mozuela del cuento aquel, yo os envío el presente de mi cariño en un ramo de flores; aceptadlo: son las flores de España, las flores andaluzas... los claveles rojos y los copos blancos de los limoneros... Yo los iré deshojando poco a poco sobre las cuartillas, mientras canta en la jaula encerrado un pájaro de los jardines andaluces; con sus trinos, con sus perfumes y colores iré formando narraciones y versos de la tierra, y en las páginas blancas de esta revista pondré para ofrecéroslo el recuerdo de la Patria lejana. Perdonad, pues, los defectos de forma que halléis en mis escritos, y mirad, solamente, el afecto con que al enviároslos os saluda. (Blanco, febrero 1923: 10)

Marcela, con la bondad que la caracterizaba, aceptará, por tanto, colaborar en el *Boletín* con gran entusiasmo, deseosa de hacer el bien y aportar, gracias a sus habilidades como escritora, un poco de su preciada tierra a sus conciudadanos emigrados, que no gozaban de su misma suerte, al haberse visto obligados a abandonar sus hogares, muy lejos de su patria, para asegurarse un porvenir mejor.

Entre sus colaboraciones en el *Boletín del Círculo Andaluz*, destacan poemas y relatos breves, así como diferentes textos centrados, fundamentalmente, en la defensa de la mujer y de la necesidad de alcanzar una efectiva igualdad entre sexos; una cuestión esencial, para ella, que, como hemos analizado a lo largo de este estudio, reivindicará en numerosos artículos publicados en diferentes revistas, así como en su trayectoria profesional y personal, demostrando a diario, con su ejemplo y con su tesón, la valía de las de su género. Por ello, en el *Boletín* tampoco faltarán escritos al respecto. De este modo, por citar un ejemplo representativo, señalamos la publicación, en el número 24 de la revista, de una carta de Marcela Blanco, fechada el 3 de febrero de 1924 y dirigida a su amigo Francisco Ramírez (Paco Plata), socio del Círculo, quien, entusiasmado por el interesante contenido de la misiva, considerándola “un modelo de estilo epistolar y por contener noticias muy interesantes sobre la mujer andaluza moderna” (Ramírez 1924: 3), la ofrece a la revista para su publicación, con las siguientes palabras:

Mi querida amiguita, la inspirada poetiza señorita Marcela Blanco, Delegado Representante en Cádiz del Círculo Andaluz de Buenos Aires, me ha honrado con una carta que por considerarla yo un modelo de estilo epistolar y por contener noticias muy interesantes sobre la mujer andaluza moderna, considero que la apreciará usted como una gala que adorne nuestro próximo número del Boletín.

No creo que al darla a la publicidad cometo indiscreción, porque en parte estoy autorizado, como lo verá usted por el texto. Además hay algo que seguramente merecerá su comentario, ya que a mí no me incumbe pisar ese terreno. (Ramírez 1924: 3)

La carta será presentada bajo el título “La mujer Andaluza” porque, tal y como anunciaba Francisco Ramírez en esta,

Marcela, definiéndose a sí misma, describirá el modelo de mujer andaluza moderna, reflejado en su propia persona: una mujer culta, inteligente, apasionada de la literatura, trabajadora, que no abandona sus responsabilidades, situándolas por encima de sus pasiones, y que desdeña el ocio y las banalidades, aun sabiendo adecuarse a ellos si lo requiere la ocasión. Una mujer generosa y extremadamente bondadosa para la que no existe descanso, si este va en detrimento de los suyos; como expresará ella misma, en su carta:

[...] Sí, no se asombre, de mis muchos quehaceres, puesto que ya, gracias a Dios, he vuelto a todos ellos; tan sólo la literatura es la que está parada; no podía resignarme a ello, pero tuve que obedecer a la razón y dejar a la afición tamañita... [...] El descanso que me recomienda no lo pude llevar a cabo completamente; mes y medio estuve sin trabajar, pero no podía seguir más tiempo, sabía que estaba haciendo falta en mis oficinas, otros compañeros estaban recargados de trabajo por causa mía, y no podía ni sabía estar tranquila. Volví antes de terminar el permiso que me habían dado (Blanco marzo 1924: 3-4).

En esta carta, muy apreciada por todos los socios del Círculo andaluz, que la consideraron digna de su publicación, Marcela Blanco, agradeciendo, con modestia y humildad, el artículo de la revista, publicado el 19 de octubre de 1923, en el que se la elogiaba con numerosas palabras de encomio, hace un verdadero alegato feminista a favor de las mujeres, defendiendo el nuevo modelo de mujer moderna que cada vez destacaba más en Andalucía y, por extensión, en toda España: una mujer activa, trabajadora e instruida, independiente, con criterio propio y determinación, y con sobrados méritos y talento para poder afrontar la sociedad y ser útil en esta del mismo modo que los hombres:

Pero en medio de todo eso, y como si la cosa no fuera conmigo sino con la mujer española que evoca en aquellas líneas, debo decirle que en realidad la mujer metidita en su casa haciendo medias, o gastando el tiempo útil en vanas charlas a la reja, ha pasado casi del todo a la historia; la verdadera mujer española, y para con más realidad hablar, andaluza, que es la que más

conozco, gusta hoy de saborear lecturas, de ilustrar su entendimiento, de emplear sus actividades; aquí en Cádiz, que no es por cierto el lugar más adelantado, hay ya una porción de muchachas que siguen carreras, como la de comercio, medicina, etc.; muchas que frecuentan las aulas de la Academia de Bellas Artes, infinidad de mecanógrafas y algunas taquígrafas, en las casas de comercio, suavitamente, se van introduciendo: y en unas de Tejidos, otras de Ultramarinos, casas de máquinas de escribir y coser, zapaterías, etc., etc., son señoritas las que atienden el despacho. Hay empleadas en las casas de Banca, auxiliares de contabilidad, etc., etc., en fin que hoy por hoy, la mujer española, y hablando con conocimiento pleno de causa, la mujer andaluza, sin perder absolutamente ninguna de sus antiguas costumbres, sin dejar de ser “andaluza” es útil, activa, trabajadora: yo conozco algunas que atienden al total sostenimiento de su casa, y aun a su casa misma, y nada falta en ella (Blanco marzo 1924: 4).

Por ello, ruega a los redactores de la revista –todos ellos hombres–, implicándolos en la causa de las mujeres e instándolos a ser solidarios con ellas, que publiquen su carta, para que aquellos varones que aún consideran una intromisión la incursión de estas en el mundo laboral y social, no abriendo los ojos ante sus muchas capacidades más allá del ámbito doméstico, reconsideren su opinión, tras leer su alegato:

[...] debo confesar que a “ellos” no les hace mucha gracia esta intromisión, o este derecho a la vida que tenemos nosotras, pero no se atreven a formular más que vanos juicios: es tan humano y tan lógico que seamos algo más que un muñequito entretenido que sólo sabe decir ¡Te quiero y te adoro!, como el lorito del cuento... y esto no quita, ¡figúrese usted! para que lo sepamos decir también quizás con más perfección que antes, puesto que sabemos darle el valor que tienen las palabras. Si usted con todo esto hiciese un articulito y enterase a esos paisanos de todo esto, ¡haría un bien grandísimo!, porque es triste que nuestra pobre España no deje de ser para la idea de los que hace tiempo que no la han visto, la alegre, pero inútil, España de pandereta (Blanco marzo 1924: 4).

Muy aficionada a la poesía desde temprana edad, como ya mencionamos al comienzo de este estudio, también aprovechará los espacios concedidos en la revista para publicar algunos

poemas, en los que, frecuentemente, transmite sus inquietudes y sentimientos más recónditos, compartiéndolos con sus lectores. Entre estos el publicado en el número 21-22 de diciembre de 1923 y enero de 1924, titulado “Mi Casona”, en el que, a modo de confidencia, rememora el hogar de su infancia, lamentándose por el desolador estado en que se encuentra tras el paso del tiempo y la ausencia del calor de una familia que la habite:

Oh, casona, mi casona,
qué abatidas, solitarias,
he encontrado las que un día
fueron plácidas estancias,
donde en tiempos ya lejanos
las canciones resonaran
con que dulce y blandamente
mis ensueños se arrullaban.
Por los muros de tus patios
de la yedra verdeaba,
sólo hay troncos que parecen
esqueletos que se abrazan...
Y están secas esas fuentes
cual mis ojos, que, sin lágrimas,
van mirando las ruinas
solitarias de mi casa.

[...]

¡Oh, casona!, mi casona,
¡la casona de mi infancia!
la que yo busqué soñando
revivir horas pasadas.
Tú eras ídolo de barro
que de lejos adoraba,
y, al tocarlo, se ha deshecho
cual la espuma de las aguas. (Blanco 1923-24: 7)

En el número 24 del *Boletín del Círculo Andaluz*, en marzo de 1924, Marcela publica un breve poema, titulado *¡Esperanza!*, en el que da a entender que había padecido una grave enfermedad de la que apenas se percató, pues debió de estar

inconsciente durante un tiempo³¹, suplicando que, cuando enfermase de nuevo, la ignorancia la protegiese del mismo modo para no sufrir y seguir manteniendo la esperanza de la vida:

Todo el mundo lo sabía:
todo el mundo me miraba
con miradas que eran mezcla de cariño
de tristezas, y de lástima...
y yo sólo, madrecita, yo tan sólo
lo ignoraba...

Luego, un día, ya repuesta
de mis males y mis ansias,
cuando supe lo malita que había estado,
¡cómo entonces comprendía las miradas
que los míos me lanzaban a hurtadillas
impregnadas de tristezas y de lástima!...

—Madrecita del Carmelo, Virgencita,
Madrecita de mi alma...
haz que siempre cuando enferme
me proteja la ignorancia.
Que no acierte a comprender por qué me miran
con los ojos arrasados por las lágrimas...
que no sepa en el peligro en que me encuentre,
¡que no pierda ni un instante la esperanza!

(Blanco marzo 1924: 10)

Quizá, esta afección fuese un agravante que pudo ocasionar su prematura muerte durante el parto, si bien se trata solo de una conjetura personal, puesto que no hemos encontrado más información al respecto. Lamentablemente, tan solo siete años después, el 13 de febrero de 1931, esta gran mujer fallecerá, dando a luz a su único hijo, que, junto con su padre, perpetuará su legado, al frente de su academia, durante décadas.

³¹ Es muy probable también que dicha enfermedad fuera la causa que la mantuvo más de un mes ausente del trabajo, realizando el obligado descanso al que hacía mención en la carta que publicó su amigo Francisco Ramírez, en el mismo número del *Boletín del Círculo Andaluz* en el que publica su poema.

4. CONCLUSIONES.

Utilizando las palabras de su orgullosa nieta, Marcela Blanco Morales fue, sin lugar a dudas, una “mujer pionera en su tiempo, una mujer luchadora, avanzada en la lucha por la igualdad de las oportunidades de la mujer con el hombre, una mujer que no aceptaba ser relegada a un segundo plano en el entorno social” y que, además, “supo superar, gracias al estudio y a su tesón en el trabajo, las grandes dificultades de la vida en la época en que le tocó vivir” (Núñez 2020).

Desgraciadamente, la fatalidad del destino le impidió seguir demostrando todo su talento, y su nombre, como el de otras muchas, acabó depositándose en el olvido, a pesar de sus muchos méritos y la relevancia que tuvo en su época, tal y como hemos querido demostrar en este breve estudio.

Curiosa y tenaz observadora de la realidad que la circundaba, la escritora y empresaria gaditana, al igual que su nieta al recordarla, se sentía orgullosa al contemplar los muchos logros que las mujeres estaban consiguiendo, gracias al tesón y al empeño de muchas de ellas por mostrar su valía, así como al apoyo de tantos hombres que, cada vez en mayor número, reconocían sus méritos, abogando por la igualdad entre ambos sexos. Una igualdad que no significaba semejarse al otro sexo y que no estaba reñida con reconocer sus diferencias, tanto biológicas como caracteriales; entre estas la feminidad que las distinguía a ellas y de la que la escritora se mostraba tan satisfecha, manifestada, principalmente, en la sonrisa femenina, su mejor signo distintivo. “La sonrisa de la mujer fuerte, de la mujer moderna, comprensiva, inteligente, franca y cordial” (Blanco 26 de agosto de 1928: 7), según la escritora gaditana, que reflejaba su felicidad por los muchos éxitos que estaba conquistando. En definitiva, hombres y mujeres, cada uno con sus propias cualidades, semejantes en muchos aspectos y en otros distantes, pero ambos igual de admirables y necesarios para la sociedad, remando juntos, todos unidos, en el mismo barco. Como las cuatro muchachas que, junto con otro joven,

manejaban vigorosamente un esquife, en un balneario andaluz, y que Marcela recuerda en este significativo relato:

Hay quien ha dicho que la mujer, al transformar sus costumbres, se ha hecho varonil. Yo creo que en muchos casos es verdad esta afirmación, pero no en todos. Tampoco recuerdo quién dijo que si la fortaleza está representada por el hombre, la mujer fuerte se parecería irremediabilmente a él. Perfectamente, se parecerá a él en cuanto de noble, generoso y elevado pueda haber en él. Y para corroborar esta idea veo en estos momentos –con la imaginación– algo que vi no hace mucho en el Balneario del Carmen de una capital andaluza. Cuatro muchachas remaban vigorosamente conduciendo un esquife. [...] En el timón había un muchacho. [...] Yo las observaba con interés. Había en ellas, como en el hombre, el valor, la inteligencia para gobernar el barquichuelo diminuto; como en la mujer, la coquetería de sus pañuelos de color graciosamente anudados, todas iguales. Como el hombre, sus cuerpos eran ágiles, fuertes, vigorosos; se adivinaba en ellas la fortaleza, pero no se parecían al hombre, ¡no! En su fortaleza había algo que las hacía completamente distintas, completamente femeninas. Reían bromeando entre ellas, hablaban atropelladamente en medio de su risa, y cuando luego volvían a empuñar los remos callaban un instante, pero entonces veíase en sus labios la sonrisa, la sonrisa de la mujer de hoy que corre, rema, nada, hace gimnasia y se deja quemar la piel por las brisas marinas y por el sol... la sonrisa de la mujer que es fuerte, porque se ha desprendido de los absurdos y viejos moldes –mejor dicho, de lo que aquellos moldes tenían de absurdo– y no por haber imitado al hombre, y cuya sonrisa es como el blasón en que se ostenta su más verdadera feminidad. (Blanco 26 de agosto de 1928: 7)

Concluimos esta investigación haciendo referencia al poema que Marcela Blanco publica en el *Boletín del Círculo Andaluz*, en octubre de 1923, titulado *Refugio de paz*. Se trata de un extenso poema dedicado a la inmensidad del mar y al sosiego que le ofrece el contemplarlo, en el que, a su vez, se lamenta por no poder exteriorizar todas las inquietudes que reprime en su interior; probablemente, por no disponer de ese espacio con el que, sin embargo, contaban sus contemporáneos varones para poder expresarse. De ahí que se aflija por la soledad en que se siente sumida, al igual que otras muchas que, como ella,

mostraban su arte y su talento en solitario, aisladas de ese canon del que estaban, a priori, excluidas por el simple hecho de ser mujeres:

[...] De la brisa el soplo débil, despertando va en mi alma
un deseo indefinido de contar mis impresiones,
y aunque busco sólo encuentro de este mar la augusta calma,
y la angustia del vacío en mis hondas emociones.

Sola, sola, ¡pobre alma!... La nostalgia va poniendo
en mis ojos la tristeza de un dolor incomprensible,
y el recuerdo de mi vida, poco a poco reviviendo
y a mi pecho saturando de un pesar inextinguible,
mientras sigue de las ondas el cantar de su murmullo,
y del sol los rayos lanzan su ardorosa claridad
y los vientos van poblando con los ecos de su arrullo
el desierto de mi alma, y esta augusta soledad. (Blanco octubre
1923: 31)

Quién hubiera podido decirle que, sin embargo, no estaba sola. Ni ella ni las muchas mujeres olvidadas por cuya memoria y revalorización tantos seguiremos investigando, reivindicando su debido espacio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENÍTEZ ALONSO, Elena (2015). “La lucha pacifista en las mujeres andaluzas de principios del siglo XX, pioneras en el periodismo femenino español. De Carmen de Burgos a Blanca de los Ríos”. En José M. Gómez y Méndez *et al.* (eds.), *Derechos humanos emergentes y periodismo* (pp. 176-195). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- BLANCO, Marcela (2018). “A mi primo Ramón Muñoz” (1 de enero de 1918). En Julián Oslé Muñoz, *Imágenes para después de una guerra* (p. 46). Mirafuentes: Asociación Cultural Lamiñarra.
- BLANCO, Marcela (6 de junio de 1922). “Cómo debe ser el hombre?”. Encuestas de *El Noticiero Gaditano*, año IV(1078), p. 1.
- BLANCO, Marcela (febrero de 1923). “Del camino...”. *Boletín del Círculo Andaluz*, año II(11), p. 10.

- BLANCO, Marcela (29 de marzo de 1923). “¡Virgencita mía, la de la Esperanza!...”. *El Liberal*, año XXIII(197), p. 3.
- BLANCO, Marcela (octubre de 1923). “Refugio de paz”. *Boletín del Círculo Andaluz*, año II(19), p. 31.
- BLANCO, Marcela (marzo de 1924). “La mujer Andaluza”. Carta del 3 de febrero de 1924. *Boletín del Círculo Andaluz*, año III(24), pp. 3-4.
- BLANCO, Marcela (diciembre de 1923 y enero de 1924). “Mi Casona”. *Boletín del Círculo Andaluz*, año III(21-22), p. 7.
- BLANCO, Marcela (marzo de 1924). “Esperanza”. *Boletín del Círculo Andaluz*, año III(24), p. 10.
- BLANCO, Marcela (17 de enero de 1926). “En la playa”. *La Unión Ilustrada*, sección “Los Poetas”, p. 8.
- BLANCO, Marcela (20 de mayo de 1928). “Temas femeniles”. *Bromas y Veras*, año I(3), p. 5.
- BLANCO, Marcela (24 de junio de 1928). “Temas femeniles”. *Bromas y Veras*, año I(8), p. 7.
- BLANCO, Marcela (22 de julio de 1928). “Temas femeniles”. *Bromas y Veras*, año I(12), p. 5.
- BLANCO, Marcela (29 de julio de 1928). “De la ropa interior”. En “Temas femeniles”, *Bromas y Veras*, año I(13), p. 5.
- BLANCO, Marcela (5 agosto de 1928). “Temas femeniles”. *Bromas y Veras*, año I(14), p. 8.
- BLANCO, Marcela (12 de agosto de 1928). “Temas femeniles”. *Bromas y Veras*, año I(15), p. 8.
- BLANCO, Marcela (26 agosto de 1928). “Temas femeniles”. *Bromas y Veras*, año I(17), p. 7.
- DE LA PASCUA SÁNCHEZ, Encarnación, “Mujer y Trabajo”, en José Marchena Domínguez *et al.* (eds.), *Mujeres emprendedoras gaditanas de un siglo (1900-2000)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2001, pp. 49-81.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (1983). *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36. La revista Isla*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- NÚÑEZ MUÑOZ, Maribel (12 de marzo de 2020). “Querida abuela Marcela”. En *Conil rinde homenaje a Marcela Blanco*. Conferencia emitida en el espacio de Facebook de Radio Juventud de Conil. Recuperado de

<https://m.facebook.com/RadioConil/videos/conil-rinde-homenaje-a-marcela-blanco/829228114241717/> [Fecha de consulta: 18/01/2023]

- RAMÍREZ, Francisco (Paco Plata) (marzo de 1924). “La mujer Andaluza”. Presentación de la carta de Marcela Blanco. *Boletín del Círculo Andaluz*, año III(24), p. 3.
- RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen (2000). *Mujeres escritoras andaluzas del siglo XX (1900-1950)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- REDACCIÓN DEL *BOLETÍN DEL CÍRCULO ANDALUZ* (febrero de 1923). “La Señorita Marcela Blanco”. *Boletín del Círculo andaluz*, año II(11), p. 8.
- REDACCIÓN DEL *BOLETÍN DEL CÍRCULO ANDALUZ* (octubre de 1923). “Marcela Blanco”. *Boletín del Círculo Andaluz*, año II(19), p. 22.
- ZUMÁRRAGA, Verónica (2014). “El Círculo Andaluz de Buenos Aires”. *Revista Iberoamericana de Lingüística*, 9, pp. 153-160.

ENTIMISMADA DE JULIA ESTEVAN

ECHEVERRÍA

ENTIMISMADA BY JULIA ESTEVAN

ECHEVERRÍA

Cristina IGLESIAS-GRANDE

Universidad de Sevilla

Resumen

El objetivo de este capítulo es analizar la mística y su lenguaje presente en el poemario titulado *Entimismada* de Julia Estevan. Su libro se enmarca en la tradición española de poesía mística, recogiendo muchos de sus temas, símbolos y metáforas. Dos son sus modelos: San Juan de la Cruz, por un lado y su amigo Gerardo Diego, por otro. En su libro recurren los temas clásicos de la renuncia del yo humano para fundirse con un tú divino, la espiritualización del cuerpo que se vuelve luz y transparencia, lo inefable de la mística, la implicación de los lectores en esa experiencia, pero también el tema metapoético, muy presente en la generación del 27, de la poesía como oración.

Palabras clave: Julia Estevan, generación del 27, Gerardo Diego, poesía mística, San Juan de la Cruz

Abstract

The objective of this chapter is to analyze mysticism and its language present in the collection of poems titled *Entimismada* by Julia Estevan. His book is part of the Spanish tradition of mystical poetry, collecting many of its themes, symbols and metaphors. There are two models: San Juan de la Cruz, on the one hand, and his colleague Gerardo Diego, on the other. In his book, they use the classic themes of the renunciation of the

human self to merge with a divine being, the spiritualization of the body that becomes light and transparency, the ineffable of the mystical experience, the involvement of the readers in that experience, but also the metapoetic theme, very present in the generation of 27, of poetry as prayer.

Keywords: Julia Estevan, Generation of 27', Gerardo Diego, mystical poetry, San Juan de la Cruz

1. JULIA ESTEVAN ECHEVERRÍA

Julia Estevan nació en el año 1919 en Almería, allí vivió su juventud junto con sus hermanos y sus padres. Su padre, David Estevan Gómez era natural de Segovia, aunque no pasó mucho tiempo allí, pues el abuelo de Julia, que era Magistrado, fue destinado a Almería. Por este motivo la familia se traslada a Andalucía. David Estevan también estudió Derecho en la Universidad de Granada y tras acabar sus estudios regresa a Almería para ejercer como abogado. Se casó con Encarnación Valls y de este matrimonio nació una hija, Inocencia Estevan Valls. Desafortunadamente, Encarnación muere joven por lo que David se volvió a casar. Su segundo matrimonio lo forma con María Echeverría, procedente de Navarra, ella era pianista y traductora de francés. De este matrimonio nacieron diez hijos, entre ellos, Julia.

Desde muy pequeña estuvo en contacto con la literatura, su padre había ganado muchos premios de poesía y tanto ella como sus hermanas solían escribir. A Julia Estevan le gustaba mucho hacer sonetos, porque, según cuenta, le salían con mucha facilidad. Editó su primer libro en el año 1996 y aunque tenía mucha producción escrita, confesó que nunca le dio la importancia que merecía. Pasó su juventud en Almería y estudió el Bachillerato después de la guerra civil. También estudió Magisterio, aunque nunca ejerció como docente, su meta era estudiar en la Universidad, pero en esos tiempos no existía todavía en la ciudad de Almería. Tras este deseo truncado, se presentó a las oposiciones de Colonización y Administración del Estado. Como se sentía atraída por el mundo literario de la época pidió el traslado y se mudó a Madrid en 1967 donde pasó

treinta años antes de regresar a su ciudad natal. Su experiencia en la capital de España la metió de lleno en los movimientos intelectuales y literarios del momento de los que formó parte, colaborando con las revistas más importantes, publicando poemas y escribiendo críticas literarias. Mantuvo una gran amistad con Concha Lagos y Gerardo Diego. Con ambos existe un intercambio epistolar, aunque, como cuenta la escritora, de Gerardo Diego conservaba muchas fotografías que le fueron robadas junto con las cartas que tenía en casa. Este suceso lo recordaba con gran pena puesto que empezaron a escribirse en el año 1952 y mantuvieron esa correspondencia durante quince años. Julia ayudó mucho al escritor, primero desde Almería y más tarde en Madrid.

La escritora nunca se casó. Mantuvo una relación durante muchos años, pero valoraba mucho su independencia y prefirió quedarse soltera. Tras pasar veintinueve años en Madrid, regresa a Almería por motivos familiares y allí pasó el resto de su vida. En 2014 el Instituto de Estudios Almerienses recopila sus tres obras y las edita bajo el título de *Poesía Completa*. La escritora la dedica a su sobrino, también poeta, José Antonio Soria Estevan, al que agradece su trabajo, porque sin él, el volumen no hubiera visto la luz. Continuó escribiendo hasta el final de su vida, aunque no publicaba sus poesías. Falleció el 12 de marzo de 2018 a la edad de 98 años.

Poesía Completa se inicia con su primer libro, titulado *Entimismada (Poesía mística)* y que dedica *post mortem* a su hermana Ana María. El prólogo de esta edición de 2014 lo lleva a cabo Arturo del Villar. El segundo libro, *La cuesta sagrada (Poesía religiosa)*. Comienza con algunas precisiones de la escritora, aclara que no había pensado que esos poemas fueran a ver alguna vez la luz y que por ese motivo ninguno está fechado. Explica que hay un poema compuesto en la década de 1950 y el resto los escribió a partir de 1960 en adelante, hasta el 2014. Su sobrino también ofrece algunos apuntes sobre la vida de Julia Estevan, mencionando que tuvo una amplia actividad como crítica poética, que realizó con revistas de literatura y poesía entre las que se encuentran “Poesía Española” y “Ágora” durante los años que vivió en Madrid. En el prólogo de este

libro figura un soneto de Gerardo Diego que dedica y titula con el nombre de la escritora “Julia Estevan”; le sigue un poema escrito por la autora, titulado “Tarde de Mayo” y termina con un poema de su sobrino, titulado “Este día”. Está dividido en tres partes: la primera “La Sed”, la segunda “El Arroyo”, la tercera “El Manantial”. Su tercer libro, *A pleno sol (poesía profana)* está dedicado a su ciudad natal, Almería. El prólogo está escrito por su sobrino, además, introduce otro soneto compuesto por Gerardo Diego y dedicado a la escritora bajo el mismo título que el anteriormente mencionado “Julia Estevan” aunque el tema es diferente.

La bibliografía crítica de nuestra autora es muy escasa, marcada por un carácter extremadamente local y provincial. Fue incluida en una antología titulada *Lira* (1976), recopilada y editada por Joaquina Rodríguez de Orozco (bajo el pseudónimo de Femina Urci) que recogía poemas de diferentes mujeres almerienses con motivo del año de la mujer. Sus artículos aparecidos en revistas como “Poesía Española” y “Ágora” no han sido recopilados y permanecen sin edición moderna. Tampoco ha sido publicada su correspondencia.

2. ENTIMISMADA: POESÍA MÍSTICA

Entimismada (1996) fue el primer libro publicado por Julia Estevan, un poemario que editó la Fundación Rielo por haber ganado el accésit al Premio Mundial de Poesía Mística. Julia Estevan es una poeta católica que sabe interpretar los temas de la religión con respeto y sincera devoción. Sus poemas son oraciones a modo de coloquio íntimo con Dios. En ellos se entrega a él, su principal destinatario y a través de ellos, la escritora reafirma su fe. La relación estrecha que mantiene con Dios es tal, que en varios de sus poemas expresa de forma abierta el miedo que siente por perderla “Miedo me da que se hunda” (Estevan 2014: 65). Es significativo el modo que tiene de expresar tanto a Dios como a los lectores, en lenguaje popular y de forma abierta, sus sentimientos hacia Dios, confesando estar “enamorada”, con títulos de poemas bastante

sugeres como “lo nuestro”, “deseo”, “fecundidad”, convirtiéndose en un ser a su merced “mi dueño”, “tuya”.

El tema principal de *Entimismada* es la fusión del alma con Dios a través de diferentes formas, pero bajo el mismo medio: la poesía. La escritora a lo largo de los cincuenta y cinco poemas que componen el libro utiliza sus palabras para envolver en un viaje místico a los lectores: escribe sobre lo inefable, lo incierto, el dolor, la soledad, el gozo, la plenitud, la vigilia y utiliza la poesía mística como una ventana salvadora del alma y como un medio de comunicación con Dios y el otro mundo. También está presente el tema del alma encerrada en el cuerpo mortal, se apoya en la escritura para conectar con el mundo divino. Se enmarca en la tradición española de poesía mística, recogiendo muchos de sus temas, símbolos y metáforas. Dos son sus modelos: San Juan de la Cruz, por un lado y su amigo Gerardo Diego, por otro.

2.1 RESONANCIAS DE SAN JUAN DE LA CRUZ

San Juan de la Cruz es la figura central del poemario, presente en toda la concepción mística y expresamente en el mismo título, que revela la renuncia del yo a favor de un Dios con el que se funde, siguiendo sus consignas:

En mi yo no vivo ya,
Y sin Dios vivir no puedo;
Pues sin él y sin mi quedo,
Este vivir, ¿Qué será?
Mil muertes se me harán,
Mi misma vida espero
Muriendo, porque no muero (San Juan de la Cruz, 1992: 28)

Esta entrega y fusión del yo personal, en el que se renuncia a los sentidos corporales, se repite en los esquemas amorosos empleados por Julia Estevan a lo largo de todo el libro:

Vas en mí, voy en Tí. Tanta es tu entrega
que me haces a mí entregar, absorta, ciega.

Envuelto con tu ser mi ser completo. (Estevan 2014: 56)

La pérdida de los ojos es recurrente: “enceguecida voy de sol y cielos” (Estevan 2014: 71), “y a la vista su azul tan extendido/ y un rebrillar de espumas cegadoras” (Estevan 2014: 55), “¿Para qué ya los ojos. Si se quiso/ retratar tu figura en mi conciencia/ y al brillar relumbrante de tu esencia/ mi charco se hizo lago claro y liso?” (Estevan 2014: 58), remitiendo a la oscuridad de la fe, que es confianza en lo no visible, “la noche de alma”, en la que Dios es oscuridad para el intelecto humano (McGinn, 2018). El entimismamiento recurre a los esquemas de la fusión con Dios, representado como el Amor con mayúsculas y como el amado:

Si al despertar me prende tu chispazo
Sé que habré de seguir entimismada
En la onda envolvente de tu abrazo (Estevan 2014: 74).

Una relación en la que la poeta es la “elegida” y su papel es la pasividad absoluta en manos de Dios que la plasma. Es muy significativo el soneto Fecundidad, que lleva como subtítulo “juego necesario de participios pasivos”:

Gloriosamente vencida
Pródigamente arruinada.
Por rayo de oro arrasada,
En tus brazos diluida
-raptada desvanecida-
en nítida madrugada (Estevan 2014: 109).

“Abrazo” o “abrazar” se repiten ocho veces a lo largo del poemario. Julia Estevan traspasa los elementos carnales amorosos (besos, abrazos) a la relación con Dios y muchas veces utiliza un lenguaje popular para hablar de esa relación:

Lo nuestro es muy simple
Tan solo mirarnos
Otros te hablan, rezan

Te entonan sus cantos.
Tú y yo en silencio

Lo nuestro es mirarnos (Estevan 2014: 104)

Hay un rechazo explícito al cuerpo de carne y al deseo carnal “¿qué podrá ya aliviarme en esta espera/ mientras arde mi carne como hoguera/ por hundir su pared y revelarte?” (Estevan 2014: 63), “Y hoy como ayer, mañana como hoy, / responderá mi Sí que es siempre un “Voy”/ a tu toque de Sol que es siempre un “Ven” (Estevan 2014: 66), “Ascenderé en desnudo, sin la rosa ni el trino, / por la cuesta sagrada que los pies purifica. / El corazón en alto sus latidos repica / acudiendo a la cita de un amante divino” (Estevan, 2014: 68) que conduce al cuerpo espiritual, que es cuerpo de luz:

Porque vamos en luz, ¡tan transparentes!
Ingrávidos de amor, evanescentes,
En pura desnudez y en inocencia (Estevan 2014: 75).

Uno de los temas que Julia Estevan recoge de San Juan es la incapacidad del lenguaje para expresar la experiencia mística. No solo se sirve de recursos como la utilización de puntos suspensivos y signos de exclamación e interrogación para quebrar los poemas y dejarlos incompletos para reflejar la incomunicabilidad de sus experiencias personales. También enuncia lo inefable como fundamento de su experiencia, la incapacidad del lenguaje de encerrar esa experiencia en conceptos, y, por tanto, la dificultad de poder transmitirla en toda su plenitud no busca hablar al entendimiento sobre los principios teológicos de la mística, sino visualizar las emociones y sentimiento interiores que se desprenden de su vivencia con Dios.

Ya los ves... enmudece aquí mi canto
Incapaz de expresar la maravilla (Estevan 2014: 60).

Las realidades espirituales se transmiten a través de las analogías que, según Vattimo tienen que ver con “una perspectiva escatológica, es decir proyectual absoluta o totalizadora. La anagogía es un modo de subir, ascender” (Vattimo, 2005, 22). Estas analogías describen a Dios como

agua de vida, a veces como fuente, otras como mar: “A borbotones, Dios, a borbotones/brotas en mi piel y mis sentidos” (Estevan 2014: 56); “No sé cómo en mis aguas te has vertido/que solo amor mi interna fuente mana” (Estevan 2014: 59); “Sigue y sigue subiendo la marea/que soy ola en tu mar maravillada” (Estevan 2014: 59), “Ola en tu mar, de Ti crecida/ y subo y bajo en tu vaivén, tan plena / que estallo de fervor sobre la arena” (Estevan 2014: 60), “Resucitada estoy, resucitada./ Tiré al Jordán al carne vieja mía/y aquel agua lustral me devolvía/ un jirón del blancor de la alborada” (Estevan 2014: 73).

Lo inefable está relacionado como la presencia de otros elementos que revelan a Dios sin necesidad de las palabras, la luz y el calor en sus múltiples variaciones son dos símbolos que encontramos en *Entimismada* que remiten a la poesía de San Juan de la Cruz. La autora se retrata como “Culebrina de luz” (Estevan 2014: 60), “Un jirón de blancor en la alborada” (Estevan 2014: 73); Dios está presente en sus “relámpagos de luz”, “puro cristal de luz que luz va dando” (Estevan 2014: 73), “Y son tan evidentes tus abrazos, / que se pregona a veces, a chispazos” (Estevan 2014: 56), “A su roce mi impulso se serena / y en caricia de sol quedo dormida” (Estevan 2014: 60); “Porque vamos en luz ¡tan transparentes!” (Estevan 2014: 75); “Me duele tanta luz, tal abundancia” (Estevan 2014: 93); “Tanto sol que ha dorado tanta espiga / siendo tan limitados mis graneros” (Estevan 2014: 93); “Llamarada en mi cámara oscura. Rayo vivo” (Estevan 2014: 64); “Si al despertar me prende tu chispazo” (Estevan 2014: 74).

El fuego, que para muchos críticos constituye una de las señas de identidad del místico (Dámaso Alonso, 1962), aparece como imagen-metáfora en varios poemas, junto con la idea de la noche: “Porque esta noche es día, el sol abrasa/resucitada está toda mi casa” (Estevan 2014: 73); “¿Llegaré donde el leño se hace lumbre / y quema al que se acerca hasta su meta?”. (Estevan 2014: 69). El fuego y la luz perduran reactualizados y modernizados, por ejemplo, en la imagen de Dios en *fotografía*:

Te grabaste fielmente en mi objetivo

De mirarte y mirarte, retratada
Quedó un día tu imagen. Llamada
En mi carne oscura. Rayo vivo (Estevan 2014: 64).

Se hace referencia a dos tópicos de la poesía de, “carne” y “hoguera”, se está consumiendo en esa espera de la revelación suprema. Siguiendo a San Juan también la autora reclama constantemente la colaboración del receptor para suplir las deficiencias comunicativas. Julia Estevan anima a los lectores a participar en su experiencia, convirtiendo su poemario en un libro *sui generis* de catequesis.

¿Va a ser para mí sola este día
el contemplar de la fotografía
que en mi mar interior refulge, riela?

Yo que en copias el mundo inundaría
-oh dime, dime cómo se revela-
por dar a todos de la dicha mía (Estevan, 2014: 64).

La crítica ha señalado muchas veces que San Juan de la Cruz busca en sus poemas conducir a los lectores a la contemplación de Dios, guiados por el amor divino. Julia Estevan trasciende los esquemas tradicionales, como también hizo San Juan de la Cruz, y presenta la contemplación como una concepción vital, eleva su alma hacia Dios y constituye al mismo tiempo oraciones que sirven para el advenimiento de poetas nuevos (Herráiz, 2001). “Dichosos, sí, los que sin ver creyeron. / Felices porque en ellos te supieron / con saber y sabor de más hondura” (Estevan 2014: 58); “Yo también como vosotros quiero / sembrar mi corazón, feliz semilla / rebosante de vida, en la amarilla / tierra besada por el sol primero” (Estevan 2014: 61). La contemplación, por otra parte, es cambiante y larga ya que se trata de una vía que hay que recorrer para llegar a Dios. Dependiendo del lugar del camino en el que se está, Julia Estevan escribe poemas con diferentes tonos: “Me diste lo mejor. De tanto darme, / vivo en ritmo de pasmo y de sorpresa. / Los labios en dulzor de miel y fresa, / el corazón a punto de estallarme” (Estevan 2014: 62); “Estoy cansada. Poesía, arte / ¿qué podrá ya aliviarme en esta

espera / mientras arde mi carne como hoguera / por hundir su pared y revelarte?” (Estevan 2014: 63); “¿Besaste mi corazón? / El día fue oscureciendo. / En sus sombras tan cerradas / nube y oro se han disuelto” (Estevan 2014: 102); “Bajada de la Cruz. Qué fácilmente / cuesta abajo tomamos el sendero. / Qué felices los pies del mañanero / trotecillo a favor de la pendiente” (Estevan 2014: 69); “Subida hacia la Cruz. Pavor. Enfrente/ se yergue en vertical el gran madero” (Estevan 2014: 69).

Significativamente, San Juan es citado expresamente en el poema que cierra la antología, titulado *Sus huellas*, como broche final.

Yo quisiera escribir solo un poema
que dijera “Mil gracias derramando...”
Pero ese ya, fray Juan, tú lo escribiste
y aún sigue por los siglos resonando (Estevan 2014: 129).

2.2 RESONANCIAS DE GERARDO DIEGO

Julia Estevan comparte con muchos de los poemas de la generación del 27 una consideración trascendental de la poesía: “Aventura hacia lo absoluto” (P. Salinas) “No soy más que un gran “Si” que se encarama / resuelto y ambicioso hacia tu altura. / Un “Si”, grito estelar del pentagrama, / sostenido de amor, vibración pura” (Estevan 2014: 66); impulso “no muy lejano del religioso”; anhelo de “unión con la gran entraña del mundo y su causa primera” (D. Alonso) “Resucitada estoy, resucitada. / Tiré al Jordán la vieja carne mía / y aquel agua lustral me devolvía / un jirón del blancor de la alborada” (Estevan 2014: 73); “¿Caer en Ti como la piedra al agua! / Más hondo cada vez, más hondo / Y llegar a clavarse a diluirse, / por tu fondo / sin fondo” (Estevan 2014: 81). Esta concepción de la poesía como instrumento de la vida espiritual la acerca a la “plenitud o realidad soberana” de V. Aleixandre o las “hogueras encendidas en la noche”, de León Felipe.

En algunos planteamientos místicos sigue más concretamente la influencia de su amigo Gerardo Diego, que publica cuatro

poemarios sobre este tema *Via Crucis* (1931), *Ángeles de Compostela* (1940), *El cerezo y la palmera* (1964) y *Versos divinos* (1971). En el año 1950 ganó los Juegos Florales, celebrados en Granada, con motivo del IV centenario de la muerte de San Juan de Dios con el poema *Amor de Caridad*. En su vertiente ensayista, al hablar de Rubén Darío subrayaba su devoción por la fe a las preguntas que dejaba sin responder la Ciencia³². Según Díez de Revenga, Gerardo Diego es uno de los escritores contemporáneos más preocupados por los temas religiosos, como prueban por sus numerosos artículos y conferencias sobre el tema (Díez de Revenga 1973).

Con el crítico santanderino Julia Estevan seguramente compartía una visión religiosa del mundo además del hecho de tener ambos hermanos religiosos. La hermana de Ana María Estevan, de la Compañía de María, quien también escribía poesía. Fue premiada a los quince años por sus escritos en prosa. *Entimismada* está dedicado a ella “post mortem”. Gerardo Diego también tenía dos hermanos sacerdotes, por lo tanto, biográficamente podría pensarse que, ambos reciben esta religiosidad inculcada en su familia.

La idea de la poesía como vehículo de comunicación con Dios podría ser una influencia directa de Gerardo Diego para quien la poesía religiosa es una oración elevada a Dios, cantar en verso es la función de todo poeta que se ennoblece y sublima cuando se convierte en oración (Diego 1970: 51). Sostenía, de hecho, que “si la religión religa, la poesía también debe ligar y religar, unir a los hombres, prepararlos por intermedio de su fe a

³² “La ciencia actual ha penetrado con tanta osadía y reverencia en el seno de la materia que nos quedamos ya perplejos y sin saber a qué atenarnos respecto a la escolástica distinción frente al espíritu. Pero lo que la ciencia no puede darnos porque no podrá pasar de cierto umbral que le es vedado pisar, la fe nos lo entrega, la fe y el amor y la esperanza sobrevolando el término sin preocuparse de transgredir umbrales ni dinteles. Todo es uno y la fusión que vamos a ver realizarse en el seno de la poesía se ha realizado ya antes en el de la vida misma” (Diego, 1967).

la más alta fe en Dios” (Otero, 2016). Paralelamente, en *Entimismada* la poesía se presenta como la *Ventana salvadora*, a la que la poeta expresa su gratitud. A través de ella, nuestra escritora reconoce que es capaz de hablar de su experiencia mística “solo tú expresarás mis desmesuras”, “tú, que sabes de vuelos y de alturas”, agradece a Dios todo lo que le ha ofrecido haciendo referencia al pan y al vino, elementos de la liturgia cristiana:

¡Ventana salvadora, poesía!
Ven, libera en tu voz el alma mía
Dame imágenes, símbolos, figuras

Solo tu expresarás mis desmesuras
Con la alta nota de tu melodía,
Tú que sabes de vuelos y de alturas (Estevan, 2014: 62).

En *Impaciencia* Julia Estevan explica que la poesía es una salvación, pero se trata de una salvación efímera. Es un entretenimiento en espera del momento de revelación de la verdad. La poesía y el arte se convierten en el único medio que le sirven para acercarse a expresar lo que siente porque su propia voz está inspirada por la gracia recibida de Dios:

Estoy cansada. Poesía, arte
¿qué podrá ya aliviarme en esta espera
mientras arde mi carne como hoguera
por hundir su pared y revelarte? (Estevan, 2014: 63).

En *Rendición* la autora se rinde ante Dios ofreciéndose a él de forma plena y abierta, sabemos que es así porque se dirige a él directamente “Con este entendimiento que me diste”. Está dándole su corazón con un único fin: hablar con él fuera del mundo material. Para ella nada tiene valor cuando el alma está perdida en el todo absoluto, lugar donde se comunica con Dios en coloquio místico. En varios poemas se refleja su espera para librarse del cuerpo mortal, en este parece entretenerse también esta idea:

Con todo cuanto late y cuanto existe

en mi interior callado ¡y tan sonoro!
Con todo lo que vivo... y lo que añoro
desde que en luz y sombras me envolviste (Estevan 2014: 67)

Además, manifiesta su deseo de tomar el camino que Dios le ofrece y dejar el mundo terrenal para llegar al divino, en el que él la espera, dejándose guiar hasta llegar al destino.

Quiero hacer una alfombra bien mullida
con puntadas de amor entretejida,
que reciba tu paso hasta mi esencia.

Que se deje marcar por tu pisada,
amoldándose fiel, sin querer nada
más que esa huella, Amor, de tu presencia (Estevan 2014: 67).

Tuya se trata de un poema en el que es claramente reconocible la influencia de Gerardo Diego. Lleva como subtítulo “*Ya solo existe una palabra: Tuya*”. Así comienza el poema escrito por su amigo y publicado en el libro *Ángeles de Compostela* (1940). El escritor solía escribir inspirado por las criaturas mitológicas y Julia Estevan se aprovecha de este recurso para recrearse como una ninfa celeste -aquellas que aparecen en el cielo- siendo la hija de Dios en el poema.

- ¡Tuya, tuya,
tuya!- canta el alma mía.
-Tuyo- como un loco grita el corazón.
-Soy tuya- repito.
-Yo soy tú- respondes. (Estevan 2014: 99).

3. CONCLUSIONES

Entimismada recoge los temas de la tradición española de la poesía mística, pero utilizando en algunas ocasiones un lenguaje popular, poco común en este género literario. Nuestra escritora afirma así su deseo de realizar las bodas místicas con su único

amado que se encuentra en el mundo divino, aspira a fusionar su alma con Dios renunciando a los sentidos corporales y entregándose totalmente a él. Mediante esta relación cercana que establece con la divinidad, es capaz de superar la incapacidad del lenguaje, planteando soluciones lingüísticas que sortean las dificultades para expresar su experiencia mística. Así crea neologismos reconocibles para los lectores como “entimismada”, juega con los prefijos para cargar semánticamente de transcendencia los participios pasivos: “transverberada”, “transustanciada”, “transfundida”.

Los poemas de Entimismada están planteados como oraciones a Dios, puentes de comunicación con lo divino, ya sea porque Dios constituye su fuente de inspiración, ya sea porque están destinados a él, escritos “por él” a través de la mano de la poeta, que se convierte en un mero instrumento al servicio de lo espiritual a través del cual se busca dar testimonio de Dios, ser apóstola de su palabra entre los lectores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, DÁMASO, (1948) La poesía de San Juan de la Cruz. *Thesaurus: bolletín del Instituto Cano y Cuervo*, 4, pp. 492-515.
- ALONSO, DÁMASO, (1962) "El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz", en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 4 ed.
- ÁLVAREZ, MARÍA AUXILIADORA, (2008) Experiencia y expresión de lo inefable en San Juan de la Cruz. *Hipertexto*, 7, pp. 1-17.
- CASSINELLO, MARIA. (1 de octubre de 1995). Los Estevan, una familia almeriense por ‘Derecho’. *La voz de Almería*, pp. 16
- DIEGO, GERARDO, (1931) *Viacrucis*, Santander, Talleres Aldus
- DIEGO, GERARDO, (1940) *Ángeles de Compostela*, Madrid, Patria
- DIEGO, GERARDO, (1964) *El cerezo y la palmera*. Madrid: Alfíl

- DIEGO, GERARDO, (1967) Ritmo y espíritu en Rubén Darío. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213, pp. 247-264.
- DIEGO, GERARDO, (1970) *Versos escogidos*, Madrid, Editorial Gredos
- DIEGO, GERARDO, (1971) *Versos divinos*, Madrid, Alforjas para la poesía española (Fundación Conrado Blanco)
- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER, (1973) Gerardo Diego y sus "Versos Divinos". *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, 31, pp. 99-108.
- DURÁN, MANUEL, (1991) San Juan de la Cruz, poeta del amor profano. *Hispanic Review*, 59, 1, pp. 87-89.
- ESTEVEAN ECHEVERRÍA, JULIA, (2014) *Poesía completa*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses
- FEMINA URCI, (pseudónimo de Joaquina Rodríguez de Orozco), *Lira*, Almería, 1976, p.3
- FONTAINE, PABLO & C.C., *San Juan de la Cruz, poeta místico*.
- GARRIDO ORTEGA, ANDRÉS, (2010) "Gerardo Diego: los mitos clásicos cambian de sexo1." *Dicenda* 28, pp. 141.
- HATZFELD, HELMUT, (1963) Los elementos constitutivos de la poesía mística (San Juan de la Cruz). *Nueva revista de Filología Hispánica*, 17 (1/2), pp. 40-59.
- HERNÁNDEZ VILLALBA, AFHIT, (2011) Misticismo y poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística. *Revista del Colegio de San Luis*, 2, pp. 12-34.
- HERRÁIZ, MAXIMILIANO, (2001) *La oración, palabra de un maestro: San Juan de la Cruz*. Madrid: EDE
- LONCAR, IVA, (2016) [Tesis doctoral] *Mística y poesía: los poetas carmelitas españoles San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús*, Universidad de Zagreb, Zagreb. Recuperado de <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/6569/> [07/03/2023]
- LÓPEZ-BARALT, LUCE, (1978) San Juan de la Cruz: una nueva concepción del lenguaje poético. *Bulletin of Hispanic Studies*, 55, pp. 19-31.
- MCGINN, BERNARD, (2018) La tradición de la oscuridad mística y Juan de la Cruz. *Revista de espiritualidad*, 310, pp. 9-33.
- MORENO GÓMEZ, ÁNGEL, (2016) Teología mística, anagogía y poesía en San Juan de la Cruz. *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 32, pp. 697-726.

- MUÑOZ PÉREZ, LAURA, (2008) *El misticismo carmelita en las representaciones artísticas de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús: Espiritualidad e introspección en la obra de Venancio Blanco*. En: Campos y Fernández (Presidencia) *Simposio Los santos: cofradías, devoción y arte*. San Lorenzo de El Escorial, Madrid
- ORTEGA GARRIDO, ANDRÉS, (2010) *La materia clásica en las vanguardias españolas*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/10550/> [09/03/2023]
- OTERO HERRERA, FRANCISCO, (2016) *El Viacrucis del «católico poeta» Gerardo Diego*. En Otero, H. (ed.): *El viacrucis de Gerardo Diego* (pp.3-15). Madrid: PPC editorial
- PINILLA AGUILERA, JUAN FRANCISCO, (1999) "La fuente y la noche: dos símbolos de la teología de san Juan de la Cruz." *Teología y Vida*, Vol. XL, pp. 268-277
- SAN JUAN DE LA CRUZ, (1988) *Obras Completas*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 3 ed.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, (1992) *Cántico espiritual*. Barcelona, RBA
- SORIA-ESTEVEAN, JOSE ANTONIO, *Muere la poeta Julia Estevan*. Revista Almiar. Recuperado de <https://margencero.es/almiar/poeta-julia-estevan/> [14/04/2023]
- VALDÉS BOWEN, REGINA, (2006) Poesía mística femenina: aquí y ahora. *Teología y vida*, 47, pp. 375-386.
- VATTIMO, GIANNI, (2005) ¿Hermenéutica analógica o hermenéutica anagógica? *Estudios filosóficos* (Valladolid), 54 (156), 213-227.
- YNDURAIN, FRANCISCO, (1953) Mística y poesía en San Juan de la Cruz. *Revista de literatura*, 3, pp.11-15.
- YÚFERA PÉREZ, JULIA. (2013) *"La contemplación y la acción moral: vinculación entre mística y ética en el camino espiritual de San Juan De La Cruz."* [Trabajo Fin de Máster] UNED, Madrid. Recuperado de <http://espacio.uned.es/fez/view/bibliuned:masterFilosofiaFilosofiaPractica-Jyufera> [01/03/2023]

POLIÉDRICAS: LOS PERSONAJES FEMENINOS
EN LAS NOVELAS CORTAS DE AMANTINA
COBOS

POLYERDIC: FEMALE CHARACTERS IN
AMANTINA COBOS' NOVELLAS

Ana MACANNUCO RODRÍGUEZ

Universidad de Sevilla

Resumen

Las novelas cortas de Amantina Cobos: *Por aquella senda...* y *La Condesita Laurel*, ambas publicadas en 1924, presentan personajes femeninos poliédricos. A través de la ginocrítica, se analizan las estrategias de escritura empleadas por la autora para construir modelos de mujer que rompen con el mito literario del “ángel del hogar”. Los personajes femeninos de Cobos evidencian una disidencia sutil en la Nueva Literatura de principios del siglo XX.

Palabras clave: Amantina Cobos, Edad de Plata, novela corta, personajes femeninos, mujer andaluza.

Abstract

Amantina Cobos' novellas *Por aquella senda...* and *La Condesita Laurel*, both published in 1924, present polyhedral female characters. Through gynocriticism, the writing strategies employed by the author to construct female models that break with the literary myth of “the angel in the house” are analyzed. Cobos' female characters evidence a subtle dissidence in the New Literature of the early twentieth century.

Keywords: Amantina Cobos, Silver Age, novella, female characters, Andalusian women.

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo analiza dos novelas cortas de Amantina Cobos: *Por aquella senda...* y *La Condesita Laurel*, ambas publicadas en 1924 en la revista *La Novela del Día* (Sevilla). Para ello, al principio del artículo se esclarecen algunos datos de la carrera literaria de la autora y se ofrece una descripción tanto de su contexto social, como del panorama literario en el que se inscriben las obras. El análisis se centrará, principalmente, en dilucidar los elementos de la narración de Cobos que subvierten la visión dominante de la mujer en la literatura. Se realizará un análisis comparativo de ambas obras, señalando los elementos y rasgos comunes que ponen en cuestionamiento el rol tradicional de los personajes femeninos. Se señalará también cómo la escritora logra introducir dichos elementos sin romper por completo con la tradición de la época.

1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA

La escasez de estudios sobre Amantina Cobos orientó la investigación hacia un corpus de antologías sobre escritoras de la Edad de Plata: Ena Bordonada (1989 y 2013), Mangini (2001), Kirkpatrick (2003) y Merlo (2022), entre otras, son las autoras que se han seguido para la elaboración del presente artículo. Entender el contexto histórico en el cual se enmarcan las novelas cortas de Cobos es fundamental para comprender por qué sus personajes subvierten la visión estereotipada de la mujer. Para el análisis se ha adoptado el aporte teórico de la ginocrítica. El siguiente artículo se vale de las tres perspectivas propuestas por Showalter: femenina, feminista y de la mujer (1972)³³. Las perspectivas propuestas se vinculan, a su vez, con

³³ Se entiende la visión “femenina” como aquella que se relaciona con las experiencias, sentimientos, roles y características del considerado “mundo femenino”. Por otro lado, la mirada feminista es la concienciación, subversión, crítica y lucha contra el orden patriarcal dominante. Y, finalmente, la visión de la mujer sería aquella que se focaliza en los aspectos

tres fases en la escritura de las mujeres. La femenina es la fase de imitación, aquella en la que la mujer como sujeto sociabilizado reproduce la cultura hegemónica y dominante que ha interiorizado. La feminista se conoce como la fase de protesta y rebelión, esta puede ser consciente o inconsciente, pero muestra que existe una opresión que afecta exclusivamente a las mujeres. Por último, la de la mujer es la fase del autodescubrimiento, aquella en el que la identidad de la escritora busca su propia voz y punto de vista.

2. AMANTINA COBOS LOSÚA, PERIODISTA Y ESCRITORA EN LA EDAD DE PLATA

Amantina Cobos fue escritora y periodista en la Edad de Plata, aunque su nombre no figure en las antologías de la época. Su producción literaria y periodística se enmarca a principios del siglo XX en Sevilla, ciudad de la que no es oriunda, pero en la que pasó la mayor parte de su vida. Sus obras se ven enmarcadas por las tendencias del momento. La Edad de Plata fue un periodo de grandes avances en los derechos de la mujer y Cobos fue una férrea defensora de ellos, no solo a través de sus escritos, sino también de su actividad social³⁴. En 1909 publica su ópera prima: *A la Virgen de los Reyes*, y en 1917 su primera obra en prosa: *Mujeres célebres sevillanas*, antología femenina prologada por Luis Montoto. Su producción literaria se paraliza a partir de 1919, debido a la prematura muerte de su hermana, la escritora Olimpia Cobos (Cobos, 1924a: 5). No será hasta 1924 que vuelva a publicar sus propios escritos, siendo este un año muy fructífero para la autora puesto que verán la luz sus dos novelas cortas, además de su poemario *Romances caballerescos*. Para comprender en profundidad el análisis propuesto de sus novelas cortas es necesario enmarcarlas tanto en el contexto social como literario en el que se inscriben.

biológicos que influyen en la manera de ser y de ver la vida, proponiendo un autodescubrimiento del ser mujer.

³⁴ Cobos funda el Ateneo Femenino sevillano en 1930 (Coves, 1930: 9).

2.2. CONTEXTO SOCIAL: LA CUESTIÓN FEMENINA

El principio del siglo XX está marcado por la denominada “cuestión femenina”. Las mujeres de esta época se veían aisladas en la esfera privada, con bajos niveles educativos y poca independencia económica. En las primeras décadas de 1900 las mujeres intentarán cambiar su situación y conquistar la esfera pública a través de diversas herramientas: la educación, la incorporación a nuevas profesiones y la creciente participación en la vida política española (Nieva de la Paz, 1993: 24-25). El feminismo surge como debate tanto en los foros intelectuales como en la prensa del momento, siendo percibido como un ataque al orden social (Mangini, 2001: 93). Las mujeres que querían subvertir el ostracismo por motivo de género se encontraban ante un panorama hostil que les impedía el acceso a los círculos intelectuales del momento. Así pues, comienzan a crear espacios femeninos en los que poder debatir y formarse intelectualmente; nacen así las tertulias caseras, los Ateneos femeninos, la Sociedad de Cursos y Conferencias y el Lyceum Club. Todas estas asociaciones cumplieron un rol esencial en la formación de las mujeres de la época.

En España durante este periodo convivieron diversas corrientes feministas. Cobos se inscribe en el denominado feminismo católico-conservador (Mena, 2011). Para este feminismo, la defensa de los derechos de las mujeres estaba vinculada con la recristianización de la sociedad y con los puntos clave de la vindicación feminista: la educación, el acceso al trabajo y a la administración pública. No obstante, el posicionamiento desde el que radica el feminismo católico-conservador se mantiene ligado a lo “femenino”; de este modo los trabajos para los que solicitaban el acceso de la mujer eran los acordes a las virtudes maternas y los cargos que querían detentar en las administraciones públicas eran los vinculados con temas benéficos (Gómez Blesa, 2009: 43). Estas feministas se encontraban ante el dilema de reforzar una visión tradicionalmente femenina y el deseo del avance de los derechos de la mujer. Dicho conflicto se observa en las novelas cortas de Cobos, quien presentará personajes femeninos que rompen con el papel secundario y afónico atribuido a la mujer en la

literatura, pero que defenderá valores inscritos en el pensamiento patriarcal, como la protección de la honra y la exaltación de la maternidad.

2.3. CONTEXTO LITERARIO: NUEVA LITERATURA³⁵

Mientras que en el contexto social se producían avances por los derechos de la mujer, el panorama literario del primer tercio del siglo XX experimentó una serie de innovaciones. Durante estas décadas la novela corta vivió un auge. Este género aunaba periodismo y literatura, permitiendo a los autores expresarse a través de la prensa en formato ficcional y, a la vez, ofreciéndoles un sustento económico. La primera colección de novelas cortas fue *El Cuento Semanal* y alcanzó un gran éxito gracias a sus bajos precios, su formato de bolsillo y la portada a color ilustrada, además de por el aumento de población en los centros urbanos y la llegada de la mujer a la vida social (Urioste Azcorra, 1997: 38). Aunque *El Cuento Semanal* cerró en 1909, aparecieron otras colecciones de características semejantes (Urioste Azcorra, 1997: 28), es aquí donde se inscribe *La Novela del Día*, revista sevillana que acogerá las novelas cortas de Cobos. Este género inculcaba nuevos hábitos de lectura en el público, que cada vez era más numeroso, y exigía a los escritores adaptarse a un formato literario distinto: las novelas cortas exigían desarrollos narrativos lineales, un estilo fluido y vívido, efectos emocionales intensos y giros inesperados. La Nueva Literatura se convirtió en un promotor de la modernidad (Kirkpatrick, 2003: 196-199).

En este sentido, para las escritoras de las primeras décadas de 1900, la novela corta se presentó como un género literario común que les proporcionaba fama y dinero, pero que también las ayudaba a normalizar una “voz femenina” en el panorama literario de la época (Hurtado, 1998: 151). Si bien la novela corta no estaba relacionada exclusivamente con las mujeres, estas desempeñaron un papel significativo en su desarrollo tanto como lectoras como escritoras, todo ello gracias al aumento del

³⁵ Concepto acuñado por Cansinos-Asséns.

índice de alfabetización femenina que paralelamente se estaba dando en sociedad española (Kirkpatrick, 2003: 197).

En las novelas cortas de Cobos, la temática imperante se encuentra en línea con las de la época. El cuento de principios de siglo ponía especial atención en el mundo interior, se permitía una mayor libertad estructural, así como los finales abiertos y el lenguaje evocador. En el caso de los relatos de corte realista, como son las obras de Cobos, también se hallaba un reflejo de la situación cambiante por la que atravesaba la sociedad española pues, si bien no presentaban grandes novedades y reproducían situaciones amorosas habituales bajo un enfoque tradicional, en su conjunto rompían convencionalismos, buscando un concepto de amor más pleno e igualitario para ambos sexos (Celma Valero, 2013: 51).

3. ANÁLISIS DE LAS NOVELAS CORTAS

Las novelas cortas de Cobos son de corte realista, de estilo costumbrista, movimiento literario muy presente en los intelectuales sevillanos durante las primeras décadas del siglo XX. Narran historias de enredos, en ellas se tratan temáticas amorosas vinculadas a la maternidad y al matrimonio. La historia de *La Condesita Laurel* es un triángulo amoroso protagonizado por dos mujeres, Leonarda y Teresa (sobrina y tía, respectivamente), y un hombre, Félix (marido de Teresa). En contraposición, *Por aquella senda...* cuenta la vida de un matrimonio humilde sevillano (Frasco “el Picao” y María Pepa) que, sumido en la desgracia, aparece con una hermosa bebé llamada Milagros. El nacimiento de esta niña trae la fortuna a la familia, sin embargo, cuando llega a la adolescencia se deja seducir por Manolo, el exnovio de su madre biológica (la “Saluíta”), que será quien le desvele que no es hija de quien ella creía.

Existe una clara diferencia entre las descripciones de los personajes masculinos y el de los femeninos en ambas historias. Los personajes femeninos son descritos con mucho detalle, mientras que de los masculinos a penas se especifica algún

rasgo físico³⁶. Sin embargo, Cobos establece un prototipo muy concreto de la “mujer bella”, encarnándose el modelo canónico en las dos jóvenes protagonistas: Leonarda y Milagros³⁷. Este prototipo encaja con la idea hegemónica de lo femenino de principios de siglo: las mujeres debían ser delicadas, gráciles, risueñas y buenas. Estas dos jóvenes reúnen una serie de atributos físicos que permiten situar la escritura de Cobos en la fase de imitación. El concepto de belleza de la autora coincide con el dominante establecido por el poder patriarcal, la autora ha interiorizado dicho concepto como propio y así lo plasma en sus obras. De esta forma, ambas protagonistas son descritas como niñas de piel pálida, ojos azules y cabello negro y largo; las dos de soberana belleza y hermosura perfecta (Cobos, 1924a: 8 y 1924b: 8, 12, 18). Respecto a su carácter, ambas muchachas son descritas como alegres, bonitas y buenas (Cobos, 1924a: 9-10 y 1924b: 15-16). Estas protagonistas presentadas como benévolas serán quienes cometan un grave crimen respecto a la honra. En este sentido, se debe señalar que en esta época “en el himen de la doncella se depositaba toda la carga del honor familiar” (Urioste Azcorra, 1997: 90). De esta manera, la virginidad de la joven soltera era concebida como un valor de cambio tanto social como económico, puesto que posibilitaba el acceso a un “buen matrimonio”. Perder la virginidad (la honra) y, sobre todo, su manifestación externa (el embarazo) suponía ser rechazada socialmente (Urioste Azcorra, 1997: 91). Así pues, la defensa de la honra de la joven virgen se convierte para los otros personajes femeninos en el principal motivo de su trama.

Al igual que se hallan analogías entre Leonarda y Milagros, también se encuentran entre Teresa y María Pepa. Teresa es la futura esposa de Félix cuando comienza el relato de *La Condesita Laurel* y será descrita como “hermosa y rica, de virtud austera y distinguida familia” (Cobos, 1924a: 10). Estos calificativos ligados al ideal del “ángel del hogar”³⁸ entran en

³⁶ El único personaje masculino descrito por la autora es “el Picao”. Se menciona el origen de su mote: su rostró quedó marcado por la viruela. Los otros personajes masculinos no cuentan con ningún tipo de descripción.

³⁷ Ambas son los personajes más jóvenes en sus respectivas historias.

³⁸ Virginia Woolf definirá a este ángel como una carga con la que la mujer debía arrastrar en su vida, una imposición social que la obligaba a ser

disputa con la tentación que supone la belleza de Leonarda, a quien Félix dice querer esperar a que fuese mayor para consagrarle su vida entera (Cobos, 1924a: 10). Teresa es un personaje extremadamente religioso y austero. La definición que Félix hace de ella es representativa de cómo percibe a Teresa:

Poseía mi mujer una virtud austera, casi huraña, pero firme e inquebrantable como la de los antiguos ascetas; herencia de muchas generaciones, inclinación ingénita a todo lo limpio y puro; reforzada por las creencias religiosas y el ejemplo de los suyos; un tanto seca de corazón para aquellas desgracias que no atacaban a la honra, pero verdadera amazona para rescatar un alma del deshonor. (Cobos, 1924a: 12)

Este honor que Teresa desea custodiar se corresponde con el ideal de castidad, una de las virtudes femeninas que “responde esencialmente a la necesidad de dar a la mujer un marco de contención-control al uso de los placeres” debido a que las mujeres son vistas como seres frágiles y vulnerables, siempre “en el umbral del pecado y la caída” (Colombani, 2013: 1). Es más, cuando Teresa acoge a Leonarda en su hogar tras el suicido de su padre (primo de Teresa) lo hace precisamente para alejarla de los peligros de la deshonor³⁹. Esta visión tradicional, también insertada en la fase de imitación de Cobos, se corresponde con la idea de que la virgen no lo es solo por la integridad de su cuerpo, sino también por la pureza de sus pensamientos. La virgen queda alejada de la concupiscencia gracias a una elección que solo ella puede realizar y mantener (Colombani, 2013: 2). Esto explica por qué, cuando Teresa descubre la infidelidad emocional entre Leonarda y Félix, se altera tanto como si hubiese sido una infidelidad consumada.

En *Por aquella senda...* el otro personaje femenino protagonista es María Pepa. Desde el comienzo del cuento el

intensamente simpática y encantadora, completamente altruista, sacrificada, pura y bella (1931: 54-55).

³⁹ “[M]e estremezco pensando que pudiera ir a parar con la familia de su madre, formada por mujeres casquivanas y poco escrupulosas, entre las que podría peligrar su honor” (Cobos, 1924a: 12).

matrimonio entre ella y “el Picao” es descrito como humilde, honrado y bueno. Sin embargo, de ella se dirá:

[L]a mujer, que a la sazón frisaba con los cuarenta años, tenía las carnes secas y amarillentas, como madera apolillada, ancha frente, lacio cabello y andar cansino. [...] [S]iempre pasó desapercibida por su insignificancia, por la falta de atractivos, quizás por su honradez misma. (Cobos, 1924b: 5-6)

María Pepa, debido al carácter enfermizo de su marido, se ve obligada a pedir limosna para subsistir (Cobos, 1924b: 6). Tras un invierno especialmente duro, el matrimonio se marcha a buscar trabajo. Vuelven un año más tarde con una hermosa niña, Milagros y, junto a ella, llegará la suerte (Cobos, 1924b: 11). La honra en *Por aquella senda...* aparece tanto como adjetivo calificador de la actitud de María Pepa, como preocupación de las vecinas respecto a Milagros, que advierten a su madre que debe cuidarla porque “el día menos pensado te va a dar un disgusto” (Cobos, 1924b: 16). Este vaticinio se cumplirá cuando Milagros se escape con Manolo. Lo hará, no obstante, en contra de su voluntad pues en el último momento le dice que ha cambiado de opinión (Cobos, 1924b: 19). Milagros dejará tras su partida al matrimonio desolado, será en este momento donde entre en la historia el personaje de la “Saluíta”.

María de la Salud (la “Saluíta”) es un personaje femenino arquetípico, representa a todas aquellas mujeres deshonoradas y, por ende, se presenta como un personaje antagónico. La belleza de la “Saluíta” es asociada al pecado y a la tentación, todo lo contrario de la fealdad de María Pepa. María de la Salud aparece en escena en tacones y su descripción extensa la califica como hermosa y deshonorada (Cobos, 1924b: 23). Esta visión se acrecentará tras el giro inesperado donde se desvela que la “Saluíta” es la auténtica madre de Milagros. De este modo, el personaje antagónico no es solo una mala mujer por haber olvidado las reglas del honor, sino que también es una mala madre por haber renunciado a la maternidad en pos de una vida para sí misma. Este personaje, al enterarse de la huida de su hija con su expareja, se enfadará no por su instinto maternal herido, sino por la traición a su amor propio (Cobos, 1924b: 24). En

María de la Salud se halla una nueva fase de la escritura de Cobos: la de protesta y rebelión. Antes que madre es una persona y, en este caso, una mujer que se ha visto víctima de la fechoría cometida por su expareja.

Empero, no solo se halla en María de la Salud una innovación en la visión tradicional, arquetípica, del personaje femenino. Teresa y María Pepa también subvertirán sus roles de ángeles del hogar para dar paso a la agresividad, la rabia y el cinismo; dejarán de ser mujeres abnegadas y buenas para enfrentarse, cada una, al conflicto expuesto. Teresa se vengará de su marido expulsando a Leonarda de casa y obligándola a casarse con su pretendiente. Su enfrentamiento con Félix muestra la toma de consciencia de Teresa, quien abandona la sumisión para defender su amor propio (Cobos, 1924a: 22-23); le dirá a su marido que sufrirá la tortura de verla en poder de otro hombre (Cobos, 1924a: 23) y, más adelante, cuando llegan las noticias de que Leonarda ha sido atacada por unos bandidos en su propia casa, Teresa comunicará la noticia con “disimulado gozo” (Cobos, 1924a: 25). En este sentido, las cualidades de ángel del hogar que se observaban en este personaje al inicio de la novela quedan totalmente disueltas cuando descubre la traición, llegando a tomar una solución privada de carácter excepcional: la separación⁴⁰. A través de esta propuesta, el personaje de Teresa puede ser analizado desde la visión feminista y desde la fase de rebelión: la decisión tomada por los protagonistas de *La Condesita Laurel* es rompedora con el convencionalismo social del momento. La separación entre Teresa y Félix se evidencia después de que ella le diga que le desprecia y le da asco (Cobos, 1924a: 27). Tras la ruptura, Teresa se encuentra feliz en su vida alejada de su marido infiel y rodeada de “amigas zalameras, que aplaudían su determinación de haberse separado” (Cobos, 1924a: 28). En este sentido es innovador hallar en una autora tan católica como Cobos el ejemplo de una separación satisfactoria para la mujer herida, quien además es reconfortada por un círculo de amigas que apoya su decisión en lugar de juzgarla. La normalización de la

⁴⁰ “La no existencia de divorcio en España convierte el matrimonio en una especie de enfermedad incurable” (Urioste Azcorra, 1997: 89).

separación con motivo del adulterio masculino es novedosa y ofrece un modelo de amor más igualitario, es un modo de protesta y rebelión contra la idea dominante de la época, en la que el adulterio masculino debía ser aceptado por la esposa.

Por otro lado, María Pepa en *Por aquella senda...* también va a subvertir su rol de abnegada y buena mujer. Cuando María de la Salud le exige explicaciones sobre qué ha hecho de su hija, María Pepa se ve poseída por toda la fuerza de la razón (Cobos, 1924b: 24-25); así pues, a pesar de que el narrador insiste en la condición humilde, desgarrada e insignificante de este personaje, de sus labios salen unas palabras rotundas e inquisidoras:

¿Y eres tú la que viene a pedirme cuenta de la niña? ¿Tu hija?
¡Vamos, mujer, que me harías reír si fuese cosas de risa!...
¿Quién de las dos habrá sido más madre de ella? ¿Tú, que te la quitaste de delante para seguir la vida de bureo y jolgorio, ganando buenos dineros por esos teatros de infamia, y divirtiéndote del mundo, o yo que desde hace diez y seis años me he pasado la vida cuidando de ella y adorándola como a la que está en el altar?... ¡Si yo la quería más que si la hubiera echado al mundo! (Cobos, 1924b: 26)

María Pepa seguirá hablando a través del “gran dolor que brotaba de sus entrañas” y el narrador empezará a referirse a su figura como “mezquina” y “agranda[d]a moralmente” (Cobos, 1924b: 26). Se desconoce cómo termina la riña entre las dos mujeres, pues hay un salto de capítulo en el que tan solo se narra la vuelta a casa de Milagros; pero el fragmento en el que María Pepa se muestra vulnerable y, a la vez, reniega de su pasividad, también subvierte el orden hasta entonces acometido para una mujer de sus características. Además, en el reproche que realiza se observa la defensa de una nueva concepción de maternidad: no es madre quien da a luz, es madre quien cuida. De nuevo, este personaje se inserta en el prisma de la visión feminista, María Pepa se rebela contra la idea hegemónica de maternidad.

La moralidad católica de Cobos se ve reflejada en el final que reciben cada una de las jóvenes de estas historias. Por un lado, Leonarda se verá obligada a casarse con su pretendiente, aunque

no sienta amor por él. Sufrirá la muchacha un ataque de histeria y aprovechará que su marido abandona unos días la finca en la que viven para intentar suicidarse (Cobos, 1924a: 26). Leonarda será abandonada a su suerte en la finca de Granada y, cuando Félix va a visitarla al final de la novela, la halla en tal estado de delirio que dirá de sus ojos que estaban privados de la luz de la razón (Cobos, 1924a: 30). Se alejará de ella escuchándola cantar “[y]o soy la viudita del conde Laurel, quisiera casarme y no tengo con quién” (Cobos, 1924a: 31), quedando atrapada así tanto en su locura como en el desamor. Milagros en cambio, al volver a su casa, regresará cambiada: “[l]a belleza de la muchacha tenía opacidad, como de espejo empañado” (Cobos, 1924b: 27). La joven vuelve deshonorada, físicamente, pero moralmente pura (Cobos, 1924b: 28). Se observa lo señalado anteriormente, la virginidad no es solo la integridad del cuerpo, sino también la pureza de los pensamientos. Milagros es castigada por sus actos, pero halla redención en el desenlace de la historia.

Estos personajes femeninos muestran rasgos tradicionales, pero tienen una forma de resolver conflictos novedosa y alejada de las convenciones sociales patriarcales que se les suponía. No es de extrañar que Cobos las escribiese teniendo en mente que el público que leía las novelas cortas era mayoritariamente femenino (Urioste Azcorra, 1997: 197). Por ello, no sorprende que las temáticas principales tratadas en ambos cuentos se centren en la “cuestión femenina”, como son la defensa del honor (virginidad), la maternidad, la separación o el adulterio masculino. El foco de interés propuesto por Cobos se encuadra en la fase de autodescubrimiento de Showalter, en la cual la autora busca un punto de vista propio para una serie de temas que afectaban de manera directa a la mujer española de la primera década del siglo XX.

4. CONCLUSIONES

Analizar los textos de Cobos con la metodología de Showalter ayuda a identificar las diferentes experiencias de la mujer que aparecen en los textos, encontrándose su escritura entre la fase femenina y la feminista, mayoritariamente. Aunque

la escritora presente un tema de manera aparentemente tradicional, imitando las concepciones patriarcales (fase femenina), como es la actitud austera y religiosa de Teresa o la modestia y bondad exacerbada de María Pepa, también ofrece modelos de mujer que van un paso más allá del arquetipo, rebelándose al mandato de género (fase feminista). Esto se ve plasmado en la normalización de la ruptura sin un final trágico para la mujer “separada”; en la creación de personajes femeninos no polarizados; y en su propuesta de nuevos modelos de maternidad, en los que la mujer no tiene por qué dar a luz para querer a una persona como si fuese hija suya. Además, también se encuentra la fase de autodescubrimiento en su texto, en él halla una voz y una perspectiva propia a través de los personajes centrales de estas novelas: son las mujeres quienes provocan las acciones y los desenlaces en cada una de las historias. Las mujeres deciden su destino en estas historias, se presentan como sujetos activos con voz propia. El fluir entre las distintas fases pudo ser una estrategia empleada por la autora para que sus textos fuesen publicados y, al mismo tiempo y de forma sutil, para enviar mensajes más críticos sobre la situación de la mujer. Bajo este velo de tradición, Cobos podía conservar su imagen de mujer respetable y, además, llegar al amplio público femenino lector de las novelas cortas.

Aunque la trama de estas novelas suele ser en muchos casos más convencional que la propia vida de las autoras, “con sus narraciones cuestionaron la historia femenina tradicional e iniciaron la búsqueda de un relato propio” (Hurtado, 1998: 153). Parece que la creación de “sujetos” femeninos, en lugar de “objetos” femeninos, es algo inherente a la condición de escritora; seguramente, Cobos no era consciente de lo que sus palabras significaban en la evolución de la mujer en la sociedad y en la literatura, pero es imposible pensar que su condición de mujer preocupada por la “cuestión femenina” no jugó un papel determinante a la hora de crear a sus personajes femeninos. El realismo propuesto en estos cuentos breves por Cobos proyecta formas de vida que pudieron ser reales en su momento, mujeres que, lejos de los arquetipos expuestos por la literatura hasta entonces, por fin comienzan a cobrar una forma más verosímil. Sus textos regalan un retrato de mujeres diversas, poliédricas,

humanas; el reflejo de la sociedad española de principios de siglo XX que comenzaba a despertar de su letargo machista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CELMA VALERO, María Pilar (2013). “El cuento, retablo ideológico y estético del Fin de siglo”. En Ángela Ena Bordonada (ed.), *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1989-1936)* (pp. 49-63). Madrid: Editorial Complutense.
- COBOS, Amantina (1909). *A la Virgen de los Reyes*. Sevilla: El Mercantil Sevillano.
- COBOS, Amantina (1917). *Mujeres célebres sevillanas*. Sevilla: F. Díaz y compañía.
- COBOS, Amantina (1924). *Romances caballerescos*. Sevilla: Casa Velázquez.
- COBOS, Amantina (1924a). *La Condesita Laurel*. Sevilla: Casa Velázquez.
- COBOS, Amantina (1924b). *Por aquella senda....* Sevilla: Talleres Tipográficos. Viuda de L. Izquierdo.
- COLOMBANI, María Cecilia (2013). “El ideal de mujer en el medioevo cristiano. Castidad y literatura. Las formas de la libertad de espíritu”. *Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología. La libertad del Espíritu, V, 17-19 de septiembre de 2013*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 1-8. Recuperado de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/ideal-mujer-medioevo-cristiano.pdf> [fecha de consulta: 15/01/2022].
- COVES, Francisco (25 de febrero de 1930). “El Ateneo Femenino de Sevilla”. *Estampa*, p. 9.
- ENA BORDONADA, Ángela (1989). *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*. Madrid: Castalia.
- ENA BORDONADA, Ángela (2013). *La otra Edad de Plata: temas, géneros y creadores (1898-1936)*. Madrid: Editorial Complutense.
- GÓMEZ BLESA, Mercedes (2009). *Modernas y vanguardistas: mujer y democracia en la II República*. Madrid: Laberinto.

- HURTADO, Amparo (1998). “Biografía de una generación: las escritoras del Noventa y Ocho”. En Iris M. Zavala (coord.), *Breves historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. V. *La literatura escrita por mujer (Del siglo XIX a la actualidad)* (pp. 139-154). Barcelona: Anthropos.
- KIRKPATRICK, Susan (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia e Instituto de la Mujer.
- MANGINI, Shirley (2001). *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- MENA, José María de (2011). *Historia de Sevilla* [libro en línea]. Barcelona: Plaza & Janés. Disponible en: <https://bibliotecacomplutense.odilotk.es/info/historia-de-sevilla-00146925>
- MERLO, Pepa (2022). *Con un traje de luna. Diálogos de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1993). *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto de Filología.
- SHOWALTER, Elaine (1972 [1977]). *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press.
- URIESTE AZCORRA, Carmen de (1997). *Narrativa andaluza (1900-1936): erotismo, feminismo y regionalismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- WOOLF, Virginia (1931 [2021]). “Profesiones para mujeres”. En Virginia Woolf, *Matar al ángel del hogar* (pp. 49-63). Madrid: Carpe Noctem.

BREVE APROXIMACIÓN A LA BIOGRAFÍA
LITERARIA DE CAROLINA DE SOTO Y CORRO

BRIEF APPROACH TO CAROLINA DE SOTO Y
CORRO'S LITERARY BIOGRAPHY

Ángela MARTÍN PÉREZ

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Este artículo introduce la obra literaria de Carolina de Soto y Corro, autora sevillana que vivió entre finales del siglo XIX y principios del XX. Se ha prestado especial atención a sus publicaciones periodísticas y a su producción dramática, especialmente a aquellas vinculadas con la defensa de la educación de la mujer. Por último, este ensayo reflexiona sobre la inclusión de algunas de sus obras en los planes educativos de las escuelas de la época.

Palabras clave: Carolina de Soto y Corro, periodismo, teatro, educación, escritura femenina.

Abstract (en inglés)

This article is a brief introduction to the literary work of Carolina de Soto y Corro, a Sevillian author who lived between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. Special emphasis is placed on her journalistic publications and her dramatic production. A characteristic that she shares with other women authors and intellectuals of the time is her concern for women's education. This essay contains a brief account of some of the De Soto y Corro's ideas, while noting the inclusion of several of her works in the educational plans of catholic schools.

Keywords: Carolina de Soto y Corro, journalism, drama, education, women writing.

1. BREVE INTRODUCCIÓN

Trazar la biografía literaria de Carolina de Soto y Corro entraña algunas dificultades, al tiempo que encierra visibles contradicciones. Por un lado, topamos con una autora cuya producción literaria y periodística fue realmente extensa y variada. Colaboradora asidua de las publicaciones femeninas, su labor en prensa se significó tras la fundación de su revista *Asta Regia* donde se incluyeron artículos sobre sucesos acaecidos en la región de Jerez, creaciones literarias de distintos autores (y autoras) y temas concernientes a la actualidad del momento. De Soto y Corro se granjeó una red amplia de contactos que le dio acceso a espacios intelectuales donde la presencia femenina era escasa o, incluso, inexistente. Una mirada rápida sobre el listado de obras escritas por la autora da cuenta de su inclinación hacia la prensa periódica y el teatro infantil. No obstante, también supo experimentar con otros géneros, llegando a escribir dos novelas, algunos cuentos, romances históricos y poesía. De hecho, ella misma, al describirse literariamente, siempre se autodenominó "poetisa" (De Soto y Corro, 1883: X; Méndez Berejano, 1922:427; Sáenz de Melgar, 1881:698), siguiendo la estela de otras mujeres escritoras que, gracias al triunfo del Romanticismo y a las reformas liberales, encontraron en el ejercicio poético un espacio de expresión (Carmona González, 1999: 22).

2. BIOGRAFÍA VITAL Y LITERARIA.

Uno de los interrogantes en torno a la biografía de la autora es la fecha exacta de su nacimiento y de su fallecimiento. Si bien numerosos críticos sitúan la primera en 1860, otras fuentes discuten la posibilidad de que fuera anterior, quizá en 1854 (Salgado, 2015). Lo mismo sucede con el año de su deceso, aunque contamos con la certeza de que fue posterior a 1922, ya que su nombre fue incluido en el *Diccionario de escritores*,

maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia como autora todavía viva (Méndez Berejano, Tomo 2, 1922: 427-428)⁴¹. Sabemos que nació en Sevilla, pero que tuvo que trasladarse pronto a Jerez de la Frontera por la profesión de su padre, representante de La Garantía, sociedad de seguros mutuos contra incendios (Gabardón de la Banda, 2020). En Jerez vivió parte de su infancia y de su juventud, haciendo sus primeras incursiones en el mundo literario y consiguiendo cierto reconocimiento que favorecerá su entrada posterior en los círculos culturales e intelectuales del momento. Ha quedado registrado que en 1878 gana el premio de la Asociación de Escritores y Artistas de Cádiz por la leyenda "La conquista de Cádiz" y que, en 1879, es galardonada con el Premio de la Sociedad Económica de Amigos del País de Cádiz y el de la Academia Gaditana de Ciencias y de Artes (Gabardón de la Banda, 2020).

De Soto y Corro nunca se casó, ni tampoco tenemos registro de que tuviera descendencia. Por el contrario, sabemos que fue una mujer activa en la sociedad andaluza, especialmente en Cádiz, y que, a partir de 1886, se trasladó a Madrid, donde también disfrutó de un círculo de amistades que impulsó y apoyó su desarrollo como escritora. De hecho, numerosos reconocimientos dan cuenta de la posición social en la que se encontraba: fue Socia de Honor de la Asociación de Escritores y Artistas de Cádiz. También se la admitió como Socia Correspondiente de la Real Academia de Buenas Letras de Cádiz y de la Junta Poética Malacitana y como afiliada del Centro Mercantil de Sevilla⁴², algo inusual tratándose de una

⁴¹ Dice el autor de la antología en su entrada 2.548: "Ilustre poetisa contemporánea nacida en Sevilla, según ella misma me asegura. No me declaró *sponte sita* la fecha de su nacimiento y no me atreví a interrogarla. ¡Es tan difícil preguntar fechas a las señoras!...[sic]" (Tomo 2, 1922: 427).

⁴² Una de las listas de socios honorarios hasta 1911 conservadas por el Círculo Mercantil de Sevilla incluye el nombre de Carolina de Soto y Corro y Mercedes de Velilla. El profesor Gabardón de la Banda reflexiona sobre cuáles pudieron ser las causas del nombramiento de ambas mujeres, ya que no estaba permitido que una mujer fuera socia titular de esta institución. En sus palabras, pudo deberse a la participación de la autora en una Velada Artística y Literaria que el Centro Mercantil organizó "con el objeto de estimular la caridad de los socios y hacer una cuestación durante la misma en

mujer. Diversas fuentes han registrado también su adhesión a la Ilustración Obrera de Tarragona, a la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla y al Centro Instructivo y Protector de Ciegos de Madrid. La autora dejó publicados numerosos artículos en prensa, una extensa obra narrativa, distintos volúmenes de piezas dramáticas y numerosas composiciones poéticas⁴³. También se encuentran textos con temática religiosa o biográfica, especialmente sobre vidas de santos (2016: 210), y obras con un alto contenido pedagógico⁴⁴, aunque es notable su predilección por la poesía, género que insertó en la mayor parte de sus obras. Algunas de sus piezas poéticas fueron publicadas en diferentes periódicos y revistas del momento⁴⁵, pero también fueron numerosos los artículos periodísticos que salieron de su pluma. Desde 1875, se conservan pequeños ensayos aparecidos en *El Guadalete* (Jerez), el *Boletín Gaditano* (Cádiz), *El Diario de Cádiz* (Cádiz), *Flores y perlas* (Madrid) y *Álbum Iberoamericano* (Madrid), antes de la aparición de su propio semanario, *Asta Regia*, fundado y dirigido por ella misma desde 1880 hasta 1883.

beneficio de los inundados de las provincias de Murcia, Almería y Alicante". Este acto está fechado el 26 de octubre de 1879 y a él acudieron numerosos poetas y artistas que fueron recompensados con un pequeño honorario y con su nombramiento como "socios honorarios" a petición de varios socios. Se propuso además que estas veladas se convirtieran en un acto recurrente (Gabardón de la Banda, 2020).

⁴³ Véase el listado de obras en Ramírez Gómez (2000: 324-326), el catálogo de Simón Palmer (1991: 675-683), la compilación de las obras que tratan su vertiente americanista (1994: 443-458) o la selección de obras teatrales de Pilar Nieva de la Paz (1993: 252-253).

⁴⁴ Es importante mencionar su novela *Mauca*, publicada en 1917 con un prólogo de Manuel Machado. Para más información sobre esta novela, véase el estudio de María de los Ángeles Ayala (2021).

⁴⁵ Sotomayor Sáez ha contabilizado 177 poesías solo en distintas publicaciones en prensa (2016: 207). Para más información sobre la obra poética de la autora, véase su artículo "La obra en prensa de Carolina de Soto y Corro" (2016).

3. IMPORTANCIA DE LA PRENSA.

Sin lugar a duda, la prensa jugó un papel importante en el despegue y desarrollo de la escritura de muchas mujeres. El trabajo de Ángeles Carmona González sobre las escritoras de prensa andaluzas en el siglo XIX nos proporciona información valiosa al respecto:

La prensa fue uno de los medios que utilizaron las mujeres del siglo XIX para salir de su aislamiento. Y, específicamente, el periódico o revista femeninos sirvieron para que las mujeres se comunicaran directamente entre ellas (1999: 9).

Tanto De Soto y Corro como otras muchas mujeres⁴⁶ emprendieron una actividad periodística prolongada en el tiempo, logrando crear un espacio propio donde se podían discutir asuntos que las afectaban directamente y donde era posible expresarse acerca de los temas de actualidad. Como indica Carmona González, desde las primeras publicaciones se reivindicó la defensa de la educación de la mujer, aunque fuera a través de un lenguaje vinculado a la esfera cristiana. María Victoria Sotomayor Sáez destaca, entre otras, la publicación personal de *La Pensadora Gaditana* de Beatriz Cienfuegos y la revista *El Pensil Gaditano*, dirigida por Margarita Pérez de Celis y Torhbanh y considerada la primera revista feminista en España⁴⁷ (Díaz Nosty, 2019: 21; Sotomayor Sáez, 2013: 318-348). Por su parte, Carmona González menciona *La Gaditana. Periódico de Ciencias, Literatura y Variedades* (1838-1842) por ser el único periódico andaluz escrito en su totalidad por una mujer, al tiempo que señala otras publicaciones posteriores, esta vez revistas, como *La Aureola* (1839) o *La Revista Gaditana* (1839), dirigidas directamente a las mujeres de la época (Carmona González, 1999: 13-14). Teniendo en cuenta el origen de nuestra autora, es destacable que la primera publicación femenina en prensa naciera en Cádiz como "suplemento femenino" de *El Diario Mercantil*.

⁴⁶ Ángeles Carmona González señala más de trescientas escritoras, solo andaluzas, que colaboraron en distintos medios a lo largo del siglo XIX (1999: 9).

⁴⁷ Su primer número data de 1857 (Carmona González, 1999: 14).

Se llamó *El Correo de las Damas* y se quiso justificar su publicación alegando un punto de vista pedagógico, señalándose su utilidad para preparar a las mujeres en el camino hacia el matrimonio (Carmona González, 1999: 10).

En este contexto comienza su andadura *Asta Regia*⁴⁸, revista fundada y dirigida por Carolina de Soto y Corro en 1880. En su primer número se justificó su publicación desde una doble perspectiva. Por un lado, se planteó como una publicación local que pretendía reseñar "con la debida imparcialidad" aquellos sucesos de más relevancia sucedidos en Jerez (De Soto y Corro, 1880: 1). Por otro lado, siguiendo la estela de otras publicaciones femeninas, se alegó un componente didáctico, especialmente destinado a los jóvenes. En este sentido, la autora señala su deseo de:

[f]omentar la educación de la juventud estudiosa, de esa juventud que nace ávida de conocimientos, y que tanto necesita el impulso de una mano atrevida para seguir adelante por el camino del progreso (De Soto y Corro, 1880: 1).

La autora rondaba los veinte años cuando fundó *Asta Regia*, por lo que ella misma debía incluirse dentro de esa juventud propulsora de cambio que tenía que movilizarse al compás de los avances que se estaban dando en la región. De igual forma, los distintos números de la revista sufrieron algunos cambios de orientación durante los casi tres años de publicación. El primer año, acompañaba al título en portada la siguiente definición: "*Semanario de Ciencias, Letras, Artes e Intereses Locales*", centrando el contenido en asuntos que afectaban a la región de Jerez, principalmente relacionados con la situación de la industria vinícola hispano-inglesa. Pero un año después la directora parece verse obligada a ampliar los temas, incluyendo artículos de moda y consintiendo la aparición de publicidad en algunas páginas. A ello se sumó el cambio en la descripción, que pasó a ser "*Revista semanal, religiosa, científica, literaria y artística, de intereses*

⁴⁸ El nombre proviene de un importante yacimiento arqueológico en las afueras de la ciudad. Es un espacio privado de cuarenta hectáreas que, en algún momento, dio nombre a Jerez (Leiva, 1982: 132).

locales, moda y anuncios" (Sotomayor Sáez, 2009). Los últimos números ya solo incluyen el subtítulo "*Revista Literaria*". Estos cambios probablemente se debieran a problemas económicos y a la necesidad de ganarse el favor de algunos miembros de la Iglesia en Jerez, al tiempo que se buscaba algo de financiación a través de anuncios de productos o servicios⁴⁹. De hecho, la revista tuvo que alargar el tiempo entre tiradas hasta su desaparición definitiva en 1883.

Como se mencionó unas líneas más arriba, es reseñable el gran número de autores que colaboraron en los distintos números de la revista con publicaciones inéditas. Muchas de estas publicaciones tenían nombre femenino y estaban firmadas por autoras como Blanca de los Ríos, María de los Dolores Landeras o Faustina Sáez de Melgar⁵⁰, entre otras contribuciones también destacables. Sorprende especialmente la colaboración de la escritora, pensadora y periodista Rosario de Acuña, con quien De Soto y Corro compartía la lucha por la defensa de la educación de la mujer, aunque discrepaba en algunos planteamientos⁵¹. Acuña era muy crítica con la institución católica, al contrario que la autora sevillana, muy unida a los colegios católicos y con un claro interés de mantener buena relación con los miembros de la Iglesia. Asimismo, De Soto y Corro admitía la necesidad de la mujer de acceder a la educación para poder ser autosuficiente, independientemente de si se contraía o no matrimonio, pero reconocía su obligación de seguir al amparo de sus homólogos masculinos, aceptando muchas de las tradiciones y costumbres

⁴⁹ Específicamente, este cambio se produce a partir del número 52, donde De Soto y Corro incorporó secciones dedicadas a temas religiosos. Este número data del 17 enero de 1881. Sobre la influencia de la Iglesia Católica en la vida cotidiana y en la educación, véase Solange Hibbs, *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904)* (1995) y Jesús Palomares Ibáñez, "La Iglesia católica y la asistencia social en el siglo XIX" (1979).

⁵⁰ Directora de *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas, pintadas por sí [sic] mismas* (1881), obra en la que se incluye a Carolina de Soto y Corro con el ensayo "La mujer de su casa en Andalucía", pp. 698-705.

⁵¹ Rosario de Acuña lanzaba muchas de sus críticas a la institución católica, de la que se desligó tras separarse de su marido, Rafael de la Iglesia, tras sus numerosas infidelidades. Véase Caballé, 2013: 125-128.

impuestas⁵². Así lo indica en esta cita sacada del artículo "Hablan las mujeres" de la sección "Feminismo" del diario *La Acción*, publicado el 8 de enero de 1919:

En Letras y Artes, la mujer ha sabido también competir gallardamente con el sexo masculino y, por todas estas razones vemos que aquélla va ganando terreno y elevándose del humilde lugar que antes ocupaba en el mundo, con sumo propósito de escalar los peldaños que aún le faltan para colocarse al nivel del hombre. Pero aun así, consiguiendo iguales ventajas que éste, la mujer, a mi juicio, debe reconocerse inferior en fuerzas y esperar de él la protección necesaria (De Soto y Corro, 1919: 1).

La autora explica abiertamente cómo la mujer debe tener presente al varón como un ser superior del que aprender y en el que refugiarse, a pesar de defender con vehemencia una educación para ellas que las hiciera autosuficientes. Sin duda, su pensamiento es complejo y, a veces, variable, al punto de parecer contradictorio. Así lo expresa Juan Antonio Hormigón cuando afirma cómo: "[t]radicionalismo y conservadurismo acompañan la escritura de esta insigne dama de las letras" añadiendo un matiz: su "tenue coqueteo con ideologías más progresistas cual es la Institución Libre de Enseñanza" (1997: 1227; cit. Ramírez Gómez, 2000: 324). Es cierto que, conforme la autora va teniendo acceso a círculos intelectuales más selectos, sus ideas se impregnan de un aire renovador que la obliga a adoptar un punto de vista mucho más crítico con sus contemporáneos. En la primera página del primer número publicado de *Asta Regia* expresa: "Una mujer es la que va a emprender tan difícil tarea; difícil, cuanto que son muy pocos los que se disponen á ayudarla. Pero nuestro deseo es grande y muy particular el espíritu que nos domina" (De Soto y Corro, 1880, 1). La autora no solo expresa

⁵² En el estudio que precede a las breves biografías de las mujeres que ejercieron el periodismo en el siglo XX, Díaz Nosty señala cómo, conforme iban asentándose las ideas emancipadoras en la prensa más liberal "la reacción conservadora, apoyada en las mujeres movidas por la Iglesia, activó una dialéctica de confrontación que recuperó el modelo femenino del 'ángel del hogar'" que convivió con posiciones anticlericales, el librepensamiento, el pensamiento utópico e ideas igualitarias (2019:12).

abiertamente los obstáculos con los que una mujer se encuentra a la hora de comenzar cualquier proyecto, sino que justifica la necesidad de que esos proyectos se lleven a cabo de todos modos, convirtiendo esta primera publicación en una declaración de intenciones. La desigualdad entre hombres y mujeres también se discute en otros artículos bajo distintas perspectivas. Lola Curiel en su blog *Pioneras. Mujeres que deben ser recordadas* recuerda el debate generado tras un texto de ficción publicado por Mercedes Gutiérrez del Valle en el número 164 de *Asta Regia*. En él se criticaba duramente el abandono de una mujer por parte de su marido. La publicación dio pie a un debate abierto donde se enfrentaron distintos puntos de vista. Algunos hombres defendieron lo expuesto por Gutiérrez del Valle, mientras otros lo criticaron duramente. De Soto y Corro zanjó el debate con la reprobación de cualquier actitud vejatoria en el trato hacia la mujer (Curiel, 9 febrero 2021).

4. OTRAS OBRAS

Pero, si bien la prensa fue determinante para la inmersión de las mujeres en el ambiente cultural del momento, no deben menospreciarse otras composiciones que se insertan en otros géneros alejados del oficio periodístico. En este sentido, la entrada de un Romanticismo tardío en España fue otro de los elementos propulsores de la producción literaria femenina ya que, aunque la mayor parte de estas mujeres sentían predilección por la poesía, otras muchas vieron en los cuadros de costumbres y en la narrativa histórica una forma de escritura segura en la que reconocerse como escritoras. Valiéndose de esta tradición, De Soto y Corro publicó la leyenda *La conquista de Cádiz* (premiado en 1879 y publicado en *Asta Regia* en tres números sucesivos, del número 86 al 88)⁵³, el poema histórico *Colón y América* (1892) y el romance histórico *Gloria de los Alfonsos Reyes de España* (1902). También fueron parte de su producción el cuento y la

⁵³ Específicamente, se publica el 12 de septiembre de 1881 en el número 86, p. 5; el 19 de septiembre de 1881 en el número 87, pp.1 y 2; y el 26 de septiembre de 1881 en el número 88, p. 4. Ramírez Gómez también indica una edición en 1907 que no he logrado encontrar (2000: 325).

novela, aunque de una forma comparativamente más parva. La autora sevillana publicó el cuento en verso *El diablo en el púlpito* (1889); la colección de cuentos y novelas *Vicios y virtudes*⁵⁴ (1894); la novela *Bígamo* (1895) y *Mauca* (1917), cuyo relato sobre una niña pobre que viaja a Madrid en busca de sustento para ella y para su madre, ganó el interés de Manuel Machado, quien escribió su prólogo.

Merece la pena detenerse unas líneas en su producción teatral y la demanda de sus obras de teatro infantil en diversas instituciones educativas religiosas, especialmente femeninas. La producción literaria de De Soto y Corro comienza siendo una niña, en la segunda mitad siglo XIX, extendiéndose a lo largo del primer cuarto del siglo XX. No obstante, su producción teatral es relativamente tardía, no hallándose piezas dramáticas anteriores a 1910, fecha en la que se publica el primer volumen de su *Teatro para niños*, en colaboración con Pilar Contreras. El último tomo de esta colección está fechado en 1917. Entre medias, específicamente de 1914 a 1919, De Soto y Corro publicó *La buena obra*, *Los vendedores*, *Pasado, presente y futuro*, *Los niños malos*, *Los santos médicos*, *Un premio a la virtud*, *Los niños toreros*, *Don Jenaro Matamoros*, *El cocinero de Mister John*, *Paco el Trianero*, *Monedas y billetes* y *Los tres defectos de Rita* (Salgado, 2015).

Adentrándonos en el contenido de estas piezas, no parece casual que su producción dramática esté casi en su totalidad dedicada a la infancia, como sucede con otras escritoras del período (Pilar Contreras, Matilde Ribot o Micaela de Peñaranda⁵⁵). A la vinculación tradicional de la mujer con temas que afectaban a la crianza y educación de los niños, debe sumarse el rechazo generalizado a que trataran otras cuestiones sobre las tablas de un escenario. En el "Preámbulo" a los seis volúmenes del *Teatro para niños*, publicado en 1910, Pilar Contreras y

⁵⁴ No confundir con una de las secciones de su obra *El faro de la virtud* (1883), con el mismo título.

⁵⁵ A ellas les dedica unas páginas en su estudio *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. Nieva de la Paz, donde también se incluye a Carolina de Soto y Corro (1993: 250-255).

Carolina de Soto y Corro, justifican la idoneidad de la mujer para este tipo de composiciones ya que:

la imaginación femenina y el espíritu delicado de la mujer, asimilándose con el del niño, llega más suavemente al corazón de los chicos y de los graneles, esparciendo luz clara y efluvios sanos de virtud en su derredor (Contreras y De Soto y Corro Vol. 1, 1910: 13).

Ambas autoras recuperan conscientemente algunos de los tópicos en torno a la aptitud de la mujer para trabajar temas vinculados a la niñez. Defienden que su carácter, entendido desde la paciencia y la dulzura innatas, les proporciona mayores destrezas a la hora de abordar la educación de los niños y su cuidado. De hecho, las obras insertas en los seis volúmenes de su *Teatro para niños* beben de la corriente pedagógica y escolar del género⁵⁶, en la que se incluyen también piezas de Micaela de Peñaranda, Matilde Ribot, Gabriela García, Pilar Pascual de Sanjuán o Magdalena S. Fuentes (Nieva de la Paz, 1993:250). Estas obras estaban escritas desde un enfoque moral y religioso y presentaban modelos de conducta para los niños, aunque predominaban aquellas en las que los personajes eran femeninos.

5. A VUELTAS CON EL TEMA DE LA EDUCACIÓN

No debe pasarse por alto que, gracias a estos textos, Carolina de Soto y Corro (junto a Pilar Contreras) entran a formar parte del aparato educativo de los primeros años del siglo XX. Sin embargo, los volúmenes de teatro no fueron la primera obra de la autora sevillana inserta en las aulas. *El faro de la virtud* (1883) fue declarado texto para las escuelas primarias por Real Orden de 20 de diciembre de 1886 (Díaz Toledo, 1994: 447), es decir, tan solo tres años después de su publicación. Parece que De Soto y

⁵⁶ Como indica Nieva de la Paz, la otra corriente a la que se adscribía la producción dramática femenina estaba pensada para la diversión y el entretenimiento del público infantil. En este grupo encontramos a autoras como Carmen Eva Nelken Mansberger (Magda Donato), Encarnación Aragonese Urquijo (Elena Fortún) o Concha Méndez. Este teatro, alejado de los moldes tradicionales, tuvo un mayor éxito comercial (1993: 255).

Corro era tomada en estima y, sobre todo, es evidente que no suponía para sus contemporáneos una amenaza para la perpetuación de los intereses masculinos. Al contrario que otras escritoras del periodo, no se han encontrado críticas a su persona ni a su obra y, como se señalaba al principio de este ensayo, fueron muchos los reconocimientos que se le dieron durante su vida, entre ellos, el acceso a distintas instituciones⁵⁷. En todo caso, comparte con sus coetáneas el interés y la preocupación por la educación de la mujer, tema que introduce también en sus obras.

Para poner en contexto estos datos, hay que regresar a 1857, año en que se publica la Ley de Instrucción pública de Claudio Moyano. En ella se obliga a los padres a escolarizar a todos los niños cuyas edades estén comprendidas entre los seis y nueve años, aunque existe cierta incertidumbre en cuanto a la obligatoriedad de aplicación en las niñas. Sí se menciona una clara separación de sexos en algunas materias. Por ejemplo, el artículo 5º señala:

En las enseñanzas elemental y superior de las niñas se omitirán [la Agricultura, la Industria, el Comercio, la Geometría, el Dibujo Lineal, la Agrimensura, la Historia y la Geografía], reemplazándose con:

Primero: Labores propias del sexo.

Segundo: Elementos de Dibujo aplicado a las mismas labores.

Tercero: Ligeras nociones de Higiene Doméstica.

Esta misma discriminación se traslada también a las maestras cuya asignación por el trabajo realizado correspondía a "una tercera parte menos de lo señalado a los Maestros" (Artículo 194). Las niñas seguían siendo menospreciadas en el acceso a la

⁵⁷ Es lícito recordar la lucha de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosario de Acuña y Emilia Pardo Bazán por entrar a formar parte de la Real Academia Española y la polémica que suscitó. Autores como Juan Valera declararon abiertamente en diversos escritos su negativa a que esto sucediera. Véase, por ejemplo, su artículo "Las mujeres y las Academias (Cuestión social inocente)", escrito en 1891.

educación, lo que inevitablemente repercutía en su acceso al trabajo y a unas condiciones igualitarias de remuneración.

De Soto y Corro introduce algunas cuestiones polémicas en torno a la educación femenina dentro de su obra. Menciona la juventud e inexperiencia de las muchachas al llegar al matrimonio, critica aquellos que son pactados sin tener en cuenta la voluntad de la mujer y enaltece la soltería. No solo sitúa la vocación religiosa por encima de los intereses patrimoniales de una familia, sino que introduce mujeres independientes que no mencionan ni tienen en consideración la opción de contraer matrimonio, pero sí la de medrar a través del esfuerzo y el trabajo. Así sucede con la protagonista de *Mauca* y con algunos de los personajes femeninos de sus piezas teatrales. Con ello, logra introducirse en otro de los grandes debates de la época: el trabajo femenino, indiscutiblemente vinculado al tema de la educación e imposible de analizar sin tener en cuenta el componente social.

En un breve recorrido por la obra de la sevillana, se encuentran numerosos personajes pertenecientes a clases sociales bajas en las que el trabajo no puede juzgarse como un capricho, pero sí como una necesidad. Estas mujeres trabajadoras suelen tener a alguien a su cargo y normalmente acarrean una historia personal trágica. La Condesa de Pardo Bazán expresa acertadamente cómo el rechazo social no provenía de que mujeres de ascendencia humilde trabajaran, sino de la profesionalización de aquellas mujeres de clase media o alta que atendían a actividades que se salían de la esfera del hogar, incluso cuando eran ellas las que lo necesitaban para subsistir:

Todo esto pueden hacerlo [las mujeres] con libertad absoluta, y ni se hunde el firmamento ni tiemblan las esferas interrumpiendo su armonioso giro. Lo que haría rasgarse el velo del templo y abrirse en los peñascos cada grieta atroz, sería que una mujer se sentase en una oficina a despachar expedientes, o en la sala de sesiones de un ayuntamiento a deliberar (Pardo Bazán, 1901: 137; cit. Pardo Bazán, 2021: 41)

De Soto y Corro parece participar de esta polémica en la creación de personajes como Mónica, protagonista de la pieza

teatral *La fea*⁵⁸. En la obra, esta muchacha decide continuar trabajando para quien le brindó su ayuda en años de necesidad, a pesar de descubrir su origen noble y de tener acceso a una vida de lujos. De ese modo, el personaje muestra su virtud, desdeñando la vida acomodada que le corresponde por herencia⁵⁹ para continuar al lado de su familia adoptiva. Mónica opta por continuar trabajando para quien le promete heredar su negocio y, por tanto, convertirse en una mujer con independencia económica y autoridad. De lo que parece no salvarse este personaje, como otros muchos delineados en las obras de la sevillana, es de seguir el arquetipo de mujer "virtuosa", lo que se traduce en distintos rasgos asociados a la femineidad del llamado "ángel del hogar". Entre ellos, destaca su extrema prudencia –al punto de apenas hablar–, su tendencia a los cuidados y su nulo egoísmo. Todas las acciones llevadas a cabo por ella y todas sus decisiones parecen estar guiadas por la necesidad de contentar y favorecer al otro.

Es también destacable que, al igual que el matrimonio no parece ser el recurso de cierre de las obras, tampoco la maternidad se muestra como condición necesaria para el desarrollo vital de las protagonistas de sus historias. En este sentido, veo lícito regresar al inicio de este ensayo para hacer hincapié en las paradojas que rodean tanto la obra como la vida de Carolina de Soto y Corro. Tras un análisis de su obra, parece que el tradicionalismo que destila su escritura se equilibra con la inclusión de situaciones que parecen desdeñar el matrimonio

⁵⁸ *La fea* aparece en el Volumen 2 *Teatro para niños. Diálogos, monólogos, comedias, apropósitos y revistas en un acto, en prosa y verso, para escuelas, colegios y salones*. Se publicó en la imprenta de la viuda de Antonio Álvarez, en 1912.

⁵⁹ Esta comedia lírica en prosa y en verso trata la vida de Mónica, una muchacha poco agraciada que trabaja sin descanso para poder sustentar a Teresa, su madre adoptiva, y a los hijos de esta. Mónica trabaja en la fábrica de Doña Juana, quien vela también por su futuro, preparándola para tomar las riendas del negocio cuando ella falte. Un vuelco del destino hará que Mónica conozca a La Marquesa, descubriendo su origen acomodado. Mónica rechaza la decisión de dejar a Teresa, a los niños y a Doña Juana para marcharse a América y convertirse en una mujer rica. Finalmente, La Marquesa decide enviarle una pensión, aunque Mónica continuará trabajando en la fábrica.

como única salida viable para la mujer y, con ello, la imposición de la maternidad como único medio de realización. Por otro lado, existe una predilección por personajes sacudidos por circunstancias trágicas que se ven obligados a sobreponerse a través de su constancia y esfuerzo. Sus caracteres femeninos son ejemplares en sus decisiones y muestran una fuerte personalidad que suele sobresalir en momentos decisivos donde deciden alzar la voz.

Para finalizar, es quizá inevitable el mencionar la propia biografía de la autora, consagrada al mundo de las letras, en una posición económica favorable, con contactos de poder en distintos espacios intelectuales, pero, como algunos de sus personajes, soltera y sin ningún hijo reconocido. No podemos saber si hay una correlación entre las historias que escribía y las que vivía en carne propia, pero sí parece claro que, a través de las obras y sin salirse de los moldes que sus propias convicciones religiosas y éticas marcaban, valora la educación a la que ella misma tuvo acceso, reconocimiento su valor para medrar en un mundo todavía dominado por lo masculino, evitando que el matrimonio o la dependencia sean las únicas dos vías para la supervivencia de la mujer⁶⁰.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA, María de los Ángeles (2021). "Carolina de Soto y Corro, entre la literatura y el catequismo: *Mauca*, novela publicada en 1917". En S. Díaz Lage, R. Gutiérrez Sebastián, J. López Quintás y B. Rodríguez Gutiérrez (ed.), *Et amicitia et magisterio: Estudios en honor de José Manuel González Herrán*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- CABALLÉ, Anna (2013). *El feminismo en España. La lenta conquista de un derecho*. Madrid: Cátedra.
- . (2006). *Una breve historia de la misoginia*. Barcelona: Lumen
- CARMONA GONZÁLEZ, Ángeles (1999). *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del siglo XIX*. Cádiz: Servicio de

- Publicaciones de la Universidad de Cádiz. pp. 23, 27, 31, 38, 246-253.
- CONTRERAS DE RODRÍGUEZ, María Pilar y Carolina DE SOTO Y CORRO (1910). *Teatro para niños. Diálogos, monólogos, comedias, apropósitos y revistas en un acto, en prosa y verso, para escuelas, colegios y salones*. Volumen 1. Madrid: Imprenta de Antonio Álvarez.
- . (1912). *Teatro para niños. Diálogos, monólogos, comedias, apropósitos y revistas en un acto, en prosa y verso, para escuelas, colegios y salones*. Volumen 2. Madrid: Imprenta de la Viuda de Antonio Álvarez.
- . (1913). *Teatro para niños. Cumplimientos. Diálogos, monólogos, comedias, apropósitos y revistas en un acto, en prosa y verso, para escuelas, colegios y salones*. Volumen 3. Madrid: Imprenta de la Viuda de Antonio Álvarez.
- . (1914). *Teatro para niños. Diálogos, monólogos, comedias, apropósitos, zarzuelas, parábolas, pastorelas, sainetes, revistas y cumplimientos en prosa y verso, para escuelas, colegios y salones*. Volumen 4. Madrid: Imprenta de la Viuda de Antonio Álvarez.
- . (1915). *Teatro para niños. Diálogos, homólogos, comedias, apropósitos, zarzuelas, parábolas, pastorelas, sainetes, revistas y cumplimientos en prosa y verso, para escuelas, colegios y salones*. Volumen 5. Madrid: Imprenta de la Viuda de Antonio Álvarez.
- . (1917). *Teatro para niños. Diálogos, homólogos, comedias, apropósitos, zarzuelas, parábolas, pastorelas, sainetes, revistas y cumplimientos en prosa y verso, para escuelas, colegios y salones*. Volumen 6. Madrid: Imprenta de la Viuda de Antonio Álvarez.
- CURIEL, Lola (2021). "Carolina de Soto y Corro y las pioneras de *Asta Regia*", blog *Pioneras. Mujeres que deben ser recordadas*. Recuperado de <https://lolacurielortiz98.medium.com/carolina-de-soto-y-corro-y-las-pioneras-de-asta-regia-d79487dbb6e2> [Fecha de consulta: 09/02/2021].
- DE ACUÑA DE LAIGLESIA, Rosario (1883). "Soneto". *Asta Regia. Revista Literaria*, 161, pp. 7.

- DE SOTO Y CORRO, Carolina. (26 de enero de 1880). "Asta Regia". *Asta Regia. Semario de Ciencias, Letras, Artes é Intereses Locales*, pp. 1.
- . (1883). *El faro de la virtud. Libro de lectura para las escuelas*, Sevilla: Imprenta de Salvador Acuña.
- . (7 de diciembre de 1918). "Hablan las mujeres". *La Acción. Diario de la Noche* 1010, pp. 1.
- . (8 de enero de 1919). *La Acción. Diario de la Noche* 1042, p. 1.
- DÍAZ NOSTY, Bernardo (2019). *Voces de mujeres periodistas españolas del siglo XX. Nacidas antes del final de la Guerra Civil*. Sevilla: Renacimiento.
- DÍAZ TOLEDO, David (1994). "Una escritora gaditana singular: Carolina de Soto y Corro". En C. Canterla González (coord.), *De la Ilustración al Romanticismo: VII Encuentro. La mujer en los siglos XVIII y XIX. Cádiz, América y Europa ante la modernidad*. Cádiz: Servicio Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 443-458.
- GABARDÓN DE LA BANDA, José Fernando (12 de mayo de 2020). "Mercedes de Velilla y Carolina de Soto y Corro, poetisas y socias honorarias en el seno del Centro Mercantil de Sevilla". *Círculo Mercantil e Industrial de Sevilla*. Recuperado de <https://mercantilsevilla.com/noticias/93-el-mercantil-en-casa/3991-mercedes-de-velilla-y-carolina-de-soto-y-corro-poetisas-y-socias-honorarias-en-el-seno-del-centro-mercantil-de-sevilla> [Fecha de consulta: 10/12/2022].
- HIBBS, Solange (1995). *Iglesia, prensa y sociedad en España (1868-1904)*. Alicante: Instituto de Cultural "Juan Gil-Albert".
- HORMIGÓN, Juan Antonio (dir.) (1996). *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*. Volumen 2. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, pp. 1226-1253.
- LEIVA SÁNCHEZ, Juan (1982). *El periodismo en Jerez. Siglo XIX*, Jerez: Centro de Estudios Históricos Jerezanos.
- "Ley de Instrucción Pública de Claudio Moyano". 9 de septiembre de 1857.
- MÉNDEZ BEREJANO, Mario (1922). *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*. Tomo 2. Sevilla: Padilla, pp. 427-428.

- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1993). *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. Madrid: CSIC Instituto de Filología.
- PALOMARES IBÁÑEZ, Jesús María (1979). "La Iglesia católica y la asistencia social en el siglo XIX". En *Estudios históricos sobre la Iglesia española contemporánea*. III Semana de Historia Eclesiástica de España Contemporánea. Madrid: Real Monasterio de El Escorial.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2021). *Algo de feminismos y otros escritos combativos*. Ed. Marisa Sotelo Vázquez. Madrid: Alianza Editorial.
- . (1892). "La educación del hombre y la mujer. Sus relaciones y diferencias". *Nuevo Teatro Crítico*, II (22), pp. 14-82.
- . (10 de junio de 1901). "La vida contemporánea". *La Ilustración Artística*, p. 137.
- RAMÍREZ GÓMEZ, CARMEN (2000). *Mujeres en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 324-326.
- SÁENZ DE MELGAR, Faustina (1881). *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas, pintadas por sí mismas. Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales. Sus costumbres, su educación, su carácter. Influencia que en ella ejercen las condiciones locales y el espíritu general del país á que pertenece*. Ilustraciones de Eusebio Planas. Tomo 1. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Juan Pons, pp. 698-705.
- SALGADO, Marta (18 de marzo de 2015). "La olvidada historia de Carolina de Soto y Corro, fundadora de la revista 'Asta Régia'". *Informando desde Madrid*. Recuperado de <https://informandodesdemadrid.wordpress.com/2015/03/18/la-olvidada-historia-de-carolina-de-soto-y-corro-fundadora-de-la-revista-asta-regia/> [Fecha de consulta 28/11/2022].
- SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria (2013). "Carolina de Soto y Corro: mujer y prensa especializada". En *Escritora españolas en los medios de prensa (1868-1936)*. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 318-348.
- . (17 de noviembre de 2009). "Carolina de Soto y Corro, primera mujer periodista que tuvo Jerez". *Diario de Jerez*. Recuperado de https://www.diariodejerez.es/jerez/Carolina-Soto-Corro-periodista-Jerez_0_315269219.html

- . (2016). "La obra en prensa de Carolina de Soto y Corro". En M. P. Palomo y C. Núñez Rey (ed.), *Sofía Casanova y las periodistas de entresiglos*. Madrid: Espéculo. Revista de Estudios Literarios. Col. eLIBROS 1, pp. 207-222.
- VALERA, Juan (1958). "Las mujeres y las Academias (Cuestión social inocente)". En L. Araujo, *Obras completas*. Vol. 3. Madrid: Aguilar.

LA TRANSICIÓN DE LA AUTARQUÍA AL
DESARROLLISMO EN LA ESPAÑA
FRANQUISTA A TRAVÉS DE DOS POEMAS:
“MUJERES DE MERCADO” DE ÁNGELA
FIGUERA Y “MERCADO, PRADERÍO MATINAL”
DE PILAR PAZ PASAMAR

THE TRANSITION FROM AUTARCHY TO
MARKET ECONOMY IN THE FRANCOIST SPAIN
THROUGH TWO POEMS: “MUJERES DEL
MERCADO” BY ANGELA FIGUERA AND
“MERCADO, PRADERÍO MATINAL” BY PILAR
PAZ PASAMAR

Carmen MEDINA PUERTA

Universitat de Lleida

Resumen

Este trabajo establece un análisis comparativo de los poemas “Mujeres de mercado” (1952) de Ángela Figuera y “Mercado, praderío matinal” (1967) de Pilar Paz Pasamar. El fin de este ejercicio es estudiar el modo en que ambos reflejan las tareas cotidianas realizadas por el colectivo femenino durante la dictadura franquista e ilustrar a través de ellos, teniendo en

cuenta que distan quince años entre sus respectivas publicaciones, la transición de la autarquía al “desarrollismo” que se produjo a partir de los cincuenta.

Palabras clave: Pilar Paz Pasamar; Ángela Figuera; poesía española del siglo XX; franquismo; literatura escrita por mujeres.

Abstract

This work establishes a comparative analysis of the poems “Mujeres de mercado” (1952) by Ángela Figuera and “Mercado, praderío matinal” (1967) by Pilar Paz Pasamar. The aim of this exercise is to study how both reflect the everyday tasks carried out by women during the Franco dictatorship and to illustrate through them, taking into account that their respective publications have fifteen years apart, the transition that took place between autarchy and “development” from the 1950s onwards.

Keywords: Pilar Paz Pasamar; Ángela Figuera; 20th century Spanish poetry; Francoism; literature written by women.

1. INTRODUCCIÓN

Como señaló Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (2013: 76), las composiciones “Mujeres de mercado” (1952) de Ángela Figuera Aymerich y “Mercado, praderío matinal” (1967) de Pilar Paz Pasamar son dos postales antagonistas. Ambas retratan el abastecimiento de un hogar, una escena cotidiana en la vida de las mujeres españolas. Sin embargo, mientras que el mercado pilarpaciano es luminoso y presenta una imagen muy positiva, el colmado de Figuera es lóbrego, repugnante y el ambiente reinante hostil. Pérez Bustamante Mourier (2013: 76) achaca que tal desemejanza se debe a que “el elemento que transforma la vida es precisamente la ternura, cuya ausencia es lo que convierte en inhabitables los mundos de pobreza que refleja la escritora vasca”. Sin invalidar esta lectura, considero que también ha de tenerse en cuenta que entre la publicación de los dos poemas distan quince años. Por tanto, propongo leerlos a la

luz de los avatares históricos en que fueron producidos. Es decir, valorando que el primero fue escrito durante la posguerra y el segundo en pleno desarrollismo. Entonces, si los analizamos de manera comparativa podremos advertir el modo en que reflejan el antes y el después de la transición del modelo autárquico a la economía de mercado que comenzó a implementarse en España a partir de los años cincuenta (Del Arco Blanco, 2019: 162). Es decir, mientras que el primero evidencia la radical escasez que reinó durante la posguerra, el segundo muestra el ambiente de relativa mejora económica que experimentó el país tras su apertura económica. En última instancia, este trabajo trata de acercarse a la realidad cotidiana del colectivo femenino durante el franquismo a través de la poesía.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

Tras el fin de la Guerra Civil (1936-1939), el franquismo impuso una larga etapa de represión (Abella, 1978: 51-54, 117). Asimismo, la posguerra se caracterizó por ser un periodo de miseria y penuria extremas, conocido como “los años del hambre” (Barranquero y Prieto, 2003: 89-90; Del Arco Blanco, 2019: 161). Diferentes factores explican las causas que propiciaron la escasez de recursos materiales y la imposibilidad de la economía para suplir las necesidades básicas de la población española que sobrevivió al desastre (Abella, 1978: 122). Cronológicamente, la Guerra Civil española se localiza a caballo entre las dos Guerras Mundiales, es decir, en un momento en que toda Europa sufría una devastación general. A esto ha de añadirse el hecho de que las potencias del Eje, principales aliadas del bando golpista, vencedor de la contienda fratricida, fueron las grandes derrotadas de ambos conflictos mundiales (Abella, 1978: 70-80; Del Arco Blanco, 2019: 167; Richards, 1999: 99). Por tanto, España, bajo el poder del dictador Francisco Franco, se hallaba en una situación de desventaja en el marco político mundial, coyuntura que fue utilizada, a su vez, como justificación para la implantación de un régimen político y económico fascista, conocido como

autarquía ⁶¹, caracterizado por la autosuficiencia y el autoabastecimiento y cuya finalidad era fortalecer la militarización del país (Del Arco Blanco, 2019: 170). Otra de las consecuencias de la Guerra Civil fue que la masa poblacional se vio enormemente reducida. Para paliar este déficit humano Franco se propuso como objetivo elevar la población española a los 40.000.0000 habitantes, razón por la cual se limitó a la mujer a su función como reproductora de vida (Nash, 2015: 203).

No obstante, ha de precisarse que el destino de estos futuros hijos no era otro que la convertirse en fuerza de trabajo de bajo coste en un país con unas condiciones laborales y de existencia pésimas. De manera que, paradójicamente, el régimen impulsó la natalidad, pero sin asegurar el bienestar, en la mayoría de los casos, de los futuros ciudadanos (Abella, 1985: 49; Morcillo Gómez, 2015: 35). Para promocionar el trabajo reproductivo de las mujeres el régimen franquista impulsó medidas como la *Ley de Subsidio Familiar* de 1938, que fomentaba las familias numerosas a través de pluses económicos ofreciendo hasta 50 pesetas mensuales si se excedían los doce hijos y la *Ley de Ayuda Familiar* de 1946 que además penalizaba, mediante la sustracción del plus, a las esposas que desarrollaran un empleo remunerado (Abella, 1985: 152; Barranquero y Prieto: 2003: 254). Además de por la autarquía, el fervor católico o el culto a la personalidad del caudillo, el régimen dictatorial fascista liderado por Franco se caracterizó por la misoginia. La polarización de los roles genéricos, de por sí notable en un país como España a principios del siglo XX, se radicalizó durante la dictadura, en gran medida, debido a la influencia eclesiástica. La Iglesia Católica condenó las conquistas en materia de igualdad de género alcanzadas durante la Segunda República y el Estado se encargó de materializar esta ideología mediante la implantación de una nueva legislación. Entre las reformas llevadas a cabo cabe mencionar la abolición, mediante decreto, de la coeducación, la prohibición de que las mujeres pudieran heredar o poseer propiedades y la del divorcio (Morcillo Gómez, 2015: 130-132).

⁶¹ Para una lectura más detenida de esta cuestión véase Barciela (2003).

Sin embargo, a partir de los años cincuenta, tras la firma en 1953 del acuerdo económico de España con Estados Unidos, conocido como el Pacto de Madrid (Barciela, 2000), se inició una etapa de aperturismo que puso fin al periodo autárquico. En general, la sociedad vivió con anhelo el ligero crecimiento económico que se produjo como consecuencia. La apertura al mercado internacional también propició un ligero cambio social y cultural. Uno de los cambios más significativo fue el aumento de mano de obra femenina en el mercado laboral. Este salario la convirtió también en consumidora, con lo cual se creó un nuevo nicho de mercado (Morcillo Gómez, 2015: 69). La publicidad, en este sentido, jugó un papel decisivo a la hora de crear imaginarios femeninos que incitasen a la compra de artículos de lujo, cosméticos y moda que se situaban muy alejados de los tradicionales modelos de austeridad y discreción femeninos de la década de los cuarenta (Morcillo Gómez, 2015: 348). El incipiente turismo también contribuyó a la creación de este nuevo imaginario (Abella, 1985: 174; -180; Morcillo Gómez, 2015: 354-355). Sin embargo, es esencial entender el hecho de que el papel de la década de los cincuenta consistiera –tanto en términos económicos como políticos– en actuar a manera de puente o transición de un modelo de sociedad autárquico a otro consumista llevaría aparejada la revisión de la realidad jurídica de las mujeres. A este respecto, cabe mencionar que la Sección Femenina, presentó diferentes propuestas en las Cortes Españolas, que concluyeron en la inclusión de reformas en el Código Civil en 1958 y 1975, así como la promulgación de la *Ley sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer*, aprobada el 15 de julio de 1961, con la pretensión de hacer del matrimonio una institución menos desigual y que tuvo como consecuencias el aumento de mujeres en las aulas universitarias y en el mercado laboral, sin que ello significara la independencia legal del marido ni que su labor principal dejara de ser la de madre y ama de casa (Abella, 1985: 160; Morcillo Gómez, 2015: 363-366). Por tanto, pese a la metamorfosis que el régimen franquista experimentó a lo largo de sus cuarenta años, lo cierto es que el colectivo femenino, tanto por la férrea legislación como por la pertinaz campaña ideológica del régimen, se vio confinado al ámbito doméstico y relegado al rol

de cuidadora. Las propias mujeres interiorizaron esta ideología y tendieron a reproducir estos esquemas, a veces de manera consciente y en ocasiones de manera involuntaria (Medina Puerta, 2022: 7).

3. ÁNGELA FIGUERA

Ángela Figuera Aymerich (1902, Bilbao – 1984, Madrid) es una de las voces imprescindibles de la poesía española del siglo XX. Publicó un total de ocho poemarios: *Mujer de barro* (1948), *Soria pura* (1949), *Vencida por el ángel* (1950), *El grito inútil* (1952), *Los días duros* (1953), *Víspera de la vida* (1953), *Belleza cruel* (1958) y *Toco la tierra* (1962). El valor de su literatura no solo reside en la función testimonial de sus textos, localizados en la corriente de la poesía social de los años cincuenta, sino también en su alta calidad literaria (Medina Puerta, 2019: 1022). Su poesía testimonia la doble condición de su *insilio* (Rodríguez Cacho, 2017: 310) como sujeto del bando perdedor y como mujer, al abordar un amplio espectro de temáticas: la maternidad, único rol posible para el sujeto femenino durante el franquismo, el estado de miseria, la carestía alimentaria y la represión que vivía el país (Medina Puerta, 2019: 1022-1023; Medina Puerta, 2021: 495). Tanto Ángela Figuera como su familia se caracterizaron por apoyar abiertamente al gobierno de la República. Tras el triunfo del General Franco tanto ella como su esposo fueron privados del ejercicio de sus profesiones como represalia por su posicionamiento a favor del bando republicano durante la Guerra Civil (González de Langarika y Zabala Aguirre, 2012: 40). No obstante, y a pesar de las adversidades, el matrimonio decidió permanecer en España. Apartada de su labor como docente, antes de la guerra había obtenido la Cátedra de Instituto de lengua y literatura, Ángela Figuera se dedicó a leer, escribir, traducir y, sobre todo, al cuidado de su familia (Blázquez Vilaplana, 2016: 36-38). Pese a la represión no se mantuvo aislada, a finales de la década de los años cuarenta la escritora, a través de la tertulia que organizaba su hermano Rafael en

Bilbao, entró en contacto con algunas de las figuras más representativas de la cultura vasca. Asimismo, tras la publicación de su primer libro, *Mujer de barro*, en 1948 inició una correspondencia epistolar con los poetas Blas de Otero y Gabriel Celaya (Bengoa, 2003: 72; 108). El contenido de estas cartas testimonia la gran influencia literaria que se ejercieron mutuamente y que quedó reflejada en sus respectivas producciones poéticas (De la Cruz, 1987: 25). Afinidad literaria que el crítico Emilio Miró (1974: 5) definió bajo el marbete de “triumvirato vasco” de la poesía de posguerra. De hecho, ella misma definió la mayor parte de su obra como “poesía preocupada” (en Conde, 1967: 150). Específicamente sus libros *Vencida por el ángel* (1950), *El grito inútil* (1952), *Los días duros* (1953), *Víspera de la vida* (1953), *Belleza cruel* (1958) y *Toco la tierra* (1962). Con este marbete aludía al empleo de un tono descarnado y denunciatorio para tratar temáticas como el hambre, la pobreza y la opresión que asfixiaban a la sociedad española de la época. Por supuesto, como ella misma admitió esta “poesía preocupada” sintonizaba con la poesía social de la década de los cincuenta que cultivaban sus amigos Blas de Otero y Gabriel Celaya (Medina Puerta, 2021: 489). Ahora bien, aquello que la diferencia de sus pares varones es su inquietud por la situación de la mujer (Wilcox, 1991: 96-97; Medina Puerta, 2019: 1043). La voz de Figuera se erige en tribuna de la precaria situación que atravesaron las mujeres durante los “años del hambre”, para ilustrarlo cabe citar el poema “Mujeres del mercado”, perteneciente al libro *El grito inútil* (Figuera, 1999: 142-143):

Son de cal y salmuera. Viejas ya desde siempre.
Armadura oxidada con relleno de escombros.
Tienen duros los ojos como fría cellisca.
Los cabellos marchitos como hierba pisada.
Y un vinagre maligno les recorre las venas.

Van temprano a la compra. Huronean los puestos.
Casi escarban. Eligen los tomates chafados.
Las naranjas mohosas. Maceradas verduras
que ya huelen a estiércol. Compran sangre cocida

en cilindros oscuros como quesos de lodo
y esos bofes que muestran, sonrosados y túmidos,
una obscena apariencia.

Al pagar, un suspiro les separa los labios
explorando morosas en el vientre mugriento
de un enorme y raído monedero sin asas
con un miedo feroz a topar de improviso
en su fondo la última cochambrosa moneda.

Siempre llevan un hijo todo greñas y mocos,
que les cuelga y arrastra de la falda pringosa
chupeteando una monda de manzana o de plátano.
Lo manejan a gritos, a empellones. Se alejan
maltratando el esparto de la sucia alpargata.

Van a un patio con moscas. Con chiquillos y perros.
Con vecinas que riñen. A un fogón pestilente.
A un barreño de ropa por lavar. A un marido
con olor a aguardiente y a sudor y a colilla.

Que mastica en silencio. Que blasfema y escupe.
Que tal vez por la noche, en la fétida alcoba,
sin caricias ni halagos, con brutal impaciencia
de animal instintivo, les castigue la entraña
con el peso agobiante de otro mísero fruto.
Otro largo cansancio.

En este poema asistimos a una escena cotidiana, el abastecimiento básico de un hogar, en la vida de una mujer española. Ahora bien, de un periodo muy particular: la posguerra. Por tanto, la podredumbre de los alimentos: “los tomates chafados, las naranjas mohosas. Maceradas verduras que ya huelen a estiércol” es síntoma de la escasez que definió a la autarquía. La sordidez reinante y las malas condiciones provocan que estas mujeres se malogren: “Son de cal y salmuera. Viejas ya desde siempre. / Tienen duros los ojos como fría cellisca. [...] Y un vinagre maligno les recorre las venas”, pero además la desigualdad existente entre estas y sus parejas propicia una relación de dominación: [Van a un marido] que tal vez por la noche, en la fétida alcoba, / sin caricias ni halagos,

con brutal impaciencia / de animal instintivo, les castigue la entraña / con el peso agobiante de otro mísero fruto”. En definitiva, Figuera ilustra cómo, según los preceptos del franquismo, las mujeres de su generación debían dedicar su vida al trabajo reproductivo, tanto doméstico como afectivo. De manera que las mujeres retratadas aquí, no solo ejemplifican cómo se relaciona íntimamente trabajo doméstico y feminidad, desde la compra de alimentos, la preparación de estos y la limpieza, sino que también se aborda el trabajo asistencial, puesto que las figuras femeninas representadas en el poema se encargan, además, tanto del cuidado de los hijos como de satisfacer sexualmente al marido que funciona, en último término, como su empleador (Medina Puerta, 2019: 1046). Todo ello en un ambiente de carestía material que se traduce en un sentimiento de desesperanza y miseria moral, como bien conjuga este poema.

3. PILAR PAZ PASAMAR

Pilar Paz Pasamar (1932, Jerez de la Frontera – 2019, Cádiz) fue una escritora precoz, antes de cumplir los veinte años ya había visto la luz su ópera prima: *Mara* (1951), y de una productividad sobresaliente. Publicó diez poemarios –*Mara* (1951), *Los buenos días* (1954), *Ablativo amor* (1956), *Del abreviado mar* (1957), *La soledad contigo* (1960), *Violencia inmóvil* (1967), *La torre de Babel y otros asuntos* (1982), *Philomena* (1994), *Sophía* (2003) y *Los niños interiores* (2008)–, tres libros de relatos –*Textos lapidarios* (1990), *Historias balnearias y otras* (1999) e *Historias bélicas* (2004)–, y diversos artículos en prensa. Aunque no llegaron a publicarse en vida, también desarrolló varios proyectos dramáticos: *El desván*, *El Pequeño Príncipe*, *Auto Sacramental Actualizado* y *Campanas para una ciudad*; sin embargo, próximamente verá la luz una edición crítica de esta última obra (Paz Pasamar, 2023). No es Pilar Paz Pasamar una poeta social ni política pese a pertenecer, más que por edad por la fecha de publicación de sus poemarios, a la generación del cincuenta (Paz Pasamar en Bados Círia; Ramos Ortega, 2015: 8-9). Por tanto, aunque sus poemas se publicaron junto a los de poetas sociales como la propia

Ángela Figuera, Gloria Fuertes o Angelina Gatell en la antología *Poesía femenina española (1939-1950)* que editó Carmen Conde, lo cierto es que ella consideraba que el valor de la poesía residía en su carácter trascendente más que en su función testimonial. Es decir, concebía la poesía como un fin en sí misma, sin ningún tipo de alarde político (Medina Puerta, 2022: 3). Asimismo, en su conferencia *La mujer y la poesía de lo cotidiano* que impartió en 1964 en el Ateneo de Madrid, se desvinculaba de las poetas de la generación del cincuenta, o sea, sus predecesoras, cuyas producciones se definieron por la denuncia del ambiente hostil de la posguerra, así como por un exacerbado existencialismo (Conde, 1967: 14; Payeras Grau, 2009: 53; 58; Medina Puerta, 2022: 8-9), afirmando que había que recuperar la vida doméstica como tema lírico:

En poesía femenina se ha producido el hecho lógico y congruente de una iluminación de lo cotidiano por aquellas a quienes lo cotidiano envuelve y sustenta [...] Cantar lo pequeño y sugeridor y transformarlo puede ser un hallazgo [...] La mujer en plena armonía conyugal con su mundo cotidiano de hoy no le vuelve la cara a lo pequeño. Siempre será tarea especialmente femenina el sacarle brillo a la piel mate de la costumbre (Paz Pasamar, 1964: 1-2, 29).

De hecho, la maternidad y la domesticidad son los ejes que marcaron la producción poética que escribió tras casarse e instalarse en Cádiz, especialmente a partir de *La soledad contigo* (1960) (Medina Puerta, 2022: 12). En definitiva, este ensayo pretende demostrar que su poema “Mercado, praderío matinal” (1967) refleja el rol y la cotidianeidad del colectivo femenino en la España franquista de la década de los sesenta, o sea, del periodo conocido como desarrollismo, momento que se caracterizó por una tímida bonanza. Antes de ahondar en el análisis, cabe que nos detengamos en la lectura de “Mercado, praderío matinal” (Paz Pasamar, 2013: 338-339):

Mercado, praderío matinal,
fiesta del aluminio y la tisana,
gloria de hielos escarchados
sobre la escama portentosa.

Sala de disección y colgaduras
donde la muerte incita al vocerío,
por donde se pregonan el derrotado
fulgor de las agallas que aún palpitan.
Mercado de las flores, puesto rojo
con techumbre de lona y de paciencia,
mi primera aventura es alcanzarte
abierto como un párpado y oliente.
-Vamos, vecinas, todas al mercado.
Todas: la de aturcido monedero
que va como una hormiga
o pájaro aleteando por las cifras,
la del octavo, la del cuarto y medio,
la de gandinga y aguardiente
por todo peso y tú que vas segura.
-Vamos, vecinas, al mercado
de las flores, a la gran plaza de la brisa,
a ver si el sol brilla en el torso
de la aguja, si luz y gelatina
disueltas ya chorrean por los mármoles.
Vamos, vamos, vecinas,
a escoger en la cesta los avíos,
hacia el olor del alga y el café,
al puesto de la guapa que entre aceites
deja hervir una reina en delantales.
Vamos, déjenos paso
que hay que elegir en plumas y mollejas
vida de cada día
y hemos de ser después repartidoras,
y sazonar las madrugadas
y elaborar embozos de ternura.
Vamos, vecinas, sobre el pan y el precio
aceptando la vida y sus monedas.
No se discuta más sobre las flores,
déjenle paso al tacto resignado
de la mano que escarba en los montones,
a la que no ha comprado
esa rosa que cuelga por tus mimbres,
a la que es sombra en la mercadería,
niebla del madrugar y nuestra estrella.
Vamos, sin que nos vea,
al puesto aquel de risas y manojos

que todo canta aquí con los pregones
y la dicha redonda se desborda.

Plaza de luz, mercado de las flores,
ruedo del paria, redondel sonoro,
alcancia de lluvias y trasiegos,
casa de los atunes y el alpiste,
pulpa de vegetales y estertores,
percha de la ternura degollada,
torno en el que la muerte diminuta
gira y se muestra entre relámpagos,
zona del giro que no asusta, paso
de florecidas galerías,
puertas al día abiertas
cuando la sombra escapa y el sol hace
del mar su gran milagro repetido.

En primer lugar, dado que la voz lírica aparece en primera persona, podríamos afirmar que el yo poético se corresponde con el yo autorial. Además, aunque no lo indique explícitamente, este mercado probablemente se sitúe en Cádiz, ciudad donde residió la autora desde 1957 hasta 2019, puesto que hay varios elementos que nos advierten de esta localización. En primer lugar, la omnipresencia de la luz, referida en el verso “Plaza de luz”, pero también en la reiteración de la imagen del sol (versos 22 y 60). El otro referente es el mar, que se intuye en la brisa (verso 21), pero que además pone el broche final al poema. Ahora bien, centrándonos en la comparación con el poema de Figuera, podemos destacar dos grandes diferencias. La primera es que, frente al mal estado de las ínfimas existencias del mercado figueriano, la lonja de Pilar Paz Pasamar tiene un opulento surtido de productos exquisitos: “tisana”, “escama portentosa”, “fulgor de las agallas que aún palpitan”, “flores”, “gandinga”, “aguardiente”, “alga”, “café”, “aceites”, “plumas”, “mollejas”, “pan”, “atunes”, “alpiste”, “pulpa de vegetales” y “ternura degollada”. Evidentemente, la segunda y más llamativa es la disimilitud de la actitud que encontramos en las dos voces líricas. Mientras que el tono de Figuera es tremendista, el de Paz Pasamar es celebratorio, como evidencian las expresiones: “fiesta del aluminio y la tisana”,

“gloria de hielos escarchados” y “la dicha redonda se desborda”. Talante que se refuerza mediante el empleo de la anáfora: “Vamos, vecinas” (versos 13, 25, 30, 36 y 45), a partir del cual la voz lírica invita a sus convecinas esa fiesta que es la compra consuetudinaria y cuyo desenlace será el sustento de la familia: “y hemos de ser después repartidoras, / y sazonar las madrugadas / y elaborar embozos de ternura” (versos 33 y 34). Actitud que también podemos encontrar en el poema “La alacena” de *La soledad contigo*.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, se ha tratado de demostrar que la falta de ternura que señalaba Pérez-Bustamante Mourier (2013: 76) al igual que el cariz vejatorio que adquieren las relaciones interpersonales en el poema de Figuera son consecuencia tanto de las penosas condiciones materiales de la posguerra como de la desigualdad de género. Ahora bien, más allá de la situación socioeconómica reflejada, también han de tenerse en cuenta las diferencias estéticas e ideológicas de ambas autoras. Así, mientras que la actitud predominante en la poesía de Ángela Figuera es la rebelión, tanto contra las condiciones de existencia durante el franquismo como contra los códigos de género impuestos (Wilcox, 1991: 96; Moreno, 2017: 63; 65), en Pilar Paz Pasamar encontramos la exaltación del modelo materno nacionalcatólico (Payeras, 2009: 37-38, 52, 272; Medina Puerta, 2022: 12). Como evidencia no solo el poema estudiado, sino también las siguientes declaraciones:

Entonces [en 1964] triunfaba el tremendismo todavía procedente de las consecuencias del 36, estaba muy firme la influencia de poetas como Blas de Otero o Celaya. Yo decidí en aquel momento profundizar en el ámbito poético de esa especie de clausura que es la casa. Yo hice un elogio hacia ese mundo cotidiano del hogar que no fue bien aceptado por todos. Pero yo lo sigo compartiendo (Paz Pasamar en Espinosa, 2013).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLA, Rafael (1978). *Por el imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra (1939-1955)*. Barcelona: Planeta.
- ABELLA, Rafael (1985). *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Barcelona: Argos Vergara.
- BADOS CIRIA, Concepción (sf). “Entrevista a Pilar Paz Pasamar”. *Centro Virtual Cervantes*, s.f. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/actcult/paz_pasamar/entrevista.htm [Fecha de consulta 08/03/2023]
- BARCIELA, Carlos (2000). *La ayuda americana a España (1953-1963)*. Alicante: Universidad de Alicante. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ayuda-americana-a-espana-19531963--0/> [Fecha de consulta 09/03/2023]
- BARCIELA, Carlos (ed.) (2003). *Autarquía y mercado negro: el fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*. Madrid: Crítica.
- BARRANQUERO TEXEIRA, Encarnación y Lucía PRIETO BORREGO (2003). *Así sobrevivimos al hambre: estrategias de supervivencia de las mujeres en la postguerra española*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Diputación de Málaga.
- BENGOA, María (2003). *La poeta Ángela Figuera (1902-1984)*. Bilbao: Temas vizcaínos.
- BLÁZQUEZ VILAPLANA, Belén (2016). “Pinceladas sobre una poeta española: Ángela Figuera Aymerich”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 93-794, pp. 34-43.
- CONDE, Carmen (1967). *Poesía femenina española*. Barcelona: Bruguera
- CRUZ, Sabina de la (1987). “Una mujer, una poesía, una época”. *Zurgai*. Especial “Recordando a Ángela Figuera”, pp. 24-29
- CUENCA TORIBIO, José Manuel (2008). *Nacionalismo, franquismo y nacionalcatolicismo*. Madrid: Actas.
- DEL ARCO BLANCO, Miguel Ángel (2019). “El hambre: una reflexión historiográfica para su inclusión en el estudio del franquismo”. *Alcores: revista de historia contemporánea*, 23, pp. 161-183

- ESPINOSA, Pedro (17 de enero de 2013). “La singladura narrativa de Pasamar”. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/ccaa/2013/01/17/andalucia/1358438104_875311.html [Fecha de consulta 09/03/2023]
- FIGUERA, Ángela (1999). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.
- GONZÁLEZ DE LANGARIKA, Pablo y José Ramón ZABALA AGUIRRE (2012). *Ángela Figuera. Poesía entre la sombra y el barro*. Bilbao: Fundación Bilbao.
- MEDINA PUERTA, Carmen (2019). “La poesía social como testimonio del hambre. La voz ejemplar de Ángela Figuera”. *Signa*, 28, pp. 1021-1055. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25105>
- MEDINA PUERTA, Carmen (2021). “*Belleza cruel* (1958) de Ángela Figuera: un puente literario entre exiliados e insiliados de la diáspora española”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 12, pp. 484-512. <https://doi.org/https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.484-512>.
- MEDINA PUERTA, Carmen (2022). “*La soledad contigo* (1960), de Pilar Paz Pasamar: crónica de un confinamiento femenino”. *La Palabra*, 44. Monográfico Escritoras andaluzas. Medio siglo de aportaciones literarias (1900-1950), pp. 1-20. <https://doi.org/10.19053/01218530.n44.2022.14343>
- MIRÓ, Emilio (1974). “Dos antologías: Juan Alcaide y Ángela Figuera”. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 327, p. 5.
- MORCILLO GÓMEZ, Aurora (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.
- MORENO, María Paz (2017). “Ángela Figuera Aymerich y la conciencia social de la mujer poeta”. En R. Sánchez García y M. Gahete Jurado (eds.). *La palabra silenciada: voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)* (61-73). Valencia: Tirant Humanidades.
- NASH, Mary (2015). “Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista”. En J. Casanova (ed.), *Cuarenta años con Franco (191-228)*. Barcelona: Crítica.
- PAYERAS GRAU, María (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra*

- (1939- 1959). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- PAZ PASAMAR, Pilar (1964). *La mujer y la poesía de lo cotidiano*. Madrid: Editora Nacional.
- PAZ PASAMAR, Pilar (2013). *Ave de mí, palabra fugitiva. Poesía 1951-2008*. Selección y estudio preliminar de A. S. Pérez-Bustamante. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura y Diputación Provincial de Cádiz.
- PAZ PASAMAR, Pilar (2023). *Campanas para una ciudad*. Edición crítica de C. Medina Puerta. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía (2013). “Huésped de mi sonido más profundo: la poesía de Pilar Paz Pasamar”. En P. Paz Pasamar, *Ave de mí, palabra fugitiva. Poesía 1951-2008* (pp. 11-91). Cádiz: Fundación Municipal de Cultura & Diputación Provincial de Cádiz.
- RAMOS, Manuel José (2015). “Introducción”. En P. Paz Pasamar, *La nunca poseída* (pp. 7-16). Sevilla: Centro Andaluz de las Letras.
- RICHARDS, Michael (1999). *Un tiempo de silencio: La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, T. de Lozoya (trad.). Barcelona: Crítica.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina (2017). “Mujeres y ‘exilio interior’: a propósito de Ángela Figuera”. *Tropelías. Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp. 306-315.
- WILCOX, John C. (1991). “El feminismo en las *Obras completas* de Ángela Figuera: algunas observaciones preliminares”. *Zurgai*, pp. 95–102.

UN PRIMER ANÁLISIS DEL TEATRO DE
DOLORES (LOLA) RAMOS DE LA VEGA

A FIRST ANALYSIS OF DOLORES (LOLA)
RAMOS DE LA VEGA'S THEATER

Natalia MUÑOZ MAYA

Universidad de Sevilla

Resumen

En este artículo se ofrece un primer análisis de la obra dramaturgica de Lola Ramos de la Vega. Se explora con mayor atención la situación que se ofrece en estos textos de las mujeres de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, atendiendo a su posición familiar, sus relaciones, el desempeño de los roles que le han venido históricamente adjudicados y su situación profesional y educativa. Se comentarán también los aspectos socioeconómicos y sociopolíticos que aparecen y las problemáticas del momento, que, aunque la autora no explique o reivindique la lucha, sí que describe y da forma, a través de la acción de sus personajes, de estas condiciones.

Palabras clave: maternidad, matrimonios, teatro chico, personajes femeninos

Abstract

This article offers a first analysis of Lola Ramos de la Vega's theater. The situation of women at the end of the 19th and

beginning of the 20th century is explored with greater attention to their family position, their relationships, their performance of the roles historically assigned to them and their professional and educational situation. The socio-economic and socio-political aspects that appear and the problems of the time will also be commented on. Although the author does not explain or claim the struggle, she does describe and shape, through the actions of her characters, these conditions.

Keywords: motherhood, marriages, small theatre, female characters

La crítica literaria, de manera muy breve, solo ha prestado atención a la última obra de Lola Ramos de la Vega, *Málaga tiene la fama*, de 1929, que quizás fue la que tuvo una mayor repercusión, aunque la recepción fue menor por la crisis que sufría el teatro breve, disciplina en la que se adscriben las obras de la autora. Es por eso por lo que en este trabajo se atenderá además a sus primeras obras teatrales, las que están digitalizadas y, que sepamos, publicó entre 1905 y 1909, que son las siguientes: *La estocá de la tarde* (estreno en 1905 y publicación en 1908), *La buñolá* (estrenada en 1905 y publicada en 1906), *¡Del valle...al monte!* (1906), *¡¡Un cordobés!!* (1907), *El niño de Brenes* (1908), *El caserón de las flores* (1909). No se atenderá a los cuentos que publicó en prensa que se han recuperado, ni a las obras que se sabe que publicó, pero que no se han podido localizar. Se analizarán algunos aspectos que consideramos significativos, sobre todo, atendiendo a la representación de la situación de las mujeres de la época, ya que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, coincidiendo con el debate regeneracionista, empiezan a surgir en España movimientos sociales e intelectuales que cuestionaban la inferioridad de las mujeres en la sociedad. El debate sobre el matrimonio, el acceso a la educación o la profesionalización de las mujeres que ya venía impulsado desde tiempo atrás por escritoras como Emilia Pardo Bazán o Concepción Arenal, está presente en obras teatrales de la época, así como las

reivindicaciones contra la marginalidad sufrida por ellas y la necesidad de su liberación.

Aunque la autora no identifica los fenómenos como opresivos o violentos, ni ofrece una explicación a las problemáticas de la situación social del momento, o reivindica más libertades y derechos para las mujeres, sí que describe y da forma, mediante la acción de los personajes femeninos, a sus condiciones. Teniendo en cuenta que Lola Ramos de la Vega escribía y representaba teatro, y además el teatro más comercial del momento, probablemente no quisiera arriesgar su profesión o su independencia económica al tratar temas más arriesgados o al hacer denuncias explícitas sobre la situación de las mujeres, ya que, en muchos de los casos, las autoras que sí lo hicieron sufrieron ataques y juicios personales e intelectuales. Lola se muestra conocedora, no solo de la posición de las que pertenecían a su misma clase social, la burguesía, sino también de las que provenían de capas sociales más rurales. Es interesante prestar atención a estos niveles, porque al igual que el género, la clase, la raza, el nivel educativo, la lengua, la cultura y la religión, son diferencias sociales marginadoras. Nos centraremos en esta perspectiva del análisis y no en otras posibles porque consideramos que, aunque no todas las mujeres que escriben teatro lo hagan adquiriendo una perspectiva de género en la construcción de sus personajes, sí que en ocasiones se alejan de los estereotipos femeninos propios del sistema patriarcal. Se refleja en ellas una triple desigualdad por género, posición social y por educación, lo que las convierte en víctimas potenciales de los hombres. Se prestará atención también a la autorrepresentación de las mujeres, a la construcción de la subjetividad femenina y cómo se ubica en la realidad social. Aunque nos encontremos ante obras breves en las que no hay demasiada profundidad psicológica y en las que tampoco abundan los personajes femeninos (siempre son minoría), sí que podemos reflexionar acerca de cómo estos se han construido atendiendo a las tramas y la acción.

1. ESQUEMAS MATERNOS

Nos interesa la organización de la vida familiar que se presenta en las obras, que en la España de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, era heredera del Antiguo Régimen. El primer aspecto en el que nos detendremos será en la representación de la maternidad, o de las maternidades, en los textos de Lola Ramos de la Vega. Es curioso explorar las distintas posibilidades del esquema materno que se plantean en los relatos, ya que, teniendo en cuenta que la familia era una institución rígida (aunque muy poco a poco lo iba siendo menos), en la que la mujer se desarrollaba completamente según la ideología patriarcal, que esperaba de ellas el matrimonio y la maternidad (tanto es así, que, si alguna de estas dos premisas no era cumplida, en la mayoría de los casos, las mujeres perdían su ‘condición de mujer’), es importante prestar atención a cómo la autora ha situado a las madres dentro de ellas. Lo cierto es que solo hay un caso en el que podemos ver a una mujer en una situación en la que la maternidad es vista como su exclusiva y culminante función, y que, para cumplirla, debe tener relaciones sexuales con el cura del pueblo, ya que el marido, aunque no se explicita en el texto, es estéril: “Dende hace dos... dos años es más cristiana que nunca; ca ocho días con el cura confiesa, y dende entonces milagro” (*El caserón de las flores*, p. 14). Aparece entonces esta condición de las mujeres unida a la moral religiosa, siendo claramente una crítica tanto a la Iglesia, como a la hipocresía religiosa. En un momento en el que empezaba a haber cambios y transformaciones en el resto de Europa, la Iglesia Católica actuaba en España como un dique que impedía el progreso social de la mujer, como una guardiana de la moral⁶².

⁶² Se publicaron una gran cantidad de libros especializados en la formación moral del ‘bello sexo’ o ‘sexo débil’, como *Flora*, o la educación de una niña, un librito muy popular de 1920, escrito ‘para que la niña tomando a Flora desde la más tierna infancia, no se separe ya de ella hasta dejarla casada y en perfecta disposición de ser tan buena esposa y madre como ha sido una excelente hija’ (López Criado, 2014: 121)

Es cierto que en las primeras décadas del siglo XX comienza a haber avances socioculturales en cuanto a la educación, la organización de la familia y los roles dentro de ella, aunque las que se describen en los textos de Lola Ramos, evidencian todavía núcleos fuertemente tradicionales y patriarcales, en los que las mujeres cuidan, educan, etcétera. Sin embargo, en muchas de ellas, como veremos a continuación, el rol de madre no se adjudica a la madre biológica, ofreciéndose otros modelos que atenderemos igualmente, pues “La madre es la relación clave en el proceso de concienciación femenina” (Goicoechea, 2001: 39). En alguna de las obras, esta figura está ausente, a veces fallecida, otras no se hace referencia a ella o no cumple el rol impuesto desde el modelo patriarcal de la familia, de manera que la base tradicional familiar se va a ver modificada. Van a aparecer figuras femeninas que dedicarán toda su vida a cuidar a de los demás, que desde este sentimiento de “solidaridad” van a renunciar a la idea de dedicarse a ellas mismas.

En *La estocá de la tarde*, su primera obra estrenada, en 1905, se presenta la relación de Remedios, que tiene setenta años, “una abuela todo corazón para su nieto que quiere a cegar” (p. 13) que sufre muchísimo por su nieto, Juaniyo, que pasa tiempo fuera de casa porque está buscándose un futuro como torero de éxito. Lo que sabemos de ella es que es una persona humilde, que trabaja haciendo sillas y que lo poco que tiene, lo guarda para Juaniyo: “Una *mare* de setenta años, que *toa* su *vía* la ha pasado guardando cariño *pa* mí” (p. 39). La identidad de Remedios se construye entonces en torno al amor por el nieto, adquiriendo así el rol de madre propio de las primeras décadas del siglo XX, mujeres que anteponen el sacrificio por los demás, llegando incluso a perder su propia identidad y las opciones de tener una vida independiente, siendo Remedios “tu abuela... ¡la única *mare* que *tiés* en *er* mundo!” (p. 16). Algo parecido ocurre en *¡Del valle...al monte!*, obra estrenada en 1906, ambientada en una finca de una familia de marqueses, en la que la madre biológica no representa una autoridad ni un apoyo emocional para la hija, y este lugar es ocupado por Titi Emilia, que es quien la acompaña al pueblo, a quien Nené, la hija, tiene que cuidar cuando enferma, quien da las órdenes a los trabajadores, la que conoce las amistades de la niña, etcétera. De

nuevo nos encontramos con una figura femenina que ostenta el rol maternal sin ser madre biológica, aspecto que es recordado cuando, en una escena, los padres biológicos discuten sobre la educación que debería recibir la hija y ella no tiene ni voz, ni voto en la conversación o el poder para participar de alguna manera en la toma de decisiones, simplemente, en un aparte, se lamenta, pues conoce que Nené no querrá irse a un colegio de París. Esta figura es diferente a la de la abuela Remedios, pues suponemos que Titi Emilia ni está casada, ni tiene hijos, y es su condición socioeconómica y la reclusión en el castillo donde viven, lo que le permite no sufrir los prejuicios de una sociedad que la rechazaría por no cumplir con las dos premisas fundamentales, las de madre y esposa.

En *El caserón de las flores*, estrenada en 1909, aparece otra Emilia, una mujer de sesenta años que, además de encargarse de las labores domésticas en casa del Señor Diego, el hombre más rico del pueblo, se encarga de, entre otros cuidados, recoger a Margarita, la hija de este, de la casa del cura donde pasa mucho tiempo y de la que se escapará para vivir su relación de amor con el sobrino de este. Tras este hecho, Emilia mostrará mucha preocupación: “viene abatidísima, casi no puede articular palabra de la emoción” (p. 22), adquiriendo una actitud maternal (no sabemos cuál ha sido el destino de la madre biológica), que es correspondida por Margarita, que cuando es descubierto su plan de fuga amoroso y tiene que volver a casa, “llora en los brazos de Emilia” (p. 26), buscando el cariño y consuelo materno, esta vez, a diferencia de las otras, sin tener lazos de sangre directos con ella, como sí ocurría con Remedios y Titi Emilia. Otro ejemplo de crianza por parte de personas que no tenían una relación familiar directa, pero que desempeñaban los roles maternos, lo podemos ver en el personaje de Rafael, en *Málaga tiene la fama* (estrenada en 1929), que fue adoptado por Dolores al morir sus padres, cuando era muy pequeño, de forma que la autora presenta el fenómeno de la adopción en las primeras décadas del siglo XX, época en la que se evidencia, sobre todo en la prensa, que es una práctica frecuente, ya que se encuentran anuncios en los que se requerían padres adoptivos y se ofrecían niños en adopción con todo detalle, esto es, Lola refleja en sus obras también esta otra forma de la maternidad,

que, como todas las ofrecidas, siguen manteniendo los roles tradicionales.

Vistos de manera general los personajes que actúan como “madres culturales”, es interesante explorar también las relaciones entre las hijas y las madres biológicas, pues “Una niña nacida en el orden patriarcal, que es fundamentalmente heterosexual, tiene que competir con el profundo rechazo inconsciente de lo sexualmente idéntico [...]” (Goicoechea, 2001: 40). En *¡Del valle...al monte!*, se presenta una relación madre-hija complicada. Se ha explicado ya que Titi Emilia cumplía con el rol maternal, pero no por la ausencia del personaje materno, sino porque la marquesa, de la que no sabemos su nombre, no solo no aparece representando su rol sino que no tiene una buena relación con su hija. Se presenta como una madre autoritaria, que le prohíbe a Nené entablar relaciones con Riquiyo y Roque, el cabrero y uno de los trabajadores del castillo, por pertenecer a una clase rural menos privilegiada que la suya, aunque sea este el mayor entretenimiento de la niña y su fuente de felicidad. Desea imponerle de igual modo su educación, lejos de la vida en el campo, y concertar su matrimonio, buscando candidatos con los que enlazar su título nobiliario: “Estás aquí en bruto y hay que ir poniéndote en contacto con la sociedad elegante para que el día de mañana algún título nobiliario se enlace con nuestro escudo” (p. 19). La madre tiene la concepción de la mujer-patrimonio, esto es, los hombres de clase alta sí que podían pretender a las mujeres con la misma libertad con la que se adquiere una propiedad, pero las mujeres no serían dueñas de su patrimonio, solo custodian los bienes familiares, por lo que no pueden ser entregados a “cualquiera”. Por lo que sabemos, la madre provenía de una familia que carecía de títulos nobiliarios, “lo mismo descendí yo para hacerte a ti marquesa, siendo como eras, la hija del tío Ramón, el guarda entonces de este castillo” (p. 45), y asciende socialmente tras casarse con el padre de Nené, Marqués de Florianc, por lo que ahora ella desea lo mismo para su hija, transmitiéndole así los valores con los que ella, como mujer que es, ha sido educada.

Las mujeres no han tenido ni poder, ni posesiones que hayan podido transferir a sus hijas, han estado dependiendo de los hombres de la misma forma en que niñas y niños dependen de las mujeres; y lo más que pueden hacer es enseñar a sus hijas los trucos para sobrevivir dentro del patriarcado, haciéndose gratas y uniéndose a hombres poderosos o económicamente solventes. (Rich, 1983: 115).

Su personaje solo toma la palabra para hacer este tipo de intervenciones y Nené, lejos de aceptar sus voluntades, y con el apoyo de su padre, la ignora y se rebela contra ella con malas contestaciones o comentarios con sus amigos, pero siempre cuidando y respetando las normas sociales, pues aunque sepamos desde el principio de la obra que ella está enamorada del cabrero y que muestra resistencia a las ideas de la madre, también tenemos claro que las decisiones relativas a su educación y su futuro dependerán de los criterios paternos. El matrimonio concertado que desea imponerle la madre finalmente no llega a buen puerto, como tampoco otros que se propondrán en otras obras. La autora castiga estas actitudes. En este caso, la marquesa había elegido como candidato al matrimonio a un farsante, Federico, que quería engañarla y casarse con ella para solventar los problemas económicos de su familia arruinada. Finalmente, este engaño se descubre y Nené, con el beneplácito de su padre, se casará con Riquiyo, el cabrero. En este punto me parece interesante destacar que en esta obra se ofrece una visión del padre que correspondía en cierta manera a la ruptura de la imagen paternal del Antiguo Régimen que empezaba a darse y a penetrar en las familias de las esferas sociales más altas. El padre decide escuchar cuáles son las preferencias de su hija, y en base a eso y con su supervisión, actuar: ‘‘Federico Porfani... sin saber por qué, no me parece bastante para mi hija... Sin embargo, yo sondearé su corazón y si a ella le agrada... antes que nada su felicidad’’ (p. 36). Padre e hija tienen una relación en la que hay afectividad, cercanía y confianza, muy diferente a la que tienen Nené y su madre. Siguen siendo evidentes las conductas que marcaban la superioridad paterna, pero ‘‘las cualidades prestadas al padre de familia adquirirían cada vez más, un cariz nuevo. El carácter

ejemplar de la presencia paterna se traducía por una intimidad, un calor afectivo y manifestaciones de ternura” (Borrás, 1996: 37).

2. RELACIONES MATRIMONIALES

Muchos de los problemas a los que se enfrentaban (y se siguen enfrentando) las mujeres eran los matrimonios concertados. En general, todos los personajes femeninos de las obras de Lola Ramos, del mundo rural o del burgués, están envueltos en una problemática relacionada con el matrimonio, que tiene que ser realizado con pleno consentimiento del medio social y familiar. Los conflictos se originan por la presión social para casarse, por los impedimentos que suponen las distancias entre las diferentes clases sociales, por lo que se espera de ellas al ser mujeres o por las violencias que sufren. En las tramas de las obras de la autora en las que el matrimonio, como lo era en la sociedad, se muestra el eje central de la vida de una mujer y el fin único del amor entre las personas, Lola Ramos evidencia las reacciones de las mujeres al respecto, y crea unos personajes femeninos que muchas veces no aceptan este tipo de prácticas, aunque casi nunca tengan algo que hacer al respecto. Se muestran contrarias, o no suelen buscar soluciones a sus problemas mediante el matrimonio. Así, en *Málaga tiene la fama*, Coqui, una joven del barrio malagueño de El Palo, humilde y de pescadores, tras ser preguntada sobre el momento en el que se casará, sostiene, con ironía, que lo hará “cuando estén los boquerones a tres chicas” (p.12). Tampoco Carmencita, una muchacha pobre, cuyo padre además está enfermo y necesita dinero para curarse, pese a ser presionada por el señorito Diego, que intenta casarse con ella chantajeándola económicamente, no acepta sus ofertas. Este rechazo no es una decisión completamente libre, pues quiere evitar que “una *mozita* honrá deje e *zerlo* y manche las canas de *zu* padre” (p. 33). Ante la negativa, Diego la amenaza y ejerce violencia física contra ella. En otras obras en las que se presenta este mismo conflicto, se expone también la “compra” de la honra por parte del señorito, o incluso el rapto de la joven.

Los personajes que llevan a cabo estas violencias no tienen un final feliz en la historia, pero no es equiparable al destino de la mujer que pierde la honra, que es básicamente desterrada de la sociedad y devuelta al ámbito privado, como le ocurre a Margarita en *El caserón de las flores*, que pide incluso “lléveme usted a un convento, donde pueda llorar siempre mi locura” (p. 26) (cursiva mía). En este punto me parece importante destacar que locura a la que se refiere es una de las denominaciones (también brujas, histéricas...) que se les ha dado a lo largo de la historia de la literatura (masculina y misógina) a las mujeres que han rechazado y se han rebelado contra los comportamientos propios que se esperaban de ellas, sobre todo en lo que tiene que ver con la vida en los espacios públicos o con el disfrute de su cuerpo y sexualidad, como ocurre en este caso. El discurso ha sido tan sistemático y ha calado tanto en las mujeres, que ni siquiera es la sociedad la que acusa de loca a Margarita, es ella misma la que lo asume y espera su castigo.

Las desigualdades en cuanto a derechos y libertades de hombres y mujeres con respecto al matrimonio⁶³ se evidencian en las obras de dos maneras. La primera es la libertad que tienen ellos para decidir si quieren o no casarse y con quién (esto último sobre todo reservado a los personajes masculinos que pertenecen a clases altas) y, en segundo lugar, en la doble moral que rige las conductas masculina y femenina en materia amorosa y sexual, que se refleja en una valoración social positiva o neutra de las múltiples experiencias amorosas del hombre previas al matrimonio, o de las infidelidades, y en el pasado intachable exigido a las mujeres. De esta forma, en *Un cordobés* (1907), cuando Salvador es preguntado sobre si sigue soltero, responde: “¡pa qué quió yo ajorcarme! ¡más libre que la Constitución toa mi vía; una guitarra vale más que sien mujeres! (p. 9), explicitando que lo que desea de una mujer es ejercer el control sobre ella, poder silenciarla y dominarla, como

⁶³ Las mujeres solteras no podían votar, ser elegidas para cargos públicos, ser funcionarias, comprar o vender sus propiedades, administrar sus bienes, recibir herencias, o viajar. Hasta 1931 no se creará una ley que reconozca la igualdad de derechos entre hombres y mujeres en el matrimonio.

hace con su guitarra, lo que es acogido con gracia y apoyo por parte de su compañero. Mientras, Coqui, que como se ha explicado había decidido no casarse, recibe como respuesta: ¡Poco *grasiosa* que está una *mujé* cuando se mete en dimes y diretes con un hombre! (*La estocá de la tarde*, p. 12), condenando así cualquier posibilidad de libertad femenina y asegurando, además, que “cuando una hembra bonita *despresia* a un *moso*, es porque empieza a quererlo! (p. 12). Por otro lado, Federico, en *¡Del valle...al monte!*, que fragua su plan para casarse con Nené y así mejorar la situación económica de su familia, venida a menos hace un tiempo, explica a su compañero su estrategia infalible: sacar a su mujer y a su hijo de Madrid durante unos meses, y cuando consiga casarse con Nené y heredar su fortuna, traerlos de nuevo a su lado, a lo que su compañero responde: “¡Ja, ja, ja... eres admirable! Pues duro, y que no se escape la paloma al tiro del cazador.” (p. 30).

La mentalidad de los personajes masculinos es propiamente machista, misógina y patriarcal, sintiéndose ellos en un lugar social y moral superior con respecto a las mujeres: “¡Eres el amo del pueblo... *forrao* estás de oro!...¡allá ellos!...Tú eres hombre y sacudes la capa cuando quieras” (*El caserón de las flores*, p. 12). A los que tienen peores intenciones, la autora los castiga, los deja en mal lugar o les augura un mal futuro, casi siempre vengados por las mujeres a las que acosan o intentan engañar. Sin embargo, en general, todos ellos cosifican y les adjudican una serie de rasgos esencialistas que se relacionan con el concepto del ángel de hogar, “Margarita es un angelito. No conoce más mundo que su casa y la buena amistad de las sobrinas del cura” (*El caserón de las flores*, p. 9), y son valorados positivamente los valores asociados a la pequeñez, debilidad, ternura y delicadeza de ellas: ¡Uyuyuy qué *mujé* se acerca! ¡Vaya *lapiserillos* por pieses! (*El niño de Brenes*, p. 16), “*Une petite biscuit d’viande*”, “*Une mignone inteligente*”, “*Una estatuita de marfil*” (*¡Del valle...al monte!*, p. 24). Por supuesto, los halagos que reciben todas las mujeres tienen que ver con su físico, que normalmente aparece “descuartizado”, por piezas (sus ojos, sus manos, sus pies...). Ellas, en ocasiones, se lamentan o se quejan del comportamiento abusivo que tienen los hombres: “Qué modo de mirarme *tié* este hombre” (*El niño*

de Brenes, p. 24), pero casi siempre en apartes, nunca son intervenciones que se dirigen directamente a ellos. Otras veces, asumiendo que la culpa de esos acosos la tienen ellas, “¡Jesú, virgensita e la Regla! ¡y entavía hay quien patalea po no habé nasío bonita! (El niño de Brenes, p. 29). Frecuentemente aparecen animalizadas, como en ¡Del valle...al monte!: “Cazar a esa paloma a todo trance” (p. 29), “Pues duro, y que no se escape la paloma al tiro del cazador” (p. 30), o asimiladas a la naturaleza, dirigiéndose casi siempre a ellas con vocativos como *ramito e mosquetas*, *varita e nardos*, *manojito rosas*, etcétera. Se habla también en una ocasión del “sexo nervioso”: en ¡La estocá de la tarde!, la mujer de la que Juaniyo está enamorado, lo abandona sin avisar. Él, que no puede dejar de pensar en ella, se lo comunica a su amigo, que le responde: “¿A quién se le ocurre más que a un lila como tú pensar que una *mosa der trapío de aqueya*, que lo que miraba eran intereses, te iba á guardar consecuencias? Tú no conoces *ar sexo nervioso*” (p. 26). Esta referencia al sexo nervioso se relaciona con la histeria, la locura, la brujería, y muchos otros calificativos y denominaciones que, como hemos comentado anteriormente, se vertían sobre las mujeres que mostraban un ápice de rebeldía o que accedían a una pequeña conquista de libertades, como es en este caso, el abandono del muchacho.

3. EDUCACIÓN Y VIDA PROFESIONAL

Con respecto a la vida profesional, generalmente las mujeres trabajaban hasta que se casaban, momento en el que tenían que renunciar a la vida profesional y volver al hogar, esto es, el trabajo para las mujeres se contemplaba como una ocupación transitoria y había también cierto rechazo a que las mujeres recibieran formación específica para ejercer una profesión y ganarse la vida. En las primeras décadas del siglo XX, con la industrialización que se dio en Europa, las mujeres empezaban a trabajar en las fábricas, pero no es el caso de España, que

todavía estaba atrasada en este sentido⁶⁴. Solo en *Málaga tiene la fama*, cuya fecha de estreno es diez años posterior a todas las demás (1929), hay una mujer, Mercedes, que trabaja en una fábrica de toallas. En el resto de las obras, las mujeres que pertenecen a las clases sociales más humildes trabajan en pequeños comercios (como floristas, vendedoras de pescado o en oficios artesanales), casi siempre con el único objetivo de sobrevivir y en muchas ocasiones, presionadas y juzgadas para desmotivarlas. Normalmente en estos casos, aparecen otras mujeres para “defenderlas”. Frecuentemente se dan estas situaciones en las que, entre mujeres, no funciona el patriarcado, no hay competición, sino cooperación para escapar de situaciones en las que los hombres.

Jose: ¿Y su niña?

Victoria: Ganándole *er* pan con muchos suores.

Rape: Ganas de *pazá jambre*... ¡Las mujeres *zon* más tontas!... *Inglezez* han venido aquí que ponían delante *zus* pies *er* Peñón de *Gibrartá* con tos *zus* andacapadres.

Coqui: ¡Pero como *eya* no quiere montañas de mala manera, por muchas *riquesas* que tenga!... ¡*Apañá* es la niña!
(*Málaga tiene la fama*, p. 13-14, 1929)

Las mujeres que pertenecen a las clases sociales elevadas no trabajan y tiene consideraciones negativas para la clase trabajadora en general, sean hombres o mujeres los que desempeñen los trabajos. Lo que sí se observa en estas familias es que se concibe la educación de la hija como una prioridad, influida por los cambios que venían desde el extranjero y que, como hemos señalado en varias ocasiones, iban penetrando poco a poco sobre todo en las clases más altas. En la familia de marqueses de *¡Del valle...al monte!*, la madre está convencida de que “hay que enviarte a un colegio de París para que te eduquen, según *exigen las corrientes modernas*” (p. 19) (cursiva mía). Sin embargo, no vemos que las razones giren en

⁶⁴ Aunque el primer tercio del siglo XX fue un periodo de transformaciones en materia económica y social en muchos países europeos, impulsados por el capitalismo industrial. España era un país agrícola, muy atrasado y pobre, cuyo desarrollo político, económico y social iba más lento.

torno al derecho a la educación para las mujeres, sino más bien porque era lo que exigían las corrientes modernas, esto es, era la manera de hacer que la hija mantuviera su estatus para seguir en los círculos sociales de la clase alta. Por otro lado, en una familia adinerada, pero que no tiene títulos nobiliarios, como la que aparece en *El caserón de las flores*, vemos que las virtudes de la hija, Margarita, son las que corresponden a “un angelito con faldas” (p. 9), mientras que las responsabilidades del hijo, Anselmito, son “sus cuentas, sus estudios” (p. 9), evidenciando así las desigualdades que había en torno al acceso a la educación de hombres y mujeres y a la administración del dinero. No solo se observan diferencias en torno a la educación reglada para hombres y mujeres, también en la educación social, en los comportamientos y actitudes que se esperan y se enseñan a unos y otras.

Además de exponer en sus obras la situación de las mujeres (de todas las clases sociales y todas las edades), como demuestran los ejemplos que hemos ido viendo, Lola Ramos, sin hacer una crítica social directa, profunda o muy dura, refleja otras preocupaciones o debates del momento, aunque siempre desde un historicismo que no refleja la desgracia desde el drama, ni las verdaderas condiciones por las que pasaba el país, que se encontraba en una etapa de crisis y cambios. Este teatro pretendía todo lo contrario, entretener a un público que asistía para, precisamente, desconectar de la desgracia y ver cómo los conflictos se resolvían felizmente, o “una deformación esperpéntica o caricaturesca de la realidad, mediante la que el público se divierte a costa de sus miserias sociales, políticas y humanas. Se trata, en efecto, de una catarsis a través del humor y lo melodramático” (Espín Templado, 2011: 66). Lola no da una explicación a los hechos desagradables o discriminadores, ni les pone nombre, pero les da los espacios en sus tramas, evidenciando las problemáticas del momento. Así, hay, en general, una crítica a los personajes ambiciosos económicamente, a los que tienen y siempre quieren más y a la burguesía que vivía por las apariencias aunque estuviera arruinándose. También a la Iglesia, a los curas y a las monjas y a la hipocresía religiosa, construyendo personajes que se muestran píos ante su sociedad, pero que en la práctica incumplen todos

los preceptos que la moral católica manda, a los que en realidad no les importa nada el prójimo, y son capaces de llevar a cabo las peores acciones, si de algún modo pueden enriquecerse.

Sí que hay algunas referencias a la realidad socioeconómica del momento, en *¡¡Un cordobés!!* (1907), se habla de la precariedad de la industria teatral cuando, Salvador, un muchacho que quiere dedicarse al teatro, se encuentra con Rafael, un empresario del sector “de los que pagan” (p. 15), evidenciando así el problema que había con el trabajo artístico remunerado. También se dibuja la situación del comercio, pues la exportación masiva de productos al exterior encarecía el precio de lo que quedaba, así, en Málaga tiene la fama (1929), Victoria y Coquina hablan de la evolución del pescado, que pasó a ser “la *comía* de los *probes*” (p. 8), a convertirse en un producto exclusivo que solo podían pagar algunas personas: “hoy *to* se lo *yevan* fuera; y *er* poco que *quea* está por las nubes” (p. 8).

Se muestra así Lola Ramos de la Vega conocedora de la realidad social, del 27 sistema político y de las inquietudes y preocupaciones de la clase obrera, pese a que a veces la describa con cierto ensimismamiento o idealismo, o no haga una crítica profunda. Vemos entonces cómo la autora tuvo habilidad para reflejar en sus obras las problemáticas del momento y la situación de las mujeres, sin asumir demasiados riesgos, con el humor como mayor aliado y un género que le era muy cómodo para desarrollar estas temáticas. No cabe duda de que el análisis de sus obras que se ha ofrecido en este trabajo es una pequeña parte de lo que se podría hacer con esta ingente obra, tan poco leída y explorada

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORRÁS, JOSÉ MARÍA (1996), *Historia de la infancia en la España contemporánea 1834-1936*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- ESPÍN TEMPLADO, M^a Pilar (2011), “El espectáculo teatral en el fin de siglo”, en Espín Templado, M^a Pilar, *La escena española en el umbral de la modernidad*. Valencia: Tirant Humanidades, pp. 190-232.

- LUNA, Lola (1996), *Leyendo como una mujer, la imagen de la mujer*. Barcelona: Anthropos.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (2009), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Ámsterdam-Nueva York: Rodopi.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (2001), “Introducción literaria. Teoría y crítica feministas”, en Segura Graíño, Cristina (coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española*. Madrid: Narcea, pp. 19-46.
- RICH, Adrienne (1983), *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LAS OBRAS DE
TEATRO DE ISABEL OYARZÁBAL SMITH

THE IMAGE OF WOMEN IN THE PLAYS
WRITTEN BY ISABEL OYARZABAL SMITH

Verónica PACHECO COSTA

Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla

Resumen

Este trabajo pretende por un lado resumir y visibilizar la intensa actividad profesional e intelectual de la escritora malagueña Isabel Oyarzábal Smith y por otro lado analizar la imagen de la mujer en sus obras de teatro publicadas.

Palabras clave: escritoras españolas, edad de plata, teatro.

Abstract (en inglés)

This article aims on the one hand to summarize and make visible the intense professional and intellectual activity of the Malaga writer Isabel Oyarzábal Smith and on the other hand to analyze the image of women in her published plays.

Keywords: Spanish women writers, silver age, theatre

1. INTRODUCCIÓN A VIDA Y OBRAS DE ISABEL OYARZÁBAL SMITH

Como ya he comentado en otras publicaciones mías, resulta muy complicado describir a Isabel Oyarzábal porque en ella se unen tantas y diferentes ocupaciones, facetas e intereses que es

abrumador. Podríamos empezar por algunos datos biográficos: Isabel Oyarzábal Smith nació en Málaga el 12 de junio de 1878, hija del español Juan Oyarzábal Bucelli y de la escocesa Ana Smith Guthrie. A diferencia de la gran mayoría de las mujeres de la época, ella tuvo la oportunidad de estudiar y adquirir una sólida formación intelectual. Debido a sus orígenes británicos, Isabel Oyarzábal viajó mucho al Reino Unido, dónde vivió y trabajó y esta experiencia precisamente hizo que fuera crítica con la situación de la mujer en España y una adelantada a su tiempo. En el Reino Unido Isabel estuvo trabajando como profesora de español en Sussex, como corresponsal de alguna publicación británica (el periódico *The Standard*) y también ocupó su tiempo traduciendo obras literarias de George Eliot, Jane Austen, o Conan Doyle entre otros autores.

En 1908, Isabel Oyarzábal, junto a su hermana Ana y su amiga Raimunda AVECILLA, funda la primera revista femenina en España, que llevaba por nombre *La Dama y la Vida Ilustrada*. Como ella misma explica en su obra autobiográfica *I must have liberty*, la revista debía ser suficientemente frívola como para ser atractiva, suficientemente profunda como para conseguir ciertos objetivos y suficientemente subordinada a las tradiciones para no provocar las críticas (1940: 81). Concepción Bados Ciria (2010) explica que del contenido y el formato de la revista se puede deducir que esta revista pretendía entretener e informar de las últimas novedades en moda femenina procedente de Europa, sobre música y literatura a la vez que incluía en todos los números una página que llevaba por título: “El teatro en España y en el extranjero”. En este apartado encontramos desde reseñas dedicadas a actrices conocidas de la época como Julia Martínez, Concha Ruiz, Mercedes Pérez de Vargas o la japonesa Sada Jacco a reseñas de obras estrenadas ese mes en Madrid como la que leemos en el número publicado en septiembre de 1908 en relación al que sería su suegro, Ceferino Palencia y su obra *La Nube*; o comentarios sobre la situación en torno a un género en particular como en el número de octubre de 1908 cuando escribe sobre la comedia. Isabel Oyarzábal no solamente se ciñe a hablar sobre teatro también lo hace sobre el público y su ausencia de criterio al valorar una obra de teatro,

como podemos leer en el número publicado en noviembre de 1908:

Siempre me ha hecho gracia la pregunta, constantemente formulada por personas timoratas al oír hablar de una obra recién estrenada: “¿Y se puede ver?” Desde hace algunos años a esta parte de ha hablado tanto de las obras calificadas como buenas o malas, moralmente consideradas, que entre la mayor parte de los señores reina un verdadero pánico cada vez que a uno de nuestros innumerables autores se le ocurre estrenar alguna de sus innumerables producciones; y no digamos nada si se trata de la presentación de una obra extranjera adaptada a nuestro teatro. Y no es que yo tenga por ridículo el temor, natural en toda mujer buena, de ver algo que pueda ofender sus sentimientos, su dignidad o su pudor. Libreme Dios de semejante idea; pero si encuentro risible el que las personas que sienten esa ansiedad se sometan al criterio de personas que, por lo general, no han visto las piezas ni saben de lo que tratan. (*La Dama y la Vida Ilustrada*, 11/908, p 4).

Isabel Oyarzábal dedica las páginas de ese apartado de teatro al teatro, no solamente en España sino también en el extranjero, como bien resume el subtítulo, y no duda en alabar al actor Constant Coquelin en el número de febrero de 1909 a propósito de su fallecimiento. El detalle con el que nos explica las técnicas de actuación de este actor y las obras en las que hizo gala de las mismas, nos da la oportunidad de conocer el gran interés por el mundo del teatro que tenía Oyarzábal, tanto en lo que se refiere a la representación de actrices y actores como a lo que respecta a las obras en sí mismas, como leemos de los comentarios que hace a una obra de Jacinto Benavente en enero de 1909, estrenada ese mismo mes: “(...) A mi juicio, *Por las nubes* es muy inferior en concepto y argumento a otras obras de Benavente, pero en la forma y en el diálogo lleva, sin duda alguna, la marca de la casa” (*La Dama y la Vida Ilustrada*, enero 1909, p 4).

Incluso, en el número de enero de 1910 la revista convoca un concurso de Teatro para Niños, con un premio de cien pesetas y la representación de la misma. Después de 33 números

de la revista, Bados (2010) explica que la complicada situación económica de España en esas fechas hizo complicada la supervivencia de la revista que pasó de quincenal a mensual hasta que terminó por dejar de publicarse en 1911. Esta primera experiencia dentro del mundo de la prensa hizo que más adelante tuviera una fructífera carrera periodística y colaborara con revistas y periódicos de la época tan relevantes como *Blanco y Negro*, *El Heraldo*, *La Esfera* y *El Sol*, entre otras publicaciones. La temática de sus artículos siempre estaba centrada en la situación de la mujer, y sus necesidades educativas y económicas.

Oyarzábal fue una importante cronista de la época y entre sus facetas, una de ellas, de las más constantes, fue la de conferenciante, como resalta María del Mar Mena Pablos (2016). Así, su primera conferencia tuvo lugar en 1906 y la temática de sus charlas posteriores, al igual que la de sus ensayos, y artículos de prensa se centraba principalmente en el tema de la mujer y en asuntos sociales de relieve. Las conferencias la llevaron a viajar por Europa y los Estados Unidos, y la primera gira internacional duró dos meses, octubre y noviembre, del año 1921 en París y en Londres. Al año siguiente volvió a Londres, y en 1924 y 1925 viajó a los Estados Unidos, donde estudiaba su hija Marisa. A raíz de estas visitas y conferencias Oyarzábal escribió una serie de artículos en prensa para el semanario del periódico *ABC*, *Blanco y Negro*, en los que ofrecía su visión y analizaba el modo de vida estadounidense o se adentraba en la presencia femenina en la vida social, cultural y política del país. En 1936 Oyarzábal inició una gira para recabar apoyos para la II República, actividad que no cesó y continuó en el exilio en México, después de la guerra civil española.

Dentro de la intensa actividad de nuestra escritora no podemos olvidar un hecho importante en 1926, momento en el que un grupo de mujeres intelectuales lideradas por María de Maeztu y junto con Isabel Oyarzábal y Josefina Bueno fundaron el primer club social e intelectual para mujeres: el Lyceum Club Femenino español. Como comenta Juan Aguilera Sastre (2011, 66), esta actividad “no fue una iniciativa bien recibida por toda la sociedad española del momento, ni siquiera entre las propias

mujeres”. Esta asociación de gran tradición en Europa contaba con diferentes secciones tanto en lo social como en lo intelectual y científico, organizaba actividades con gran repercusión mediática. Como apunta la investigadora y compañera Eva Moreno Lago en su libro (2021), el activismo de Oyarzábal no puede entenderse como un hecho aislado sino como parte de una generación de mujeres, las intelectuales de la Edad de Plata, olvidadas por la historia canónica contada por los varones y que incluye a mujeres como María Lejárraga, Zenobia Camprubí, María de Maetzu, o Carmen de Burgos.

Las ideas de Isabel, en términos generales, eran consideradas demasiado avanzadas para la época por su lucha por la igualdad social y de las mujeres. Se afilió al PSOE y a UGT; aprobó unas oposiciones y fue la primera mujer inspectora de trabajo, fue representante del país en la Liga de Naciones en 1933 y fue nombrada embajadora, la primera mujer en este cargo en España, en Suecia y luego en Finlandia. Formó parte de la *Asociación Nacional de Mujeres Españolas*, la *Liga femenina española por la paz y la libertad*, *La agrupación femenina socialista*, *El Comité nacional de la asociación de mujeres antifascistas* entre otras. Como comenta Amparo Quiles (2008), en 1915 Isabel Oyarzábal no se encontraba muy cercana al movimiento por los derechos y el sufragio de la mujer, aunque pocos años más tarde su planteamiento ideológico al respecto había cambiado, quizá, por el hecho de conocer en persona a feministas y sufragistas británicas como Alejandra Kollontay y Charlotte Despard, y a otras mujeres muy activas en la política y reivindicación feminista. Así, en algunos de sus artículos mostró su total defensa por el voto femenino, en concreto en *El Sol*, en 1917, con dos artículos que llevan por título “El sufragio femenino. Lo que significa el derecho a votar” y “El sufragio femenino II. Por lo que debe votar la mujer”.

2.INTRODUCCIÓN A LAS OBRAS DE TEATRO DE ISABEL OYARZÁBAL SMITH

De entre sus ocupaciones no podemos olvidarnos de su experiencia como actriz en la compañía de teatro de Maria Tubau y Ceferino Palencia con cuyo hijo, Ceferino Palencia Álvarez Tubau, contrajo matrimonio. Podemos pensar que, como consecuencia de este contacto directo con el mundo del teatro, como actriz, probablemente surgió en Oyarzábal el impulso necesario para escribir crítica teatral y algunas obras de teatro. Su producción teatral es muy reducida, y se conocen apenas nueve textos publicados, que ella denomina “ensayos dramáticos” y que reunió bajo el título *Diálogos con el dolor*, editados en México en 1944 y rescatados del olvido gracias a la investigación llevada a cabo por Carlos Rodríguez Alonso en 1999. Esta edición de la Asociación de Directores de Escena viene acompañada de una introducción y análisis de las obras que describe las mismas como “pequeños cuadros apoyados esencialmente en la palabra, (...) con una general ausencia de acción y en la presentación de forma esquemática de las ideas y sentimientos de los personajes” (1999, 23). Pila Nieva en su artículo de 2018 comenta la existencia de más obras de teatro inéditas hasta el momento y ofrece un resumen de “Vidas de hoy” y de “La libertad encarcelada”. También tenemos que mencionar que en la página de La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes dedicada a ella, y creada por la profesora Amparo Quiles Faz, se citan más obras de teatro como pero permanecen inéditas y catalogadas en diferentes archivos: “Amellany”, depositada en el Archivo Nacional de Cataluña; y las siguientes registradas o depositadas en la Unión Nacional de Artistas de México: “Colibrí”, “El gran delito”, “El vendedor de humo”, “Final de mujer”, “La güera Rodríguez”, María Ignacia Rodríguez”, “La historia del ballet. 140 cartillas y un prólogo”, “La joven América”, “La mulata de Córdoba”, “Lo que lleva al mar o sangre del mar. Drama original en tres actos y un cuadro plástico”, “Los muñecos del señor Desiderio”, “Mujeres en la historia y en la leyenda”, “Mujeres mexicanas en la historia”, “Sor Juana Inés de la Cruz” y “Un beso a tiempo”.

Las nueve obras de teatro que escribió y publicó de Isabel de Oyarzábal, y de las que vamos a analizar algunas de ellas en este trabajo son: “La mujer que no conoció el amor”, “El miedo”, “La que más amó”, “La ceguera”, “La mujer que dejó de amar”, “La vejez”, “Madre nuestra”, “Gestas, el mal ladrón”, y “La cruz del camino”. Para este estudio hemos usado la ya mencionada edición de Carlos Rodríguez Alonso publicada por la Asociación de Directores de Escena de España en 1999. De estas nueve obras, siete tienen como personajes principales a una mujer, que se identifica, en muchas de estas obras, con la idea de la madre. En estas obras, la maternidad se presenta como un elemento esencial para la vida de la mujer, y en muchos casos está asociada con la idea de fortaleza, y de sufrimiento. No es extraño que uno de los temas más repetidos de las obras de teatro de Oyarzábal sea la maternidad, ya que, como comenta Amparo Quiles (2014), la autora sufrió mucho con los partos tal y como describe en su autobiografía se sentía arrastrada por el dolor del que no se podía regresar. En estas páginas Oyarzábal revive esos momentos como los más dolorosos de su vida, y como una situación para la que nadie le había contado nada, en los que se sentía “como un animal acorralado” (Oyarzábal, 1940: 124). Y ese dolor al que hace referencia en su biografía es también parte del título del libro que recopila sus obras de teatro.

En estas obras de teatro de Oyarzábal encontramos cuatro características principales que se repiten en todas ellas. La primera de estas características es que la estructura es muy similar ya que todas son obras de un único acto, excepto una. Goodman (1917) sugiere que las obras de un acto no son la versión corta de una obra más larga sino un género aparte con sus propias reglas internas. De igual opinión es Lewis (1918) que reconoce que las obras de un acto son obras dramáticas diferentes e incluso Wilde (1939) especifica que en realidad son superiores en unidad y en economía, ya que se representan usando menos tiempo y se asimilan sin interrupciones. De lo que no hay duda es que las obras de un acto transmiten un mensaje de manera más rápida y concisa, a la vez que facilita su puesta en escena al necesitar menos elementos para ello. La segunda característica común a todas las obras es que se

desarrollan con grupos de tres personajes, o “tríada”, como lo denomina Carlos Rodríguez (1999: 27), y cada uno de ellos defiende un punto de vista sobre el tema o asunto que se desarrolla en la obra lo que le permite a Isabel Oyarzábal ofrecer tesis, síntesis y antítesis del tema que está desarrollando. Esta estructura abre la posibilidad de entender las obras desde un enfoque pedagógico y didáctico, más que dramático desde un punto de vista teatral. Esto podría equiparar sus obras a textos o discursos políticos y de esta manera complementar sus conferencias o sus ensayos. La tercera de las características tiene mucha relación con esta segunda y es el hecho de que los nombres de los personajes son abstractos o hacen referencia a grupos más que a individuos concretos. Así, observamos que en muchos casos la autora usa nombres generales y abstracciones como por ejemplo en la obra “La mujer que no conoció el amor” en la que las personajes se denominan “La madre”, “La soltera”, y “La niña”; o como también podemos leer en la obra “La que más amó” dónde los personajes reciben los siguientes nombres: “La que ama”, “El médico” y “El Sacerdote”; o en “La ceguera” donde nos encontramos con los personajes “El doctor”, “La ciega”, “El hijo” y más adelante “La oscuridad”. Esta abstracción o generalización de una idea en un personaje facilita ese enfoque didáctico que comentábamos en la segunda característica. Y finalmente, la cuarta de las características que comparten la mayoría de estas obras está relacionada con los espacios en los que la autora desarrolla la obra y que son casi siempre espacios abiertos; así encontramos el campo como sucede en “La mujer que no conoció el amor”; o el valle en el caso de “La vejez” o un jardín como en “La mujer que dejó de amar”. Para Carlos Rodríguez (1999: 28) estos espacios se ven completados con caminos que son un símbolo de aprendizaje y del “devenir vital”.

3. ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE TEATRO DE ISABEL OYARZÁBAL SMITH

La primera de las obras, “La mujer que no conoció el amor”, estrenada en el Lyceum Club de Londres en 1934, comienza con

una breve acotación en la que se describe el lugar y se nos introduce a las personajes, tres mujeres que caminan por un campo, La Madre, La Niña y La Soltera. En la descripción que hace de las mismas, sobre todo podemos encontrar el contraste entre La Madre a la que describe con “formas opulentas y rostro sereno” mientras que La Soltera está “delgada, con aire cansino y rostro pálido y de expresión desilusionada”. Desde este primer momento la autora nos está ofreciendo una imagen de La Madre mucho más agradable que de La Soltera. La acción comienza cuando las tres mujeres van paseando y cantando y La Niña le pregunta a su madre sobre la tierra y el grano. De repente, cuando no han intercambiado más que algunas frases La Madre se queda callada porque escucha campanas que ni La Soltera, ni el público han escuchado. La Madre se altera mucho porque esas campanas pueden ser el aviso de que algún accidente ha sucedido y tanto ella como La Niña salen corriendo en dirección a la iglesia. La Soltera se queda en el campo preguntándose por el motivo por el que ella no escucha esas campanas y echa la culpa de su “sordera” al hecho de que no ha sido madre. En ese momento La Tierra le habla a La Soltera, en lo que podíamos interpretar como la síntesis, o la reconciliación entre la mujer y la maternidad, y le aclara que: “hay muchas maneras de ser madre y tú podrás serlo si en lugar de escucharte a ti misma pones tus manos en el corazón del mundo para sentir sus latidos” (66). Y así hace La Soltera y es entonces cuando escucha las campanas.

Este consejo de La Tierra para que la mujer se tome su tiempo y escuche se repite en otra obra “La Ceguera”. Aquí de nuevo encontramos personajes genéricos: La Ciega, El Esposo, El Doctor, La Hermana, El Hijo, La Hija y La Oscuridad. La obra se desarrolla en una habitación en el que La Ciega ha sido operada con éxito y debe esperar cuarenta y ocho horas para poder ver algo. Los familiares y el médico la dejan sola para que descanse y aquí empieza un diálogo con La Oscuridad en el que La Ciega expresa sus temores a no poder volver a ver las caras de su familia y el miedo y la confusión se van apoderando de ella. La Oscuridad trata de tranquilizarla y le asegura que su ceguera es transitoria. Pese al temor a lo desconocido ella pide quedarse sola y dice: “necesito pensar, encontrarme a mí misma

en este mundo extraño” (94). Una vez que se va acostumbrando a esa soledad y se tranquiliza, es capaz de traspasar las puertas y salir al exterior con sus otros sentidos y distinguir el ruido de cantos, de trinos y de zumbidos así como el ruido del mar (95). Aquí vemos cómo esa concentración y meditación le ayuda a “ver” aquello que no de momento no puede; La Ciega y La Oscuridad actúan como personajes antagónicos y solamente cuando ella es capaz de liberarse de los miedos puede lograr un resultado satisfactorio. Podríamos pensar que esta obra es un reflejo de la propia autora y sus miedos en el exilio, para los que encuentra solución cuando se concentra en observar lo que le rodea.

En la obra “La mujer que dejó de amar” de nuevo el mensaje, para las lectoras y el público femenino en particular, desarrolla la necesidad de meditar y reflexionar. En este caso tenemos una tríada de arquetipos femeninos con los siguientes nombres: “La que dejó de amar”, “La idealista” y “La escéptica” que mantienen un diálogo en un jardín que se va deshojando debido a una brisa otoñal. La que Dejó de Amar está resentida y para ella la noche y el día son iguales lo que es totalmente contrario a lo que piensa La Idealista que promueve la meditación y para la que el día y la noche están dotadas de una especial belleza, algo que La Escéptica no ve y considera que la belleza está dentro de cada uno. Para cada una de ellas la razón suprema de la vida es diferente: para La Idealista es la belleza, para La Escéptica es el dinero y para La que Dejó de Amar es el amor. Para esta última sentir amor hace que la persona vea la realidad de manera diferente, y de igual manera el desamor afecta a los sentidos y ahora que ella ya no siente el amor, el jardín ha perdido todo su encanto y belleza y no es más que un jardín. Para La Idealista, el amor merece siempre la pena mientras que para La Escéptica solamente en aquellos casos en los que se pone al servicio de algo útil. Para La que Dejó de Amar tanto el amor como el desamor son valiosos porque le ha permitido sentir y vivir aunque ahora siente que está muerta por dentro. En este diálogo entre las tres mujeres podemos apreciar que mientras La Idealista y La Escéptica muestran ideas totalmente contrapuestas, La que Dejó de Amar podría considerarse el punto intermedio, y el equilibrio.

Sobre el amor en la obra “La que más amó” vemos cómo el amor para Isabel Oyarzábal puede superar cualquier otra situación. Aquí tenemos como personajes a El Sacerdote, El Médico y a El Enfermo, ya la pareja de mujeres: La que Ama y La que Él Ama; es decir a la esposa y a la amante respectivamente. En la obra, en una habitación de hospital, El Enfermo está moribundo, La que Ama pide por favor que su sufrimiento termine ya y se le deje morir a los que El Médico la reconviene acusándola de egoísta ya que su estado puede ayudar al bien colectivo. En ese momento llega La que Él Ama pero se resiste a entrar porque tiene miedo a la muerte, lo que es contestado por la esposa: “siempre piensas en ti y no en él”. La amante se resiste a quedarse a su lado y es la esposa la que se hace pasar por ella de tal manera que El Enfermo cree que está con su amante y esto le proporciona la tranquilidad suficiente para morir en paz. En este caso la contraposición entre las diferentes actitudes de la esposa y la amante nos llega de la mano de otro concepto abstracto que es el de hacer el bien por encima de otras consideraciones. Como comenta Pilar Nieva, la obra aborda un tema muy novedoso para la época en la que se escribió y es el uso de cuidados paliativos o de una especie de eutanasia pasiva, (Nieva, 2020:39).

La muerte también aparece en otra obra, “Madre Nuestra” en la que los personajes de La Madre, El Hombre, y El Campesino comienzan la obra enterrando a un niño al pie de un manzano al anochecer. La Mujer lleva al niño en brazos acompañada del padre, El Hombre, mientras dialogan sobre la maternidad y la paternidad y lo difícil que es ver morir a un hijo. El Campesino ha cavado el hoyo en el que van a depositar el cadáver del niño. En los monólogos de La Madre ella describe el dolor del parto, que ya hemos comentado antes que sufrió la propia Oyarzábal, y cómo se resiste a aceptar que el niño está muerto. El Hombre, lejos de ser una figura ajena a todo el dolor de La Madre, recupera su lugar y muestra sus sentimientos de padre y el dolor que también siente por la pérdida del hijo. Así, la obra reivindica el papel esencial del padre en general y de la necesidad de mostrar que los padres sus sentimientos son equiparables a los que sienten las madres. Esta obra es pues claramente didáctica en la promoción de igualdad entre hombres

y mujeres en lo relativo a la corresponsabilidad familiar y presencia real con los hijos.

El papel de madre también se expone, aunque desde una perspectiva un tanto negativa, en la obra “La Vejez” en la que cuatro personajes se encuentran en un valle: El Viejo, La Mujer, El Niño, y El Poeta. En una primera parte de la obra El Viejo, La Mujer y El niño se encuentran pero la madre le prohíbe al niño acercarse al viejo porque retrasaría su paso. La Mujer se muestra fría con El Viejo en su afán de proteger a El Niño en la subida a la montaña. El encuentro de estos tres personajes y sus diferentes reacciones no es otro que la representación de las tres etapas en la vida del ser humano, en la subida a la montaña. El Poeta aparece en la segunda parte de la obra y anima a El Viejo a seguir caminando hasta que de repente se siente atraído por La Mujer y también decide abandonar a El Viejo en el camino. Como comenta Carlos Rodríguez en una nota pie en la edición de la obra, el poeta en realidad no ve a la mujer sino los conceptos de belleza y de amor (112). El Viejo es el que cierra la obra con un parlamento en el que previene al público de lo efímero de la vida: “(...) El momento que pasa ya no vuelve jamás. Lo que se pierde una vez no se pone jamás de nuevo a nuestro alcance. (...)” (113).

En este libro de obras de teatro hay dos que se pueden analizar de manera conjunta puesto que tienen contenido religioso y son “El Miedo” y “La Cruz del Camino” aunque comparten con las demás obras la importancia de la imagen y el papel de la mujer. En “El Miedo” el público asiste a los monólogos de María, la madre de Jesús en la crucifixión y muerte de éste que con sus palabras revive momentos en la niñez y adolescencia de Jesús. En escena aparecen otros personajes bíblicos como Juan, Lázaro, María de Magdala, Marta, Nicodemus, María de Cleofás y otras mujeres; todos esos personajes verbalizan que se sienten abandonados, solos y temerosos sin la presencia de Jesús. El personaje de María es de vital importancia para estas personas, que podrían ser imagen de la humanidad, ya que se convierte en la primera mensajera de los deseos de su hijo. Pese a ser una obra de inspiración religiosa el mensaje es fundamentalmente social ya que las palabras que transmite María no son otras que las de la lucha

contra los opresor y que para vencer deben armarse de hambre de justicia y superar el miedo que les producen los opresores. (76). En la segunda obra “La cruz del camino” nos encontramos que cuenta con cuatro escenas muy cortas y con una tríada de mujeres: María de la Cruz, María Antonia, María Gracia, que se han reunido en una mañana de mayo en torno a una cruz de madera, en un camino. Como comenta Carlos Rodríguez, la obra está íntimamente relacionada con la dedicatoria de Oyarzábal al comienzo: “Inspirado por la guerra. Dedicado a los países que han sufrido o sufren bajo el yugo de la svástica” (132). Así, cada escena, aunque corta, muestra diferentes momentos en los que la gente de pueblo vive mientras no hay guerra, cuando la guerra se acerca, y finalmente cuando la sufren en primera instancia. En la primera escena todo es alegría y juegos en la celebración de las fiestas de mayo; en la segunda escena las explosiones se oyen a lo lejos y las tres mujeres junto a la misma cruz deciden qué hacer con su futuro más cercano y mientras María Antonia y María Cruz deciden huir, María Gracia decide quedarse esperando a su amor; en la tercera escena, las dos mujeres que han huido del pueblo están en medio del campo y comentan sus malos presentimientos sobre lo que haya podido suceder y acuerdan regresar; en la cuarta escena vemos cómo María Antonia y María Cruz están al lado de lo que antes era una cruz y ahora es una esvástica y junto al cadáver de su amiga María Gracia. María de la Cruz afirma en ese momento que solamente han matado los cuerpos y no las almas:

(...) Los cuerpos destrozados y las cabezas erguidas de los que creyeron en la verdad, siguen subsistiendo. Están asentados sobre la piedra de la justicia. Tú no puedes verlo porque lo oculta de tu vista ese garabato; pero yo sí lo veo. Ellos siguen en pie como lo estaban antes y cada uno trae dentro del corazón una llama encendida. La llama que no se apaga, porque se nutre de lo inmortal, de lo que no se acaba, de lo que no tuvo principio. (155)

En esta obra, el papel de la mujer es muy relevante también, ya que es la que proporciona una salida emocional al horror de

la guerra, bien porque es la que promueve la huida o bien porque el mensaje que ofrece al lector y al público es de optimismo frente a la amenaza del fascismo.

4. CONCLUSIONES

En las obras de teatro analizadas hemos podido comprobar el importante papel de la mujer en todas ellas, y el enfoque didáctico que Isabel Oyarzábal Smith quiso impregnar en ellas al escribirlas, como si fueran una continuación a sus ensayos y charlas sobre política y temas sociales. Isabel Oyarzábal Smith falleció en México en 1974, después de una larga vida de 96 años llena de actividad intelectual, de viajes, de defensa de la libertad, de textos literarios, de ensayos políticos. Toda esta actividad social, literaria, y política ha estado escondida, olvidada y relegada al olvido durante muchos años al igual de toda una generación de mujeres cuyos nombres y obras todavía desconocemos. En el caso de Isabel Oyarzábal Smith y sus obras de teatro todavía queda mucho trabajo por delante, como es la recuperación de las obras que están depositadas en México, para su posterior edición y análisis. En este sentido, uno de los aspectos que merece especial atención es la publicación de sus obras con su nombre completo, como hemos venido usando en este trabajo, y no con el apellido del marido (Palencia) como ella hizo. Este hecho, más que simbólico, resulta esencial para visibilizar su trabajo y su identidad de manera efectiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILERA SASTRE, JUAN. (2011). “Las fundadoras del Lyceum Club Femenino español”. *BROCAR*, 35, pp. 65-90.
- BADOS CIRIA, CONCEPCIÓN. (2010). “Isabel Oyarzábal Smith, editora y redactora: “La Dama” y “La Dama y la Vida Ilustrada” (1907-1911)”. M. Bernard e I. Rota (eds.), *En prensa: escritoras y periodistas en España (1900-1939)*, Bergamo: University Press, pp. 15-44.

- GOODMAN, E. (1917). "Why the One-Act play?" *Theatre* 25, pp. 305-327.
- MENA PABLOS, MARÍA DEL MAR. (2016). "Una malagueña ante la estatua de la libertad". *TSN. Transatlantic Studies Network: Revista de Estudios Internacionales*. Vol. 1, pp. 121-128.
- MORENO LAGO, EVA. (2021). *Hijas de España, Vidas y autobiografías de las intelectuales de la Edad de Plata*. Madrid: Dykinson.
- NEIVA DE LA PAZ, PILAR. (2020). "Isabel Oyarzábal y la renovación teatral". *Anales de la literatura contemporánea*. Vol.45. Número 2. *Creadoras protagonistas en el teatro español contemporáneo: perspectivas ético-políticas*, pp. 33-58.
- LEWIS, BENJAMIN ROLAND (1918). *The Technique of the One-Act Play*. Boston: Luce.
- OYARZÁBAL SMITH, ISABEL (1911) *La Dama y la Vida Ilustrada*. Madrid, 1908-1911. Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España, <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/results?parent=82f21551-e237-4cce-9306-af18cc95827e&t=alt-asc&s=0>
- _____ (1918). *Alexandra Kollontay*. Nueva York-Toronto: Longman Green.
- _____ (1940). *I must have liberty*. Nueva York-Toronto: Longman Green.
- _____ (1999). *Diálogos con el dolor*, edición e introducción de Carlos Rodríguez Alonso. Madrid: Editorial ADE (Asociación de Directores de Escena de España).
- QUILES FAZ, AMPARO. (2008) "Isabel Oyarzábal Smith: Mujer, Prensa e Ideología. En ed.: P. Nieva de la Paz, *Mujer, literatura y esfera pública, (1900-1940)*. Londres: Tamesis Book, pp. 61-72.
- _____ (2014). "Cuerpo y mujer: El discurso feminista de Isabel Oyarzábal". En ed. Isabel Morales Sánchez, Cantos Casenave, Marieta, Espigado Tocino, Gloria, *Resistir o derribar los muros: Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 415-425.

WILDE, PERCIVAL. (1939). "The construction of the One-Act Play". *The One-Act Play Today: A Discussion of the Technique, Scope and History of the Contemporary Short Drama*. Ed. William Kozlenko, Londres: Harrap, pp. 19-32.

DE LA PATRIA GRANDE A LA PATRIA CHICA:
JUAN DE MENDOZA, LA NOVELA ROMÁNTICA
DE GERTRUDIS SEGOVIA

FROM THE GREAT HOMELAND TO THE SMALL
HOMELAND: *JUAN DE MENDOZA*, THE
ROMANTIC NOVEL BY GERTRUDIS SEGOVIA

María REYES FERRER
Universidad de Murcia

Resumen

Gertrudis Segovia, poetisa y escritora de exitosos cuentos infantiles, tiene el dudoso honor de formar parte de un numeroso grupo de escritoras olvidadas. A pesar de la acogida que su obra literaria tuvo por parte de la crítica, pocos años más tarde cayó en el olvido. El objetivo de este trabajo es dar a conocer y analizar los principales rasgos de su trabajo menos conocido, la novela de *Juan de Mendoza*, que será su última publicación.

Palabras clave: Gertrudis Segovia, Patriotismo, Regionalismo andaluz, *Juan de Mendoza*.

Abstract

Gertrudis Segovia, poetess and writer of successful children's stories, has the dubious honor of being part of a large group of forgotten writers. Despite the critical acclaim her literary work received, a few years later she fell into oblivion. The aim of this paper is to present and analyze the main features of her lesser

known work, the novel of Juan de Mendoza, which will be her last publication.

Keywords: escriba aquí un máximo de 5 palabras separadas por comas.

1. GERTRUDIS SEGOVIA: UNA ESCRITORA OLVIDADA

Una de las escritoras que contribuyó a configurar el canon de la literatura andaluza fue, sin duda, la sevillana Gertrudis Segovia. Nació alrededor del 1875 y fue hija de la noble Natalia Álvarez Guijaro y del Conde de Casa Segovia, Gonzalo de Segovia Ardizzone, un hombre comprometido con las letras. La pasión del Conde por la literatura posibilitó a su hija estrechar relaciones, desde su tierna infancia, con los más distinguidos escritores y personajes destacados del ambiente cultural de la época. Gonzalo de Segovia, además, fue académico y secretario de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras desde el año 1872. Su activa participación en los círculos literarios le llevó establecer amistad con Cecilia Böhl de Faber y Ruiz de Larrea, Marcelino Menéndez y Pelayo, Luis Montoto o Carlos Fernández Shaw, con quienes la propia Gertrudis seguirá cultivando relaciones a lo largo de su vida. El compromiso de Gonzalo de Segovia con la literatura fue indiscutible, algo que supo transmitir a su hija. Desde muy temprana edad, Gertrudis asistía a los distintos actos públicos junto con el Conde de Segovia, y en estos comenzó a mostrar su talento para las letras y la interpretación. Respecto a sus dotes interpretativas, Gertrudis comenzó desde muy pequeña a subir a los escenarios, tal y como recoge la noticia publicada por el periódico *La Niñez* en 1880, que informa sobre su actuación en la comedia *Contra la soberbia humildad*, y años más tarde, en 1899, el periódico argentino *Caras y Caretas* también recogió su actuación en dos comedias: *Servir para algo*, de Miguel Echegaray, y *La reja*, de Álvarez Quintero. El mismo periódico publicó que también recitó un monólogo titulado *Dolores* y, dos años antes, en 1897, *La Época* también hace referencia al conmovedor monólogo que declamó con motivo del cumpleaños de Alfonso XIII. Sin embargo, a partir del 1910, la prensa se hará especialmente eco

de sus dotes para la poesía, especialmente a partir de 1911, año en el que fue galardonada con el tercer premio en el certamen literario, organizado en el marco del Congreso Eucarístico el 26 de junio de 1911. Su poesía, *A la Sagrada Eucaristía*, no dejó indiferente ni al público ni a la crítica, y la noticia del premio apareció en diversos periódicos de la época como *El Heraldo de Madrid* o *El Siglo Futuro*. Además, en ese mismo año, pocos días antes de recibir el galardón, se terminó de imprimir el que sería su primer libro de poemas titulado *Poesías*, y que tuvo una excelente acogida⁶⁵. Su publicación aparece reseñada en periódicos de amplia tirada como *El Imparcial*, *El siglo futuro*, *La Época* o *El País*, entre otros. Los críticos coinciden en su dominio del castellano a la hora de versificar, el conocimiento de la métrica y la técnica poética, y la ternura y sensibilidad que se desprenden de sus composiciones, una escritura “reveladora de púdicos sentimientos femeniles” (García Sanchiz, 1911: 10). Son precisamente esos “púdicos sentimientos femeniles” de Gertrudis los más aplaudidos por los círculos de literatura más conservadores y alejados de las nuevas tendencias literarias que comenzaron a florecer en los albores del siglo XX. Así, José María Román (1911) elogia la discreción y la modestia de la escritora; Gómez de Baquero destaca “esa nota íntima de ternura femenina, sin afectación” (1911) o el “sentimiento, siempre delicado, noble y cristianísimo” que caracteriza sus poemas sin “ribetes de exótico y estafalario modernismo”, según Francisco Rodríguez Marín (1911). Los temas de sus poesías también despertarán el elogio de la crítica conservadora, pues esta generalmente tratará temas de índole patriótico y regional, católico o el expreso amor que siente por su familia. Si bien Gertrudis únicamente publicó este libro de poemas, colaboró asiduamente en periódicos escribiendo poesías sobre estas temáticas, como la que publicó en 1912 en el periódico *La*

⁶⁵ Su poesía alcanzó una notable fama nacional e incluso le llegaron a dedicar poemas a su figura, como el que se publicó en la *Gaceta de Tenerife* en 1914, bajo el título “A la señorita Gertrudis Segovia”, que comienza con un elogio a su poesía: “Son tus versos gayas flores/ que al beso del aura incitan/ son mariposas que agitan/ sus alas de mil colores. Son de tu lira sencilla/ los melodiosos cantares/ bellos cual los azahares/ que perfuman tu Sevilla” (Serrano de Ruiz-Adame, 1914: 1).

patria chica, bajo el título “La costumbre”, que dedicó al poeta francés Sully Prudhomme⁶⁶; “La casita blanca”, publicado en la revista *Diana* en 1913; o “Los dos surcos” en *El Eco Toledano* en 1915, por citar algunos.

Su segunda publicación, *Cuentos de Hadas* (1912), una recopilación de cuentos infantiles, fue la obra más aclamada de la autora. Tal y como recoge la noticia publicada en *La voz de Castilla*, relevantes figuras de las letras como Luis Maldonado, Vicente Almela, Andrés González Blanco, Antón del Olmet o el Premio Nobel Jacinto Benavente “han alabado sin distinguos las muchas bellezas que el libro contiene y la finalidad altamente moral y educativa que encierra” (Muñoz Seca, 1912). Las historias de Gonzalito, el Príncipe Bradamor o la Princesita Aurora pasaron todos los filtros de la crítica y se ganaron su admiración. Los motivos principales del éxito de sus cuentos estaban relacionados con el público infantil al que iba dirigido, -carente en aquel momento de una lectura apropiada para su corta edad-, la fantasía contenida de las historias y la carga moral que se desprendía de todas ellas (Reyes Ferrer, 2022). Respecto a este último, el afán moralizador de sus historias y las enseñanzas incluidas en cada una de ellas motivó que su libro fuera declarado de utilidad para las escuelas públicas el mismo año de su publicación, como se anunció en la *Gaceta de instrucción pública y bellas artes*⁶⁷.

Tal fue el éxito de sus cuentos de hadas que, en diciembre de ese mismo año, publicó su segunda recopilación de cuentos infantiles: *Mientras la nieve cae. Nuevos cuentos de hadas*. Esta nueva publicación compartía las características de la anterior en cuanto a temas e intencionalidad de la obra. Alberto de Segovia la calificó como “un oasis de sentimentalismo” cuya finalidad era la de regenerar el alma contemporánea que se ve amenazada por la prosa y los valores burgueses (De Segovia 1913: 4). El

⁶⁶ Este poema será publicado también en la *Gaceta de Tenerife* en el año 1924.

⁶⁷ Dicha publicación, que apareció el 26 de junio de 1912, se puede consultar en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=f6ffe358-cad8-4ea2-8c40-b9181ba1fd55>

escritor no dudó en afirmar que sus cuentos eran “superiores a los mismos de Andersen” (1913: 4), por su portentosa imaginación, prodigiosa fantasía y la originalidad que caracteriza cada uno de ellos.

Dos años más tarde de las publicaciones de sus cuentos, en 1914, Gertrudis publicará su primera y única novela, *Juan de Mendoza*. La obra terminó de imprimirse el 30 de junio de 1914, pero fue tal la expectación que causó su nueva publicación que los periódicos de la época anunciaron su pronta circulación: “[...] la distinguida poetisa señorita Gertrudis Segovia, dará en breve á la circulación una novela que lleva el título Juan de Mendoza, é inmediatamente después, un libro que tiene en preparación de leyendas y tradiciones canarias” (*Diario de Tenerife*, 1914). Por la prensa conocemos, además, que la novela circuló más allá de las fronteras de nuestro país pues, como recoge el mismo diario en su edición del 18 de noviembre de 1914, “en las librerías de la República Argentina se ha puesto á la venta la novela *Juan de Mendoza*, escrita por la distinguida señora Gertrudis Segovia”. Sin embargo, esta obra no tuvo la acogida que las anteriores, pese a haber obtenido juicios positivos por parte de la crítica, como se analizará en el siguiente apartado. Además, después de esta obra, y tras haber contraído matrimonio con el médico y fundador del hospital para niños de Tenerife, Diego Guigou, no se tendrá constancia de más publicaciones por parte de la autora. Méndez Bejarano evidencia este hecho en su diccionario de escritores y afirma que “casi todas las señoras olvidan sus habilidades al contraer nupcias (1922: 397). A pesar de no conocer los motivos por los que no volvió a publicar más, es posible que el cuidado de los seis hijos de marido y las tareas que desarrollaba en el hospital infantil le restaran tiempo para dedicarle a la escritura. No obstante, no se puede afirmar que abandonara por completo la actividad literaria pues se tiene constancia de que realizó unas colaboraciones posteriores a su enlace, como la que aparece en *Quien no vió a Sevilla...*, una obra colectiva, publicada en 1920, que exalta las características de la ciudad y que contó con la participación de los principales escritores que cultivaron el regionalismo andaluz (Urioste-Azcorra, 1997: 108). Además, Gertrudis Segovia continuó asistiendo a actos culturales y

publicó numerosos poemas que están recogidos en diarios como *Gaceta de Tenerife*, donde publicó un poema titulado “A María Inmaculada”; “La comida del obrero”, que apareció en el semanario católico *El pueblo* o “En el Tabor y en el Calvario”, en *El defensor de Córdoba*, todos ellos publicados en el 1916. A lo largo del año 1917, aparecerán varios poemas publicados con cierta periodicidad en *La Gaceta de Tenerife*. A partir del año 1918, la prensa recogerá principalmente su presencia en actos institucionales y culturales, así como sus recitales de poesía en estos. María Luz Morales, en su artículo “Libros para niños” publicado en el diario *El Sol* el 19 de noviembre de 1926, recuerda a la escritora y se hace eco del “obstinado silencio” que guardó durante muchos años. Dos años antes de esta publicación, la *Gaceta de Tenerife* publicó que Gertrudis Segovia estaba enferma, aunque se desconoce el tipo de enfermedad o la gravedad de esta, y si ello pudo ser un motivo por el que su actividad literaria registró un fuerte descenso. El 17 de diciembre de 1944, el diario *ABC*, en su sección de necrológicas, recogerá la noticia de su muerte y elogiará su figura como escritora: “Con la muerte de esta prócer dama desaparece una dinastía literaria del más alto prestigio, que arranca de los días gloriosos de ‘Fernán Caballero’” (1944: 40).

Tras haber realizado un breve recorrido por su trayectoria literaria, en el siguiente apartado nos centraremos en la obra menos conocida de la escritora, *Juan de Mendoza*, para analizar algunas de sus características más relevantes que, además, recogen la esencia de su estilo literario.

2. JUAN DE MENDOZA: UNA HISTORIA ENTRE LA PATRIA GRANDE Y LA PATRIA CHICA

La novela *Juan de Mendoza*, publicada en 1914 por la editorial Sucesores de Rivadeneira, es una obra que refleja las cualidades literarias de la escritora como novelista, tanto por el estilo como por la temática y, especialmente, la imaginación para crear historias, como también destaca la revista *Unión Ibero-Americana*: “[...] sabiendo manejar un lenguaje sencillito y patético, la autora ha escrito un libro moral que prueba su dominio de la novela de la realidad, como el de la más brillante

fantasía en sus cuentos” (1914: 22). La obra podría ser un ejemplo de metaliteratura, pues trata sobre otra novela, *Dos corazones*, escrita por Juan de Mendoza, y la apuesta que hacen entre Roberto de Sandoval y Elisa Arana para descubrir si realmente el escritor es tan bondadoso como se desprende de su escritura, tal y como sostiene Elisa, o por el contrario es una fachada para atraer la atención de los lectores, como mantiene Roberto. Ambos personajes se reencontraron en la travesía marítima que une Buenos Aires, ciudad en la que Roberto había estado trabajando durante varios años, con Lisboa. Pese a haber perdido el contacto, su amistad nació cuando Roberto era niño y Elisa cuidaba de él y le daba caramelos, lo que le valió el apelativo de “la abuelita de los caramelos”. Roberto se encargará de hacer todas las pesquisas para descubrir al verdadero Juan de Mendoza, lo que le llevará a viajar hasta Madrid para hablar con el editor de la novela y de ahí al Puerto de Santa María, lugar de residencia del escritor. Una vez allí, Roberto conocerá a su hermana, Elena de Mendoza, y a su abuela, Doña Isabel Quintana de Azor, quienes le comunican que hace muchos años que perdieron el contacto con Juan, tras haberse marchado a Buenos Aires por trabajo. Después de una serie de coincidencias y enredos, se descubrirá que el auténtico autor de la novela *Dos corazones* es Elena de Mendoza y que Juan falleció en una mina en Buenos Aires cuando trabajaba con Roberto de Sandoval, pero entonces se hacía llamar Manuel González. Todas las indagaciones de Roberto le llevarán a conocer más a fondo a Elena, de quien se enamorará y será correspondido.

En la reseña que Carlos Rahola publicó sobre la novela, este refiere que el novelista debe tener el don de crear personajes y, en este sentido, “Gertrudis Segovia lo posee en alto grado” (Rahola, 1915: 404). En la novela aparecen numerosos personajes, todos ellos muy bien definidos y que, sin duda, ayudan a recrear la acción y darle realismo a la obra. Los protagonistas de la novela son Roberto y Elena. El primero, ingeniero de profesión, se describe como un perfecto caballero, de excelentes modales, pero con un carácter complicado, orgulloso y altivo. La temprana orfandad, la soledad y, sobre todo, el desamor que sufrió tras ser traicionado por Matilde

Suárez serán los causantes de su sombrío carácter. Pese a ser un hombre bondadoso, el dolor y el devenir de los acontecimientos vitales le llevaron a la rebeldía, a protegerse de los sentimientos, y por este motivo duda de que Juan de Mendoza “posea un alma generosa y noble” (Segovia, 1914: 72) y, muy al contrario, sostiene que es “un viejo marrullero cargado de años y de picardías muerto de hambre” (Segovia, 1914: 86), que escribe con tal de ganar dinero. Elena de Mendoza, por otra parte, se describe como “un alma generosa y noble [...] que ha sufrido, y á la que el pesar, al cebarse en ella hizo más grande, más hermosa y más buena” (Segovia, 1914: 72), al contrario de lo que sucedió a Roberto. Tal y como Elisa Arana narra, el dolor no pudo transformar el alma de Juan/Elena de Mendoza porque “supo llorar como cristiano, y al abrazarse á su cruz puso los ojos en el modelo divino que nos enseñó á llevarla con resignación y esperanza, mirando al cielo” (Segovia, 1914: 72). Elena encarna la abnegación y el sacrificio, y ahí encuentra la felicidad, pues está convencida de que Dios tiene un plan para cada uno, y los buenos serán recompensados y los malos castigados. La moral católica jugará un papel fundamental en las obras de la escritora, y es especialmente notoria en esta novela. A través del personaje de Elena se reflejan los valores católicos y se ensalza la virtud, la honestidad, el sacrificio por la familia, o el rechazo de la hipocresía de la sociedad, rasgos que también destacan en otras novelas de inicio de siglo. Elena custodia los valores tradicionales y conservadores, y su vida gira en torno al cuidado de su abuela y a la ayuda de los más necesitados.

Tras la quiebra económica de su familia, Elena decide escribir la novela *Dos corazones* utilizando el nombre de su hermano por modestia y discreción, ya que no aspira a la fama, sino a vivir humildemente con las ganancias de la obra. A pesar de que se desconoce la trama de *Dos corazones*, los juicios que aparecen sobre esta obra pueden también servir para la novela *Juan de Mendoza*. En una conversación entre Roberto y Elena, este hace alusión a *Dos corazones*, de la que dice que “puede agradar lo mismo á las señoritas que á los caballeros” (Segovia, 1914: 200), al igual que Carlos Rahola escribirá sobre *Juan de Mendoza*, afirmando que “este libro no se ha escrito únicamente para señoritas” (Rahola, 1915: 405). *Dos corazones* es una

novela que se aleja de las nuevas tendencias literarias, tal y como afirma uno de los personajes secundarios, Jorge Mansilla, al igual que *Juan de Mendoza*, que muy al contrario de las tendencias naturalistas de la época, eleva la novela “á la belleza eterna á que debe aspirar siempre nuestro espíritu” a través del “entretenimiento honesto, elevación moral, grandeza y virtud en los caracteres” (Rahola, 1915: 404).

Existen, además, varias coincidencias biográficas entre los personajes principales y la propia Gertrudis Segovia. Si bien la escritora nació en Sevilla, trascurió varios años de su infancia en El Puerto de Santa María, el lugar de residencia de Elena. Al igual que Gertrudis, Elena de Mendoza también comenzó a publicar algunas poesías y cuentos en prensa, y la escritora no dejará escapar la ocasión para introducir un breve cuento a mitad de la novela. Será Elisa Arana quién contará un cuento a Roberto de Sandoval con el objetivo de transmitirle una enseñanza y poner en valor la utilidad de los cuentos infantiles para difundir aprendizajes e inculcar la moral católica, como se desprende de su lectura: “Sólo á Dios debemos dejar el cuidado de apagar esa luz [...]. Él con su omnipotente sabiduría y su infinita bondad, lo hace siempre, cuando llega el momento oportuno” (Segovia, 1914: 68). En la novela se insertan también varias poesías que distintos personajes recitan como forma de entretenimiento durante la larga travesía marítima, y que, sin duda, son guiños que la escritora hace a sus géneros literarios predilectos. En lo que respecta a las localizaciones de la obra, las ciudades que Roberto de Sandoval visita son conocidas por la escritora, pues en varias de ellas vivió, como Buenos Aires, Sevilla o Madrid, que aprovecha para describir al detalle en la novela, como se comentará más adelante.

Respecto al resto de personajes, estos son muy numerosos y van desde las familias acomodadas que viajan en primera clase rumbo a Europa en el Reina María, como los señores de Arteaga, Jorge Mansilla o el matrimonio británico Burnett, hasta personajes muy pintorescos, como los que completan las escenas de El Puerto de Santa María. El amor de la escritora por Andalucía queda más que patente en esta obra. Al inicio de la novela presenta el primer personaje andaluz, Currito Mínguez, que viaja también desde Buenos Aires a Lisboa y se caracteriza

por “tomar todo en jarana” (Segovia, 1914: 25) y ser guasón. Pero, sin duda, los personajes de Pepilla o de Juanillo el ciego son lo más pintorescos. Con el fin de realizar un fiel retrato de estos y acercar al lector el carácter andaluz, la escritora opta por transcribir la oralidad, y reproduce fielmente las conversaciones para reflejar el tono y el contenido del discurso original, que se aleja del cuidado uso del lenguaje que acostumbra en sus obras. Con la intención de que el público conozca el habla andaluza, la escritora hace dialogar a Pepilla, criada en casa de Elena de Mendoza, y Juanillo, famoso por cantar copla por las calles de El Puerto de Santa María:

-Buenos días, Pepilla. ¿Qué haces ahí?

-Orvidá penas.

-Pos por el eco de tu voz me parece que ya lo has *consegúio*

-No lo creas; tengo *un sofoco mu* grande, y me he *salío* aquí un momento *pa* que el aire me lo quite

-¡Ah, ya!... ¿Periquito *el Churro*?

-¡Uy! ¡No estás tú poco *atrasao é* noticias!

-Pos hija, ¡Dios te conserve la *costansia*! Verdad que, como tú, por lo visto, *tó* se lo encomiendas al aire, *pos así* *resurta*.
(Segovia, 1914: 63)

Este breve diálogo es uno de los varios ejemplos que aparecen a lo largo de la novela. De la lectura se desprende una cierta cadencia rítmica y melodiosa, propia del habla andaluza, así como la presencia del seseo, la pérdida de la *d* intervocálica o el uso popular de *pos* en lugar de *pues*, para darle más realismo a la obra y, especialmente, dar a conocer algunas características del habla andaluza. No obstante, serán únicamente los personajes secundarios y de una clase social inferior quienes aparecerán caracterizados por este tipo de habla. Las animadas conversaciones entre los personajes y las minuciosas descripciones de los lugares facilitan la lectura e incrementan el interés del lector por el desarrollo de los acontecimientos.

2.1 EL PATRIOTISMO Y EL AFECTO POR ANDALUCÍA

La obra poética de Gertrudis Segovia podría ser analizada dentro de una corriente de regionalismo literario pues, sirviéndose de las características de los distintos lugares, las costumbres, los paisajes y el folclore, la escritora logra recrear escenas cotidianas de las ciudades en las que vivió y plasma, a su vez, un fuerte sentimiento nacionalista. La escritora vivió en numerosas ciudades debido al trabajo del padre, que fue diputado en las cortes y gobernador civil de varias provincias. Pese a la exigüidad de las fuentes documentales, sabemos que, tras pasar su infancia en Andalucía, entre El Puerto de Santa María y Sevilla, la familia Segovia se trasladó a Buenos Aires alrededor del 1890⁶⁸ y allí posiblemente permaneció hasta inicios del nuevo siglo, cuando la familia volvió primero a Sevilla y, más tarde, a Toledo.

Al igual que plasmó en su poesía, Gertrudis no perderá la ocasión para dejar constancia de su sentimiento patriótico, del apego a su tierra natal, Andalucía, así como de las bondades de Argentina, la patria grande. La escritora, con un gran dominio del lenguaje y, posiblemente condicionada por su propia experiencia, describe meticulosamente los sentimientos de los viajeros que ven a lo lejos su país, su patria:

Y los que regresaban, después de larga ausencia, á la patria adorada, que fue visión perenne de sus deseos, reina soberana de sus corazones, dulce objeto de sus sueños, eso sentían al aproximarse á la tierra que los acercaba á la suya, una emoción tan intensa, tan grande, tan infinita, que sólo puede comprenderla el que la haya sentido. Emoción que se adueña de las almas, y es luz en el pensamiento y amor en el corazón (Segovia, 1914: 110).

⁶⁸ A pesar de no disponer de las fechas concretas de su período en Buenos Aires, una noticia del periódico *La época*, fechada el 18 de junio de 1897, informa de la celebración del cumpleaños del rey Alfonso XIII, que tuvo lugar en la embajada española, y la asistencia de Gertrudis Segovia a tal evento, donde “recitó un monólogo que conmovió a los circunstantes” (Ballesteros de la Torre, 1897: 2).

Roberto de Sandoval comparte experiencias vitales con Gertrudis pues, al igual que la escritora, abandonó España muy pequeño. Sin embargo, a pesar del escaso recuerdo que guarda de su tierra, durante su ausencia desarrolló el afecto por su país:

No puedo explicarme lo que me sucede [...] ¡Cuán poderoso es el imán de la patria, cuán intenso el amor que inspira!... Yo no la conocía, y sin embargo la amaba. Y ahora, al recorrer sus calles, al embriagarme con su luz, al respirar su ambiente, me parece que nunca salí de ella. [...] ¡La voz de mi patria que me da la bienvenida! (Segovia, 1914: 113).

Si bien todas las ciudades que aparecen en la novela son descritas con minuciosidad, sin duda las ciudades andaluzas merecen una atención especial por cómo la autora se detiene en los detalles. De El Puerto de Santa María se describen sus patios llenos de flores, el color blanco de las casas e incluso se hacen alusiones a la gastronomía a través de los versos que recita el pescador:

Las pescadillas vivas
y coleando,
sarmonetes, mojarras,
pescás, *lenguaos*,
los langostinos,
asedías *mu* frescas,
to er pescao vivo (Segovia, 1914: 172).

Gertrudis no pierde la oportunidad de incluir las bondades de su ciudad natal en la novela, como ya hiciera en sus poemas, a través del personaje de Currito Mínguez, de origen sevillano, y del viaje de Roberto de Sandoval a la capital. El primero, que coincidió con el resto de los personajes a bordo del barco Reina María, contará algunas historias de Sevilla y, además, representa el prototipo del andaluz: “un muchacho guapo, trigueño, gracioso, locuaz y simpático [...] con un caudal de alegría inagotable” (Segovia, 1914: 19). Respecto al viaje de Roberto, si bien este no es transcendental para la trama de la novela, Gertrudis demuestra una vez más la intencionalidad de elogiar

su tierra e imagina que el personaje, aprovechando la búsqueda de Juan de Mendoza por Andalucía, decide recorrer algunas ciudades de la región, entre ellas la capital. Cuando Sandoval llega al hotel, escribe una carta a Elisa Arana para referirle las últimas novedades de la apuesta realizada entre ambos, y le habla sobre su visita a Sevilla, que la describe como “la poética ciudad del Betis” (Segovia, 1914: 156). Resalta de la capital hispalense “la gallardía de la Giralda y la hermosura de la Catedral” (Segovia, 1914: 156), las flores que adornan todos los rincones de la ciudad, los Cristos de Montañés, las Vírgenes de Murillo, el Alcázar o la casa de Pilatos, y la simpatía y la gentileza de sus habitantes. Al igual que en sus composiciones poéticas “A Sevilla” y “Recuerdos de Sevilla”, ambas publicadas en su libro *Poesías*, la escritora, posiblemente prisionera de la nostalgia, exalta los aspectos más pintorescos de la ciudad y una serie de aspectos sensoriales, como el olor de las flores, el color de los edificios o el sonido de las voces de quienes cantan, con el fin de acercar más al lector al carácter de su amada ciudad. Asimismo, en la primera toma de contacto de Elena y Roberto en El Puerto de Santa María, este le informa sobre su intención de recorrer otras ciudades andaluzas, y a Elena llama especialmente la atención Granada, la ciudad donde nació:

Allí he nacido, allí vivimos felices muchos años... ¡Verá usted qué Alhambra y qué Generalife! Pues, y la Cartuja, y el Sacro Monte, y el panorama que se descubre desde lo alto de San Nicolás... Irá usted pasando de maravilla en maravilla, que tienen por marco los nevados picachos de las agrestes sierras en la altura y las frondas y arboledas de los floridos cármenes más abajo... [...] Cuando se habla de Granada me olvido de todo. No sé explicarme lo que me sucede. Me parece hasta que yo no soy yo (Segovia, 1914: 141-142).

Las descripciones de las ciudades reflejan las vivencias de la propia escritora, que demuestra conocer a la perfección cada rincón de las ciudades que en la obra describe, y su voluntad por ensalzar la belleza de la “patria chica”, a la que tanto anheló volver durante su periodo en Argentina. La novela es, sin duda,

un elogio a las ciudades españolas y a las costumbres, con las que se sintió identificada desde temprana edad.

3. BREVES CONSIDERACIONES FINALES

Las coplas de Juanillo el ciego son pequeñas píldoras de sabiduría y, a modo de premonición, van adelantando los acontecimientos de la novela, o bien transmiten la moraleja de la historia, como la que cierra la obra: “Buscó el ciego luz del alma/ Á falta de luz del sol/ Y Dios puso en su camino/Al ángel que se la dio” (Segovia, 1914: 382). Gertrudis Segovia utiliza los motivos religiosos para explorar temas como la justicia divina, la importancia de la fe y la moralidad en la vida cotidiana. Este sentido de Providencia se utiliza en la novela como un medio para mostrar que incluso en las situaciones más difíciles, como las vividas por Roberto de Sandoval y Elena de Mendoza, la mano de Dios puede estar presente para ayudar y guiar a las personas, especialmente a Roberto, que reconocerá sus errores y buscará la redención a través de la aceptación de la voluntad divina y de la bondad de Elena. Elena, por su parte, logra, a través de su humildad, abnegación y sacrificio, ganarse la confianza de Roberto y devolverle la fe en el amor. La modestia de Elena es un rasgo admirable en ella, pues representa virtudes como humildad, sabiduría y autenticidad.

Pese a ser la obra menos conocida de la escritora, la novela nos deja un amplio mosaico de personajes, todos ellos sólidamente contruidos y con un detallado estudio psicológico, y de lugares, con unas excelsas descripciones que evocan la esencia de ciudades como Buenos Aires, San Sebastián, Madrid y, por supuesto, el recorrido por su amada Andalucía. En la novela están presentes los rasgos más característicos de su escritura, como la exaltación de la patria, la importancia de la familia o la religión, unas características que se aprecian en sus cuentos y, sobre todo, en su poesía. Además, guiada por el ingenio y la originalidad, Gertrudis Segovia no dejará atrás estos dos géneros literarios y ambos tendrán cabida a lo largo de la novela.

Cualquier ocasión será aprovechada para hacer que los personajes reciten poemas, canten coplas o cuenten un cuento, enriqueciendo la novela con otros géneros que domina a la perfección. Asimismo, el haber construido toda la novela en torno a un juego metaliterario posibilita realizar un cuestionamiento acerca de las convenciones literarias, en un momento de transformación del género novelesco como fueron los inicios del siglo XX. Como Rahola afirma, “*Juan de Mendoza* es una novela fuerte y sana, palpitante de vida [...] Con su nuevo libro, Gertrudis Segovia se ha conquistado un lugar preminente entre los novelistas de buena cepa castellana” (1915: 405).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- “Actualidades” (1890). *La Niñez*, 13, p. 206. Recuperado de <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=ddb2028c-00e8-42ac-89aa-25a6f85c303b&page=14> [Fecha de consulta: 27/2/2023].
- “Congreso Eucarístico” (26 de junio de 1911). *El siglo futuro. Diario católico*, p. 1. Recuperado de <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=d4764915-8c8f-4197-95aa-019bc813767b&page=1&search=%22Gertrudis+Segovia%22> [Fecha de consulta: 15/2/2023].
- BALLESTEROS DE LA TORRE, Rosendo (18 de junio de 1897). “Desde la Argentina”. *La época*, p.2. Recuperado de <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=0f7310ff-ce76-4dd2-8167-e2f423ccc4f&page=2> [Fecha de consulta: 14/01/2022]
- “Crónica” (20 de agosto de 1914). *Diario de Tenerife*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do?general_ocr=on&id=11886&tipoResultados=PAG&posicion=51 [Fecha de consulta: 14/2/2023].
- “Crónica” (18 de noviembre de 1914). *Diario de Tenerife*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do?general_ocr=on&id=11886&tipoResultados=PAG&posicion=51 [Fecha de consulta: 14/2/2023].
- “Don Juan de Mendoza”(1914). *Unión Ibero-Americana*, 12, p.22. Recuperado de

- <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=da8dfb27-c7be-462a-80d6-326a39425289> [Fecha de consulta: 13/11/2022].
- “El Congreso Eucarístico” (27 de junio de 1911). *El Heraldo de Madrid*, p. 1. Recuperado de <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=d915f4fa-c382-4248-8aad-45bd51653ba5> [Fecha de consulta: 15/2/2023].
- GARCÍA SANCHIZ, Federico (26 de dicimembre de 1911). “De cerca”, *La Noche. Diario Ilustrado*, p.10. Recuperado de <https://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0029677418&page=10> [Fecha de consulta: 2/4/ 2022]
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo (2 de noviembre de 1911). “Revista Literaria”, *Los lunes de El Imparcial*. Recuperado de <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=b001619f-22b2-4b51-9306-4e654595e28a&page=3&search=%22Gertrudis+Segovia%22> [Fecha de consulta 7/1/2023].
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario (1922). *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual Provincia*. Sevilla: Tipografía Gironés O’donnell.
- MORALES, María Luz (19 de octubre de 19126). “Libros para niños”. *El Sol*, p.1.
- MUÑO SECA, Pedro (25 de febrero de 1912). “Cuentos de Hadas”, *La voz de Castilla*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do [Fecha de consulta: 15/12/2022]
- “Necrológicas” (17 de diciembre de 1944). *Diario ABC*, p. 40. Recuperado de <https://www.abc.es/archivo/buscador/?tipo=todos&fecha=1944-12-17> [Fecha de consulta: 15/12/2022].
- RAHOLA, Carlos (Marzo de 1915). “Juan de Mendoza”, *Nuestro Tiempo*, nº 195 , pp. 404-405.
- REYES FERRER, María (2022). “Gertrudis Segovia: una aproximación a su figura”, *La Palabra*, 44, pp. 1-17.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (3 de septiembre de 1911). “Poesías, por Gertrudis Segovia”, *El País*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do [Fecha de consulta: 23/12/2022].
- ROMÁN, José María (5 de septiembre de 1911). “Bibliografía. Poesías de Gertrudis Segovia”, *El siglo futuro*. Recuperado de <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=537d6166->

- [fb52-455f-b908-0f4077703428&page=3](https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do) [Fecha de consulta 16/01/2023].
- SEGOVIA, Alberto de (8 de enero de 1913). “La conquista del ensueño”, *La Correspondencia de España*, p. 4. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do [Fecha de consulta 20/10/2022].
- SEGOVIA ÁLVAREZ, Gertrudis (1911). *Poesías*. Madrid: Fernando Fé.
- SEGOVIA ÁLVAREZ, Gertrudis (1912). *Cuentos de hadas*. Madrid: Fernando Fé.
- SEGOVIA ÁLVAREZ, Gertrudis (1912). *Mientras la nieve cae... Nuevos cuentos de hadas*. Madrid: Fernando Fé.
- SEGOVIA ÁLVAREZ, Gertrudis (15 de marzo de 1912). “La Costumbre”, *La Patria chica*, 10, p.2. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do [Fecha de consulta 10/1/2023].
- SEGOVIA ÁLVAREZ, Gertrudis (22 de enero de 1913). “La casita blanca”, *Diana: Revista Universal Ilustrada*, 131, p.4.
- SEGOVIA ÁLVAREZ, Gertrudis (1914). *Juan de Mendoza*. Madrid: Sucesores de Rivadeneira.
- SEGOVIA ÁLVAREZ, Gertrudis (15 de julio de 1915). “Los dos surcos”, *El Eco Toledano: Diario defensor de los intereses morales y materiales de Toledo y su provincia*, p.1. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do?general_ocr=on&id=8849&tipoResultados=PAG&posicion=151 [Fecha de consulta 25/11/2022].
- SEGOVIA ÁLVAREZ, Gertrudis (6 de febrero de 1916). “La comida del obrero”, *El pueblo: semanario católico*, p. 1. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do?general_ocr=on&id=8849&tipoResultados=PAG&posicion=151 [Fecha de consulta 7/2/2023].
- SEGOVIA ÁLVAREZ, Gertrudis (19 de abril de 1916). “En el Tabor y en el Calvario”, *El defensor de Córdoba*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do?

- [general_ocr=on&id=11886&tipoResultados=PAG&posicion=51](https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do?general_ocr=on&id=11886&tipoResultados=PAG&posicion=51)[Fecha de consulta: 12/1/2023].
- SEGOVIA ÁLVAREZ, Gertrudis (8 de febrero de 1917). “Ensueño”, *La Gaceta de Tenerife*. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do?general_ocr=on&id=12217&tipoResultados=PAG&posicion=201[Fecha de consulta: 7/1/2023].
- SERRANO DE RUIZ-ADAME, Julia (14 de septiembre de 1914). “A la señorita Gertrudis Segovia”, *Gaceta de Tenerife. Diario católico de información*, p.1. Recuperado de https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do?general_ocr=on&id=8849&tipoResultados=PAG&posicion=151[Fecha de consulta: 7/2/2023].
- URIESTE-AZCORRA, Carmen (1997). *Narrativa andaluza, 1900-1936: erotismo, feminismo y regionalismo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

“UNA ESPAÑOLA AL SERVICIO DE MI ESPAÑA,
QUE NO ES LA DE FRANCO”: CULTURA,
POLÍTICA Y REBELDÍA EN EUROPA FUGITIVA
DE MARÍA ENCISO

A SPANISH WOMAN SERVING MY SPAIN
WHICH IS NOT FRANCO’S: CULTURE, POLITICS
AND REBELLION IN MARÍA ENCISO’S *EUROPA
FUGITIVA*

Marina SOLA ALONSO

Universidad de Sevilla

Resumen

María Enciso, republicana incansable y autora en el exilio, hace de la convicción antifranquista el centro gravitatorio de su literatura. Los capítulos 3, 7, 8, 29 y 30 componen la espina dorsal del análisis de *Europa Fugitiva: 30 estampas de la guerra*, en los que, alegando una denuncia antibélica y antidictatorial, presenta cultura, arte e intelectualismo como antitéticamente contrarias a la Europa asolada por la guerra y la España en manos de Franco.

Palabras clave: María Enciso, Europa Fugitiva, Escritoras antifranquistas, Literatura del exilio, Literatura transatlántica.

Abstract

María Enciso, restless republican and writer in exile, makes her Anti-Franco conviction the center of her literature. The chapters

3, 7, 8, 29 and 30 compose *Europa Fugitiva: 30 estampas de la guerra*'s analysis dorsal spine; where proclaiming an anti-war and anti-dictatorial denonce, she presents culture, art and intellectualism as an antithesis of the bellicose Europe and Franco's Spain.

Keywords: María Enciso, Europa Fugitiva, Anti-Franco female

Transterrada de la tierra que la vio crecer, María Enciso mecanografía gran parte de su obra literaria al otro lado del Atlántico. Producto del exilio que impregna sus páginas, la literatura encisiana es un posicionamiento inequívocamente político de disidencia y resistencia al franquismo. La relación entre escritores, escritoras y Estado, siempre tumultuosa, torna, en el contexto español de 1939, especialmente dicotómica (Larraz, 2013: 11): la escritura transmuta en campo de batalla entre ambos bandos. El canon literario confeccionado bajo los faldones franquistas lo copan autores afines al régimen, y vetados quedan quienes teclean sobre la diáspora republicana. Con el dominio exclusivo de las instituciones, Larraz declara “el monopolio de la palabra” en manos del fascismo (Larraz, 2013: 12), arrinconando discursos discrepantes, exacerbando el olvido, imponiendo el silencio sobre la producción de los compatriotas desterrados (Larraz, 2013: 26). Frente al totalitarismo, la subversión de escribir y publicar resulta irrefutable. Para Barbara Harlow, los textos que devienen un arma política, insumisos frente a un poder autocrático ocupante, conforman la literatura de resistencia (Harlow, 1987: 4). Originalmente ideado para contextos postcoloniales, podría cometer el atrevimiento de trasplantar el término al contexto franquista, forzar la ampliación de la definición, para englobar páginas indómitas frente a otro poder dictatorial y opresor, que impone un nuevo sistema de creencias y desarma las instituciones anteriores. *Europa Fugitiva: 30 estampas de la guerra* de María Enciso, como narrativa de huida, de carácter testimonial, construye una contrahistoria insubordinada frente al discurso hegemónico, y que osadamente podría clasificarse como literatura de resistencia.

Republicana convencida y obstinada feminista, María Enciso hace uso de su máquina de escribir para expresar su lucha antifascista y convicción antifranquista, como característica indeleble de su autoría. El intercambio epistolar, lugar confesional, de intimidad y vulnerabilidad, refleja el compromiso férreo con sus ideales, toma un lugar especialmente significativo en la correspondencia con Gabriela Mistral durante sus años transhumantes en América. Desde Barranquilla, tres años sin pisar suelo español, responde a la poeta, tras ser preguntada por la autora colombiana Amira de la Rosa: “Estamos distanciadas. [¿]Causas? [...] su intimidad con Ginés de Albareda [...] a quien protegió extraordinariamente, y cuyas actividades falangistas, V. debe conocer”. Una vida regida por la ética antifascista que tan fervientemente defiende por escrito, de la que la amistad no queda eximida. La justificación de tan tajante decisión, vendría más adelante: “llevo demasiado abierta la herida de mi Patria, y no puedo dejar de ser lo que soy. Una española al servicio de mi España, que no es la de Franco” (Enciso 1943: 2). Una convicción inapelable que continúa a pesar del paso del tiempo y cambio de país; desde México DF, cuatro años más tarde, describe a Mistral, con pesar y sin titubeos, su opinión sobre la situación española: “con Franco que representa cuanto hay oscuro y retrógrado espiritual y materialmente [...] un régimen tan absurdo como el que hoy tiraniza a nuestra hermosa tierra. Esperamos que un día podremos volver a ella en libertad”. Líneas donde se asevera su posición disidente, inamovible, a pesar de la distancia, como faro vital: “No tengo ambición personal, pero sí quisiera poder hacer algo muy bueno, por mi Patria. Por eso trabajo y hago cuanto puedo”. Una responsabilidad lastrante que siente, por lo que dejó atrás, autoconsciencia de la libertad de privilegio de los kilómetros de distancia con el régimen y remordimiento por los que, con diferente ventura, siguen en tierra española: “Los que hemos tenido la suerte de reanudar nuestras actividades en la libre América, no podemos desvincularnos del sufrimiento de nuestro pueblo. Al menos mi conciencia así lo cree, y así lo hago” (Enciso 1947: 1). Constancia antifranquista, sin descansos ni vacilación, que busca avivar la consciencia antidictatorial, rehuir de la opacidad atentatoria sobre los estragos aún

palpables, inapelables, del franquismo. El íntimo acercamiento que Harlow dibuja entre la cuestión femenina y la nacional, posiciona los relatos autobiográficos de autoras en el centro de la denuncia social. La mujer, agente político indiscutible, toma la escritura como protesta contestataria (Harlow 1987: 186-187). Las cartas de María a Gabriela, de escritora a escritora, de mar a mar, son una huella expresa de la concatenación inseparable entre escritura, antifranquismo e identidad encisiana. Enciso, indisciplinada, torna a la palabra escrita para transcribir episodios vitales, con el certero empeño de clamar lo que considerar injustificable. Tomando *Europa Fugitiva* como epicentro, estas páginas analizarán la convicción antifranquista que encierran sus líneas, el retrato de cultura, arte e intelectualismo como antagónico al belicismo, encuadrando el conjunto de sus renglones bajo la literatura de resistencia.

Tras la portada y la dedicatoria inaugural de *Europa Fugitiva*, la nota prologal de Isabelle Blume abre el volumen; intencional, carente de inocencia, encaja la obra como denuncia antifascista: “Gracias querida amiga por este libro interesante que nos tendrá unidas en la lucha para poner fin al apocalipsis” (Enciso 1942: 9). Las líneas de la carta preambular que la precede, con remitente “M. E.”, evidentes iniciales de la autora, sirven como razón de sus páginas, justificación tras el texto mecanografiado, que alegan que todo lo que contienen “No han influido en él [...] tendencia política de cualquier clase” (Enciso 1942: 11). Ironía irrisoria, hipocresía bañada de propósitos neutrales e intenciones imparciales que se desgajan ante el traslúcido empeño de alzamiento de la voz encisiana, creando, como resultado, un contraste antitético entre lo prologado y lo narrado. Esquivando la imparcialidad que la carta prologal proclama, las páginas consecutivas se posicionan, con descaro, y sin anestesia, convencidas y convincentes sobre el fascismo causante del horror narrado. La ideología antifranquista, aferrada a cada una de las palabras encisianas, encuentra en la representación de manifestaciones culturales y artísticas de sus líneas ficcionales una expresión implícita de resistencia, como lo es su propia literatura, disidente contra un régimen imperante. Las estampas 3, 7, 8, 29 y 30, protagonistas de los párrafos

consecuentes, exploran y cuestionan el lugar de la cultura, arte e intelectualismo en circunstancias de totalitarismo. Cada capítulo seleccionado manifiesta la denuncia antifascista desde una perspectiva divergente: tercero y séptimo dan voz a escritores bajo el régimen, el octavo transcribe las vivencias de un libro, y en el dueto final toma la palabra María para concluir con experiencias y reflexiones personales. Todos perseguidos por un trágico final, que comparten, conforman un retrato multiforme de la cultura en una realidad europea, en guerra, y llena de aristas, desde la que se evidencia la convicción política de la autora.

La tercera estampa tiene el título “El poeta”; artículo determinado que señala la singularidad de las páginas, personificadas, que acapara un poeta individual. La identidad del que protagoniza la tercera estampa se desgaja perezosamente, plantando pequeñas pistas, detalles espolvoreados, para desvelar el nombre tras la incógnita. Las tres páginas que componen el capítulo transcurren en un lugar concreto, en un momento determinado: “Soles de invierno en extranjera tierra” (Enciso 1942: 22). El paisaje desnudo, “No hay ni siquiera hojas en los árboles [...] sino retorcidas ramas oscuras [...] Polvo y frío, y a lo sumo, lluvias (Enciso 1942: 21)”, refleja la desazón de sus protagonistas, acompañándolos en la amargura del transterrado: “un hervidero humano, que se escapa por todos los resquicios de la carretera” (Enciso 1942: 22). El protagonista, aunque aún desconocido, interrumpe la sombría descripción silvestre con el deseo de pausar la huida sin retorno: “-Vamos a descansar” (Enciso 1942: 22), el narrador, pragmático, responde recordándole la incomodidad del éxodo, donde hasta el reposo es doloroso: “A descansar! Si esto es posible, después de andar día y noche” (Enciso 1942: 22). Es en el cuarto párrafo de la segunda página donde se desmenuza el primer detalle del incógnito personaje: “Y es un viejecito quien habla. Sesenta? Setenta años? En todo caso bastante más joven que la dulce viejecita que le acompaña” (Enciso 1942: 22), aunque la característica inconfundible del anónimo caminante es “una imborrable tristeza en su noble cara”. El narrador confiesa que “la viejecita apoyada en su brazo, que es su madre”

revelando la relación de parentesco entre ambos, es el segundo indicio para descifrar el nombre propio del protagonista. Al otro lado de la frontera, en suelo foráneo, el “destino cruel que les recibe glacialmente” (Enciso 1942: 22) y la tragedia le da la bienvenida, anunciando que “La viejecita ha muerto”; una pena agudizada por la sentida distancia con el hogar, la extrañeza intrínseca al exiliado: “Sin doblar las campanas, ni acompañamiento acongojado” (Enciso 1942: 22). Y es, entremezclado con la desdicha, cuando se desgaja otro detalle de la intimidad opacada del protagonista: “Ha muerto, con la mirada en el semblante de su hijo, que a la vez es poeta” (Enciso 1942: 22); instante autorreferencial que señala con descaro la igualdad entre título y protagonista. Esta línea delinea la primera alusión a la escritura, al arte e intelectualidad de manera irremediabilmente antitética a la guerra e ideales franquistas que empantanaban su España natal. En la última página de la estampa, el trágico final también se cierne sobre el escritor: “Ahora es él quien muere. El poeta, apegado a la tierra que no es la que amó y cantó entrañablemente” (Enciso 1942: 23). Desgarradoramente, la voz narrativa describe el lugar donde reposa el cuerpo del poeta: “Frío en los huesos, hundidos en la tierra. Solitario, doliente, arrojado allí, con soledad y abandono” (Enciso 1942: 23), un dolor por el exilio, que resiste a la vida y persiste al paso del tiempo y la muerte. No es hasta la hoja final cuando el lector puede descifrar el nombre propio que oculta el título; la docena de versos que conforman el penúltimo párrafo irrumpe en la narrativa encisiana. Para lectores machadianos, la estrofa resulta familiar, pues pertenece al poema “A Don Francisco Giner de los Ríos”, cuyo título, sin embargo, no está incluido ni indicado en las páginas de *Europa Fugitiva*, tal vez, en un intento de guardar el explícito anonimato hasta las palabras finales. De carácter elegíaco, nacido de la pluma del poeta sevillano, esta oda panegírica tiene a su maestro de la infancia como el motivo literario. Es la oración conclusiva del capítulo, sin embargo, la que revela con certeza y sin rodeos la identidad intuida del protagonista: “Es el poeta que ha muerto y canta. Es nuestro poeta: Es Antonio Machado” (Enciso 1942: 23). Sentencia devastadora e inapelable, marca el trágico final del destierro y de la estampa, dibujando una estructura circular a

través de la autorreferencialidad, que finalmente define quién es el poeta señalado con un artículo singular determinante. De manera ascendente y con ritmo pausado, se revelan detalles personales enredados en la descripción del camino y su caminante, que ligero de equipaje, deja atrás su limonero hacia la disidencia del destierro; hasta revelar en la última línea, clímax indiscutible, quién protagoniza la estampa. Con el protagonismo de Machado, el texto adopta un carácter político irrefrenable, de denuncia, donde artistas e intelectuales son víctima innegociable de regímenes fascistas.

Escenario contrario al errante poeta, la séptima estampa se sucede tras los cimientos de una casa inerte, presidida por “la sencilla estancia de los libros” donde se encuentran “varias estanterías y muchos libros, periódicos, revistas, muchos papeles, hacinados en orden confuso” (Enciso 1942: 37). Como epicentro domiciliario y vital, la “Escalera que se estremece constantemente, blanda, en las pisadas del dueño de los libros, que sube y baja, muy a menudo, en busca de datos, y de algún libro o revista” (Enciso 1942: 37), párrafo que presenta al protagonista como un intelectual: “Escribe mucho siempre. Estudia y lee” (Enciso 1942: 37). Entre “su despacho abajo” y “la biblioteca del piso de arriba” (Enciso 1942: 37-38), transcurren los días del protagonista, enterrado en la heterogeneidad de volúmenes que pasan por sus manos, “Libros distintos, señalando época, mentalidades diversas” (Enciso 1942: 38), síntoma de la libertad y entendimiento en la que habita. El protagonista de la séptima estampa es escritor, personaje recurrente en las páginas de *Europa Fugitiva*, que, no obstante, se dibuja como reflejo antitético al poeta: el primero, condenado al movimiento del destierro, desarraigado de su escritorio y su escritura; el segundo, sin nombre, enraizado a las paredes del hogar, donde sucede identidad y trabajo. El autor no es, sin embargo, únicamente creador, sino también lector: “Hoy el escritor se ha quedado dormido, con un libro en la mano. Un libro que tiene muchos que le siguen. Una obra de diez tomos [...] Diez Juan Cristóbal” (Enciso 1942: 38). La ficción entre manos, aunque españolizada, aún identificable como la obra decenaria “Jean Christophe” de Romain Rolland, coloniza la

escritura. El párrafo contiguo, el séptimo de la estampa, abre un nuevo plano narrativo donde Juan Cristóbal salta de la pluma del literato francés a la imaginación encisiana, haciéndose protagonista de páginas forasteras: “La vida solitaria del muchacho nervioso, genio de la música, escapado de su Patria hacia otra más libre, menos uniformada [...] La vida rebelde en fin, de Jean Cristophe” (Enciso 1942: 38). Se dibuja así un paralelismo entre el escritor y la obra que lee, con aspectos también identificables con la propia historia de María Enciso: intelectuales exiliados, que reniegan de la tierra que les vio nacer, ahora en guerra y con ideales totalitarios. En todos los casos, no queda otra resolución que la huida. Más allá de los muros domésticos, la turbación se sucede: “han sido removidos el cielo y la tierra, y hasta la civilización tiene ya una concepción distinta del hombre y de la vida” (Enciso 1942: 38); y del mismo modo, la quietud hogareña se sacude cuando el narrador posa la vista de nuevo en “un hueco enorme, el que corresponde a los diez tomos de Jean Cristophe” (Enciso 1942: 39). La estupefacción que despierta la desaparición de los volúmenes es seguida por la también ausencia del anónimo autor: “Busco al escritor [...] No está” (Enciso 1942: 39). Ante este repentino absentismo, desprovisto de alternativa, el narrador se autodesigna, con el uso de la primera persona del singular protagonista en los últimos seis párrafos, para denunciar lo que vivencia cuando el resto de ojos ya se han marchado. El terrible final se hace patente en las líneas finales:

Y veo abajo, en la calle, una gran hoguera [...] En su lugar, veo la silueta maciza de un soldado, que va arrojando uno tras otro a la hoguera, hasta los diez libros, que se queman crujientes, con sacudidas, crispados, imponente. Y se vuelven negros, y luego cenizas que se esparcen por todos los aires del mundo.

Ya sé. Allí está Jean Cristophe. Allí, elevándose hacia el cielo, como en un canto rebelde a la Libertad (Enciso 1942: 39).

La escena que pone fin al capítulo asigna roles de víctima y victimario a los implicados: la cultura, indefensa frente a la violencia física, se resigna a la huida o sumisión. Recalcando la imposibilidad de convivencia, escritor desterrado y libros calcinados es la trágica conclusión del arte en contexto intolerante y autoritario, denuncia que se suma a la convicción antifranquista encisiana que vertebra *Europa Fugitiva*.

La literatura, resistencia y resiliencia ante la autocracia resuena de nuevo en la octava estampa. A pesar de la temática compartida, los renglones de este capítulo contemplan la dicotomía escritura-fascismo desde el prisma del mero libro, inerte y silencioso, que al cobrar vida, adopta la voz narrativa dominante para expresar la violencia que sufre la cultura. El título “Historia de un libro” vislumbra un anticipo de sus entrañas, que la frase inaugural confirma: “Soy un libro muy nombrado” (Enciso 1942: 41), en la que el narrador protagonista se presenta en primera persona, personificándose. No se describe, sin embargo, como una obra ambigua, sino relevante e influyente: “figuraba en la primera línea de los escaparates en las grandes librerías, como obra de éxito editorial [...] Pocas gentes me desconocían” (Enciso 1942: 41), con los más variopintos lectores: “Manos infantiles, femeninas y también manos comprensivas de hombre” (Enciso 1942: 41), rotunda heterogeneidad, muestra del armonioso tiempo en el que fue concebido. Desde el escaparate acristalado donde reposa, a la espera de encontrar nuevos lectores, con visión panóptica y el desapego inherente a lo inerte, describe desde la ingenuidad y frialdad de quien no es humano: “oigo de repente, un silbido prolongado [...] Todo el mundo corre desesperadamente, se atropella, y todo queda desierto a mi alrededor en un segundo. Y entonces, ante mi asombro, empieza un estruendo ensordecedor, que no puedo comprender” (Enciso 1942: 42). El tomo relator, incapaz de reconocer un bombardeo, resalta la inconsciencia, ajeno al tumultoso momento histórico del que está siendo testigo. Las topografías marcadas por la desfamiliarización, que sobrepueblan estas líneas, suponen una explicación pormenorizada, plagada de detalles obvios, que ponen de relieve lo característico del objeto descrito, enfatizando su innata

naturaleza. El libro narrante, sin embargo, no queda exento de la violencia que asola su alrededor; cuando sufre una agresión directa, el dolor se materializa y torna palpable para el lector: “una sacudida terrible cerca, y el cristal de mi vitrina salta hecho añicos y me hiere. Me siento herido, desgarrado [...] Unos rasguños en las tapas. Otros compañeros quedaron más maltrechos. Algunos saltaron a la calle y no los he vuelto a ver” (Enciso 1942: 43). Libros que, zarandeados, son también víctimas de la agitación callejera: la cultura, en el punto de mira de la violencia. La buenaventura del protagonista, antes desesperanzada, se sosiega al abandonar la reclusión librero vulnerable a la violencia reinante del espacio público: “Por fin, salí de aquel infierno. Me adquirió una mujer. Joven, todas las noches me leía y suspiraba por mí, y yo me dejaba querer blanda, mansamente” (Enciso 1942: 43). La privacidad e intimidad del hogar se mantienen virgen al atropello tras sus muros por poco tiempo. La lectora, ante una realidad turbulenta, abandona su habitación propia, hacia un exilio que se adivina, o una muerte precoz intuida; réplica del destino inevitable que ha también perseguido a los protagonistas de las estampas anteriores. El desconcierto se adueña de nuevo de la normalidad conocida, para hacerla añicos:

Estuve muchos días abandonado [...] Y en la soledad de mi alojamiento, un día escuché voces extrañas. Eran de hombre. Autoritarias. Llegaron, y escuché ruido de papeles desgarrados y como libros arrojados al suelo, en la habitación contigua. Habitación donde mi dueña trabajaba en otros días más felices [...] tuve miedo [...] me vi cogido en vilo con dureza, oí pronunciar unas palabras despectivas para mi dueña [...] me sentí arrojado violentamente al suelo, entre otros libros tan queridos (Enciso 1942: 44)

La quietud se interrumpe, violentamente, en un momento de penetración del espacio privado por manos extrañas. Como víctima del autoritarismo, la voz narrativa confiesa donde la violencia ejercida, con repercusiones psíquicas y corporales, sin miramientos ni dubitación, tiene un fin premeditado, un destinatario concreto. El resultado, desolador, se pormenoriza en el penúltimo párrafo de la estampa: “Han dejado la casa

destartalada [...] como hace frío avivan la calefacción con nuestra existencia. No sé cuantos he visto caer ahí, en ese agujero negro, y tornarse rojos consumiéndose lentamente” (Enciso 1942: 44). La opresión ejercida alcanza su clímax con la hoguera chispeante, que avivan páginas disidentes, contestatarias, ahora calcinadas. El incipiente porvenir angustioso arrincona al protagonista, con el único deseo, confiesa, de “Y eso espero, ser arrojado al fuego, para finalizar mis sentimientos” (Enciso 1942: 44). Escritura y autoritarismo, matrimonio irreconciliable, antagónicos declarados, se enfatizan y reafirman en los reglones finales: “[¿]Por qué no seré uno de esos que hablan de muerte y de destrucción, de técnica de la guerra, por ejemplo? Si así fuera, quizás mi vida entre estas gentes, sería próspera” (Enciso 1942: 45). El narrador, con una pregunta retórica, concluye la estampa de la única manera concebible: con la fulminación ígnea de quienes se resisten. Desde la percepción del que es ajeno a la experiencia humana, la incredulidad previa del protagonista es sustituida por una afirmación sin reparo que señala la naturaleza de sus páginas como motivo de la persecución acontecida; deduciendo, como en las estampas anteriores, la reverencia al régimen o el exilio como únicas escapatorias a la opresión aplastante.

Las insinuaciones expresas sobre el exilio, así como personajes que sin explicación desaparecen, embarcándose en la posible incertidumbre del destierro, ponen la diáspora antifascista como cuestión concéntrica de *Europa Fugitiva*. La estampa decimonovena, la penúltima del volumen, tiene por título “América, tierra de asilo”, antesala del núcleo temático de las páginas posteriores: la descripción de la huida de Europa a orillas americanas. María, de manera tajante y sin resquicio dubitativo, presenta a los intelectuales como víctimas indiscutibles de las garras del fascismo asolador: “Por todos los resquicios de la triste Europa, se escapa el espíritu hacia las tierras americanas. Artistas, escritores, pensadores ilustres, navegan fugitivos, en busca de las tierras de paz, de las tierras libres, en donde todavía pensar, soñar y crear no es delito” (Enciso 1942: 161-162), presentando la distancia física y geográfica, kilómetros de separación y el océano divisorio,

necesarios para seguir escribiendo; afirmación que explícitamente transcribe lo que denuncian las estampas anteriores. Europa y América, dibujadas como dos realidades irreconciliables, antagonistas, se anteponen. El viejo continente, antes colonizador, torna en productor en masa de migrantes en desespero por un porvenir alejado de la opresión asfixiante, que aplasta, ahoga y decapita a los indómitos. Condena inapelable, Enciso sentencia a la región que la vio nacer a un destino desamparado, expoliado y despojado: “Europa está cerrada a toda expansión que no sea la fuerza, el sonido metálico de los tanques, y el trepidar de la guerra [...] Pueblan los aires los gritos agudos de la guerra y las quejas dolientes de las víctimas oprimidas. Ni libros, ni manifestaciones artísticas, ni rastro de la pasada grandeza” (Enciso 1942: 162). El otro lado del Atlántico es para la autora la sola esperanza capaz de otear en el horizonte, al que se dirige, aliviada. Tímida incitación a tomar las maletas, Enciso dibuja tierras americanas como chaleco salvavidas ante una realidad asfixiante “donde la espiritualidad no esté contenida por diques inmovibles de incomprensión, ni obstruída ni uniformada. Donde la cultura pueda expandirse y vibre el aire” (Enciso 1942: 162). De inamovibles ideales, augura el florecimiento cultural, intelectual y artístico del continente americano, consecuencia inevitable de la mezcolanza que empuja las oleadas de exiliados, señalándolo como timonel de las tendencias estéticas del siglo veinte: “Desde América se lanzarán las nuevas directrices. Desde el Continente americano, surgirá la nueva generación de escritores, poetas y artistas” (Enciso 1942: 163). Esta predicción torna en los párrafos finales de la penúltima estampa una oda que enumera las virtudes de la tierra acogedora, una declaración de amor sincera por la desinteresada acogida: “América tendrá siempre en su historia generosa, el haber amparado con sus anchos y cálidos brazos, llenos de emoción acogedora, el espíritu fugitivo de Europa, que vibra en sus aires tranquilos de paz, y medita, y sueña y crea para el porvenir” (Enciso 1942: 163). Con alabanzas cierra el penúltimo capítulo, gratitud reiterante y ensalzamiento continuo del continente americano por el que permea una morriña perpetua, el suspiro por el país al que no regresará.

La concreción geográfica de la estampa anterior se expande, de manera casi inabarcable, en el capítulo terminante de *Europa Fugitiva*, con el título “El mundo”; enunciación ambiciosa, con la que María Enciso busca la universalización del grito de denuncia que encierran sus páginas. La topografía explícita delinea una ubicación terrestre y un momento histórico concreto, tras los que rastrear con concreción los episodios que dibuja la pluma encisiana:

Fué primero, el derrumbe total, definitivo, y sangriento del rincón pacífico, tranquilo y bello, donde transcurrieron los días ingenuos de mi vida juvenil. Y en seguida, el mundo de parte a parte, fué una caravana de mujeres y niños, con sus humildes hatillos a cuestas, caminando sin cesar, por todas las veredas, en busca de un rincón apacible donde rehacer su maltrecho hogar (Enciso 1942: 166).

Sin apenas riesgo a error, la escena precedente se encuadra en las consecuencias humanas de la Guerra Civil, que lleva al exilio como un resultado inminente, y ve en el arte sus secuelas: “un grupo compacto de hombres, que se apresuran a destruir a su paso, cuanto puede representar amor, paz, tranquilidad, creación, libertad humana, cultura, todo en fin, lo que es esencial para la vida y representa características de superación espiritual” (Enciso 1942: 167). Paralelismo dibujado con las estampas séptima y octava, donde la quema de libros representa el trágico final del arte en suelo autoritario, páginas carbonizadas con las que también arden las perspectivas de un porvenir: “Europa [...] fulgura con los destellos de la hoguera encendida de la guerra, ilumina trágicamente sus antes paisajes florecidos, y se ahoga en la opresión más terrible” (Enciso 1942: 167). Empleando otra imagen lúgubre para retratar su continente natal, “asoladora ola destructora”, identificada por “la destrucción y muerte” (Enciso 1942: 167) que la desmantela, y que contrasta de manera superlativa con la caracterización del continente americano que la acoge: “hay una gran extensión de tierra que prospera y vive una existencia pacífica y civilizada.

Una extensión de tierra de Norte a Sur del mundo, sin ninguna señal extraña sobre su suelo” (Enciso 1942: 167). Cristalino contraste entre ambas orillas, que reitera y reincide en la comparativa delineada en la estampa anterior: denuncia de uno, y alabanza del otro. Los renglones posteriores dibujan de nuevo las imágenes de la huida, de manera miserable, y condiciones infrahumanas, para enfatizar, con vehemencia, las penurias de los transterrados: “La caravana humana, la muchedumbre fugitiva de mujeres y niños, que marchan a lo largo de los caminos europeos, con su hatillo de ropa, perseguidos por la desolación y la muerte, se dirige hacia ese continente, tierra de paz y de olvido” (Enciso 1942: 167-168). La página final de *Europa Fugitiva* reitera el incansable argumento detrás de las páginas encisianas: la incompatibilidad del intelectual, libre pensador, con un Estado impositivo. La inevitable persecución y opresión, consecuencia de esta terrible combinación, se transcribe en el segundo párrafo que conforma esta última página:

Y el espíritu que tiene plasmada una concepción bella, ideal del mundo, no puede comprender por qué esa mutilación en las vidas humanas, ni el por qué de ese odio concentrado en el corazón de los que nacieron para ser libres, para amar, para producir obras que dejaran una señal de su paso por el mundo, pero no para destruir lo que otros produjeron, y con ello, destruir la civilización, y cuanto constituye la vida misma. El trabajo, la belleza, el amor, las obras fecundas de otros hombres (Enciso 1942: 168).

La velada denuncia a lo largo de sus estampas, aunque de translúcidas intenciones, se materializa en este fragmento: la contraposición entre literatura y fascismo. Los renglones conclusivos, momento del alegato final, están dedicados a la otra insistente oposición, entre ambas orillas del Atlántico. El desesperanzador momento histórico en suelo europeo se detalla: “Este es el triste mundo de nuestra época. Este es el calvario de nuestra generación y la destrucción espiritual de las generaciones futuras” (Enciso 1942: 168), mientras que el futuro expectante se posa en América: “Únicamente, vibra en los aires lúgubres y tristes del mundo, la esperanza luminosa del

continente americano” (Enciso 1942: 168), dedicando las últimas líneas a la tierra acogedora, para la que no encuentra elogios suficientes: “perennemente florezca la gratitud en el desolado corazón de la Europa Fugitiva” (Enciso 1942: 168). Desenlace autorreferencial que dibuja una estructura circular, poniendo en el centro la experiencia mundana, colectiva y compartida, para construir una problemática poliédrica, que aborda desde diversos prismas/perspectivas: personificado en el poeta del tercer capítulo, el escritor del séptimo y la lectora del octavo, trazando así un sendero común, el trágico final del intelectual. Descuajada por la dictadura, la convicción antifranquista de María Enciso la condena a una vida y muerte en el exilio, y produce, a miles de kilómetros de distancia, una literatura de resistencia, matriz articulante de *Europa Fugitiva* y una pieza indiscutible de identidad de la escritora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELINGER, MARY ANN (2004) “Los tres exilios de María Enciso”. *Hispanófila*, 140, pp. 61-79.
- DOMÍNGUEZ PRATS, PILAR (1998) “Un relato autobiográfico del exilio femenino en México,” En M. Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español en 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995) Volumen I* (pp. 283-290). San Cugat del Vallès: Gexel.
- ENCISO, MARÍA (1941). *Europa Fugitiva: 30 estampas de la guerra*. Barranquilla: Litografía Impresores.
- ENCISO, MARÍA (1943). [*Carta a Gabriela Mistral*]. Manuscrito, Archivo del / Gabriela Mistral (id. 136342) Biblioteca Nacional Digital de Chile.
- ENCISO, MARÍA (1947). [*Carta a Gabriela Mistral*]. Manuscrito, Archivo del / Gabriela Mistral (id. 136460) Biblioteca Nacional Digital de Chile.
- GALLEGO, ANA (2013). El valor de la cara. Una introducción. En Ana Gallego Cuiñas y Erika Martínez (Eds.), *Queridos todos*.

- El intercambio epistolar entre escritores hispanoamericanos y españoles*, 11-26. Bruselas: Peter Lang.
- HARLOW, BARBARA (1987). *Resistance literature*. Nueva York: Methuen Inc.
- LARRAZ, FERNANDO (2013) *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MEDINA, ARTURO (1987). *María Enciso, escritora almeriense en el exilio. Estudio y antología*. Almería: Diputación Provincial de Almería.
- MONTIEL RAYO, FRANCISCA (2020). *De mujer a mujer. Cartas desde el exilio a Gabriela Mistral (1942-1956)*. Madrid: Fundación Banco Santander.

CELIA VIÑAS, EI MEDITERRÁNEO EN SU
OBRA
CELIA VIÑAS. THE MEDITERRANEAN SEA IN
HER WORK

M. Jesús SOLER ARTEAGA

Universidad de Sevilla

Resumen:

En el presente artículo abordaremos la presencia del mar Mediterráneo en la obra poética de Celia Viñas, nacida en Lérida en 1915 y fallecida en Almería en 1954. Su vida transcurrió en diversos lugares siempre vinculados a la costa mediterránea. Ella siempre eligió vivir cerca del mar, incluso cuando por trabajo tuvo que abandonar Cataluña y Mallorca, donde vivió su infancia y juventud. Esos paisajes la acompañaron a lo largo de su vida y tuvieron también un reflejo en su obra.

Palabras clave: Celia Viñas; Mar Mediterráneo; Poesía; Feminismo

Abstract:

The present work analyzes the presence of the Mediterranean Sea in the poetry of Celia Viñas. Born in Lerida (1915) and dead in Almeria (1954), She spent her lifetime in different places of the Mediterranean shore since she left Catalonia and Mallorca, where she lived her early years. These landscapes had an influence in her life which has its counterpart in her poetical production.

Keywords: Celia Viñas; Mediterranean Sea, Poetry, Feminism

Entusiasta y emprendedora capitana de todo lo que la Almería cultural de nuestro tiempo está haciendo desde que ella vive allí. Sus poemas a los niños, sus ilusionados poemas de amor son una lección de alegría, de fe, de esperanzado caminar por la gran tierra de una cordialidad sin equivalentes.

Si en el mundo existe alguien capaz de hacerlo todo con un absoluto fervor poético, de entregarse hasta la exhaustación a una obra de arte, a una empresa de cultura, de divulgación literaria o defensa de los valores eternos se llama Celia Viñas. Criatura irradiante, comunicativa, es autora de una poesía en verso y en prosa, llena de sensibilidad (Conde, 1970: 11).⁶⁹

1. CELIA VIÑAS.

Celia Viñas Olivella nació en Lérida el 16 de junio de 1915 y falleció en Almería en el 21 de junio 1954. Su infancia y adolescencia transcurren en Palma de Mallorca, puesto que su familia se mudó allí en 1923 buscando un clima más favorable para la salud de su madre y por motivos políticos, como explica Francisco Galera en su trabajo de investigación sobre Celia Viñas, puesto que su padre se había presentado a la elecciones de ese año por Esquerra Republicana.

Más tarde, en 1934, se marchó a Barcelona donde comenzó sus estudios de Filosofía y Letras que se vieron interrumpidos por la Guerra Civil y que terminó en 1941. Entre sus profesores universitarios cabe destacar a Rafael Lapesa, a Ángel Balbuena Prat y a Guillermo Díaz Plaja, que en 1976 se encargó de realizar una antología de la producción poética de la que había sido su alumna para la colección Adonais. Durante estos años de carrera Celia amplió su formación realizando cursos muy variados, entre los que destaca el de Literatura italiana en Instituto Italiano de Cultura, y asistiendo a actividades culturales como conciertos, conferencias, exposiciones, etc.⁷⁰

⁶⁹ Con estas palabras definía Carmen Conde a Celia Viñas en el capítulo dedicado a esta autora en su libro *Poesía femenina española viviente*.

⁷⁰ Información obtenida de la biografía más completa existente sobre la autora *Celia Viñas: Personalidad y Actividad Pedagógica-Cultural en Almería (1943-1954)*, que recoge numerosos documentos obtenidos en diversos archivos, tales como partida de nacimiento, certificados de notas,

A su llegada a Almería en 1943, tras obtener la Cátedra de Lengua y Literatura con el número 1, habiendo elegido ella misma el destino de esa cátedra, se encontró con una ciudad provinciana, que sufría las consecuencias de la posguerra, sin universidad y sin vida cultural. Con su sueldo de profesora ayudó económicamente a su familia, en sus cartas queda recogido el testimonio del envío que hacía mensualmente.

Desde su juventud Celia Viñas demostró un extraordinario interés por la cultura, asistiendo en Barcelona a todos aquellos eventos que podía. La situación de la ciudad andaluza lejos de desanimarla supuso un estímulo que la incitó a ser ella quien promoviese distintas actividades que dieron a Almería un brillo sin precedentes que lamentablemente no se mantuvo tras su desaparición. Durante los 11 años que permaneció en la ciudad andaluza impulsó la representación de obras de teatro, tertulias literarias, participó en la radio, colaboró con la Sociedad Indaliana como conferenciante y llegaron a exponer en Madrid.

Siendo catedrática de instituto cursó la carrera de magisterio, puesto que su verdadera vocación era la enseñanza, de hecho comentó en alguna ocasión que habría deseado ser maestra de párvulos, como lo recoge Arturo Medina en el prólogo al libro de cuentos infantiles *Primer botón del mundo y 13 cuentos más*. En 1944 le ofrecieron la jefatura de estudios del instituto, cargo que aceptó a su pesar; más tarde rechazó una plaza en la universidad por quedarse en su instituto.

Quienes la conocieron no han dudado en transmitir ya sea en sus artículos o en las conversaciones mantenidas con sus biógrafos el carisma y la personalidad entusiasta nuestra autora, siempre volcada en acercar la cultura a sus alumnos y a la que desde 1943 ella había convertido en su ciudad. Suelen coincidir siempre en definirla como una mujer abierta, vital y aperturista, quizás excesivamente aperturista y avanzada para aquellos años y sobre todo en una capital como Almería, en la que rápidamente despertó entusiasmos y recelos en determinados sectores, Fausto Romero reproducía en un artículo titulado “La señorita Celia”, como la

correspondencia, etc., y especialmente de las notas autobiográficas enviadas por la autora a la revista *Estafeta Literaria* y reproducidos en la *Antología lírica* de la colección Adonais.

llamaban cariñosamente sus alumnos, su opinión al respecto del rechazo inicial que despertó su presencia: “Y lo más grave no ha sido tener enfrente a algunos compañeros de Claustro, sino a un buen sector de la burguesía local, que no criticaba tanto mi manera de enseñar cuanto a mi forma de ser, práctica sincera, anticonvencionalista, Libre, espontánea... Y todo por haber llevado a la práctica lo que muchos, reprimidos, desean hacer y no hacen porque están encorsetados por los usos burgueses, por prejuicios absurdos” (Naranjo, 2001: 55-56).

A propósito de esta forma de tratamiento reconocida como cariñosa por sus alumnos en sus múltiples intervenciones en periódicos y revistas o como informantes de María Adela Naranjo (2001) para la realización de su biografía, debemos detenernos a pensar en el profundo impacto que supuso la llegada de Celia a las aulas almerienses, ella que sentía un extraordinario amor por los niños, a los que dedicó algunos de sus libros, una clara vocación docente y un entusiasmo contagioso que supo transmitir a sus alumnos, muchos de ellos animados por Celia se dedicaron a las artes, y la relación con ellos no se interrumpió una vez finalizada su etapa escolar. Son muy numerosos los ejemplos de la correspondencia mantenida con ellos y de su dedicación al arte: Josefa Carretero, Tadea Fuentes, Gabriel Espinar, Cantón Checa, Luis Cañadas o Agustín Gómez Arcos y la colaboración en obras, por ejemplo en una obra teatral con la mencionada T. Fuentes.

Su participación en la vida cultural se dejó sentir en todas las actividades preparadas por el instituto y por el Ayuntamiento, especialmente en las conferencias organizadas por la biblioteca Villaespesa en las que ella actuó en muchas ocasiones como presentadora así como en la prensa local.

El inesperado fallecimiento el 21 de junio de 1954, apenas un año después de casarse con el también profesor Arturo Medina, fue un duro impacto no solo para sus más allegados. Su prematura muerte no sólo truncó la vida de una persona extraordinaria, llena de proyectos vitales, quizás el más importante para ella el de tener un hijo, sino también puso punto final a la obra de una magnífica autora que vivió volcada en su labor como docente y que dejó parte de su corazón en su trabajo y en dar impulso a la actividad cultural en Almería como no se había hecho hasta entonces.

Pese a su pronta marcha Celia dejó una amplia producción que discurre por distintos géneros. La labor de edición de sus obras inéditas por parte de Arturo Medina es inestimable. En poesía destacan: *Trigo en el corazón* (1946), *Canción tonta del sur*⁷¹ (1946), *Del foc i de la cendra* (1952), *Palabras sin voz* (1954), *Como el ciervo corre herido* (1955), *Canto* (1964), *Poesía última* (1979).

Entre la narrativa de ficción hay que destacar *El primer botón del mundo... y 13 cuentos más* (1951), el libro de relatos con el que consiguió el accésit al Premio Nacional de Literatura y las dos novelas publicadas póstumamente por A. Medina, *Tierra del Sur* (1945) y *Viento levante* (1946). También hay que destacar la biografía de Cervantes, *Estampas de la vida de Cervantes* (1949).

Por último hay que resaltar como venimos diciendo sus conferencias y presentaciones así como su participación en diversos periódicos y revistas locales como *Yugo*, *De 9 a 19*, en el Folleto de la Asociación de la Prensa de Almería, *Pajaritas de Papel*, *Horizontes*, etc. Entre las revistas literarias mencionaremos su colaboración en revistas como *Caracol*, cuadernos literarios de los alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras, en el número 7-8 de la revista *Mediterráneo*⁷² y la publicación de un libro en la colección que dirigieron los fundadores de la revista *Ifach*.

2. EL MEDITERRÁNEO EN SU OBRA

El Mediterráneo ha sido fundamental para la historia de Europa, en él han vivido pueblos como los fenicios, cartagineses, griegos y romanos que navegaron sus aguas y quisieron ensanchar sus fronteras a través de él expandiendo sus costumbres y su cultura. El Mare Nostrum de los romanos que está presente en numerosos mitos y leyendas, y en obras

⁷¹ Poemario para niños.

⁷² Fanny Rubio (2003) indica que ese número se abrió con una dedicatoria al eterno femenino y que en él participaron Ester de Andreis, Remedios de la Barcena, Dolores Catarineu, Alfonsa de la Torre, Carmen Conde, Concha Espina, María Alfaro y Eulalia Galvariato. Además advierte en una nota que las autoras estaban marginadas de las secciones y que era habitual en la prensa literaria de la época que las mujeres aparecieran en números especiales.

capitales para la historia de la literatura como la *Iliada* y la *Odisea*. Su protagonismo es indiscutible en la conformación de la identidad cultural tanto individual como colectiva de los pueblos que baña.

Un detalle insólito en la figura de Celia Viñas que llama enormemente la atención es la elección de Almería como destino tras sus oposiciones y aún más la elección, como destino definitivo, de esta ciudad pequeña, provinciana, tan distinta de Barcelona, el lugar en el que se había formado y en el que sin duda sus inquietudes culturales se habrían visto satisfechas con una oferta mucho más rica y variada.

Como ya establecimos en otra comunicación sobre la autora el motivo de esta preferencia fue que Celia Viñas se enamoró de Almería por lo que ella misma podía ofrecer a la ciudad. En dicha ponencia citábamos a Adela Naranjo (2001) que concluía su reseña biográfica, a la vista de todos los datos recogidos y de todas aportaciones de conocidos, alumnos y amigos de Celia con los que se puso en contacto, diciendo:

De acuerdo, pues, con estas reseñas, cabría asegurar que Celia se enamoró de Almería, de sus tierras, de sus gentes, especialmente de sus gentes, especialmente de sus jóvenes. Y es este amor, ese sentir latir de Almería y los almerienses en su corazón, lo que hizo que fuese, para la Almería de aquellos tiempos difíciles de la posguerra, una palanca capaz de mover a buena parte de su juventud, excitándola por los senderos del hacer diario, con los ojos puestos en un futuro ilusionado.

Pronto Almería se acostumbraría a una Celia que escalaba los peldaños más difíciles para conseguir que “su ciudad” saliera del mutismo en que muchos años lo había estado, y en contrapartida la sociedad almeriense –Almería- le abría las puertas en la aridez de su paisaje. (Naranjo, 2001: 53)

Este amor que se desprende de su actividad y de su implicación real en todos los eventos culturales pueden explicarse teniendo en cuenta en primer lugar unas palabras de la propia Celia escritas en una carta a G. Espinar, recogidas por M .A. Naranjo, en ella decía: “Yo tengo un paraíso perfecto el de mis soledades, mis versos, mis libros, mis rosas, mi armónica

y mi ventana...Ah! y mi botecillo y mi isla dorada frente a la caleta” (Naranjo, 2001: 60). En segundo lugar reseñaremos la opinión de Guillermo Díaz Plaja expresada en la introducción de la *Antología lírica* que preparó, para Díaz Plaja la razón residía en: “el no salirse de su ambiente paisajístico mediterráneo; el ambiente paisajístico que respiraba en Mallorca. Hay, pues, una unidad de sentido, unas coordenadas parecidas...” (Viñas, 1976: 6)

A estas dos referencias espaciales habría que sumar, la personalidad de Celia entusiasta y aperturista, probablemente otra ciudad hubiera colmado sus expectativas y su gusto por las artes; sin embargo es posible pensar que Almería cautivó a Celia no por lo que la ciudad le ofrecía a ella, sino por lo que ella podía ofrecerle a la ciudad: su trabajo, su esfuerzo, su entusiasmo, su vitalidad, su cultura, su visión del mundo, su vida en definitiva.

Nos detendremos en este artículo en un aspecto fundamental en su obra: las referencias mar Mediterráneo, al paisaje en el que transcurrió su vida desde Lérida hasta Almería pasando por Mallorca y Barcelona.

A partir de estas referencias espaciales es posible adentrarse en buena parte de la producción de nuestra autora, para ello nos fijaremos principalmente en su poesía y sus artículos, aunque hay que advertir que la presencia del mar es patente en toda su obra, por ejemplo en los cuentos infantiles recogidos en *El primer botón del mundo y 13 cuentos más*.

El tratamiento del espacio y sus funciones en la literatura han sido objeto de numerosos y esclarecedores estudios, en los que se ha puesto de manifiesto el importante papel que juega no sólo como marco, sino como organizador y estructurante textual. Estos aspectos han sido ampliamente abordados desde la fenomenología poética, recordemos los tratados clásicos de retórica en los que se abordaba el estudio de tópicos o lugares comunes, desde la narratología y actualmente en la formulación de la teoría del emplazamiento. Estas son las consideraciones que tomaremos como punto de partida en nuestro análisis de Almería en tanto que ciudad mediterránea en la obra de Celia Viñas.

El espacio, como afirma Gilbert Durand, es una forma ‘a priori’ de la imaginación en la que las categorías de la fantástica se integran “dándole sus dimensiones afectivas: elevación y dicotomía trascendente, inversión y profundidad íntima y, por último, poder infinito de repetición” (Durand, 1982: 394).

La manera que tenemos de aprehender el mundo y la realidad parte de conceptos y referencias espaciales, nuestra concepción del mundo es topológica, incluso el tiempo es aprehendido desde una perspectiva topológica. Por otra parte, debemos tener en cuenta el concepto bajtiniano de cronotopo, según el cual espacio y tiempo no son dos categorías independientes, sino que conforman un único concepto indisoluble, puesto que el individuo está sujeto a unas determinadas coordenadas espacio-temporales que se exigen mutuamente. Estas consideraciones son tomadas como punto de partida para formular la teoría del emplazamiento, que, como explica Manuel Ángel Vázquez Medel, arroja luz sobre los estudios espaciales puesto que: “...esa estructura de emplazamiento no se limita a ubicarnos externamente; no es algo accidental sino, precisamente, el marco, el horizonte, el escenario en el que se dibuja lo esencial, pero ya hecho nuestro, formando parte de nosotros. Estar emplazado es, pues, también sentirse instados a dar una respuesta, un testimonio, en un determinado lugar y tiempo” (Vázquez Medel, 2000: 124).

Esta idea de emplazamiento se relaciona con el concepto de emplazamiento o mejor dicho de imposición heideggeriano, y más aún con el concepto de compromiso, si estar emplazados es, como decíamos, sentirse instados a dar una respuesta, un testimonio; éste sólo puede darse asumiendo ese estar en un lugar y un tiempo determinado. Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1993: 78) explica la noción de compromiso en literatura: “El hombre, según Heidegger, no es un receptáculo, es decir, una pasividad que recoge datos del mundo, sino un estar-en-el-mundo, no en el sentido espacial y físico de estar en, sino en el sentido de presencia activa, de estar en relación fundadora, constitutiva con el mundo”.

La preferencia de Celia Viñas por los lugares bañados por el Mediterráneo, no es solo eso es también un compromiso que la autora adquiere con estos territorios, en sus poemas da

testimonio de cómo es ese paisaje y de su amor por él, porque sería imposible dedicar tantas palabras a algo que no se ama.

Hay que señalar que ya en el año 1935 dedicó un poema a Andalucía: “Cantan los grillos, cantan los grillos su cantar seco, / el aire pesa, es como de plomo, cálido beso, / el sol de estío pone en las cosas un reverbero, / sueño de fiesta cierra los ojos, oprime el pecho...” Dos años más tarde escribió el soneto “Camino de Valldemosa” en el que hablaba de George Sand y de Chopin y de 1937 es también el titulado “¿Qué sabes” en el que habla de sus islas que bien podrían ser las de Baleares: “¿Qué sabes de mis islas, de mis islas extrañas? / de sus valles que pueblan los pájaros azules, de sus ríos sombríos bordeados de cañas, / de sus verdes montañas con sus nieblas de tules?”

Más explícita es la referencia al mar en el poema titulado “Sin mar” en el que la autora se preguntaba de que hablarían los poetas sin mar, porque éste es en sí mismo materia poética.

En el poema “Letra para la serenata de Schubert” el mar está presente en la primera parte “Tus manos lentas abren las rosas / y acarician el mar / y en el silencio saben las cosas de tu dulce besar”. Este texto estaba fechado en 1939 al igual que “Más allá” y “Naufragio” dos marinas en las que la autora pinta el mar. Entre los poemas fechados en 1941 encontramos varios en los que aparece la referencia al mar “Soneto en marzo”, “Retrato” o “Nacimiento” en ellos vemos como el mar está indisolublemente ligado a la vida del tú poético con el que dialoga la autora. Es imposible, llegados a este punto, no pensar en las continuas referencias al mar en la obra de Rafael Alberti, para él se trataba del Atlántico, para Celia Viñas del Mediterráneo.

En el poema “Todas las líneas rectas...”, en el que se canta a una naturaleza en plenitud, el mar está presente en muchos de sus versos: “Y lo saben las playas, dibujaron las olas / sus abiertas sonrisas de espuma y de coral, / las calas submarinas donde las caracolas / resuenan en dianas de perlas y cristal”. De agosto de 1944 son también los poemas “Préstame tu voz” y “Ayer diciembre. Puerto de Barcelona” en los que las referencias al Mediterráneo son claras, más aún en el segundo en el que se nombran: islas, corales, etc.

Del verano siguiente es el texto titulado “Frágil” en el que el mar se describe como un amante dispuesto a todo: “Si el mar supiera que son así tus sonrisas / derribaría la isla de tus hombros / y sabría –garra y beso de espuma–, / sabría ya el camino del amor, / mordiéndote la sonrisa, amargo...”

Esta misma idea del mar como amante y también como muerte, porque el amor y la muerte son una pareja muchas veces indisoluble en la literatura, está presente en “El amor del mar” porque como la autora dice de nuevo el mar muerde al besar. “En aquella playa no había niños” nos muestra también un paisaje marítimo desolado que es un cementerio. Del año 1947 es el poema “Letra para una melodía de Torres Berjón” en el que se habla del mismo tema: “El mar también es muerte. Silencio. Solo el mar. / Tan solo el mar comprende esta pena rendida / porque la luna copia tu mano florecida / y esta ausencia la profunda raíz de mi cantar”. Es difícil no recordar a Jorge Manrique en sus coplas afirmado que el mar es el morir, una metáfora repetida en múltiples ocasiones.

De septiembre de 1945 es el poema titulado “Tren 1945” en el que describe su viaje en este medio probablemente el trayecto que hacía por la costa cada verano a la ida y la vuelta para visitar a su familia. El mar está presente, pero también el dolor de las despedidas.

Frente a estas imágenes mortecinas, hay otros poemas llenos de vida en los que aparece el mar como escenario; así el mar se convierte en el único escenario donde es posible que se desarrolle el amor, esto sucede por ejemplo en el poema “Décimas al amor niño vestido marinerito”, fechado en el año 1951:

No sé dónde tu velero,
piloto de azúcar fino,
ni en qué prado submarino
navega más marinerito,
más salado y pinturero.
Las rutas de mi albedrío
esperan a tu navío
mareadas de esperar.
Capitán, mira en la mar

las Islas del Amor Mío...

Un poema cargado de sensualidad, en el que la mujer naufraga y es enterrada en una playa de arena donde encalla el barco su amado, la autora recurre a metáforas e imágenes de gran belleza que presentan un sutil erotismo rebotante de ternura. El mar al que canta Celia es el Mediterráneo que la ha acompañado desde su niñez, Celia creció mirando al mar, admirándolo, identificándose con él, Manuel Ángel Vázquez Medel explica en su artículo “Escritoras atlánticas y escritoras mediterráneas” la importancia de estas metáforas en la construcción de los discursos de las mujeres:

Nos gusta pensar que las metáforas etimológicas que se encuentran en la noción de lo Mediterráneo (el espacio acuático y fluido en medio de las tierras que lo circundan) y lo Atlántico (la fuerza de los atlantes que sostienen el peso del universo, al tiempo que esa isla mítica rodeada de océano) están también en la base misma, en las raíces (o rizomas) de los empeños discursivos de las mujeres que han acometido la tarea de escribir e inscribir, en (a través de) su escritura, su cuerpo (tantas veces negado), su deseo (casi siempre forzado y violentado), su identidad (construida desde fuera y estereotipada, falseada)... En efecto, se trata de la construcción de un nuevo territorio, de un *interland*, de un espacio humano en el territorio abierto de una nueva humanitas) caracterizado por el *in-between* más que por la lógica de la exclusión y de las fronteras (Vázquez Medel, 2002: 10-11)

Esta imagen del prado submarino, mediterráneo, se repite en otros poemas, es el caso del titulado “La verdad”, en el que el mar no es sólo un escenario sino que es personificado y se convierte en un juez que odia las palabras y actúa rompiendo unas y salvando a otras, las que son verdaderas: ¡Oh, prado submarino, qué cosecha / de verdades eternas y triunfales, / de acantilados, playa y superficie!, / más hay que bucear hondo, muy hondo, / y canta el corazón en tu garganta... (Viñas, 1976: 36). Esta imagen del prado submarino contrasta con la sequedad de la tierra almeriense devastada, pero también vuelve Celia a usarla en los poemas de contenido religioso, como por ejemplo en “El alma”, la imagen del mar como muerte conectando sus

versos con los de J. Manrique. “...el otro mar incógnito y nostálgico /que ocultan caracolas y pechinas / furiosas ramas de coral y adelfas, /flores de un mar feliz que es tu mortaja... (Viñas, 1976: 96)

Celia Viñas fue incapaz de abandonar el paisaje del Mediterráneo tanto en su día a día como en su poesía. Su vida está marcada por una serie de lugares unidos a su biografía Lérica, Mallorca, Barcelona y Almería. Esos mismos enclaves están presentes en su discurso poético ligados de forma indisoluble al mar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1993): *Teoría de la literatura*. Versión española de Valentín García Yebra. Gredos. Madrid.
- BAJTIN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*. Taurus. Madrid.
- CONDE, Carmen (1970): *Poesía femenina española viviente*. Bruguera. Barcelona.
- DURAND, Gilbert (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus. Madrid.
- ELIADE, Mircea (2000). *Aspectos del mito*. Paidós. Barcelona.
- GALERA, Francisco (1991): Celia Viñas: vida y obra. De Lleida a Almería. Universidad de Vic. Universitat Central de Catalunya. (Última visita 5/04/22)
https://premisrecerca.uvic.cat/sites/default/files/webform/de_lleida_a_almeria.pdf
- GUTIÉRREZ PALACIOS, Juan (1984): Periodismo de opinión. Paraninfo. Madrid.
- NARANJO DÍAZ, María Adela (2001): *Celia Viñas: personalidad y actividad pedagógica-cultural en Almería*. Instituto de Estudios Almerienses. Almería.
- RODRÍGUEZ, Manuel José (1977): *Dios en la poesía española de posguerra*. Eunsa. Pamplona.
- RUBIO, Fanny (2003): *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Publicaciones de la Universidad de Alicante. Alicante.

- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2000): “Del escenario espacial al emplazamiento”, en *Sphera publica*. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Número 0. Murcia.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2002): “Escritoras atlánticas y escritoras mediterráneas”, en *Philologia hispalensis*. Vol. XVI/2.
- VIÑAS OLIVELLA, Celia (1976): *Antología lírica*. Rialp. Madrid.
- VIÑAS OLIVELLA, Celia (1979): *Poesía última*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Almería. Almería.
- VIÑAS OLIVELLA, Celia (1985): *El primer botón del mundo y 13 cuentos más*. Everest. Madrid.
- VIÑAS OLIVELLA, Celia (1995): *De esto y aquello. Artículos recopilados por Arturo Medina*. Instituto de Estudios Almerienses y Diputación Provincial de Almería. Almería.
- VIÑAS OLIVELLA, Celia (2019): *Cartas de Celia Viñas a su familia*. Estudio y notas de Francisco Galera Noguera. Instituto de Estudios Almerienses y Diputación Provincial de Almería. Almería.

EL SECRETO DE MERCEDES FORMICA: UNA
(OLVIDADA) NOVELA CORTA SOBRE LAS
TRAMPAS DE LA JUSTICIA

THE SECRET OF MERCEDES FORMICA: A
(FORGOTTEN) SHORT NOVEL ABOUT THE
TRAPS OF JUSTICE

Miguel SOLER GALLO

Universidad de Salamanca

Resumen

En este trabajo se hace un estudio de la novela corta *El secreto* de Mercedes Formica, publicada en 1953, y que constituye un interesante ejercicio de inteligencia a la hora de llevar a la ficción las irregularidades de un sistema judicial capaz de condenar a seres inocentes y dejarlos sin posibilidad de defensa por estar al servicio del poder. La obra de Formica se basa en un hecho real enmarcado en la España de Franco, aunque para sortear los controles de censura se oculta este referente real.

Palabras clave: Mercedes Formica, novela corta, justicia, trampas, censura

Abstract

In this paper, a study is made of the short novel *The secret* of Mercedes Formica, published in 1953, and which constitutes an interesting intelligence exercise when it comes to fictionalizing the irregularities of justice capable of condemning innocent beings without the possibility of defense, just for being at the

service of power. Formica's work is based on a real event framed in Franco's Spain, although in order to get past censorship controls, this real referent is hidden.

Keywords: Mercedes Formica, short novel, justice, traps, censorship

1. ANDALUZA OCULTA: MERCEDES FORMICA (1913-2002).

1.1 PERFIL BIOGRÁFICO: PIONERA DE LA IGUALDAD

La trayectoria vital de Mercedes Formica permite conocer aspectos de la situación social y jurídica de las mujeres españolas del pasado siglo⁷³. Nacida en Cádiz el 9 de agosto de 1913, se adelantó a su tiempo en muchos aspectos, como en el hecho de haber sido la primera mujer en estudiar el bachillerato en el Colegio del Valle de Sevilla, en los años veinte, o la primera en matricularse en Derecho en la Universidad Hispalense, en el curso 1931/32, carrera que alternó ese año con la de Filosofía y Letras. Su madre, Amalia Hezode, tuvo mucho que ver en este camino de emancipación, una mujer que había sufrido episodios dramáticos en su matrimonio y que vivió sumida en el temor que le infundía su marido, José Formica-Corsi, afamado ingeniero industrial. Con el deseo de ofrecer una educación distinta a sus hijas⁷⁴, se empeñó en inculcar la importancia de acceder a los estudios superiores para alcanzar la independencia económica.

En el otoño de 1933 se produce el divorcio de los padres de Formica, un hecho que determinaría su futuro. La recién estrenada Ley de Divorcio de 2 de marzo de 1932, pese a suponer un hito en materia de igualdad en España, no era del todo progresista. En palabras de la autora, el divorcio no fue para su familia “la solución a un problema entre seres

73 El nombre completo de la autora es Mercedes Formica-Corsi Hezode. Aunque es posible ver el primer apellido escrito con tilde [Fórmica], este en realidad carece de ella.

74 El matrimonio tuvo cinco hijas y un varón: María Luisa (1911; fallecida a los quince años), Mercedes (1913), Elena (1914), Margarita (1918), José María (1927) y Marita (1931; fallecida a los catorce años).

civilizados, sino el triunfo del más fuerte protegido por la ley” (Formica, 2020: 218). El artículo 44 de la citada ley regulaba el humillante “depósito de la mujer casada” por considerarse el domicilio conyugal “casa del marido”. Este artículo, específicamente el apartado segundo, era deudor del artículo 68 del Código Civil de 1889, que recogía, a su vez, lo dispuesto en el artículo 1.880, y siguientes, de la Ley de Enjuiciamiento Civil, que señalaba que la mujer, en estas circunstancias, debía permanecer “depositada” en casa ajena, en compañía y al cuidado de un “depositario” escogido, o al menos autorizado, por el marido, aunque este fuera el presunto cónyuge culpable o un maltratador, o en un convento⁷⁵. Esta dura realidad produjo el distanciamiento radical de Mercedes Formica de la ideología republicana: “Desconfié de los pretendidos beneficios que los republicanos iban a traer y mi admiración por conocidos y amigos de aquella ideología empalideció” (Alborg, 1993: 107)⁷⁶.

Amalia Hezode y sus hijas marcharon a Madrid, donde José Formica-Corsi quería que estuviese en depósito y así lo aceptó el juez por estar residiendo en esta ciudad familiares de esta rama materna. Formica trasladó su expediente académico y continuó sus estudios de Derecho en la Universidad Central. En noviembre de 1933, al poco de fundarse Falange Española, decide afiliarse desde el Sindicato de Español Universitario (SEU), antes de que se fundase la Sección Femenina. Preocupada por asuntos universitarios, en Falange ocupa el cargo de delegada de la rama femenina del SEU de la Facultad de Derecho de Madrid, una vez que se instituye esta rama en abril de 1935.

⁷⁵ En las referencias bibliográficas se incluyen los enlaces que remiten al Código Civil de 1889 y a la Ley de Divorcio de 1932.

⁷⁶ Los hijos quedaron bajo la custodia materna y la patria potestad paterna; sobre el único hijo varón, José María, de seis años, se acordó su envío a los *Christian Brothers* de Gibraltar y que pasara los períodos vacacionales, alternativamente, con sus padres (cláusula que no se cumplió para su madre). En concepto de manutención, el juez estipuló una pensión de 1.000 pesetas mensuales que debían cubrir los gastos de comida, vivienda, vestido, educación y cuidados de una familia compuesta por cinco personas, madre y cuatro hijas, la menor de tres años.

En octubre de 1935, debido a una enfermedad y por recomendación médica, la autora consigue que su padre autorice el viaje de ella, su madre y hermanas a Málaga, en busca de un clima benigno. En la ciudad malagueña observa el apego de la gente a la cultura, sobre todo, en su entorno vecinal. En las casas de la Caleta, del Limonar y Bellavista, de los Paseos de Reding y de Sancha había ejemplares de las revistas *Mediodía*, *Litoral*, *Revista de Occidente*, los *Cuadernos* de Manuel Altolaguirre, cuyas hojas satinadas reproducían pinturas de Picasso, María Blanchard, Prieto o Salvador Dalí, y poemas de José María Hinojosa, Manuel Altolaguirre, José María Souvirón o Emilio Prados. Es interesante mencionar la existencia de grupos de mujeres, emparentados con la burguesía y la aristocracia, distintas en actitud a las intelectuales republicanas, pero que se habían beneficiado de las corrientes progresistas que les permitían participar de la vida pública y del ámbito artístico. Aficionado a la reunión y al debate, este sector se incorporaría al mundo laboral en los años cuarenta. Algunas de estas figuras que iban a la vanguardia fueron: Carmen y Mercedes Werner, Eugenia Gross Loring, conocida como Chica Gross, amante de la literatura, en relaciones con el poeta José María Hinojosa; Nena Cámara, Blanca, Victoria y Amalia Bolín, y Ana Freüller, piloto, aficionada al golf y a los deportes ecuestres, y otro de los amores de Hinojosa.

A partir de febrero de 1936, Formica ejerce el cargo de delegada del SEU femenino a nivel nacional, tras recibir la propuesta de Primo de Rivera. En la ciudad malagueña presencia los primeros tumultos e incendios que precedieron el estallido de la Guerra Civil y, a las pocas semanas de iniciarse el conflicto, abandona Málaga, zona republicana, con su familia y con su entonces pareja, el escritor, fundador de la revista *Mediodía* e impulsor de muchas voces de la Generación del 27, Eduardo Lloset y Marañón⁷⁷. Llegan a Sevilla, zona nacional, en septiembre, y de inmediato se produce su desencanto

⁷⁷ Se casaron el 20 de diciembre de 1937 en la catedral de Sevilla. El matrimonio fue declarado nulo por el Tribunal Eclesiástico de Sevilla en 1960. Formica contrajo segundas nupcias con el industrial José María González de Careaga en 1962.

ideológico al advertir que, en este “lado”, también se mataba y que las filas falangistas estaban ensanchándose, sin que se palpasen en ellas el estilo y los ideales que su líder, ya en prisión, había propagado para aquella generación juvenil, la mayoría universitaria. Puede afirmarse, y así lo expresó la autora (Alborg, 1993: 108-109), que este vínculo falangista se extiende hasta el fusilamiento de José Antonio Primo de Rivera, el 20 de noviembre de 1936, por parte del gobierno republicano. Entonces, Formica defendió la disolución de Falange a fin de que sus principios, en trance de formación, no fuesen utilizados y manipulados. Nunca estuvo de acuerdo con el decreto de unificación de abril de 1937 mediante el cual Franco aglutinaba a las fuerzas políticas opuestas a la República en un solo movimiento para sumar apoyos durante la contienda y hacerse con la victoria (Alborg, 1993: 109; Formica, 2020: 299; Payne, 1997).

Tras el parón ocasionado por la guerra, Mercedes Formica finaliza la carrera de Derecho en 1949 en la Central de Madrid. Al pretender opositar a la carrera diplomática, se percató de que entre los requisitos figuraba el “ser varón”. Ante este bloqueo propio de un país sumido en una dictadura fascista y restrictiva con la independencia de las mujeres y con el hecho de que estas llegasen a ocupar puestos de responsabilidad en la sociedad, se da de alta en el Colegio de Abogados de Madrid y pasa a ser una de las tres abogadas en activo de aquella ciudad en los años cincuenta. Consigue trabajo en el Instituto de Estudios Políticos, lugar en el que habían encontrado refugio muchos “vencidos”, e igualmente entra a formar parte del periódico *ABC*.

El interés de Mercedes Formica fue el de ocuparse de asesorar y ayudar a mujeres maltratadas, una inquietud verdaderamente insólita entonces, ya que estos asuntos pertenecían a la esfera de la intimidad matrimonial, en la que las esposas debían callar, aguantar y obedecer, según dictaminaba la Sección Femenina. En este sentido, destaca la entusiasta recensión que la abogada hizo en la *Revista de Estudios Políticos* en 1950 del ensayo *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, al poco de publicarse en Francia, cuando era de difícil

circulación en España y censurado por el Vaticano, un texto de especial relevancia que proyectaba una posición feminista que colisionaba con las recias tesis tradicionalistas del discurso oficial del franquismo hacia las mujeres. Un año después, inspirado en la idea que siempre tuvo de la igualdad entre los sexos, en su propia experiencia vital y en la lectura del ensayo de Beauvoir, otro escrito suyo, donde defendía el acceso de las mujeres al mundo laboral y su plena capacitación para ocupar cualquier cargo o puesto de envergadura acorde con su formación, fue censurado por Pilar Primo de Rivera debido a su talante feminista, y no pudo ser presentado al primer Congreso Femenino Hispanoamericano. Diez años más tarde, en 1961, párrafos textuales de aquella conferencia aparecieron en la Ley sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer.

Dentro de esta senda de lucha por la igualdad, que inicia la abogada en solitario con constantes vetos desde los órganos del poder del Régimen, el 7 de noviembre de 1953 denuncia un caso de violencia machista, el cual había conducido a una mujer madrileña, Antonia Pernia Obrador, a ser hospitalizada, casi moribunda, después de recibir diecisiete cuchilladas de manos de su marido ante la imposibilidad de poderse separar, ya que, de querer llegar hasta el final, lo perdía todo: hijos, casa y bienes. La historia la refirió en el artículo “El domicilio conyugal”, que divulgó ABC tras tres meses retenido por la censura y donde se revelaba, abiertamente, la escalofriante situación de las mujeres españolas en el Derecho privado. Al día siguiente de la publicación del artículo de Formica y en las semanas sucesivas, centenares de cartas de mujeres maltratadas y de familiares de víctimas llegaron a la redacción de ABC para solicitar confortación. Los medios de comunicación nacionales e internacionales se hicieron eco del revuelo originado por Formica, que, en palabras de la periodista Josefina Carabias, solo podía compararse con la polvareda que levantó el “¡Yo acuso...!” de Zola (Formica, 2020: 617-619). *The New York Times* y la revista *Time*, entre otras publicaciones, dedicaron páginas al suceso y los titulares destacaban la valentía de Formica que pedía la igualdad en el matrimonio. Esta última publicación sugería que España debía dedicar un día para

homenajear a la mujer y que este bien podría ser el 7 de noviembre, cuando la cuestión femenina se le escapó de las manos a Pilar Primo de Rivera y traspasó las fronteras para abordar sus problemas reales.

Tras cinco años de intenso trabajo, de abogar por una justa reforma del Código Civil, de conceder entrevistas en radios y periódicos, de publicar artículos y narraciones combativas con su lucha y de ser recibida en audiencia privada por Franco en el Palacio del Pardo el 10 de marzo de 1954, donde pudo exponerle sus inquietudes, el 24 de abril de 1958 las Cortes Españolas anunciaron la modificación de 66 artículos de un marco legal que se había mantenido intacto en cuestiones referidas a las mujeres desde su promulgación en 1889, y que afectó al Código de Comercio, Ley de Enjuiciamiento Civil y Código Penal, conocida en su honor como “la reformica”. Por destacar algunas cuestiones, a partir de aquel entonces, la “casa del marido” pasó a denominarse el domicilio conyugal y los jueces, cuando un matrimonio se quebraba, tenían potestad para decidir el cónyuge que quedaba en él y que no fuese la mujer la que por sistema tuviese que abandonarlo, tal y como había sido hasta la fecha. Se eliminaba, por consiguiente, el ignominioso precepto del “depósito de la mujer casada”, vigente desde siempre en las leyes españolas y que consistía en “depositar” a la mujer en dicha situación en la casa de un familiar con el consentimiento del marido, aunque este fuese un maltratador, o en un convento, el tiempo que durase el proceso que, con apelaciones, podía extenderse entre siete y nueve años. Asimismo, las mujeres podían permanecer o disfrutar de la descendencia, incluidas aquellas que contrajeran segundas nupcias, y el consentimiento de estas era exigido para poder enajenar o vender cualquier bien familiar.

Mercedes Formica siguió vinculada a *ABC* y a otros medios en los que publicaba artículos y alentaba a nuevas mejoras en lo que concernía a la libertad y dignidad de las mujeres españolas y en lo que tenía que ver con el bienestar de los menores de edad. Por ejemplo, sus reivindicaciones fueron decisivas en la elaboración de textos legales relativos a la adopción, para que

las mujeres universitarias fueran consideradas iguales que sus compañeros varones, para dignificar el trabajo y la imagen de las amas de casa, para que la mentalidad cambiase respecto al papel de la mujer como trabajadora y ser independiente, para concienciar a la sociedad de la necesidad de una ley de divorcio justa, para eliminar la licencia marital del Código Civil, mucho antes de que se empezara a reflexionar sobre su erradicación o para alentar a la despenalización del adulterio.

La escritora y abogada fallece en Málaga el 22 de abril de 2002, a causa de las consecuencias del Alzheimer y con la desazón de no sentirse reconocida y sí olvidada y desconsiderada por las nuevas generaciones en virtud de aquella vinculación juvenil falangista, sobre la cual debe precisarse el tiempo que duró, conocer a qué dedicó su militancia y recordar que esta sucedió durante la II República, con el objeto de llegar a comprender que este episodio no tiene que ser óbice para oscurecer una personalidad y una obra brillantes y digna de reconocimientos por su lucha contra las injusticias y el predominio de los fuertes.

1.2 PERFIL LITERARIO: TESTIMONIO, SOLIDARIDAD Y COMPROMISO

En el panorama narrativo español de la segunda mitad del siglo XX debe situarse el nombre de Mercedes Formica, perteneciente por trayectoria vital, política y artística a la denominada generación del 36. En la década de los cuarenta, publica seis obras, de las cuales no llegó a sentirse del todo satisfecha con cuatro títulos: *Luisa Terry de la Vega* (1942), *Vuelve a mí* (1943), *¡Peligro de amor!* (1944) y *Mi mujer eres tú* (1946). La primera sale publicada en la revista *Medina* en folletines y rinde homenaje a esta heroína de la Sección Femenina, fallecida en Seseña, el 23 de septiembre de 1937. En la novela se narra la vida de esta camisa vieja de Falange de Puerto Real, con especial hincapié en el acto de generosidad que tuvo al dejar sus bienes y su pequeña fortuna a las obras sociales de la Sección Femenina. La obra muestra recuerdos de la etapa de juventud de Formica y de su militancia inicial falangista,

pero no existe exaltación de la guerra ni de valores fascistas. La infancia de Luisa Terry está elaborada a partir de las propias vivencias de la autora, pues ambas se conocían desde niñas. Las novelas *¡Peligro de amor!*, en folletines en *Medina*, *Vuelve a mí*, en Afrodisio Aguado, y *Mi mujer eres tú*, autoedición, salen publicadas con el pseudónimo de Elena Puerto y siguen la estética de la novela rosa, aunque con rasgos muy particulares, pues las protagonistas se muestran insumisas con el ideario tradicional que dictaminaba el género: estudian, trabajan fuera de casa y huyen de cualquier atisbo de matrimonio por conveniencia.

Entre 1944 y 1945 sale la novela corta *Bodoque* en dos números de la revista *Escorial* (50, diciembre de 1944, y 51, enero de 1945). Formica critica el sistema legislativo vigente en materia de separación matrimonial, suavizado –estratégicamente– al colocar como protagonista a un niño de unos ocho años. El argumento se centra en la infancia de este pequeño, que en realidad se trata de su propio hermano, apodado en la novela “Bodoque”. Los episodios trágicos que se relatan son consecuencia directa del divorcio de los padres. El niño es obligado a permanecer con su padre y la amante de este –caracterizada de manera cruel– y a quedar aislado de su madre y de sus hermanas. Hasta la reforma de 1958, impulsada por la autora, ya fuese un divorcio durante la II República o una separación durante el franquismo, las consecuencias eran las mismas tanto para las mujeres, que quedaban en desigualdad de condiciones respecto a los maridos, como para los menores, ya que las leyes habían permanecido intactas en esta materia desde la promulgación del Código Civil en 1989.

Sobre 1946 escribe la novela *La casa de los techos pintados*, cuyo tema gira en torno a la violencia que ejerce el personaje de Antonio Sánchez hacia su mujer Irene Velázquez, a la cual somete a constantes malos tratos psíquicos y físicos. El personaje protagonista, Águeda Sánchez, hija del matrimonio, discurre por las páginas del relato tratando de superar los traumas vividos en su infancia, derivados de esta situación. El

escenario elegido, personajes y vivencias son de la vida real de Mercedes Formica.

Durante la década de los cincuenta, coincidiendo con su inicio en la profesión de abogada, publica sus títulos más conocidos y que más proyección le dieron como escritora. En 1950 sale la novela *Monte de Sancha*, la cual llegó a las votaciones finales del Premio Nadal de 1949 (obtuvo el galardón Las últimas horas de José Suárez Carreño) y, en 1950, quedó finalista de la primera edición del premio Ciudad de Barcelona (resultó vencedora *Patapalo* de Bartolomé Soler). La obra está ambientada en la guerra civil española y se recrean los hechos vividos por la autora en Málaga durante el estallido de la contienda y percibe la brutalidad del conflicto por ambos bandos. El relato transcurre por los elegantes barrios residenciales habitados por una burguesía de origen centroeuropeo, instalada en la ciudad a mediados del siglo XIX: el Limonar, los Paseos de Reding y Sancha, la Caleta, Bellavista, etc. Mercedes Formica reconstruye los hábitos de una peculiar sociedad que mantiene sus formas de vidas refinadas, cosmopolitas y el uso de sus lenguas de origen, francés, inglés y alemán. En contraste con los barrios privilegiados estaban los de la gente obrera del Perchel y de la Trinidad.

El personaje principal es Margarita Bradley, que posee valor simbólico en tanto que encarna los destinos de toda la clase burguesa del barrio de La Caleta, venida a menos y cuyo único vestigio de su pasado poder económico son las hermosas casas en la que aún habitan los descendientes. En los primeros días de la guerra las masas populares arrasan el barrio, quemando casas y destruyendo sus hermosos jardines y acabando con sus habitantes. La trama se complica al enamorarse Margarita de un joven del barrio popular de Trinidad, Miguel, un escultor que pretende ignorar también la situación imperante. Cuando empiezan los primeros incidentes revolucionarios, los jóvenes toman conciencia de la situación y cada uno toma partido por un determinado bando, según les marcaba su clase social:

Margarita esconde a un falangista en su casa y Miguel se une al frente de milicianos.

Los crímenes se suceden incontrolablemente, Miguel mata al joven que Margarita esconde en su casa y Margarita muere víctima de una venganza personal de una joven enamorada de Miguel, Victoria, quien vivirá en la casa de su rival. Estamos ante una novela fuertemente politizada, donde las discusiones reflejan muy bien el ambiente beligerante de la época. Sin embargo, no se glorifica ningún bando y el lenguaje se aleja del tono mesiánico confeccionado para ensalzar las virtudes o atrocidades de un bando u otro, como era típico en las creaciones de esta temática aquel tiempo de guerra y posguerra. También es cierto que la mayoría de los hechos del argumento son perpetrados por el lado republicano, siguiendo los tópicos del conocido como “terror rojo”, pero es lo que imperaba en Málaga en aquel contexto de guerra⁷⁸.

En 1951 aparecen dos nuevas publicaciones: el cuento “La mano de la niña”, divulgado en el número 10 de la revista *Clavileño*, y la novela *La ciudad perdida*, dedicada igualmente a la Guerra Civil, pero desde una perspectiva diferente. Mercedes Formica sitúa los hechos esta vez a finales de los años cuarenta, cuando un excombatiente, Rafa, del bando republicano se infiltra en España para intentar imponer los ideales por los que luchó. Sus compañeros han muerto en un tiroteo con la policía y él es consciente que será capturado de forma inminente. En el Retiro –la ciudad perdida es Madrid–, se encuentra a María, una joven viuda de un aviador del bando nacional, y decide secuestrarla para pasar el tiempo que le quede con ella y forzarla sexualmente en un descampado. Estando allí a Rafa le vienen a la mente toda su vida pasada, su infancia, su adolescencia, sus estudios de Medicina, su idealismo de izquierda, la decepción de

⁷⁸ La obra tuvo una reedición en 1991 en la editorial El Aguacero, con prólogo de Francisco Chica y modificaciones de estilo de la autora; en 2015, la editorial Renacimiento, colección “Espuela de Plata”, publicó una edición facsimilar de la versión de 1950 con prólogo de Soler Gallo, quien prepara una nueva edición de la de 1991 con material complementario y estudio introductorio.

los suyos durante la guerra, su huida a Francia. Todo en una confidencia sincera con María que provoca en la mujer un repentino sentimiento de enamoramiento, de protección y de miedo. La policía cerca finalmente a la pareja, pero ambos se declaran su amor antes de que Rafa pueda ser capturado. María dispara contra el fugitivo a fin de salvar su alma, antes de que acabe él con su propia vida. María tendrá el resto de su vida para purificar su acto.

A través de toda la novela se perciben los efectos de la guerra como algo conflictivo y sin ninguna justificación posible. La novela la tituló, primeramente, *En las calles de Madrid*, y como tal llegó hasta las votaciones finales del Premio Nadal de 1950. Al final, resultó vencedora *Viento del Norte*, de Elena Quiroga. *La ciudad perdida* fue adaptada al cine con este título entre España e Italia, Nervión Films-Pico Films, en 1954, dirigida por Margarita Alexandre, pionera del cine español, y Rafael Torrecilla (además de ellos, José Luis Barbero participó en el guion). Asimismo, en 1961, Luis Escobar hizo una versión teatral con el nombre de *Un hombre y una mujer*.

Dos años después, sale a la luz la obra a la que se dedica este trabajo, la novela corta *El secreto*, en el número 33 de la colección “La Novela del Sábado”. En 1955 Formica publica *A instancia de parte*, cuyo título ya indica un procedimiento judicial, en este caso el adulterio, penado únicamente en las mujeres. El hilo conductor de la novela es el drama de un esposo engañado, Chano Maldonado, que sufre las consecuencias del machismo prevalente en la sociedad, debido a que se niega a seguir el código ancestral que le obligaría a rechazar a su esposa, Esperanza, y vengarse de la infidelidad. En segundo lugar está Julián, perteneciente a la misma casta que Chano e impulsor del rechazo social de este. Julián emigra a Filipinas donde se casa con una mujer nativa y de quien tiene un hijo, Gregorio, al regresar a España siente rechazo racial hacia su mujer y trama una situación que ante las leyes culpe a su mujer de infidelidad y acabe acusada de adulterio, para lo cual consigue manipular a Chano para que actúe de cómplice en el presunto adulterio. La mujer de Julián, Aurelia, es la que

transmite el mensaje que la autora pretende mostrar: el triunfo del más fuerte (el hombre) en las leyes.

Si al marido le daba por matar a la mujer adúltera (aunque el adulterio hubiese sido orquestado y no se hubiese producido), el artículo 428 del Código Penal de 1944 amparaba la decisión, porque, por encima de todo, estaba la honra masculina. Es lo que se denominaba “licencia para matar” (vigente hasta 1961-63): “El marido que sorprendiendo en adulterio a su mujer matare en el acto a los adúlteros o a algunos de ellos, o les causare cualquiera de las lesiones graves, será castigado con pena de destierro. Si les produjere lesiones de otra clase, quedará exento de pena”⁷⁹. En consecuencia, si dejaba con vida a la mujer “adúltera”, era, después de todo, hasta un buen gesto de hombre-caballeroso, puesto que la ley daba carta abierta al uxoricidio⁸⁰. Es importante mencionar que Carmen de Burgos posee una novela corta, *El artículo 438*, publicada en 1921 en “La Novela Semanal”, que toca este tema, pese a que en la obra de la almeriense la protagonista, Angustias, es descubierta por su marido con su amante. La protagonista de *A instancia de parte*, Aurelia, nunca cometió adulterio, sino que se dio apariencia de que lo había cometido y fue acusada de ello. En la obra de Formica basta que Aurelia, inducida por su propio marido para que acuda la casa de Chano a por unos documentos, sea vista allí, sola, en una habitación perfectamente diseñada, con aspecto de haberse producido un encuentro amoroso, para que se resuelva judicialmente su reclusión en una casa de

⁷⁹ En las referencias bibliográficas se incluye el enlace que remiten al Código Penal de 1944.

⁸⁰ La contemplación del adulterio en las leyes durante el régimen de Franco es una cuestión interesante de tratar, pues contiene mucho de tradicionalismo, de esencia «española», según puede rastrearse, por ejemplo, en autores clásicos, como Calderón de la Barca. No tiene sentido que siendo España en aquel período una de las teocracias más importantes del mundo no se tuviese en consideración la idea del adulterio que poseía el Derecho canónico, en todo momento más humana, puesto que partía de la doctrina de las Sagradas Escrituras, en concreto, del pasaje de Jesús y la mujer adúltera, en el cual se observa la reducción del adulterio a pecado, algo propio de la fragilidad humana, por tanto, perdonable a través de la penitencia, de la conversión. El adulterio fue despenalizado en España en 1978.

arrepentidas, con privación incluso de la tutela y compañía del hijo, a la espera de la condena a prisión menor que cumpliría en el lugar donde el marido decidiese, en este caso, en Filipinas. El artículo 428 del Código Penal de 1944 era deudor del artículo 438 del Código Penal de 1870. Como dato que relaciona directamente las obras de ambas autoras, *A instancia de parte* se desarrolla en torno a 1928, aspecto esencial para eludir la censura.

A instancia de parte recibió el premio Cid de la cadena SER. El jurado estuvo compuesto por reconocidos intelectuales de aquel momento: Dámaso Alonso, Félix García, Dionisio Ridruejo, Melchor Fernández Almagro, Jesús Suevos, José Suárez Carreño, Manuel Aznar y Carmen Laforet⁸¹.

Tras unos años dedicada intensamente a la abogacía y a su trabajo como articulista en ABC, donde llegó a tener sección fija dominical, “ABC de la Mujer”, desde 1967 hasta 1971, en Blanco y Negro y en otros medios, su próxima obra data de 1973, *La hija de don Juan de Austria*, un interesante estudio por el que recibe el Premio Fastenrath de la Real Academia, que quedaba completado en 1979 con la biografía de María de Mendoza, amante de don Juan de Austria y madre de Ana de Jesús.

En la década de los ochenta inicia la redacción de sus memorias: *Visto y vivido* (1982), *Escucho el silencio* (1984) y *Espejo roto. Y espejuelos*, que se retrasaría su publicación hasta 1998⁸². En 1987 se publica una autobiografía novelada, *La*

⁸¹ La obra tuvo una edición en 1991 en la editorial Castalia con estudio de M. Elena Bravo y modificaciones de estilo de la autora. En 2018, la editorial Renacimiento, colección “Espuela de Plata”, publicó una versión facsimilar de la edición de 1955 a cargo de Soler Gallo, autor también del estudio introductorio. El volumen, además, se acompaña de la novela corta *Bodoque* y del cuento “La mano de la niña”, y se incluyen algunos artículos de la época que complementan las obras.

⁸² En 2020, la editorial Renacimiento, colección “Biblioteca de la Memoria”, publicó un volumen en el que se agrupaban los tres tomos, como era el deseo de Formica y que no pudo ver cumplido en vida, a cargo de Soler Gallo, con el título con el que las memorias fueron ideadas, *Pequeña historia de ayer*. De las memorias, de las ediciones publicadas recientemente de Formica

infancia (Soler Gallo, 2023). Del mismo modo, es autora de una serie de ensayos que, salvo alguna excepción, como “Reflexiones sobre la novela”, giran en torno al feminismo o a analizar personajes históricos femeninos. Así tenemos: “El año internacional de la mujer y la situación jurídica de la mujer española”; “Falsas y verdaderas formas del feminismo”; “La mujer” y “La infanta Catalina Micaela en la corte alegre de Turín”.

La última novela de Formica es *Collar de ámbar* (1989), en la que se profundiza en otro de los temas que más le interesaron: la cultura hebrea y su presencia e influencia en España desde la expulsión de este pueblo judío en 1492, de la que había sido su patria, Sefarad. Por otro lado, la última investigación histórica divulgada es “El misterio de doña Clara-Eugenia de Austria”, publicada en 1997 y relacionada con el personaje histórico de Ana de Austria. Ese mismo año la Residencia de Estudiantes de Madrid le dedicó un homenaje a Mercedes Formica, único acto público en la democracia donde se le reconoció su labor profesional e intelectual.

2. *EL SECRETO*: GÉNESIS Y SENTIDO

La novela corta *El secreto* se publicó en el número 33 de “La Novela del Sábado”, en diciembre de 1953⁸³. Por mediación de Joaquín Calvo Sotelo, Mercedes Formica dirigió esta colección que llegó hasta el centenar de títulos y estuvo en circulación desde el 25 de abril de 1953 hasta el 19 de marzo de 1955, fechas en las que salieron la primera y la última entrega.

(2015, 2018, 2022) y de otros trabajos de Soler Gallo, que se recogen en las referencias bibliográficas (2020a, 2020b, 2021), se han elaborado tanto el apartado biográfico como el perfil literario.

⁸³ En 2022 la novela ha vuelto a ser editada junto a *La ciudad perdida* en la editorial Renacimiento, colección “Espuela de Plata”, a cargo de Soler Gallo, autor también de los estudios introductorios y notas, y con prólogo de Luis Antonio de Villena. Las citas alusivas a *El secreto* han sido tomadas de esta edición.

“La Novela del Sábado” tuvo cierta relevancia cultural en su tiempo. En opinión de Fernández Gutiérrez, se trató de «la gran colección literaria de la posguerra» (Fernández Gutiérrez, 2004). El objetivo principal que perseguía era remozar las viejas y gloriosas tradiciones de la novela corta española, por lo que existía una clara intención de vincular el presente con el pasado cultural español, no solo en cuanto a autores, que algunos fueron rescatados, sino en lo referente a la tradición de la novela corta como género literario, que tiene en Cervantes un significativo modelo. Se publicaron, semanalmente, obras del siglo XIX, de preguerra, de posguerra, y algunas de firmas extranjeras de prestigio. Del XIX destacaban autores como Fernán Caballero, Emilia Pardo Bazán, Juan Valera, Leopoldo Alas o Benito Pérez Galdós; de los autores noventayochistas y próximos a esta generación se encuentran nombres como los de Pío Baroja, Azorín, Jacinto Benavente o Eduardo Marquina; de preguerra figuran Sainz de Robles, Concha Espina, Francisco de Cossío, Martínez Olmedilla, José María Pemán y Claudio de la Torre; y de posguerra, Cela, Miguel Delibes, Edgar Neville o Castillo Puche.

Fernández Gutiérrez resalta como rasgo significativo de la publicación la amplia nómina de escritoras que incluía, que tenía que ver con un interés personal de su directora, siempre preocupada por dar visibilidad a las creaciones de mujeres. Aparecieron narraciones de las citadas Emilia Pardo Bazán y Concha Espina, y más cercanas a su tiempo, a la generación del 36, sobre todo, Josefina Carabias, Elizabeth Mulder, Josefina de la Torre, Dolores Medio, Mercedes Ballesteros, Concepción Fernández Luna, Carmen Nonell, Carmen Laforet, Elena Quiroga, Eugenia Serrano, además de la propia Formica. En su mayoría, eran obras inéditas y creadas en exclusiva para la colección. De autores extranjeros “La Novela del Sábado” incluyó obras de Dickens, Allan Poe, Dostoievski, Tolstói o Guy de Maupassant.

“La Novela del Sábado” se edita en un primer momento en la editorial Tecnos, hasta que, en el número 48, pasa a formar parte de la editorial Cid. Por lo general, las obras no sobrepasaban las

80 páginas; de hecho, hasta el número 67, casi todas oscilaban entre las 64 y las 66 páginas (*El secreto* contaba con 64 páginas), en un formato reducido. El precio se mantuvo a lo largo de toda la colección en 6 pesetas.

Mercedes Formica presenta *El secreto* al Premio Ciudad de Barcelona en su edición de 1951. El jurado estuvo constituido por Luis de Caralt, Luys de Santa Marina, José M.^a Pi Suñer, Elizabeth Mulder y Ricardo Fernández de la Reguera. Se presentaron al concurso treinta y cuatro obras. *El secreto* obtuvo tres votos en la primera selección, los mismos que recibió *El camino*, de Miguel Delibes; cuatro votos consiguieron, por ejemplo, *Cherche-midi*, de César González Ruano, y *Manuela Limón*, de Felipe Ximénez de Sandoval. La obra premiada fue *Ramiro el Grande*, de Joaquín Montaner, y como finalista quedó *Manuela Limón*.

Dispuesta a publicar la obra en “La Novela del Sábado”, la autora presentó el 5 de noviembre de 1953 la instancia en solicitud para la autorización a la Dirección General de Información, perteneciente al Ministerio de Información y Turismo, concretamente, a la sección «Inspección de Libros» (Expediente n.º 6528-53. MCD. AGA 21/10519). El día 19 del mismo mes recibió la aprobación para publicarla con una tirada de 10.000 ejemplares, después de que el censor, el filólogo y traductor Valentín García Yebra, encargado de revisar las páginas, se cerciorase de que no había ningún elemento que atacase a los pilares morales e ideológicos del nacionalcatolicismo. Este es el informe que se emitió y en el que se apuntaban algunas pinceladas del argumento:

Es una novela de argumento bastante folletinesco. Un joven acusado del asesinato de su hermana, que resulta estar embarazada, es condenado por la justicia. Cumplida ya su condena y muerto el joven, se descubre su inocencia.

No hay, a juicio del lector, nada que impida la publicación, pues el relato se mantiene siempre dentro de los límites de la decencia.

Nada aparentemente problemático parecía poseer la novela. Sin embargo, contenía mensajes ocultos. Ampliando la información que recogía el informe de la censura, la obra cuenta la historia de un joven militar, Adalberto Cajatty que decide pasar unos días de permiso con sus hermanas Eleonora y Aleluya en Niterói, ciudad perteneciente al estado de Río de Janeiro, pese a la negativa de sus padres a que se las llevara con él. Tras sacarlas del internado, se instalaron en una casa de dos plantas en la que habitaba gente conocida. Para ellos, había dos habitaciones, una amplia que ocuparían las hermanas y otra para Adalberto, una puerta de cristales separaba los dormitorios. El militar dejó su revólver sobre una mesa y se dispuso a descansar. Poco después, se escuchó un disparo que provenía de la habitación en la que dormían sus hermanas. Al dirigirse a ella, vio a su hermana Aleluya gritando de terror y el cuerpo inerte de su Eleonora junto a una gran mancha de sangre. Los forenses dictaminaron que se trataba de un suicidio, ya que estaba embarazada. Sin embargo, cuando ya se había producido el entierro y al cabo de varias semanas, Adalberto es acusado de forma inesperada del asesinato (entre otros delitos, hábilmente sugeridos, que desembocan en el trágico final: incesto disimulado, inducción al suicidio y parricidio). Sobre él pesaba una terrible declaración que le entregaba a un complejo final del que poca salida existía: su hermana Aleluya era quien efectuaba el relato de la acusación, posteriormente ratificada por su padre. Entonces, Adalberto pronuncia las siguientes palabras llenas de simbolismo con respecto al cerco en el que se encontraba: “El tiempo y las palabras habían perdido su verdadero valor” (Formica, 2022: 364).

Después de haberse salvado de la horca por su juventud, y mientras cumplía la última parte de su condena en libertad vigilada, muere sin haber logrado la rehabilitación pública. Tiempo después, su tío Valentín, conocedor de su inocencia, siente remordimiento y confiesa la verdad a Aderbal, hermano de Adalberto: por envidia, porque siempre había sido un brillante militar y digno de elogios y no su hijo Glauco,

verdadero responsable de la desdicha de Eleonora. Por eso había aprovechado esta situación para destruir la vida de su sobrino y, utilizando el estado de enajenación mental en el que se encontraba Aleluya por el fuerte impacto recibido ante la muerte de su hermana, la manipuló hasta hacerle creer que había presenciado cómo Adalberto acababa con la vida de Eleonora. En este sentido, es Aderbal quien se ocupa de restaurar el nombre del desgraciado protagonista. Se trata, pues, de un hombre inocente que carga con la culpa de un crimen que no cometió.

2.1 ARTIMAÑAS JUDICIALES: CASO REAL E IDEAS ORTEGUIANAS

El secreto posee base real. Mercedes Formica conoció un caso de similar naturaleza a principios de la década de los cincuenta en Madrid: un hombre que despierta el odio de un familiar es juzgado por incesto y parricidio y es declarado culpable ante la imposibilidad de poder demostrar su inocencia. La autora, a la hora de convertir en materia literaria un suceso extraído de la realidad, reflexiona sobre si tratar el caso en sí o centrarse directamente en el ser. Opta por la segunda opción y que las consecuencias se justifiquen por el cúmulo de circunstancias adversas que se desarrollan ante el individuo. Por consiguiente, pueden extraerse tres modos de proceder: en primer lugar, una joven embarazada se quita la vida; en segundo lugar, la situación se desvía en esta dirección: el hermano de la joven es acusado de parricidio (se insinúa que de incesto y de inducción al suicidio) y, por último, un hombre frente a sus circunstancias. De este último punto es de donde tira del hilo la autora para confeccionar su obra. Es cierto que la fuerza folletinesca del planteamiento arrastra de tal modo que se corre el riesgo de desviar al lector de la sustancialidad de la novela. Esta forma de proceder recuerda a las ideas de Ortega y Gasset sobre la novela. Además, el hecho de partir de una historia real ofrece “ilusión de autenticidad”, como indicaba Dostoyevski, que permite que el lector pierda la conciencia de que está delante de una obra puramente ficcional. De este autor adopta Formica el gusto por los personajes que resultan raros,

marginados, desesperanzados, que se ve en varias de sus obras, como en la anterior (y, de hecho, aparece citado en *El secreto*).

De modo que es momento de referir a la cuestión de cómo se aprecian las ideas orteguianas en esta obra. Adalberto tiene que optar por distintos caminos en su vida y afrontar las consecuencias que desencadenan sus decisiones. Su figura se diluye en la lectura, apenas aparece esbozada, porque lo que importa es examinar sus actos. A veces, quien activa las circunstancias adversas no es el protagonista, sino otros personajes que guardan relación con él y que influyen en su vida hasta el punto de convertirlo, para mucha gente, en un ser monstruoso.

El folletín no es lo más importante, por encima se sitúa el ser. A medida que transcurren los episodios, el componente folletinesco acaba por alejarse para ubicarse de armazón que resalta la figura de Adalberto, la cual queda aislada del entorno de manera paulatina. El lector olvida las acusaciones que pesan sobre él y verá a un hombre acosado por las circunstancias, que aprecia cómo la prensa sensacionalista, alentada desde la propia justicia, magnifica los hechos y potencia la imagen negativa que cala en la sociedad. El centro de la cuestión lo conforma la reacción de Adalberto en presencia de un mundo hostil que no se explica. Años más tarde, cuando se conozca la verdad, no existirá.

El ambiente ideado para confeccionar la novela ayuda a despertar todos los sentidos: se capta la densidad de la noche, se siente el paso fugaz de aviones por el cielo, el bullicio incesante del aeropuerto de Santos Dumont, se participa de una lenta travesía a bordo de un vapor, se observan las aletas de los tiburones y las luces de las lejanas playas de Copacabana y de Flamengo que centellean, mientras se aproxima suavemente la masa ensombrecida de la ciudad de Niterói. Formica conocía el escenario de la obra, ya que, en 1947, hizo un viaje con Eduardo Lloset, director del Museo de Arte Moderno de Madrid, que había sido propuesto por José María de Areilza, embajador de España en Argentina, para presentar en este país una muestra de pintura junto al director del Museo del Prado. La idea del

régimen de Franco era ofrecer testimonios de pintura, de música y literatura españolas en aquellos momentos en los que ambos países habían estrechado relaciones y que se vio materializado con la visita de Eva Perón a España, la cual contribuyó al afianzamiento de un franquismo aislado internacionalmente. Este viaje duró desde agosto hasta la víspera de la Navidad del citado año. Tras salir de Buenos Aires el barco hizo parada en Río de Janeiro y fue entonces cuando la autora pudo impregnarse del sustrato mágico que presencié en los rituales a ritmo de melopea. El personaje de Joanziño que aparece en la obra es, en realidad, un mulato que hacía macumba en un local al que Formica asistió y donde quedó impresionada al contemplar la ceremonia esotérica, teñida de elementos fantásticos, religiosos y hasta curativos.

El manejo del tiempo es magistral en esta narración, que recordamos que fue una de las características que se entendió como novedosa en la narrativa de los años sesenta, definida como experimental o renovadora. Prácticamente toda la historia de Adalberto se conoce por medio de unos documentos que fue escribiendo y que lee otro personaje. Los continuos *flashbacks* o retrospectivas contribuyen a crear un ilusionismo propio de una escena cinematográfica y obligan a quien lee a adentrarse en los distintos pasados que el protagonista va abriendo con su relato. Este recurso se dispone aquí de la siguiente forma. En el capítulo I se describe la pensión a la que acude Adalberto y en la que va a producirse su muerte. En el capítulo II se describe la situación generada ante el inesperado final del personaje. La policía señala que este se encontraba en libertad vigilada, en la última parte de su condena. En el capítulo III, otro personaje, “el estudiante”, lee un cuaderno en el que Adalberto ha dejado escrita su historia. A partir de aquí, en los capítulos IV, V y VI, conocemos los hechos y el funesto destino que parecía tener escrito el protagonista. En el capítulo VII, cinco años después, “el estudiante”, convertido en un abogado de prestigio, recibe la visita del hermano de Adalberto, que espera poder limpiar su nombre tras conocer que siempre fue inocente.

Mercedes Formica pensaba que los jueces se dejaban llevar por las apariencias, en lugar de emplear las herramientas necesarias para constatar la inocencia o la culpabilidad de una persona. Las leyes no eran más que trampas al servicio del poder. Esto se observa en *El secreto* cuando Adalberto va percibiendo la telaraña que va creándose a su alrededor mediante testimonios falsos, pero posibles. Aun conteniendo partes en ellos que no se sostienen y que salvarían a Adalberto, no son tomados en cuenta. Las manipulaciones y la influencia de los fuertes sobre los débiles acaban prevaleciendo. Por eso, el protagonista asiste a su juicio y se muestra como un espectador, sorprendido ante la mentira y la difamación, sin poder hacer nada, porque su palabra no tiene sentido, no explica, no sirve.

Llegó el juicio. En la sala reinaba una animación extraordinaria. Civiles y soldados, muchachas y señoras, reporteros y fotógrafos. Mi prisión solitaria contrastaba con aquello. Era una jornada de fiesta para todos excepto para mí, que iba a ser inmolado. Cuando el fiscal tomó la palabra, todo aquello, que ya me parecía una gran comedia, comenzó a cobrar el aspecto de un drama. Jamás olvidaré la frase con la que dio comienzo a su acusación:

—Señor presidente del Tribunal, señores jurados: nunca tuve una tarea más fácil en mi carrera de acusador, porque este hombre que veis aquí está irremisiblemente condenado —se detuvo—. Voy a limitarme a leer un telegrama que acabo de recibir — sacó de su bolsillo un papel y leyó con voz firme, sonora—: “Espero la máxima condena para el monstruo”.

Se hizo un gran silencio. Yo me preguntaba qué farsa se estaba representando con aquella petición, a todas luces apócrifa, cuando el fiscal aclaró:

—Señores míos, quien firma este telegrama es el propio padre del acusado.

Me siento incapaz de describir lo que experimenté en aquel momento. Sé que bajé la cabeza y la oculté entre mis manos, porque los fotógrafos captaron este gesto, que se comentó más tarde interpretándolo como una muda confesión. Nada más lejos de la verdad. Me sentí abrumando, es cierto, pero no por

una culpabilidad que no existía, sino porque acababa de recibir la certeza de que estaba maldito desde mi nacimiento.

El juicio continuó en un ambiente, en el que mi caso se juzgaba y se me condenaba antes de valorar las pruebas (Formica, 2022: 372-373).

Adalberto está condenado desde el inicio sin posibilidad de defensa. Pero escribe su historia para que quede constancia de su inocencia. La escritura se convierte en una forma de descargo de conciencia, de desahogo, de confesión sincera. No cabe duda de que la autora está llamando la atención sobre el modo de proceder de un sistema judicial corrupto. El joven militar era inocente, pero había sido condenado. Resultó imposible demostrar que no era ningún criminal. Aderbal, su hermano, compara el caso con el de Alfred Dreyfus (1859-1935), capitán del ejército francés nacido en Alsacia y de origen judío, el cual fue degradado de forma pública y deportado a perpetuidad a un recinto militar en la Guayana francesa, en “la isla del Diablo”, después de haber sido acusado de traición (por pasar informaciones secretas a la inteligencia alemana), aunque el hecho de ser judío era lo que más pesaba. Como sucede con Adalberto Cajatty, con quien comparte además la profesión de militar, las pruebas fueron perfectamente montadas y encajadas para que diesen apariencia de realidad. Émile Zola se ocupó de revelar el escándalo en su famoso artículo *J'accuse...!*, publicado en 1898 en el periódico *L'Aurore* y que provocó una sucesión de crisis políticas y sociales inéditas en Francia. El caso ocasionó una fractura de la sociedad en dos bloques contrarios: los “dreyfusards” (partidarios de Dreyfus) y los “antidreyfusards” (opositores de Dreyfus). Solo la familia mantuvo la inocencia del condenado. El capitán Alfred Dreyfus fue rehabilitado doce años después tras ser declarado inocente. No es casual que Mercedes Formica aluda a este caso en *El secreto*. Aparte del caso real que inspiró la obra, solo un mes había pasado desde la publicación en *ABC* de “El domicilio conyugal”, donde denunciaba las desigualdades jurídicas contenidas en el Código Civil entre hombres y mujeres, las cuales podían conducir a estas a la muerte por violencia machista o a ser ultrajadas por la sociedad, con escasas

posibilidades de defensa. Ya se ha aludido que Josefina Carabias comparó la trascendencia que alcanzó este artículo de Formica, precisamente, con el referido texto de Zola.

Mercedes Formica denunció irregularidades en las actuaciones de la justicia en otras obras, como en *A instancia de parte* (1955). Como se ha indicado, exceptuando el período republicano, en España el delito de adulterio era privado, no público, y se tenía que perseguir no por el Estado, sino a instancia de la parte ofendida, es decir, por el marido, puesto que se castigaba siempre en la mujer. La infracción del deber de fidelidad no solo tenía consecuencias penales sino también civiles, ya que era considerado motivo de ruptura matrimonial. La reforma de 1958, la “reformica”, extendió a los hombres la infidelidad como causa de separación (“el adulterio de cualquiera de los cónyuges”) y, a nivel penal, el acto perpetrado por el marido que mataba a su mujer se consideró un homicidio con “poderosos atenuantes de obcecación y arrebató”. *A instancia de parte* y *El secreto* poseen este aspecto en común: descubrir y denunciar tramas en las que los poderosos someten a los débiles y aplastan su dignidad al poseer menos control sobre sus vidas ante los estamentos oficiales. Se trataba de un tiempo en el que las venganzas y denuncias calculadas eran habituales.

2.2 ESTRATEGIAS PARA ELUDIR LA CENSURA

La autora establece una serie de estrategias para pasar los controles de la censura sin problemas. El suceso que marca la vida de Adalberto tiene lugar en noviembre de 1936. Pero el dato que eximía a la obra de parecer combativa contra el régimen franquista, desde el punto de vista de la censura, estaba en que los hechos se encuadraban en Brasil. De modo que, si existiese algún indicio que hiciese pensar a los censores que se estaba atacando al sistema, o si alguna persona se sintiese ofendida o reconociese el hecho, pues estaba basado en un suceso real ocurrido en España, se podía argumentar que, en todo caso, se estaría reflejando o criticando el modo de actuar de aquel país de América del Sur. Dos años más tarde, Formica traslada el argumento de *A instancia de parte* en torno a 1928. En este sentido, conviene recordar que, en el número 72 de “La

Novela del Sábado”, se publicó la novela *Miedo de la vida* de Augusto Martínez de Olmedilla, abogado de profesión, en la que podía leerse la siguiente afirmación: “En la Universidad se enseñaba el derecho puro y, en la práctica, solo se hacía uso de las corruptelas leguleyescas. El mejor abogado era el que más sagazmente, con argucias de la peor especie, lograba engañar al juzgador”. Como relata Formica en *Espejo roto. Y espejuelos*, estas palabras casi le cuestan la expulsión del Colegio de Abogados de Madrid, a causa de haber permitido, como responsable de la colección y abogada en ejercicio, que se hubiesen publicado (porque así también lo pensaba). No obstante, conocía en profundidad los textos legales. En el Código Penal se leían los siguientes artículos:

–*Artículo 13 del Código Penal*: Únicamente cabe responsabilidad para delitos y faltas cometidos por medio de la imprenta. *A los autores.*

–*Artículo 15*: Se reputan autores *solamente los que lo hayan sido del texto escrito* (Formica, 2020: 533).

Si los autores no eran conocidos, o no estaban domiciliados en España, se les liberaban de responsabilidades y, en su lugar, eran acusados los directores de la publicación o sus editores o impresores. Martínez Olmedilla era conocido y residía en Madrid, por lo que, de momento, Formica quedaba al margen de cualquier culpabilidad. Asimismo, se hacía constar que la novela situaba los hechos a finales del siglo XIX, de forma que tendrían que ser los abogados de aquel tiempo los que se sintieran ofendidos. “La Novela del Sábado”, que había sido absorbida por la Editorial Cid de la Cadena SER, tenía en su Consejo de Administración a Antonio Garrigues Díaz-Cañabate; como director de la empresa a Manuel Aznar, y como consejero a Joaquín Calvo Sotelo, todos abogados. Una vez que Mercedes Formica dio a conocer el expediente que figuraba en su contra los compañeros decidieron compartir la pretendida

responsabilidad. Mercedes Formica relataba así la resolución del conflicto:

Solicité una entrevista al Decano y le pregunté si todos los abogados del Colegio eran tratados por el mismo rasero.

–¿Cómo lo duda? –Inquirió encrespado.

–Eso quiere decir que don Antonio Garrigues, don Manuel Amar, don Joaquín Calvo Sotelo y yo, recibimos igual trato.

–¡Por supuesto! Aunque no entiendo el papel de estos señores en el asunto.

–Son el presidente, consejero delegado, y consejero de Editorial Cid, propietaria de “La Novela del Sábado”.

La noticia le impresionó. Aseguró que el Colegio y su Decano se sentían orgullosos de mi labor y que la resolución del expediente sería justa. Me despedí y jamás tuve noticias de aquel expediente que pudo costarme el ejercicio de la carrera (Formica, 2020: 534).

Con la sensación de que lo que se pretendía era eliminarla de la profesión –“parecía la maniobra machista contra el éxito más o menos justificado de una mujer” (Formica, 2020: 533)–, el suceso fue olvidándose.

Por último, para que una obra con una trama tan arriesgada viese la luz era fundamental, en la época, que el desenlace estuviera acorde con la moral. *El secreto* finaliza así: “Su fe en la Justicia Divina le había librado de morir desesperado”. El mismo asunto lo hemos tratado en *La ciudad perdida*. Fernández Gutiérrez aprecia este motivo en varias de las obras aparecidas en “La Novela del Sábado”, y se pregunta: “¿Es la fórmula necesaria para subvertir un orden político-social en una época en la que había que guardar las apariencias?” (2004: 34). Una importante reflexión en forma de pregunta que podríamos trasladar a cualquier otra obra publicada durante el franquismo. En el caso de *El secreto*, es la confianza de Adalberto Cajatty en la “Justicia Divina” la que lo libró de morir desesperado. Parece

más bien un “cliché” para las obras de la época y, por ello, hay que analizar con detenimiento esta particularidad en el común de las creaciones insertadas en el marco histórico de la dictadura.

3. CONCLUSIONES.

Pese al interés y la singularidad de *El secreto*, se trata de una obra muy desconocida y olvidada en los estudios o manuales de literatura que dedican algún apartado a la narrativa de Mercedes Formica. Aunque la colección “La Novela del Sábado” supusiera un revulsivo para la cultura de la posguerra en lo que respecta a la novela corta, con el paso del tiempo quedó relegada en librerías de ocasión o en bibliotecas personales e institucionales, con escasa presencia en las investigaciones generales de literatura española. En la actualidad, convendría rescatar estas novelas cortas, en especial, las escritas por mujeres. En este caso, presentamos *El secreto* tras haber expuesto unas claves de lectura que sirvan para encuadrar la obra y darla a conocer. Todo un código de inteligencia con el que Mercedes Formica, a través de la escritura literaria, desafió los férreos límites del franquismo y dejó constancia de una realidad poco tratada en su tiempo: las trampas y artimañas de la justicia en perjuicio de las personas indefensas o que no contaban con la influencia necesaria para hacer frente a quienes ostentaban el poder. Su profesión como abogada, siempre próxima a la realidad en la que vivía, y su vocación literaria se unen en unas interesantes producciones que necesitan ser divulgadas y estudiadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORG, Carmen (1993). *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*. Madrid: Libertarias.
- Archivo General de la Administración. Expediente de Censura. *El secreto*. Mercedes Formica. Expediente n. 6528-53. MCD. AGA 21/10519.
- Boletín Oficial del Estado (1889). *Código Civil Español*. Recuperado de

- <https://www.boe.es/boe/dias/1889/07/25/pdfs/A00249-00259.pdf> [Fecha de consulta: 17/09/2022].
- Boletín Oficial del Estado (1932). *Ley de Divorcio*. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1932/072/A01794-01799.pdf> [Fecha de consulta: 17/09/2022].
- Boletín Oficial del Estado (1944). *Código Penal Español*. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1945/013/A00427-00472.pdf> [Fecha de consulta: 17/09/2022].
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María (2003). *La Novela del Sábado (1953-1955)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FORMICA, Mercedes (2015). *Monte de Sancha* (prólogo de M. Soler Gallo). Sevilla: Renacimiento (“Espuela de Plata”).
- FORMICA, Mercedes (2018). *A instancia de parte y dos obras más* (edición y estudios introductorios de M. Soler Gallo). Sevilla: Renacimiento (“Espuela de Plata”).
- FORMICA, Mercedes (2020). *Pequeña historia de ayer* (edición de M. Soler Gallo). Sevilla: Renacimiento (“Biblioteca de la Memoria”).
- FORMICA, Mercedes (2022). *La ciudad perdida y El secreto* (edición y estudios introductorios de M. Soler Gallo). Sevilla: Renacimiento (“Espuela de Plata”).
- PAYNE, Stanley George (1997). *Franco y José Antonio: el extraño caso del fascismo español: historia de la Falange y del movimiento nacional (1923-1977)*. Barcelona: Planeta.
- SOLER GALLO, Miguel (2020a). “Feminismo, igualdad, franquismo: el desafío de Mercedes Formica en la búsqueda de una nueva identidad femenina”. En T. Fernández Ulloa y M. Soler Gallo (eds.), *Aproximaciones a la configuración de la identidad en la cultura y sociedad hispanas e italianas contemporáneas* (pp. 89-108). Madrid: Liceus.
- SOLER GALLO, Miguel (2020b). “La trayectoria narrativa de Mercedes Formica: mujer, posguerra y compromiso”. *Futhark: revista de investigación y cultura*, 15, pp. 168-190.
- SOLER GALLO, Miguel (2021). “Mercedes Formica hoy: problemas ideológicos para reivindicar a una abogada y escritora feminista envuelta en el franquismo”. En T.

Fernández Ulloa y M. Soler Gallo (eds.), *Discursos al margen. Voces olvidadas en la lengua, la literatura y el cine en español e italiano*, vol. II (pp. 373-400). Palermo: Palermo University Press.

SILENCIO, OLVIDO Y PÉRDIDA DEL TEATRO
FEMENINO DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX. EL
(RE)DESCUBRIMIENTO DE *FARSA* DE BLANCA
DE LOS RÍOS

SILENCE, OBLIVION AND LOSS OF THE
FEMALE THEATER OF THE EARLY 20th CENTURY.
THE (RE)DISCOVERY OF *FARSA* BY BLANCA DE
LOS RÍOS

María TOLEDO ESCOBAR

Universidad de Sevilla

Resumen

En este artículo se presenta y analiza por primera vez la única obra teatral de Blanca de los Ríos que ha sido posible rescatar hasta la fecha. La relación de la autora sevillana con el teatro ha sido poco estudiada debido a la pérdida de los textos teatrales. En este trabajo se expone, aunque de forma breve, la desgraciadamente malograda incursión de la escritora en este ámbito literario. Se estudia, además, desde un punto de vista feminista, *Farsa*, así como la visión femenina de la dramaturga.

Palabras clave: Blanca de los Ríos, dramaturgas, escritoras, teatro, literatura.

Abstract

This article presents and analyzes for the first time the only play by Blanca de los Ríos that has been possible to rescue to date. The relationship of the Sevillian author and the theatre has been little studied due to the loss of the theatrical texts. In this dissertation, the unfortunately unsuccessful incursion of the writer into this literary field is briefly exposed. *Farsa* is also studied from a feminist point of view, as well as the feminine vision of the playwright.

Keywords: Blanca de los Ríos, female playwrights, female writers, theatre, literature.

1. BLANCA DE LOS RÍOS Y EL TEATRO

Blanca de los Ríos Nostench fue una de las personalidades más reconocidas en el mundo hispanohablante de principios del siglo XX. Su legado ya empezó a difuminarse en sus últimos años de vida, quedando completamente olvidada como autora, periodista e incluso como crítica e investigadora literaria, a pesar de sus importantes aportaciones en torno a la vida y obra de Tirso de Molina.

Nacida en Sevilla el 15 de agosto de 1859, tuvo una infancia y vida acomodadas. Su padre, Demetrio de los Ríos, arquitecto de profesión, consagró su vida a la restauración de monumentos y patrimonio, mientras que su madre, María Teresa Nostench, pintora autodidacta, transmitiría a su hija su gusto por el arte pictórico y la literatura. La formación de Blanca de los Ríos — también autodidacta—, estuvo centrada en el romancero y los clásicos españoles. A pesar de que su obra se centró sobre todo en cuentos y relatos cortos publicados en periódicos, su interés por el teatro, aunque oculto, permanecería latente durante su etapa como prosista a principios de siglo XX.

Publicó su primer libro, *Margarita*, en 1878, y recopiló los cuentos y novelas que escribió entre 1898 y 1907 en cuatro volúmenes dentro de la colección de sus *Obras Completas* titulado el Tomo I *La Rondeña, cuentos andaluces. El salvador*,

cuentos varios (1902), el II *La niña de Sanabria. Melita Palma y Sangre Española* (1907), el V *Madrid Goyesco* (1912) y el VI *El tesoro de Sorbas* (1914).

Con respecto a su faceta de crítica literaria, la Real Academia reconoció en 1885 el trabajo que realizó en torno a la biografía de Tirso de Molina, en 1924 se le concedió la Gran Cruz de Alfonso XII y en 1948 la de Alfonso X el Sabio. A pesar de ser su trabajo alabado por importantes instituciones y tener grandes apoyos dentro del mundo de las letras y de la investigación, nunca se le concedió un sillón en la Real Academia, seguramente debido a su condición de mujer, al igual que sucedió con Emilia Pardo Bazán, gran amiga suya.

Hasta hace poco tiempo, se desconocía casi por completo la vertiente teatral de la autora sevillana. No es hasta la publicación del epistolario *Cartas de Buena Amistad* entre Blanca de los Ríos y Emilia Pardo Bazán, donde Ana María Freire y Dolores Thion descubrieron la existencia de un drama, *El padre de su enemigo* y una comedia en un acto, *La sombra* (Freire & Thion, 2016: 37). Hasta ese momento se pensaba que las únicas obras teatrales escritas por ella fueron *Farsa* y *El conflicto*, retitulada más tarde como *El choque* (González López, 2001: 128). Se sabe, por lo que la gallega comentaba en sus cartas, que de los Ríos retomó su actividad dramática sobre 1901, siempre apoyada por Pardo Bazán. Ambas autoras intentaron por todos los medios ver sus obras representadas en el escenario, algo que la autora sevillana no conseguiría hasta un año antes de su muerte. Según Freire y Thion, “cabe suponer que la modernidad que Blanca de los Ríos quiso imprimir en sus otras creaciones fue causa, en parte, de las dificultades que encontraron para convencer a empresarios y a asesores teatrales” (2016: 37).

Farsa es hasta el momento la única obra teatral que se ha logrado recuperar de Blanca de los Ríos. Este es el primer trabajo en el que se analiza la pieza, puesto que ha permanecido perdida hasta hace pocos meses. No es posible datar con exactitud el momento en el que Blanca de los Ríos puso punto final a esta obra teatral, sin embargo, se sabe que fue escrita antes de enero de 1910 ya que en esta fecha la presentó al

concurso de obras teatrales organizado por el Ayuntamiento de Madrid. El certamen estaba dirigido a autores noveles y las obras debían estar compuestas por tres o más actos. El jurado estaba formado por Eugenio Sellés como presidente, Francisco Rodríguez María, Eduardo Gómez de Baquero, Pedro Répide y Manuel Linares-Rivas como vocales, mientras que el cargo de secretario lo ostentó José Jurado de la Parra (“*Concurso de obras dramáticas*”, 16/03/1910: 3). Se presentaron ciento cincuenta y tres obras, resultando como ganadora por unanimidad *Los jácaros* de José Ignacio de Alberti y Ramón Godoy. No obstante, se propuso al Ayuntamiento la representación de *Farsa* —presentada bajo el lema *Sola*— a cargo de la Empresa del teatro Español (“*Concurso de comedias*”, 28/06/1910: 2).

A pesar de que fueron múltiples los periódicos que se hicieron eco de la obra de Blanca de los Ríos y propusieron su llevada a escena, las recomendaciones no surtieron efecto: habría que esperar hasta 1955 para la representación de *Farsa*. Finalmente, los encargados de dar vida a los personajes de la autora sevillana fueron los integrantes del grupo de teatro aficionado “La Farándula”, creado por la Asociación de Escritores y Artistas. El 15 de diciembre en el teatro Bellas Artes de Madrid, bajo la dirección de Vicente Vila-Belda, tuvo lugar la primera función, posteriormente aplaudida tanto por la crítica como por el público (González López, 2001: 128-129).

Blanca de los Ríos siempre sintió pasión por el teatro, de ello da muestra, además de por sus investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro, en cuentos como *Melita Palma* donde escoge como protagonista a una actriz, o en poemas como “A Romea”, oda romántica dedicada al actor Julián Romea Yanguas, pariente de su marido. La amistad entre la familia Romea —cuyos varios de sus miembros se dedicaban profesionalmente a este arte—, y la autora se mantuvo firme a lo largo de los años.

Fue una mujer culta, concienciada con la crisis de fin de siglo y los problemas de España para incorporarse a la modernidad, temas que abordó tanto en sus cuentos como en sus artículos periodísticos. Con el (re)descubrimiento de *Farsa*, se confirma que la autora sevillana persistió en llevar también ese

tipo de temas sociales y feministas a escena, a pesar de la negativa de una industria que todavía no estaba preparada para ello.

Un año después de ver cumplido su sueño con la representación de una de sus obras en el escenario, dio su último aliento. Murió el 15 de abril de 1956 en Madrid, siendo, hasta la fecha, la única mujer enterrada en el Panteón de Hombres Ilustres del cementerio de San Justo.

2. FARSA

Farsa es una obra dramática en tres actos y en prosa, representada por un total de veinticinco personajes. Se aprecia gran habilidad por parte de la autora a la hora de poner en escena esta gruesa cantidad de papeles, como bien hacía notar Alfredo Marquerie (15/12/1955: 61). La protagonista y heroína de la historia es Sola Santurbi, cuyo nombre encierra en sí su propia esencia. Los demás personajes se moverán en torno a Sola, cada uno de ellos manteniendo una relación diferente con la protagonista. Así, el resto de la plantilla principal la conforman Fernando Vivares, su novio; Margot Torcaz, su madre; Mimí Torcaz y la princesa de San Miniato, sus tías; Inés, su amiga, y el marqués de Castro-Yermo, personaje interesado sexualmente en ella.

De los Ríos presenta una obra donde convergen personajes de varios de sus cuentos. Con algunos de ellos guarda, además, similitudes en situaciones y tramas, aunque, en el caso de *Farsa*, mucho más pulidas y realistas. La historia comienza en la casa señorial de los Santurbi, que antes presentara también en *El espejo*, publicado por primera vez en *La Época* en 1899. Sin embargo, esta vez la historia de la familia es diferente; aunque también arruinada, es la mujer, y no el conde quien enviuda. Fruto del matrimonio nace Sola, personaje cuya historia se asemeja en parte a la de Beatriz en *El escapulario*. Los problemas económicos de la familia serán el punto de partida de la obra, creando una farsa donde intentarán aparentar que no los sufren.

Por un lado, Sola entiende que el estilo de vida que su madre la obliga a llevar no es correcto, aunque por otro no puede evitar sentir cierta fascinación. La situación de la heroína se divide entre una madre que no cumple las funciones esperadas de tal cargo, preocupada únicamente por la juventud y las fiestas, y un novio infiel que coquetea continuamente con su tía Mimí. A pesar de ello, Sola defenderá a su madre, dado el amor filial que no puede evitar sentir por ella, al igual que el pasional que siente por Fernando le impide acabar con su relación, aun siendo consciente de los escauceos de este:

- SOLA: Ni una palabra más, Inés ¡Es mi madre! En ella lo comprendo, lo disculpo... lo amo todo ¡Creo que amaría hasta la culpa! [...] Sí; la doctrina será errónea; el sentimiento hermoso, disculpable, al menos ¡Compréndeme, Inés! (Llora).
¡Si supieras todo lo que sacrifico en el altar de ese sentimiento sagrado!
- INÉS: ¡Basta, no más, perdóname! De otra cosa quería yo hablarte.
- SOLA: ¿De qué? ¿De Fernando? ¡No, no me hables tampoco, no me aconsejes, sería inútil!
[...]
- INÉS: Sé que le amas como tú eres capaz de amar; pero, Sola mía, sé que ese hombre haría tu desgracia.
- SOLA: ¡Pues primero al infierno con él que a la gloria con otro!
(Con pasión y fanática firmeza) (Ríos, 1955: 15-16)

La celebración de una fiesta de máscaras “en socorro de la miseria de Andalucía” ocupa el segundo acto. Aunque Fernando le prohíbe asistir, Sola no hace caso, presentándose en el Real al día siguiente. Cuando se encuentran, Fernando no se siente molesto por la desobediencia de Sola, aunque sigue insistiendo en que lo mejor para todos es que se marche. Finalmente, Sola decide hacer caso al consejo de Fernando y pide un carruaje

para volver a casa, pero su madre le impide irse, instigada por una broma que ha planteado junto a su hermana Mimí.

En la confusión de la mascarada, todos creen haber visto en una situación comprometida a Sola, quien iba vestida con un capuchón color fuego, lo que provoca que Fernando termine su relación ante la supuesta infidelidad.

El tercer y último acto tiene lugar en Niza en la villa de la princesa de San Miniato donde se representa en escena toda la esencia del modernismo. Catro-Yermo y Urbino —escritor psicoanalista italiano— comentan las escapadas en automóvil entre la princesa y Sola, a quien su madre ha enviado a Niza. Las dos mujeres aparecen en escena acompañadas por Fernando tras haber sufrido un accidente de coche.

Inés aparece de imprevisto en la Villa, enterada del accidente y preocupada por su amiga. Sola, ante la inquietud de la única persona que verdaderamente se interesa por ella, rompe por confesar sus problemas y temores: “¡Estoy en una de esas horas terribles que deciden la vida! ¡La ruina, la sociedad, la calumnia, todo y todos me empujan al pecado o a la muerte! Y créelo, haré un desatino, una locura, no puedo más” (Ríos, 1955: 75-76).

Además, desvela que fue su madre quien le intercambió el disfraz, confundiendo a Fernando y a los asistentes de la fiesta:

INÉS: ¡Y por eso callaste!
 (Signo de asentimiento de Sola)
 ¡Y por eso has dejado que Fernando se aleja
 de ti y te calumnie, y el mundo también!

SOLA: ¡Sí!

INÉS: (Abrazándola).
 ¡Sola!

SOLA: ¡Hice mi deber! ¡Era mi madre!

INÉS: Pero ¿tu madre por qué no habló a Fernando?

SOLA: Mi madre no creía a Fernando bastante rico
 para mí y... casi se alegró de la ruptura (Ríos,
 1955: 76-77).

Sola lee después a su amiga una carta de su madre donde la incita a casarse, bien, ahora sí, con Fernando, que acaba de

heredar una gran fortuna, o con Castro-Yermo, ya que ellas han quedado completamente arruinadas. Esta situación con el marqués guarda verdadera similitud con los acontecimientos que él mismo protagoniza en *El escapulario*. Después de escuchar la misiva, Inés decide ayudar a Sola explicándole a Fernando el malentendido, momento que aprovecha Castro-Yermo para encontrarse con la protagonista a solas.

El marqués ha recibido noticias de que Margot, por necesidad, va a vender Santurbi, por lo que propone matrimonio a Sola como única solución a la caída en desgracia familiar, proposición que ella rechaza de forma altiva. Siguiendo su plan, Castro-Yermo le explica entonces a Fernando la mala situación actual de madre e hija, haciéndole creer que le hace un favor. Al Fernando acabar de heredar una cuantiosa fortuna justo en el momento en el que su antigua prometida se sume en la miseria después de su disputa, el perdón que le implora Sola la haría quedar como una oportunista.

Fernando aprovecha la situación para culpabilizar a la sociedad en su favor:

FERNAN: Pero... ¿serías capaz...?
SOLA: ¿De qué? ¿De quererte, de dejarlo todo por ti?
FERNAN: Sí, de dejarlo todo, de darme una prueba suprema, de venir a mí, de ser mía, de huir conmigo, hoy ahora mismo.
[...]
¿Qué?... ¿No te atreves? ¿Dudas de mí? Entonces... ¿a qué hablas de amor? [...]
Tuyo, soy tuyo hasta el delirio, hasta la locura, hasta donde no sueñas... pero víctima de los cálculos de tu madre, objeto de ambiciones, juguete de caprichos, perfidias y farsas femeniles... ¡Nunca, nunca, nunca! ¡Antes muerto! ¡Casarme contigo es pagar las deudas, sancionar las culpas, autorizar los escándalos de tu casa! (Ríos, 1955: 87-88).

Sola, a pesar de entender esa opresión social de la que ella misma se quejaba ante Inés, sabe que como mujer está en desventaja:

SOLA: ¡A la mujer no se le perdona la irreflexión!
 FERNAN: (Queriendo arrastrarla consigo).
 ¡No discutas, huyamos y creeré en ti!
 SOLA: ¡No, Fernando; para ti, huir conmigo es una
 aventura; para mí huir contigo es la deshonra!
 No, no; si me quieres, ¡respétame!
 FERNAN: Sé mía, y más que respeto, te daré culto,
 adoración.
 SOLA: ¡No! ¡Cuando la virtud cede al amor, dejáis de
 respetarnos! (Ríos, 1955: 88-89).

Ante la obstinación de Sola, Fernando desiste en su intento de huida. Inés encuentra a su amiga llorando por una situación que es incapaz de superar. Sin embargo, cuando los invitados empiezan a entrar en el salón ambas se recomponen, volviendo a comenzar la farsa de cara a la sociedad justo en el momento en el que baja el telón.

2.1.MUJER, SOCIEDAD, MORALIDAD Y LIBERTAD

A la hora de analizar esta pieza dramática desde una perspectiva feminista, aplicar los fundamentos de la ginocrítica de Elaine Showalter resulta lo más conveniente. Tanto la actitud de la protagonista como la de la propia autora son el resultado de una educación que acarrea tras de sí años de historia patriarcal. De esta manera, Blanca de los Ríos escribe la historia de Sola, quien representa a la mujer en el mundo occidental. Su propio nombre anuncia el sentimiento de desamparo que siente, tratada por todos como una simple moneda de cambio. El espectador tiene la oportunidad de conocerla gracias a Inés, única tabla de salvación a la que la protagonista puede asirse. Sin embargo, Sola es incapaz de reconocerse a sí misma, sintiendo que dos personalidades viven dentro de ella:

SOLA: [...] En París la tía Adoración Santurbi me mecía en mares de luz beatífica; en Madrid, Mimí Torcaz me zambulle en el torbellino de la vida, Fernando me asoma a abismos que dan vértigos... ¡Y lo extraño es que parezco

hecha para esto y para aquello! Siento transportes que me arrebatan en amor divino, rachas que me empujan a gozar frenéticamente, loca *gioia di vivere*, delirios de pasión devastadora... ¿Qué me pasa Inés?

INÉS: Me parece que... ¿cómo lo diré? Que eres dos personas, una toda luz, otra toda fuego, una muy buena, la otra...

SOLA: Acaba: muy mala

INÉS: No, mala no... pero... ¡en peligro de serlo!
(Ríos, 1955: 13-14).

Siguiendo la teoría de Lola Luna en su tesis *Fundamentos para una ginocrítica*, la percepción distorsionada de su propio yo que siente Sola es resultado de las pocas o nulas posibilidades que han tenido las mujeres de representarse y describirse a sí mismas. La vida y experiencias de la protagonista parecen conducirla a un dualismo de lo que social y culturalmente se ha entendido como bueno/malo, lo que corresponde a los dos arquetipos de personajes femeninos que han predominado a lo largo de la historia literaria: por un lado el modelo de la virgen María, patrón para la construcción de damas virtuosas e idealizadas, y por otro “los estereotipos subversivos, trasgresores y seductores [...] tomados como sinónimo de maldad e inmoralidad, encarnados en brujas, prostitutas, Amazonas, bachilleras, pícaras, locas, evas, salomés, alcahuetas, etc.” (Sánchez, 2009: 122).

Siguiendo con los fundamentos de Showalter y sus tres fases, *femenina, feminista y de la mujer*, *Farsa* estaría a caballo entre las dos primeras. Se aprecia una intención de rebelión cuando la protagonista evidencia las injusticias y desigualdades entre mujeres y hombres (Showalter, 1977: 29), pero la obra no va más allá de esa denuncia social. Sola se ve sometida por tres personajes: Fernando, el marqués de Castro-Yermo y Margot Torcaz, su madre. Fernando, quien encarna al don Juan joven, únicamente la quiere como su esposa, en un papel de ángel de hogar, sumisa y recluida. Cuando se da cuenta de que Sola no entra, ni desea entrar, dentro de ese molde social, le pide que sea su amante, sin importarle que ella quede como una paria a ojos de la sociedad. Se guía de nuevo por un dualismo extremo

formado también dentro de un contexto sociohistórico falocéntrico. Fernando actúa según sus propios deseos, los cuales puede cumplir sin ningún tipo de repercusión dada su condición de hombre, sin tener nunca en cuenta los de Sola.

Por otro lado, el marqués de Castro-Yermo, descrito en *El escapulario* como un “don Juan decadente” (Ríos, 1914: 153), intenta hacer todo lo posible para que Sola termine convirtiéndose en su esposa. Se advierte una crítica a los matrimonios donde existía una diferencia de edad y de poder significativa, ya que, antes de que el espectador sepa cuáles son las verdaderas intenciones del marqués, se reproducen varios diálogos que lo evidencian como una figura casi paternal:

INÉS: ¿Es un modo de llamarme vieja!
CASTRO: ¡Criatura! ¡A tu edad! ¿O es un modo de llamarme abuelo porque te tuve en las rodillas? (Ríos, 1955: 23).

Más adelante, ya en la proposición de matrimonio, lo vuelve a recalcar: “¡Sola, para el amor no hay edad! ¡Te quiero como un loco!” (Ríos, 1955: 83). De esta manera, se reafirma el uso de su posición de poder como hombre —y el momento de necesidad por el que está pasando la protagonista— para conseguir su propósito.

En la escena que transcurre entre Fernando y Castro-Yermo, este último distorsiona y moldea a su propio beneficio la mala situación por la que está pasando Sola, retratándola como una interesada. El papel que juega en ese momento el marqués guarda estrecha relación con las pautas de actuación en autores masculinos a la hora de retratar a personajes femeninos, ya que en ambos casos la imagen de la mujer que se describe es “una proyección imaginaria y simbólica alejada de lo real, androcéntrica como consecuencia de una reflexión especular del yo masculino que se ve afirmado y reforzado” (Sánchez, 2009: 120). La verdad, actitud y sentimientos de Sola son reescritos y malinterpretados por un hombre egoísta y sin escrúpulos, en una pequeña representación de la realidad literaria imperante en la época.

Por último, Margot Torcaz, aunque es una mujer, se guía por actitudes sexistas, apoyando a Castro-Yermo, sin tener en cuenta los deseos Sola. Lo único que la mueve es la codicia, sin importar que ello implique casar a su propia hija en contra de su voluntad, reafirmando los intereses de una sociedad patriarcal: “Aprovecha tus momentos: cástate, pero no en romántico: en positivo. Las grandes casas no se levantan con madrigales. Tu Fernando ha heredado: ¡reconquistale! Y si no, ahí tienes a Castro-Yermo. ¡Toma tu partido sin perder minuto, o nuestra vuelta a Madrid será la campanada! ¡La ruina con escándalo!” (Ríos, 1955: 78-79).

Sola es continuamente silenciada por estos tres personajes, representantes de una sociedad donde la mujer era considerada inferior al hombre, donde resultaba inconcebible el pensamiento crítico y la toma de decisiones por parte de ellas. La protagonista se opone continuamente a las demandas de su novio, su madre y el marqués, quienes no atienden a sus sentimientos. El único personaje que la escucha e intenta ayudarla es Inés, sobre quien recae la representación de la sororidad entre mujeres. A través de ella el espectador aprende, en palabras de Geraldine Nichols, “a entender cómo el ser «pasivo» (mujer u otro marginado) disfraza —literariamente— su actividad; el silenciado —literariamente— su grito. Y hacerlo hasta que no sea necesario gritar para que se escuche este susurro que cuenta lo femenino” (1992: 26).

2. 2. UNA OBRA ADELANTADA A SU TIEMPO

Como ya suponían Freire y Thion con respecto a la producción teatral de Blanca de los Ríos, *Farsa* es una obra adelantada a su tiempo en lo que concierne a temas sociales. En contexto en el que la autora representó e intentó estrenar la obra corresponde a la primera década del siglo XX, a pesar de su debut tardío en 1955. Desafortunadamente, *Farsa*, aunque demasiado precoz para principios de siglo, resultaba un tanto desfasada en los años cincuenta, así lo señalaba Alfredo Marquerie: “es una obra que conserva el lenguaje, el estilo y lo

que es más importante todavía, el perfume sutil, la intensa fragancia de la época” (1955: 61).

En esta pieza, la autora parece partir de las bases del teatro dieciochesco, reinventándolas y reescribiendo su propio código de moralidad, actualizado a su tiempo y a su propia condición de mujer. Lo que Iris M. Zavala denomina “una especie de código del comportamiento” concebido para “dar soluciones a los problemas morales” (1996: 11), Blanca de los Ríos lo aplica en casi todas sus composiciones y, concretamente en *Farsa*, es clara la intención de enjuiciar comportamientos que sometían a las mujeres, impidiéndoles expresarse, actuar y decidir por voluntad propia.

Zavala parte del concepto de cultura según Lotman y Uspenskii para definir la cultura como la memoria no-hereditaria de la colectividad, expresada en un sistema determinado de prohibiciones y prescripciones. Así, el teatro “burgués” dieciochesco, trasgrede dichas prohibiciones y obligaciones al igual que hace Blanca de los Ríos en *Farsa*. De la misma manera, la obra presenta fronteras “demarcadas en la vida social, que se subvierten en las imágenes discursivas en oposiciones binarias: la colectividad y el individuo; la norma y la transgresión de la norma; la autoridad y el desacato de la autoridad” (1996: 12), simbolizadas en la sociedad aristocrática frente a Sola; las normas impuestas por Fernando y su desobediencia; la autoridad de su madre y la rebeldía final en cuanto a la imposición del matrimonio, respectivamente.

Una de las principales diferencias en cuanto al teatro dieciochesco es el comportamiento de la mujer. Mientras que en el XVIII existía una clara diferenciación entre comportamiento “cortés” y “descortés”, siendo este último característico de la mujer marcial, aquella que habla con desenfado, trata a todos con libertad, es descarada, “voluntariosa, presumida, trasgrede las fórmulas de cortesía y de trato social entre los sexos [...] que ocupa sus horas en lecturas mundanas, fiestas y paseos” (1996: 14), en *Farsa*, Blanca de los Ríos parte de esa base para dar visibilidad a la evolución social que ha tenido lugar y que, sin embargo, sigue sin ser suficiente para alcanzar la igualdad entre sexos. Sola no es una mujer “marcial”: a través de ella se

observa un nuevo comportamiento femenino, fruto del desconocimiento del propio yo debido a la carencia de representación femenina. Sola ansía disponer de la libertad que se le da al hombre y establecerse como una igual, así trasgrede, en la medida de lo posible, las normas que se le imponen. No obstante, la propia autora es incapaz de desprenderse del todo del dualismo moral arquetípico de mujer buena/mala ya que, siguiendo la conducta de las demás heroínas de sus obras, la protagonista de *Farsa* no es voluntariosa, ni presumida, ni ocupa sus horas en conductas mundanas, ya que dicho comportamiento, como puede observarse en *Las hijas de don Juan*, *La muerte de Silvia* o *La cabeza enamorada*, conlleva siempre la desdicha de los personajes, siguiendo la estela moralizante de Blanca de los Ríos. En este aspecto, pese a que la obra da muestras de situarse en una fase feminista, como se ha evidenciado anteriormente, la autora sigue ligada a los patrones tradicionales que imposibilitan su completa desligadura de la fase femenina.

Esta pieza teatral no solo consigue innovar temáticas presentadas en siglos anteriores, sino que introduce similitudes con respecto al teatro de la denominada generación realista o del medio siglo, quien representa en su teatro acciones en realidades provincianas donde el poder lo ostentaba “un sector de la sociedad alienada y unidimensional” que “llega a todos los espacios. Sean privados —el derecho de amar a quien se desee— o públicos” (Sánchez-Casado, 1996: 228).

A pesar de las similitudes en cuanto a crítica social se refiere, existe, sin embargo, una diferencia crucial con respecto a este tipo de teatro, escrito por hombres en su mayoría, y la obra de la autora sevillana. La generación de medio siglo hace uso de un personaje tipo, la *vieja*, encargado de dictar las leyes morales y velar por su cumplimiento (Sánchez-Casado, 1996: 228). En *Farsa* se prescinde de él, las mujeres de más edad, tanto la madre de Sola, Margot Torcaz, como su tía Mimí, hacen un papel completamente opuesto a lo que se les supone como figuras de autoridad, siendo la ética y la moral sostenidas siempre por el personaje de Sola. Sin embargo, como ya se ha comentado, a pesar de que la senda de la moralidad se mantiene

casta y firme, Blanca de los Ríos aboga por una liberación, intentando deshacerse del yugo de los personajes masculinos, así como de etiquetas y comportamientos sociales que amordazaban a la mujer.

3. CONCLUSIONES

El teatro fue la única vertiente literaria que Blanca de los Ríos no supo, o más bien no pudo, desarrollar plenamente. En las cartas que le escribiera Pardo Bazán se observa un recelo por parte de empresarios y a asesores teatrales, no solo a la hora de ofrecerse a llevar a escena las obras, sino simplemente a leer o escuchar los guiones. A raíz de la lectura de *Farsa* se confirma que esta desconfianza en su obra se debe a su naturaleza inconformista, su defensa por los derechos de las mujeres y su crítica social, demasiado adelantada a su tiempo. Sin embargo, a pesar de la buena acogida de la representación de 1955, los temas tratados en la obra se mostraban entonces poco novedosos, sumiendo la pieza en un olvido instantáneo, perdida en el tiempo hasta este momento.

Los personajes, situaciones y conflictos que Blanca de los Ríos presenta son el reflejo de sus propias vivencias y percepción del mundo. Se trata de un relato acallado y despreciado por ser obra de una mujer en un mundo en el que ellas no tenían ni voz ni voto, aunque necesario a día de hoy para entender nuestro pasado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- “Concurso de comedias” (28 de junio de 1910). *El Globo*, p. 2.
- “Concurso de obras dramáticas” (16 de marzo de 1910). *El heraldo de Madrid*, Madrid, p. 3.
- FREIRE LÓPEZ, ANA. & THION SORIANO-MOLLÁ, DOLORES. (eds.) (2016). *Cartas de buena amistad: Epistolario de*

- Emilia Pardo Bazán a Blanca de los Ríos (1893-1919)*. Madrid: Iberoamericana.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, MARÍA ANTONIETA (2001). *Aproximación a la obra literaria y periodística de Blanca de los Ríos*. [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Filología.
- MARQUERIE, ALFREDO (15 de diciembre de 1955). “En el Bellas Artes de estrenó “Farsa” de doña Blanca de los Ríos”, *ABC de Madrid*, p. 61.
- NICHOLS, GERALDINE (1992). *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid: Siglo XXI.
- RÍOS, BLANCA DE LOS (1914). *El Tesoro de Sorbas (cuentos)*. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez.
- RÍOS, BLANCA DE LOS (1955). *Farsa* [Manuscrito inédito]. Madrid: Sociedad Cultural Recreativa La Farándula.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, BLAS (2009). *Literatura y feminismo. Una revisión de las teorías literarias feministas en el ocaso del siglo XX*, Sevilla: Arcibel.
- SÁNCHEZ-CASADO, MARÍA JOSÉ. (1996). “... la lengua quebrada y en casa”, En I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La mujer en la literatura española. Modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad*, (pp. 213-238) Barcelona: Anthropos.
- SHOWALTER, ELAINE. (1977). *A Literature of their Own*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- ZAVALA, IRIS M. (1996). “De la razón didáctica a la pasión desbordante”, En I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La mujer en la literatura española. Modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad*, (pp.11-30) Barcelona: Anthropos.

LOTA ESPAÑA: LA POETA COMO INICIADA

LOTA ESPAÑA: THE POET AS INITIATE

Dolores VELA-GARCÍA

Universidad de Sevilla

Resumen

El presente artículo analiza, desde un punto de vista femenino y feminista, la concepción de la poesía y la poeta, de la escritora malagueña Lota España. A través de varios de sus textos en poesía y prosa, conoceremos su definición de la poeta iniciada, a la que se le otorga el don divino de llevar a la humanidad un conocimiento y realidad más allá de la que vemos.

Palabras clave: poeta, Lota España, poesía, concepto de poeta, feminismo, ginocrítica.

Abstract

This article explores and analyses the concepts of poetry and poet in the works of the Andalusian writer Lota España from a feminine and feminist perspective. Through various articles, short essays and articles, as well as thoughts, we will discover the vision of the poet as an initiate, as a being endowed with a divine gift to bring knowledge of a reality beyond our own.

Keywords: feminism, poetry, women poetry, female poet, women studies.

“Los artistas somos almas emanadas de Dios mismo
que marchamos derramando nuestra luz en los senderos;”
Lota España, “Los artistas”⁸⁴

1. POÉTICA DE LA FEMINEIDAD.

Resulta manifiestamente difícil una aproximación crítica a la poética emanada de los textos y poemas escritos por mujeres, cuando se debe partir de presupuestos filológicos historicistas y estéticos fijados por un canon eminentemente patriarcal. Las herramientas a las que estamos acostumbrados se tornan insuficientes y escasas para llevar a cabo una exégesis que se adecue no sólo al texto en sí, sino a la autora, cuya condición de mujer y poeta puede indudablemente poner en un brete la comprensión y capacidad de aprehender su sensibilidad y cosmovisión de críticos y lectores que no solo desconozcan los vericuetos de la femineidad creadora, sino que ni siquiera tomen en consideración lo distintivo y propio de la misma.

No son pocos los críticos que han desvirtuado e infravalorado la poesía femenina al tildarla como afectada, exaltada, sensiblera y otros muchos despectivos denominadores que posiblemente ya conocemos. Sin embargo, el estudio de las formas y los estilos, de las voces y las musicalidades, de las estructuras y los temas, han confirmado que existe una entidad propia a la que hemos logrado llegar gracias al empuje del feminismo y, por ende, de la teoría literaria feminista. La poesía escrita por mujeres ha demostrado no ser inferior a la escrita por hombres, sino que estos han evidenciado incapacidad para abarcarla, entenderla y estudiarla desde su visión de un mundo hecho a la medida de ellos mismos.

Cuando hablamos de poesía, de poetas, debemos considerar que lo masculino ha incluido, y anulado por tanto, lo femenino con todas sus peculiaridades e impronta propia. En efecto, la inclusión que supone lo masculino, aunque sirva bien a las normas de la economía del lenguaje, poco o ningún favor hace a lo femenino, ya que lo anula, bien puede afirmarse que de ser el género no marcado, el masculino pasa a ser el canon.

⁸⁴ Poema sin fechar manuscrito.

Parecería pues necesario realizar una revisión de ambos términos y géneros para llevar a cabo una mayor contemplación del yo poético que trascienda más allá de la tradicional y ya superada definición binaria hombre-mujer, femenino-masculino. Aunque definir qué es lo femenino y lo masculino no es el tema de este artículo, es relevante considerar y tener en mente mientras analizamos y penetramos la poética y la poesía de Lota España, que su voz poética es femenina, que su actitud poética es la de una mujer, que su experiencia vivida y sus inquietudes están en un cuerpo y mente de mujer, que su mundo referencial es femenino, mientras que la cultura y la sociedad en la que se desenvuelve es profundamente machista y patriarcal. Más aún estamos ante una mujer sujeta a la entropía, casi esclava de su propio afán poético, confinada por su amor a la literatura hasta el punto de abandonarse a ella dejando a un lado esa otra vida útil propia de la mujer como esposa y madre, a pesar de que en muchas ocasiones, ella misma hiciese apología de la maternidad y del papel de la mujer fundamental para la sociedad como ángel del hogar. Tenemos, pues, en mente la condición de mujer de nuestra escritora, como parte esencial de la interpretación de su obra.

2. LOTA ESPAÑA, POETA.

Más allá de las conceptualizaciones generales que se puedan hacer a partir de los rasgos comunes de los diversos poetas y escritores, movimientos literarios y críticos, que transcurren en paralelo a la vida de Lota España, ésta desarrolló ineludiblemente, desde los límites y a menudo en soledad, sin interlocutores que la acompañasen en su viaje literario, una dialéctica poética que queda dibujada al margen del acontecer literario de su propia época, configurando así una suerte de península más que isla, desde donde se formulan y exponen tanto su concepción del poeta como de la poesía, bien sea en sus propios poemas, como en sus artículos, prosas y pensamientos o “poemelas”⁸⁵.

⁸⁵ La autora utiliza dicho término para ciertos pensamientos y breves líneas en prosa poética.

En sus muchos poemas escritos a lo largo de casi siete décadas de dedicación plena y absoluta a la labor poética y el quehacer literario, se aprecian ecos e influencias postrománticas becquerianas; la búsqueda de la musicalidad y la forma en el modernismo de Darío, del también malagueño Salvador Rueda, de Machado y del primer Juan Ramón Jiménez; la sencillez y el gusto por lo popular y lo andaluz, por los versos menores y las rimas asonantes y libres que cultivaron los grandes nombres de las vanguardias y la Generación del 27 como Lorca, Salinas, Alberti, entre otros; y el intimismo y la reflexión de la poesía de posguerra.

Sin embargo, a pesar de dichas influencias, encontramos en sus versos una poesía que refunde constantemente estilos para dar lugar a una voz cuya sensibilidad artística, cuya melancolía como voz universal o local transfigurada en la Andalucía de su tiempo, nace del profundo conocimiento de las formas, los autores, los estilos, la espiritualidad y el pensamiento, dando lugar a un ritmo armónico que tanto puede fijarse en un verso alejandrino, como en una copla popular, y en el que se reconocen una voz intimista y una concepción poética que trasciende el ser humano y conecta con la divinidad, sin abandonar esta tierra.

En el poema “¡Esclava!..”⁸⁶, nos encontramos con toda una declaración de intenciones, una suerte de manifiesto que reivindica la voz poética de la mujer y denuncia la escasa atención y reconocimiento que se le da a las obras escritas por mujeres.

En la cárcel dolorida de mi mente,
¡Cuántos tristes prisioneros noche y día
se retuercen locamente
con febriles convulsiones de agonía!
Entres gritos y violentas carcajadas
y placeres y martirios,
van las páginas gravando dilatadas

⁸⁶ *Notas perdidas*, primer y único poemario que consiguió publicar, fechado en Tenerife en 1915.

de mis locos y fantásticos delirios.
Hervidero de volcánica caldera,
prepotente batallar del oleaje,
finge el hórrido gemir de carcelera
de mi mente estremecida en el herraje;
y en el yunque de la sangre de mis venas
un herrero misterioso,
va forjando lentamente las cadenas
que condenan mis sentires al reposo.
Cuando el bélico ideal de mis querereres
quiere el vuelo levantar por un instante,
siento el filo del dogal de los deberes
en mi cuello palpitante.
Y en el tétrico vivir sin esperanza,
cual juguete del maléfico egoísmo,
nadie sabe, nadie alcanza,
donde llegan mi dolor y mi heroísmo.

Soy mujer... y cuando en locas pulsaciones
se retuercen mis ideas incendiadas,
al luchar para salir de sus prisiones
salen todas desgarradas.
Soy mujer... y hasta en la lírica locura
libertad para crear falta a mi mente;
y es eterna la tortura,
que doblega los pensares de mi frente.
Y por eso en la prisión de mis dolores
se debaten locamente noche y día,
mis espinas y mis flores
en gigantes convulsiones de agonía.
Y por eso si en impulso dolorido
doy al mundo mis canciones,
van pasando relegadas al olvido
cual sangrientos y paupérrimos jirones!

La poeta expresa su frustración al no poder ser libre para ser y crear: ella siente todo su cuerpo vibrar, su mente pelear, su sangre correr por las venas; la suya es una catarsis creativa que se ejecuta en cada ápice de su cuerpo y mente, pero este momento de plenitud poética, de exacerbado sentir, tiene que ser

contenido, porque antes que poeta es mujer, provocándole una auténtica tortura, dolor y convulsiones, obligando al poema, la palabra, a salir al mundo desgarrado y sangriento, como si de un parto se tratase. Consciente del yugo patriarcal y social que pone límites a la mujer, siente su libertad entre rejas, en la cárcel, en cuyo interior palpita un auténtico volcán cuyo fuego un “herrero misterioso” aprovecha cruelmente para crear esas cadenas que la atan y la sujetan condenando “sus sentires al reposo”.

Si por un instante trata de “levantar el velo”, siente como una sogá o “dogal” que aprieta su cuello: es lo que la ata a sus “deberes” como mujer. En ese instante, sin esperanza, denuncia ese egoísmo patriarcal que la reduce y la tiene prisionera en su propio ser, en la soledad de su mente, tan sólo con ese dolor al que sobrevive como una heroína que sabe que todo su esfuerzo y encomiable resistencia, pasará finalmente por el mundo en forma de canciones “relegadas al olvido”, un hecho determinantemente premonitorio ya que toda su obra quedaría ciertamente en el más absoluto abandono y olvido hasta hoy.

La poeta es prisionera de la mujer, de esos estrechos márgenes, obligaciones y deberes, de la imagen de femineidad que el hombre dibuja para la mujer y a la que obliga a rendirse y ajustarse coartando su libertad como ser humano para autodefinirse.

El poema “Sherezada está triste”⁸⁷ inspirado en el personaje protagonista femenino de *Las mil y una noches*, termina con estos versos:

¡Oh, dolor de las horas de cansancio, y hastío!...
Sherezada las diera por las horas antiguas
que tenían la gracia y el encanto sombrío
de las cosas sensuales; inestables y ambiguas...

No le pidas un cuento: Sherezada está triste:
la zozobra se ha ido, y el poema no existe;
¡Se acabó la Iniciada... y empezó la mujer!

⁸⁷ Manuscrito sin fechar.

Sherezade con su ingenio y sus historias crea y cuenta una serie de cuentos para conseguir tiempo y distraer al sultán librándose de la muerte, sin embargo, en este poema ya no se nos dibuja a la poeta capaz de contar cuentos, de crear, sino que estamos ante una mujer casada, en la seguridad y esterilidad creativa de su matrimonio, realizada “plenamente como mujer” de acuerdo con las convenciones socioculturales patriarcales, y sin embargo imposibilitada para la poesía, de ahí su tristeza. Contrariamente a la princesa, de la “Sonatina” de Rubén Darío, que espera el amor, Sherezada está triste porque ya no es libre, porque ha dejado de ser la “iniciada” para comenzar a ser “mujer”, y todo lo daría ahora por volver atrás, aun estando su vida constantemente en peligro, a esos días en que alcanzaba a “las cosas sensuales, inestables y ambiguas”. No hay “zozobra”, sólo una vida estable y monótona que devora su alma en una nueva realidad en la que “el poema no existe”.

Si la princesa de Darío divaga y sueña con el hombre que pueda hacerla feliz, la princesa Sherezada de Lota España sueña con volver a encontrar la poesía porque en ella residen su autenticidad, libertad y autodeterminación como mujer y poeta. Encontramos aquí definitivamente la poeta como iniciada, cuyo destino y misión existencial no es otro que el traducir los misterios y enigmas de la vida y la muerte. Esa condición de “iniciada” se define en términos convulsos, llenos de agonía, dolor, emociones, deseo de libertad y de volar, de alcanzar lo inefable, lo etéreo, esa otra realidad que conecta a la poeta con lo divino.

Al contrario que Sherezada, en el artículo “Historia de una poetisa árabe”⁸⁸, conocemos la historia de la princesa poeta Wallada bint al-Mustakfi⁸⁹, cuyo talento para la poesía y valentía ante las férreas tradiciones del califato, le supuso no sólo críticas por un lado y alabanzas por otro, sino fama entre todas las mujeres de su época. Fueron conocidos sus muchos pretendientes, aunque no llegó a casarse, y fueron conocidos algunos de sus mayores romances, como el que mantuvo con el

⁸⁸ Recorte de prensa sin fechar.

⁸⁹ Nacida en Córdoba, entre 994 y 10101 y fallecida el 26 de marzo de 1091.

también poeta Ibn Zaidun, al que, según nos cuenta Lota España, finalmente decidió dejar con una carta en la que le dice:

“Amigo mío: Si el leño se deja abrasar por la llama, el leño perece, y la hoguera perece después que ha consumido el tronco: no quiero ser respecto a ti, ni leño ni hoguera: medita bien que si el cielo y el mar llegaran a unirse en todo su contorno, la tierra perecería: Nuestras almas incorporadas una a otra dejarían de ser ambas, devoradas por su propia recíproca grandeza”.

Con estas palabras, Wallada rechaza el matrimonio y el amor con la metáfora del fuego que consume todo cuanto toca, y así de igual modo, el amor, destruye las almas que se entregan al él y perderían su grandeza, esa cualidad única que es don divino y que radica en el hecho de ser poeta. Existe pues un paralelismo y admiración entre Wallada y nuestra escritora, que tampoco llegó nunca a contraer matrimonio y pasó toda su vida dedicada al quehacer literario.

El poema “Evocación”, en el que se recuerda un amor pasado, expresa en la última estrofa:

¿Dónde estás? ¿Sufres acaso? ¿Me recuerdas?... ¿Me comprendes?
¡Ay! Quizás también evoques esta pena solitaria,
¡y quizás también recuerdes la postrera carta aquella
donde yo firmé el eterno sacrificio de mi alma!

Existe una concurrencia, un eco, entre lo escrito en el texto que transcribe la carta de Wallada y estos versos: el poema refleja la nostalgia del amor que fue y que acabó con una carta en la que se firmó el fin de la relación debido al “eterno sacrificio” del alma poética.

La poeta está destinada a la poesía, a algo supremo, sublime, inefable y divino, ha venido al mundo para dar a la humanidad el verbo, la belleza y la verdad, y por ello, debe renunciar al amor romántico y terrenal que supondría el fin de su alma libre como mujer. Sacrifica el amor (matrimonio) por la poesía, que la autora identifica con el alma inquieta, rebelde, que escapa de

lo humano, de las convenciones sociales, de su tiempo y espacio. En otro de sus poemas, titulado “Golpe fecundo”⁹⁰, afirma:

Si el círculo del Arte no turbara mi vida
mi vida de agua quieta,
yo sería un remanso
lleno de estrellas...
(...)
Pero llegó tu mano
¡Oh, inefable Belleza,
y fue como si un pájaro
en la linfa cayera:
como si en la corriente
de mi lírico espejo de tristeza,
se agitaran por siempre, en lucha humana,
dos alas gigantescas...

¡Solo un temblor de vida
puede juntar a Dios con el poeta!

Alma rota y turbada
por el rayo de luz que te sustenta;
Si el círculo del Arte
no quebrara tu sueño de agua quieta,
tú serías la calma:
la inmarcesible esencia:
la beatitud magnífica...
¡Pero no la Verdad ni la Belleza!

Dos importantes cuestiones extraemos de estos versos: en primer lugar encontramos una vez más el hecho de la unión de la poesía con lo divino, lo trascendente, que penetra desde los cielos como un haz de luz o un pájaro. En segundo lugar, la identificación de Verdad y Belleza con la poesía.

El “Arte”, la “Verdad”, la “Belleza”, son dones recibidos por el alma elegida que agita en un “temblor de vida” a la poeta y la unen con el mismo Dios. Sin la poesía, no sería más que otra

⁹⁰ Recorte de prensa sin fechar.

mujer, viviendo en un remanso de agua quieta, sería la calma y la beatitud.

Resulta interesante considerar el hecho de la rutina y el tiempo ya que la concepción del tiempo de lo femenino apunta más hacia lo circular que lo lineal como se entiende en nuestro mundo organizado por y para hombres. La mujer, y, por ende la poeta, está fuertemente vinculada a los ciclos vitales, la luna, el mar, la menstruación, y con ellos participa de una temporalidad que le confiere una entidad particular y opuesta en cierto sentido al hombre.

Afirmaba Machado que la poesía es “palabra en el tiempo⁹¹”, el poeta establece un diálogo consigo mismo y con sus coetáneos, con su propia vida y sentir, y aunque pueda parecernos una dicotomía que plantea por un lado lo humano del poeta sujeto a la temporalidad frente a lo eterno plasmado en la creación de la palabra que permanece, existe una revelación que impulsa al poeta a través del tiempo hasta donde llegue la palabra escrita, más allá del tiempo y del espacio.

La cultura occidental define el tiempo como lineal, somos seres abocados a la muerte desde nuestro nacimiento, uno de los postulados espirituales que más mella dejan en la mente humana condicionando nuestro comportamiento y actos desde un punto de vista sociológico y psicológico en un mundo eminentemente machista creado por y para hombres.

Sin embargo, en “Germinación”⁹² nos encontramos ante una visión del tiempo que emparenta consustancialmente con la femineidad y con las tradiciones orientales que consideran el tiempo de forma circular, y aunque no exista realmente una teoría del eterno retorno al uso, demuestra una concepción de lo eterno que persiste a lo largo del tiempo diseminándose constantemente desde el pasado hacia el futuro:

¡Germinación, germinación eterna!
Nada puede perderse en el vacío:

⁹¹ “Ni mármol duro ni eterno, / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo.” Del Poema “De mi cartera”, publicado en *Nuevas Canciones* en 1924.

⁹² Poema manuscrito sin fechar.

la molécula arraiga y resucita
para formar un nuevo cuerpo vivo.

En el poema la materia no desaparece con la “muerte”, sino que se transforma en átomos que van a formar parte de otras formas e incluso albergan en ella una memoria que pueden evocar en el presente, sensaciones de otras vidas pasadas.

Yo mañana también, polvo del viento
volaré a un sepulcro derruido
y viajaré en las alas
de los altos mandatos del Altísimo:
Iré lejos, muy lejos...
y de mi escoria un germen sensitivo
eternamente puro
soñador, melodioso, casto y vivo,
cuajará en una rosa
de un jardín escondido;

Y una novia dichosa
- ¡novia eterna! -
la elevará a sus labios joyecidos,
y sentirá que le hablan
desconocidas voces al oído;
intuiciones lejanas; ...
sedimentos de cosas que no ha visto;
murmullos de otras épocas...
canciones de otros nidos;

En este poema como en otros muchos de sus textos ya sean prosa o verso, se advierte esa gran influencia, conocimiento y admiración que la unió al mundo árabe y oriental y que penetró tanto su obra como su propio pensamiento filosófico y espiritual.

Lo efímero y lo particular se contraponen en estos versos a lo eterno y universal: no sólo los átomos viajan en el espacio y el tiempo para, desde una materia inerte, volver a cobrar vida, sino que viajan transportando una memoria, la memoria de los universales, de sensaciones, emociones y vivencias que trascienden al tiempo y lo vencen. Cualquier sentimiento o evocación que pueda producir esa molécula en otro ser,

sorprende por cuanto no se reconoce en la historia propia, pero es identificable por quien la experimenta porque en ella habita o se transmite la esencia de lo que se perpetúa en el alma a lo largo del tiempo, lo humano.

La memoria juega también un papel fundamental en el imaginario femenino, no sólo se transmite a través de palabras, sino que en estos versos viaja evocando sensaciones de las vivencias de la poeta, en la memoria de otra vida y otra mujer, como si de un saber secreto se tratase. Hay una sororidad explícita e implícita en esa novia eterna que revive a otras novias pasadas.

La poesía, como el arte, supone una espiritualidad superior que eleva lo humano hacia lo divino, que trasciende la creación hacia dios. La poeta tiene como designio y finalidad intrínseca y unívoca la de acercar “esa otra realidad” que sólo muestra la poesía, al resto de los mortales, ya que ha recibido el don fabuloso de crear con la palabra. En el artículo titulado “El arte”⁹³, se equipara a la religión:

“El Arte es, por sí mismo, Religión de Verdad y Belleza: se une a todo aquello que en las religiones entraña belleza y verdad: pero no tiene, en modo alguno, obligación de creer, imponer ni amparar, dentro ni fuera de ninguna religión, los dogmas humanos improvisados por los hombres.”

Verdad y belleza son términos que el poeta inglés John Keats identificó y equiparó en su célebre poema “Oda a una urna griega”: ““Beauty is truth, truth beauty”; that is all Ye know on earth, and all ye need to know”. Del mismo modo, apreciamos en este artículo un notable afán que enlaza con lo espiritual y lo trascendente, lo religioso si se desea, ya que ningún otro conocimiento es necesario para el ser humano más allá de ese binomio que se funde y que contiene al otro en una suerte de simbiosis ontológica entre el conocimiento, el arte, la contemplación, el alma, el cuerpo y lo catártico.

⁹³ Manuscrito sin fechar.

Si el Arte es una religión como afirma la poeta, éste ha de ser por su propia naturaleza una forma de conocimiento que, en este caso, se reafirma y produce a través de los dos conceptos universales anteriormente enumerados, de modo que igualmente ambos términos se hallan equiparados a lo divino. Se puede discernir y afirmar que el arte es pues lo divino, conecta con dios, que contiene en sí tanto la verdad como la belleza supremas. Esta religión, sin embargo, no impone normas mudables como puedan hacerlo todas las demás religiones creadas por el ser humano: está libre de dogmas de fe, ya que no existe la “obligación de creer”, es por lo tanto una religión tan divina que conecta con lo esencial “puro”, el arte por el arte, el arte puro, la poesía pura.

Así mismo, la poesía emana y pertenece a “otro mundo”. En “La poesía”⁹⁴ asistimos al momento de catarsis en el que la poesía desciende desde ese otro mundo de lo divino, como el mismo espíritu santo, como un rayo de luz, que todos adoran y veneran, para iluminar lo terrenal: es “milagro”, “misterio”, “prodigio”. Y por fin, nace un ser “sonoro y luminoso” que responde a la pregunta “quién eres” con un simple y directo “Yo soy la Poesía”.

“(…) del concierto fundido del Todo, ha brotado un rayo de luz blanca que desciende (...).

Del rayo viajero aquel, hundido en la tierra como una espada crisoletantina, ha brotado un ser pálido y bello, encarnación de Dios que lo envía.

¿Quién eres?... - ha preguntado mi alma espantada. Y el ser sonoro y luminoso ha respondido vibrando con la voz sentimiento de todos los seres, con una voz sin voz que encarna el misterio de la vida y la muerte:

«Yo soy la Poesía».”

De igual modo que la Santísima Trinidad, dogma de la cristiandad, afirma que la naturaleza de Dios conforma tres

⁹⁴ Recorte de prensa sin fechar.

personas en una, este rayo, este haz de luz que viaja desde los mismos cielos hasta la tierra y se convierte en un ser lleno de música y de luz al tocarla, que dice ser la Poesía misma, es uno con dios, que lo ha enviado de igual modo que enviase al espíritu santo en forma de paloma para encarnar y dar vida a su propio hijo. En esta analogía de la hipóstasis divina, Dios, hijo y espíritu santo se transmuta en Dios, haz de luz y poesía, y comparten ese mismo “misterio” que funde lo celestial, lo terrenal y la carne viva, la palabra, la belleza y la verdad, creadas del mismo dios. Dios es poesía, poesía es dios.

Si en la poética becqueriana encontramos un poeta que define la poesía planteando la pregunta misma “¿qué es poesía?” y respondiendo él mismo con el afamado y conocido verso “Poesía eres tú”⁹⁵, es decir, tú mujer amada que encarnas la belleza, nuestra poeta no sólo no define per se a la poesía, sino que es ésta quien se le muestra, quien habiendo descendido desde los cielos como un haz de luz divino, se transfigura en un ser “pálido y bello, encarnación de Dios que lo envía”, que se presenta ante la iniciada y le trae esa buena nueva: “Yo soy la poesía”. La poeta está alumbrada por un misticismo que la une a la divinidad y la hace parte de ella, se aparece ante ella en un momento plenamente ascético de pureza del alma femenino. Lo divino conlleva una iniciación de la poeta, que en este caso se narra en este poema en que se produce ese alumbramiento, esa revelación. De forma similar, en el poema “La plegaria”⁹⁶, se produce la transmutación de una plegaria en ser corpóreo:

Era ya muy tarde;
y al pasar el viento meciendo las ramas
levantaba unas suaves congojas
como el llanto de la madrugada;
y una estrella filando el espacio
pasó como un ascua,
sepultando su vidrio candente
en el párpado sin luz de las aguas...

⁹⁵ Rima XXI.

⁹⁶ Poesía premiada en los Juegos Florales de Hellín en 1929.

(...)

yo soy la alianza de Dios con los hombres:
¡Yo soy la plegaria!».

En este caso y con múltiples paralelismos con el texto anterior, la plegaria, la oración, desciende de los cielos para mostrarse en un instante lleno de misterio y de espiritualidad. Ser la elegida de los dioses trasciende en la poeta más allá de la palabra humana hacia la misma divinidad que se exhibe ante ella.

Otro aspecto destacable y notorio en esta concepción poética es la relación de los sueños y la poesía, lo onírico, el ensueño, como forma de límite en que la conciencia y la realidad, el día y la noche, se funden, se hacen uno, en que la penumbra y la oscuridad favorecen el misterio. Ese momento de sombras que llevan a la oscuridad nocturna, como también lo es a menudo el amanecer, es habitualmente un momento de inspiración en el que se puede vislumbrar la inspiración, como si en esos límites del día y la noche se auspiciaran los sagrados enigmas de la mente y el alma que propiciasen lo inefable y lo trascendente en la poeta. Para el poeta Jorge Guillén los sueños se identifican con la creación, el poeta puede ir más allá de la contemplación, de la visión, puede recrearla en sueños.

El texto de nuestra autora comienza con la pregunta “¿Qué es lo que sueña mi alma?”. Se instaura pues en ese instante en que la mente vaga libre de la conciencia y la realidad. A partir de ahí comienza ese periplo, esa experiencia religiosa y mística que la convierte en un alma sin ataduras que asciende “sobre el azul de los cielos transportada” para descubrir un silencio que se convierte en una plegaria, un “un concierto sobrenatural de almas en el seno de su Hacedor: (...) como si las eternidades se desposasen con su propio espíritu”. Si existe un descenso desde el cielo hasta la tierra de lo divino, también se produce el intercambio justo de ascenso de lo humano hacia lo divino, y es ahí donde comienza ese soñar en el que el alma asiste a la unión de dios con su espíritu, de donde nacerá ese rayo de luz: “De los huertos inmarcesibles y etéreos, del concierto fundido del Todo,

ha brotado un rayo de luz blanca que desciende como la Paloma de la Tercera Potencia que es Una y Trina”.

Cabría preguntarse quizá por qué el sueño, por qué asiste a tan mágico momento del nacimiento de la poesía misma, y la respuesta parecería no menos obvia: la poeta es una iniciada, una privilegiada a la que le está permitido estar tan cerca de lo divino, de la belleza y de la verdad, con el fin único de que todos los demás que la rodean, la humanidad, sean también testigos y espectadores de dichos dones, un regalo de dios que la poeta decodifica en palabras como un enigma de ese otro mundo.

En el artículo “La vida”⁹⁷ aparece el concepto de lo puro unido a la condición de iniciada y transmisora de ese conocimiento poético:

“Vivir la Vida, es ser hombre; poetizarla, es ser artista; sublimarla es ser Dios. [...] Canta, poeta, la Vida que para eso naciste: hazla pura, que para eso te elevaste; ¡sé el pájaro blanco de la armonía y el Amor, que abra en todos los corazones humanos el capullo de la flor de la Divinidad!”

La poeta se eleva entre los hombres hasta alcanzar lo divino, y su función vital, su destino, no es otro que poetizar la vida, hacer que ambas sean puras, ya que por ello se le ha permitido alcanzar y contemplar esa otra realidad, para que lleve a cabo su labor de traductora, de transmisora de ese conocimiento que sólo se alcanza a través de lo poético y que le ha sido otorgado como un don único entre todos los demás seres humanos.

Entre las definiciones y manuscritos sobre la poesía, el poeta y el arte de Lota España se percibe un marcado idealismo poético que pone su foco y epicentro en la poesía misma, que sería la idea, la forma gnoseológica de conocimiento sublime y superior al que puede aspirar el ser humano sin llegar a ser dios. Sin embargo, sería un idealismo sublimado por la espiritualidad y la sensibilidad de lo femenino y su relación con la divinidad.

Lo material y lo ideal no cumplen un mismo papel en la poesía ya que sus mundos parecen dirimirse siempre entre los límites de lo real y lo imaginado, lo soñado y lo vivido, la luz y

⁹⁷ Recorte de prensa sin fechar

la oscuridad, lo celestial y lo terrenal, espacios habitados comúnmente por un sesgo idealista ajeno a todo, aunque definitivamente necesite apoyarse en ello. Lo material tendrá mayor presencia en su poesía en textos y poemas de su segunda etapa, posterior a la proclamación de la II República, con un giro de estilo, temas y formas que dará lugar a una poesía que da paso a versos más arraigados en lo andaluz, más localista y de un marcado tinte popular, como en las coplas, seguidillas, sevillanas, etc. No obstante ese idealismo espiritual siempre formará una gran parte de su producción y de su vida misma.

En “La poetisa”⁹⁸, se nos describe lo que es ser mujer y poeta: “La poetisa es una actriz demente de la soledad, que vive por fuerza de dolores que canta”, comienza el artículo. La poeta sufre la soledad y disfraza su locura con su canto, pero además es una mujer dotada del don divino de la videncia:

“La poetisa es una actriz noble de la soledad que representa sus propios estados anímicos, y, una creadora de lo que está por brotar, en los telares del tronco y la piedra.

(...) robadora de secretos pretéritos al viento y al agua al tiempo y lo insondable, ella es también intuitiva, vidente y anunciadora de grandezas por venir.

La poetisa es un alma que titila como luz en el vaso de un cuerpo, el cual le sirve de medio para iluminar a sus semejantes.”

La poeta es en sí el contenedor mismo de la luz de la poesía que ilumina a los hombres y los ayuda a conocer esas otras realidades; su cuerpo es un vaso repleto de un alma que resplandece, pero que también es un alma doliente porque conoce el pasado, intuye el presente y ve el futuro que ha de llegar. Es más que una iniciada un ser dotado de poderes ancestrales que radican en el tiempo, el viento, el agua y la misma tierra, para anunciar lo que ha de pasar. Es su poética la

⁹⁸ Recorte de prensa sin fechar.

que percibe, la que ve, la que siente, la que intuye, la que anuncia.

Como un telar, la poesía se conforma en un tejido que, apegado a lo terrenal y eterno, el tronco, la piedra, se va deshilando poco a poco a través de la inspiración, de la luz, para dar lugar a la palabra creadora, la palabra que descifra el misterio de la vida y la muerte, el enigma de lo infinito, eterno y sagrado. Como Ariadna, la poeta se sienta al telar y con su hilo rescata lo humano del laberinto de la oscuridad cognitiva.

La poeta es también definida en este texto con apelativos como: una reina sin trono, un arcángel sin cielo, un ave sin nido y sin alas, un ser enfermo de sublime enfermedad extraterrena, un monstruoso engendro de lo divino en lo humano. Estos términos dibujan la imagen de un ser cuasi ultra terrenal, pero también marginal, cuya relación con toda una genealogía femenina excepcional y monstruosa habla de una afiliación que rechaza al mismo tiempo el canon masculino y lo femenino domesticado, y cuya simbología va más allá de ambos para apelarse a lo utópico que traspasa toda categoría:

“Tiene en su boca las amapolas de Ceres: en su frente, el casco de Minerva: en sus sienes, las sierpes de Medusa: en sus ojos, las flechas de Diana: en sus manos, la Caja de pandora: en su pecho, el fuego de Vesta: en sus cantos, las rosas de Afrodita: en su cuerpo, los pavones de Juno: en su espalda, las alas de Ícaro”.

Cada una de las partes del cuerpo de la poetisa están engalanadas, adornadas y dotadas de algunos de los atributos de estas figuras míticas y por ende, le otorgan sus poderes, sus misterios, erigiendo una especie de súper-diosa entre lo humano, lo monstruoso, lo celestial, lo terrenal y lo divino, a la que además adorna el ser una criatura “sin sexo”, al igual que un ángel, un ser que trasciende lo binario porque todo lo abarca y contiene, y que goza de las “claridades del Genio inmortal”, es decir, lo eterno, lo divino. Es un espíritu “enamorado de todos los espíritus”, pero sus cuidados y amor sólo se aperciben desde

el alma: como el mismo dios ama a todas sus criaturas y sólo el alma puede reconfortarse con ese amor infinito. La poeta es pues una criatura que sublima al ser humano, que se equipara a la divinidad y cuyo reino es el de las emociones, la vida y la muerte, la verdad y la belleza, que expresa a través de su canto.

En otro texto, al que llama “poemela” (prosa poética o pensamientos) titulado “La poesía”⁹⁹ comienza afirmando: “La poesía es un telar de emociones donde tejemos las alas sutiles del Ensueño”. Este paralelismo entre poesía y telar nos lleva a un imaginario femenino, en el que el oficio creativo se equipara al quehacer doméstico. La poeta hila el poema girando la rueda gracias a tres elementos esenciales: el aleteo de unas alas (inspiración), la luz que la unge (divinidad), y finalmente, lo onírico, el ensueño, el límite entre los mundos, que permite penetrar el enigma para comenzar a extraer los hilos uno a uno que conforman el poema.

“La poesía es, pues, esa vida de sentimiento y embrujo que vivimos sin saberlo, y que a veces, se nos revela como un relámpago en el aletazo de una emoción, y en el voltejo de unos telares de Ensueño”.

Lota España se muestra en la misma línea de Remedios Varo, que pinta en sus cuadros diferentes variantes de la “tejedora” que crea el mundo y que funde en su telar la materia onírica y espiritual.

3. CONCLUSIONES.

Lota España se define a sí misma en sus metapoéticas como la “actriz loca”, la “esclava”, la “iniciada”, contribuyendo así a la creación de imágenes que reflejan el malestar de la poeta en un mundo masculino. Su clave de colocación es la fuga, evadiendo los límites de los mundos terrenales, celestiales y de ensueño, rechazando las normas, y el papel de la esposa y la madre, para representarse a sí misma como elegida por dios para llevar a la humanidad la “verdad y la belleza” contenidas en la

⁹⁹ Manuscrito sin fechar.

poesía. Ese don divino tiene un precio: la renuncia al matrimonio y la estabilidad económica, social y, emocional. En un lado de la balanza, una vida al margen del acontecer, en la rutina del tedio familiar; en el otro lado, la valentía de quien enfrenta a dios mismo para alcanzar lo sublime y el sacrificio del alma: poesía a cambio de una vida. Lota España, escoge la poesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, DAMASO. (1952). Poetas españoles contemporáneos. Madrid. Editorial Gredos.
- AZAM, GILBERT. (1986) “Ser y estar en la poesía pura”, AIH, Actas IX, 1986, pdf descargado en <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/ser-y-estar-en-la-poesia-pura/>
- BAUDELAIRE, CHARLES. (1994). Obras completas. Barcelona: Ediciones 29.
- BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO. (1983). Rimas. Madrid: Cátedra.
- CERNUDA, LUIS. (2004) Ocnos. Barcelona: sic idea y creación editorial.
- DEBICKI, ANDREW. (1973) La poesía de Jorge Guillén. Madrid: Gredos.
- GOLUBOV, NATTIE. (1994) “La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia”, en Debate Feminista, vol. 9, pp.116-126. México D.F., Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la UNAM. PDF en <https://www.jstor.org/stable/42624217>
- GUERRA, LUCÍA. Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio. Recuperado de: <https://elibro-net.us.debiblio.com/es/ereader/bibliotecaus/67810>
- KEATS, JOHN. (1980). Obra completa en poesía. Barcelona: Ediciones 29.
- MORALES ALONSO CARLOS JAVIER. “Ética y Estética en «El reino interior» de Rubén Darío”. Anales de Literatura

- Hispanoamericana, 21, 495.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9292110495A>
- MORENO LAGO, EVA MARÍA. (2016) *Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres*. Sevilla: Benilde.
- PAZ, OCTAVIO. (1972). *El arco y la lira*. Mexico DF: Fondo de Cultura Económica de España.
- PAYERAS GRAU, MARÍA. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA. (2013). *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: eBook.
- ZAMBRANO, MARÍA. (1996) *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid: Endymion.
- ZUBIRÍA, RAMÓN. (1981) *La poesía de Antonio Machado*. Madrid: Gredos.

ANDALUCÍA COMO TIERRA DE MALTRATO:
CANCIONERO DE MI TIERRA DE CASILDA DE
ANTÓN DEL OLMET

ANDALUSIA AS AN ABUSED LAND:
CANCIONERO DE MI TIERRA OF CASILDA DE
ANTÓN DEL OLMET

Fernando LÓPEZ FAJARDO

Universidad de Sevilla

Resumen

A principios del siglo XX, Casilda de Antón del Olmet publicó su obra poética *Cancionero de mi tierra*, donde subyace una denuncia a la marginación de la mujer y a la situación de pobreza de las tierras andaluzas por parte de los grandes terratenientes. Junto con los temas que caracterizan la literatura cancioneril utilizando un lenguaje costumbrista que presenta paisajes y realidades cotidianas de la región andaluza, Casilda presenta otros temas más insólitos, como la sororidad femenina, el abandono del domicilio familiar por parte de los hombres, la falsedad de los convencionalismos sociales, las desigualdades entre hombres y mujeres y entre ricos y pobres. Este trabajo traza la línea que une el *Cancionero de mi tierra* de Casilda con la tradición del cancionero en Andalucía, y al mismo tiempo, analiza la denuncia del maltrato tanto a la mujer, como a las clases sociales más bajas.

Palabras clave: Casilda de Antón del Olmet, literatura andaluza, escritoras andaluzas, denuncia

Abstract

At the beginnings of XX century, Casilda de Antón del Olmet published her poetic work *Cancionero de mi tierra*, where underlies a report on marginalized women and the situation of poverty and hunger of andalusian lands. Along with the characteristic topics of songbook literatura using a costumbrist language that presents sceneries and daily routines of Andalusia, Casilda shows another subjects that are unusual, such as female sisterhood, family sphere neglected by men, deception of social conventionalities, inequalities between women-men and rich-poor. This work draw the line that join *Cancionero de mi tierra* of Casilda to Andalusia's tradition of songbooks, and at the same time, analyze the report to women and low social status abuse.

Keywords: Casilda de Antón del Olmet, Andalusian literature, Andalusian female writers, report

1. EL *CANCIONERO DE MI TIERRA*

En 1917 se publica por primera vez el *Cancionero de mi tierra* en la imprenta de Juan Pueyo, cuya sede se encontraba en la calle Luna, en Madrid. La información respecto a esta editorial es escasa, aunque se sabe que se fundó en 1913¹⁰⁰; lo que resulta significativo es que, previamente a la publicación de la obra de Casilda, Juan Pueyo había editado la obra *Moret: páginas que guardan el sutil perfume de una vida que fue todo elegancia*, del hermano de la escritora, Fernando de Antón del Olmet, justo en el mismo año en que los primeros textos de esta editorial fueron publicados. Esta primera edición de la obra de Casilda de Antón del Olmet se convertirá en el texto de referencia para el resto de

¹⁰⁰ Desde esta fecha, la editorial ha editado obras de autores de gran renombre, como Ciro Bayo, Ramón J. Sender o Ramón y Cajal. En cuanto a las escritoras, Juan Pueyo solo ha editado los textos de dos de ellas: *Brisas del Teide: poesías* de Mercedes Pinto (s.f.), y el *Cancionero de mi tierra* de Casilda de Antón del Olmet (1917).

editoriales, pues prácticamente no existen modificaciones a partir de la edición de Juan Pueyo.

Esta primera edición se abre con una paráfrasis de Joaquín Costa sobre la poesía popular española en la que el político afirma que los cantares son la producción literaria de un artista que despierta las “ocultas infinitas chispas” de la sociedad, y que éste las “despierta y, encendidas, las hace saltar”. Juan Pueyo utiliza estas palabras para ensalzar los cantares de Casilda que, tal como afirma la frase, son el reflejo de un deseo ferviente de mostrar una sociedad invisibilizada y marginada. Las siguientes páginas del volumen las conforma el prólogo escrito por Pedro de Novo y Colson, dedicado más a la figura de Casilda que a la propia obra en sí¹⁰¹. En el libro figura una fotografía de Casilda y su firma, una imagen que no volverá a aparecer en el resto de ediciones.

El *Cancionero de mi tierra* aparece, en el mismo año en que la Imprenta de Juan Pueyo lo edita, en el *Archivo bibliográfico hispanoamericano* (1917) y, años más tarde, en el *Catálogo general de la librería española e hispanoamericana* (1932). En ambos volúmenes figuran pocas escritoras¹⁰². Fuera de España se hace alusión a la obra de Casilda en un libro titulado *La literatura femenina en Chile* (1923), donde se visibiliza el talento poético de la autora, y también el cancionero aparece en el volumen *Spain and Spanish in the Libraries of the University of California: The general and department libraries* (1969). Sin embargo, a pesar del éxito del *Cancionero de mi tierra* de Casilda, la obra no fue editada de nuevo hasta principios de nuestro siglo. Gracias a la llegada de Internet, las Universidades de Michigan, Toronto y California digitalizaron la edición que

¹⁰¹ El mismo autor escribe otro prólogo para el próximo cancionero de Casilda, *Nuevo cancionero* (1929). Cabe señalar que la misma editorial de Juan Pueyo publicó esta obra.

¹⁰² Además del *Cancionero de mi tierra*, este volumen recoge *En conciencia* (1901), *Vida ejemplar de una hija de María: notas biográficas acerca de la señora Domiciana Gómez de la Majada* (1929), y su *Nuevo cancionero* (1929).

realizó Juan Pueyo casi un siglo antes¹⁰³. En 2010, la editorial estadounidense Kessinger Publishing editó el *Cancionero de mi tierra*, eliminando la foto de Casilda, pues mantiene igualmente el prólogo de Pedro Novo y Colson. En el mismo año, también Nabu Press edita el texto. Años más tarde, Fb&C LTD continúa la edición del cancionero en 2018 y, por último, la última edición de la obra de Casilda aparece en el año 2020, bajo el sello de la editorial Proteo. Ninguna de estas ediciones se diferencia de aquella de Juan Pueyo.

El título que Casilda otorga a esta obra, que llevaba escribiendo desde su infancia, es el resultado ambicioso de su deseo de continuar la tradición cancioneril en Andalucía. Estudiosos de este género como Álvaro Alonso intentan definir la poesía andaluza, trazando un recorrido que alcanza diferentes estudios de carácter genealógico, cultural, antropológico y geográfico, principalmente:

La poesía de cancionero presenta unas características formales, temáticas y estructurales tan marcadas que trascienden el posible influjo de su ubicación creativa, si bien no deja de reconocer que lo andaluz, entendido en un sentido genérico, admite múltiples formas de presentación en dichos textos [...] (Campos Souto, 2003: 107).

Se parte del presupuesto de que la poesía y, por ende, la tradición cancioneril en Andalucía, se categoriza como “andaluza” por provenir de la región, aunque hay muchos factores fuera de la estadística que, para estudiosos como Álvaro Alonso, fijan el canon andaluz, como es la adscripción a un determinado círculo literario, relaciones cercanas del autor o autora con andaluces, cargos en el gobierno regional, etc. No obstante, una fuerte marca de la tradición poética andaluza, más allá de las diversas temáticas que recoge, como la convivencia de tres religiones y dos reinos enfrentados durante el medievo,

¹⁰³ Esta edición puede encontrarse en Archive.org. Respectivamente, la Universidad de Michigan la digitalizó en el año 2006, y las universidades de Toronto y California un año más tarde, en 2007.

es la llegada tardía del Romanticismo a España, a partir de 1840. En ese contexto, las escritoras comenzaron a componer versos donde daban voz a la expresión de sentimientos espontáneos. La estética romántica favorecía el tono patético que expresaba una condición femenina arraigada en una dimensión cultural de la feminidad: amor tierno, religiosidad fijada, ignorancia del mundo y de la sexualidad, etc. Las escritoras no estaban exentas de acatar normas de su sexo, por lo que para transgredir estos límites era necesario “mucho arte” (Carmona González, 1999: 24). La crítica literaria que Novo y Colson escriben sobre Casilda está marcada por los estereotipos de género que afectan a las escritoras, cuya condición de sujetos creadores pasa en un segundo término, mientras que su consideración como mujeres adquiere un papel de primera importancia:

Después de tan gallardas muestras del talento poético de Casilda de Antón del Olmet, solo me falta consignar, como dato psicológico sorprendente, que su temperamento es tranquilo hasta el punto de no haber amado nunca. ¿Quién podría suponerlo?

Sin embargo, sé que más de un hombre exquisito gusto suspiró por ella, y que un caballeroso vate portugués le dedicó treinta sonetos coleccionados en un libro con el título de Flores de Outomno, sin que lograra el ambiciado premio (Novo y Colson, 1917:14).

La obra de Casilda continúa la tradición de la literatura oral en Andalucía. Previamente, figuras de gran renombre como Antonio Machado o Fernán Caballero habían mostrado interés en las costumbres populares que caracterizaban. El primero había estudiado profundamente la materia que subyace en las adivinanzas, coplas, cantares, leyendas, proverbios, diálogos, cuentos, etc. de la región andaluza, mientras que la segunda “fue reconocida y valorada por sus coetáneos, y [...] considerada por alguno como introductora del folklore en España” (Becerra Rodríguez, 1999: 1). A partir de estos autores que muestran interés en lo costumbrista y lo cotidiano, se había plasmado en

los textos estas hablas que recogían el carácter del pueblo sin desligarse de la tradición musical del flamenco, que expresaba una filosofía existencialista.

El *Cancionero de mi tierra* se adapta perfectamente a esta tradición de los cantares y la literatura oral en Andalucía. Los temas tópicos que presenta la autora en su obra comprenden, sobre todo, el del amor no correspondido, que se expresa a través de una voz femenina, siguiendo la tradición oral de las jarchas.

Que nadie le diga
que por él me muero,
que si lo supiera tal vez lo matasen
los remordimientos.

[...]

Tu me olvidaste por otra,
y yo no quiero olvidarte,
que si mañana te olvidan,
ya volverás á acordarte.

[...]

Déjame que te diga
junto al oído,
lo mucho que te quiero,
y te he querido,
y he de quererte,
aunque tú no me quieras,
hasta la muerte.

Por otra lado, la figura femenina también se presenta como el objeto del tema amoroso. La “morena”, esa mujer sin nombre, seductora y racializada, un tópico que aparece en numerosos textos de la literatura andaluza y en las coplas populares, está

asociada a espacios como las romerías u otras manifestaciones regionales, ligadas al cante y al baile:

Al compás de mi guitarra,
sale á bailar mi morena,
y en un cantar le declaro,
lo que yo siento por ella.

[...]

Con la mano en la cintura,
con flores en la cabeza,
con mirada abrasadora,
sale á bailar mi morena.

Sale á bailar mi morena,
con griegas ondulaciones
y sonrisa de sirena.

2. EL MALTRATO A LAS MUJERES

Junto al carácter regional de la obra y los temas sobre el amor en forma de literatura costumbrista, el cancionero presenta temas insólitos como el de la sororidad femenina (en lugar de la clásica rivalidad) en materia amorosa, denunciando el maltrato de los hombres hacia las mujeres en las relaciones de pareja:

Al fin me quitas el novio
y la suerte no te envidio,
porque empiezas á sufrir
lo que ya tengo sufrido.

La autora, ya desde temprana edad, había mostrado una fuerte preocupación social; en el *Cancionero de mi tierra* subyace una denuncia de la situación de la mujer, en general:

Los hombres en general

juzgan mal á las mujeres,
creen que todas son iguales,
y ninguna se parece.

Esta protesta contra las convenciones sociales está presente en otras autoras, coetáneas a Casilda, que también se dedicaron a escribir coplas. Es el caso de N. Estopa Fernández (nacida en 1859, de quien apenas se conocen más datos), que publicó en 1890 un libro titulado *Cantares*, con prólogo de Carolina de Soto y Corro, en el que puede leerse una letra relacionada con la desigualdad entre hombres y mujeres:

¿Quieres conocer el mundo?
Pues escucha y juzgarás:
en el hombre todo
es bueno,
todo en la mujer maldad.

Los cantares de Casilda plasman el espacio de privación de la mujer, relegada al ámbito doméstico y, por ende, invisibilizada y omitida en los círculos sociales y familiares¹⁰⁴. El “yo” patético femenino en el *Cancionero de mi tierra* es soledad, tristeza y abandono, una identidad que queda relegada al ámbito doméstico. Espacio de reclusión:

Preso me llevan;
y abandono á mi madre
y á mi morena.

Y á mi morena,

¹⁰⁴ Casilda de Antón del Olmet siempre ha mostrado interés en presentar las situaciones precarias y de maltrato que se desenvuelven en los estratos más bajos de Andalucía. Publicó en diferentes periódicos como *La Correspondencia de España* o *La época* entre 1901 y 1913, y una de sus obras más revolucionarias fue *El servicio doméstico: memoria sobre la necesidad de fundar una sociedad de señoras para la protección y moralidad de la sirviente, como medio de evitar un contingente a la trata de blancas* (1902), un ensayo que propone catorce alternativas para acabar con la dura situación laboral de las mujeres blancas dentro del ámbito doméstico.

que la dejo llorando
tras de su reja.

El desamor, como hemos visto, también aparece estrechamente ligado a la mujer. Sin embargo, en el *Cancionero de mi tierra*, está fuertemente relacionada con el abandono:

Dejé á mi padre y mi madre
para seguir á este hombre
que me abandona en la calle.

Las mujeres andaluzas conforman un tema fundamental en el cancionero de Casilda. La vida social de las mujeres de los pueblos se limitaba a las conversaciones en el patio de su casa con otras vecinas, ya que los maridos nunca estaban en casa y una parte de los niños iban a la escuela o estaban en la calle. Los hombres en la época frecuentaban las tabernas y los bares, y algunos nunca volvían a casa, abandonando a su familia¹⁰⁵.

El niño enfermo
duerme y se queja,
y entre sollozos
su madre reza.

Casilda dirige su atención hacia la figura del padre ausente, una cuestión que no solo se presenta en el *Cancionero de mi tierra*¹⁰⁶:

¹⁰⁵ Una obra literaria que muestra esta situación es *La hermana San Sulpicio* (1889) del escritor Armando Palacio Valdés ambientada en Sevilla, donde se presenta un personaje femenino que define su hogar como un corral, pues era un espacio rectangular empedrado muy grande con dos o tres familias más, donde el patio estaba muy animado, pero en el que ella prefería la vida en el corral porque así no tendría que preocuparse por el pozo, por la alberca, por la ropa, etc.

¹⁰⁶ Su única obra dramática *En conciencia*, una comedia en tres actos, muestra de manera realista cómo una madre manipula a su hijo recién casado para que este no la abandone por su nueva esposa. En toda la obra, la figura

Al ver á mi hijo dormido,
he rezado una oración,
para que no se parezca
á aquel que lo abandonó.

Por otra parte, rompe el estereotipo de la mujer bella al reclamar amor también para las mujeres que no cumplen los cánones estéticos establecidos:

Te quiero porque eres fea,
y á todo el mundo le extraña;
la injusticia que padeces
es justa recompensarla.

También invita a las mujeres a estar alertas sobre las relaciones en pareja que pueden convertirse en prisiones para las mujeres:

Cuando riñas con tu novio
no lo quieras otra vez,
que si la ropa compones
siempre el remiendo se ve.

La figura de la viuda es recurrente en toda su obra. Si la autora siempre ha mostrado interés en resignificar la posición de la mujer dentro de la sociedad, podemos interpretar en el Cancionero una voluntad de visibilizar la a mujer que sufre las consecuencias de seguir con vida tras la muerte de su marido:

Sola contra todos lucho,
por honrarte y defenderte;
bien puedes agradecerlo,
si los muertos agradecen.

paterna no existe, y la madre, sola en su casa, muestra desesperación por no volver a ser abandonada.

Los ritos de la muerte en nuestra región, más que en un proceso cultural, se convertían en una sanción para las mujeres, puesto que el luto las excluían de todo tipo de vida social. Si en siglos anteriores el espacio de las mujeres era casi exclusivamente el patio andaluz, cuando se quedaban viudas estaban excluidas de manera total de actividades sociales, e incluso de sus derechos (Rodríguez Becerra, 2015: 203-204). Casilda resalta la fidelidad de estas mujeres:

Al cementerio dirijo
todas las tardes mis pasos;
me aguarda en su sepultura
y sabe que no le faltó.

Casilda sigue la tendencia de aunar una condición femenina de sufrimiento al carácter regional andaluz, presente en otras autoras de su generación como Amantina Cobos de Villalobo, Soledad Cuevas o Ángeles Lopez de Ayala y Molero.

3. LA EXPLOTACIÓN DE LA CLASE BAJA

El cancionero también retrata la explotación que sufrían los labriegos andaluces de principios del siglo XX. En los campos del bajo Guadalquivir, debido al considerable incremento de trabajadores agrícolas por razones tanto demográficas como socioeconómicas, junto a otros conflictos internos, se producía una situación de hambre y pobreza. El monopolio por parte de grandes propietarios terratenientes estableció una enorme distancia entre la clase más elevada y la campesina, que permaneció en un estado de subsistencia y precariedad. Estos grandes señores eran muy ricos, mientras que las personas jornaleras andaluzas del pueblo llano, que eran la inmensa mayoría, eran muy pobres, pues producían poco y consumían muy poco. A pesar de que esta distinción de clases tan marcada implica también una división entre analfabetos y letrados, toda

la comunidad andaluza se movía “dentro de unos valores y con unos comportamientos casi impuestos por la fuerza de la tradición” (Martínez García, 1993: 120).

La identidad de la región no puede entenderse sin su relación con el campo, y esta cuestión comienza a hacerse visible en las nuevas corrientes intelectuales, artísticas y literarias¹⁰⁷, las cuales marcan un antes y un después en la percepción de la comunidad andaluza sobre su propio territorio, puesto que presentan una visión realista de la situación que se estaba viviendo. Por tanto, el folklore refleja esta realidad. Los refranes, las coplas, los cancioneros y el flamenco abarcan una temática que comprende el problema del hambre y del analfabetismo, exponiendo una gama de emociones negativas que van desde la tristeza, o la desesperación hasta la resignación o las falsas esperanzas. En el *Cancionero de mi tierra*, Casilda denuncia la precariedad e injusticia que sufren los agricultores andaluces, y ensalza su honradez, haciendo hincapié en su indefensión frente al terrateniente:

¡Cuánto trabaja el labriego,
regando con su sudor,
del propietario el terreno!

El gobierno central de la época omite la situación de hambre y pobreza que asola la región andaluza, conformando relaciones precarias entre el labriego y el propietario del terreno. Casilda, en el *Cancionero de mi tierra*, denuncia esta situación y más que estar dirigida por una ideología concreta, está atravesada por el sentimiento y por el patetismo de escenas familiares:

¹⁰⁷ Es necesario remarcar que dicho carácter regional empieza a sentirse en el primer tercio del siglo XX, por lo que el *Cancionero de mi tierra* de Casilda puede considerarse una de las obras que influenciaron en la consciencia de la tierra en Andalucía.

El labriego cuando llueve
vuelve á casa sin jornal;
la mujer tiembla de frío,
los hijos le piden pan.

Casilda muestra el sentimiento de la Cáritas o de la solidaridad entre las personas que comparten una misma situación de pobreza y explotación, concediendo así a las clases mas bajas una superioridad ética con respecto a las más pudientes:

Soy pobre y parto mi pan
con el más pobre que yo,
que no hace falta ser rico
para tener corazón.

La desigualdad social se traduce en una desigualdad de reparto de la riqueza, pero Casilda subraya constantemente que las cualidades morales no son una monopolio de las personas más ricas, al contrario:

Si tienes mucho dinero,
de dónde viene no importa;
porque hoy, lo mismo que ayer,
en el arca está la honra.

Casilda se posiciona en favor de los menos afortunados, amonestando a los más pudientes:

Aunque te sobre el dinero
no gastes lujo en la calle,
que vas insultando al pobre,
instigándolo á vengarse.

3. CONCLUSIONES

El *Cancionero de mi tierra* de Casilda de Antón del Olmet enriquece y continúa la tradición literaria andaluza, pues su obra contiene los tópicos que siempre han caracterizado la literatura que se ha desarrollado en Andalucía, pero al mismo tiempo presenta, en lenguaje costumbrista y cotidiano, la dura realidad que viven las mujeres y los agricultores de las tierras andaluzas. La autora creció en el seno de una familia culta y burguesa que le permitió ser una escritora de renombre y condecorada, además de ser la primera mujer en firmar como autora en la SGAE. Su fama se debe no solo al valor de su literatura, sino también por su lucha por resignificar la posición de la mujer en la sociedad, por dar voz a las mujeres andaluzas

El *Cancionero de mi tierra* de Casilda de Antón del Olmet se aleja de las figuras míticas o idealizadas de la mujer, para reflejar situaciones cotidianas de vida de mujeres reales de su tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORREGO PRIETO, Lucía (2012). “Las mujeres en el anarquismo andaluz: cultura y movilización en la primera mitad del siglo XX. *Arenal*, 19(1), pp. 47-74.
- CAMPOS SOUTO, Begoña (2003). “Reseñas”. En A. A. Miguel (ed.), *Poesía andaluza de cancionero. Antología «Clásicos andaluces»* (pp. 107-110). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- CARMONA GONZÁLEZ, Ángeles (1999). *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del siglo XIX*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda (1917). *Cancionero de mi tierra*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo.
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda (30 de abril de 1918). “Cantares”. *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, p. 175. Recuperado de

- <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm> [Fecha de consulta: 09/04/2023].
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda (1901). *En conciencia*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo.
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda (1903). “Casa correccional de trabajo”. *La Correspondencia de España*, s.n. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm> [Fecha de consulta: 11/05/2022].
- DE BALMASEDA Y GONZÁLEZ, Manuel (1881). *Primer cancionero de coplas flamencas populares, según el estilo de Andalucía, comprensivo de polos, peteneras, jaleo, cantos de soledad (vulgos soleáres), y playeras ó seguidillas gitanas*. Sevilla: Imprenta y Librería de E. Hidalgo y Compañía.
- GONZÁLEZ BELTRÁN, Jesús Manuel (2011). “Desempleo y pobreza en la agricultura de la Baja Andalucía en el siglo XVIII”. *Chronica Nova*, 37(1), pp. 237-270.
- “Idea humanitaria” (1903). *La Época*. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/index> [Fecha de consulta: 12/03/2023].
- MARTÍNEZ GARCÍA, Rosalía (1993). «*Hambre de pan, hambre de tierra*». *Expresiones culturales del problema de la Tierra en Andalucía a principio del Siglo XX*. Sevilla: Fundación Blas Infante.
- “Notas bibliográficas” (1917). *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, pp. 258-260. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm> [Fecha de consulta: 09/04/2023].
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (2015). “Antropología y rituales de muerte a comienzos del siglo XX en Andalucía”. *Etnicex*, 0(7), pp. 191-206.
- RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (1999). “El folklore, ciencia del saber popular. Historia y estado actual de Andalucía”. *Revista de Folklore*, 0(225), pp. 75-80.
- SÁNCHEZ PÉREZ, Francisco (1990). “El espacio y sus símbolos: antropología de la casa andaluza”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 0(52), pp. 47-64.

CASILDA DE ANTÓN DEL OLMET Y SU
IMPLICACIÓN EN EL FEMINISMO Y LOS
PROBLEMAS SOCIALES DE SU TIEMPO

CASILDA DE ANTÓN DEL OLMET. HER
FEMINIST IMPLICATIONS AND THE SOCIAL
ISSUES OF HER TIME

Estela GONZÁLEZ DE SANDE

Universidad de Oviedo

Resumen

Casilda de Antón del Olmet se servirá de sus escritos para denunciar aquellas cuestiones que, desde su ideología antiliberal y conservadora, consideraba perjudiciales para la sociedad, centrándose, especialmente en el feminismo y en los problemas sociales de los más desfavorecidos. A través del análisis de sus textos, especialmente de sus colaboraciones en prensa, se pondrá de manifiesto el compromiso político y social de la autora, determinando su aportación al debate feminista de principios del siglo XX y su implicación en los problemas sociales de su tiempo.

Palabras clave: Casilda de Antón del Olmet, feminismo cristiano, compromiso, servicio doméstico, problemas sociales.

Abstract

Casilda de Antón del Olmet used her writings to denounce those issues which, from her anti-liberal and conservative ideology, she considered harmful to society, focusing especially on

feminism and the social problems of the most disadvantaged. Through the analysis of her texts, especially her contributions to the press, the political and social commitment of the author will be revealed, determining her contribution to the feminist debate at the beginning of the 20th century and her implication in the social issues of her time.

Keywords: Casilda de Antón del Olmet, Christian feminism, commitment, domestic service, social problems.

Casilda Antón del Olmet¹⁰⁸ compartió con los escritores de su generación las inquietudes sociales y políticas del momento histórico que les tocó vivir. La formación de la autora se fraguó en el seno de los grandes cambios y acontecimientos que marcaron la historia de España en época finisecular y, especialmente, el desastre del 98, la transformación política del país, la entrada de las vanguardias y las corrientes de pensamiento europeas, la pugna entre el socialismo y el capitalismo o el incipiente progreso que se avistaba a principios del siglo XX. La autora, nacida en una familia acomodada, tuvo acceso desde su niñez a periódicos, revistas y libros de la casa familiar, pudiendo estar informada de las cuestiones sociales y políticas nacionales e internacionales. En su juventud se trasladó a Madrid, eje de la cultura y la política nacional, donde formó parte de los cenáculos literarios, codeándose con literatos y personalidades de la cultura y la sociedad.

A los treinta años se aventuró en el oficio de escribir¹⁰⁹, siguiendo la estela del hermano mayor, el Marqués de

¹⁰⁸ Huelva, 21 de febrero de 1871- Madrid, 8 de junio de 1954.

¹⁰⁹ El exordio literario de Casilda de Antón se produce en el periódico *La Alhambra* de Granada, con la publicación de una composición, encabezada con el título "Cantares". Vid. Casilda de Antón del Olmet, Cantares, en *La Alhambra*, 15 de enero de 1901, p. 346. Ese mismo año, el 20 de abril, estrena en el Teatro Español de Madrid su primera y única obra dramática, titulada *En conciencia. Comedia dramática en tres actos*. Los beneficios de la representación fueron donados a la beneficencia, como anuncian los periódicos de la época, entre ellos *El Heraldo de Madrid* (17/04/1901), *La Época* (17/04/1901) o *El Imparcial* (18/04/1901). La obra es publicada por la Sociedad de Autores Españoles el mismo año de su estreno.

Dosfuentes y que continuaría también el hermano menor, Luis de Antón. Como era habitual, por su condición de mujer, inició su actividad literaria con la publicación de algunos cantares en revistas y periódicos, que pronto compaginó con la redacción de artículos de opinión sobre diferentes cuestiones sociales. Se interesó, principalmente, por los problemas femeninos, participando en el debate público sobre el feminismo y la condición de las mujeres más vulnerables.

Su espíritu conservador y moderado, le hizo tomar posiciones a favor del conservadurismo, de los ideales patrióticos y del feminismo templado, aquel que exaltaba el catolicismo y que tomó el nombre de “feminismo cristiano”, en contraposición a un “feminismo socialista”, mucho más beligerante y exigente en la lucha por los derechos de las mujeres.

La ideología de la escritora se embebe del movimiento que se gestó en Europa en el último decenio del siglo XIX. Este pretendía aplacar las cada vez más fuertes demandas sociales de las mujeres, poniendo el foco de atención en la emancipación femenina y en sus implicaciones políticas y sociales. En respuesta a las reivindicaciones de igualdad, un nutrido grupo de mujeres comenzó a asociarse con el fin de reprimir o, al menos, contrarrestar el denominado “feminismo exaltado”. Contra este aupaban un “feminismo moderado”, que abogaba por la continuidad de la mujer dentro del hogar y resaltaba su importancia para la sociedad como madre y esposa. Los ecos de esta nueva concepción del feminismo llegan desde Francia, donde distintas iniciativas, promovidas por mujeres, comienzan a ligar los dictámenes de la Iglesia al feminismo. Adalid de esta nueva ideología será la escritora francesa Marie Maugeret, quien en 1896 crea una organización denominada “*Féminisme chrétien*” y un periódico con el mismo nombre. Los objetivos de esta organización los define en un artículo publicado en enero de 1896 en el periódico francés *L’Echo Litteraire de l’Ouest*, en el que afirma que lo que distingue este feminismo del resto es su carácter religioso, en oposición al librepensamiento generalizado de los otros¹¹⁰. La difusión de este nuevo

¹¹⁰ Cfr. Elizabeth Everton, “Christian Feminist and Nationalist : Marie Maugeret, *Le Féminisme chrétien* and *La Ligue des Patriotes*”, conferencia

feminismo se materializa en el Congreso Feminista Internacional, celebrado en Bruselas en 1897¹¹¹. Blanca Valmont redacta una crónica de este evento en la revista *La última moda*, informando de la lectura en el Congreso de una memoria sobre los trabajos realizados en los últimos años por el feminismo cristiano, puntualizando que “claro es que este calificativo excluye de las pretensiones femeniles todo cuanto tiende a querer destruir las leyes providenciales y naturales” (Valmont, 1897a: 2). Este planteamiento se encuentra en los cimientos del feminismo cristiano y se sustenta en los documentos pontificios de finales del siglo XIX sobre la condición de las mujeres y su lugar en la sociedad. Destaca, entre ellos, el *Rerum novarum* (1891) de León XIII, en el que el Pontífice aúna la naturaleza de la mujer a las labores domésticas, a la educación de los hijos y a la prosperidad de la familia. La encíclica seguía la tradición filosófica tomista que “concebía los roles familiares y de género como parte de un orden natural establecido por Dios y subvertir ese orden implicaba atentar contra el orden divino y natural” (Espinoza Meléndez, 2023: 169).

La cronista del Congreso Feminista evidencia la importancia del encuentro por haber determinado dos posturas divergentes en lo que concierne al feminismo:

Los efectos del Congreso belga, han sido de gran importancia. Por de pronto se han deslindado los campos: hay intransigentes que persiguen un absurdo, y hay señoras sensatas y juiciosas que, utilizando los prestigios de su sexo, formulan discretamente quejas, solicitan lo que es legítimo, y aspiran a

impartida en la Western Society for French History, octubre 2009. Consultado en https://www.academia.edu/18162217/Christian_Feminist_and_Nationalist_Marie_Maugeret_Le_F%25C3%25A9minisme_chr%25C3%25A9tien_and_the_Ligue_des_Patriotes

¹¹¹El Congreso fue organizado y promovido por la “Liga belga para los derechos de las mujeres”, liderada por las feministas Marie Popelin, María Parent y Léonie La Fontaine. El evento congregó a mujeres intelectuales de distintos países de Europa y América (belgas, francesas, inglesas, alemanas, holandesas, suecas, danesas, finlandesas, portuguesas, etc.), así como a las principales asociaciones femeninas de la época.

mejorar la condición de la mujer, no en son de guerra, sino con la humildad y la gracia de quien comprende y desea la paz” (Valmont, 1897a:2)

De todas las iniciativas que surgen en Europa en pro del feminismo moderado y conservador, destaca la creación de la sociedad “La acción femenil”, fundada por Pierre Froment en París. Sus postulados son difundidos en España por la prensa periódica. En 1897, la revista *La última moda* transcribe una entrevista realizada a la fundadora, en la que expone los objetivos de la asociación, así como sus bases ideológicas.

Según Froment la asociación se propone “restaurar la familia cristiana como medio seguro y eficaz de moralizar la sociedad [...] Reorganizar la familia, purificarla, vigorizarla, es la más apremiante necesidad en los tiempos actuales” (Valmont, 1897: 2). Asimismo, exhorta a las mujeres a defender este principio y a unir sus voces para restaurar el orden establecido y frenar el mal que acecha a la sociedad, focalizado, en este caso, en el trabajo femenino fuera del hogar:

La mujer en la fábrica o en el obrador, significa el desorden en la casa, los hijos abandonados y el marido en la taberna. Utilizando la gran palanca del periodismo moderno, y organizando continuas conferencias, procuraremos destruir este mal social, y conseguir al mismo tiempo que devolvemos a la mujer sus atribuciones en el hogar, considerando su trabajo en beneficio de su familia superior al que ejecuta ganando un mísero jornal (Valmont, 1897b: 2).

La francesa apela al uso de la prensa como altavoz de sus demandas, medio del que, efectivamente, se sirvieron muchas intelectuales defensoras de este movimiento para persuadir a las lectoras y hacer llegar su mensaje. Entre ellas, nuestra autora, la cual hace suyos los postulados de Froment en la revista *Unión Ibero-Americana*, en un artículo publicado en 1909 con el título “El feminismo cristiano”¹¹², donde afirma que “la mujer perfecta es la mujer del hogar, no la del mitin y el club [...] Este

¹¹² Artículo que conforma el primer capítulo del volumen *Feminismo cristiano*, Juan Pueyo, Madrid, 1931.

es el feminismo que le conviene aprender y practicar; el que debiera llamarse el feminismo cristiano” (Antón del Olmet, 1931: 12).

Este artículo venía a complementar las distintas manifestaciones en pro del feminismo cristiano que desde los albores del siglo XX copaban las páginas de la prensa española e internacional¹¹³. No sólo en forma de artículos, sino también de noticias e informaciones sobre la defensa de este movimiento fuera de nuestro país. Así, por ejemplo, en 1902, varios periódicos¹¹⁴ informaban de las conferencias impartidas por el padre Draghetti en Italia, el cual se declaraba “feminista convencido”, pero estableciendo una distinción “radicalísima” entre el feminismo cristiano y el socialista. El religioso italiano solicitaba el sufragio femenino y la participación de las mujeres en la vida pública para combatir el ateísmo. También se da a conocer la lucha de las griegas y, en concreto, la labor de Caliroé-Parin, fundadora de la “Unión de mujeres griegas”, una “sociedad intelectual, moralizadora y filantrópica” (Gimeno de Flaquer, 1907: 290), cuya directora, en palabras de Gimeno de Flaquer, “profesa el feminismo sensato, que no intenta despojar a la mujer de su gracia, belleza y exquisito idealismo”, sentenciando que “torpes serán las mujeres que quieran renunciar a su feminidad” (Gimeno de Flaquer, 1907: 290).

Un papel relevante en la misión propagandística del feminismo cristiano, tuvieron las publicaciones católicas de la época. Diferentes revistas dirigidas a las mujeres cristianas se preocuparon por la cuestión femenina y no desaprovecharon la ocasión para incitar a sus lectoras a la acción social feminista-católica. La Iglesia, sabedora del poder que ejercía sobre las mujeres, se planteaba crear un ejército de féminas, unidas para la moralización y cristianización de la sociedad. Su participación en la sociedad resultaba vital para frenar la

¹¹³ Sobre la presencia del feminismo cristiano en la prensa mexicana, véase Pedro Espinoza Meléndez, “¿Feminismo cristiano? Notas de una historia conceptual del siglo XIX mexicano”, en *Korpus 21*, Vol. 3, n.7, 2023, pp. 161-178.

¹¹⁴ Vid. R.B., “El feminismo católico”, en *El Imparcial*, Año XLI, n. 14413,6/05/1907; Gimeno de Flaquer, C., “Crónica femenina y feminista”, en *El Álbum Ibero-Americano*, n. 25, 7/07/1907, p. 290.

expansión del socialismo y restaurar los valores tradicionales¹¹⁵. De esta manera, se esmera en difundir en nuestro país las acciones sociales emprendidas por las católicas europeas y americanas. Así, desde Alemania llegan noticias de la “Liga católica de las mujeres de Alemania”, creada en 1904 a semejanza de la conocida “Volksverein” (Unión popular de los católicos alemanes). El informante, en este caso, es el periodista León Leal Ramos, que pone en valor la acción social feminista-católica fuera de nuestras fronteras, apelando a su imitación en España.

Es consolador que no una, aislada y como excepción, sino muchas, coaligadas, luchen denodadamente contra la desmoralización y el descreimiento, que, si empiezan por la mujer, pronto dominarán la sociedad. Es, pues, un ejemplo edificante el de las señoras alemanas, y falta hace sean imitadas en muchos países. Eso es feminismo sano. (Leal Ramos, 1908: 706).

En el mismo número de la revista, María de Echarri firma la crónica del movimiento católico social feminista, incidiendo, de nuevo, en la importancia de la acción social de las mujeres católicas y en la práctica de un feminismo moderado:

[...] en España, creo yo- y es de esperar que esto suceda- será casi imposible que se implante y eche raíces un feminismo exagerado, ridículo, impropio de la misión que el Creador adjudicó a la mujer aquí en la tierra, en cambio [...] ansía entrar de lleno en el terreno, sin cultivar todavía, de la acción católico-social, y coadyuvar, en cuanto pueda, a su mayor desenvolvimiento. (Echarri, 1908: 712-713).

¹¹⁵ La acción social de las católicas se incrementará en los años inmediatamente anteriores a la II República, época en la que, como apunta Mónica Moreno Seco, se produce “un giro en el discurso católico, de resistencia a la acción política de las católicas a impulsarla, pasando del antifeminismo a la movilización de las mujeres para regenerar moralmente España y devolver a la patria su esencia católica y tradicional” (Moreno Seco, 2012: 190).

Casilda de Antón, se adscribe, así, a las diferentes voces que promulgaban este nuevo feminismo, contribuyendo, con sus escritos, a esa acción social católica que, como mujer ilustrada, sentía irrenunciable. Por ello, su pluma se une a la de las periodistas María de Echarrí, Gimeno de Flaquer o Blanca Valmont, y a la de otras muchas escritoras “conservadoras” que defenderán abiertamente el feminismo sosegado, sin rupturas ni enfrentamientos.

Son varios los textos en los que Casilda de Antón aborda este argumento, pero destacan fundamentalmente tres artículos publicados en la prensa española: el citado anteriormente, “El feminismo cristiano” (1909), “La educación de la mujer” (1905) y “Propaganda femenina” (1902), todos ellos incluidos, posteriormente, en el volumen *Feminismo cristiano*¹¹⁶. Sus escritos a favor de la contención del “feminismo revolucionario” inician en 1902 con el artículo “Propaganda femenina”, en el que la onubense critica, desde las páginas del diario independiente *El Día*, la exaltación del amor libre, oponiéndose explícitamente a las reivindicaciones feministas y socialistas:

Esas mujeres que vociferan las ventajas del amor libre, al pretender en su ceguera, real o fingida, destruir los lazos de familia y el prestigio del hogar, no ven que arrastran a sus congéneres desde la dignidad de reinas de su casa, al vergonzoso estado de concubinas. ¡Pobres mujeres y pobres hijos! Si la emancipación de la mujer en este siglo consiste en disolver los fundamentos de la sociedad y los principios morales, es preferible que siga en el estado que los partidarios de las teorías disolventes llaman, equivocadamente, de barbarie. (De Antón, 1902d: 1).

La escritora prescinde de la emancipación femenina en aras de la preservación de los valores sociales y cristianos establecidos, destacando la importancia de la mujer dentro del hogar. En el artículo arremete contra la difusión de las reivindicaciones feministas, solicitando, incluso, coartar la

¹¹⁶ Los artículos se reproducen en el volumen de forma casi exacta a como fueron publicados inicialmente. La redacción de algunos pasajes o frases varía ligeramente, pero sin alterar el contenido.

libertad de las mujeres que propagan ideas contrarias a la tradición y a la moral católica: “¿A qué consentir que se inocule un virus venenoso que, perturbando el cerebro inculto de la mujer ignara, haga preciso luego una represión violenta y a veces sanguinaria? Antes de que el mal se extienda, ¿no es preferible evitarlo?” (Antón del Olmet, 1931, p. 118)¹¹⁷.

Por lo que respecta a la educación de la mujer, subraya nuevamente el valor de esta en el ámbito doméstico, como educadora de los hijos y compañera del hombre. Partiendo de esta concepción, considera la cuestión de la educación femenina como un asunto de primer orden, afirmando la necesidad de transmitir a las jóvenes los principios morales y religiosos para que puedan enfrentarse a la modernidad y al progreso sin perder sus virtudes: “¿Por qué, pues, siendo la mujer susceptible de abnegación y ternura, encerrando en su corazón los más dulces sentimientos, no han de ser éstos exquisitamente pulimentados para formar en ella la mujer del hogar en vez de la linda muñeca de trapo [...]?” (De Antón del Olmet, 1931: 22-23). Así pues, en el texto “La educación de la mujer” pone el acento en la bondad, la paciencia y el sacrificio como elementos imprescindibles para la buena educación de las mujeres.

Los principios morales profundamente arraigados en el corazón, las enseñanzas del mundo bien comprendidas, sirviendo de norte en los pasos de la vida; el conocimiento perfecto de los grandes destinos del alma, son elementos que sirven de inquebrantable apoyo para la joven que sabe sacrificar sus caprichos a dignificar su existencia. (De Antón del Olmet, 1931: 21).

Más allá de la ciencia, la mujer debe ser educada para cumplir su misión moralizante en el seno familiar y, por ello, su educación debe fundamentarse en la “belleza moral”, esculpida a través de las enseñanzas religiosas. Una pedagogía muy discutida y criticada, la de la enseñanza moral, que ya había sido puesta en entredicho por otras intelectuales, como Pardo Bazán,

¹¹⁷ La cita corresponde a la reformulación del artículo que la autora realiza para el volumen *Feminismo cristiano*.

que advertía que este tipo de enseñanza era “la más erizada de dificultades, la más insegura en métodos, la más dudosa en resultados” (Pardo Bazán, 1892: 33). Sin embargo, era la doctrina esgrimida por el feminismo cristiano y por la “Acción femenil”: “ilustrar a la mujer [...] para hacerla digna de su compañero y ponerla en condiciones de restaurar la familia cristiana como base de una sociedad moral” (Valmont, 1897b: 2).

En 1909, con el artículo titulado “El Feminismo cristiano”, Casilda de Antón se posiciona, de forma explícita, a favor de este movimiento. Insiste en la idea de actuar por el bien general por encima de la “conveniencia de una colectividad” porque “no es precisamente los derechos de la mujer lo que se discute, sino el orden social entero” (Antón del Olmet, 1931: 8). La autora se suma al discurso apocalíptico de la emancipación femenina y a las voces misoneístas que veían en el feminismo “los peligros más tremendos de una gran catástrofe social” (Posada, 1903: 58). En su escrito, la autora se pregunta: “¿Puede legalmente constituirse una sociedad en la que los hombres y las mujeres tengan los mismos derechos, las mismas obligaciones, se dediquen a los mismos oficios y tengan las mismas aspiraciones?” (Antón del Olmet, 1931: 8-9). La respuesta es negativa porque, en palabras de la autora, “una sociedad cuyo fundamento legal sea éste, es una sociedad suicida” (Antón del Olmet, 1931: 9). Este es el sentir de Casilda de Antón, que privilegia el rol de madre y esposa como pilar inquebrantable para la estabilidad de la sociedad moderna:

En cuanto la mujer se masculiniza no es posible el que haga compatible el cuidado y educación de los hijos con las polémicas parlamentarias [...] la familia estorba en estos casos; el celibato se impone, la inmoralidad se extiende e impera; el hogar se derrumba y la sociedad parece (Antón del Olmet, 1931:10).

Siguiendo el discurso de los roles establecidos, hay ciertos oficios que son propios de mujeres, como el servicio doméstico. Junto al feminismo cristiano, el servicio doméstico será uno de los temas que mayor interés suscite en la escritora. Se trata de

un problema social que afecta a las mujeres y que se presta, en muchas ocasiones, a la trata de blancas. Por ello, en 1902 escribe el ensayo *El servicio doméstico*, dirigido a Segismundo Moret, ministro de la Gobernación. El texto, como reza el subtítulo, es una “memoria sobre la necesidad de fundar una sociedad de señoras para la protección y moralidad de la sirviente, como medio de evitar un contingente a la trata de blancas”. En él expone la situación de las empleadas domésticas, poniendo en relieve el desamparo y falta de regulación de su actividad. La autora exige al gobierno una normativa que ampare a las trabajadoras del hogar y, para ello, propone la creación de una asociación que defienda sus intereses y vele por el buen funcionamiento de su trabajo. El objetivo de su memoria es dignificar el servicio doméstico y regularlo.

Suscita la redacción de esta memoria el artículo de Claudio Frollo, titulado “La criada” y publicado en *La correspondencia de España*¹¹⁸, donde el periodista pide al Sr. Barroso¹¹⁹ que haga algo “por mejorar la vida de las pobres criadas, por impedir la caída de esa pobre mujer que, llegada del pueblo, sana y animosa, tiene una cocina por primera prisión y una mancebía como segunda cárcel, hasta que enferma, hasta que la matan, hasta que, cual advierte en su copla Menegilda, su paradero es el hospital” (Frollo, 1902: 1). Tras la lectura del artículo, la autora responde el 7 de septiembre de 1902 en *La correspondencia de España* con un texto titulado “El servicio doméstico” en el que afirma tener la solución al problema planteado por Frollo. Considera que la mujer está más capacitada que el hombre para resolver esta cuestión, ya que es quien trata con las sirvientas y, por ende, las conoce mejor.

¹¹⁸ Vid. Claudio Frollo, “La criada”, en *La correspondencia de España*, Año LIII, n. 16267, 21 de agosto de 1902, p.1.

¹¹⁹ Antonio Barroso y Castillo, Gobernador Civil de Madrid en la fecha de publicación del artículo. Ocupó este cargo durante la última etapa de gobierno de Sagasta (1901-1902). Cfr. Marcos Calvo-Manzano Julián, *Vida y obra política de Antonio Barroso y Castillo: ascenso social y político de la burguesía provinciana en la Restauración*, en *Ámbitos*, núm. 36, 2016, p. 118.

Perdóneme que, considerándose usted insuficiente para resolver tan arduo problema, me decida yo a indicarle el medio de remediar este mal, convencida de que tratar este asunto tan complejo compete a las señoras, que en nuestro trato directo con las criadas, podemos estudiarlo concienzudamente. (De Antón del Olmet, 1902b:1).

Este texto de Casilda de Antón, más desarrollado y argumentado, fue enviado al Congreso Internacional de Frankfurt¹²⁰ y expuesto en la ponencia del Sr. Ugarte¹²¹. A continuación, su memoria fue remitida a la Comisión de Reformas Sociales¹²² del Ministerio de la Gobernación, para que “se dictaminase acerca de ella” (Antón del Olmet, 1902a: 5) y el 30 de octubre de 1902 vio la luz en *España. Revista de administración y política*. El debate en la Junta de Reformas Sociales generó algunos interrogantes a los que la escritora dio respuesta, ampliando su discurso, en un escrito publicado el 10 de noviembre de 1902, de nuevo en la revista *España*. Dada la trascendencia de sus propuestas, ese mismo año la revista publicó la memoria completa en forma de libro¹²³. La finalidad de su texto queda definida en las primeras páginas del ensayo: “El abandono en que se encuentra el servicio doméstico constituye un verdadero cáncer social, amplio campo de desmoralización de la mujer y al que es preciso poner un inmediato freno” (De Antón del Olmet, 1902a: 14).

La escritora achaca a la falta de derechos de las criadas sus comportamientos a veces reprochables, como el hurto, la

¹²⁰ II edición del Congreso Internacional para la represión de la trata de blancas, celebrado en Frankfurt en 1902, con representación de diferentes países europeos. La primera edición tuvo lugar en Londres en 1899.

¹²¹ Francisco Javier Ugarte y Pagés, abogado y político conservador. Fue, entre otros cargos, ministro de la Gobernación y senador vitalicio.

¹²² Varios periódicos de la época se hacen eco de la lectura de la memoria de Casilda de Antón en la Junta de la Comisión de Reformas Sociales, celebrada el 2 de octubre de 1902. Vid. *El Día*, n. 7826, 3 de octubre de 1902, pp. 1-2; *El Imparcial*, Año XXXVI, n. 12749, p. 2; *El correo Español*, Año XV, n. 4135, p.2; *La correspondencia militar*, Año XXVI, n. 7529, p. 3.

¹²³ Casilda de Antón del Olmet, *El servicio doméstico*. Madrid, Ambrosio Pérez y C^a, 1902.

animadversión hacia las señoras, las relaciones amorosas con miembros de la familia, o, incluso, la prostitución. De hecho, para la autora, la trata de blancas está directamente relacionada con el servicio doméstico, pues el desamparo y la falta de recursos de este sector propicia su corrupción e inmoralidad¹²⁴. Una idea expuesta anteriormente por Concepción Arenal en su disertación sobre el “Estado actual de la mujer en España”, en la que sostenía que “las relaciones de este servicio son esencialmente propias para desmoralizar a las que a él se dedican” (Arenal, 1895: 81).

La solución a esta situación recae en la regulación de los derechos tanto de las empleadas, como de los empleadores. Para ello, propone la creación de una sociedad que garantice esos derechos y establezca sus obligaciones, sufragada con una parte proporcional del salario de las sirvientas y una aportación de las señoras. Esta es, según la onubense, la manera de dignificar el trabajo doméstico, convirtiéndolo en un medio honrado de ganarse la vida, mejor, incluso, que el de las obreras de una fábrica o el de las trabajadoras del campo.

Hay que ayudarlas, protegerlas en los momentos de peligro, de enfermedad, de abandono: hacer que amen el trabajo, viendo en él un medio de redención en vez de su esclavitud [...] Si fijamos la atención, encontraremos que la situación de la criada, en parangón con la obrera de fábricas, talleres y campo, resulta ventajosísima, por ser un trabajo más variado y tranquilo, libre de los rigores de la intemperie, el salario fijo y la colocación permanente... (De Anton del Olmet, 1902a:19).

La autora afirma que, para que la mujer obrera considere el trabajo doméstico como el más ventajoso, es preciso que tenga “la seguridad de que sus esfuerzos han de ser recompensados y

¹²⁴ Adolfo Posada, en su comentario del libro *El derecho positivo de la mujer* de Dionisio Díez Enríquez, apunta que “el 47 por 100 de las prostitutas proceden del servicio doméstico, una de las profesiones femeninas más ocasionadas al abandono y al hambre, al menos tal como hoy se practica el servicio doméstico, mercenario y...sin asomo ordinariamente de protección tutelar, ni por el amo (!) ni por la comunidad”. Véase Posada, A. “Feminismo”, en *La España Moderna*, Año XV, n. 174, junio 1903, p. 63.

su vejez amparada, sin que dependa exclusivamente de la iniciativa y caridad de sus señores” (De Antón del Olmet, 1902a: 20). La propuesta de Casilda de Antón se anticipa más de un siglo al Convenio nº 189 sobre las trabajadoras o los trabajadores domésticos, firmado en Ginebra el 16 de junio de 2011 en el marco de la centésima reunión de la Organización Internacional de Trabajo. Algunos de los derechos contemplados en este Convenio se vislumbran en la memoria de Casilda de Antón, como, por ejemplo, el referido al artículo 3, sobre la libertad de asociación y la libertad sindical¹²⁵. De hecho, nuestra autora exhorta al asociacionismo de las empleadas del hogar con el fin de protegerlas legalmente. Su memoria contempla la creación de una Sociedad, fundamentada en catorce reglas, entre las cuales se reconoce el derecho de remuneración por jubilación o de baja por enfermedad. Se reproducen, a continuación, algunas normas establecidas por la autora, como muestra de su compromiso político y social para el bienestar de las trabajadoras domésticas:

VIII En caso de enfermedad costeará la asistencia médica y farmacéutica, pasando un tanto a la paciente hasta su restablecimiento.

IX En caso de que la sirvienta contraiga matrimonio, la Sociedad facilitará gratuitamente los documentos y gastos de boda y a ser posible un pequeño ajuar o dote en metálico.

X La Sociedad asignará una jubilación a las sirvientas cuando la edad o padecimientos crónicos las imposibiliten para el trabajo.

¹²⁵ La primera regulación del servicio doméstico en España se establece en 1985, en el Real Decreto 1424/1985, de 1 de agosto, por el que se regula la relación laboral de carácter especial del Servicio del Hogar Familiar (BOE, núm. 193, de 13 de agosto de 1985). Este decreto, sin embargo, no contempla la libre asociación ni la libertad sindical. Con anterioridad a 1985 se realizaron varios intentos de regulación del servicio doméstico, siendo el primero en 1931 con la Ley de Contrato de Trabajo y el siguiente con la Ley 16/1976, de 8 de abril, de Relaciones Laborales; estas leyes tipificaban el trabajo doméstico como relación laboral, pero no establecían derechos de los trabajadores. Cfr. Elena Desdentado Daroca, “Las reformas de la regulación del trabajo doméstico por cuenta ajena en España”, en *Investigaciones Feministas*, Vol. 7, n. 1 (2016), pp. 129-148.

- XI Esta jubilación será mayor o menor, con arreglo a los años de servicio y notas brillantes que en el registro consten.
- XII Las casadas no perderán sus derechos cuando se dediquen a asistentas o en el caso de quedar viudas. (De Antón del Olmet, 1902a: 21).

Estas normas contradicen la afirmación de Josette Guereña, que considera el proyecto de Casilda como un medio de protección más para las familias que para las criadas: “En fait, c’est une véritable institution de contrôle, davantage destinée à protéger les familles que les servantes elles-mêmes” (Guereña, 1994: 314).

La memoria no sólo protege a las trabajadoras, sino que les confiere autonomía, presentándose como válido para todas las naciones y para todas las religiones, adquiriendo, así, un carácter universal. Arrebata, por tanto, la tutela del servicio doméstico a las religiosas para ponerlo directamente en manos de las empleadas y de las empleadoras.

Esta Sociedad será de un resultado más práctico que las hasta ahora conocidas, por su condición universal extensiva a todas las naciones, sea cual fuere su religión, y porque, manteniendo a la sirviente sin la tutela directa de las monjas, le hace regirse por sí misma y tener una noción más personal del deber. (De Antón del Olmet, 1902a: 23-24).

El libro *El servicio doméstico* originó un intenso debate en la prensa española¹²⁶ y en diferentes centros e instituciones¹²⁷. Sin duda, su aportación contribuyó a la reflexión pública sobre la situación de este colectivo, sumamente desprotegido, y sentó las bases de la discusión sobre su futura regularización¹²⁸. Pero

¹²⁶ Destaca el debate publicado en *La última moda*, a través de cartas de las lectoras, editadas por Mario Lara en la sección de Sociología. Vid. Mario Lara, “El servicio doméstico”, en *La última moda*, suplemento mensual nº 1, 18 de enero de 1903, p.1.

¹²⁷ El Instituto de Sociología del Centro Gallego realizó una sesión de discusión de la Memoria. Vid. *El Globo*, n.10015, 17 de mayo de 1903.

¹²⁸ A partir de la publicación del tratado sobre el servicio doméstico, se propusieron diferentes medidas para la normalización de este oficio. No obstante, los intentos de reforma no satisficieron a la escritora, la cual, unos

también catapultó a la escritora, situándola en primera línea del debate político y social que este asunto generó. De esta manera, Casilda de Antón se afirmaba en el panorama nacional como una autora seria y respetable, con grandes inquietudes sociales, capaz de persuadir a políticos y gobernantes de su tiempo. Es por ello que se aventuró a tratar otras cuestiones sociales, como los correccionales de mujeres, los reformatorios de menores o los Montes de Piedad.

Aborda el tema de las prisiones femeninas en el artículo “Impresiones de una excursión a Alcalá”, publicado en *La Alhambra* el 9 de junio de 1903 e incluido en el libro *Feminismo cristiano* con el título “La galera de Alcalá”. En este texto alaba la labor de las religiosas que regentan la cárcel de mujeres de Alcalá, siendo un centro modelo de regeneración para las delincuentes. Pone de manifiesto la importancia de la redención a través del diálogo, la reflexión y la fe cristiana, desterrando la fuerza o los castigos violentos.

La organización de este correccional es debida a escaso número de hermanas de la Caridad, que solo con la fuerza misteriosa de su virtud manejan como a educandas a centenares de delincuentes. Es admirable cómo sin alardes de fuerza armada, desterrados los castigos violentos, solamente empleando la reflexión, el consejo y las cristianas predicaciones, esas heroicas mujeres transforman en ovejas los tigres sanguinarios y en sus degradados espíritus imprimen poco a poco la obediencia, el amor al prójimo, la dignidad humana y las creencias religiosas. (De Antón del Omet, 1931: 36-37).

Su atención a la redención de las clases más desfavorecidas se muestra también en el ensayo “Casa Correccional de Trabajo”. En este escrito se preocupa por los menores desamparados y sin hogar. Estos niños, en ocasiones, son

años más tarde, afirmaba en el artículo “La pobre chica del hogar” que “el abandono en que se encuentra el servicio doméstico, pese a la protección que el socialismo intenta darle, imperfecto e insuficiente [...] constituye un desorden social que tanto perjudica al ama de casa como a su servidora” (De Antón del Olmet, 1931: 46).

llevados a centros correccionales, como si de delincuentes se tratara.

Los vagabundos y los rateros no lo son siempre por su propia voluntad o su instinto, por lo que no son irremediables; hay en esta desaventurada clase muchas víctimas de la miseria, del vicio y de las injusticias de la sociedad. Por circunstancias de las que no son responsables se encuentran con frecuencia bajo el peso de la ley; y en las cárceles es donde corren el riesgo de salir degradados, perdidos para siempre en este flujo y reflujo de la miseria a la prisión y de la prisión a la miseria. (De Antón del Olmet, 1931: 15).

La autora propone la creación de casas de trabajo para aquellos que no tienen hogar y son abocados a la mendicidad. Pone como ejemplo la Casa Correccional de Trabajo, creada en Chartres en 1886. Se trata de un lugar donde los asilados, menores de 10 años, realizan un trabajo a cambio de un salario. De este salario una parte se invierte en el buen funcionamiento del centro y la otra se les guarda para que dispongan de recursos económicos, una vez abandonado el centro. La gestión de la Casa Correccional recae en los magistrados, quienes deciden qué menores deben ingresar. Elogia este modelo francés de regeneración y reinserción de los jóvenes, proponiendo su implantación en nuestro país:

Implantar en España este sistema de corrección de la juventud en forma de tan probados resultados, llenaría una necesidad imperiosa en nuestra patria y la magistratura española se haría acreedora, como la francesa, a los más agradecidos y entusiastas elogios, puesto que a los males conocidos es necesario buscarles el remedio y, una vez hallado, aplicarlo cuanto antes. (De Antón del Olmet, 1931: 17).

La *Revista católica de las cuestiones sociales* se hace eco de la propuesta de Casilda de Antón, evidenciando su transcendencia, pues afirma que ha impulsado al Ministro de Gracia y Justicia a la creación de un reformatorio y correccional, similar al descrito por la onubense.

No se duerme en los laureles la Srta. de Antón, antes los triunfos que obtiene la empujan a nuevos esfuerzo, trabajos y estudios en pro de los desheredados. Recientemente, y desde las columnas de la prensa periódica, ha pedido al ministro de Gracia y Justicia la creación de un “Correccional de trabajo” para jóvenes delincuentes, a semejanza del que se estableció en París con brillantes resultados.

Esta excitación ha servido para que el Ministro haya hecho declaraciones sobre el transcendental punto de la corrección judicial, creando al efecto un instituto reformativo y correccional no solo para esos jóvenes delincuentes, sino también para los vagabundos y abandonados por sus padres o familias. (López Centeno, 1903: 238-239).

Este hecho testimonia, una vez más, el éxito de los escritos de Casilda de Antón y su repercusión a nivel político y social.

La escritora muestra su preocupación por la infancia también en el artículo “Los niños en los toros”¹²⁹. En este caso se interesa, especialmente, por la educación de los menores, criticando su presencia en la fiesta taurina por tratarse de un “espectáculo terrible de la muerte”:

¿A quién no ha impresionado tristemente la presencia de los niños en la plaza de toros? No es el que en esta se desarrolla espectáculo propio de la infancia, cuya imaginación, dúctil como la cera, grana en sí las primeras impresiones indelebles, de las que parten lo que ha de ser el hombre en el futuro. (De Antón del Olmet, 1931:93).

De Antón reconoce que las costumbres y tradiciones deben perpetuarse, pero en el caso de las corridas de toros, se muestra totalmente contraria, considerando esta costumbre perjudicial para la infancia.

Y es cobarde a despecho de los que creen que este espectáculo viriliza, porque el hecho de impulsar una inmensa muchedumbre a un solo hombre a perder la vida por

¹²⁹ El artículo se publica por primera vez en 1905 en el periódico *La Alhambra* (Año VIII, n.168) y se incluye, posteriormente, en el volumen *Feminismo cristiano*.

satisfacerse en sus instintos sanguinarios, es la más egoísta y baja de las cobardías.

Es verdaderamente asombroso ver cómo la fuerza de la costumbre hace que las mujeres, formadas para el amor; las madres, todo ternura para sus hijos, los lleven sonrientes de la mano a presenciar escenas de escándalo y de sangre (De Antón del Olmet, 1931: 95-96).

Dentro de la línea de actuación a favor de los más vulnerables, destaca también su atención a los enfermos y su implicación a favor de la ciencia y la investigación.

Con motivo del Congreso Médico, celebrado en 1903 en Madrid, Casilda de Antón escribe en el periódico *El Día* un artículo titulado “Vox pópuli” en el que se hace eco de un rumor popular que afirma que un hombre de Getafe, apasionado de la medicina, tras largos años de observación e investigación, ha encontrado un remedio para la curación de la diabetes. La autora pide que se dé a conocer entre los congresistas este descubrimiento y sea analizado para, en su caso, difundirlo fuera de España. La pócima se encuentra confiscada, tras la intervención por parte del Juzgado del Laboratorio de su creador.

El Congreso Médico, aquí reunido, al perseguir los fines loables que su misión, casi sacerdotal, le impone, donde encuentre un adelanto en su ciencia, lo aceptará satisfecho y lo buscará con afán, donde le digan que existe, sin prejuicios, aunque sea en el oscuro rincón de una celda.

Según la voz popular, existe en el inmediato pueblo de Getafe un venerable anciano que ha dedicado su larga existencia al estudio práctico de la medicina; asegura esa misma voz, que este amante de la ciencia ha logrado descubrir lo que hasta ahora había permanecido en la oscuridad: la curación de la diabetes. (De Antón del Olmet, 1903: 1).

Así pues, la pluma de la escritora no solo se dirige a los mandatarios de su época, también a los científicos, como en este caso, demostrando su implicación en distintos asuntos de interés público.

El compromiso de la autora con los problemas sociales de su tiempo se revela también en su crítica a la falta de transparencia de los Montes de Piedad. En el artículo “Los Montes de Piedad”, publicado en *La correspondencia de España*, asegura que estas instituciones, en ocasiones, son cómplices de delincuentes, aceptando joyas o dinero de dudosa procedencia. Exige que se lleve un férreo control sobre los ingresos y que se facilite la investigación, si fuera necesaria.

Un medio encontramos, y muy sencillo, para evitar este gravísimo inconveniente que hoy presentan los Montes de Piedad [...] Consiste este medio en no aceptar ninguna operación cuyo valor exceda de cinco pesetas sin la presentación de la cédula personal del operante, cuyo nombre y señas deben inscribirse en el libro de registros y en la papeleta o resguardo que justifica la operación. Deben asimismo darse al público todas las facilidades para las indagatorias que [...] consideren necesarias, a fin de dar a estos establecimientos un carácter franco que redunde en su prestigio y facilite la acción individual para la persecución del delito. (De Antón del Olmet, 1902e: 1).

Este artículo concluye con una máxima que se repite en varios textos de la autora y, en particular, en aquellos cuya temática se centra en los problemas sociales. La escritora afirma que “a los males conocidos, necesario es buscarles remedio: y una vez hallado, llevarlo a la práctica cuanto antes”. La reiteración de esta frase en *El servicio doméstico*, “Casa Correccional de Trabajo” o “Los Montes de Piedad”, entre otros, hace que se convierta en una seña de identidad, en una especie de autógrafo, característico de su prosa social. La idea de buscar remedio a los males conocidos define a la perfección el sentido de su escritura y la finalidad moralizante que se desdibuja en cada una de sus narraciones.

Desde su postura conservadora, fruto del contexto patriarcal que la circundó, de la educación recibida y de las profundas convicciones católicas, Casilda de Antón intentó “llevar modestamente un grano de arena al edificio de nuestro bien general” (De Antón del Olmet, 1902c: 1). El bien general que ella consideraba podría ser, en ciertos aspectos, cuestionable,

especialmente en lo que respecta al feminismo, y quizá, como sostiene Pepa Merlo, su *Feminismo cristiano* significó “un paso gigante hacia atrás en la lucha por la igualdad y la normalización de la mujer en la sociedad” (Merlo, 2010: 13); pero no cabe duda de que fue una intelectual comprometida con la sociedad de su época, una escritora que no se ensismó en su literatura, sino que utilizó su pluma como arma contra las flaquezas de una sociedad que sentía derrumbarse. Y lo hizo desde la tribuna más eficaz, la de la prensa periódica, siendo capaz de persuadir a políticos y gobernantes que hicieron, en más de una ocasión, suyas sus propuestas. De ahí su relevancia en el terreno de lo social, una auténtica intelectual moderna, como diría Savater, “fiel a sus principios, educadora ante todo”(Vila, 2017: 141)¹³⁰.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCÓN Y MELÉNDEZ, Julio (1904-1905). “Un feminismo aceptable”. *Razón y Fe*, t. VIII-XIII Madrid.
- ARENAL, Concepción (1895). “Estado actual de la mujer en España”. *La España Moderna*, Año VII, n. LXXXI, septiembre 1895, pp.62-90.
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda (1902a). *El servicio doméstico*. Madrid: Ambrosio Pérez y C^a.
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda (1902b). “El servicio doméstico. A Claudio Frolo”. *La correspondencia de España*, suplemento al n° 16284, 7 de septiembre de 1902, pp.1-2.
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda (1902c). “El servicio doméstico. A Zeda”. *La época*, Año LIII, n. 18774, 17 de septiembre de 1902, p. 1.
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda (1902d). “Propaganda femenina”. *El Día*, Año XXIII, n.7866, 19 de noviembre de 1902, p.1.

¹³⁰ Fernando Savater, *Diccionario filosófico*, Barcelona, Planeta, 1999, p. 441, citado en José Antonio Vila, “Los intelectuales, el compromiso y el medio siglo español”, *Artes del ensayo*, n. 1, 2017, p. 141.

- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda (1902e). “Los Montes de Piedad”. *La correspondencia de España*, Año LIII, Suplemento al n. 16396, 28 de diciembre de 1902, p. 1.
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda (1903). “Vox Pópuli”. *El Día*, 27 de abril de 1903, p. 1.
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda (1905). “La educación de la mujer”. *La Alhambra*, Año VIII, n. 164, 1905, pp.2-4.
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda (1909). “El feminismo cristiano”. *Unión Ibero-Americana*, Año XXIII, n. 10, 31 de julio de 1909, pp. 11-12.
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda (1931). *Feminismo cristiano*. Madrid: Juan Pueyo.
- DESDENTADO DAROCA, Elena (2016). “Las reformas de la regulación del trabajo doméstico por cuenta ajena en España”. *Investigaciones Feministas*, Vol. 7, n. 1, pp. 129-148.
- ECHARRI (DE), María (1908). “Crónica del movimiento católico social feminista”. *Revista Católica de las cuestiones sociales*, Año XIV, n. 167, noviembre de 1908, pp. 712-715.
- ESPIÑOZA MELÉNDEZ, P. (2023). “¿Feminismo cristiano? Notas de una historia conceptual del siglo XIX mexicano”. *Korpus 21*, Vol. 3, n.7, 2023, pp. 161-178.
- EVERTON, Elizabeth (2009). “Christian Feminist and Nationalist : Marie Maugeret, Le Féminisme chrétien and La Ligue des Patriotes”, conferencia en el Congreso de la Western Society for French History, octubre 2009. Consultado en https://www.academia.edu/18162217/Christian_Feminist_and_Nationalist_Marie_Maugeret_Le_F%25C3%25A9minisme_chr%25C3%25A9tien_and_the_Ligue_des_Patriotes[Fecha de consulta: 14/03/2023]
- GUEREÑA, Josette (1994). “Prostitution et domesticité en Espagne dans la deuxième moitié du XIX siècle”. En R. Carrasco (ed.), *La prostitution en Espagne: de l'époque des rois catholiques à la IIe République* (pp. 307-314). Besançon: Presses Univ. Franche-Comté.
- LEAL RAMOS, León (1908). “Instituciones y hombres”. *Revista Católica de las cuestiones sociales*, Año XIV, n. 167, noviembre de 1908, pp. 703-706.

- LÓPEZ CENTENO, B. (1903), "Crónica social", en *Revista católica de las cuestiones sociales*, abril de 1903, año IX, n. 100, pp. 238-239.
- MERLO, Pepa. (2010). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Vandalia.
- MORENO SECO, Mónica (2012). "República, género y religión. Las mujeres ante la política laicista republicana". En M.C. Marcos del Olmo y R. García Serrano (eds.). *Mujer y política en la España contemporánea (1868-1936)* (pp. 183-202). Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid, 2012.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1892). "La educación del hombre y de la mujer". *Nuevo Teatro Crítico*, Año II, n. 22, octubre 1892, pp. 14-59.
- POSADA, Adolfo (1903). "Feminismo". *La España Moderna*, Año XV, n. 174, pp. 58-74.
- VALMONT, Blanca (1897a). "Crónica". *La última moda*, Año X, n. 504, 29 de agosto de 1897, p.2.
- VALMONT, Blanca (1897b). "Crónica". *La última moda*, Año X, n. 505, 5 de septiembre de 1897, p.2.
- VILA, José Antonio (2017). "Los intelectuales, el compromiso y el medio siglo español". *Artes del ensayo*, n. 1, pp. 140-152.

DE MAR A MAR DE MARÍA ENCISO. PAISAJE,
MEMORIA Y CUERPO

DE MAR A MAR DE MARÍA ENCISO.

LANDSCAPE, MEMORY AND BODY

Mercedes ARRIAGA FLÓREZ

Daniele CERRATO

Universidad de Sevilla

Resumen

El poemario *De Mar a Mar* de María Enciso publicado en 1946 en México se distingue por abordar temas como el exilio, la naturaleza y la remembranza, elementos que configuran una voz poética dolorida y desplazada debido al exilio y comprometida con la denuncia de la guerra y del fascismo. Al mismo tiempo la poeta idealiza y reconstruye la patria lejana a través de una memoria visual que comprende imágenes de paisajes, ciudades y cuerpos.

Palabras clave: María Enciso, *De Mar a Mar*, paisaje, exilio, cuerpos

Abstract

María Enciso's collection of poems *De Mar a Mar* published in 1946 in Mexico, is distinguished by its treatment of themes such as exile, nature and remembrance, elements that make up a poetic voice in pain and displacement due to exile and committed to denouncing war and fascism. At the same time,

the poet idealises and reconstructs the distant homeland through a visual memory that includes images of landscapes, cities and bodies.

Keywords :María Enciso, *De Mar a Mar*, landscape, exile, bodies

1. DE MAR A MAR: DEDICATORIAS Y MEMORIA FEMENINA

El poemario de María Enciso, *De Mar a Mar* publicado por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez en México, en 1946¹³¹, lleva un prólogo inusual, escrito por esta última en seguidillas, en el que se anuncian los temas que serán una constante a lo largo de sus páginas: el exilio, el paisaje y la memoria, elementos entrelazados que conforman un yo poético, doliente y desarraigado por el exilio, comprometido con la denuncia de la guerra y del fascismo, y al mismo tiempo, solar y festivo en la ensoñación y mitificación de la patria lejana en el recuerdo.

SEGUIDILLAS

Y aquí nos encontramos
por vez primera
después que atravesamos
¿cuántas fronteras?

Rumores de paisajes
de soles nuevos
llevas de esos viajes
aventureros.

Todo ello se refleja
en tus canciones
y en la misma persona

¹³¹ La imprenta de ambos en México se llama precisamente Isla, a la que el título del poemario de María Enciso hace un guiño. En la misma se llevan a cabo diversos proyectos editoriales como la nueva revista *Litoral*.

llena de dones.

Engarzados recuerdos
y sentimientos
reflejan tus poemas
¡qué bien los siento!

Dale gracias al Arte,
a la Poesía,
que es la gran compañera
la que nos guía.

CONCHA MÉNDEZ (Enciso, 1946: 6-7).

Concha Méndez apunta la labor de ambas autoras como conservadoras de la memoria ¹³², una tarea que recae especialmente sobre las mujeres, como sugieren otras dedicatorias de María Enciso a su hija y a Isabelle Blume ¹³³ en *Europa Fugitiva* (1941)

PARA MI HIJITA, cuando pueda comprender su propia historia, que es la de tantos niños europeos...(Enciso, 1941: 7).

Es significativa esta doble dedicatoria en femenino que une idealmente a estas mujeres: la de su hija con lazos afectivos

¹³² Tras la separación de Manuel Altolaguirre en 1944, Concha Méndez conservó el archivo familiar, que fue acrecentando hasta su muerte en 1986, con su propia obra, libros, cartas, revistas y numerosos recortes de la prensa mexicana referentes al exilio republicano y a la vida y obra de numerosos artistas e intelectuales. Posteriormente la memoria pasó a hija, Paloma Altolaguirre, figura clave en la conservación, difusión y ampliación del Archivo Altolaguirre-Méndez, incorporado en la actualidad al Centro Documental de la Residencia de Estudiantes de Madrid (Neira, 2008).

¹³³ Isabelle Blume fue diputada belga que acompañó a Enciso por los campos de concentración de Francia para salvar un grupo de niños españoles que Bélgica había acogido. María Enciso le dedicará un artículo periodístico: *Isabelle Blume* (1942).

familiares, en la que María Enciso construye su autoría y se legitima como productora de cultura digna de ser entregada a una generación posterior, lo que constituye su texto en herencia y en legado, y la de su amiga, que muestra lazos afectivos, de amistad y solidaridad entre mujeres, de forma paralela a la dedicatoria que Concha Méndez le escribe a ella:

Gracias querida amiga por este libro interesante que nos tendrá unidas en la lucha para poner fin al apocalipsis. Buen viaje, buena suerte para cada uno de los suyos y para usted. Suya, Isabelle Blume (Enciso, 1941: 9).

También el volumen de poesía *Cristal de las horas*, publicado en 1942, está dedicado a otra de las mujeres de su vida: “*A mi madre, mujer fuerte y abnegada en el dolor y el sacrificio*”.

2. LA MEMORIA VISUAL DEL EXILIO

Como sostiene Andujar “las letras españolas, surgidas y porfiadas en el destierro y transtierro, efectos causales del éxodo y de la diáspora, existen por tónica de ‘recuerdo’, ‘conservación’ y ‘añoranza’”(Andujar, 1986: 19). La de María Enciso es una memoria visual, en la que la que están presentes las imágenes del viaje, que implican sentimientos de desarraigo y de orfandad, pero también los de la búsqueda de nuevos horizontes, con la presencia de “caminos”, “senderos”, “veredas”, “sendas”, los espacios ambiguos del movimiento obligado hacia adelante: “Un blanco camino del que no se vuelve”, los espacios del tránsito que denotan la exiliada como ser en movimiento, nómada irremediable.

LAS VEREDAS

Las veredas de mi tierra

nubladas de soledad,
donde lloran los silencios
y el viento canta al pasar (Enciso, 1946: 51).

El exilio conforma la memoria, actuando como un filtro que a su vez selecciona imágenes y metáforas, en la que la patria es sentida e imaginada a través del dolor. El tema de la patria-agonía se concreta en el cuerpo martirizado de la poeta. La patria como experiencia desgarradora y como herida corporal anuncia los postulados de Said cuando afirma: “es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre el ser humano y su lugar natal” (Said, 2005: 179). La patria lejana se convierte en una religión vivida de forma íntima y personal en la que se desintegra toda forma política o social. En este sentido, el cuerpo se presenta como “recipiente” de memoria, que niega la patria como lugar de origen y de perennidad, convirtiéndose en aquello que puede trasladarse con la poeta y que puede mutar junto a ella, dentro de ella. La visión de María Enciso es muy cercana a la de María Zambrano que afirma: “Yo no puedo volver porque no me he ido nunca” (Zambrano 2014: 55).

Tú me dueles, España. Y este dolor profundo,
Lleva tu clara huella, perfecta, definida.
Clavada esta mi planta en tu arenosa orilla,
y mis manos se abran sobre tu tierra áspera,
y mi sangre, en tu sangre, diluye su agonía,
y estoy en carne viva, sobre tu cruz, tendida (Enciso, 1946: 24).

Concha Méndez en sus seguidillas habla específicamente de “rumores de paisajes”. Como sostiene Karina Ibarra “el exilio es también un territorio, una forma de definición, un tiempo y espacio, un incierto asidero” (Ibarra, 2017: 114). La distancia del exilio traza una cartografía proyectiva y reproduce desde el recuerdo el paisaje y el territorio, para fijarlos en la escritura y desentrañar su sentido personal y al mismo tiempo político, como sostiene Deleuze: “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros

parajes” (Deleuze, Guattari, 1988: 11). En ese sentido *De mar a mar* se constituye como un archivo cartográfico de la memoria de España, descrita en términos paisajísticos en los versos que preceden el prólogo:

Pienso en España
vendida toda,
de río a río,
de monte a monte
de mar a mar (Enciso, 1946: 4).

María Enciso como ser desterritorializado (Deleuze y Guattari, 1986), vuelve una y otra vez sobre la orografía. Siguiendo la metáfora de las dos orillas que da título al texto, predominan las imágenes marítimas¹³⁴, siguiendo la tendencia de otros poetas andaluces de su generación como Rafael Alberti, que había publicado su *Marinero en tierra* en 1924.

La sangre como elemento líquido permite, también los ríos, unir en el cuerpo de la poeta al cuerpo personificado de la patria, como se expone en el poema *Cauce de sangre* o en el soneto *Torrente de mi sangre*:

Torrente de mi sangre desbordado,
en tu mismo dolor yo voy ungida,
y siento arder en mí, tu misma herida,
y tu grito de llanto, desvelado.
(...)
¡Qué lejos y qué cerca

¹³⁴ Según Sicot, el mar “cobra en el exilio, además de sus habituales valores de expresión de la libertad viajera, otros, polisémicos: es la verdadera tierra del desterrado, es lo inmenso, vacío pero surcable, es el espacio de la ruptura y de la unión entre dos orillas, de la separación en el viaje hacia el exilio pero también del posible camino del retorno a un origen, geográfico o simbólico, quizás, a veces pueda ocupar el espacio de un “ahí”, inexistente en la poesía del exilio, entre un “aquí” impuesto y un “allí” inalcanzable” (Sicot, 2006: 900).

tu inasible distancia.
¡Qué profunda tu voz enamorada!
¿Cómo llega a mis venas,
y se convierte en sangre, tu llamada! (Enciso, 1946:
105).

La exiliada se presenta como un cuerpo que, arrancado de su árbol genealógico patrio, se consume, se agota, se acaba. Como sostiene María Zambrano: “el exiliado va muriendo, desposeyéndose, desenraizándose” (Zambrano, 2014: 43). El campo semántico de la mirada está presente a través de los ojos que se van desgastando: “Si no he de verte más, lejana orilla”, “cegarme con la luz de tus caminos” Paralelamente otros sentidos también se van atrofiando, como el oído “galopando en espuma verde y blanca/su nocturno lamento en mis oídos”, hasta llegar al fallo del corazón “un muerto corazón en cuerpo vivo” (Enciso, 1946: 36). Mientras, el yo poético se yergue en muro contra el olvido, resistencia:

En vano en el silencio y el olvido
con tu delgada voz, han de ignorarte,
que eres volcán oculto y encendido,
que en alta llama se consume y arde (Enciso, 1946: 17).

Sostiene Dellinger que María Enciso ofrece una voz “nostálgica”, una visión sentimental del exilio (Dellinger, 2001), que la acomuna a María Zambrano en un sentimiento totalizador e inherente a la condición de la desterrada que va más allá del paisaje o familia y produce una nostalgia sin objeto. Se trata de una fórmula afectiva que se relaciona con la indefinición existencial y que funde los elementos del paisaje con los elementos corporales:

Mi tierra es la llanura y la montaña,
es viento y florecer de primavera.

y es la lenta agonía estremecida
en el cauce sin fondo, de las venas (Enciso, 1946: 11).

Por otra parte, el cuerpo vaciado y fantasmagórico, el cuerpo sin recuerdos es el emblema de la exiliada, el de una identidad que no puede fijarse en un territorio, sino que se construye en el movimiento que elude la topografía (Ludmer, 1994: 11-12).

¿Hoy, por qué recordar?
¿Qué existe ya de eso?
Un cuerpo por el mundo
vagando sin caminos,
a solas con la sombra
de su corazón muerto (Enciso, 1946: 88).

La palabra cuerpo aparece solo dos veces en este poemario, ambas para ser negado: “cuerpo por el mundo” y “cuerpo yerto”, en cambio aparecen constantemente sus fragmentos despiezados: las manos, los ojos y la mirada, la sangre. La totalidad del cuerpo se rompe por el trauma y el dolor que se filtran constantemente en la escritura, que reactualiza, revive y materializa el exilio, sin nombrarlo. De hecho solo una de las composiciones se titula de esta forma “exilio”, y el nombre no vuelve a aparecer ni en todo el poema ni en el resto del poemario. El exilio ausente y, al mismo tiempo, constantemente presente se refleja través del “silencio”, palabra clave que se repite cuarenta veces a lo largo de todas las composiciones, como una letanía intermitente, y otros elementos de su mismo campo semántico, relacionados sobre todo con la carencia o la ausencia de voz, que constituyen el afuera del lenguaje: “voz quebrada”, “voz sin eco”, “voz en el viento”, “voz de bronce”, “voz que se pierde”, “voz del pensamiento”, “voz escondida”, “voz que sueña”, “voz sin palabras” “voz, ausente, oscurecida”, “amarga voz de soledad presente”, “voz de la tierra herida”,

“delgada voz en el dolor nacida”, “voz desgarrada”, “voz oscurecida”, “ronca voz”, “voz de tu agonía”. La imposibilidad de decir está directamente relacionada con la experiencia de la exiliada, cuyo testimonio nadie escucha, con el diálogo imposible de lo que se deja atrás o ya no existe, pero sobre todo con los ausentes, con la falta de interlocutores, que dejan a la autora con las palabras en la boca, sin poderlas pronunciar¹³⁵ y la escritura se propone como lugar de arraigo en el exilio (Bocchino, 2011). La imposibilidad de decir reitera la imposibilidad de la memoria en la posibilidad de la escritura y el silencio se constituye en la expresión de lo indecible (Le Breton 2001: 83).

3. CUERPOS, PAISAJES Y CIUDADES

Si el trauma se define como una herida en la psique provocada por una experiencia que no puede ser recordada a través de los mecanismos normales de la memoria, entonces María Enciso recurre a la fusión de su cuerpo con el paisaje, a las visiones, puesto que el exilio también es el espacio de la recreación-imaginación:

¹³⁵ A propósito del silencio de los exiliados, María Zambrano sostiene: “Es la presencia de una voz inaudible; la del exiliado también inaudible; la voz para decir las palabras concebidas diáfananamente, es decir, sin carga de pasión alguna. Así como la verdad, la más pura y verdadera, no aparece cargada de razón, la voz que le corresponde está libre de pasión. O más bien de razones y de pasiones, que la razón las pasiones puras se identifican con la verdad. Y esa verdad, esa palabra diáfana, está ahí con él, en su presencia; la tiene consigo, es la prenda que un día dará, que se desprenderá de él sin violencia, de la misma manera que él se ha desprendido de todos sus ropajes y figuras, incluso de las más legítimas [...] Y todos ellos coinciden además en tener voz, al borde de la palabra, como si hubieran llegado a identificarse con ella de tal manera que ya fueran ellos mismos palabra, cual una verdad con su voz. Una palabra, una verdad, sólo eso. La palabra y la verdad en la que la historia que ellos han padecido y hecho, también la anterior, la historia de España, se hubiera ido reduciendo. Que la historia, al fin, si tiene sentido se ha de ir consumiendo y consumando en palabra de verdad, sacada, exprimida de todas sus razones y sinrazones” (Zambrano, 1961: 65).

Calla y sueña,
corazón. que vas perdido
en la rosa de los vientos (Enciso, 1946: 80).

LA CIUDAD

Sueño blanco
de cal y agua
yo te soñaba.

Blanca y dorada,
con el farol nocturno
que las sombras alarga.
[...]
De cal y agua,
más blanca todavía
yo te soñaba (Enciso, 1946: 69).

La ensoñación y la mitificación de las tierras y de las gentes de la patria lejana, retoma las ideas que la generación del 98 y del 27 atribuían al paisaje, que revela la identidad nacional (Unamuno, 1966, 705-706), porque está ligado a la historia y a quienes lo habitan. Paisaje, historia e identidad personal y colectiva se relacionan estrechamente¹³⁶. Para Halbwachs (2000) la diferencia entre memoria e historia es que la última se limita a reconstruir, mediante los datos que se conocen, mientras que la memoria recompone mágicamente el pasado, lo proyecta y de alguna forma lo mantiene vivo. María Enciso presenta en

¹³⁶ El modo de entender el paisaje en los miembros de la Institución Libre de Enseñanza era patriótico y comprendía una clara intención de afirmación nacional, de búsqueda de lo distintivo y característico de la identidad española. Según Azorín: “El espíritu de la Institución Libre —es decir, el espíritu de Giner— ha determinado el grupo de escritores de 1898; ese espíritu ha suscitado el amor a la Naturaleza, y, consecuentemente, al paisaje y a las cosas españolas, castellanas” (Azorín, 1916: 92-93).

este sentido una mística cercana a la estética de Juan Ramón Jiménez de íntima adhesión:

Quiero vivir en ti. Sentirme tuya,
volver a ti, como de ti surgía
Eternos como el fuego en tus entrañas,
mis huesos, diluidos en tu vida (Enciso, 1946: 36).

Machado, poeta al que María Enciso dedicaría también un ensayo¹³⁷, y con el que sentía muy identificada en su condición de exiliada, está presente a través de *Las soledades*, publicadas en 1903, de las que María Enciso se hace eco¹³⁸, a través de un diálogo intertextual con los versos de Machado, a los que añade un toque de canción andaluza:

De mis soledades voy
a mis soledades vengo.

Mi soledad me acompaña
sin ella, ser no podría.
Cuanto más vivo con ella,
más grata su compañía.

¹³⁷ En su libro *Raíz al viento*, publicado en México en 1947, María Enciso recopila diferentes ensayos de crítica literaria. El primero de ellos se titula “Sombra y presencia de Antonio Machado”, en el que el poeta es reivindicado como andaluz y como símbolo de la nación, recordado por sus ideas republicanas y, sobre todo, por su condición de exiliado. Significativamente, antes de comentar su poesía, María Enciso escribe de él: “Resurgimiento en el que Antonio Machado, con la sencilla realidad de su verso interpreta el paisaje y el hombre de España” (Enciso, 1947: 10).

¹³⁸ La repetición constante de esta fórmula atraviesa todo su poemario: “Un mar de soledades”, “la amarga soledad del hombre libre”, “en fría soledad, recoge el aire”, “En la inasible soledad del sueño”, “Los sauces de largas ramas,/le entregan su soledad”, “Las veredas de mi tierra/nubladas de soledad”, “Cipreses del cementerio,/ soledad de los caminos”, “Vereda de mis ensueños,/ ancha soledad helada”, “Soledad de las rosas/Bajo las ramas tibias”, “la inútil soledad”

Ando por la tierra toda
a solas conmigo misma.
"porque para andar conmigo"
Me basta su compañía”

Me siento ligada a ella,
tan profundamente unida,
que si un día me dejara,
¡qué sola me sentiría! (Enciso, 1946: 102).

María Enciso realiza una instantánea de sus estados pasionales internos, de tristeza, melancolía, siguiendo el modelo presente en *Impresiones y paisajes* (1918) de Federico García Lorca¹³⁹. El modelo de visión de la tierra castellana ofrecida por Antonio Machado, sirve a María Enciso para describir paisajes concretos, con sus formas y sus colores, a los que atribuye valores culturales y simbólicos, ofreciendo una “geografía emotiva” (Martínez de Pisón, 1998 y 2006).

En su libro reseña diferentes paisajes regionales, pero el predominio ya no es para la Castilla de Machado, Azorín, Unamuno o Francisco Giner de los Ríos, sino Andalucía, con todos los símbolos que la identifican: “grises olivos y jazmines blancos”, “el limonar/ con su dorada dulzura/junto al olivar”, “Tomillo y yerbabuena”, y dentro de Andalucía, Almería, su tierra, a la que dedica diferentes poemas-postales: “El puerto”, “la Vega”, “La ciudad”, “la plazuela”, “Campana de la vela”, “la serranía”. María Enciso vuelve con la memoria a los lugares que tuvo que abandonar, evocando un recuerdo sensorial, en el que se produce el “encuentro” con su tierra natal que devuelve a la exiliada “el equilibrio perdido, el centro que perdió al salir” (Abellán, 1998: 122). Por otra parte, su yo poético se sitúa en

¹³⁹ Podemos leer en el Prólogo “Amigo lector: Si lees entero este libro, notarás en él una cierta vaguedad y una cierta melancolía. Verás cómo pasan cosas y cosas siempre retratadas con amargura, interpretadas con tristeza. Todas las escenas que desfilan por estas páginas son una interpretación de recuerdos, paisajes, de figuras” (García Lorca, 2019: 11).

puntos cardinales en coordenadas espaciales a través de la memoria, que denotan “la relación intrínseca entre el sujeto, el cuerpo y su colocación espacio-temporal” (Coleman, 2013: 39).

ALMERIA ESPEJO DEL MAR
EL PUERTO

Miradas del agua clara,
luceros de la alta noche,
que de alta mar te llegaban.

Ay, como tus ojos
mojados de luna
me miraban,
y la torre de los vientos
giraba en la mar salada.

Cien caracolas de nácar,
rompiendo el largo silencio
a la orilla del agua (Enciso, 1946: 65).

La descripción de los elementos del paisaje (mar, noche, luna) se vuelven, como en Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca realidad íntima, contemplación subjetiva, idealizada. María Enciso también atribuye un cierto valor pedagógico al paisaje al conectarlo con el carácter de las gentes que lo habitan. Así el héroe-guerrillero que describe está constituido, en buena medida, por un cuerpo-paisaje, figura gigantesca y mítica sin órganos de carne y hueso, colocado en una topografía de leyenda.

Eres el guerrillero. Eres piedra
v metal de las montañas.
Eres el hombre que surgió en el tiempo,
tierra y semilla humanas.
Tus venas son antorchas vigilantes

en permanente y lúcida vigilia.
Tu libre corazón palpita al viento,
sobre los picos de la serranía.
Conoces el secreto de los montes,
y vives en contacto con la espiga,
te amparan los luceros
y un temblor vegetal cubre tu vida (Enciso, 1946: 9).

Esta simbiosis entre la figura del maquis y los elementos naturales, lo convierten en una personificación de la tierra, y no hay ninguna alusión ni a la guerra, ni a la destrucción, mas bien es un canto esperanzado al futuro que esta figura representa, en una especie de edén, o visión matriarcal promiscua que ve fundidos cuerpo humano, cuerpos vegetales y minerales sin un límite preciso. Como sostiene nuestra autora “los poetas de los pueblos en guerra maduran su poesía en el límite “del heroísmo y de la muerte” (Enciso, 1941: 75), es decir, también en el límite del renacer y del futuro. Esta superposición entre el cuerpo y el entorno establece nuevos nexos entre el microcosmos de la corporalidad y el universo macroscópico circundante (Piña, 1984: 41).

El hombre del paisaje sin espigas,
sin árboles, sin flor y sin aroma,
de la helada noche solitaria
y los días sin luz y sin aurora (Enciso, 1946: 13).

El cuerpo humano construido por fragmentos de paisaje vuelve también en los poemas dedicados a su amante en el poemario *Cristal de las horas*

Vientos morenos te brillan
en los ojos al mirar.
En la cintura de junco
en el raudo caminar (Enciso, 1942: 43).

Como hiciera Federico García Lorca en *Impresiones y paisajes*, María Enciso anuda el paisaje a la memoria y al cuerpo: “Hay en nuestra alma algo que sobrepaja a todo lo existente. En la mayor parte de las horas este algo está dormido; pero cuando recordamos o sufrimos una amable lejanía se despierta, y al abarcar los paisajes los hace parte de nuestra personalidad” (García Lorca, 2019: 10). La fusión mística que propone en sus poemas coloca el cuerpo en la encrucijada entre historia personal e historia colectiva. Cuerpo que se extiende más allá de la carne, concebido al mismo tiempo como físico, espiritual y vegetal:

Y mis manos, sarmientos de la tierra.
Raíces tuyas, surgirán un día,
árboles, roja savia, amarga sangre,
en el viento del mar sus ramas tibias

Es mi caudal de sangre tu existencia,
y así al vivir, muriendo cada día.
vivo en tu soledad, enamorada (Enciso, 1946: 13).

El cuerpo de carne metamorfoseado en paisaje engendra imágenes del paisaje como cuerpo (Belting 2007, 15), poniendo en crisis los modos en los que se mira el mundo y se mira a sí misma. Esa forma irracional de representar los dos cuerpos enlazados: el de la patria y el de la exiliada se convierten en una fórmula desestabilizante de las certezas en esa representación de cuerpos que se desbordan. Como sostiene Elvira Sánchez-Blake, “los conceptos mujer y patria se entrelazan entre sí alrededor del concepto de “cuerpo”. Es decir, que el cuerpo obra como el eje alrededor del cual gira la conciencia política y la búsqueda de identidad de la mujer. “El cuerpo es [...] la permanencia, la memoria de los que mueren o desaparecen. El cuerpo es, por extensión, la referencia con la patria, entendida como pertenencia e identidad” (Sánchez-Blake: 2001: 11).

Escribir la patria lejana, cautiva de la dictadura, se convierte en escritura-resistencia. Un tema que posteriormente atravesará

la obra de números poetas latinoamericanos. María Enciso construye una cartografía simbólica desde un orden capaz de organizar sentidos sobre el paisaje, la naturaleza y el cuerpo, identificados como la diferencia radical y absoluta que se desidentifica de la barbarie social. La escritura pone orden a las confusas emociones y percepciones del territorio de la patria perdida, a la que se pertenece, pero que no se posee.

Angustia de mirarte y de no verte,
de hablarte y de callar.
Angustia de las horas y los días
que no han de volver más.

Más allá del silencio,
mil voces me han llamado en esta oscura noche.
Más allá de la muerte,
las ha traído ensangrentado viento.
y al despuntar la aurora,
era eterna la angustia de sus ecos (Enciso, 1946: 98).

Sentimientos como la angustia traducen las figuras del des-tiempo y la suspensión a los que la exiliada está condenada, una temporalidad ambigua, en la que conviven pasado y presente por cuanto el devenir, la vida, no se vive en ninguno de los dos. María Enciso se niega a “la amnesia forzada” (Arendt, 2007: 265) que supone el exilio. El espacio místico corporal, que coincide con el espacio mítico de la patria, están relacionados con la contra-memoria, entendida con Foucault (1977) como el recuerdo que se opone y desmantela la historia tradicional, lineal, monolítica y hegemónica, ofreciendo versiones diferentes, verbalizando y visibilizando lo que el régimen fascista quiere ocultar:

ALMERIA DEL DOLOR Y LA MUERTE

Bombardeada por los alemanes,
el 31 de mayo de 1937.

¿Dónde estará tu alegre voz?
Tu blanco olor de nardos se ha quebrado
sobre la rubia arena de tus playas.
Que un viento enloquecido,
ha velado una noche en tus orillas
a la sombra del agua derramado.

Dolor de carne, entraña estremecida,
frío puñal del aire atravesado,
se ha prendido gimiendo en tus esquinas
y el romo herido y dulce te ha besado.
A la ventana lívida del día,
una luz temblorosa se ha asomado,
para ver el silencio, un oscuro silencio,
y el mar, a tus angustias abrazado.
La sombra, en lucha abierta con la muerte,
los párpados del sueño han desvelado,
y tus labios reseco han bebido
la sal azul, que el mar te ha regalado (Enciso, 1946: 31).

Almería se personifica y se hace cuerpo: “voz”, “párpados”, “labios” y se hace carne: “dolor de carne, entraña estremecida”, fundiéndose con los elementos de su paisaje marítimo: “rubia arenas de tus playas”, “el mar”, “orillas”, “sal azul”.

La simbología típicamente andaluza de algunos elementos de la naturaleza reelaborados a través de la poesía de otros poetas de su tierra, enmarcan *Raíz al viento* en la tradición andaluza de dramatismo y tragedia. La influencia de la poesía popular de Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Rafael Alberti, tres de los autores que más contribuyeron a su difusión (García de la Concha 2000: 69-76), está presente en buena parte de las composiciones y se refleja en un lenguaje sencillo, en la repetición de estribillos y la incorporación de imágenes de

tradición popular¹⁴⁰. La luna figura en la versión cancioneril o personificada de Lorca: “la luna sonámbula”, “Viento y noche, sal y agua,/redondos de luna llena”, “un filo de blanca luna que a la noche se adelanta”, “y un filo de blanca luna/árbol de sombra delgada”, “La luna es una niña/con marinera”. La presencia de puñales: “frío puñal del aire atravesado” y cuchillos: “En el cuchillo del viento,/ la blanca vela rasgada”, símbolos tópicos de la pasión andaluza utilizados por Lorca y por el poeta almeriense Francisco Villaespesa, o la metáfora del viento que en María Enciso es portador de cuanto tiene relación con el destino de la exiliada y con su muerte: “viento ensangrentado”, “vientos de acero”, “el viento enardecido de locura”, “helados vientos”, “viento estremecido de la angustia”, “vientos salados”, configuran una poética en la que la muerte ocupa un lugar central. En la parte final de su libro, la poeta no puede escapar a la fatalidad del no retorno que supone el exilio y coloca significativamente como cierre de su libro el poema titulado: “Muerte silenciosa”, en la que la transfiguración en elementos marinos vuelve a estar presente:

MUERTE SILENCIOSA

Este cauce de sangre que golpea
mis sienes, esta congoja ardiente,
este amargo sabor, y este doliente
debilitado pulso, que flaquea,

es muerte silenciosa. Que no sea
tu amarga voz de soledad presente,
la que lleve conmigo en tanto aliente,
sé la dulzura que mi voz desea.

Si una noche de luz, contigo a solas,
mi altura queda transparente, inerte,

¹⁴⁰ La poesía neo-popular fue un fenómeno andaluz que surgió contra la literatura demasiado elitista y universalista del Modernismo y la frialdad de las Vanguardias. Influyó en autores de la Generación del 27, como García Lorca, Alberti, Prados, Gerardo Diego, Dámaso Alonso.

cien cristales de luna entre las olas

y la lumbre del mar, cuidan mi suerte.

El grito de marinas caracolas

pregonará la angustia de mi muerte (Enciso, 1946: 110).

4. CONCLUSIONES

Bocchino afirma que “cuando los autores exiliados escriben, se reconstruyen como subjetividad y, al mismo tiempo, recuperan su identidad” (Bocchino, 1997). En ese sentido María Enciso cierra su libro con la reconstrucción de una imagen poética de sí misma para la memoria futura que coincide precisamente con su desaparición, en la que su cuerpo una vez más se identifica con las emociones que lo transitan y se transforma en elementos marinos, remarcando una vez más la distancia insalvable entre la exiliada y su patria.

La memoria plurisensorial de María Enciso desde el exilio se opone a la unicidad de la historia oficial que se construye desde la España fascista. Se configura como una contra-memoria, en la que el yo poético reconstruye una cartografía de la patria lejana emotiva y pasional.

Los recuerdos de cuerpos y paisajes acortan la distancia de ‘mar a mar’ y toman nuevas formas y significados en los versos de la poeta almeriense.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELLÁN, José Luis, (1998). *El exilio filosófico en América: los transterrados de 1939*. México: Fondo de cultura económica.

ANDÚJAR, Manuel, (1986). “El doble exilio de la literatura española de nuestro tiempo”. *Revista monográfica* 2, 17-19.

ARENDT, Hannah (2007). “We, Refugees”. Arendt, Hannah, *The Jewish Writings*, Nueva York: Schocken Books.

AZORÍN (1916). “Don Francisco Giner”. *Boletín de la*

- Institución Libre de Enseñanza*, Vol. XL, Núm. 672, pp. 91-93.
- BALIBREA, María Paz (2002). “El paradigma exilio”. *Nuevo texto crítico*, 15(1), pp. 17-39.
- BOCCHINO, Adriana (2011). “Escritura como lugar del arraigo en el exilio”. *452F Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, n.4, pp. 92-109.
- CANO, José Luis (ed.), (1979). *El tema de España en la poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus.
- CASTILLO MARTÍN, Marcia (2001). *Las convidadas de papel. Mujer, memoria y literatura en la España de los años veinte*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares; Centro Asesor de la Mujer.
- CIPLIJAUSKAITE, Biruté (2000). “Escribir el cuerpo desde dentro”, en *Escribir mujer*, 2000, p. 15–32. n° 2.
- COLEMAN, Vera (2013). *Cuerpo y universo. Acercamiento posthumanista a la materialidad de la poesía de Cristina Peri Rosi*, Tesis doctoral. Arizona University.
- DE ALBORNOZ, Aurora, (1977). “Poesía de la España peregrina”. ABELLÁN, José Luis (Ed.), *El exilio español de 1939*, vol. 4, Madrid: Taurus, pp. 11-118.
- DELEUZE, Gilles, GUATARI, Felix (1986). *Nomadology. The War Machine*, New York: Semiotext(e).
- DELEUZE, Gilles, GUATARI, Felix (1986). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, PreTextos, 1988.
- DELLINGER, Mary Ann (2001). *Tres mujeres españolas “sin España”*: María Enciso, Dolores Ibárruri y María Zambrano. Arizona State University.
- DELLINGER, Mary Ann. (2004). “Los tres exilios de María Enciso”. *Hispanófila: Literatura - Ensayos*, N° 140, pp. 61-79.
- DELLINGER, Mary Ann. (2006). “Espacios en el tiempo”: la poesía de María Enciso. Aznar Soler, M. (Ed.) *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento, pp. 865-872.
- ENCISO, María (1941). *Europa Fugitiva: 30 estampas de la guerra*. Barranquilla: Litografía Barranquilla Impresores.
- ENCISO, María (1942). *Cristal de las Horas*. Bogotá: Editorial Cultura.

- ENCISO, María (1946). *De mar a mar*. México D. F.: Isla.
- ENCISO, María (1947). *Raíz al viento*. México: Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones S. A.
- ENCISO, María (1982). *De mar a mar*. Madrid: Editorial Molinos de Agua.
- ENCISO, María (2022). *Poesía completa*, prólogo y presentación de Virginia Fernández Collado. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- FOUCAULT, Michel (1977). *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ed. & Trans. Donald F. Boucard. Trans. Sherry Simon. Ithaca: Cornell UP.
- GARCÍA LORCA, Federico (2019). *Impresiones y paisajes: Con "Un poeta en Nueva York"* (Vol. 9). La línea del horizonte ediciones.
- HALBWACHS, Maurice (2020) *On collective memory*. Chicago: University of Chicago press.
- IBARRA GUERRERO, Karina Irina, & MASERA, Mariana (2017). "Identidad (es) literaria (s): el exilio en las poetas hispanomexicanas". *Valenciana*, 10(20), pp. 113-136.
- LE BRETON, David (2001): *El Silencio*, Madrid: Ediciones Sequitur.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (1998). *Imagen del paisaje. La Generación del 98 y Ortega y Gasset*. Madrid, Caja Madrid.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo (2006). "Los componentes geográficos del paisaje», en J. Maderuelo (ed.). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada y Fundación Beulas (CDAN), pp. 133-143.
- MEDINA PADILLA, Arturo (1987). *María Enciso, escritora almeriense del exilio. Estudio y antología*. Almería: Diputación Provincial de Almería.
- MONFORTE GUTIEZ, Inmaculada (2001). "El yo femenino a través de la memoria: escritoras en el exilio", *El exilio literario de 1939*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999. Edición de M. Teresa González de Garay Fernández y Juan Aguilera Sastre. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 493–504.
- MONTIEL RAYO, Francisca (2022). "Participación de las escritoras del exilio republicano español de 1939 en las

- publicaciones periódicas de su tiempo editadas en México”. *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, (25), pp. 31-62.
- NEIRA, Julio, (2008). *Manuel Altolaquirre. Impresor y editor*. Madrid y Málaga, Residencia de Estudiantes y Universidad, 2008.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás (2008): “Visiones históricas del paisaje: entre la ciencia y el sentimiento”, Martínez de Pisón, E., Ortega Cantero, N., (eds.). *La recuperación del paisaje*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, pp. 41-63.
- PIÑA, Cristina, (1984), “Estudio preliminar” a *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, Buenos Aires: Celtia.
- SAID, Edward. W. (2005). *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Debate.
- SÁNCHEZ-BLAKE, Elvira (1998). “Mujer y patria: la inscripción del cuerpo femenino en “Demasiado amor” de Sara Sefchovich”. *Confluencia*, 13(2), pp. 105-113.
- SÁNCHEZ-BLAKE, Elvira (2001). Cuerpo-Patria en la escritura de América. *En otras palabras... Mujeres, cuerpos y prácticas de sí* (9). pp. 7-22.
- SEVILLANO MIRALLES, Antonio, y TORRES FLORES, Antonio (2012). *María Pérez Enciso: una poeta en el olvido*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- SICOT, Bernard, (2006). “La poesía de Angelina Muñiz-Huberman: faro seguro, lugares inciertos”. Aznar Soler, M. (Ed.) *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- SICOT, Bernard, (2004). “El mar de los desterrados. Desde Unamuno hasta los poetas hispanoamericanos”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 10, diciembre, pp. 5-23.
- UNAMUNO, Miguel de (1966). “País, paisaje y paisanaje” [1933], *Obras completas. I. Paisajes y ensayos*. Introducciones, bibliografías y notas de M. García Blanco. Madrid: Escelicer, pp. 705-707.
- VIART, Dominique (2019). “El relato de filiación. *Ética de la restitución contra deber de memoria* en la literatura contemporánea”. *Cuadernos LIRICO*, 20, <<http://journals.openedition.org/lirico/8883>>, [17/04/2021]

- VIÑARÁS, Carolina, Vila-Belda, Reyes (Eds.) (2021). *Ellas cuentan la guerra. Las poetas españolas y la guerra civil (Antología 1936-2013)*. Sevilla: Renacimiento.
- ZAMBRANO María (1961). *Carta sobre el exilio*. Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura, vol. 49, pp. 65-70.
- ZAMBRANO María (2014). *El exilio como patria*. Barcelona: Anthropos.

UNA OBRA CASI DESCONOCIDA: LA
TRADUCCIÓN ITALIANA DE LAS *ELEGÍAS DEL*
UAD-EL-KEBIR

AN ALMOST UNKNOWN WORK: THE ITALIAN
TRANSLATION OF THE *ELEGÍAS DEL UAD-EL-*
KEBIR

Juan AGUILAR GONZÁLEZ¹⁴¹

Universidad de Sevilla

Resumen

Las *Elegías del Uad-el-Kebir* de María de los Reyes Fuentes fueron traducidas al italiano casi diez años después de su publicación en 1961. Siendo una obra casi desconocida tanto para el público español como el italiano, queremos afrontarla aquí desde el punto de vista de la traducción y la fidelidad al original. Además, aportaremos algunos datos sobre la génesis de estas dos obras.

Palabras clave: Literatura, poesía, traducción, italiano, español.

Abstract

María de los Reyes Fuentes' *Elegías del Uad-el-Kebir* were translated into Italian almost ten years after its publication in 1961. Being an almost unknown work for both the Spanish and Italian public, we want to face it here from the point of view of the translation and fidelity to the original. In addition, we will provide some data on the genesis of these two works.

¹⁴¹ Este trabajo ha sido financiado por el VI PPIT-US.

Keywords: Literature, poetry, translation, Italian, Spanish.

En la enseñanza de español e italiano, la cercanía entre ambas lenguas es frecuentemente percibida (Kellerman, 1983) como una gran ventaja, en especial por nuestros estudiantes, que no tardan mucho en darse cuenta de que la realidad es otra. En la traducción de poesía, sin embargo, traducir a la lengua transalpina da lugar a posibilidades que otras lenguas no tienen, ya que le permite disponer de sílabas al introducir libremente, apocopándolas o no, todas esas formas, que, por sí mismas, no alteran en lo esencial el sentido del enunciado (Arce 1973: 226). Un juicio positivo este entre la abundancia de otros que no pueden más que inspirar desilusión entre los que se deciden a traducir poesía, incluso antes de ponerse a ello. No pretendemos en estas líneas realizar un trabajo exhaustivo sobre la traducción del verso, esto ha sido ya hecho de manera excelente, sino dilucidar (o hipotetizar) la estrategia seguida por el traductor Vincenzo Josia¹⁴² para dar vida en italiano a uno de los poemarios más conocidos de la poeta sevillana María de los Reyes Fuentes, poniendo atención a las facilidades y dificultades que plantea la traducción entre ambas lenguas romance.

La obra elegida, titulada *Elegías del Uad-el-Kebir*, fue publicada en 1961 por el Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla y es cronológicamente la tercera de la autora, habiéndose publicado antes *De mí hasta el hombre* (1958) y *Sonetos del corazón adelante* (1960). Las *Elegías del Uad-el-Kebir* son para Julia Uceda (1963: 42-44) el comienzo de la madurez poética y humana de María de los Reyes Fuentes, que se verá refrendado en obras posteriores. Es, además, donde Martínez Ortega (2011) sitúa el segundo ciclo poético, donde el amor, que era protagonista absoluto de los primeros libros, deja paso a temas universales engarzados como las curvas de un río.

¹⁴² Vincenzo Josia fue profesor de literatura española en la Università Lateranense de Roma. En su faceta como traductor se ocupó, entre otros, de traducir los *Romances de Coral Gables* (*I canti di Coral Gables*, 1974) de Juan Ramón Jiménez, una antología de poetas gallegos titulada *Echi di Finisterre: antologia di poeti gallegos* (*P. Pimentel, M. Gonzales Garcez, A. Cunqueiro, P. Vazquez*) 1963, Manuel Mantero, etc.

El motivo aducido por Josia para elegir este poemario y no otro parece coincidir con lo dicho anteriormente. En la introducción, el profesor afirma que Reyes Fuentes ha enriquecido su temática y llevado a cabo una variedad de formas cada vez más completa, además de que es, quizás, “la obra de Fuentes que ha conseguido un mayor consenso y reconocimiento, al menos respecto a los volúmenes publicados anteriormente” (Josia 1971: 14). Coincidimos plenamente: esta obra obtuvo una mención especial en el Premio Nacional de Literatura y logró ser finalista del Premio Ciudad de Barcelona (1959). No obstante, a pesar de ser reconocimientos para nada desdeñables, queremos apuntar que, cuando se publicó esta traducción en 1971, *Elegías tartessias* había ganado el Premio Marina (1964), *Acrópolis del testimonio* el Premio Ciudad de Barcelona (1965) y *Pozo de Jacob* el Premio Ciudad de Sevilla en 1967.

Centrándonos ya en el aspecto principal de este trabajo, empezaremos analizando lo más inmediato: el título de la obra. María de los Reyes Fuentes dio por nombre a este poemario *Elegías del Uad-el-Kebir*, nombre que surgió, según cuenta ella misma en el brindis que precede a las composiciones, “con motivo del primer homenaje al río Guadalquivir (Uad-el-Kebir de los árabes)”. El río sevillano dio nombre además a una revista (de muy breve vida, apenas dos años) en torno a la cual giraron poetas como Manuel García-Viñó, José María Requena, Francisco González Talabull, etc.

Queremos evidenciar con lo anteriormente expuesto que el río Guadalquivir es, por tanto, central en la génesis y en el desarrollo de la obra, por lo que el nombre elegido para la traducción, *Elegie andaluse*, nos crea alguna duda. En el título se conserva el subgénero lírico que predomina en el poemario, tal y como fue deseo de su autora, añadiéndosele el adjetivo “andaluzas”. Esto conlleva la primera puntualización: en el título original, las elegías “pertenecen” al río Guadalquivir, mientras que, en la traducción, estas se han ampliado a toda la comunidad autónoma que recorre. Coincidimos con Martínez (2011: 217) cuando dice que “el libro, gestado en un homenaje al río Guadalquivir, se transforma, como veremos, en elogio a los poetas sevillanos y andaluces”, asignando así al río el punto

de partida del devenir poético y a Andalucía el final. El mismo Josía reconoce su centralidad: “El Guadalquivir – Uad el kebir (sic.) de los árabes – es el eje central en torno al cual gira el mundo lírico de la autora o, por usar la feliz expresión de un crítico andaluz, ‘la vértebra metafísica de toda la colección poética¹⁴³’” (Josía 1971: 14).

Por otra parte, creemos que se pierde ese elemento exótico que nos traslada en el tiempo incluso antes de iniciar el libro. No es el Guadalquivir que hoy conocemos, sino el “Uad-el-Kebir de los árabes”, mostrando ya en el título el interés por las culturas antiguas que acompañará el recorrido poético de Reyes Fuentes: *Elegías tartesias*, *Acrópolis del testimonio*, *Motivos para un anfiteatro* son solo algunos nombres de sus obras que contienen ecos de civilizaciones antiguas y casi olvidadas que nuestra poeta recuerda y reconstruye con sus versos. Por este motivo creemos no incurrir en un error al proponer la traducción literal, *Elegie del Uad-el-Kebir*, o incluso *Elegie del fiume Uad-el-Kebir* si queremos hacer uso de la explicitación (Vázquez-Ayora 1977).

Los siguientes textos por traducir dentro de las *Elegías* son la presentación de Gerardo Diego¹⁴⁴ y el “brindis” de la propia Reyes Fuentes. Es de agradecer que Josía no obvie palabras del célebre poeta de la generación del 27 ni la dedicatoria de la autora, que no aparecen en *Obra poética* (2002)¹⁴⁵, pues pensamos que la primera añade una muy interesante reflexión sobre su quehacer poético y la segunda es fundamental para entender la génesis del poemario. No obstante, creemos que en la traducción del original “brindis” por “dedica” se pierde el

¹⁴³ La traducción es mía.

¹⁴⁴ Las palabras de Gerardo Diego no fueron escritas para hacer de prólogo en las *Elegías*, sino que pertenecen a la presentación que leyó el día 3 de mayo de 1960, con ocasión de la tercera lectura de poemas de la autora en la Asociación Cultural Iberoamericana — Instituto de Cultura Hispánica, Aula de Estudios Hispánicos. Esta aclaración aparece indicada tanto en el original como en la traducción, aunque existe una errata sin mayor importancia en esta última que establece la fecha de la presentación en marzo en lugar de en mayo.

¹⁴⁵ *Obra poética* es una recopilación de las obras en verso de María de los Reyes Fuentes publicada en 2002.

matiz celebrativo (no en vano Reyes Fuentes inicia con la fórmula “Va por los poetas de Sevilla”) que se podría haber evitado usando el término “brindisi”. El término “dedica” es decididamente más neutro que el original.

El primer poema, titulado *Del río*, está dedicado a “nuestro Antonio Machado”, que también mostró su cariño hacia el Guadalquivir con una soleá¹⁴⁶. Reyes Fuentes recurre a una combinación de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos sin rima donde los acentos cobran una importancia vital.

1a. TO: El río es como un brazo de justicia
con su sentencia al fin: el tránsito, el ejemplo.

Y en todos los rincones de la tierra
brotan los ríos y hombres, que fluyen, que discurren,
que abocan en su mar tan sentenciado,
definitiva fuente donde hundirse
con el desgarramiento de la huida.
Que el hombre, como el río, es un curso, una fuga,
un arrepentimiento, que primero avasalla
y se agazapa a veces, pero sigue adelante,
en la inútil carrera del minuto a minuto (Reyes Fuentes 1961: 17).

1b. TM: Il fiume è come un braccio di giustizia,
col suo verdetto, il transito, l’empio.
Ed in tutti i recessi della terra
sgorgano fiumi e uomini, in eterno scorrenti
e sboccano nel mare condannato,
fonte definitiva in cui sparire
con la pena e l’angoscia della *fuga*¹⁴⁷.

146		¡Oh		Guadalquivir!
Te	vi	en	Cazorla	nacer;
hoy, en Sanlúcar morir.				
Un	borbollón	de	agua	clara,
debajo	de	un	pino	verde,
eras tú, ¡qué bien sonabas!				
Como	yo,	cerca	del	mar,
río	de	barro		salobre,
¿sueñas con tu manantial? (Proverbios y cantares, LXXXVII)				

¹⁴⁷ Las cursivas son más.

Ché l'uomo, come il fiume, è un corso, una fuga
un pentimento, che prima asservicece
ed a volte arresta, ma poi prosegue avanti
nell'inutile corsa del minuto a minuto (Josia 1971: 25).

Lo primero que llama la atención es la eliminación de la división por estrofas/segmentos¹⁴⁸ en la traducción. No es algo exclusivo del primer poema, pues sucede también en otros, aunque no en todos. En el segundo poema, *De las palabras*, el original cuenta con tres estrofas que aparecen respetadas en la versión italiana, mientras que el siguiente, titulado *De las fronteras*, suma tres estrofas en el original y ninguna en la traducción. Esto sucede aleatoriamente a lo largo del poemario y no hemos podido encontrar una explicación satisfactoria para este desigual criterio.

El “suplicio infernal” del que hablaba Savory (1957) refiriéndose a la rima no debería ser un problema en el verso libre, que surge, precisamente, como alternativa a las formas métricas estróficas y sus “ataduras”. Lo que en principio puede parecer una ventaja se convierte en otra dificultad o, más bien, en una dificultad distinta, puesto que el traductor pasa de verse obligado a seguir la rima a tener que evitarla conscientemente. Es más, de esto último se puede hacer una virtud, y ahí está para demostrarlo la traducción del *Cancionero* de Petrarca llevada a cabo por Jacobo Cortines, que decidió esquivar la rima obteniendo un excelente resultado. Hacer lo contrario, es decir, convertir un verso libre en uno rimado, sería algo ciertamente extraño.

En el caso de las *Elegías*, el traductor se esfuerza por conservar el verso libre y es algo que consigue durante la mayoría del poemario. No obstante, hay veces que las opciones para traducir dos palabras similares son pocas, como sucede en “huida” y “fuga” en los versos siete y ocho. En caso de no

¹⁴⁸ Utilizamos la palabra “estrofa” y no “segmentos” por familiaridad, siendo conscientes de que, según la definición ofrecida por Quilis (1978: 168), una de las características del poema de verso libre sería la “ausencia de estrofas”. No obstante, es normal ver poemas de verso libre divididos en segmentos similares a la estrofa, como sucede en varias composiciones de las *Elegías*.

encontrar un sinónimo que cumpla con los requisitos necesarios para el ritmo, la única alternativa es cambiar el orden de las palabras para no incurrir en la indeseada epífora¹⁴⁹. Además de esta, solo existe un caso similar en el poema *De los sueños*:

2a. TO: ¿no da la dimensión¹⁵⁰ al ensueño y la brisa,
y ensueño y brisa, así, (Reyes Fuentes 1961: 29).

2.b TM: Non dà la dimensione al sogno e alla brezza,
e così, sogno e brezza (Josia 1971: 38).

A diferencia de (1a), donde la poeta no desea repetir la palabra “fuga”, en (2a) “ensueño” y “brisa” se encuentran en ambos versos. Reyes Fuentes coloca “así” al final con el doble propósito de evitar la rima y, siendo oxítona, obtener siete sílabas sin recurrir a la dialefa. En (2b) vuelve a darse una epífora que, tal vez, podría haberse evitado respetando el orden del verso original: “sogno e brezza, così”. Estas son las únicas epíforas que hemos observado, aunque se encuentran en otros versos algunas rimas, tanto consonantes como asonantes, por ejemplo: en *Dell’amore* “spezza”, “amarezza” y “tributario”, “solitario”; en *Del tránsito* “giorni”, “sogni”; en *Del fuoco* “frece”, “frecce”.

La métrica es, al igual que la rima, un elemento opresor para el poeta, que se ve obligado a llevar a cabo un fino ejercicio de arquitectura para obtener el deseado número de sílabas que darán forma a sus estrofas. Sin embargo, gracias al verso libre, el poeta puede permitirse hacer ahora un endecasílabo, ahora un heptasílabo o un alejandrino, y acomodar a su antojo el cómputo silábico para alcanzar el resultado deseado. Es obvio que, en el caso de la traducción de un soneto, autor y traductor deben acabar con once sílabas por verso, pero ¿y el verso libre? En este caso, el traductor se encuentra con distintos metros con los que trabajar, debiendo hacer frente a una decisión: respetar el

¹⁴⁹ La epífora, también llamada epístrofe o conversión consiste en la repetición de una o más palabras al final de uno o más versos.

¹⁵⁰ En el original “trimensión”, que entendemos es una errata. En Obra poética aparece “dimensión”.

número de sílabas del verso libre original, traduciendo heptasílabo por heptasílabo y endecasílabo por endecasílabo, o descartar la idea para priorizar acentos y/o sentido. En el caso que nos ocupa, Josia opta por la segunda opción, favoreciendo un correcto patrón acentual por encima de la métrica, si bien hemos de apuntar que, en la gran mayoría de casos, también consigue cuadrar el número de sílabas (especialmente en el caso de los endecasílabos):

3a. TO: Muerte, poetas, muerte.

Las campanas al viento de la vida (Reyes Fuentes 1961: 35).

3b. TM: Morte, poeti, morte.

Al vento della vita le campane (Josia 1971: 40).

3c. TL: Morte, poeti, morte.

Le campane al vento della vita.

Los dos primeros versos del poema *De la muerte* son un pequeño ejemplo de las ventajas y desventajas de la traducción en verso de dos lenguas similares. En el primero, el traductor no necesita esforzarse para conseguir un ritmo y cómputo silábico perfectos, lo cual no hubiera sido posible en una lengua como la inglesa, cuyo traductor habría debido afrontar un serio problema de haber deseado alcanzar siete sílabas. En el segundo, sin embargo, lo que podía haber sido otra traducción perfecta se complica debido a que la lengua italiana no hace el plural en consonante, sino en vocal. Así, ocurre que “campanas” es “campane” en italiano, lo que ocasiona que se produzca una sinalefa con el artículo “al” que en español no sucede. El traductor debe elegir entre dos opciones: respetar el orden original, como en la traducción literal propuesta a modo de ejemplo, en el que se recurre a la dialefa para alcanzar once sílabas, o alterar el orden de las palabras. Josia decide aquí reubicar “las campanas” al final de la frase, ocasionando que de un endecasílabo melódico (acentos en la tercera, la sexta y la décima sílabas) se pase a un heroico puro (segunda, sexta y décima). De haberse llevado a cabo una traducción palabra por

palabra y haciendo uso de la dialefa, podría haberse conservado el ritmo del original, pero es igualmente cierto que la dialefa es un recurso que se evita más que la sinalefa.

Antonio Quilis (1978: 19) dice que el acento es el alma de las palabras y que de su posición depende gran parte de la belleza del verso y la estrofa. A las palabras del filólogo podríamos unir la de otros muchos expertos en métrica que coinciden en otorgar al acento una posición de privilegio. Es aquí donde reside uno de los aciertos de esta traducción motivo de nuestro análisis: Josia no duda en sacrificar lo que sea necesario para mantener un correcto patrón acentual, consciente de que la traducción del verso en verso ha de basarse, necesariamente, en el concepto de equivalencia rítmica (Torres, 1994: 207). Veamos otro ejemplo en el que es claro el deseo de conservar el ritmo:

4a. TO: Me pesa el peso aquel que me quitasen (Reyes Fuentes 1961: 19).

4b. TM: Quel peso che mi tolsero mi pesa (Josia 1971: 27).

4c. TL¹⁵¹: Mi pesa il peso quello che mi togliessero*.

En estos endecasílabos, que se encuentran en *De las palabras*, empezamos resaltando que en la construcción española observamos el extendido uso del pretérito imperfecto de subjuntivo con valor de pretérito perfecto simple¹⁵² en el verbo “quitar”. Debemos prestar atención aquí, especialmente los no nativos en lengua italiana, a no caer en el error de asumir que este uso es también posible en italiano y llevar a cabo una traducción incorrecta como la literal propuesta en (4c). No existe más opción entonces que traducir, no la forma subjuntiva

¹⁵¹ Traducción literal, palabra por palabra, propuesta aquí solo para fines ilustrativos.

¹⁵² “Debido a su origen etimológico, las formas del imperfecto de subjuntivo en *-ra* (pero no en *-se*) tuvieron y todavía siguen teniendo – aunque en la actualidad su uso es casi exclusivamente literario arcaizante o aparece sólo en boca de hablantes de ciertas regiones – el valor de *pluscuamperfecto de indicativo* (*había comido*). En ciertos registros (habla periodística) se les da incluso el valor de pretérito indefinido de indicativo (*comió*), pero este empleo no es en absoluto recomendable” (Borrego, Asencio y Prieto 1985, p. 14).

(“quitasen/togliessero”), sino el valor del perfecto simple con el correspondiente *passato remoto* (“quitaron/tolsero”). Además, en (3b), el verbo ha sido reubicado a una posición anterior en el verso, puesto que, de haber permanecido al final, habría arruinado tanto el cómputo silábico como el patrón acentual por ser proparoxítona. Para solventar este problema, el traductor traslada “me pesa”, situado al inicio en (4a), a la posición final en (4b), quedando así una palabra llana con acento en la décima en un verso endecasílabo.

En el caso de la traducción del léxico en poesía, la complicación no viene (solo) de la necesidad de encontrar su correspondiente en otra lengua, sino que se debe tener en consideración la medida de las palabras, básico para el cómputo silábico, y el sonido, a menudo usado para crear distintos efectos fónicos. A esta ya ardua labor, se le añade también la riqueza temática presente en las *Elegías del Uad-el-Kebir*, tan celebrada por la crítica, que da lugar a que el léxico marcado atraviese una multiplicidad de campos semánticos: en el poema *De las fronteras* abundan las palabras relacionadas con la geografía: “peñas”, “llano”, “territorio”, “cima”, “latitud”, “cavernas”; en *De los puertos* observamos esto mismo con algunos términos propios del lenguaje marítimo: “puerto”, “amarra”, “buque”, “escuadra”, etc. En el primer poema que hemos citado subrayamos las palabras de Gerardo Diego, quien aludiendo a esta composición no destacó el vocabulario fluvial del que hace gala (probablemente por ser una obviedad), sino el lenguaje administrativo de una poeta a la que calificó cariñosamente como “burócrata”¹⁵³.

En la traducción entre dos lenguas tan cercanas lexicalmente como español e italiano observamos cómo, en ocasiones, no es necesario traducir, como es el caso de “cima” y “caverna”. En otras, la fortuna quiere que las palabras que no son exactamente iguales cuenten con el mismo número de sílabas, no alterando

¹⁵³ La referencia puede escapar a quien no esté relacionado con la biografía de Reyes Fuentes. En 1946 obtuvo el puesto de funcionaria en el Ayuntamiento de Sevilla, desde donde impulsó iniciativas dirigidas al enriquecimiento cultural de la ciudad. Colaboró con el Instituto de Ciencias, Letras y Artes, el Círculo Hispalense, el Ateneo, así como otras tantas academias y diversos consejos de redacción.

así la métrica, e incluso conserve los mismos sonidos, como en los casos de “puerto/porto” y “escuadra/squadra”. Sin embargo, esto no siempre es posible:

5a. TO: ¿[...] el hombre de las peñas que el del llano? (Reyes Fuentes 1961: 21)

5b. TM: l'uomo della montagna, quello della pianura? (Josia 1971: 29).

En este verso que se encuentra en *De las fronteras*, un “hombre de las peñas” es sinónimo de un “hombre de las montañas” e incluso un “hombre de los montes”, en contraposición al que habita en el llano, metáfora de ciudad. La traducción aportada conserva el sentido intacto del original, pero tanto “montagna” como “pianura” son trisílabas, lo que unido al relativo ocasiona que de un endecasílabo se obtenga un alejandrino. Podía haberse traducido como “l'uomo di monte” conservando el significado, pero habría dado como resultado un verso de trece sílabas, el cual no es frecuente ni en español ni en italiano.

CONCLUSIÓN

Álvarez Sanagustín (1991: 265) dijo que en las versiones muy literales se suele alterar la dimensión artística y en las muy artísticas suele resentirse el sentido originario. En las *Elegie andaluse* es notable cómo la búsqueda del equilibrio, de lo esencial, conlleva sacrificios que otros autores considerarían imperdonables. La métrica se ha visto afectada, al igual que ciertos patrones rítmicos, para conservar el sentido y las abundantes metáforas que pueblan la escritura de María de los Reyes Fuentes.

La traducción de poesía suele ser la más temida y mal disponen quienes abogan por su intraducibilidad a aquellos que encuentran el valor para adentrarse en ella. Por suerte, se traduce poesía porque existe quien antepone el deseo de compartir la belleza del verso ajeno a las dificultades de hacerlo y el escrutinio posterior. Este es el caso de Josia, cuyo deseo de

mostrar al público italiano el talento de una poeta desconocida en Italia (y en gran parte de España, por desgracia) ha dado como resultado una traducción en la que, si bien hemos resaltado algunos aspectos que consideramos mejorables, conserva ese “algo” del que hablaba De Merlo (1997), trasladando así lo esencial de Reyes Fuentes para disfrute del lector italiano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, ALBERTO (1991). *La traducción poética*. Edición digital a partir de *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, M.^a Luisa Donaire, Francisco Lafarga (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1991, pp. 261-270.
- ARCE, Joaquín (1973). *Torquato Tasso y la poesía española*. Barcelona: Planeta.
- BORREGO, Julio, ASENCIO, José Jesús y PRIETO, Emilio de los Mozos (1985). *El subjuntivo. Valores y usos*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- BURGOS, Antonio (1962). “Reseña de *Elegías del Uad-el-Kebir*”. *Cuadernos del Aula de Cultura*, 1, pp. 123-124.
- CARO ROMERO, Joaquín (1962). “Reseña de *Elegías del Uad-el-Kebir*”. *El Correo de Andalucía* (4 de enero), p. 6.
- DE MERLO, Luis Martínez (1997). “Traducir poesía (Condiciones y límites de una práctica posible)”. *TRANS*, 2, pp. 43-53.
- FUENTES BLANCO, María de los Reyes (1961). *Elegías del Uad-el-Kebir*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- FUENTES BLANCO, María de los Reyes (1971). *Elegie andaluse* (V. Josìa, Trad.). Roma: Edizioni Cias.
- KELLERMAN, Eric (1983). “Now you see it, now you don’t”. En S.M. Gass y L. Selinker (eds.) *Language Transfer in Language Learning*. Rowley, MA: Newbury House, p. 112-134.
- MACHADO RUIZ, Antonio (2003). *Proverbios y cantares*. Madrid: El País.
- MARTÍNEZ ORTEGA, Carmen Elena (2001). “La concepción poética de María de los Reyes Fuentes”. *La estafeta literaria*, 14-15. Madrid: VII Época, pp. 21-24.
- MARTÍNEZ ORTEGA, Carmen Elena (2011). *La obra poética de María de los Reyes Fuentes*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.
- NEWMARK, Peter (1987). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- PETRARCA, Francesco (1989). *Cancionero* (J. Cortines, Trad.). Madrid: Cátedra.

- QUILIS MORALES, Antonio (1978). *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá.
- SAVORY, Theodore Horace (1957). *The art of translation*. London: Jonathan Cape.
- TORRE SERRANO, Esteban (1994). *Teoría de la traducción*. Madrid: Editorial Síntesis.
- UCEDA VALIENTE, Julia (1963). “Reseña de *Elegías del Uad-el-Kebir y Romances de la miel en los labios*”. *Ágora* (51-52), pp. 42-44.
- UCEDA VALIENTE, Julia (ed.) (2002). *María de los Reyes Fuentes. Obra poética*. Esquíó-Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- VÁZQUEZ-AYORA, Gerardo (1977). *Introducción a la traductología: curso básico de traducción*. Washington: University of Georgetown.

ENCRUCIJADA DE MUJERES: ÁFRICA
PEDRAZA Y NA HYE-SEOK

CROSSROADS OF WOMEN: ÁFRICA PEDRAZA
Y NA HYE-SEOK

Morgan MOK-WON PARK¹⁵⁴

Universidad de Sevilla

Resumen

España y Corea comparten una historia dolorosa en el siglo XX. El dictador Francisco Franco gobernó España durante 36 años, mientras que la Península de Corea estuvo sujeta a 35 años de dominio colonial japonés. Las mujeres en ambos países experimentaron una doble represión en forma de opresión política y social en una sociedad patriarcal. Este artículo pretende ofrecer una perspectiva transnacional centrándose en dos escritoras: Africa Pedraza y Na Hye-Seok. A través de sus obras literarias, los autores brindan testimonios que arrojan luz sobre el sufrimiento y la opresión que sufren las mujeres y sus esfuerzos por promover los derechos de las mujeres.

Palabras clave: literatura española; literatura coreana; estudios de género

Abstract:

Spain and Korea share a painful history in the 20th century. Dictator Francisco Franco ruled Spain for 36 years, while the Korean Peninsula was subjected to 35 years of Japanese colonial

¹⁵⁴ Este trabajo ha sido financiado por el Ministerio de Universidades con fondos Next Generation de la Unión Europea.

rule. Women in both countries experienced double repression in the form of political and social oppression in a patriarchal society. This paper aims to offer a transnational perspective by focusing on two female writers: Africa Pedraza and Na Hye-Seok. Through their literary works, the authors provide testimonies that shed light on the suffering and oppression endured by women and their efforts to promote women's rights.

Keywords: spanish literature; korean literature; gender studies

1. INTRODUCCIÓN.

España y Corea comparten una historia dolorosa en el siglo XX. El dictador Francisco Franco gobernó España durante 36 años desde la guerra civil en 1939 hasta su muerte y sucesión en 1975, mientras el Imperio de Japón invadió la Península Coreana en 1910 y su ocupación se prolongó 35 años hasta el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945. A pesar de que los contextos históricos, geográficos, y culturales son diferentes, hay algunas similitudes interesantes entre estos dos períodos de la historia.

El presente estudio tiene como objetivo proporcionar una perspectiva transnacional a través del Análisis Crítico del Discurso (ACD). El marco del ACD (Fairclough 2012 y Van Dijk 1998) es un enfoque interdisciplinario que se centra en el estudio del lenguaje y su relación con la sociedad y la política. Por lo tanto, se preocupa por la dimensión social y política del lenguaje. En este estudio, aplicaremos el análisis de las características lingüísticas del texto junto con la examinación de las prácticas discursivas en su contexto social y político.

Para tal fin, nos enfocaremos en dos escritoras, una española y la otra coreana: África Pedraza (1925-2022) y Na Hye-Seok (1896-1948), cuyos valiosos testimonios arrojan luz sobre el sufrimiento y la opresión experimentados por las mujeres durante ese tiempo y sus luchas por los derechos de las mujeres.

2. SIMILITUDES ENTRE ESPAÑA Y COREA EN EL SIGLO XX.

Para comprender adecuadamente las obras de África Pedraza y Na Hye-Seok, es fundamental tener en cuenta los aspectos históricos y sociales de la época en la que las autoras vivieron.

2.1 CONTEXTOS POLÍTICOS Y SOCIALES.

En el caso de España, la dictadura de Franco intentó borrar la diversidad cultural del país y establecer un estado unitario y homogéneo. Como consecuencia de esta política, se prohibieron muchas lenguas y tradiciones regionales, así como la represión de cualquier forma de expresión cultural que no estuviera alineada con la ideología del régimen.

En cuanto a la colonización japonesa, su efecto sobre la identidad cultural coreana fue comparable. Las autoridades japonesas emprendieron una política de supresión de la cultura coreana con el objetivo de borrarla y reemplazarla por la cultura japonesa. Como parte de dicha política, se prohibió el uso del idioma coreano, se eliminaron símbolos culturales coreanos y se impuso la cultura japonesa.

Otra similitud importante es la represión política y la violencia en ambos casos. En el contexto español, la dictadura de Franco utilizó medidas de represión contra cualquier individuo o colectivo que se opusiera a su régimen, incluyendo a sindicalistas, comunistas, anarquistas, y nacionalistas catalanes y vascos. La opresión se materializó a través de arrestos, torturas, asesinatos, y desapariciones.

En la Península de Corea, la colonización japonesa llevó a cabo una represión sistemática de aquellos individuos o grupos que se oponían a su dominio, entre los que se incluían los nacionalistas coreanos, los líderes religiosos y los intelectuales. Esta represión se materializó en la realización de detenciones arbitrarias, la aplicación de torturas, la imposición de trabajos forzados y la esclavitud sexual de las mujeres coreanas.

2.2 REPRESIÓN CONTRA LAS MUJERES.

Tanto en el contexto de la dictadura como en el de la colonización, las mujeres de ambos países sufrieron un elevado nivel de represión, que incluía prácticas de torturas, encarcelamientos y ejecuciones. Adicionalmente, las mujeres se encontraban sometidas a la imposición de modelos patriarcales principalmente acentuados en el ámbito familiar, por lo que se encontraban sometidas a una doble opresión.

Durante el régimen de Franco, se promovió una visión tradicionalista y patriarcal de la sociedad, en la que se esperaba que las mujeres desempeñaran roles limitados y subordinados tanto en la familia como en la sociedad en general. En aquella sociedad, el ideal femenino era el de la mujer sumisa, hija, esposa o madre, condenadas a la domesticidad, relegadas al ámbito privado del hogar y la familia y a las tareas de cuidados de los niños.

De forma similar, el papel de las mujeres en la sociedad coreana precolonial se definía principalmente en términos de su relación con los hombres, ya sea como hijas, esposas o madres. Las mujeres no tenían acceso a la educación y se esperaba que se casasen jóvenes y tuvieran hijos varones. Además, las mujeres eran víctimas de prácticas como el matrimonio concertado y la poligamia. La imposición de la cultura y los valores japoneses de la misma forma promovieron una imagen de la mujer como subordinada y sumisa, que debía servir a los hombres y a la patria. En estas circunstancias, la única posibilidad de sobrevivir a la barrera patriarcal que les rodeaba era la sumisión y el silencio.

No obstante, esta represión sistemática contra las mujeres no logró anular la capacidad de supervivencia y de resistencia femenina en ambos países. Muchas mujeres buscaron oportunidades de educación y empleo. A medida que la economía española crecía, también lo hacía la demanda de trabajadoras, cada vez más mujeres comenzaron a trabajar fuera

del hogar. También se produjeron cambios significativos en la educación de las mujeres durante el régimen de Franco, con la creación de escuelas y programas educativos destinados a ellas, aunque estos a menudo estaban orientados a la formación para que fuesen madres modelos y amas de casa.

La colonización japonesa también tuvo un impacto en la lucha por la igualdad de género en Corea. La Península Coreana se vio obligada a abrir sus puertas al mundo exterior, por lo que las mujeres fueron alentadas a estudiar el idioma y la cultura japoneses, y se les ofreció la oportunidad de trabajar en fábricas y otras industrias para contribuir a la economía colonial. Sin embargo, este trabajo estaba mal remunerado y a menudo las mujeres eran sometidas a condiciones de trabajo peligrosas e inhumanas.

Las mujeres coreanas comenzaron a organizarse y a participar en movimientos políticos y sociales, como el movimiento por la independencia de Corea y el movimiento feminista. A través de estos movimientos, las mujeres coreanas jóvenes e intelectuales, denominadas como *mujeres nuevas*, lucharon por sus derechos a la justicia y a la educación.

África Pedraza y Na Hye-Seok son mujeres pioneras que abogaron por el debido derecho de las mujeres a expresarse a través de sus obras en contextos históricos y culturales, en los cuales el acto de escribir era considerado un privilegio exclusivo para los hombres.

3. LAS ESCRITORAS LUCHADORAS.

La escritora española África Pedraza y la coreana Na Hye-Seok comparten una cronología similar, al haber nacido ambas a principios del siglo XX a pesar de vivir en distintos lugares y en entornos sociales muy diferentes. A continuación, examinaremos las biografías de las dos autoras y sus obras que son objetos de análisis.

3.1 ÁFRICA PEDRAZA (1925-2022).

África Pedraza nació en Ceuta en el año 1925. Su padre, de origen cordobés, fue militar de profesión de alta graduación. Durante una etapa de su carrera estuvo destinado en Ceuta, por lo que motivó que la escritora naciera en la dicha ciudad. Su nombre, África, proviene de la Patrona de dicha ciudad africana. A la edad de cuatro años queda huérfana de madre, y durante su infancia tuvo lugar la Guerra Civil Española.

Por la profesión de su padre, la autora vivió en diversos lugares de España; durante su periodo de adolescencia temprana, residía en Lucena, y posteriormente se trasladó a Almería y Granada para continuar con su formación académica. Se casó con Pedro Álvarez, un lucentino con el que se trasladó a vivir a Córdoba y con el que tuvo cinco hijos.

Basado en la experiencia de residir en diversos sitios de España, las particularidades y características de cada región están bien reflejadas en las obras de la autora. Sobre todo, se destacan los rasgos típicos de la región andaluza. De esta forma, África Peraza cultivó una amplia trayectoria literaria especialmente sobresaliendo en el relato breve, el ensayo, y la poesía, además de ser una colaboradora habitual de periódicos y revistas. Es relevante señalar que en 1982 la autora empezó a editar la revista *Wallada* de la asociación literaria del mismo nombre.

Tras esta prolifera producción literaria, recibió distintos reconocimientos de instituciones culturales tanto de España como de los países de habla hispana. En 1988, África Pedraza fue seleccionada como pregonera, hasta el momento la única como mujer, de las Fiestas Aracelitanas de Lucena, un papel que tradicionalmente había sido reservado para hombres. Formaba parte de la Real Academia de Córdoba en calidad de miembro correspondiente.

África Pedraza falleció el 17 de julio de 2022 a los 97 años de edad.

Es fundamental mencionar que una buena parte de sus obras permanece inédita. Los escasos casos de mención sobre la autora han sido llevados a cabo por Pemán (1967), Castejón (1969 y 1972), Criado Costa (1991 y 1994) y Cruz Casado (1999). A pesar de su contribución, no hay constancia de la existencia de estudios académicos previos a este sobre África Pedraza.

3.2 NA HYE-SEOK (1896-1948).

A continuación, veremos brevemente la cronología de la pionera coreana, Na Hye-Seok. Na Hye-Seok fue una escritora, artista, y activista feminista que destacó durante la primera mitad del siglo XX. La autora nació en Suwon en 1896. Poco después de su nacimiento, Japón invadió la Península de Corea.

Gracias a que su familia era acomodada, Na Hye-Seok pudo recibir educación universitaria moderna y estudió pintura en Japón. Por tanto, era considerada como una *mujer nueva*. Sin embargo, antes de acabar sus estudios, su padre le ordenó que regresara a Corea para casarse. Teniendo 19 años, la autora decidió darse de baja temporalmente para poder trabajar como profesora y terminar sus estudios por su cuenta.

Su tiempo en el extranjero le abrió los ojos sobre la modernidad y sobre cómo ser una mujer independiente. Comenzó a publicar una abundante cantidad de obras literarias y pictóricas de gran valor. Después de su regreso a Corea, Na Hye-Seok junto a su compañera, Kim Il-Yeop, fundó y publicó en 1920 la revista feminista “Sinyeoja”, cuyo nombre en español se traduce como “Mujer Nueva”.

Asimismo, Na Hye-Seok creó una serie de viñetas para los medios locales de comunicación con el propósito de denunciar la injusticia que enfrentan las mujeres coreanas; su objetivo era

educar a las mujeres tradicionales sin formación de una manera más accesible y comprensible (Park 2020b).

La autora también destacó por su activismo social y político. Fue una figura activa del movimiento feminista de la época, y luchó por la igualdad de género. Se opuso enérgicamente al dominio colonial japonés, y trabajó para el movimiento de independencia coreano.

Sin embargo, la autora es reconocida más por aspectos personales de su vida, como su romance y divorcio. La razón principal es que las mujeres nuevas siempre se identificaron como *otras*, sin conseguir integrarse en ninguna parte de la sociedad debido a su escaso número, a sus altos niveles intelectuales y creativos, y a sus estilos de vida independientes. También, por supuesto, debido a la presencia intrínseca del modelo patriarcal en aquella época que contrastaba con todo lo expuesto (Park 2020a).

Tras la liberación de Corea en 1945, Na Hye-Seok intentó reconstruir su carrera artística y literaria, pero su vida fue truncada por su prematura muerte en 1948.

4. LA IDEOLOGÍA PATRIARCAL.

Para este trabajo, se ha elegido *Firme decisión* (1969) como la obra de análisis. En esta obra, África Pedraza describe la vida de la familia del General Cifuentes durante la guerra civil y la dictadura en España. La hija, Ana María Cifuentes, perdió a su padre por un obús cuando ella tenía solo cuatro años. Se encuentran paralelismos entre la situación en la que la madre de la autora falleció durante su niñez. Por tanto, se podría decir que esta obra tiene características autobiográficas; África Pedraza se proyecta en la hija, Ana María.

Retomando a la obra, la defunción del cabeza de familia provocó un deterioro económico en la familia. Su mujer, Marina Álvarez de Cifuentes, se quedó viuda viviendo en un sótano con

su hija. La viuda no paraba de cocinar, coser, lavar y planchar con el fin de conseguir la subsistencia (Pedraza 1969: 40-41).

Por su parte, Ana María era buena hija y sacaba buenas notas en el instituto; ella quería estudiar Derecho en la universidad. Ante la oposición de su madre, ella le convence, ya que es lo que hubiese deseado su padre para un hijo varón. En el sueño de Ana María, el padre *muerto* lamenta no haber tenido un hijo varón que pudiese continuar con el linaje familiar:

- (1) Esa noche sostuve una larga conversación con mi padre; se dolía de no haber dejado en la tierra un hijo varón que perpetuase el apellido y con él, lo que representaba para la dignidad de sus antepasados (Pedraza 1969: 44)¹⁵⁵.

En este fragmento, se puede identificar una ideología patriarcal que concede primacía a la continuidad de la estirpe masculina y a la perpetuación del apellido como símbolo de la dignidad y la honorabilidad familiar. La perpetuidad de las palabras de una persona *muerta* sugiere que este enfoque de la familia y la tradición se considera una norma social reconocida y respetada. Se destaca, también, la omisión de una *hija*, cuya existencia está completamente marginalizada.

El uso de la voz pasiva utilizada en el término *se dolía* evita responsabilizar al padre por no haber engendrado un varón, lo que puede perpetuar la idea de que la falta de un hijo varón es algo ajeno al control paterno.

Asimismo, la elección de términos como *perpetuase* y *dignidad* refuerzan la importancia que se le da a la descendencia masculina y a la preservación del linaje familiar. La idea de que el apellido representa la dignidad de los ancestros implica que la identidad de una familia está intrínsecamente ligada con su genealogía y que la ausencia de un heredero *varón* puede poner en riesgo dicha identidad.

¹⁵⁵ Todas las traducciones del presente artículo de coreano a español son propias.

Como una obra comparable, tenemos *Kyung-Hee* (1928) que es la primera novela de Na Hye-Seok. Esta novela se considera autobiográfica, ya que la protagonista, Kyung-Hee, es un reflejo de la autora. A diferencia de las mujeres comunes en la década de 1910, Kyung-Hee, al igual que la escritora, es una mujer intelectual que estudia en Japón gracias a su hermano mayor que la apoyaba. Pero, sus padres se oponen a su deseo de estudio y la obligan a casarse con un hombre.

- (2) Ser jovencueta es casarse, dar a luz hijos, servir a los suegros y respetar a su marido (Na 2019: 102).

Este enunciado ilustra claramente el patriarcado al reducir la vida de una mujer a su función reproductiva y de servidumbre conyugal. El uso del término *jovencueta* es en sí mismo despectivo y limitante, presentando a las mujeres jóvenes como seres de segunda clase que deben conformarse con su papel subordinado en la sociedad.

De forma similar, se evidencia la presencia del modelo patriarcal en la utilización de la palabra “*yeopeonne*” (Na, ed. 2019: 82), el cual hace referencia de manera despectiva y peyorativa a las mujeres casadas y tradicionales. Es relevante mencionar que este término carece de un correspondiente en masculino, lo que denota una inequidad de género en el lenguaje

Asimismo, esta última oración omite cualquier mención a la educación, la carrera profesional, el desarrollo profesional y personal, y otras formas de realización individual que no se relacionan con los roles tradicionales de género. Esta omisión refuerza la idea de que las mujeres solo tienen un papel secundario en la sociedad y que su principal función es la de satisfacer las necesidades y deseos de sus maridos y familias.

5. EL REBATIMIENTO DE LAS MUJERES.

Las protagonistas de las obras seleccionadas para este estudio no se resignan ante la represión patriarcal, sino que buscan argumentos para afirmar su debido estatus como ser humano y

resistir en contra de las normas y expectativas impuestas por sendas sociedades.

En *Firme decisión* (1969), los padres de Ana María representan la generación con la mentalidad tradicional patriarcal. En dicha obra, Ana María no abandona su sueño de estudiar ante la oposición de su madre y se defendió de la siguiente manera:

- (3) Sin saber cómo me hallé diciendo, que no sólo el hombre puede perpetuar un apellido; una mujer si se lo propone puede hacerlo también. Y en aquel instante decidí estudiar leyes que es lo que mi padre hubiese deseado para un varón; la justicia y las armas en completa comunión de ideas (Pedraza 1969: 44)

Se puede apreciar una ruptura con la dominación masculina que se presenta en el primer enunciado desafiando la idea de que solo los hombres son capaces de perpetuar un apellido. Este enunciado sugiere la posibilidad de que las mujeres también pueden asumir un papel en la preservación del linaje familiar.

Merece destacar que la elección de la voz activa *decidí estudiar* sugiere que la mujer joven asume la responsabilidad de tomar acción y buscar su propia realización personal, en contraposición a la pasividad que se presentaba en el primer enunciado tratado anteriormente.

Es relevante la elección de palabras como *justicia* y *armas*, ya que sugieren que ella no solo busca perpetuar su apellido, sino que también busca hacerlo a través de su propio esfuerzo y dedicación en áreas que tradicionalmente se consideran masculinas. Esta selección léxica puede ser interpretada como un desafío a la noción de que las mujeres están limitadas a cumplir solamente roles estereotipados y convencionales de género.

Kyung-Hee va un paso más allá y enfatiza la dirección en la que los seres humanos deben vivir sin diferencias entre hombres y mujeres:

- (4) Si vives solo para comer, no eres un ser humano, sino una bestia. Entiendo que un ser humano tiene que saber ganarse su propio arroz. Si vives del arroz ganado por tus antepasados, o de tu marido, no eres nada diferente que un perro (Na, ed. 2019: 106).

A continuación, se puede identificar una ideología que enfatiza la importancia de la independencia económica y la autosuficiencia como valores fundamentales para la humanidad. Se sugiere que la existencia humana debe trascender la mera satisfacción de las necesidades básicas, y que las personas deben buscar su realización en actividades que vayan más allá de la alimentación. También ella habla de la necesidad de trabajar y ganarse los medios para su propia subsistencia, utilizando frecuentemente la palabra *arroz* como símbolo de sustento básico y esencial en la cultura asiática.

Además, la comparación de una persona que depende del arroz ganado por sus antepasados o de su marido con un *perro* indica que la dependencia económica es una forma de degradación y animalización del ser humano. El uso del término *perro* puede tener una connotación negativa y despectiva en estos contextos, lo que enfatiza la idea de que la dependencia económica es una forma de subyugación y falta de libertad. La elección de palabras, como por ejemplo *bestia*, también sugiere que la dependencia económica es una forma de deshumanización y que la autosuficiencia es un requisito fundamental para la humanidad.

Por último, en cuanto a la forma en que se presenta sus ideas, Kyung-Hee utiliza un tono crítico y categórico para enfatizar su punto de vista. A continuación, la protagonista añade lo siguiente:

- (5) Kyung-Hee también es persona. Después, es mujer. Entonces, antes de ser mujer, es humana. Además, antes de ser la mujer de la sociedad de Joseon, es mujer de la humanidad del universo. Antes de la hija de sus padres, es

la hija de Dios. Desde luego, tiene la figura del ser humano (Na, ed. 2019: 107).

En este fragmento, se puede observar una ideología que defiende la igualdad de género y la valoración de la humanidad de las mujeres. Se menciona a Kyung-Hee como *persona* y *humana* antes de referirse a ella como *mujer*, lo que sugiere que la condición de ser humano es más importante que el género. Por tanto, esta perspectiva se presenta como un desafío a las normas tradicionales de género. Además, se utiliza un lenguaje poético y simbólico para resaltar la importancia de la humanidad de las mujeres.

Al poner énfasis en que ella es una mujer en la dinastía *Joseon* (1392-1910), un período anterior a la era colonial japonesa, se está subrayando que ella no es ni un sujeto del dominio colonial ni de la sociedad tradicional coreana, sino una ciudadana soberana.

También se hace hincapié en que Kyung-Hee es *hija de Dios*, lo que sugiere que su valor y dignidad provienen de su naturaleza divina como ser humano.

En resumen, se promueve la idea de que la humanidad es lo que define a una persona y que el género es una característica secundaria. Se enfatiza que todas las personas, incluyendo las mujeres, merecen el mismo respeto y valor.

6. CONCLUSIONES

La dictadura de Franco en España y la colonización japonesa en la Península de Corea tuvieron un impacto significativo en la identidad cultural de los países afectados. En ambas situaciones, las mujeres se encontraban en una situación de doble opresión. Por un lado, se enfrentaban al patriarcado, que las relegaba a roles subordinados en la sociedad, y, por otro lado, al poder político y social que les negaba derechos y libertades.

Un estudio comparativo transnacional de los casos en España y Corea nos brinda una comprensión más completa de la situación y nos proporciona una perspectiva más amplia. Es digno de mención cómo en contextos de opresión

socioculturales diferentes, pero en la misma época, brotan gérmenes de cambio promovidos por mujeres valientes. Estas encrucijadas supusieron un antes y un después en los derechos de la mujer por todo el mundo.

Es fundamental prestar atención al desenlace de ambas obras; la hija en *Firme Decisión* (1969) dijo que su objetivo final al estudiar derecho era elevar el honor de su padre fallecido, mientras Kyung-Hee, debido a su temor, no llegó a contestar a sus padres los últimos enunciados. El comportamiento de estas mujeres puede ser interpretado como resultado de la resistencia de una sociedad patriarcal y la política opresiva que siguen aferradas a sus antiguas estructuras y obstaculizan el papel activo y la voz de las mujeres en la toma de decisiones, así como la construcción de su propia identidad.

En palabras de Park (2020a: 160), las mujeres nuevas “están en el candelero sin poder expresarse”, lo que refleja la situación de muchas mujeres que reciben una atención indeseada por reivindicar su debido lugar en una sociedad todavía dominada por hombres. A medida que la desigualdad de género persiste en muchos puntos del globo, cada era puede requerir un tipo diferente de mujeres nuevas para hacer frente a los desafíos actuales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- CAIDO COTA, J., “Prólogo”, En *África Pedraza. A orillas del Guadalquivir*, escrito por A. Pedraza, Córdoba, Imprenta Madber, 1994, pp. 7-8.
- CAIDO COTA, J., “Prólogo”, En *Crisol de amor (figuras, reflexiones y poesía de Andalucía)* por África Pedraza, escrito por A. Pedraza, Toledo, Imprenta Torres, 1991, pp. 9-10.
- CASTEJÓN, R., “Prólogo”, En *África Pedraza. Anaquel de imágenes*, escrito por A. Pedraza, Lucena, Gráficas González, 1972, pp. 5-6.

- CASTEJÓN, R., “Prólogo”, En *África Pedraza. Erisana*, escrito por A. Pedraza, Granada, Santa Rita, 1969, pp. 5-7.
- CRUZ CASADO, A., “Prólogo”, En *Colección de escritores y temas lucentinos: África Pedraza. Brisa del alma inquieta*, escrito por A. Pedraza, Lucena, Imprenta Caballero, 1999, pp. 7-31.
- FAIRCLOUGH, N., “Critical discourse analysis”, *International Advances in Engineering and Technology*, 7, 2012, pp. 452-487.
- NA, H. S., “Kyung-Hee”, En *Fate and Choice of New Women*, editado por S. I. Kim, Goyang, Eos, 2019, pp. 69-108. (Trabajo original publicado en 1918)
- PARK, M. M. W., “La otredad de las mujeres nuevas a principios del siglo XX: literatura y vida de Kim Il-Yeup y Na Hye-Seok”, En *Documentando la memoria cultural: Las mujeres en las (auto)narraciones exocanónicas*, coordinado por M. Borham-Puyal, J. Diego Sánchez y M. I. García-Pérez, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020a, pp. 207-220.
- PARK, M. M. W., “Representación femenina del siglo XX en las viñetas de Hye-seok Na”, En *Construcciones culturales y políticas del género*, editado por E. Martínez, J. M. Pérez-Caballero & S. Conejo, Madrid, Dykinson, 2020b, pp. 519-537.
- PEDRAZA, A., *Erisana*, Granada, Santa Rita, 1969.
- PEMÁN, J. M., “Prólogo”, En *África Pedraza. Epistolario valeriano. Monografía*, escrito por A. Pedraza, Sevilla, Editorial González Cabañas, 1967, pp. 5-6.
- VAN DIJK, T. A., *Ideology: A Multidisciplinary Approach*, Londres, Sage Publications, 1998.

OTRAS VOCES DE LA EDAD DE PLATA: LAS
TRADUCTORAS ANDALUZAS EN LA
PROMOCIÓN DE IDEAS Y CULTURAS
EXTRANJERAS

THE SPANISH SILVER AGE'S OTHER VOICES:
ANDALUSIAN FEMALE TRANSLATORS
IN THE PROMOTION OF FOREIGN CULTURES
AND IDEAS

Yolanda MORATÓ

Inmaculada ROSAL BUSTAMANTE

Universidad de Sevilla

Resumen

Los estudios sobre la traducción en la Edad de Plata han sido esenciales para establecer la participación de las mujeres en instituciones socioculturales como el Lyceum Club y la "Cívica". Sin embargo, parece existir un vacío en el papel de las mujeres andaluzas en un momento especialmente fructífero para la publicación de traducciones. Se presenta aquí la obra de siete andaluzas, que potenciaron el papel de la traducción como herramienta de promoción de ideas y culturas extranjeras.

Palabras clave: traducción, andaluzas, Lyceum Club, Edad de Plata, culturas extranjeras.

Abstract

Studies on translations within the Spanish Silver Age have been essential to establishing women's involvement in socio-cultural institutions such as Lyceum Club and the "Cívica". However, there seems to be a gap in the role played by Andalusian women at a particularly fruitful time for the publication of translations. We analyse the contribution of seven Andalusian women, who enhanced the role of translation as a tool for the promotion of foreign ideas and cultures.

Keywords: translation, Andalusian women, Lyceum Club, Spanish Silver Age, foreign cultures.

1. TRADUCTORAS DE RENOMBRE EN EL SIGLO XX DURANTE LA EDAD DE PLATA: LA ESCISIÓN NORTE-SUR

Fue el crítico Gilles Ménage, quien, en el siglo XVII, acuñó una de esas pocas metáforas que han llegado a nuestros días conservando la identidad de su dueño: la de las "bellas infieles", con la que el francés aspiraba a conceptualizar la dicotomía implícita en la práctica de la traducción. Para Ménage, la autoridad del texto era un asunto capital y una traducción, como para muchos de sus contemporáneos —tampoco hay que olvidar otro famoso símil patrio para los textos traducidos, el del "tapiz visto del revés" que popularizó Cervantes—, un sucedáneo, un simulacro imperfecto y embaucador, que tan pronto seducía como decepcionaba por su falta de legitimidad. Al respecto de estas concepciones terminológicas, Godayol (2008: 67) ya señaló que "frases estereotipadas como 'la paternidad del texto', 'la violación de la lengua de partida' o 'la traición de la lengua de llegada' ponen en evidencia la apropiación de terminología sexuada para explicar el proceso traductor". Argumentaba Godayol que este binomio mujer-traducción ha desencadenado múltiples teorías entre lingüistas y filósofos porque encarna "la disimulación, la mentira, el arte. Son precisamente espacios fronterizos, el lugar de la diferencia" (2008: 71). Y es en esos espacios fronterizos en los que nos centraremos en estas páginas: los lugares en los que la clase social ejerce un papel protagonista, pero también la geografía. Las cuestiones

geoeconómicas condicionarán, por fuerza, a quienes busquen acceder a un reconocimiento explícito; como sigue ocurriendo en la actualidad, quienes no participen de la vida en los centros de poder cultural, tienen mayores posibilidades de permanecer en la sombra.¹⁵⁶

1.1 LAS TRADUCTORAS DEL CENTRO-NORTE

Durante el periodo denominado como Edad de Plata, no fue infrecuente que las traductoras que ejercían esta labor con cierta asiduidad compartiesen un perfil: se trataba de mujeres de clase alta, que vivían en grandes ciudades capitales como Madrid o Barcelona y, con frecuencia, procedían de familias acomodadas del centro o el norte de España. Algunas de ellas habían nacido en el extranjero o procedían de familias plurinacionales. Destacaron entre este grupo dos traductoras contemporáneas que cumplían con este perfil y que, a lo largo de los años, recibieron un merecido reconocimiento a toda su labor: la vallisoletana Rosa Chacel (1898-1994) y la cántabra Consuelo Berges (1899-1988). Chacel destacó en los géneros de la novela y el ensayo, aunque también se dedicó a la traducción de obras literarias de autores tan canónicos como Marcel Proust y Virginia Woolf. Berges, periodista, escritora y biógrafa, es un modelo de traductora multilingüe, cuyo trabajo se centró en obras literarias del francés, el inglés y el alemán. Firmó versiones de autores como Rainer Maria Rilke, Franz Kafka y Virginia Woolf. La reciente revitalización de “las sinsombrero” ha permitido explorar la labor traductora de otras conocidas contemporáneas como la madrileña Concha Méndez (1898-1986) y la riojana María Teresa León (1903-1988). La traducción, en cualquier caso, tenía para la mayoría de estas autoras un valor puramente económico; no era sino un trabajo más que les permitía, como ya señaló Cansinos Assens en *La novela de un literato*, seguir ligadas al mundo editorial y complementar sus ingresos.

¹⁵⁶ Este artículo se enmarca en el Proyecto US-1381475 “Andaluzas ocultas. Medio siglo de mujeres intelectuales (1900-1950)”. Proyectos I+D+i FEDER Andalucía 2014-2020.

Con el paso de los años, a este reducido grupo fueron incorporándose otras escritoras de renombre, que se dedicaron profesionalmente a la traducción, reivindicaron su participación en proyectos editoriales y fueron, finalmente, reconocidas por sus aportaciones a la industria del libro internacional. Uno de los casos más notables es el de la barcelonesa Clara Janés (1940-), escritora y académica, que ha traducido obras de autores como William Shakespeare, Emily Dickinson y Walt Whitman; que sus versiones sigan reeditándose es prueba manifiesta de la importancia de su contribución a la literatura en lengua inglesa.

1.2 LAS TRADUCTORAS DEL SUR

No sorprende la influencia que ejerció el componente geográfico en el desarrollo de la intelectualidad entre las mujeres de la época. Baste con recordar el precedente que sentaron las cortes renacentistas peninsulares durante el siglo XV y la primera mitad del XVI. Con impulsoras como la reina Isabel la Católica y Doña María de Portugal, florecieron en las altas esferas grupos de mujeres intelectuales, educadas desde su infancia en saberes humanistas y en el dominio de las lenguas clásicas (Borreguero Beltrán, 2011). Aunque hubo un número significativo de *Puellae Doctae*, la mayor parte de los nombres que conformaban estas cortes y sus historias se han perdido con el correr del tiempo. El caso de Beatriz Galindo, apodada “la Latina” (h. 1465-1535), quizás sea el más conocido de entre todas ellas. Humanista, dama de compañía y maestra de la reina Isabel I de Castilla, se había ganado el sobrenombre por sus traducciones de los textos clásicos. De hecho, al parecer no solo traducía del latín, sino que lo hablaba y escribía con fluidez. Estar en la corte era esencial para encontrar un lugar en el que prosperar, confirmando eso que la sociología ha bautizado como “efecto Mateo” en referencia al pasaje del evangelio de San Mateo (13:12) en el que se recordaba que al que tiene “se le dará y tendrá en abundancia; pero al que no tiene, incluso lo que tiene se le quitará”. Las autoras andaluzas que quisieran abrirse camino tenían que hacerlo en dirección al norte.

En el periodo que investigamos hubo dos “cortes” que prestaron verdadero aliento a las mujeres de la Edad de Plata, el

Lyceum Club Femenino, que se inauguró en 1929 y permaneció en funcionamiento hasta 1939, y la Asociación Femenina de Educación Cívica (1932-1936), ambos en Madrid.¹⁵⁷ El Lyceum, considerada la primera asociación feminista del país, surgió a partir de la experiencia en Londres de sus dos fundadoras, Carmen Baroja y Carmen Monné, que se habían hospedado en el establecimiento de la capital británica al que aspiraban a parecerse. La presidenta fue María de Maeztu, que dirigía también la Residencia de Señoritas; sus vicepresidentas, Isabel Oyarzábal y Victoria Kent; su secretaria, Zenobia de Camprubí. Aunque el acceso al club intentaba evitar la discriminación por razón de estado civil, preferencia sexual o clase, lo cierto es que el criterio fundamental, basado en la formación, cerró las puertas a aquellas mujeres que no procedían de la clase alta. A las mujeres que integraron el club —151 en un principio— se las tachó de elitistas. Como reacción surgió la Asociación Femenina de Educación Cívica (Madrid, 1932 -1936), conocida popularmente como la Cívica, impulsada por María Lejárraga, María Rodrigo y Pura Maortua. Era, en palabras de Eiroa,

un espacio de formación cultural para las jóvenes de estratos humildes que podían aspirar a mejorar su situación. En sus salas se impartían clases de idiomas, música, taquigrafía y ciclos de conferencias sobre economía, política, cultura, historia, medicina o salud. (2015: en línea)

Los idiomas fueron para muchas de ellas una manera de conseguir trabajos ocasionales y, para aquellas que se vieron obligadas a exiliarse, una garantía de empleo con el que poder mantener cierta independencia.

¹⁵⁷ No consideramos la Residencia de Señoritas (1915-1939) como un centro análogo en sus funciones al Lyceum y la Cívica, porque la labor de la Residencia se centraba, como en el caso de la Residencia de Estudiantes, en proporcionar la educación universitaria, si bien es cierto que hubo un continuo intercambio de ideas y actividades entre las socias, gracias a las conexiones facilitadas por María de Maeztu.

2. AUTORAS TRADUCTORAS ANDALUZAS DE LA EDAD DE PLATA

Parte de la investigación sobre el papel intelectual de las cuarenta y tres autoras incluidas en el proyecto de Andaluzas Ocultas se centraba en comprobar si habían traducido alguna obra, pues, aunque la traducción suele considerarse una tarea subsidiaria y mal remunerada, realizar encargos de este tipo refleja el nivel de internacionalización de una sociedad y los intereses editoriales que la nutren. En el periodo y espacio geográfico que se ha examinado, se ha podido comprobar que solamente seis de las autoras recogidas en los registros del proyecto habían publicado traducciones en España y en Latinoamérica. Como se ha destacado al comienzo cuando se definía el perfil traductor de las autoras del centro-norte español, en el caso andaluz dos de las seis traductoras aquí señaladas tradujeron diversas obras del inglés al castellano por haber cursado estudios en el extranjero. Así ocurre en el caso de María Luisa Muñoz. El componente familiar extranjero de Isabel Oyarzábal, que tenía parientes de origen escocés, confirman el segundo caso. Las otras tres autoras tradujeron del catalán, árabe, francés, latín y griego. Conocer lenguas extranjeras en la Edad de Plata no era, como se puede comprobar, algo común entre las mujeres intelectuales andaluzas y la traducción no representaba, ni mucho menos, una profesión a la que poder dedicarse en exclusiva. Estas mujeres eran novelistas, ensayistas, poetisas, editoras, periodistas e incluso archiveras e investigadoras. A continuación, se proporcionan datos sobre sus aportaciones a la industria editorial de la traducción.

2.1 ISABEL MILLÉ GIMÉNEZ

Isabel Millé Giménez (1894-1990), nacida en Almería, fue una célebre archivera provincial, escritora e investigadora. Antes de licenciarse en Lenguas Clásicas y Lenguas Semíticas en la Universidad de Granada, había pasado cinco años en Buenos Aires. Al volver, retomó los estudios como alumna libre □ lo que la privaba de la vida de la ciudad y la relegaba al control del hogar □, por lo que no sorprende, dada su erudición e inteligencia, que obtuviera el premio extraordinario por la

licenciatura y el premio a su tesis doctoral, “Guzmán el Bueno en la Historia y en la Literatura”, que la *Revue Hispanique* publicó como separata en 1930. Junto a su hermano Juan Millé Giménez investigó y publicó una *Bibliografía Gongorina* editada en *Revue Hispanique* (1933) y *Las obras completas de don Luis de Góngora* (1932) con la editorial madrileña Aguilar.

Funcionaria por oposición del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, recibió el encargo de poner en marcha el archivo de Almería, donde pasó buena parte de su vida. En sus últimos años de empleo comenzó a editar sus libros de poemas: *Serranías* (1957), *Ana María* (1962) y *Bautismo de Sangre* (1972), publicados por cuenta de la autora en Talleres Tipográficos Ortiz o en ediciones locales como las de la Caja de Ahorros de Almería. A pesar de ser una políglota más que confirmada, poca información hay acerca de sus traducciones. Figura como traductora de “La descripción de Almería” de la *Crestomatía árabe-española* de J. Lerchundi, pero las evidencias de esta publicación se limitan solo a una escueta mención en las biografías sobre la autora, donde también se cita, sin dar más información al respecto y sin que se haya podido comprobar este dato hasta el momento, que tradujo *La Ilíada* de Homero. Su carácter reservado la ha llevado a ser una de las andaluzas ocultas menos reivindicadas.

2.2 ISABEL OYARZÁBAL

La malagueña Isabel Oyarzábal Smith (1878-1974), o también conocida como Isabel de Palencia tras su matrimonio, defendió con tenacidad el derecho al voto femenino y fue vicepresidenta del Lyceum Club Femenino junto a Victoria Kent en 1926. Esta traductora, novelista, periodista y dramaturga de la Edad de Plata, de ascendencia escocesa, luchó por sus ideales democráticos, republicanos, así como por la libertad y los distintos derechos a los que las mujeres no tenían acceso. Pese a su energía e ideales, su nombre fue cayendo progresivamente en el olvido. Quizás convenga señalar en este punto que, en aquellas personas que no gozan de un prestigio ampliamente reconocido, el empleo de distintos seudónimos complica la reivindicación y recuperación del legado que dejan

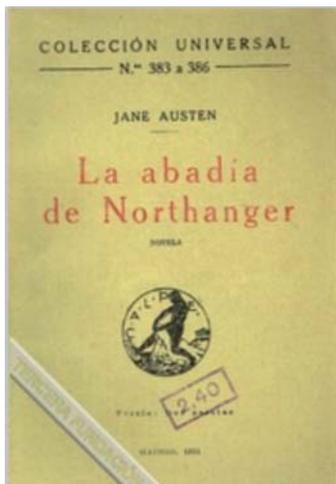
sin estudiar. Oyarzábal tenía un buen repertorio, aunque, como decía T. S. Eliot que hacían los gatos, respondía principalmente a tres nombres. En ocasiones, Isabel Oyarzábal firmaba sus obras como Isabel O. de Palencia (o Isabel de Palencia) e incluso como Beatriz Galindo.

Como editora y redactora □ en 1905 se había marchado a Madrid en contra de la opinión familiar □ estuvo al frente de las revistas *La Dama* y *La Dama y la vida ilustrada*, que se publicaron entre 1907 y 1911. En la primera revista, publicó por capítulos la traducción de una novela victoriana romántica a lo largo de una treintena de entregas, una práctica muy común en la época para generar ingresos. También había traducido diversas obras teatrales de Sir Henry Irving; el año de su llegada a Madrid, 1905, Regino Velasco le publicó su versión española de *El teatro tal cual es y el arte de representar*. También firmó las traducciones de *Violeta* y *La vida por amor*, de Miss Brandon, que publicó V. H. Sanz Calleja y de las que se ofrecen escasos datos en los registros que recogen su participación en obras traducidas.¹⁵⁸ Además, en colaboración con su marido, Ceferino Palencia y Tubau, crítico de arte, escritor y político español, tradujo la por entonces rompedora *Estudios de psicología sexual*, de Havelock Ellis, publicada en Madrid por la editorial Hijos de Reus en 1913. Esta colaboración terminó siendo injusta para ella, pues era frecuente que se citara el nombre de su marido y no siempre el suyo.

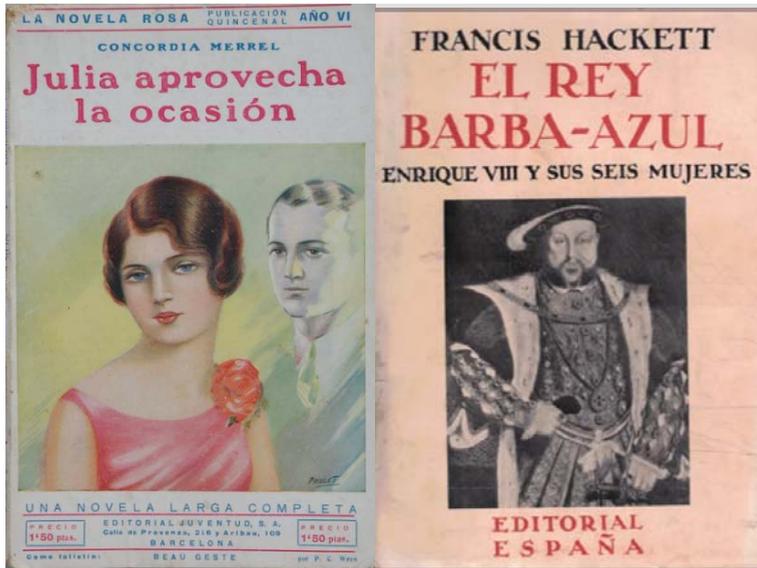
Fue durante su etapa en México cuando tradujo a autores de mayor renombre como George Elliot y Sir Arthur Conan Doyle. En 1919, proporcionó la primera traducción al castellano de *Silas Marner*, de Elliot, publicada por CALPE en la Colección Universal. Un año más tarde, en 1920, firmó la traducción de *La nueva revelación*, de Conan Doyle, publicada en Madrid por la editorial Pueyo. Al año siguiente, en 1921, y también en la Colección Universal de CALPE, publicó la traducción de *La*

¹⁵⁸ Así figura en los datos disponibles en la web de la Biblioteca Nacional de España <https://datos.bne.es/edicion/bimo0000571920.html> y en la de la Biblioteca Tercera Fundación <https://tercerafundacion.net/biblioteca/ver/libro/52182>.

abadía de Northanger, la célebre obra de Jane Austen que juega con el género gótico y nos ofrece una visión paródica de este tipo de novelas.



En el género dramático tradujo *Anna Christie*, del dramaturgo estadounidense y premio Pulitzer Eugene O'Neill, que se estrenó el 20 de enero de 1931 en el Teatro Fontalba de Madrid. En 1932, apareció el ensayo de Edward Westermarck, *Historia del matrimonio*, publicado por Editorial España y que firmó de nuevo bajo seudónimo, en esta ocasión, con el nombre de Isabel de Palencia. Otras obras para las que recibió encargos de traducción fueron *Como las flores: novela*, de la escritora galesa Rhoda Broughton, publicada en Madrid por Rivadeneyra en 1922; *Julia aprovecha la ocasión*, de Concordia Merrel, publicada por la editorial Juventud en 1929. De igual modo, también se le atribuye la traducción de Francis Hackett, *El Rey Barba Azul: Enrique VIII y sus seis mujeres*, que apareció en la Editorial España en 1931.



Años más tarde, ya en el exilio mexicano junto a su marido, traduce en 1945 *El buen mozo* de Maupassant, para la Editorial Leyenda, y, veinte años, el libro de cocina *La cuchara de plata*, de las italianas Rossi Lodomez y Matricardi, para la editorial Uteha.

2.3 MARÍA LUISA MUÑOZ DE VARGAS

La onubense María Luisa Muñoz de Vargas (1898-1975), también conocida como María Luisa Muñoz de Buendía tras su matrimonio con Rogelio Buendía, fue escritora, periodista y traductora. Se la reconoce como la primera mujer que colaboró habitualmente en la prensa onubense, desde 1919 hasta 1936, en el diario que dirigía su padre, *La Provincia*. Quizás por esta razón firmaba sus obras bajo los seudónimos de ‘Luchy’ y ‘Félix de Bulnes’, aunque, en ocasiones, también lo hacía con sus apellidos, ‘Luchy Muñoz de Vargas’. Su nombre fue “ocultado” o “ensombrecido” por el de su marido, uno de los principales escritores vanguardistas de la época. Es particularmente visible en el hecho de que la primera traducción

al castellano de los *English Poems*, de Fernando Pessoa, apareciera únicamente firmada por Buendía.

Su formación académica en Inglaterra no solamente influyó en su manera de escribir, sino que le permitió ampliar sus horizontes culturales y literarios, así como traducir a escritores como Pessoa y publicar obras teatrales de Aldous Huxley o Arnold Bennet entre otros grandes autores británicos. En este sentido, la labor de las investigadoras Colchero Cervantes (2015, 2017) y Díaz Domínguez (2013, 2021) ha sido esencial para recuperar la figura de esta poeta y periodista, a pesar de que aún queden muchos textos por investigar, atribuir y publicar. En concreto, se les ha prestado poca atención a sus traducciones porque la mayoría solamente se representaron en las tablas de los teatros de Madrid y Barcelona, y, además, no tenemos certeza de la fecha de publicación de la única que entró en prensa.

Su dedicación a la traducción no fue una ocupación menor, de juventud, sino que se consagró a ella a lo largo de los años. La década de los cincuenta fue una etapa particularmente fructífera. En mayo de 1950, aún bajo seudónimo, en este caso el de Félix de Bulnes, tradujo la farsa *Home and Beauty*, de Somerset Maugham para su representación en teatros españoles. Como recoge el documento de la Colección Teatral de Prensa Madrileña Escogida 1851-1955, se estrenó con el título de *Tu mujer y mi mujer*.¹⁵⁹ Un año más tarde, en 1951, tradujo y adaptó la comedia *La sonrisa de la Gioconda*, de Aldous Huxley, también para su representación en el Teatro Lara de la capital. En 1952 los encargos se le multiplicaron. Hizo dos adaptaciones del holandés Jan Hartog, *Historias de un matrimonio* y *The Fourposter*, que se estrenaron en Barcelona. Además, tradujo y adaptó otra obra cómica en tres actos de Guy Bolton y Somerset Maugham, *Por encima de la vida*, que tuvo varias representaciones. Se estrenó el 20 de noviembre de ese

¹⁵⁹ Disponible en las páginas 49 y 50 de “Recuerdos de un siglo de teatro 1949-1950”:

http://teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/teatro_resources/pdf/r/ecuerdos-de-teatro-1949-1950.pdf.

mismo año en Barcelona y, casi un año más tarde (el 16 de septiembre de 1953), en el Teatro Lara de Madrid. Esta traducción y adaptación la firmó con el seudónimo de Félix de Bulnes y se publicó en el número 93 de la Colección Teatro de Ediciones Alfíl. Sin embargo, la edición, tal y como se menciona en la catalogación de la Colección Teatro de Lola Puebla López-Sigüenza,¹⁶⁰ no tiene fecha de publicación. Como ha ocurrido con María Lejárraga y con la propia Isabel de Oyarzábal, el uso de seudónimos ha dificultado enormemente la labor de rescate. Hormigón (2000), por ejemplo, atribuye a Muñoz de Vargas la traducción de *Body and Soul*, de Arnold Bennett, pero no ofrece ningún tipo de dato adicional, por lo que la revisión de la obra de Muñoz de Vargas sigue estando incompleta.



2.4 PATROCINIO DE BIEDMA Y LAMONEDA

Como afirma Cantos Casenave en su entrada en el *Diccionario Biográfico Español*, de la Real Academia de la Historia, la escritora jienense Patrocinio de Biedma y Lamonedada

¹⁶⁰ Se puede consultar en la página 111 del documento: <http://teatro.es/publicaciones/escelicer-lola-puebla/pdf>

(1845-1927) “se dio a conocer [en el plano literario] el 15 de marzo de 1877 en la Velada de la Asociación de Escritores y Artistas de la ciudad, a la que llegó acompañando a la princesa Ratazzi, que viajaba desde Sevilla”. Autora de varios libros de poemas, había tenido una vida dura pese a su posición acomodada al haber nacido en el seno de una familia aristócrata. Con menos de 28 años había perdido a sus tres hijos y había enviudado. Su segundo matrimonio, con el impresor de La Mercantil y propietario del periódico *La Crónica*, el sevillano José Rodríguez Rodríguez, supuso una mayor dedicación a la escritura, que iba publicando por entregas.

Algunas fuentes atribuyen a Patrocinio de Biedma, que utilizaba en ocasiones el seudónimo Ticiano Imab, la traducción en verso, del catalán al castellano, de la tragedia “La sombra del César” de Víctor Balaguer.¹⁶¹ Sin embargo, en el ejemplar recogido en la Biblioteca Digital Hispánica Gaspar Núñez de Arce figura como único traductor de esta pieza dramática, publicada en Madrid en la Imprenta de P. Domínguez Martínez en 1877.¹⁶² Catorce años más tarde, en 1891, se publicó en catalán y castellano en *Tragedias*, a cargo de la editorial Tipo-Litografía de Luis Tasso, en Barcelona, donde Núñez de Arce sigue apareciendo como único traductor.

¹⁶¹ Según consta en el catálogo de Autores Dramáticos Andaluces: <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/cdaea/ada/autor/402#navbar>

¹⁶² La Biblioteca Digital Hispánica y la Biblioteca Nacional Española solamente recogen la versión de Núñez de Arce: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000094665>

LA SOMBRA DE CÉSAR

TRADUCCIÓN EN VERSO CASTELLANO

POR

DON GASPAR NÚÑEZ DE ARCE

Los campos Eliseos.—Sombras de diversos personajes romanos paseándose por entre los árboles.—La de César se adelanta hacia el proscenio.

CÉSAR.

¡Bien! Ya estoy muerto. ¡Estúpidos! ¿Y ahora?
La suerte echada está. Ya habéis pasado
como yo el Rubicón... ¡Y cuán de prisa!
¡Ah, miserables, miserables! Raza
apestada y podrida por tus vicios,
tendréis harás. raza infeliz, si serán vicios

2.5 CARMEN DE BURGOS Y MARÍA ZAMBRANO

Aunque a buen seguro son las menos ocultas de las andaluzas estudiadas en el contexto de este proyecto, la almeriense Carmen de Burgos (1867-1932) y la malagueña María Zambrano (1904-1991) no dejan de haber sufrido un considerable vacío en los estudios sobre las traducciones del periodo.

Carmen de Burgos jugó a los seudónimos, entre los que siempre destacó el de Colombine, aunque no por ello debiéramos dejar atrás los recopilados hasta la fecha: Gabriel Luisa, Perico el de los Palotes, Raquel, Honorine, Marianela, Duquesa Laureana, Isabel León, León de Lara... Gracias a Simón Palmer, conocemos en detalle las seis editoriales para las que trabajó la autora como traductora y el concepto de traducción que tenía en mente al hacer su trabajo, en ocasiones, para varias editoriales durante un mismo periodo:

De una vez para siempre. Traducción exacta, pero en español y con claridad. Trastornar todo lo que sea necesario el original para adaptarlo a la nueva lengua pero sin empequeñecerlo ni desfigurar su sentido. Hoy le envió una traducción mía del último capítulo del folleto y el original. Fíjese. Así quiero yo la traducción. Esto es fácil. (citado en Simón Palmer 2010:160)

Su enfoque se tradujo en más de treinta títulos de autores como Ruskin, Renan, Moebius, Salgari o Rachilde. Zambrano, por su parte, se encuentra entre el reducido número de escritores que se han alzado con los dos máximos galardones literarios concedidos en España: el Premio Príncipe de Asturias (1981) y el Premio Cervantes (1988). Conocida por su labor filosófica y ensayística, su faceta como traductora de obras literarias ha recibido mucha menos atención. Suyas son las versiones al español de obras de autores como André Gide, Simone de Beauvoir y Paul Valéry. La traducción de la obra de Séneca, *De la vida bienaventurada y otros tratados*, ha seguido reeditándose en el siglo XXI en su versión, con prólogos de filósofos como José Antonio Marina.

3. CONCHA LAGOS: EDITORA EN LA EDAD DE PLATA

Un lugar especial merecen aquellas mujeres que, como la cordobesa María de la Concepción Gutiérrez Torrero (1907-2007), conocida popularmente con el nombre de Concha Lagos, dirigieron proyectos editoriales. Lagos editó y financió la revista de poesía *Cuadernos de Ágora* desde su incorporación en 1956 hasta su cierre en julio de 1964, cuando ya no tenía recursos económicos para mantenerla a flote. Durante ese periodo publicó 93 números.¹⁶³ Asimismo, administró la editorial Ágora durante dieciocho años, en la que acogió a poetas y autores de diferente ideología y estilo. Navarrete Navarrete (2019: 181-182) señala la apuesta personal de Lagos por incluir a un número significativo de autoras como Ernestina de Champourcín, Pilar Paz Pasamar, Cristina Lacasa, María Teresa Burillo, Concha Zardoya, Elena Andrés, Julia Uceda, Ana María Fagundo, Sagrario Torres, Ágata Guzmán, Ángeles Escriba e Isabel Paraíso y rescata testimonios de algunas de ellas, como la carta del 30 de diciembre de 1965, en la que Dora Varona reflexiona sobre los obstáculos que plantea la conciliación laboral y familiar en los tiempos del franquismo: “Creo que es

¹⁶³ Los números están disponibles en la web del Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_de_agora/default.htm. Isabel Paraíso (2005: 353) ha fechado su incorporación al proyecto en 1952, aunque apunta que no se hizo oficial hasta 1955.

muy difícil poder ser buena poeta y una mujer normal, con un hogar feliz”.

Para Sánchez Dueñas (2011), las labores de edición de Lagos reflejaban “el carácter integrador de *Cuadernos de Ágora*”, no solo por representar a autores de distintas generaciones, sino por su empeño en prestar “atención a las voces noveles, a las silenciadas, a la de los exiliados y a las femeninas lo que le provocó no pocos problemas con la censura”. Su huella quedó patente en todos los pasos del proceso editorial. Como indica Navarrete Navarrete (2019: 177), aunque Lagos figuraba como editora junto a Gerardo Diego, José García Nieto, José Hierro y Jorge Campos, miembros del Consejo de Redacción, y el director de la publicación era Emilio González Navarro, la realidad era muy distinta. La monografía de Gómez Gil sobre la editora (1981: 37) da cuenta de las principales ocupaciones de la editora que, en términos prácticos,

ejercía de directora de la revista. Organizaba las publicaciones, contactaba con los poetas y críticos, componía los números, trataba con la imprenta, se ocupaba de las finanzas y contestaba la correspondencia. (en Navarrete Navarrete 2019: 177)

Como correspondía a su carácter plural, la revista tuvo una sección que, haciendo honor a Lope de Vega, llevaba por título “Pasan a nuestra lengua la extranjera”. El origen remite a la epístola cuarta de *La Filomena*, en la que, en palabras de Campana (2021: 35), Lope de Vega “critica a los envidiosos, murmuradores, plagarios y otras ‘plagas’ de la literatura”. Los versos 49-57 entre los que aparece el predicado seleccionado por Lagos, aunque dirigidos maliciosa y originariamente a quienes se valen de anotaciones con ideas ajenas para ensalzar el texto propio, contiene una imagen potente que define la operación de la traducción (de los “ajenos trabajos inventores” al terreno de la propia lengua):

¡Oh cómo os escribiera maravillas
si fuera yo de aquestos nadadores
que van a mariscar por las orillas!
En ajenos trabajos inventores,
pasan a nuestra lengua la extranjera,

destruyendo libreros e impresores.
Trasladan el librazo comoquiera,
y dirigido a un príncipe, le venden
el nombre la página primera.
Tras esto, con la lengua y pluma ofenden
los estudios y márgenes de aquellos
de quien después secretamente aprenden. (Vega, 2004: 215-
216)

Así, en esta sección de la revista se reunieron textos “de autores extranjeros de distintas procedencias, géneros, épocas y corrientes literarias, en un claro deseo de difusión y acercamiento de literaturas foráneas a España y de aperturismo y comunicación con otras escuelas y otras literaturas” (Sánchez Dueñas, 2011). La fórmula consistía en elegir dos poemas por número doble, en el que se hacía constar, entre paréntesis, el país de procedencia del autor, seguido del poema, su autor y, de nuevo entre paréntesis, el nombre de la persona que lo había traducido. Entre los traductores, hubo colaboradores reconocidos como Vicente Gaos y José M.^a Valverde, y traductoras como María Alfaro y Sofía Noël.¹⁶⁴ En el número 7-8, correspondiente a mayo-junio de 1957, en la traducción de “Sus ojos siempre puros”, de Paul Éluard, se indica junto al nombre de la traductora, María Alfaro, que es inédito.

4. AL SUR DE LA VIDA EDITORIAL MADRILEÑA.

En esta sucinta presentación de perfiles de escritoras andaluzas que colaboraron como traductoras para diversas editoriales españolas se ha perseguido mostrar una realidad complementaria a la que se ha estudiado en torno a la Edad de Plata y a las figuras que nacieron o vivieron la mayor parte de su vida en grandes ciudades españolas del centro o el norte del

¹⁶⁴ Sofía Noël (1915-2011) se llamaba, en realidad, Sofía Heyman. Era una soprano sefardí, musicóloga, conferenciante, ensayista, periodista radiofónica y filántropa. Junto a su marido, reunía en su hogar madrileño a poetas como Vicente Aleixandre, José Hierro, Francisco Brines y Félix Grande. Fue la traductora de *Historia de la pintura francesa. Desde la Edad Media hasta Picasso* (1970) de Pierre Francastel, editada por Alianza.

país. Como se ha visto en el caso de las andaluzas, la mayor parte de ellas tuvo que desplazarse a Madrid para llevar a cabo sus proyectos profesionales y, solo en muy pocos casos, lograron hacerse un nombre en la capital.

Aunque siempre ha sido una actividad subsidiaria y mal remunerada, la traducción de los principales autores extranjeros les ofreció la oportunidad de introducirse o mantenerse activas en los círculos intelectuales y editoriales de la época. Por otra parte, contribuyeron a divulgar nuevas ideas y culturas en un país que cerró pronto sus puertas y se colocó de espaldas a ese mundo que ellas traducían.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORREGUERO BELTRÁN, Cristina (2011). “*Puellae Doctae* En Las Cortes Peninsulares”. *Dossiers Feministes*, 15, pp. 76-100.
- CAMPANA, Patrizia (2021). “Las epístolas de La Filomena como macrotexto”. *Arte Nuevo, Revista De Estudios Áureos*, 8, pp. 24-46.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael (2005). *La novela de un literato*. Madrid: Alianza.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (2006). “Patrocinio de Biedma y Lamonedá”. *Diccionario Biográfico Nacional Español de la Real Academia de la Historia*. Recuperado de <https://dbe.rah.es/biografias/35114/patrocinio-de-biedma-y-lamoneda> [Fecha de consulta: 08/04/2023].
- COLCHERO CERVANTES, Esther (2015). *Biografía y obra poética de María Luisa Muñoz de Vargas* [Tesis doctoral], Universidad de Sevilla: Depósito de Investigación de la Universidad de Sevilla. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11441/38385> [Fecha de consulta: 08/04/2023].
- COLCHERO CERVANTES, Esther (2017). *Obra poética de María Luisa Muñoz de Vargas*. Sevilla: Benilde.
- DÍAZ DOMÍNGUEZ, María Paz (2013). *Cómo ser mujer y periodista en Huelva. Un repaso a las pioneras del periodismo onubense (1900-1985)*. Huelva: Asociación de la Prensa de Huelva.

- DÍAZ DOMÍNGUEZ, María Paz (2021). “María Luisa Muñoz de Vargas, una pionera del periodismo de Huelva”. En M. E. Gutiérrez Jiménez (coord.), *Guía del Patrimonio Periodístico Andaluz* (en línea). Recuperado de <https://grupo.us.es/hicpan/maria-luisa-munoz-de-vargas-una-pionera-del-periodismo-de-huelva/> [Fecha de consulta: 08/04/2023].
- EIROA, Matilde (2015). “La popularización del saber y la ‘generación de las modernas’: revistas y espacios femeninos en la España de entreguerras”, *Amnis*, 14. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/amnis.2621> [Fecha de consulta: 08/04/2023].
- FRANCASTEL, Pierre (1970). *Historia de la pintura francesa. Desde la Edad Media hasta Picasso*. Sofía Noël (trad.). Madrid: Alianza.
- GARCÍA RUIZ, Víctor y TORRES NEBRERA, Gregorio (2005). *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*. Madrid: Fundamentos.
- GODAYOL, Pilar (2008). “Derrida y la teoría de la traducción en femenino”. *deSignis*, 12, pp. 67-74.
- GÓMEZ GIL, Alfredo (1981). *Concha Lagos bajo el dominio de la literatura comparada*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (2000). *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994). Volumen II. Siglo XX (1900-1975)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- LAFARGA, Francisco y PEGENAUTE, Luis (eds.) (2009). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos.
- LAFARGA, Francisco y PEGENAUTE, Luis (eds.) (2016). *Autores traductores en la España del siglo XIX*. Kassel: Edition Reichenberger.
- NAVARRETE NAVARRETE, María Teresa (2019). “Editoras de poesía en la posguerra española. Concha Lagos y la red literaria ‘Ágora’ (1955-1973)”. *Lectora*, 25, pp. 171-186.
- PARAÍSO, Isabel (2005). “Cuadernos de Ágora (1956-1964)”. En J. M. Ramos Ortega y J. M. Barrera López (eds.), *Revistas*

- literarias españolas del siglo XX (1919-1975)* (pp. 353-398). Madrid: Ollero y Ramos Editores.
- PEGENAUTE, Luis (2001). *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: PPU.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (2013). “Revisión crítica del uso del seudónimo en mujeres escritoras”. En A. Ena Bordonada (ed.), *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores* (pp. 143-171). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (2015). “Mujeres traductoras en la Edad de Plata (1868-1939): Identidad moderna y ‘Affidamento’”. *Hermeneus. Traducción e Interpretación*, 17, pp. 179-206.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (2016). *Retratos de traductoras de la Edad de Plata*. Madrid: Escolar y Mayo.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (2021). “La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones y utopías”. *Feminismo/s*, 37, pp. 13-24. Recuperado de <https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.01> [Fecha de consulta: 08/04/2023].
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2021). “Cuadernos de Ágora: una revista ecléctica, independiente y plural. Introducción”. *Cuadernos de Ágora*, Centro Virtual Cervantes. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_de_agora/presentacion.htm [Fecha de consulta: 08/04/2023].
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (2010). “Carmen de Burgos, Traductora”. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXVI, extra junio, pp. 157-168.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de (2004). *Obras completas, Poesía, IV, La Filomena. La Circe*. Madrid: Biblioteca Castro.