

Cinco modelos de mujer en el teatro de Alejandro Casona

Trabajo de Fin de Grado



Facultad de Filosofía y Letras
Grado de Filología Hispánica
Curso 2019-2020

Autor: Mikel Ortiz de Zarate Abrisketa

Tutor: José Enrique Duarte Lueiro

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Resumen. Los personajes femeninos ocupan un papel esencial en el teatro de Alejandro Casona (1903-1965), dramaturgo asturiano parcialmente vinculado a la Generación del 27. Ellas, sean o no las protagonistas, son las agentes responsables de provocar el conflicto dramático y, generalmente, las únicas capaces de solucionarlo. Este artículo explora el planteamiento, la construcción y la materialización de cinco modelos de mujer (mujer evasora, educadora, sufridora, amante y sustituta) en diez personajes femeninos de tantas otras obras. Se trata de un análisis del carácter del personaje, su evolución y una reflexión acerca de los motivos del uso de este arquetipo. El estudio también explora la vida y la producción artística de Casona, las transformaciones sociales, culturales y políticas que vivieron las mujeres del segundo tercio del siglo XX y los rasgos del teatro del momento.

Palabras clave: Teatro del siglo XX. Alejandro Casona. Mujer. Arquetipos. Generación del 27.

Abstract. Female characters have an essential role in Alejandro Casona's (1903-1965) theatre, an Asturian playwright, usually linked to the Generation of '27. Although they may not be the main characters of the play, they are in charge of provoking the dramatic conflict and they usually are the ones destined to solve it. This article explores the approach, the construction and materialization of five female archetypes (evader woman, teacher, suffering woman, lover and substitute woman) in ten female characters from ten plays by Casona. This project studies each character's behaviour, her evolution and Casona's purpose for the use of that archetype. The text also analyses the author's life and artistic work, the social, cultural and political transformations involving women that took place in the second third of the XXth century and the features of that era's theatre.

Keywords: Contemporary theatre. Alejandro Casona. Woman. Archetypes. Generation of '27.

ÍNDICE

1. Introducción.....	6
2. Metodología.....	7
3. Acerca del autor.....	7
4. Rasgos principales del teatro casoniano.....	9
5. Sobre la producción teatral en torno al autor (1934-1964).....	10
6. Aproximación a la mujer española del siglo XX (1934-1964).....	11
7. Análisis de los arquetipos femeninos: resultados.....	12
8. Conclusiones.....	21
9. Bibliografía.....	22
11. Anexo. Fragmentos.....	24

1. INTRODUCCIÓN

Los arquetipos son esquemas de construcción de personajes repetidos a lo largo de la literatura: funcionan como horizonte de expectativas para el espectador, facilitan el trabajo del autor y condicionan, a menudo, el desarrollo de la acción (Guil Bozal 95). Se trata de estructuras más o menos fijas que, por su uso generalizado, han llevado a la construcción de caracteres tan famosos como el *miles gloriosus* o el “gracioso” barroco.

El paso del tiempo no ha acabado con los arquetipos teatrales: Barbara Sheklin Davis identifica el uso de personajes tipo como un rasgo del teatro surrealista de los años 20 y 30 (Medina Barrenechea 34). Los arquetipos se mantienen porque el arte necesita personajes universales para tratar temas universales como el honor, el miedo a la muerte, el amor o el sacrificio. Por eso, es frecuente el uso, en el teatro contemporáneo, de modelos como “el abuelo”, “la madre”, “el prisionero” o “el mayordomo”, prototipos funcionales en los que no interesa profundizar en la obra, ya que operan como agentes contribuyentes a la acción de otros personajes, de una psicología más elaborada.

El auge de los estudios de género a partir de la segunda ola del feminismo entre 1960 y 1980, y la consecuente revisión de los modelos de mujer de la literatura previa, generalmente escrita por hombres, convirtieron a los arquetipos femeninos en un interesante fenómeno para ser analizado, una tendencia que aún se mantiene (Guil Bozal 97). En este tiempo, no solo se ha estudiado a las icónicas mujeres de la literatura clásica, bíblica y medieval (Penélope, Medea, Eva, Judit o Ginebra), también se ha investigado sobre la idea de mujer de autores concretos¹ y sobre arquetipos femeninos en cuentos de hadas y libros infantiles.²

Este artículo sigue esta línea de trabajo y presenta un análisis de algunos personajes femeninos de Alejandro Casona (1903–1965), comediógrafo del segundo tercio del siglo XX en España. En sus obras, las mujeres actúan como símbolo de lo virtuoso y sufren importantes cambios que las llevan a un desenlace feliz o fatal. Sin embargo, estas mujeres no han sido estudiadas antes, ya que la crítica se ha volcado, por lo general, en el tratamiento dicotómico y a menudo complicado entre fantasía y realidad de este autor.³ Se trata, por tanto, de un estudio literario comparativo, inserto en la crítica feminista, pero pionero por acercarse a una faceta aún no analizada de la producción artística de Casona.

¹ Son muy estimulantes los análisis de Pizarro Langa (2016) y Rodríguez Olay (2010).

² Confróntese Ferreira Boo (2017) y Regueiro Salgado (2017).

³ Sobre la lucha entre fantasía y realidad en el teatro casoniano, véase Álvarez Álvarez (2019).

2. METODOLOGÍA

Para elaborar este trabajo, se leyeron 22 obras de teatro de Casona y se advirtieron patrones en la construcción de algunos personajes femeninos, identificándose cinco esquemas maximalistas (mujer *evasora*, *educadora*, *sufridora*, *amante* y *sustituta*) y explorando la materialización de estos arquetipos en 10 obras, dos por modelo.

Después, se ha intentado definir cada arquetipo, estudiando el carácter de estos personajes (y las diferencias entre las mujeres insertas en el mismo modelo), su evolución, su función en la obra y la posible intención del autor a la hora de escoger y materializar este modelo. La lectura de artículos sobre modelos femeninos y sobre la situación de la mujer en la España del siglo XX o el análisis del concepto de mujer en autores masculinos contemporáneos y posteriores a Alejandro Casona resultaron de gran ayuda.

El artículo muestra una propuesta que no busca ser definitiva: es solo una lectura de cómo entiende Alejandro Casona a la mujer y cómo se vale de ella en sus obras. Por limitaciones de tiempo y espacio, han quedado fuera del estudio otros arquetipos identificables y más ejemplos de los ya mencionados, pero eso queda abierto a futuras investigaciones.

3. ACERCA DEL AUTOR

Alejandro Rodríguez Álvarez (Besullo, 1903 – Madrid, 1965) fue un dramaturgo y maestro español, miembro secundario de la Generación del 27. Hijo de docentes, pasa su infancia en Besullo, un pequeño pueblo asturiano, hasta la edad de cinco años (1908), cuando marcha a Villaviciosa a estudiar. El autor siempre mantendría una intensa relación con su pueblo natal y sus costumbres, que plasmaría tanto en la atmósfera de obras como *La dama del alba* como en su seudónimo, Casona, apellido “rural” que su familia recibió al habitar en la casa más grande de la villa (Rodríguez Richart 12).

Será en Gijón (1913) donde el joven comience a mostrar interés por la literatura desde la lectura de *La vida es sueño* y la asistencia a su primera representación. Su amor por el teatro crece y estallará con su llegada, en la adolescencia, a Murcia, a donde sus padres habían sido destinados (Rodríguez Richart 14). Aquí empieza a colaborar en revistas y a participar en concursos literarios, metiéndose de lleno en el teatro a partir de 1919.

La vocación pedagógica inculcada por sus padres lleva a Alejandro a ingresar en la Escuela Superior de Magisterio de Madrid en 1922 (Rodríguez Richart 31). Allí, el estudiante se relaciona con los artistas del momento y, tras graduarse, empieza a trabajar en una escuela rural asturiana (Diego Pérez 3). También ejerce, a finales de los años 20, como Inspector de Primera Enseñanza en el Valle de Arán, impulsando comedores escolares, bibliotecas y cursos para profesores, así como un grupo teatral de estudiantes, *El pájaro pinto* (Diego Pérez 5). En 1928 contrae matrimonio y se instala en Les (Asturias) por tres años; allí escribe sus primeras obras serias, como *Otra vez el diablo* o *La sirena varada* (Rodríguez Richart 18).

En la República, Casona trabaja en las Misiones Pedagógicas, que acercaban la cultura a las zonas más deshabitadas de España (Diego Pérez 8). Como director del Teatro del Pueblo, una compañía universitaria, recorre parte del país con obras ajenas (pasajes del *Quijote* o *El conde Lucanor*) y propias (como *Retablo jovial*) (Diego Pérez 8).

En 1934, quizá el año clave de su carrera, *La sirena varada* consigue el Premio Lope de Vega y se estrena en el Teatro Español (Madrid) con la compañía Xirgu-Borrás⁴ (Rodríguez Richart 22). En el mismo escenario se representa, al año siguiente, *Otra vez el diablo*; llega así la fama a la vida del, hasta entonces, anónimo autor. *Nuestra Natacha* será su siguiente triunfo: estrenada en diciembre de 1935 en Barcelona, supone un éxito teatral rotundo. Con más de 500 representaciones, se convirtió en una de las obras más populares difundidas en España hasta la fecha (Rodríguez Richart 24).

El dramaturgo lleva a cabo, de 1937 a 1939, una gira teatral por América (por Cuba, México o Venezuela, entre otros países). Allí, lejos de la guerra civil española, escribe *Prohibido suicidarse en primavera* (Rodríguez Richart 26). La situación de España le lleva a instalarse prolongadamente en Buenos Aires, en un exilio⁵ en el que alcanza el éxito internacional y en el que nacen *Las tres perfectas casadas* (1941), *La dama del alba* (1944), *Siete gritos en el mar* (1952) o *La casa de los siete balcones* (1957), obras en las que demuestra la maduración de su estilo y que tratan temas trascendentales como la expiación de la culpa, el choque entre vida y muerte o las implicaciones del suicidio (Medina Barrenechea 25).

Tras veinticinco años de exilio, vuelve a España en 1962 y descubre un panorama difícil: su teatro es ahora criticado y calificado de poco comprometido con la “acuciante realidad social e histórica de España” (Medina Barrenechea 36). El autor estrena su última obra, *El caballero de las espuelas de oro* (1964), sobre Francisco de Quevedo, con cierto éxito, y muere en Madrid en 1965.

⁴ Margarita Xirgu y Enrique Borrás.

⁵ Aunque se exilió en México por un tiempo, vivió en Buenos Aires durante veinte años.

4. RASGOS PRINCIPALES DEL TEATRO CASONIANO

A través de su extensa producción artística (26 obras teatrales, 24 guiones cinematográficos, 11 refundiciones dramáticas, 4 poemarios y otras obras menores),⁶ Alejandro Casona perfiló una voz propia en la que se repiten ciertos rasgos.

Primero, es habitual el conflicto entre la realidad y la fantasía; ambas son, según Casona, necesarias, siempre que haya equilibrio entre ellas. El hombre no puede evadirse del mundo ni rechazar la razón, pero tampoco debe abandonar la ilusión y la capacidad de soñar (siempre con medida, dado que los personajes que “sueñan demasiado” tienen desenlaces trágicos o se ven forzados a cambiar de conducta, como Genoveva en *La casa de los siete balcones* o María en *La sirena varada*). Destaca la maestría con la que el autor inserta personajes sobrenaturales como el Diablo o la Muerte dentro del mundo cotidiano, jugando con abundantes recursos teatrales (música, luz, decoración, o vestuario) sin que esa incorporación parezca forzada.⁷

En segundo lugar, es innegable la calidad de los textos de sus obras. El abundante uso de recursos retóricos para dotar de contundencia y belleza a las intervenciones de los personajes; la precisión y la agilidad de los diálogos; la tendencia de los personajes a narrar extensos y hermosos relatos vitales que lleven al espectador a conocerlos rápidamente y el afilado ingenio empleado al construir símbolos y escenas de doble sentido convierten a Casona en un maestro de la prosa teatral.

También destaca la presencia de una dimensión docente en sus obras: sin llegar a moralizar, Casona elabora un teatro de valores positivos. En sus textos se descubre a un hombre optimista, defensor de la belleza, la vida, la educación y el progreso. Esta tendencia, que dota a sus obras de una atmósfera algo cándida y naif (más aún para las circunstancias de la España del momento) fue criticada por diversos teóricos.⁸

Otros motivos recurrentes son la férrea defensa de la vida con una condena total del suicidio (una constante en la obra de Casona y en la historia de la literatura universal),⁹ la reivindicación del amor como fuerza redentora, la visión de “familia” como un vínculo que trasciende la sangre, las mujeres de vidas tristes que consiguen finalmente alcanzar la felicidad o la inclusión de canciones y poemas del folklore español.

⁶ Así las cuantifica Medina Barrenechea (2015).

⁷ A este respecto, resulta interesante el artículo de Álvarez Álvarez (2019).

⁸ Ricardo Doménech lo acusó “*de no comprometerse como artista, de no hacerse eco de la ‘acuciante realidad social e histórica de España’*” (Medina Barrenechea 36).

⁹ Zambrano Carballo (2006) hace un detallado estudio sobre el tratamiento del suicidio en la literatura y sobre cómo esta ha ayudado a comprender el fenómeno.

5. SOBRE LA PRODUCCIÓN TEATRAL EN TORNO AL AUTOR (1934-1964)

La carrera de Alejandro Casona se desarrolla durante treinta años que van de la República (1934, estreno de *La sirena varada*) a mediados de los 60, en pleno tardofranquismo (1964, estreno de *El caballero de las espuelas de oro*). Medina Barrenechea (6-7) identifica seis géneros teatrales durante los primeros años del autor en España:

- ❖ **Sainete:** tiene su origen en los entremeses del Siglo de Oro; destaca por su brevedad y por la calidad de su trama.
- ❖ **Comedia burguesa:** teatro poético y fantástico en el que la acción queda en un segundo plano. Supone la evolución de la *alta comedia* de Benavente.
- ❖ **Comedia blanca:** de enredos argumentales y final feliz, Jardiel Poncela es su mayor exponente.
- ❖ **Comedia poética:** teatro vanguardista al que cada autor aporta una mirada personal. Aquí se situaría la obra de Casona.
- ❖ **Drama testimonial:** retrata la grave situación social y política que causa la guerra.
- ❖ **Teatro de circunstancias:** teatro propagandístico por autores de ambos bandos.

En los años 30, el público que asistía al teatro era escaso y siempre el mismo, un grupo selecto que buscaba ver y dejarse ver, lo que forzaba la continua renovación del repertorio (Medina Barrenechea 15). Además, la llegada del cine, más barato y vistoso, dificultaba el consumo de teatro, por lo que hacerse un hueco como autor era complicado y los empresarios, temerosos de fracasar, pedían obras a autores avalados por éxitos previos (Medina Barrenechea 7).

Por otro lado, existían actores conocidos y admirados por el público, como Margarita Xirgu, que ejercían como “mecenás” de artistas y que conseguían, con su poder de convocatoria, la asistencia de suficiente público a obras más experimentales, aunque no era lo común. Con la Generación del 27, y la incorporación al teatro de autores como Lorca, Alberti y Casona, (junto a la recuperación de obras de autores de la del 98, como Unamuno y Valle-Inclán) aumentó la calidad de las obras representadas, pero la guerra civil, la dictadura y la censura paralizaron esta disciplina y su crecimiento.

En 1937, Casona viaja a Hispanoamérica, y no volverá a España hasta 1962. Se establece en Argentina por dos décadas, donde, el Teatro del Pueblo (el primer teatro independiente de Latinoamérica, creado en 1930 y lleno de propuestas artísticas novedosas) vivirá su etapa dorada entre 1937 y 1943. En los 40, cuando Casona se hace un hueco en el país y estrena con éxito piezas como *La dama del alba* y *La barca sin pescador*, el teatro argentino se vuelca en obras de temática social, y en la década siguiente, los 50, se apuesta por la profesionalización de esta disciplina a través de la creación la Organización Latinoamericana de Teatro y el Instituto de Arte Moderno.

A su vuelta a España (1962), el autor tiene un recibimiento agrisado: ciertos críticos hablan de él como un maestro del teatro (y el reestreno en Madrid de *La dama del alba* es un éxito), pero hay quienes lo consideran un dramaturgo conservador y evasivista, poco reivindicativo con la dictadura. Y es que, ya desde los 50, reinaba el teatro de denuncia, impulsado por autores como Buero Vallejo o Alfonso Sastre, un

nuevo escenario en el que Alejandro Casona, con sus idílicas historias, difícilmente podía hacerse un hueco. Poco importa eso, ya que Casona morirá tres años tras su regreso a casa (1965), dejando un arte que ya rozaba el experimentalismo de los 60 y 70.

6. APROXIMACIÓN A LA MUJER ESPAÑOLA DEL SIGLO XX (1934-1964)

La obra dramática de Casona abarca desde 1934 hasta 1964. Durante estos años, se producen transformaciones sociales, políticas y culturales en torno a la mujer de las que el autor será testigo y que condicionan cómo la presentará en sus textos.

Al inicio del siglo XX, la mujer española toma conciencia de su desigualdad para con el hombre (Cuesta Bustillo 17) y se organiza para remediarlo. Sus demandas principales serán educación y trabajo remunerado, demandas civiles, a las que se unirán, a partir de 1920, demandas políticas, como la revisión de las leyes que relegaban a la mujer al ámbito familiar, el derecho al voto y la posibilidad de alcanzar cargos políticos (Fernández Fraile 14).

La Constitución de 1931 proclama la igualdad de hombres y mujeres, pero la vida de estas, en la práctica, cambió poco. La tasa de analfabetismo en 1931 era del 44%, y la República vio en la educación una herramienta para mejorar la calidad de vida de la ciudadanía y su igualdad. Así, durante los años 30, se amplían las escuelas primarias, sobre todo las femeninas, y el número de niños y niñas matriculados, así como el de maestros y maestras de primaria, se irá equiparando, aunque esta paridad decrece a medida que asciende el nivel de enseñanza (Cuesta Bustillo 416).

En los años 30 y 40, más mujeres se incorporaron al mercado laboral (pero sin abandonar las tareas domésticas). La agricultura será el oficio del 37.4% de la población femenina activa en los años 30; pero también se ejercerán oficios en el sector secundario (industria textil, sobre todo) y en el terciario, en oficios que prolongaban la labor doméstica, como el de criada, enfermera y profesora (Cuesta Bustillo 275). En los personajes femeninos casonianos, esto se repite: hallamos a damas burguesas, cuidadoras y maestras, pero su trabajo es, generalmente, una faceta secundaria o irrelevante.

Tras la guerra, las mujeres pierden muchos de los derechos de las décadas previas: se suprime el divorcio, se recorta en educación femenina, y se homenajea la imagen de la mujer sumisa y relegada al ámbito doméstico, con obras como *Guía de la perfecta esposa*, de 1953. Solo las mujeres que necesitaban trabajar lo hacían, pero no era algo bien visto en buena parte de la clase media y alta. Poco a poco, se fue instalando una mentalidad paternalista que veía a las mujeres como seres indefensos que necesitaban a un varón a su lado.

El feminismo de décadas anteriores pierde fuerza en el franquismo, pero algunas mujeres se atreven a defenderlo (Fernández Fraile 15). Por ejemplo, María Campo Alange publica *La secreta guerra de los sexos* (1948) y varias agrupaciones religiosas construyen la asociación Amistad Universitaria, defensora de un feminismo cristiano progresista, abrazado por mujeres opositoras al régimen que toman conciencia de su

situación y se reúnen clandestinamente para fijar objetivos y acciones (Fernández Fraile 15).

En los 50 y 60, el régimen se suaviza: cada vez más mujeres trabajan fuera de casa y algunas acuden a la universidad, para formarse, sobre todo, en artes y letras, mientras los hombres predominan en carreras técnicas y financieras (Marías 78). Este avance tiene notables efectos sociales: gradualmente, la mujer española ocupa puestos de más poder, cambia la forma de relacionarse con el sexo opuesto y se retrasa la edad para casarse y ser madre (esto disminuye el número de hijos por hogar, aunque siga primando la familia numerosa) (Marías 81).

A mediados de los 60, cuando Casona fallece, España camina hacia la modernidad: crece la riqueza del país, se ponen las bases para su internacionalización... Nace entonces una etapa de progresiva ruptura con las normas sociales en torno a la mujer de décadas anteriores, provocando la intensa “busca de identidad” que caracteriza a la mujer actual (Marías 177).

7. ANÁLISIS DE LOS ARQUETIPOS FEMENINOS: RESULTADOS

«Mujer evasora»

Mujer soñadora y vulnerable que construye un mundo de fantasía y engaño para huir de la infeliz realidad que la rodea. Esta negación de la realidad supone un mecanismo de supervivencia para huir de la angustia y provoca el conflicto dramático.

Genoveva, de *La casa de los siete balcones* (1957)

Genoveva es una mujer madura nacida en una familia rica venida a menos. Dulce, sensible y soñadora, pasa sus días esperando noticias de su prometido, que marchó a América hace años y cuya siguiente carta no acaba de llegar. Genoveva es esa “novia en espera” (fragmento 1)¹⁰ ya apreciable en la *miss* Havisham de *Grandes esperanzas*, de Dickens, o en *Doña Rosita la soltera*:¹¹ una enamorada que se niega a aceptar que su amado no volverá porque ya se ha casado y vive lejos de ella.

Genoveva es un personaje trágico y poético, una tierna mujer que esquiva a propósito toda faceta desagradable de la realidad (el paso del tiempo, su vejez, las habladurías...) para seguir cómodamente en su mundo de ilusiones y así evitar el brusco encuentro con la evidencia de una vida desperdiciada. La negación es, en resumen, su arma de supervivencia (fragmentos 2 y 3).

¹⁰ Consúltense el anexo, con fragmentos ilustrativos de lo expuesto sobre cada personaje, situado al final del artículo. Se indicará en todo momento el número de los fragmentos a los que se debe acudir.

¹¹ Acúdase a Feal Deibe (2008).

Esta tendencia a evitar enfrentarse a sus circunstancias le lleva, al final de la obra, a un destino horrible: al revelar a su cuñado Ramón, y a su amante, Amanda, la ubicación del tesoro familiar a cambio de una supuesta carta de su prometido (redactada por Amanda imitando las últimas cartas de este), es expulsada de la casa e internada en una institución psiquiátrica. Como se ve, su ilusión es su talón de Aquiles, pero ella ni siquiera es consciente del engaño: sigue encantada con la idea de casarse y viajar a América (fragmento 4).

Genoveva es un personaje amable, complejo y lleno de romanticismo (una especie de Quijote reconvertido en dama del siglo XIX) que actúa como símbolo de la esperanza, destinada aquí a un desenlace desgraciado porque no la emplea con mesura y esta acaba por anular sus capacidades intelectuales. A través de Genoveva, Casona reivindica la importancia de los sueños y las ilusiones siempre y cuando estos no lleguen a dominarnos.

María / Sirena, de *La sirena varada* (1934)

María encarna la compleja y dura lucha entre fantasía y realidad, un tema común en el teatro casoniano y nuclear en *La sirena varada*. La enigmática joven, que dice ser una sirena y pide que la llamen así, llega sin avisar una noche a la República de Soñadores (un mundo anárquico, sin sentido común) fundada en un castillo por el protagonista de la obra, Ricardo, junto a otros personajes atípicos (fragmento 5). Pronto, él cae rendido ante Sirena y se niega a conocer a la persona escondida tras el personaje: la ilusión es, para Ricardo, suficiente (fragmento 6).

Pero la originalidad de la chica muestra, paulatinamente, su cara menos amable: el joven detecta comportamientos extraños en la joven y descubre que Sirena es María, la hija de un payaso de circo al que escribió para convertirse en el presidente de la República. Una joven mentalmente inestable a la que Ricardo salvó hace años de morir ahogada en el mar (al que se tiró para suicidarse) y que ve, en su ilusión de ser una sirena, un oasis ante una existencia atormentada (años de soledad, tristeza y abusos por parte del dueño del circo no impedidos por su padre) de la que aún quedan restos.

Al descubrirlo, Ricardo abandona su utopía y se vuelca en sanar a su enamorada, para que esta olvide su mundo de fantasía y se enfrente a la realidad, ya no como Sirena, sino como María (fragmento 7). Saber que pronto será padre da al joven el coraje necesario para acompañarla en el viaje de la locura a la razón.

Casona usa a María como símbolo de la evasión más descabellada y nociva: esta huye totalmente de la realidad, renuncia a su identidad y construye otra (lo que no pasaba con Genoveva), cortando de raíz todo nexo con su traumático pasado. Esta fantasía ilimitada la llevaría a la tragedia: por eso es preciso intervenir y restablecer su cordura. Si la última intervención de Genoveva en *La casa de los siete balcones* mostraba la permanencia de su ilusión, María consigue, al final de *La sirena varada*, romper con el arquetipo en el que se le ha clasificado y convertirse en una mujer plena.

«Mujer educadora»

Mujer decidida y defensora de la educación como herramienta de cambio vital y social. Ofrece, mediante su enseñanza, otra oportunidad a sus alumnos, todos ellos jóvenes de orígenes complicados.

Natacha, de *Nuestra Natacha* (1935)

Natalia o “Natacha” Valdés es la primera mujer española doctorada en Ciencias Educativas. Determinada, transgresora y sensible, Natacha está inspirada en Faustina Álvarez, madre de Alejandro Casona y primera Inspectora de Enseñanza Primaria en España. Su primer empleo será el de directora en el Reformatorio de las Damas Azules, en el que ella misma, al ser huérfana, tuvo la mala suerte de estudiar (fragmento 8): un centro basado en el castigo y la desconfianza hacia las alumnas, niñas de vidas difíciles.

Pero Natacha está decidida a cambiar las cosas. Sus buenas maneras y su cariño por las alumnas, cuyos deseos escucha y satisface, dan fruto y, pronto, el reformatorio parece otro, algo que inquieta a los otros profesores, que ven excesivo y contraproducente su trato (fragmento 9). Tras ciertas presiones, la joven directora dimite y decide poner en marcha, con la ayuda de sus compañeros de universidad, su propio centro educativo. Instalados en la finca abandonada de Lalo (un universitario alegre y vividor enamorado de Natacha), construyen una escuela mixta para jóvenes de vidas desgraciadas, rodeada de idílica naturaleza y en la que priman la libertad, el trabajo en equipo, la potenciación de las capacidades individuales y el amor (fragmento 10).

Alejandro Casona, que fue maestro e Inspector de Enseñanza Primaria durante la República, recurre a Natacha para encarnar su propuesta de enseñanza, opuesta al autoritarismo educativo del momento, que buscaba alumnos “obedientes” más que “curiosos”, y que recurría al miedo como medida disuasoria. En la granja se establece un sistema centrado en el bienestar real del alumno, al que no se culpa de sus circunstancias y al que se le ayuda a conseguir un futuro pleno desde el trabajo y el esfuerzo; un sistema que concibe a los estudiantes como individuos con habilidades diferentes que es preciso impulsar. Esta propuesta puede parecer ingenua y blanda, pero supone una alternativa a las represivas estructuras docentes que el autor conoció como maestro.

Marga, de *La tercera palabra* (1953)

Marga, muchacha despierta, de carácter fuerte y paciente, es contratada por dos hermanas como institutriz de su sobrino, Pablo, que acaba de quedar huérfano. La joven queda estupefacta cuando su alumno, al que creía un niño, resulta ser un apuesto chico de 24 años criado en la montaña junto a su padre y que no ha tenido ningún contacto con la lectura, la escritura ni las mujeres.

Aunque el miedo ante lo que pueda encontrar en su alumno sacude a la maestra (fragmento 11), su curiosidad la lleva a aceptar el puesto. En Pablo halla mucho más que el salvaje que se temía: este es un joven libre y espontáneo, y tiene un alma sana, ajena a los defectos de la vida “civilizada” (la mentira, la hipocresía, el materialismo, el clasismo... etc. fragmento 12).

El proceso educativo entre Marga y Pablo es recíproco: ella le enseña a leer y a escribir y le transmite conocimientos académicos, así como modales y protocolo; y él le enseña los misterios de la Naturaleza, consiguiendo que la maestra abandone sus prejuicios y pudores (fragmento 13). Marga descubre que su alumno conoce el mundo que le rodea de forma experiencial y práctica: sabe el significado de conceptos trascendentales como Dios o la Muerte, aunque no sepa explicarlos, camino en el que ella lo guiará.

A medida que avanza la obra, ambos se enamoran (aunque el muchacho no sepa qué le está sucediendo), y pese a discutir a causa de la familia materna de Pablo, deseosos de hacerse con su fortuna, la noticia de que tendrán un hijo juntos (fragmento 14) hace que Pablo descubra la tercera palabra que hace temblar al hombre: “amor”, la más importante de las lecciones que ha recibido de Marga. Junto a su amada, criará a un hijo, un nuevo y buen hombre en el que se mezcle lo mejor de sus mundos: cultura y naturaleza. Bajo el pretexto de esta relación, Casona vuelve a hacer una propuesta educativa: el autor concibe la adecuada educación de las generaciones futuras como una disciplina sana, práctica y vitalista que no deje por ello de ser rigurosa y erudita.

Como se aprecia, el arquetipo de la “mujer educadora” sirve a Casona para realizar una feroz crítica de la sociedad en la que vivía (que muestra como ignorante, frívola y despiadada) y para reaccionar ante ella diseñando dos optimistas y novedosos proyectos docentes. La maestra ejerce, en ambos casos, como símbolo positivo: es la figura protectora que, mediante la educación, ofrece una segunda oportunidad a sus alumnos, garantizando su cambio vital y, poco a poco, el cambio social.

«Mujer sufridora»¹²

Mujer que escapa de una vida difícil y que tiene un carácter solitario y triste. Al inicio de la obra, se siente desesperada e incapaz de hallar consuelo pero, al final, encuentra un propósito y comienza una nueva vida.

Julia, de *Siete gritos en el mar* (1952)

Pudorosa, discreta y asustadiza, Julia Miranda es la última en llegar a la cena de Nochebuena para los pasajeros del trasatlántico en el que sucede la obra (fragmento 15). Tras la noticia de la inminente colisión del barco y con la certeza de que morirán esa noche, cada comensal comienza a narrar su vida y sus errores ante la atenta escucha del escritor Juan de Santillana, libre de pecado y tiernamente enamorado de Julia (fragmento 16).

También ella relata su vida, una triste historia llena de culpa. Hace años, su hermano pequeño murió abrasado en un incendio forestal a causa de un despiste de la joven. Desde entonces, su familia dejó de dirigirle la palabra y ella, desesperada, decidió huir en este barco. Pronto se dio cuenta de que eso no solucionaría nada y decidió acabar con su vida. Pero su suicidio, planeado para esa misma noche, le parece

¹² Sobre el sufrimiento femenino en el arte, véase Esteban Santos (2008).

absurdo debido al amor que ahora siente por Juan y la irónica y cercana muerte que les aguarda a todos (fragmento 17).

Julia actúa como símbolo de la culpa provocada por los grandes errores vitales, una culpa que puede resultar frustrante y agotadora, y que en su caso es expiada gracias al amor redentor de Juan. Su sufrimiento es sustituido, al final de la historia, por la alegría de vivir, cuando Santillana vuelve a impedir su suicidio y le promete un feliz futuro juntos (fragmento 18). “Las segundas oportunidades existen para la gente arrepentida y de buen corazón” sería la tesis sostenida por Casona en esta obra y encarnada por Julia, esa “mujer sufridora” que, como sucedía con una de las dos “mujeres evasoras”, consigue romper con su arquetipo y perseguir la felicidad.

Marta / Isabel, de *Los árboles mueren de pie* (1949)

Marta, coprotagonista de *Los árboles mueren de pie* junto a Mauricio, es una chica solitaria y desafortunada que, en un momento crítico, cuando se encuentra sin trabajo, hogar ni amor, recibe una nota breve y esperanzadora que cambia su vida (fragmento 19). Tras acudir a la dirección indicada en la tarjeta, conoce la pintoresca agencia de ilusiones del carismático Mauricio: una empresa para la que comenzará a trabajar, haciéndose pasar, junto a este, por el nieto del señor Balboa y su esposa a ojos de la débil abuela, la cual no podría soportar la reciente muerte de su nieto ni aquello en lo que se ha convertido (un joven vividor y criminal, y no el reputado arquitecto que ella ha creído durante años).

Marta, ahora llamada Isabel, tendrá de pronto un hogar, un amor y una familia, hallando una felicidad que tampoco acabará con su sufrimiento. Este nuevo sentimiento de pertenencia (que tiene la mentira como base) pronto frustra a la joven, consciente de que se trata de una alegría que solo durará su estancia en la casa. Por otro lado, no entiende la frialdad con la que Mauricio, profesional de la farsa, ejerce como nieto de los Balboa (fragmento 20). Ella, que ahora posee todo lo que soñó, no comprende cómo él no es capaz de emocionarse con el amor que reciben por parte de sus “abuelos”, y le recrimina que entienda esta experiencia solo como un negocio y no como un acto de amor.

La inexperta actriz se enamora de Mauricio, el hombre que le dio una nueva vida cuando más perdida estaba, (fragmento 21), pero eso supone para ella un grave conflicto: no sabe si disfrutar del momento y aprovechar esa mentira amable mientras dure; si ser una profesional y no dar rienda suelta a sus sentimientos; o si ser sincera con lo que siente y abrirse a Mauricio.

Todo se resuelve con la llegada del nieto auténtico, que realmente no ha fallecido, y con el repudio al que la abuela (ya conocedora de todo en lo que se ha convertido) lo somete, “adoptando” al momento a los actores (ajenos al conocimiento de esta) como sus verdaderos nietos. Gracias a la abuela y su defensa de la familia como algo basado en el amor y no en la sangre (tesis también defendida por Casona), Marta conseguirá cumplir sus sueños, pero esta vez de verdad. Como pasaba con Julia Miranda, conseguirá hacer las paces con su pasado y superar su propio arquetipo: ya no es ni será una “mujer sufridora”.

«Mujer amante»

Mujer que mantiene una relación que supera los preceptos religiosos y sociales con un hombre que no es su marido. Esa infidelidad se transforma en el conflicto de la obra y tiene como desenlace una muerte. Este es uno de los arquetipos más fecundos de la literatura.¹³

Ada, de *Las tres perfectas casadas* (1941)

Ada está casada con Javier, tiene con él una hija, Clara, y es una elegante y entregada señora de mediana edad. Sin embargo, su tranquila existencia se ve alterada cuando, en su decimotercero aniversario de bodas, Javier descubre junto a dos amigos que sus tres esposas tuvieron una historia de amor con Gustavo Ferrán, amigo de todos y conquistador empedernido, el cual iba a asistir a la celebración, pero ha fallecido esa misma noche en un accidente aéreo. De pronto, Javier tiene dudas del amor de su mujer y de su paternidad (fragmento 22), y a su esposa, acostumbrada al control, la situación le pilla por sorpresa. Todo alcanza proporciones hiperbólicas cuando Ferrán, que no viajaba en el avión accidentado, llega a casa del matrimonio.

Ante Javier, Ada se acoge a su rol de madre y esposa ejemplar, negando el desliz (fragmento 23), pero una posterior conversación con Ferrán esfuma las dudas: ella cometió adulterio con el mejor amigo de su esposo, aunque fuese solo una vez (y durante una hora). Decidida a no perder a su familia, Ada suplica a Ferrán que devuelva la paz a las tres parejas, pidiéndole que se retracte y después se suicide, ya que “*solo algo dicho justo antes de morir tiene tanta fuerza como para parecer verdad*”. Él accede a cambio de cenar con ella, recreando su única noche juntos hace diez años.

En esa cita, Ada, arrepentida de lo que ha pedido a Ferrán, pondrá fin a su eterna lucha entre libertad y deber, explotando y sincerándose con Ferrán, al que confiesa su amor, un amor imposible por su situación de casada y madre (fragmento 24). Feliz con sus palabras, él se ve preparado para morir, a lo que ella se niega. En un forcejeo con la pistola de por medio, Ferrán muere, y aunque se intuye que es por culpa de Ada, él asume la autoría del disparo, liberándola de toda carga. Así, esta podrá rehacer su vida junto a su marido y su hija, el lugar al que pertenece y en el que debe permanecer.

Aunque *Las tres perfectas casadas* es un título irónico, Ada acaba, pese a sus errores, actuando como una esposa ejemplar: no se deja llevar por sus pasiones y ve en su familia a su bien máspreciado. Por más que se sincere con Ferrán, no se plantea huir con él; por eso, Casona le ofrece un final agridulce: mantendrá su matrimonio y a su hija, pero deberá renunciar al amor de su vida. Ada actúa, en definitiva, como símbolo del deber de fidelidad al matrimonio y a la familia, valores que vencen y encajan con el sistema de creencias del autor.

¹³ Es muy sugerente el análisis de Araguas (2018) sobre las adúlteras más famosas de la novela del s. XIX, Emma Bovary, Anna Karenina o Ana Ozores. El adulterio femenino continúa en el siglo XX con obras como *The end of an affair* de Graham Greene, historia de adulterio y salvación.

Inés de Castro, de *Corona de amor y muerte* (1955)

Inés es la amante del príncipe Pedro de Portugal en esta obra ambientada en el siglo XIV. Su amor, conocido por los súbditos del reino, supone un grave conflicto político: tras tiempos de guerra entre Portugal y Castilla, la paz reside en el matrimonio entre el príncipe portugués y la infanta castellana, Constanza. Por eso, cuando esta llegue a Coímbra y descubra todo, lo que parecía un simple escaqueo amoroso se convertirá en un importante desafío que acabará con sangre vertida.¹⁴

Inés es una dama rebelde que no entiende la vida lejos de su amado pero que conoce y teme las repercusiones de su relación. No obstante, no renuncia, en toda la obra, a su fortaleza y al amor que siente por el príncipe, ni ante su rival, la altanera Constanza (fragmento 25), ni ante su suegro, el rey, quien le permite el destierro y no duda en advertirle de que acabará con ella si no abandona el reino y a su hijo (fragmento 26). Mujer de sólidas convicciones, Inés no se somete a nadie y pelea por el hogar que ha construido con Pedro y los hijos que comparten. El final de Inés en la obra será fatal: a modo de mártir, es ejecutada por el rey y sus hombres y después vengada por Pedro (fragmento 27), que inicia una rebelión con la que, tras vencer, ocupará el trono. En la última escena, se muestra la coronación del ahora rey Pedro, que proclama a la fallecida (ya un símbolo nacional de amor e inocencia) nueva reina de Portugal (fragmento 28).

Inés es una heroína trágica que asume su destino con valentía y ejerce como símbolo de la pasión desmedida, del amor que supera todo orden establecido. Es ahí donde radica su desgracia: si Ada era capaz de asumir su deber de esposa y madre, Inés no asume su deber como súbdita del rey. Esta rebeldía de amor loco, basada en un amor puro y honesto, pero rebeldía, al fin y al cabo, es inaceptable en la sociedad medieval y, por eso, no queda más opción que la muerte.

La “mujer amante”, como la “mujer evasora”, es un modelo destinado a la derrota, a menos que se intervenga a tiempo y se produzca un cambio de actitud. Siguiendo el esquema de valores de Casona, una adúltera no puede alcanzar la felicidad, ya que vive su vida desde el engaño y la desobediencia, y alguien así solo tiene dos opciones: o la muerte, o la reconversión en esposa modélica.

¹⁴ Se trata de una nueva versión de la tragedia del famoso personaje de Inés de Castro, tras las dos obras que Jerónimo Bermúdez dedicó al tema, *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, o la obra de Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*. Pese a ser un mito literario, existen manifestaciones en otras artes, como en la ópera, con un total de 29 operas entre las que destaca *Wut*, Andrea Lorenzo Scartazzini.

«Mujer sustituta»

Mujer joven y de vida desgraciada que consigue recuperar su felicidad al ser acogida por una familia en la que opera reemplazando a alguien ya fallecido y a quien parece recordar, por algún motivo.

Alicia, de *Prohibido suicidarse en primavera* (1937)

Alicia es una chica vulnerable, una joven sin amigos, hogar ni oficio que decide, una noche de desesperación absoluta, que no hay para ella otra opción que el suicidio. Para cumplir este objetivo, y no morir sola, acude al “Hogar del Suicida” del Dr. Roda (fragmento 29). Sin embargo, al instalarse en el centro, descubre que la muerte no es la solución a su problema: sus ganas de vivir crecen y desiste en su propósito. Admirado por su coraje, Roda le ofrece un puesto como enfermera (fragmento 30). Aunque, por sus vivencias hasta este momento de la obra, Alicia podría considerarse una “mujer sufridora”, pronto aparece otro personaje fundamental en la vida de la improvisada enfermera: el Padre de la otra Alicia.

Este es un hombre maduro deprimido tras la muerte de su hija, una niña paralítica a la que tuvo que matar para ahorrarle problemas al enfermar él mismo. El hombre, dolorido con su crimen, toma la resolución de suicidarse y acude al “Hogar del Suicida”. Es en ese momento cuando Alicia, que comparte nombre y aspecto con su hija, se cruza en su vida (fragmento 31). Ella irá llenando el vacío que la hija fallecida dejó en el corazón de su padre. Con el tiempo, la gratitud y el afecto invaden los corazones de estos personajes y ambos se dan una oportunidad: el padre “adopta” a Alicia, y esta halla la familia que nunca tuvo.

De nuevo, se advierte la posibilidad de rehacer su vida y de alcanzar la felicidad que Casona ofrece a personajes desdichados de buen corazón. Alicia es una demostración de la esperanza, de la felicidad al alcance de cualquiera y a la que, según Casona, hay que aguardar con paciencia.

Adela, de *La dama del alba* (1944)

Tras la desaparición de Angélica, la primogénita, a quien dan por muerta desde hace tres años, una familia recibe una noche la visita de una misteriosa peregrina (la Muerte), la cual, tras jugar con los niños de la casa, cae rendida y se duerme junto al fuego, sin provocar la prevista muerte de Martín, marido de Angélica, que ha salido a cabalgar en plena tormenta. El joven vuelve al hogar sano y salvo, portando en sus brazos a una hermosa joven que ha visto tirándose al río.

Se llama Adela, y tenía previsto su suicidio para esa noche. Como no tiene a dónde ir, es acogida por la familia, pese a la inicial negativa de la madre, aún hundida por la desaparición de su hija. La peregrina se despide y avisa al abuelo de que volverá en siete ciclos lunares a llevarse a una muchacha ahogada vinculada a esa casa. El tiempo pasa y Adela se hace con el afecto de todos: ocupa la habitación de Angélica, viste con sus ropas, ejerce de hermana mayor con los niños, ayuda a la madre a gobernar la casa y enamora a Martín. Su parecido con Angélica inquieta al abuelo, que teme que la Muerte se la lleve, lo que supondría otra dolorosa pérdida (fragmento 32). Incluso, la

“sustitución” de Angélica por Adela es comentada en el pueblo, que tacha a esta de ambiciosa.

Adela es feliz, pero no se cree lo que le ha pasado: en el peor momento de su vida ha encontrado casa, madre, abuelo y hermanos. Incluso, el amor, ya que se ha enamorado de Martín. Este es su mayor conflicto: no quiere ejercer como sustituta de Angélica en el corazón de su viudo; cree que hacerlo sería demasiado y teme sincerarse (fragmento 33). Cuando Martín se le declare, y le cuente que Angélica no murió (huyó con un amante tras su boda y Martín se inventó su desaparición para mantener intacta la reputación de su esposa), podrán comenzar una relación, aprobada también por la madre, que se disculpa ante Adela por su rechazo inicial (fragmento 34).

En San Juan, la peregrina vuelve para cumplir su profecía y Angélica, abandonada por su amante, regresa a la casa buscando apoyo y perdón. La primera le cuenta a la segunda que todos la dan por muerta y que Martín siempre fue discreto; también, que hay una nueva mujer ocupando su lugar. Como solución, la peregrina le ofrece una muerte hermosa que otorgue paz a la familia, y ella acepta. Poco después, unos campesinos la encuentran en el río ahogada y con una corona de flores, hermosa e intacta, “como una virgen”. Así, su familia consigue cerrar sus heridas y no habrá ningún obstáculo para el amor entre Martín y Adela.

Casona reivindica de nuevo la familia como una comunidad unida no por sangre, sino por amor: Alicia y Adela hallan a personas dispuestas a entregarles el afecto que no han conocido y alcanzan la felicidad. El arquetipo de la “mujer sustituta” no resulta problemático: como pasaba con la “mujer sufridora”, tiene un desenlace de “cuento de hadas”.

8. CONCLUSIONES

Los personajes femeninos son esenciales en el teatro de Alejandro Casona. En él, conocemos a decenas de mujeres de carácter, relevancia y desarrollo diferente, pero clasificables, en varios casos, en cinco arquetipos muy marcados: mujer evasora, educadora, sufridora, amante y sustituta.

Desde mujeres que construyen un mundo de fantasía para esquivar una realidad dolorosa a mujeres que hallan una familia que las acoge para reemplazar a un miembro ya fallecido, pasando por mujeres de vocación pedagógica y fuerte carácter, mujeres desdichadas que logran alcanzar la felicidad o mujeres culpables de rendirse ante amores que superan todas las barreras, el autor consigue ahondar en el alma humana y mirar con ternura a la mujer de su época, estableciendo modelos de conducta y denunciando comportamientos que rebasan lo aceptable, según él y la moral del momento (mediante desenlaces violentos y/o trágicos).

Estos arquetipos no son un mero esquema: las mujeres que los encarnan adquieren matices que las hacen superar la funcionalidad y convertirse en símbolo de las grandes aspiraciones vitales. La conservación de la esperanza ante la evidencia del fracaso vital; el deseo de mejorar el mundo desde el cuidado de las generaciones futuras; la importancia de las segundas oportunidades para corregir errores y ser feliz; la condena de la idea de amor como mera pasión y no como responsabilidad y la noción de familia como algo basado en el amor son algunas de ellas. En definitiva, el de Casona es un teatro complejo y que refleja el espíritu del autor: un hombre moderno, esteta y caracterizado por el amor a sus iguales.

9. BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Álvarez, María. “Una vida toda de fantasías: el elemento fantástico en el teatro de Alejandro Casona”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 32 (2019): 57-71.
- Araguas, Vicente. “Adúlteras de novela. Emma, Luisa, Anna, Anita”. *Leer* 289 (2018): 88-90.
- Casona, Alejandro. *Obras completas*. Vol. 1. Madrid: Aguilar, 1961.
- Casona, Alejandro. *La tercera palabra*. Madrid: Ediciones Alfil, 1965.
- Casona, Alejandro. *Las tres perfectas casadas*. Madrid: Ediciones Alfil, 1966.
- Casona, Alejandro. *Teatro selecto de Alejandro Casona*. Madrid: Escelicer, 1972.
- Casona, Alejandro. Corona de amor y muerte: estudio y edición de J. Rodríguez Richart. Madrid: Ediciones Alcalá, 1986.
- Casona, Alejandro. *La dama del alba*. Edición de José R. Rodríguez Richart. Madrid: Cátedra, 1995.
- Cuesta Bustillo, Josefina (dir.). *Historia de las mujeres en España. Siglo XX*. Vol. 4. Madrid: Instituto de la Mujer, 2003.
- Diego Pérez, Carmen. “Alejandro Casona, un educador entre bambalinas”. *Relaciones internacionales en la Historia de la Educación: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907-2007): XIV Coloquio de Historia de la Educación*. Vol. 2. Guadalupe (Cáceres): Sociedad Española de Historia de la Educación (2007): 59-71.
- Esteban Santos, Alicia. “Mujeres dolientes épicas y trágicas. Literatura e iconografía (Heroínas de la mitología griega IV)”. *Cuadernos de filología clásica: Estudio griegos e indoeuropeos* 18 (2008): 111-144.
- Feal Deibe, Carlos. “Querer y no encontrar el cuerpo. Doña Rosita la soltera, de Lorca”. *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC* 33 (2008): 129-154.
- Fernández Fraile, M^a Eugenia. “Historia de las mujeres en España: historia de una conquista”. *La Aljaba. Segunda época* 12 (2008): 12-20.
- Ferreira Boo, Carmen. “El personaje en el cuento maravilloso: la subversión de arquetipos femeninos de brujas, princesas y hadas”. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, Universidad de Vigo, 15 (2017): 41-55.
- Guil Bozal, Ana. “El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer”. *Comunicar* 12 (1999): 95-100.
- Marías, Julián. *La mujer en el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Medina Barrenechea, Susana. *Una aproximación a El Misterio del María Celeste de Alejandro Casona desde la perspectiva de la antropología simbólica* (tesis doctoral), Málaga: Departamento de Traducción e Interpretación, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 2015.
- Pizarro Langa, Mar. “Personajes femeninos en los cuentos de Iwasaki: la subversión de arquetipos románticos”. *CAUCE: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus didácticas* 39 (2016): 227-240.
- Regueiro Salgado, Begoña. “Mujeres viajeras, rebeldes e imperfectas en la literatura infantil de la Edad de Plata”. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil* 15, Universidad de Vigo, (2017): 133-151.
- Rodríguez Olay, Lucía. Personajes femeninos en el teatro de Antonio Gala: “Anillos para una dama”, “Los buenos días perdidos” y “¿Por qué corres, Ulises?” (tesis

doctoral), Oviedo: Departamento de Filología Hispánica, Universidad de Oviedo, 2010.

Rodríguez Richart, José. *Vida y teatro de Alejandro Casona*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1963.

Zambrano Carballo, Pablo Luis. “Literatura y suicidio: breve historia del debate”. *Estudios sobre literatura y suicidio*. Ed Pablo Luis Zambrano Carballo, Sevilla: Alfar, 2006: 13-42.

11. ANEXO. FRAGMENTOS

Se exponen, a continuación, los fragmentos señalados a lo largo del análisis y que sirven para ilustrar, de una forma más completa, el estudio de los personajes, su rol, su construcción y su desarrollo a lo largo de cada historia. Han sido ordenados por arquetipos (siguiendo la misma distribución que el artículo) y numerados; en todo momento se muestra el título de la obra y la localización exacta del fragmento en la edición empleada para el trabajo. Además, antes de cada texto se indica de forma sucinta qué sucede en él y por qué eso resulta relevante a la hora de retratar cada arquetipo.

Mujer evasora

1) Genoveva, de *La casa de los siete balcones* (1957)

Fragmento 1

Genoveva es una “novia en espera”. Hace años que no recibe cartas de su novio, emigrado a América, pero no se le ocurre que este haya podido abandonarla. Su ingenuidad es protegida por Germán, el doctor de la villa, consciente del trauma que le produciría descubrir la verdad:

GENOVEVA	¿Cómo puede tardar tanto ese barco?
GERMÁN	América está muy lejos.
GENOVEVA	No la habrán cambiado de sitio. Y antes sólo eran unas cuantas semanas. Esta vez parece un siglo.

(*Teatro selecto* 285-286)

Fragmentos 2 y 3

Genoveva sobrevive en su universo de ilusiones a base de negar la realidad: hace oídos sordos a las habladurías y al desprecio de sus vecinos. También a la evidencia del paso del tiempo y de su vejez, ya que ronda los cuarenta años; esa idea le parece absurda, y así se lo hace saber a su sobrino, Uriel:

GENOVEVA	[...]. Todo lo feo, lo sucio, lo grosero, se tacha, y en paz. ¿Ves las palabras brutas del señor cuando me insulta? Tachados los insultos. ¿Ves que las comadres se guiñan el ojo cuando yo paso? Tachados los ojos. Y aquí dentro, a esa mujer..., a esa mala mujer..., ¡A esa la tengo tachada entera! ¿Comprendes ahora?
----------	---

(*Teatro selecto* 287)

- GENOVEVA Aunque todos lo digan, ¿no comprendes que no puede ser? Cuarenta es un número de mujer casada. Pero, ¿cuándo has visto a una señorita con ese número estúpido?
- URIEL Nunca, tía. ¿Tachado?
- GENOVEVA Tachado. Gracias, Uriel.

(*Teatro selecto* 332)

Fragmento 4.

Incluso al final de la obra, cuando Uriel muere intentando salvar a su tía y se sabe que esta será internada hasta su muerte en una institución psiquiátrica, su ilusión se mantiene intacta. Convencida, parte a un destino que cree feliz, aunque el espectador sepa que se trata de un engaño, lo que aumenta el dramatismo del cierre:

[...] *Se oye lejos el bramar de la sirena. GENOVEVA se sobresalta, como si la llamada la despertara. Sonríe contestando.*

- GENOVEVA Ya voy. No te impacientes, querido... Mi querido... Mi querido queridísimo... (URIEL está aún en el umbral, en actitud de despedida. Nuevo toque de sirena hasta el fin. GENOVEVA, de espaldas a URIEL, se dirige al portón, con su sombrilla abierta, contestando a la llamada lejana.) Espera, mi amor... Espera...

(*Y sale, radiante, para América.*)

TELÓN FINAL

(*Teatro selecto* 370)

2) **María / Sirena, de *La sirena varada* (1934)**

Fragmento 5

Sirena llega sin previo aviso a la República de Soñadores en el primer acto de la obra. Nadie parece conocerla, pero ella se muestra sorprendentemente cercana y afectuosa con Ricardo. Su primera intervención ya presagia una personalidad arrolladora, que pronto descolocará al resto de personajes. Casi de pasada, hace un comentario sobre su vida llena de abusos en el circo de Pipo, justificándose al decir que “la tenían presa”:

- SIRENA ¡Al fin! ¡Cuánto tiempo ya! Te hice esperar mucho, ¿verdad? No fue mía la culpa: me tenían presa, ¿sabes? ¡Y tú tan lejos! ¿No me besas, Dick?
- RICARDO Perdón... Debo de estar aturdido...; no recuerdo.
- SIRENA Yo tampoco apenas. ¡Ya hace tiempo, ya! Pero tú me querías. Y ahora ya estamos juntos. ¿No me besas, Dick?

(*Teatro selecto* 43)

Fragmento 6

Florín y Ricardo discuten sobre hasta qué punto es necesaria la verdad dentro de una relación amorosa seria. Esta conversación resulta fundamental para el desenlace de la obra, cuando Ricardo ayude a Sirena a recuperar su cordura. Florín argumenta que debe haber algo oscuro y trágico en esta muchacha, y así acaba siendo:

FLORÍN Que el amor necesita la verdad.
 RICARDO El mío, no. Yo amo en Sirena lo maravilloso.
 FLORÍN Al principio. Pero te dejaste arrebatar demasiado. Hoy quieres a la mujer de carne y hueso; la quieres con toda tu alma y todos tus sentidos, y te da miedo quererla así porque no la conoces. ¿Quién es Sirena? Nada sabes.
(Teatro selecto 53)

Fragmento 7

Sirena, ya reconstruida en María, no recuerda su falsa identidad previa. Su mundo de fantasía ha sido quebrado: a partir de ahora, será una mujer plena. Emocionado, Ricardo asiste al éxito de su sanación:

SIRENA Sirena... ¿Por qué me llamas así? ¿No te gusta mi nombre?
 RICARDO Sí, es muy bonito: María.
 SIRENA María es un bonito nombre; tan sencillo... Y Sirena... ¿Quién se llamaba así?
 RICARDO Cualquiera, ¿qué importa?
(Teatro selecto 76)

Mujer educadora**1) Natacha, de *Nuestra Natacha* (1935)**Fragmento 8

Natacha conversa, preocupada, con su tío, Don Santiago, a causa del puesto que le han ofrecido como directora del Reformatorio de las Damas Azules. Horrorizada por la experiencia que tuvo allí en su época como huérfana, realiza una severa crítica al sistema educativo del centro, en el que imperan la violencia y la culpa y la ternura escasea:

DON SANTIAGO Todos los reformatorios son tristes.

NATACHA ¿Y por qué? Convierten en cárceles lo que debieran ser hogares de educación. Y allí van a enterrarse, en una disciplina de rejas y de silencio, los rebeldes, los pequeños delincuentes. Los que más necesitan, para redimirse, un amor y una casa.

[...]

NATACHA Decían que allí me meterían en cintura. Y para esa hazaña de meter en cintura a un niño, mezclaban mis catorce años locos de ilusiones con pequeñas ladronas, con desequilibradas y morbosas sexuales. Y así tres años inacabables: rigidez, silencio, castigos de aislamiento absoluto por las faltas más pueriles... Hasta el día en que se le ocurrió a usted visitar aquella casa. (*Cogiéndole las manos.*) Cuánto le debo, Don Santiago.

(*Teatro selecto* 480)

Fragmento 9

El cuerpo docente del Reformatorio de las Damas Azules se opone a la gestión de Natacha. Profesores como la señorita Crespo consideran que su apoyo a las alumnas ha acabado con la disciplina que caracterizaba a la institución, y que esto será contraproducente para el futuro de las niñas:

SRTA CRESPO ¡Señorita Méndez! ¡Señorita Méndez!... (*Se vuelve consternada al CONSERJE.*) ¿Ha visto usted, Francisco? ¡Esto se hunde! No hay disciplina, no hay respeto al profesorado. [...] Aquí no hace cada uno más que lo que le gusta. Si las cosas siguen así, esto más que un Reformatorio va a parecer una colonia de vacaciones.

(*Teatro selecto* 511)

Fragmento 10

Natacha pide ayuda a Lalo para impulsar su nueva escuela y sintetiza su proyecto: construir a hombres libres, bondadosos y autosuficientes, siempre desde el esfuerzo, el apoyo y la comprensión. Con esta intervención de la heroína de la obra, Casona resume su propia tesis acerca del propósito de la educación:

NATACHA Hagamos hombres libres, Lalo. Los hombres libres no toman nada ni por la fuerza ni de limosna. ¡Que aprendan a conseguirlo todo por el trabajo!

(*Teatro selecto* 556)

2) Marga, de *La tercera palabra* (1953)

Fragmento 11

Marga descubre que Pablo no es, como ella creía, un pobre niño huérfano, sino un hombre de su misma edad. Al saber que este fue criado como un salvaje en las

montañas, sin ningún tipo de contacto con la cultura o las mujeres, su vocación docente se ve resentida, y su primer impulso es huir de la casa:

MARGA ¿Aquella nube de polvo que viene a galope disparando desde el caballo? Muchas gracias, señora; pero para esto no se llama a una maestra: se llama a una domadora. (*Toma resuelta una maleta.*) ¡Vamos!

(*La tercera palabra 23*)

Fragmento 12.

Marga admite, aliviada, la pureza y la bondad de Pablo ante sus tías poco después de haberlo conocido. En él descubre a un hombre bueno, sano y noble, distinto a los demás, todavía no corrompido por los vicios de la sociedad “civilizada”:

MATILDE ¿Le ha dado miedo?

MARGA Al contrario: nunca me ha tranquilizado tanto una mirada de hombre.

ANGELINA Entonces, ¿por qué se ha puesto pálida?

MARGA Porque es el fracaso más hermoso que he sentido en mi vida. [...] ¿Cómo ha podido llegar un hombre con unos ojos tan limpios?

(*La tercera palabra 26-27*)

Fragmento 13

En este fragmento, Marga muestra al muchacho una fotografía de él, de bebé, junto a su madre, y Pablo se entenece por primera vez en su vida. Esta anécdota sirve para que la profesora reitere la inocencia y la pureza de su alumno. Poco a poco, Pablo y Marga van entablando una relación cada vez más especial, y él va cuestionando algunos de los “pudores sociales” de su maestra:

PABLO Entonces, ¿por qué te separas de mí en el río? También aquí estoy completamente desnudo.

MARGA No es lo mismo. Ahí sólo tenías cuatro años.

PABLO ¡Ah! ¿Es cuestión de tiempo? ¿A qué edad empieza un hombre a ser inmoral?

MARGA Eso depende... Algunos, en seguida. Tú no has empezado todavía.

(*La tercera palabra 54-55*)

Fragmento 14

En medio de la gran discusión de la pareja en la obra, Marga confiesa que está embarazada. Se trata de la última escena de esta historia, en la que Pablo saca su lado más salvaje al conocer la historia de Marga y su primo y en la que ella, desencantada con lo que acaba de ver en él, lo amenaza con marcharse para siempre:

- PABLO No me importa lo que puedas llevarte. Ya estoy acostumbrado a que me roben todos.
- MARGA ¿Sí? Pues entonces, ¡cuenta tu sangre a ver si te falta algo, porque lo mejor de ti viene conmigo!
- PABLO ¡Quieta! ¡Medias palabras, no! ¿Qué quieres decir con eso de la sangre? [...] ¿Un hijo...? ¿Un hijo mío...?

(*La tercera palabra* 86)

Mujer sufridora

1) Julia, de *Siete gritos en el mar* (1952)

Fragmento 15

Antes de que Julia llegue a la cena de Nochebuena para los invitados de primera clase, el propio capitán la describe ante los demás, que todavía no la conocen. Se trata de un retrato breve y altamente significativo, en el que se expone su aislamiento voluntario y en el que ya se prevé la importancia que tendrá la muchacha en la historia:

- CAPITÁN La señorita Miranda es una muchacha que viaja sola, encerrada en su camarote. Seguramente ninguno de ustedes la ha visto ni la ha oído hablar. Es... esa pasajera que nadie recordaría al llegar a puerto. Y, sin embargo, en esta noche decisiva, no podemos prescindir de ella.

(*Obras completas* 673)

Fragmento 16

Juan de Santillana y Julia recuerdan su encuentro en la cubierta del barco hace pocos días, un encuentro fugaz que llenó de felicidad, por primera vez en mucho tiempo, a la joven, quien, después de una vida de culpa, tristeza y rechazos, descubrió que lo único que siempre buscó fue un poco de compañía:

- SANTILLANA Podemos hablar de nuestro único recuerdo; aquella tarde en la borda, hace dos o tres días. [...] ¿Por qué me dio las gracias si no habíamos compartido una sola palabra?
- JULIA ¿No lo ha comprendido aún? Fue la primera vez en mi vida que me sentía acompañada. Estaba poniéndose el sol de rayos largos como en las estampas del Sinaí; pasaba un rebaño de delfines ondulando la tarde, y el mar, espeso de algas, parecía un campo verde recién llovido. Y de pronto me di cuenta de que todo aquello era hermoso, no por sí mismo, sino porque alguien lo estaba compartiendo conmigo, que lo había mirado sola cien veces y que, sin embargo, no lo había visto nunca.

*(Siete gritos en el mar 693)*Fragmento 17

Juan ha despertado en el corazón de Julia unas irónicas ganas de vivir, inútiles ahora que saben que su muerte está cerca. Ambos hablan sobre un idílico futuro juntos que el ataque del submarino al barco les ha arrebatado. La desgracia de Julia ya no es una vida solitaria, sino una vida acompañada de la que no podrá disfrutar:

JULIA [...] Me gustaría poder decir: “Saldremos, nos veremos, almorzaremos...”. Pero ahora todos nuestros verbos han perdido el futuro. Ya no puedo decirte ni siquiera esa cosa tan simple que me haría feliz: “¡Hasta mañana, Juan!”. De todos modos, gracias por este daño maravilloso que me has hecho.

SANTILLANA ¿Daño?

JULIA El más cruel de todos. Porque hace una hora yo iba a buscar la muerte tranquilamente; y ahora, cuando ya no es posible, quiero desesperadamente seguir viviendo. *(Solloza sobre su hombro.)* ¡Quiero vivir, Juan...! ¡Quiero vivir...!

*(Siete gritos en el mar 693)*Fragmento 18

Se trata del final de la obra, en el que se descubre que todo ha sido un sueño y en el que Juan promete a Julia de una vida diferente. La sufridora pasajera del trasatlántico consigue superar su arquetipo y mirar con optimismo a un futuro mucho más feliz, perdonándose a sí misma por los errores cometidos en el pasado:

SANTILLANA Valor, pequeña. Piensa que hoy toda la alegría del mundo cabe en estas dos palabras nuevas: te quiero y eres inocente. ¡Repítelas con el fuego en tus manos! [...]

JULIA Me quiere y soy inocente... Me quiere y soy inocente... ¡Soy inocente...! ¡¡Soy inocente!! *(Todos mirándola con las copas en alto. El coro irrumpie fortísimo con la gracia popular del villancico.) (Telón lento.)*

*(Siete gritos en el mar 728-729)***2) Marta / Isabel, de *Los árboles mueren de pie* (1949)**Fragmento 19

Marta recuerda el crítico momento vital en el que se encontraba la noche anterior y las sorprendentes circunstancias que la acercaron al negocio de Mauricio. Una simple tarjeta, con la palabra “mañana”, y una promesa de una vida mejor, consiguieron alejarla de su propósito de suicidarse:

- MARTA [...] De repente sentí como una pedrada en los cristales y algo cayó dentro de la habitación. Encendí temblando... Era un ramo de rosas rojas, y un papel con una sola palabra: “¡Mañana!” ¿De dónde me venía aquel mensaje? ¿Quién fue capaz de encontrar entre tantas palabras inútiles la única que podía salvarme? “¡Mañana!” Lo único que sentí es que ya no podía morir esa noche sin saberlo. Y me dormí con la lámpara encendida, abrazada a mis rosas ¡mías! las primeras que recibía en mi vida..., y con aquella palabra buena calándome como otra lluvia: “¡Mañana, mañana, mañana...!” [...]
- MAURICIO Cuando se despertó, había debajo de su puerta una tarjeta azul diciendo: “No pierda su fe en la vida. La esperamos”.

(*Teatro selecto* 198)

Fragmento 20

Este es un fragmento de un extenso monólogo en el que Marta, cansada de actuar ante los abuelos, abre su corazón a Mauricio y le expone el dolor que esta farsa le está provocando. Le declara su amor, le recrimina que la invitase a soñar un sueño que nada iba a tener de verdadero, y le advierte de que no quiere pasar por algo así de nuevo:

- MARTA [...] Vamos a hablarnos por primera vez de igual a igual, y voy a contarte mi historia como si no fuera mía, para que la veas más clara. Un día, la muchacha sola fue sacada de su mundo y llevada a otro maravilloso. Todo lo que no había tenido nunca, se le dio allí de repente: una familia, una casa con árboles, un amor de recién casada. Sólo se trataba, naturalmente, de representar una farsa. Pero ella “no sabía medir” y se entregó demasiado. Lo que debía ser un escenario se convirtió en su casa verdadera. Cuando decía “abuela” no era una palabra recitada, era un grito que le venía de dentro y desde lejos. Hasta cuando el falso marido la besaba le temblaban las gracias en los pulsos. Siete días duró el sueño, y aquí tienes el resultado: ahora ya sé que mi soledad va a ser más difícil, y mis geranios más pobres, y mi frío más frío. Pero son mi única verdad, y no quiero volver a soñar nunca por no tener que despertar otra vez. Perdóname si te parezco injusta.

(*Teatro selecto* 262-263)

Fragmento 21

El fragmento pertenece una tierna e íntima conversación entre Marta y la abuela. La primera, desconsolada por haberse enamorado de su compañero de trabajo y farsa, está rabiosa y profundamente desesperada con tener que separarse de él cuando todo acabe. La abuela, creyendo que todo se trata de una bronca más del matrimonio, tratará de consolarla y la animará a pelear por su amor:

- ISABEL Es que usted no puede imaginar todo lo que es Mauricio para mí. Es más que el amor, es la vida entera. El día que le conocí estaba tan desesperada que me habría dejado morir en un rincón como un perro con frío. Él pasó

junto a mí con un ramo de rosas y una palabra; y aquella palabra sola me devolvió de golpe todo lo que creía perdido. En aquel momento comprendí desde dentro que iba a ser suya para siempre, aunque fuera de lejos, aunque él no volviera a mirarme nunca más. ¡Y aquí me tiene, atada a su carro, pero feliz porque es suyo!

(*Teatro selecto* 248)

Mujer adúltera

1) Ada, de *Las tres perfectas casadas* (1941)

Fragmento 22

Al conocer que su esposa tuvo una aventura con su mejor amigo, Javier duda acerca de la paternidad de su hija, Clara, y así se lo hace saber a Ada, que niega todas las acusaciones (posteriormente, el espectador descubrirá que sí tuvieron una aventura, aunque fuese hace diez años y Clara haya cumplido diecisiete). El matrimonio, profundamente unido la noche anterior, ya está quebrado:

- JAVIER ¡Eso! ¡Lo que acabas de adivinar! Tú puedes dolerme mucho, y me dueles..., pero esa hija me duele mucho más..., ¿comprendes?... Esa hija..., ¿de qué color tiene los ojos Clara?
- ADA ¡Javier!
- JAVIER Antes los he estado mirando..., y me pareció que tenían un reflejo verdoso..., como los de Ferrán.
- ADA Pero ¿es que has podido dudar hasta de ella? ¿Tan ciego estás que ya ni los ojos de tu hija ves?

(*Las tres perfectas casadas* 56-57)

Fragmento 23

Ferrán y Ada discuten acaloradamente en la visita que este, tras descubrirse que realmente no falleció, hace a su antigua amante. Ella le culpa de haber puesto patas arriba su matrimonio al contar la verdad y se muestra dura y fría, negando cualquier sentimiento hacia él. La dama también defiende que hay cosas que es mejor ocultar y que, a menudo, ser sincero no sirve de nada:

- ADA ¿Qué es lo que has podido proponerte al escribir eso?
- FERRÁN Lo que se propone todo el que se confiesa: decir la verdad. ¿O es que no es verdad?
- ADA Una triste verdad, sí. Pero ¿por qué y para qué? ¿Qué pretendías conseguir?

[...]

FERRÁN Peor aún. Solo una vez estuviste en mis brazos. Y solo una hora.

ADA Lo bastante para salir de ellos sucia de tus palabras...

(*Las tres perfectas casadas* 72-73)

Fragmento 24

Ada, por fin, rompe su coraza y expone su amor a Ferrán, un amor prohibido, absolutamente imposible, que la hizo sentir viva pero que no va a ningún lugar, pues se debe a su matrimonio y familia. No existe un futuro juntos para los dos, pero a Ferrán no le importa; para él, la sinceridad de Ada es suficiente:

ADA (*Desesperada.*) ¿Y qué quieres que confiese? ¿Que eres el enemigo de todo lo que es sagrado para mí, que eres el sueño vergonzoso de mi vida, que eres el último de los miserables... y que te he querido por encima de todo? ¡Pues sí! Si eso le basta a tu orgullo de hombre, esa es la verdad. ¡Ese es mi estiércol! Pero por encima de esa pobre verdad está mi deber, ¡que vale más que tú y que yo!... Ahora ya lo sabes todo. (*Se deja caer en el asiento.*)

FERRÁN No... ahora quien lo sabe eres tú. Yo ya lo sabía desde aquella noche.

(*Las tres perfectas casadas* 96-97)

2) Inés de Castro, de *Corona de amor y muerte* (1955)

Fragmento 25

La altanera y poderosa infanta Constanza de Castilla amenaza a Inés con los múltiples castigos a los que podría someterla con tal de alejarla de su prometido, el príncipe Pedro. Poco importa esto a su amante, quien se mantiene fuerte ante su rival y afirma que nunca renunciará a su historia de amor; todo intento por separarlos, asegura, será en vano:

INFANTA ¿Sabes que puedo mandarte encerrar para toda la vida?

INÉS Sí.

INFANTA ¿Y no te da miedo?

INÉS No. Porque ni desterrada ni presa ni muerta conseguirás quitármelo. ¿Qué ganarías sacándome de Portugal si no puedes sacarme de Pedro? ¿Qué importa que me saques de mi vida si no puedes sacarme de la suya?

(*Corona de amor y muerte* 124)

Fragmento 26

El rey de Portugal, padre de Pedro, da un ultimátum a Inés, a quien advierte de las consecuencias bélicas que tendrá esta historia de amor si no acaba pronto. Ella lo sabe, pero no concibe su existencia lejos de su amado, y así se lo expone, con vigor y decisión, al monarca. En este momento, Inés está firmando su sentencia de muerte, pues en breve será asesinada por los hombres del rey:

- REY Por tu alma, Inés, no me obligues a tratarte como lo haría con un hombre, Piensa que puede estar en tu mano la paz o la guerra de dos pueblos.
- INÉS Mi única guerra y mi única paz se llama Pedro.
- REY ¿Pero hasta cuándo vas a aferrarte a esa locura? ¡Despierta! Ya has vivido diez años de fiebre. Razona ahora como lo haría una esposa, una madre...
- INÉS No puedo. Otras mujeres quieren a sus hijos porque son carne de su carne; yo, porque son carne y sangre de Pedro. No sé si es una vergüenza o, una gloria, pero después de diez años y tres hijos no me siento ni esposa ni madre. ¡Me siento cuatro veces amante!

(*Corona de amor y muerte* 130)

Fragmento 27

Poco después de haber sido asesinada, el fantasma de Inés se le aparece a Pedro entre los bosques, en el camino que este hace de la prisión al hogar de su amante. Aunque el joven se sorprende y no entiende del todo qué está pasando, el espectro le agradece los diez años de amor vividos y emprende el viaje hacia el más allá:

- INÉS [...] Y a veces el más terrible y el más estúpido de todos: el miedo de que algún día, sin saber cómo, pudiera dejar de quererte yo.
- PEDRO Perdóname. No imaginaba que te había hecho sufrir tanto.
- INÉS ¿Perdonarte? ¿Pero es que los hombres no acabaréis de comprendernos nunca? ¿Crees que si pudiera volver a vivir me dejaría quitar ni uno solo de los minutos que sufrí contigo?

(*Corona de amor y muerte* 163-164)

Fragmento 28

Con esta última intervención de Pedro concluye la obra. Tras el asesinato de Inés, él lidera una rebelión para acabar con el régimen de su padre, de la que sale victorioso. En su coronación, identifica a Inés como la nueva, justa y auténtica reina de Portugal:

- PEDRO No soy yo quien tiene derecho a esta corona. Otras sienes más dignas la tendrán más allá de la muerte. Que esta mujer, que hemos matado entre todos, nos dé a todos una vida nueva. Que su imagen de amor nos devuelva a todos el amor... y la paz. (*Todos se arrodillan mientras PEDRO ciñe la*

corona a INÉS) ¡Dios te salve, doña Inés, reina de Portugal! (con la rodilla en tierra le besa la mano. Campanas de Gloria).

(Corona de amor y muerte 167)

Mujer sustituta

1) Alicia, de *Prohibido suicidarse en primavera* (1937)

Fragmento 29

La desdichada Alicia relata ante el atento Doctor Roda su tristeza vital, cómo decidió suicidarse y su determinación de morir acompañada, motivo por el que acudió al “Hogar del Suicida”. Sin embargo, su pena inicial acabó cuando se dio cuenta de que la muerte no era la solución para sus problemas:

ALICIA Es natural; en un momento de desesperación, una se mata en cualquier parte. Pero yo, que he vivido siempre sola, ¡no quería morir sola también! ¿Lo entiende ahora? Pensé que en este refugio encontraría otros desdichados dispuestos a morir, y que alguno me tendería su mano... Y llegué a soñar con una felicidad con esta locura de morir abrazada a alguien; de entrar al fin en una vida nueva con un compañero de viaje. Es una idea ridícula, ¿verdad? [...] Entonces comprendí mi tremenda equivocación; venía huyendo de la soledad..., y la muerte es la soledad absoluta.

(Teatro selecto 98)

Fragmento 30

Decidido a que Alicia, como ejemplo del viaje del pesimismo más absoluto a la decisión de luchar y de descubrir las sorpresas que tiene la vida para todos, el Doctor Roda decide ofrecer a la joven un puesto como enfermera. A través del relato de su vida, posiblemente ayude a la sanación de otros suicidas indecisos:

DOCTOR No tenga miedo. Aparentemente esto no es más que un extravagante Club de Suicidas. Pero, en el fondo, intenta ser un sanatorio. Usted, que sólo le pide a la vida una mano amiga y un rincón caliente, tiene mucho que enseñar aquí a otros que tienen la fortuna y el amor, y se creen desgraciados. Ayúdenos usted a salvarlos. [...] Y no pierda su fe. No le pida nunca nada a la vida. Espere..., y algún día la vida le dará una sorpresa maravillosa.

(Teatro selecto 98)

Fragmento 31

El Padre de la otra Alicia, que también ha decidido acudir al extraño sanatorio a suicidarse, conoce a Alicia y, de pronto, se sorprende de su parecido físico con su hija. Ambos salen juntos a pasear, uno con una nueva hija, y la otra, con el padre que siempre soñó tener. Así lo comentan el Doctor Roda y Chole:

- PADRE Es extraordinario... cómo se parecen... Los mismos ojos; pero en “ella” más tristes. Permítame... Las mismas manos. (Amargo, como si fuera una injusticia). Pero éstas están sanas, calientes ... ¿Y la voz? ¿Quiere usted decir algo, señorita?
- ALICIA *(sin saber qué decir, sonriendo)* Gracias...
- PADRE Ah..., no... La voz, no. Perdone; tiene usted una voz muy agradable. Pero ella... cuando ella decía “gracias”, todo callaba alrededor. [...] No..., míreme, si quiere... Pero hablar, no... No digas nada... Alicia. ¡Alicia! *(Sale con ella.)*
- DOCTOR ¿Cree usted que podremos salvarle?
- CHOLE Me parece que está salvado ya.

(Teatro selecto 126-127)

2) Adela, de *La dama del alba* (1944)

Fragmento 32

El abuelo ha empezado a coger cariño a Adela, y cada día le sorprende más el enorme parecido físico que esta tiene con su desaparecida nieta, Angélica. El anciano tiene miedo de que ambas tengan un final parecido, y le pide que no trate de ocupar ningún rol más allá del suyo. Adela, humilde y sencilla, quiere parecerse a Angélica, aunque se siente inferior a ella:

- ABUELO Te encuentro cada día más cambiada..., más parecida a Angélica.
- ADELA Será el peinado. A Madre le gusta así.
- ABUELO Yo, en cambio, preferiría que fueras tú misma en todo; sin tratar de parecerte a nadie.
- ADELA Ojalá fuera yo como la que empezó este bordado.
- ABUELO Eres como eres, y así está bien. Ahora, poniéndote sus vestidos y peinándote lo mismo, te estás pareciendo a ella tanto..., que me da miedo.

(La dama del alba 101)

Fragmento 33

Adela plantea a Telva, la dicharachera criada de la casa, sus dudas acerca del amor que siente hacia Martín y el miedo que tiene de ocupar el espacio que pertenece a Angélica en su corazón. Ella le anima a que luche por sus sentimientos, asegurándole que tiene oportunidades de conquistarlo:

TELVA ¿No se te ha ocurrido pensar que es demasiado joven para vivir solo, y que a su edad sobra la hermana y falta la mujer?

ADELA ¡Telva!... (*Se levanta asustada*). ¿Pero cómo puede imaginar tal cosa? [...] Sería algo peor; una traición. Hasta ahora he ido ocupando uno por uno todos los sitios de Angélica, sin hacer daño a su recuerdo. Pero queda el último, el más sagrado. ¡Ése sigue siendo suyo y nadie debe entrar nunca en él!

(*La dama del alba* 104-105)

Fragmento 34

La madre pide perdón a Adela por lo mal que la trató al principio y la acepta, ya no como intrusa, sino como una nueva hija. Le agradece su llegada a la casa, la alegría que ha traído a un lugar frío y triste y el espectador conoce que, poco a poco, la mujer ha ido cerrando sus heridas. Con la aceptación de la madre, Adela pasa a ocupar, finalmente, el papel de Angélica en todas sus facetas (como hermana, hija, nieta y esposa):

MADRE Ahora que ya pasó quiero decírtelo, para que me perdones aquellos días en que te miraba con rencor, como a una intrusa. [...] Yo no vivía más que para recordar, y cada palabra tuya era un silencio de ella que me quitabas. Cada beso que te daban los niños me parecía un beso que le estabas robando a ella...

ADELA No me di cuenta hasta después. Por eso quise irme.

MADRE Entonces ya no podía dejarte yo. Ya había comprendido la gran lección: que el mismo río que me quitó una hija me devolvía otra, para que mi amor no fuera una locura vacía.

(*La dama del alba* 136)