



LA ENIGMÁTICA DRAMATURGIA DE GYP

*El legado feminista de una escritora silenciada y
su recepción traductológica en el contexto hispano*

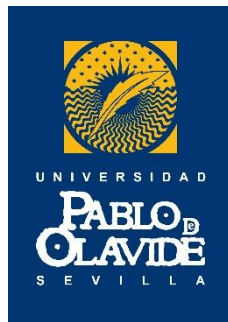


TESIS DOCTORAL
PRESENTADA POR: Raquel García Fuentes
DIRIGIDA POR: Dr. Jordi Luengo López
SEVILLA, 2020

**UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE
DE SEVILLA**

**DOCTORADO EN HISTORIA Y ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS: EUROPA, AMÉRICA, ARTE Y LENGUAS**

Literatura, Género y Estudios culturales



La enigmática dramaturgia de Gyp.

**El legado feminista de una escritora
silenciada y su recepción traductológica
en el contexto hispano**

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR:

Raquel García Fuentes

DIRIGIDA POR:

Dr. Jordi Luengo López

SEVILLA, 2020

*A mi madre,
por ser ejemplo de entereza y superación,
por insuflarme esperanza y
su irrenunciable valentía.*

Diseño de la cubierta y la portada:

Raquel García Fuentes

Imágenes de la cubierta:

Carte postale. Gyp, comtesse de Martel,
romancière dans son cabinet, retrato de
Giovanni Boldini.

Fotografía de Chiffon (Prulletje),
encarnada por la actriz Enny Mols-de Leeuwe
(1898-1982) en el Centraal-Theater de
Ámsterdam (Anónimo, LEV, 1928: 996).

Para la elaboración de la presente Tesis doctoral, se ha contado con una ayuda de la Embajada de Francia en España y el Institut français obtenida por intermediación de la Asociación de Francesistas de la Universidad Española (AFUE), en el curso 2018/2019, cuyo importe estuvo destinado a sufragar los gastos del primer mes de estancia en el Colegio de España de París (del 12 de abril al 12 de mayo de 2019). La estancia se desarrolló en el CREC (Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine), bajo la dirección de la Prof. Dra. Marie Franco, con vistas a optar a la Mención Internacional en el Programa de Doctorado en Historia y Estudios Humanísticos: Europa, América, Arte y Lenguas.

RESUMEN

Desde la última veintena del siglo XIX hasta los albores de la siguiente centuria, numerosas fueron las piezas teatrales que la escritora francesa Sibylle Gabrielle Marie-Antoinette de Riquetti de Mirabeau, con el *nom de plume* de Gyp, hizo representar dentro y fuera de la escena francófona. Novelista incluso a los ojos de su propio país, la reducida narración que se advierte en la mayoría de su obra, cuya denominación no podía ser otra que la de «prosa dramática», no hace, sin embargo, sino corroborar que la potencial escenificación de sus textos fue el eje fundamental sobre el que se basaba al crearlos. Paradójicamente, tanto esta producción teatral como sus novelas, dotadas de una manifiesta conciencia feminista, quedarían con el devenir de los años sepultadas en el olvido más absoluto. El teatro silenciado de Gyp y su recepción en el contexto hispano serán, pues, las principales líneas de investigación sobre las que se encauzará nuestro estudio, cuyas temáticas interpretaremos en clave de género.

Palabras clave: Gyp, Condesa de Martel, teatro feminista, perspectiva de género, prosa dramática, contexto hispano, traducción total.

ABSTRACT

From the last twenty years of the 19th century until the beginning of the next one, a great number of plays would be performed in the French scene and beyond by the French writer Sibylle Gabrielle Marie-Antoinette de Riquetti de Mirabeau, better known as Gyp. Novelist even in the eyes of her own country, the lack of narration that can be found in most of her work, which could be called nothing other than “theatrical prose”, confirms that the potential dramatization of her texts remains key in their creation. Paradoxically, both this theatrical production and her novels, endowed with an obvious feminist consciousness, would fade into oblivion over the years. Therefore, the dispraised theater of Gyp and its reception in the Hispanic context will thus be the main research areas of our study, whose themes will be interpreted from a gender perspective.

Keywords: Gyp, Countess of Martel, feminist theater, gender perspective, theatrical prose, Hispanic context, total translation.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

PRESENTACIÓN

INTRODUCCIÓN

<i>1.1. Hipótesis general</i>	31
<i>1.2. Objetivos específicos</i>	31
<i>1.3. Metodología</i>	33
<i>1.4. Estado de la cuestión</i>	51
<i>1.5. Argumentos de las piezas seleccionadas</i>	52
<i>1.6. Pertinencia y proyección del estudio</i>	76

I. GYP, ¿DRAMATURGA?: EL LEGADO ESCÉNICO DE UNA OBRA FEMINISTA TAN APLAUDIDA COMO DENOSTADA

1.1. La irrupción en la escena literaria de una <i>femme de lettres</i> en el ocaso del siglo XIX	77
1.2. La dramaturgia de Gyp: antecedentes teóricos a una producción desconocida	80
<i>1.2.1. La fluctuación identitaria de Gyp entre el antisemitismo y el feminismo: una única causa para su olvido</i>	80
<i>1.2.2. La comprometida personalidad de Gyp: un vaivén identitario marcado por influencias familiares y amistades</i>	85
1.3. La impronta bibliográfica en torno a la figura de Gyp	92
1.4. Una obra oscilante entre la prosa y el teatro	93

II. LA PROFUSA PRODUCCIÓN TEATRAL DE GYP EN LA ESCENA FRANCÓFONA Y EXTRANJERA

2.1. El inextricable fracaso escénico de Gyp: ¿un olvido intencionado?	97
2.2. Diversidad y análisis pormenorizado de los géneros teatrales	108
2.3. Distinción entre las obras teatrales y la dramaturgia en prosa de Gyp	111
2.3.1. <i>La producción teatral de Gyp</i>	112
2.3.2. <i>Obras en prosa con retazos dramáticos adaptadas al teatro por Gyp y/u otros autores</i>	115
2.4. De la novela a la escena y viceversa	117
2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros	119

III. ESTUDIO TEMÁTICO DE LA OBRA DE GYP DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

3.1. Heroínas transgresoras: en aras de la autonomía femenina y la liberación del cuerpo	281
3.1.1. <i>El corsé: un «infausto ceñidor» para el cuerpo femenino</i>	282
3.1.2. <i>Del corsé «baños de mar» al bañador moderno</i>	291
3.1.3. <i>El corpiño: una opresiva prolongación del corsé</i>	295
3.1.4. <i>De la moda de no comer a un «desmesurado» gusto por la gastronomía</i>	297
3.1.5. <i>La «engorrosa» moda del polisón</i>	301
3.1.6. <i>La falda corta: de la despoetización a la liberación de la silueta femenina</i>	304
3.1.7. <i>Faldas reconvertidas en pantalón</i>	308

3.2. De los curas preceptores a la secularización del espacio doméstico	311
3.3. El matrimonio: un fiasco reclusorio	317
3.3.1. <i>Del lóbrego altar al divorcio: una tortuosa travesía hacia la independencia económica</i>	318
3.3.2. <i>La violación conyugal en el siglo XIX: un fenómeno tabú a la orden del día</i>	322
3.3.3. <i>Desmitificando la maternidad: una condición sine qua non para la «mujer»</i>	329
3.3.4. <i>Un contrato de sujeción ante la impuesta complementariedad de los sexos</i>	333
3.4. Relaciones adúlteras: un delito decimonónico despenalizado por la doble moral masculina	338
3.5. Abriendo nuevas sendas interpretativas: de la misoginia entre mujeres a la sororidad	348
3.6. El concubinato: una unión preferible al enlace matrimonial	351
3.7. Tentativas de feminicidios dentro y fuera del seno conyugal	354
3.8. Gyp ante la orfandad jurídica de la infancia: una precursora aproximación a los ASI	363
3.8.1. <i>Del abuso laboral al doméstico: dos sinuosos escenarios para una misma problemática</i>	365
3.8.2. <i>Análisis del abuso sexual en la infancia en Le Friquet (1900)</i>	369
3.8.3. <i>Un secreto a voces obsequiado de flores y rubíes</i>	374
3.8.4. <i>Jóvenes armadas frente a una anacrónica violencia callejera</i>	379
3.8.5. <i>La denuncia de una publicidad lasciva al alcance de la mirada infantil</i>	380

3.9. El «ángel del hogar»: un arquetipo inconcebible para mujeres asiduas al «espacio de los iguales»	386
3.10. Hacia un deporte sin distinciones de sexos	399
3.10.1. De la pasión por el ejercicio a un hercúleo patrón estético	399
3.10.2. El paternalista modo de concebir el deporte: entre el sexismo hostil y benevolente	403
3.10.3. De la «desfasada» amazona a la femenil cazadora	408
3.10.4. El inadvertido influjo del deportismo de Gyp en la prensa hispana	412
3.11. El transgénero en la autobiográfica <i>Napoléonette</i> : una infancia de <i>garçon manqué</i>	416
3.12. El activismo político de jóvenes militantes por la causa emancipadora	420
 IV. LA RECEPCIÓN Y TRADUCCIÓN DE LA OBRA DE GYP EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA	
4.1. Entre pomos de tinta y esencia: del <i>cabinet-toilette</i> de la auténtica mujer artista al «marimachismo» de una <i>frondeuse</i>	429
4.2. La percepción de la obra de Gyp en la esfera franco-española: un incómodo ideario «moral» para el discurso dominante	436
4.3. Clasificación por géneros de las traducciones al español	439
4.3.1. De las entregas matritenses a las mexicanas: la democratización de una obra inasequible a través de <i>folletines</i>	440
4.3.2. Las novelas de Gyp en ediciones de «poche»	441
4.3.3. Los «cuentos» de Gyp: una atrevida concesión periodística	445

4.3.4. <i>Reflexiones de una «femme de lettres»: un artículo sobre la Mujer Moderna</i>	450
4.3.5. <i>La Comedia de Madrid: el clamor de una pieza entre la tradición monárquica y bonapartista</i>	451
4.4. Estudio de los traductores y traductoras	454
4.4.1. <i>La otra actividad de Arturo Echevarría y Cía</i>	455
4.4.2. <i>Carlos Roumagnac: entre la criminología y la literatura francófona</i> ..	455
4.4.3. <i>El desliz de María de Atocha Ossorio y Gallardo</i>	456
4.4.4. <i>La (in)felicidad de Tomás Borrás</i>	457
4.4.5. <i>José Ignacio de Alberti: de la traducción teatral a la producción dramática</i>	458
4.4.6. <i>Anónimos</i>	458
4.5. Análisis de las traducciones	459
4.5.1. <i>Obras teatrales y novelas en prosa con retazos dramáticos</i>	459
4.5.2. <i>La hipertextualidad en la miscelánea traducción de Aecé</i>	460
4.5.3. <i>La transversión de género en la obra traducida de Gyp</i>	462
4.5.3.1. <i>Los cuentos de La Época y El Cuento Semanal</i>	463
4.5.3.2. <i>Los otros apelativos del género epistolar</i>	463
4.5.3.3. <i>Una escena revestida de cuento</i>	464
4.6. Estudio de la obra traducida de Gyp en España e Hispanoamérica	466

V. CONCEPTO DE «TRADUCCIÓN TOTAL» APLICADO AL TEATRO

5.1. Definición de «Traducción total»	479
5.2. Parámetros basados en la «Traducción total» para su aplicación fáctica en la obra dramática	481
5.3. Dilema entre tiempo y cultura: un reto difícil de precisar	494

VI. ANÁLISIS PRÁCTICO DE LA OBRA DRAMATÚRGICA DE GYP

6.1. <i>Mise en scène</i>	497
6.2. Procedimientos sintácticos	498
6.2.1. <i>La perífrasis de relativo</i>	499
6.2.2. <i>La recuperación pronominal</i>	500
6.2.3. <i>La dislocación adverbial</i>	500
6.2.4. <i>Inversión del sujeto</i>	500
6.2.5. <i>La deixis endofórica</i>	501
6.2.6. <i>Solecismos y anacolutos</i>	502
6.3. Procedimientos léxicos	503
6.3.1. <i>Adjetivos y adverbios exclamativos</i>	503
6.3.2. <i>Locuciones</i>	505
6.3.3. <i>Interjecciones</i>	506
6.3.4. <i>Vocativos y partículas apelativas</i>	506
6.3.5. <i>Comparaciones fraseológicas</i>	507
6.3.6. <i>Repeticiones</i>	508
6.4. Procedimientos ortotipográficos	508
6.4.1. <i>Comillas</i>	509
6.4.2. <i>Puntos suspensivos</i>	510
6.4.3. <i>Signos de exclamación</i>	511
6.4.4. <i>Mayúsculas</i>	512
6.4.5. <i>Cursivas</i>	512

VII. ANÁLISIS Y PROPUESTAS DE «TRADUCCIÓN TOTAL»

7.1. Propósito del estudio de la «Traducción total»	515
7.2. Método para la praxis	520
7.3. Cuadros traslativos	524

CONCLUSIONES	531
---------------------------	-----

GLOSARIO CONCEPTUAL	537
----------------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	563
---------------------------	-----

I. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

a) Bibliografía general	563
b) Bibliografía específica	569

II. BIBLIOGRAFÍA DE LA AUTORA

a) Piezas teatrales y prosa dramática de Gyp	579
b) Artículos de prensa	582
c) Cartas	583
d) Obra traducida de Gyp	583

III. FUENTES DIRECTAS Y DE LA DRAMATURGIA DE GYP

a) Fuentes hemerográficas	587
b) Fuentes bibliográficas	652

IV. WEBGRAFÍA	657
----------------------------	-----

ANEXOS

ANEXO I. GRÁFICO DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE GYP POR DÉCADAS	668
ANEXO II. ESTADÍSTICAS DE LA OBRA TRADUCIDA DE GYP EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA	669
ANEXO III. FUENTES ILUSTRADAS DE LA DRAMATURGIA DE GYP	671
Anexo III. I. Ilustraciones de dramaturgia, fotografías, caricaturas, estampas, dibujos y carteles teatrales	673
Anexo III. II. Ilustraciones de la obra literaria de Gyp	724
Anexo III. III. Ilustraciones de Prensa	741
Anexo III. IV. Ilustraciones y fotografías de la Condesa de Martel	743
ANEXO IV. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES	747
ANEXO V. PLANISFERIO DE LA DRAMATURGIA DE GYP EN LA ESFERA INTERNACIONAL	803
LISTADO DE SIGLAS Y ABREVIATURAS DE LA REDACCIÓN	809
SIGLAS DE LAS PUBLICACIONES	813
ÍNDICE DE LAS PUBLICACIONES DE LA ÉPOCA	831
ÍNDICE ONOMÁSTICO	891

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de mi iniciación en el campo de la investigación y la elaboración de la presente Tesis doctoral, se han originado diversas circunstancias que me han instado a barajar la posibilidad de postergar el Doctorado temporalmente o dedicarme por completo a él, desde mi matriculación en el curso 2017-2018. El hecho de haber abogado por la senda investigadora hasta culminar la redacción de la Tesis doctoral en agosto de 2019, se ha debido, en gran parte, al apoyo recibido por las personas e instituciones que se detallan a continuación.

Me gustaría agradecer, antes que nada, a la Universidad Pablo de Olavide, donde me he formado como traductora e intérprete (inglés/francés), así como con el Máster de Profesorado en la Especialidad de Francés y, finalmente, con el Doctorado en Historia y Estudios Humanísticos: Europa, América, Arte y Lenguas (DHH). Gracias, en primer lugar, al Vicerrectorado de Postgrado y Formación Permanente de la UPO, a través del cual, mediante la consecución de una Ayuda de Formación doctoral y Colaboración con el Centro de Estudios de Postgrado (CEDEP), pude continuar con el Doctorado nada más finalizar mi segundo Máster, en un momento en que, quizás, habría ralentizado la redacción de la Tesis y me habría visto obligada a compaginar la investigación con otra vía profesional. En este sentido, deseo expresar mi agradecimiento a mis compañeros/as doctorandos/as del CEDEP; en especial, a Samuel, Rafa y María, por la enriquecedora amistad entretejida en el curso 2018/2019, alejada de toda competencia académica. De igual modo, quisiera reconocer la labor de las compañeras del PAS, con quienes tuve la oportunidad de trabajar, en especial a Yolanda; quien fue mi compañera en el CEDEP durante un año, y a mis responsables, Rosa M.^a Estrade, M.^a Carmen Martín y Maribel Núñez, por la confianza depositada en mí y el afectuoso trato recibido en cada visita al CEDEP en los últimos meses.

De manera previa a mi paso por el Centro de Estudios de Postgrado, no quisiera dejar de agradecer al cuerpo docente del Grado en Traducción e Interpretación (Inglés) por los conocimientos y destrezas adquiridas, particularmente, a las profesoras del Área de Filología Francesa: a Inmaculada Respaldiza, a quien tuve como profesora en 2.º y 3.º curso; y a Anne Aubry, a quien tuve como docente en diversas asignaturas de Lengua Francesa, Cultura y Sociedades durante el Grado, y en el Máster de Profesorado. Gracias especialmente a Anne por la ayuda prestada todos estos años, también por incentivarnos

desde 3.º de Grado a realizar actividades de índole investigadora, así como por la confianza depositada en mí para ser Alumna interna en el Área de Filología Francesa bajo la dirección del Prof. Dr. Jordi Luengo.

De igual modo, quisiera expresar mis más sinceros agradecimientos a la profesora Évelyne Ricci por la confianza, la ayuda y el tiempo brindados en mi experiencia como profesora lectora en la Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Quisiera agradecer igualmente a la Prof.^a Marie Franco, quien ha sido la responsable de mi estancia predoctoral en el Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine (CREC). Mi sincera gratitud a ambas, así como a Serge Salaün y Marie Salgues —responsable del taller de traducción teatral— por permitirme asistir a los seminarios y participar en los talleres traslativos de este icónico grupo de investigación. La asistencia a dichos *ateliers* ha constituido un referente clave para implementar en esta Tesis el concepto de «Traducción total». Desde esta óptica, me gustaría agradecer igualmente al estudiantado de Langues Étrangères Appliquées de la Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 por su afán por seguir aprendiendo y por permitirme disfrutar cada día de mi labor docente integrando en ella la transversalidad de género. Asimismo, quisiera agradecer al Colegio de España y a la Cité Internationale Universitaire de París, donde he residido el presente curso académico y durante los cuatro meses de estancia predoctoral con vistas a optar a la Mención Internacional del Doctorado.

Al hilo de mi experiencia docente, he de mostrar mi reconocimiento al profesorado del Máster Universitario en Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía, de la Universitat Jaume I de Castellón, durante el curso 2016-2017, gracias al cual, entre otros aspectos, me ha sido posible integrar la perspectiva de género en mi labor investigadora y docente. Gracias por haber cambiado mi percepción de la realidad circundante, y desde un plano personal, por ayudarme a poner nombre y escudriñar la violencia sistemática que sufren las mujeres y las niñas en nuestra sociedad. Desde la perspectiva investigadora, a través de este Máster, pude obtener un bagaje terminológico y conceptual sin los cuales, probablemente, no podría haber analizado, ni reparado, en muchas de las temáticas de género presentes en esta Tesis.

Pero mi mayor agradecimiento va destinado al profesor Jordi Luengo López por la inestimable ayuda que me ha brindado desde que inicié mis estudios universitarios. He de anotar que fue el primer profesor que tuve en la primera clase, el primer día de

Universidad, por lo que nunca imaginé cursar un Doctorado de su misma mano. Pese a comenzar a estudiar francés en el curso 2012/2013, el profesor Jordi Luengo me hizo descubrir, gracias a la interesante dinámica de sus clases, una gran pasión por este idioma, que seguí cultivando de manera autodidacta hasta obtener el diploma DALF C2, una lengua de la que continúo nutriéndome día a día. Todo ello me permitió mejorar mi práctica docente tanto en FLE como en ELE, a raíz de lo cual tuve la oportunidad de conseguir una plaza como Auxiliar de Conversación en Francia del Ministerio de Educación, realizar unas prácticas curriculares en el IES Vicente Aleixandre de Sevilla, y más tarde, impartir clases en Langues Étrangères Appliquées, donde la dinámica traslativa siempre se halla presente. Gracias al profesor Jordi Luengo por ser un modelo referente no sólo en la investigación en los estudios de género y francesistas, sino también en la docencia, de la que procuro seguir su estela incardinando en ella la transversalidad de género.

Muchas gracias por haber confiado en mí para la realización del TFG (2016), así como para el TFM del Máster en Investigación Aplicada en Estudios Feministas (2017) en la UJI. Desde un plano personal, quisiera expresar mis agradecimientos por su tiempo y apoyo y, en especial, por haberme permitido iniciarme en la investigación en el 4.º curso del Grado como Alumna Interna en el Departamento de Filología y Traducción de la UPO, lo cual me ayudó a corroborar que quería continuar con la vía investigadora y, en concreto, desde los estudios feministas. Gracias por la confianza depositada en mí y todos tus consejos, por haber creído en mí más que yo misma y, en suma; por haberme permitido crecer académica y personalmente contigo.

PRÉSENTATION

Pour donner suite aux remerciements, dans le présent chapitre, qui sera entièrement rédigé en langue française, nous nous pencherons sur les motivations qui nous ont incités à choisir les études sur le genre et la traduction théâtrale comme le fil d'Ariane de cette Thèse de Doctorat. Avant de nous intéresser à sa méthodologie, il apparaît nécessaire de prendre en compte les caractéristiques définissant le sujet choisi, les raisons pour lesquelles nous l'avons analysé, ainsi qu'une contextualisation au niveau académique et personnel du chemin parcouru. Malgré le fait que mon choix de Licence (*Grado*) ait porté sur la Traduction et l'Interprétariat (*Grado en Traducción e Interpretación. Inglés*, à l'Université Pablo de Olavide, 2012-2016), n'ayant pas d'emblée réfléchi à m'engager dans la voie de la recherche, une conscience de genre s'est vite éveillée en moi.

Outre mon expérience de vie, cela a été dû, en grande partie, à la volonté de certains de mes professeurs d'intégrer la perspective de genre dans leurs enseignements respectifs. Compte tenu de son implication dans cette Thèse, il va sans dire que le professeur Jordi Luengo a joué un rôle notoire dans cette prise de conscience liée à la sphère francophone. Dans son dessein d'inclure la dimension du genre dans l'Enseignement Supérieur, en première année de Licence, nous avons approfondi des notions féministes à caractère sociolinguistique dans les cours de FLE (Français Langue Étrangère), à savoir : les expressions idiomatiques d'un registre populaire et argotique, le sexisme linguistique ou le harcèlement sexuel dont les femmes sont majoritairement victimes. Si nous considérons le domaine sexuel comme l'un des plus récurrents pour dégrader les femmes, ainsi qu'une forme de violence basée sur le genre, connaître ces expressions et savoir les utiliser à bon escient nous a fait constater que les stéréotypes de genre sont toujours enracinés dans notre quotidienneté.

Attendu que le sexisme linguistique nuit sérieusement à la viabilité d'une « citoyenneté pleine », là où les femmes et les hommes auraient les mêmes opportunités, l'intériorisation de ce bagage sociolinguistique nous a permis de savoir à quoi s'en tenir face à des discours misogynes dans des pays francophones. La mise à disposition de ressources audiovisuelles par M. Luengo-López, portant sur les violences faites aux femmes (parmi d'autres, le film *Belle de Jour*, de Luis Buñuel), a été de même un élément

déclencheur pour la sensibilisation à d'autres thématiques, telles que les abus sexuels sur mineurs, un problème de santé publique dont les conséquences psycho-traumatiques furent décelées par Gyp dès le XIX^{ème} siècle.

Le choix de cette écrivaine nous ramène donc aux dernières années de Licence, même si nous étions loin d'imaginer l'influence que sa littérature aurait des années plus tard sur notre recherche doctorale. Incitée d'abord par un désir de perfectionner et d'assouvir notre passion pour le français — une langue qui me tient tout particulièrement à cœur —, la lecture de ses œuvres a aussi été motivée par les transgressions féministes qu'elle y relatait, toujours teintées d'une implacable ironie. Au bout de quelques mois, nous avons constaté que, de façon directe ou détournée, la dramaturge écrivait systématiquement sur les mêmes sujets, qui n'étaient autres que la place des femmes aristocrates — mais aussi d'autres couches sociales — et leurs conditions de vie au XIX^{ème} siècle, et ce, en analysant la fourberie d'une société encorsetée dans les postulats patriarcaux. Armée d'une plume aiguë et prompte, la Comtesse de Martel était une femme de grand cœur et d'infiniment habileté littéraire, qui, d'après son collègue Henri de Noussanne (1926 : 3), mettait à nu des turpitudes que « les convenances » ne permettaient pas de dénoncer.

Ayant toujours ressenti une passion pour la lecture et le genre comique en particulier, outre sa verve observatrice, nous avons été interpellés par l'esprit dialogué de la prose de Gyp, des textes où la narration s'entremêlait avec des vifs dialogues pour donner naissance au « roman dialogué », un genre textuel dont elle fut considérée sa créatrice. Certes, sa plume dialoguée évoquait le genre dramatique. Il n'en demeure pas moins que, contre toute attente, et aussi étrange que cela puisse paraître, Gyp n'avait guère écrit de pièces de théâtre, étant dès son premier essai vouée au plus cuisant des échecs. Au moins, c'est ce que confirment la critique de son temps, ses biographes, et même les bribes d'information qui circulent à notre époque. Sous cette invraisemblance, c'est alors que nous avons entamé notre recherche, aussi bien par incrédulité que par curiosité ; puisque comme André Maurois l'a affirmé un jour : « la science ? Après tout, qu'est-elle, sinon une longue et systématique curiosité ? » (1945 : 8). C'était ardu de croire que, malgré son affinité textuelle avec le théâtre, elle ne l'ait point cultivé.

Cette découverte aurait pu être anodine sans le nombre croissant de pièces que, année après année, nous avons trouvées dans des fonds de la presse ancienne : des annuaires des arts, des programmations théâtrales et d'autres journaux locaux et

étrangers. Fournir les clés de cet « oubli » intentionnel, élucider les raisons d'un échec mal attribué et découvrir le nombre des représentations tenait de la gageure, en raison de l'ampleur internationale de sa dramaturgie. Une découverte qui dément la place marginale, sinon inexistante, qu'elle s'est vu attribuer dans l'histoire théâtrale. Comme l'a largement évoqué Umberto Eco : « la recherche est une aventure mystérieuse et passionnante qui réserve bien des surprises. Ce n'est pas seulement l'affaire d'un simple individu : toute une culture y participe » (2018 : 8). Ainsi, à l'écoute de notre intuition, nous avons élargi nos recherches afin d'éclaircir si le théâtre de Gyp aurait pu être représenté au-delà des frontières de l'Hexagone. À part le français, l'espagnol ou l'anglais, ces nouvelles recherches ont été menées dans des archives de la presse ancienne (locale, régionale et nationale) dans de nombreuses langues étrangères : le tchèque, le roumain, le japonais, le néerlandais, le polonais, l'estonien, etc. Toutes ces trouvailles, aboutissant à la découverte d'une soixantaine de pièces, viennent réfuter les propos erronés qui ont nié la création scénique de Gyp à cause de la soi-disant incapacité à créer chez les femmes.

Notre intérêt à traduire sa prose dramatique trouve alors son origine dans notre parcours académique en Traduction et Interprétariat, où la plupart des tâches traductologiques avaient tourné autour d'un domaine professionnel déterminé (juridique, médical ou technique), qui sont certes importants, mais où la traduction littéraire brillait par son absence. Nous sommes face à une typologie de traduction qui n'est réservée qu'à une matière facultative intitulée Traduction éditoriale. Certainement, l'intérêt porté au théâtre par les maisons d'édition a été dérisoire par rapport au genre romanesque. Un genre textuel qui continue à s'écrire, mais que nous ne lisons guère ; du moins, en dehors du cadre scolaire. Par conséquent, il n'est pas non plus devenu une niche de marché rentable dans le monde professionnel de la traduction. En ce sens, nous tenons à revendiquer la traduction littéraire comme une précieuse activité culturelle (García Fuentes, 2018b : 122), en raison de la présence insignifiante qu'elle a dans les programmes pédagogiques de la Licence en Traduction et Interprétariat, où les étudiant.e.s sont majoritairement orientés vers des formations techniques.

Si notre perspective initiale était de découvrir la dramaturgie « oubliée » de Gyp dans une perspective théâtrale et purement traductologique, cette prise de conscience féministe viendrait élargir notre objet de recherche vers des horizons interdisciplinaires. Si nous nous interrogeons sur les raisons qui nous ont incités à intégrer la perspective de

genre dans notre thèse, il faudrait mentionner l'obtention d'une bourse d'Élève interne au Département de Philologie et Traduction (*Alumna interna al Área de Filología Francesa* de l'UPO), sous la tutelle de M. Luengo-López, lors de l'année académique 2015-2016. Cette expérience a constitué un premier pas vers les études de genre, grâce aux recherches effectuées sur le journal féministe *La Fronde* (1897-1903), la dramaturge Jeanne Marni et les chroniques des violences envers les femmes, retrouvées dans la presse hispanophone de la fin du XIX^{ème} au début du XX^{ème} siècle.

Comme nous l'avions précédemment noté, le fait d'avoir étudié le Master Universitaire en Études Féministes, de Genre et Citoyenneté, pendant l'année 2016/2017, à l'Universitat Jaume I de Castellón, a été déterminant dans notre poursuite vers des études doctorales. De nombreuses matières abordant des sujets si divers tels que le rôle des femmes dans les sciences, la littérature, la sociologie ou l'Histoire contemporaine nous ont aidés à mieux comprendre les mécanismes patriarcaux qui perpétuent les archétypes de genre, ainsi que les inégalités et les violences qui en découlent. Par la suite, à travers ce processus d'intégration transversale du genre, nous avons repéré plus nettement des subversions féministes en lisant les œuvres de Gyp.

Autrement dit, outre un bagage théorique dans les études de genre, ce Master nous a fourni une vision moins biaisée et androcentrique, ainsi qu'un regard plus critique, sans lequel le développement de cette thèse n'aurait pas été le même. En témoigne le fait que la plupart de concepts abordés par l'écrivaine française aient été repris, des décennies voire des siècles plus tard, par des théoriciennes féministes. Comme nous l'analyserons plus tard, cela a été le cas de Betty Friedan avec « le problème qui n'a pas de nom » ; de Concepción Arenal avec son « ignorance invincible » ; ou de la remise en question de la bicatégorisation des genres et l'artifice de la féminité, abordée par Simone de Beauvoir, qui en reprenant cette pensée déjà esquissée par Gyp, fut considérée comme la première écrivaine à mettre un terme à cette vision essentialiste de la différence des sexes : « tout être humain femelle n'est donc pas nécessairement une femme ; il lui faut participer à cette réalité mystérieuse et menacée qu'est la féminité » (De Beauvoir, 1949 : 11). Cette poursuite vers des études doctorales a d'ailleurs été consolidée par notre engagement à l'AEIHM (l'Association Espagnole de Recherche sur l'Histoire des Femmes) et l'AFUE (Association des Professeurs de Français de l'Université Espagnole), par le biais desquelles nous sommes entrés en contact avec des recherches sur les études féministes et la francophonie. Tout ceci a été possible grâce à de nombreuses expériences, telles que

notre fonction dans le secrétariat technique du XIX^{ème} Colloque de l'AEIHM, ou notre participation aux colloques de deux associations pendant 2018. Cette même année a d'ailleurs été marquée par le décernement du Premio de Investigación Feminista « Concepción Gimeno de Flaquer », octroyé par le Séminaire Interdisciplinaire d'Études sur la Femme (SIEM), de l'Université de Saragosse, pour le travail présenté : *Las subversivas heroínas de Gyp y su impronta feminista en la prensa hispana del ocaso decimonónico*. L'obtention de ce prix de recherche nous a encouragés à poursuivre l'analyse des romans de Gyp sous l'angle de la dimension de genre, tout en l'élargissant vers un plus large éventail de sujets féministes.

Sur un plan personnel, le fait de m'être sentie identifiée, parfois reconnue, à des expériences reflétées par Gyp dans ses romans, notamment dans l'enfance mais aussi à l'âge adulte, m'a sans doute aidée à déceler certaines de ses pensées féministes. En nous penchant sur l'arrière-fond d'œuvres qui ont bouleversé les stéréotypes de genre, de nombreuses problématiques touchant les femmes de son époque ont été repérées : la suppression des contraintes vestimentaires, la dénonciation de l'institution maritale ou d'une féminité trop souvent associée à l'*alterocentrisme* ou au modèle désuet de la « fée du logis ». Mais tout particulièrement, nous sommes face à une écrivaine avide de montrer le coût humain des stéréotypes sexistes. Comme nous l'examinerons dans le troisième chapitre, Gyp a toujours considéré les discriminations fondées sur le genre comme des violences systématiques (sexuelles, physiques ou psychiques) qui touchent les femmes, mais aussi les enfants, car comme l'a si bien dit Christiane Rochefort : « *de tous les opprimés doués de parole, les enfants sont les plus muets* » (Rochefort, 1976 ; *cit. pos.*: Chauveau, 2016 : 91). Au-delà de contribuer à l'engagement féministe de rendre visible une dramaturge ignorée, cette thèse a pour but de rendre hommage à une femme pionnière, pas uniquement d'un point de vue littéraire, mais aussi dans la dénonciation des préjugés surannés sur un genre qui s'est historiquement construit comme inférieur au masculin, avec toutes les discriminations que cela entraîne.

Nous nous sentons donc animés par la satisfaction que suscite d'ébruiter ce qui était réduit au silence, de rendre visible des réalités gênantes qui étaient cachées et d'élever au statut de sujet historique une dramaturge qui n'était point perçue comme telle. Tout en devançant son temps, Gyp a réussi à esquisser les tenants et les aboutissants de la théorie féministe actuelle, à se détacher des étiquettes de genre et à mettre en avant un archétype féminin qui, avant tout, méritait d'être libre.

INTRODUCCIÓN

1.1. Hipótesis general

Para la realización del presente trabajo se ha decidido optar por Gyp, escritora francesa de reconocido prestigio en las postrimerías del período decimonónico, nacida el 16 de agosto de 1849 en el castillo de Coëtstal (Morbihan) y fallecida el 28 de junio de 1932 en Neuilly-sur-Seine. Aunque nunca se declaró expresamente como feminista, Gyp¹ sí se valió de sus personajes femeninos para modelar discursos y conductas disidentes a los pautados por la tradición consuetudinaria. Este fenómeno nos ha instado a ahondar en la «conciencia de género» que de sus escritos se desgrana y en la sensibilidad feminista que la escritora pudo poseer. Asimismo, pese a que jamás se ha reparado en su faceta como dramaturga, el hecho de que la autora concibiera sus novelas dialogadas como auténticas piezas de teatro, otorgándoles numerosos rasgos inherentes a los textos dramáticos, nos ha conducido a la hipótesis de que podría haber cultivado el género teatral con más profusión de la que se conoce. El reiterado interés y muestras de reconocimiento hacia la literatura de Gyp por parte de la prensa española e hispanoamericana de la época nos han inducido de igual modo a la conjetura de que la cifra de obras vertidas a nuestra lengua podría ser más elevada.

1.2. Objetivos específicos

De manera más definida, el primer apartado se iniciará abordando ciertos aspectos teóricos que delimitarán el *statu quo* actual de nuestra investigación, así como los inicios en la senda literaria de esta *femme de lettres* y algunos retazos sobre su obra e ideología. Será a raíz de este último factor que comprenderemos más nítidamente por qué se ha tenido a esta prolífica dramaturga en tan baja consideración hasta nuestros días. A ello le seguirá un análisis pormenorizado en torno al desconocimiento que se tiene sobre su actividad escénica con objeto de escudriñar los motivos que han instado a tal

¹ Aunque en la prensa de la época son innumerables las referencias que apuntan a que el seudónimo de nuestra autora fue una variable ortográficamente desfigurada del humilde perro que Charles Dickens (1812-1870) había hecho figurar en su *David Copperfield* (Jip), lo cierto es que «Gyp» fue, en realidad, el resultado de la unión de sus dos nombres de pila (Gabrielle y Sibylle), a los cuales añadió la consonante «p» para dotarlo de una sonoridad más tónica, veloz e, incluso, un tanto agresiva (Gyp, 1927; *apud.*: Czyba, 1992: 74). Su primera intención no fue, por lo tanto, camuflarse bajo un seudónimo masculino, aunque probablemente aprovechara la ambigüedad del término para pasar inadvertida.

desinformación. Seguidamente, se procederá al análisis de la producción teatral de Gyp, en el que nos adentraremos en los géneros abarcados, la dicotomía de su obra literaria —piezas teatrales y obras en prosa con retazos dramáticos—, y en los diferentes modos en los que la autora hacía viable su escenificación.

Una vez delimitada esta taxonomía, en el estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros, expondremos la totalidad de representaciones que han sido halladas a lo largo de esta investigación. Tras detallar su repertorio escénico y la diversidad de géneros teatrales, estudiaremos el trasfondo ideológico de la obra de Gyp poniendo de relieve las temáticas atinentes a las relaciones de género y, más específicamente, aquellas en las que protestaba contra la opresiva situación de inferioridad en la que se hallaba el colectivo femenino a finales del período decimonónico. Así, tras valorar la inclusión de la autora —o su obra— dentro del ideario feminista, profundizaremos en la recepción de su literatura en el contexto hispano. Sin abandonar la perspectiva de género, previa exposición de las traducciones realizadas en España e Hispanoamérica, analizaremos la percepción que se tuvo en la época sobre su supuestamente obra «femenina» y personalidad. Por último, para terminar de descorrer el tupido velo patriarcal que desde antaño ha minimizado su portento intelectual, abordaremos la (in)moralidad con la que, en términos de transgresión femenina, muchos/as de sus coetáneos/as calificaron sus escritos a uno y otro lado de la frontera pirenaica.

A este apartado le seguirá el de las traducciones realizadas en España e Hispanoamérica, donde las clasificaremos por géneros y expondremos la trayectoria de sus autores y autoras para, posteriormente, examinarlas desde un prisma puramente teórico. Para concluir, listaremos las diferentes traslaciones localizadas al castellano mediante un pormenorizado análisis titulado estudio de la obra traducida de Gyp en España e Hispanoamérica, donde se detallarán los años de publicación, traductores/as, medio de difusión, editorial, etc.

La puesta en práctica se desarrollará durante el segundo bloque, el cual girará en torno al concepto de «Traducción total» aplicado al teatro. Una vez que los parámetros que deben regir la traslación de una pieza teatral desde el punto de vista de esta concepción traductológica hayan sido determinados, pondremos de relieve una cuestión muy en consonancia con uno de sus principales objetivos: cómo recuperar las emociones de una obra en receptores inmersos en una cultura y un tiempo diferentes a los de la original. Con vistas a afrontar mejor este desafiante dilema, explicaremos las temáticas

de las novelas seleccionadas y aquellos elementos característicos de la *mise en scène* cuyo erróneo tratamiento impediría la consecución de una traducción «global». Por último, y tras elegir varios fragmentos de dichas obras, presentaremos varias propuestas de «Traducción total» que satisfagan las problemáticas de puesta en escena detectadas, las cuales servirán, a su vez, de sustento para la ejecución de un análisis contrastivo con otras traducciones.

1.3. Metodología

Durante el proceso de investigación previo a la redacción de esta tesis doctoral, han surgido una serie de vicisitudes, derivadas fundamentalmente de la inexactitud de las fuentes disponibles. Esto se debe, en gran medida, al nimio interés que se tiene actualmente sobre nuestra autora, hecho que ha propiciado que muchas informaciones hayan quedado obsoletas; ya sea porque en dichas fuentes se han tomado como válidos datos equívocos difundidos desde el pasado siglo en torno a la autoría de algunas piezas teatrales, o bien porque se ignora completamente su notable implicación en el ámbito escénico. Éste ha sido el caso de la autoría de algunas obras consideradas anónimas o atribuidas a otros autores. La nula investigación sobre su producción dramaturgica y obra en español ha generado también grandes lagunas en lo que concierne a la proveniencia de algunas piezas y traducciones. En las próximas líneas, nos centraremos en las dificultades más arduas de solventar y en los métodos empleados para su resolución:

a) Limitaciones en la logística

El profundo desconocimiento que se tiene hoy acerca de la figura de Gyp en el contexto hispano ha originado que buena parte de las traducciones se encuentren ilocalizables o catalogadas en bibliotecas españolas y del continente americano con contados ejemplares. Por cuestiones de orden logístico, no ha sido posible acceder a algunas de ellas, de ahí que la elección de obras para el bloque práctico haya venido determinada por aquellas que hemos podido localizar. Algunas de las numerosas obras de las que intentamos hacer uso, pero cuyo acceso resultó imposible, por motivos de conservación de las mismas o por hallarse en fondos bibliotecarios inaccesibles, han sido las siguientes:

- *Alrededor del matrimonio* (1904). La Biblioteca Nacional de España (BNE) únicamente conserva tres ejemplares, de los cuales sólo uno está a disposición del público y se encuentra excluido de préstamo dada la antigüedad de la obra.
- *Escenas parisienses, cuentos y novelitas* (1904). Ante la misma situación nos encontramos al intentar conseguir esta obra, hallada en el Catálogo Colectivo de la Red de Bibliotecas de Archivos Estatales.
- *El primo de su mujer* (1910). Se barajó también la posibilidad de acceder a la novela por medio del préstamo interbibliotecario, pero al situarse ésta excluida de préstamo en la Biblioteca Argentina Dr. Juan Álvarez, su adquisición se tornaba aún más difícil que los casos anteriores. En vista de estas circunstancias, adquirimos uno de los últimos ejemplares de la novela tras contactar con una librería argentina de antigüedades².

La nimia presencia de fotografías de la dramaturgia de Gyp en instituciones públicas como la Bibliothèque Nationale de France también nos ha instado a investigar en archivos y periódicos ilustrados de su época. Quepa anotar que muchos de ellos, sobre todo periódicos extranjeros o de ámbito local, fueron destruidos o se hallan ilocalizables en nuestros días. A este factor ha de añadirse que, en la mayoría de ocasiones, el nombre de Gyp ni siquiera se enunciaba al publicitar sus piezas, al ser equívocamente atribuidas a dramaturgos varones.

En consecuencia, para localizar las fuentes ilustradas de su dramaturgia, se ha tenido que investigar y reparar previamente en este sesgo de género (que posteriormente conceptualizaremos como «usurpaciones de autoría») para, más tarde, emprender la búsqueda con el nombre de sus pretendidos autores. Pese a esta vicisitud, como se podrá apreciar en el «Anexo III. Fuentes ilustradas de la dramaturgia de Gyp» (pp. 671-746), se ha logrado recabar una sólida colección de fotografías e ilustraciones, la inmensa mayoría de las cuales hallamos en fuentes hemerográficas o mediante la adquisición de recortes

² Finalmente, pudimos adquirirla a través de Ay, Constanza!!!, una librería virtual argentina especializada en obras antiguas. El resto de ejemplares del bloque práctico de este trabajo se consiguió por medio de librerías españolas de semejante índole: *Alrededor del divorcio* (1904), en la Librería Anticuaria Jerez; *El casamiento de Chiffon* (1910), en Hijazo libros, en Logroño; y *Monina* (1921), en la Librería Anticuaria Raimundo, en Cádiz.

de prensa³ de periódicos hoy olvidados e ilocalizables. De igual modo, tampoco hemos podido disponer de las adaptaciones teatrales de sus novelas realizadas por otros dramaturgos, ya sea por encontrarse la mayoría de ellas descatalogadas y desaparecidas, o por el elevado coste que suponía su adquisición.

b) Incógnitas de autoría

La disconformidad existente ante la autoría de algunas piezas teatrales, que intuíamos que pertenecían a Gyp, nos ha obligado a emprender procesos de búsqueda más exhaustivos. Nótese, por ejemplo, que el creador de la pieza *L'ange gardien*, cuya representación más solemne tuvo lugar en el Théâtre du Grand Guignol en enero de 1900, aparece clasificado como desconocido en el sitio web del recién aludido teatro⁴. Sin embargo, numerosas publicaciones aparecidas en diarios nacionales franceses de esa misma fecha nos confirman que Gyp fue efectivamente su autora (De Cottens, 1900: 4; Mercklein, 1900b: 5; Morel, Brussel, 1901: 35; O'Monroy, 1900: 4).

Más significativo resulta aún que desde la base oficial de datos de Broadway (Internet Broadway Database, 2019), se afirme que la obra *Friquet*, representada en los teatros neoyorquinos Savoy Theatre y Herald Square Theatre en 1905, fue íntegramente escrita por Pierre Berton (1842-1912)⁵, dramaturgo francés que adaptó la pieza al inglés, junto a la propia Gyp y el traductor Paul Potter (1853-1921) (Anónimo, MT, 1905: 10; Coleman, 1940: 544). La misma controversia surge con *Wieselchen* (1912), una pieza alemana a la que investigadores del teatro germano e internacional, como Lionel Carson en su célebre *The Stage Year Book*, atribuyeron en exclusiva a la pluma del dramaturgo

³ Éste ha sido el caso de la exitosa obra *Prulletje* (1914), traducción al neerlandés de *Le Mariage de Chiffon*, la cual fue atribuida al dramaturgo holandés J. A. H. Abeleven. Las fotografías presentadas en el Anexo III (F30, F31 y F32), fueron adquiridas a través de un coleccionista de periódicos de los Países Bajos, gracias a la página web holandesa de comercio de segunda mano y antigüedades www.qoop.nl. Unas fotografías que fueron comercializadas como un recuerdo más del teatro donde se escenificó, sin prestar atención a la relevancia de la pieza propiamente dicha, la cual aparecía asignada, incluso por el mismo periódico, a su supuesto autor holandés.

⁴ Este dato puede consultarse en el sitio web actual del teatro Grand Guignol. Véase: <http://www.grandguignol.com/plays1900s.htm>

⁵ Puede comprobarse esta información en el siguiente enlace: <https://www.ibdb.com/broadway-production/friquet-6023>

Leo Lenz (1878-1962) (Carson, 1913: 233; Freydank, 2011: 44, 74). De hecho, la propia Biblioteca Nacional de Alemania se muestra de acuerdo en su catálogo con esta autoría individual (Deutsche Nationalbibliothek, 2019). No obstante, el mismo Leo Lenz admitiría al concluir su libro que la comedia era fruto de una novela de nuestra autora, aunque nunca especificó cuál (1912: 81). Efectivamente, cuantiosos son los medios y autores/as de la época que sostuvieron que la historia original era de Gyp (Anónimo, BET, 1913: 13; Koehne, 1925: 56; Library of Congress, Copyright Office, 1918: 920), devolviéndole, así, su desde entonces robado protagonismo.

Es significativo que al adaptarse la obra alemana *Wieselchen* al noruego, la comedia sólo fuese publicitada en los escenarios nórdicos bajo la autoría de Ludvig Bergh (1865-1924), el editor y director teatral que vertió la obra al noruego con el título de *Melisande* (1914) (Anónimo, TA, 1914: 2). En el diario noruego *Bergens tidende* (1868-), hallamos algunas referencias sobre su procedencia, aunque estos datos sólo se referían al aparente origen alemán de la pieza (Anónimo, BT, 1914: 2). Se confundiría, por lo tanto, a Leo Lenz con su autor original. Todo invita a conjeturar que, tanta fue la perseverancia con la que Lenz se adjudicó la autoría de *Wieselchen* en Alemania que, a la hora de adaptarla a otros escenarios europeos, su nombre permenería indeleble, eclipsando cualquier rastro de su verdadera autoría. Efectivamente, el nombre de Gyp sigue ausente en la base oficial de datos sobre artes escénicas de Noruega: «*Melisande (Lillemor) (1914) var en teaterproduksjon av Den Nationale Scene. Melisande (Lillemor) var basert på Leo Lenz' skuespill Wieselchen. Regissør var Ludvig Bergh*» (Sceneweb, 2019), donde incluso a día de hoy, se sigue atribuyendo la obra *Melisande* a sus dos «autores» varones: Leo Lenz y Ludvig Bergh.

Estimamos que este múltiple desconocimiento en torno a las (re)adaptaciones es otro de los factores que más ha incentivado el total desconocimiento de la dramaturgia de Gyp. En otros términos, dramaturgos de todo el planeta realizaron en sus respectivos países adaptaciones de sus piezas —ya traducidas a otras lenguas—, creyendo que la obra original pertenecía al autor extranjero que habían tomado como referente. Al desdibujarse en la primera adaptación el nombre de Gyp, en sus sucesivas versiones, sería aún más arduo hallar la identidad de la dramaturga, por lo que sus primeros adaptadores pasaron así a ser los autores originales. Sirva de ilustración de este fenómeno la obra representada en España —*La Corte de Luis XVIII* (1922), en francés *Napoléonette* (1919), novela de Gyp adaptada al teatro junto a André de Lorde y Jean Marsèle—. Sin embargo, en la

prensa española, fueron cuantiosos los periódicos que suprimieron el nombre de Gyp, siendo presentada bajo la autoría de José Ignacio de Alberti (su traductor al castellano), basada en la «obra» de estos dos dramaturgos franceses.

En esta misma línea, aunque trasladándonos al contexto anglosajón, se sitúa la obra *The Freedom of Suzanne* (1904). Del clamoroso éxito que esta comedia cosechó en los escenarios europeos y en los teatros más reputados del continente norteamericano, dieron fe incontables fuentes hemerográficas de la época, que, inconcebiblemente, atribuyeron su autoría a Cosmo Charles Gordon-Lennox (1869-1921) (Anónimo, FWV, 1905: 3; Stevens, 1904: 2). Al parecer, este dramaturgo londinense escribió la obra en honor y a medida de su esposa, Marie Tempest (1864-1942), una célebre actriz y cantante inglesa que encarnó el papel protagonista (Anexo III. I., ID6 y F20). Esta autoría tergiversada seguiría reproduciéndose con el transcurso de los años hasta quedar hoy reflejada en la base de datos de Broadway (IBDB, 2019). No obstante, al leer el argumento de la pieza, reproducido detalladamente en diarios estadounidenses como *The Bisbee Daily Review* (Butler, 1905: 3), advertimos que éste era idéntico al de la pieza *Autour du divorce* (1886), una novela que, paradójicamente y pese a estar redactada como una obra teatral, nunca llegó a escenificarse en la esfera francófona⁶.

Este factor nos incitó a indagar más hondamente en la procedencia de la comedia. Numerosos diarios estadounidenses y australianos apuntaron que procedía de una pieza francesa vertida al inglés por Gordon Lennox, aunque sin adentrarse en más detalles sobre el título o el autor/a original (Anónimo, AUS, 1905: 1166; EVP, 1905b: 5; NYP, 1905: 12; SUT, 1905: 2; Phillips, 1905a: 2). De hecho, el diario *The Evening Post* (1801-) de Nueva York alababa la encomiable franqueza de Cosmo Gordon Lennox al reconocer sentirse en deuda por haber tomado «algunos» pasajes de «una fuente francesa» (Anónimo, EVP, 1905a: 7). Esta ambigüedad en torno al título de la pieza original

⁶ Probablemente ello vino motivado por la controversia que suscitó en Francia *Autour du divorce* (1886), puesto que fue publicada apenas dos años después de la instauración del divorcio en Francia, en 1884. Asimismo, el hecho de que se tratase de una continuación de *Autour du mariage*, la cual ya había sido escenificada de manera independiente en 1884, pudo disuadir a la autora de transportarla nuevamente a la escena. Pese a ello, la obra gozó de un reclamo considerable y de un gran número de lectoras en el Hexágono, como lo demuestra el hecho de que se agotaran un total de quince ediciones en sólo dos días (Anónimo, LF, 1886: 1). Asimismo, como hemos podido constatar en «La Ruche», un popular suplemento de correspondencia entre mujeres publicado por *Les modes de la femme de France* (Opales Noires, 1923: 8; Qui s'y frotte... s'y pique, 1922: 2), numerosas lectoras francesas, quienes coincidían en adorar a Gyp, continuaron interesadas en sus libros e intercambiándose esta obra hasta las primeras décadas del siglo XX.

condujo a éste y a otros diarios a relacionar la comedia con *Divorçons* (1883), una pieza de Victorien Sardou (1831-1908) cuyo hilo argumental —el divorcio— era ligeramente similar al de *The Freedom of Suzanne*: «*in its nature, but not in its quality, it is akin to "Divorçons"*» (Ídem). En esta misma línea, Lillie Langtry (1853-1929), más conocida con el sobrenombre de Jersey Lily, alegaba que la pieza era idéntica a *Mrs. Deering's Divorce*, una obra estadounidense de Percy Fendall (1850-1917) que cosechó un gran éxito en Chicago gracias al renombre internacional de esta afamada actriz británica⁷ (Anónimo, CST, 1904: 4), aunque, en realidad, ambas tramas estuvieran lejos de asemejarse.

Aun así, la atribución a ambos textos-fuente resultaba un tanto nebulosa, dado que la línea argumental de *The Freedom of Suzanne* (1904) era exacta a la de la novela *Autour du divorce* (1886). Verificamos esta presunción investigando en múltiples periódicos estadounidenses, entre los cuales, un reducido número especificaba que la pieza original pertenecía a una atrevida autora francesa llamada Gyp, en concreto, a «una» de sus historias más ingeniosas (Anónimo, SFC, 1904: 24; Gawain, 1904: 16): «*The plot, or part of it, was suggested by one of "Gyp's" neat, naughty stories, and deals with the experiment of a frisky young wife who got a divorce from her husband because he objected to her goings-on*» (Anónimo, LCJ, 1904: 3). Un año después de revelarse que *The Freedom of Suzanne* era, en realidad, una obra de Gyp, su presunto autor admitiría, esta vez sí, que su pieza procedía de una novela de la Condesa de Martel, aunque nunca concretó cuál (Anónimo, ODJ, 1905; TM, 1905: 134): «*Mr. Cosmo Gordon-Lennox has acknowledged his indebtedness to Gyp for certain incidents in The Freedom of Suzanne at the Criterion*» (Anónimo, TAT, 1904: 44). Una ambigüedad que quedaría en un banal tributo hacia nuestra autora y que rara vez fue reproducida en la prensa anglófona.

Incluso en medios francófonos, se puso en evidencia que el influjo de Gyp en la obra de Gordon Lennox fuese tan irrisorio como el que, en un principio, el dramaturgo había hecho creer: «*M. Cosmo Gordon Lennox se déclare redevable à Gyp de la plupart des situations de sa pièce*» (J. C., 1904: 2). Como puede constatarse con este dramaturgo y el ya citado Leo Lenz, en el mejor de los casos, los adaptadores escénicos de la obra de Gyp reconocieron que «sus» piezas provenían de una fuente francesa, aunque siempre se

⁷ Debido a esta declaración, que tuvo una nimia trascendencia al no otorgarle los medios de la época demasiada credibilidad, según informó el periódico *Chicago Sunday Tribune* (1872-1963) (Ídem), la actriz protagonista de *The Freedom of Suzanne* —Marie Tempest—, quien refutaba rotundamente esta similitud, amenazó a Jersey Lily con emprender acciones legales contra ella si no cesaba en sus acusaciones.

arrogaban su autoría. Y quienes con suerte pronunciaban el nombre de nuestra autora, nunca quisieron desvelar el título de la obra en cuestión. Sin duda, con esta estratagema eludían permanecer en el punto de mira y no hacer ostensible el evidente plagio del que se les acusaba.

Afortunadamente, cronistas como Rennold Wolf criticaron duramente este proceder, argumentando que el autor únicamente se había limitado a reflejar en un sucinto pie de página su deuda con «una novela de la Condesa de Martel»: «*Cosmo Gordon Lennox, the author, does not mention a foreign source of the comedy save a footnote acknowledgement of “indebtedness for certain passages to a novel by the Countess de Martell”*» (Wolf, 1905: 10). No obstante, y pese a esta escueta mención, para el crítico neoyorkino no pasó desapercibido el penetrante regusto francés que la pieza desprendía:

Still Mr. Lennox would experience difficulty in any attempt to convince his audiences that the warmer breezes of sunny France —swept across the Channel— were not playing upon his hectic brow when he wrote the piece. It smacked of the French —sometimes a modified French and sometimes the original, barefaced article without expurgation» (Ídem).

El hecho de que, como apuntaba Wolf, el dramaturgo estadounidense apenas hubiese modificado ni enmendado en forma alguna el texto original, afianza nuestra hipótesis de que *The Freedom of Suzanne* no fue, en realidad, más que una traducción domesticada⁸ de la obra de nuestra autora. Efectivamente, las múltiples analogías entre ambas piezas reafirman que no podía ser otra que *Autour du divorce* la obra de la que Gordon Lennox se apropió. Finalmente, validamos nuestra hipótesis gracias a una breve referencia de la revista literaria *Ainslee's magazine* (1897-1926) (Dale, 1905), donde se desvelaba que la pieza estaba cortada por el mismo patrón que esta novela de Gyp.

Aunque tan sólo un par de diarios lograron desentrañar que su procedencia original correspondía a la Condesa de Martel, el deshonesto proceder con el que Gordon Lennox solía transferir piezas teatrales al inglés no pasó desapercibido en la prensa del

⁸ Estrategia traslativa, acuñada por Lawrence Venuti (2004: 20), que designa una práctica etnocentrista consistente en la neutralización de cualquier elemento o referencia extranjera a través de la incorporación de términos, estructuras o expresiones habituales en la cultura meta con el fin de que el público no perciba el texto como una traducción, sino como una obra natural y transparente. Más allá del título de la obra, en el caso de *The Freedom of Suzanne*, esta estrategia puede verse reflejada en la transformación onomástica del texto, siendo el elemento más acusado el cambio de nombre de la protagonista original, Paulette d'Hautretan por Suzanne Trevor.

período. Con los siguientes términos lo revelaba el diario *The Illustrated Buffalo Express* (1878-1926): «*Gordon-Lennox is not an original author. He takes pieces from the French stage, makes them over in English and the process cleans the nasty character for Marie Tempest to assume. In this for instance the materials that he runs through his washing machine are mainly from a novel by Gyp*» (Anónimo, IBEX, 1905: 28). Así pues, el hecho de que este diario no tuviera reparos en sacar a la luz la conducta del dramaturgo inglés e, incluso, lo tachara de plagiador: «*The Freedom of Suzanne is an interesting case of progressive plagiarism*» (Ídem), corrobora la hipótesis de que la obra pertenece a nuestra autora y que estamos ante otro nítido caso de usurpación de autoría.

Como hemos podido constatar, estas «incógnitas de autoría» hallaron su máximo esplendor en los albores del siglo XX, años que se corresponden con los más prolíficos de la dramaturga («Anexo I. Gráfico de la producción dramática de Gyp por décadas», p. 668). No obstante, hasta apenas unos meses antes de la desaparición de Gyp, si bien con menos recurrencia, nuevas obras de diferentes géneros fueron igualmente atribuidas a plumas masculinas. Por su relevancia transnacional, conviene citar *Couchette n.º 3*, una de sus últimas piezas, la cual fue estrenada el 7 de febrero de 1929 en el Théâtre des Capucines de la capital francesa (Anexo III. I., F27, F28 y F29). Al anunciar esta comedia musical, pionera en su género y adaptada de una novela de Gyp, todas las fuentes convergieron en atribuirle a los siguientes autores varones: Alex Madis (compositor), M.A. Willemetz (letra), M. Szulc (música) y Albert Carré (puesta en escena). Estos cuatro nombres, o a lo sumo el de su compositor principal —el dramaturgo y periodista franco-griego Alex Madis (1886-1968)— fueron los únicos que encabezaron las crónicas de espectáculos del período.

Así hemos podido constatarlo en los centenares de fuentes hemerográficas consultadas, que publicitaron su escenificación desde París hasta gran parte del Hexágono. De hecho, incluso en los carteles publicitarios, como el incluido en el Anexo III. I (P1), del Théâtre des Capucines, se asignaba la pieza únicamente a Albert Willemetz y Joseph Szulc. Una información inconclusa que se propagaría durante las dos décadas en que fue puesta en escena en Francia y en los teatros más recónditos del planeta: Suiza, Bélgica, Brasil o Vietnam fueron algunos de los países en los que se escenificó *Couchette n.º 3* hasta el ecuador del siglo XX.

De manera excepcional, al anunciar la *première* de esta comedia musical en el Théâtre des Ternes el 25 de octubre de 1929, el diario *Le Petit Parisien* (1876-1944)

desveló su autoría original. Según se apuntaba en el conocido diario francés, la pieza provenía de una novela corta de Gyp, cuyo título nunca trascendió al público: «*Couchette n.º 3, opérette en trois actes de M. Alex Madis, d'après une nouvelle de Gyp, musique de M. Sculz*» (Anónimo, PPA, 1929a: 5). Al tratarse de una adaptación musical y no haber podido acceder al texto de la pieza, no ha sido posible localizar el título original de la obra. No obstante, la ausencia de una novela titulada *Couchette n.º 3* en el repertorio de la autora insta a creer que el texto origen fue denominado de otro modo, encontrándonos muy probablemente ante otro caso de duplicidad de títulos. Debido al gran número de publicaciones que la escritora francesa divulgó en prensa, es probable que proceda de un capítulo inédito o de algunas de las escenas y relatos publicados bajo otros seudónimos.

En conclusión, tras analizar las incógnitas previas, salta a la vista que estas usurpaciones de autoría nunca quedaron reflejadas como tal en las publicaciones de la época. En la inmensa mayoría de casos, tales atribuciones a autores de sexo masculino se asimilaban como verídicas e incontestables, quedando oculto el nombre de Gyp como dramaturga de inconmensurable reclamo internacional. De este modo, sus piezas fueron presentadas ante la crónica internacional como «obras originales»⁹ de otros dramaturgos. Una tendencia que no resultó del todo aislada, pues hasta bien entrado el siglo XIX, la importación de obras francesas a los escenarios ingleses se convirtió en una práctica recurrente. En expresión de Ignacio Ramos Gay, las obras francesas resultaron una fuente de ingresos garantizada para los *plagiarios* que, tras efectuar numerosas expediciones a París, utilizaban éxitos galos en salas británicas (2005: 114). Es relevante, en cambio, que hasta bien entrado el siglo XX se continuaran plagiando piezas de Gyp en la esfera anglosajona, dado que, a esta práctica libre de adaptación se le pondría coto en 1886, año en que tuvo lugar la International Copyright Convention, por la que se establecían los derechos de autor de obras teatrales, así como las penas por plagio (*Ídem*). El desconocimiento en torno a estas usurpaciones de autorías estriba, sin duda, en el indebido silenciamiento al que se redujo la dramaturgia de Gyp desde el umbral del siglo XX. Únicamente en el caso de *The Freedom of Suzanne*, se atisba una timorata protesta hacia el proceder «descarado» y «plagiador» de su supuesto autor (Wolf, 1905: 10). Con todo,

⁹ Entre los numerosos ejemplos que podríamos traer a colación, podríamos citar el siguiente testimonio en torno a la obra *The Freedom of Suzanne*, publicada en el diario estadounidense *The Anaconda Standard* (1889-1970): «*The Freedom of Suzanne is an original play and has departed from the beaten paths of conventionality in play construction*» (Anónimo, ANS, 1906: 12). Se constata cómo años después de su estreno, la desinformación sobre la verdadera autoría de las piezas era tal que nunca se cuestionó esta atribución masculina.

la trascendencia de esta denuncia fue nimia si tenemos en consideración que, de entre sus cientos de escenificaciones en el territorio inglés y estadounidense, sólo un par de periódicos osaron mencionar su procedencia original.

Si nos detenemos en las referencias recién citadas, concita la atención que estas distorsionadas autorías hayan sido formuladas por una pluma eminentemente masculina, ya que fueron numerosos los críticos e investigadores teatrales que, al ignorar la cuestión de género, presupusieron que los creadores de las piezas eran hombres. No cabe duda de que este sesgo androcéntrico, con usurpaciones de autoría que revierten siempre en beneficio del sujeto dominante, ha sido uno de los factores que han contribuido a que la dramaturgia de Gyp haya permanecido silenciada hasta nuestros días.

c) Transversión de género, hipertextualidad e intratextualidad

Alterar la naturaleza de algunos escritos de Gyp fue una técnica recurrente que ha podido advertirse tanto en la obra dramaturgic de la propia escritora como en varias traducciones al español de sus novelas. Si bien estas modificaciones estaban plenamente justificadas en las piezas teatrales —era necesario transfigurarlas para que se convirtieran en un nuevo género—; por razones que explicaremos más adelante, resultarían insubsistentes en el caso de las obras traducidas. Para homogeneizar ambos fenómenos, hemos acuñado la voz «transversión», la cual se fundamenta en proporcionar un nuevo fin a una obra literaria, modificando para ello su tipología textual. A esta transformación de los géneros teatrales y narrativos, ha de añadirse otro recurso inusitado del que hizo uso uno de los traductores y al que hemos incardinado dentro del concepto de «hipertextualidad», consistente éste en la construcción de un texto conformado por otros escritos menores ya existentes.

Mención especial requiere el hecho de que, en reiteradas ocasiones, Gyp llevara a la escena un capítulo determinado de una novela, en lugar de la obra completa. Del mismo modo actuaron algunos traductores al verter un capítulo en concreto a nuestra lengua, dejando el resto sin traducir; procedimiento que hemos conceptualizado dentro de la «intratextualidad». Cabe señalar que los títulos de las obras a las que éstos pertenecían no han sido proporcionados por los traductores ni por las fuentes en las que se encontraron las piezas. De hecho, ni siquiera en estas últimas se especifica que proceden de capítulos. Esta circunstancia ha ralentizado en gran medida el proceso de búsqueda de las novelas

correspondientes, cuya localización resultaba fundamental para analizar la dramaturgia de Gyp y, evidentemente, para tener acceso a los textos fuente de las traducciones. La solución adoptada ha consistido en consultar un gran número de índices de novelas de Gyp hasta hallar en ellos títulos de capítulos homónimos a los de las piezas y las obras traducidas. Una técnica que perdería, no obstante, toda su eficacia en aquellos casos en que se las denominaba de forma totalmente distinta a los capítulos originales.

d) *Duplicidad de títulos*

Por cuestiones estéticas en las adaptaciones teatrales o, en el caso de las traducciones, dada la incapacidad de transmitir de forma literal información marcada culturalmente, los títulos de diversas obras fueron sometidos a modificaciones. La dificultad estriba, una vez más, en que ninguna de las fuentes indica la procedencia de estas piezas y, dentro de las traducciones, tampoco se especifica el título del texto original. A continuación, pasamos revista a algunos de los casos más significativos:

- *L'ange gardien: Sans voiles (Sans voiles)*. Una crónica teatral publicada por el novelista Richard O'Monroy (1849-1916) en el diario parisino *Gil Blas* (1879-1940) se hizo eco del argumento de la pieza dos días después de su estreno (1900: 4). Gracias a esta información, apreciamos que era idéntico al del capítulo *Sans voiles* de la novela homónima (Gyp, 1885a: 1-19), la cual habíamos leído con anterioridad.
- *Le premier sentiment de Loulou: Le premier flirt de Loulou*. De nuevo, ha sido en el diario *Gil Blas*, aunque esta vez en una publicación firmada por el escritor Montbrun (1839-1910), donde encontramos el elenco teatral de *Le premier flirt de Loulou* (1903: 4). En él, apreciamos que el nombre de los personajes coincidía con los de *Le premier sentiment de Loulou* (Gyp, 1893a: 65), también representada. Ante la ausencia de otra pieza que reuniera a esos mismos personajes, hemos deducido que provienen del mismo texto, aunque, probablemente, con leves modificaciones, y escenificada en tiempos y espacios diferentes¹⁰.

¹⁰ Para conocer los lugares y las fechas de estreno de ambas piezas, consúltese el siguiente subapartado del segundo capítulo: «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», pp. 119-279.

- *Les Trois Clés: Leurs âmes*. Al igual que en el primer caso, hemos podido conocer la obra a la que pertenece esta comedia accediendo a *Le Journal du dimanche* (1902-1914), única fuente hallada donde se proporciona su argumento (Sales, 1906: 380-381). Una vez en conocimiento de los datos referentes a los personajes, indagamos en diversas novelas de Gyp y nos cercioramos de que las referencias onomásticas de la novela *Leurs âmes*, así como su trama, eran exactas a las descritas por el semanario francés.
- *Wieselchen: Le Mariage de Chiffon*. La traducción literal del título de esta pieza alemana al francés, «*petite belette*», —en español, «comadreja»— no nos remitía a ninguna novela con un título análogo. Tampoco lo hizo la creación discursiva con la que se tradujo su nombre al inglés «*The Little Minx*» (Library of Congress, Copyright Office, 1918: 920), por lo que desistimos de acotar la búsqueda por este criterio. Pese a que como explicábamos en el apartado *b) Incógnitas de autoría*, tanto Leo Lenz como varias publicaciones reafirmaron que la pieza procedía de una novela de Gyp, ninguno de ellos se detuvo en elucidar su nombre. Tan sólo el diario estadounidense *Boston Evening Transcript* (1830-1941), al publicitar la pieza alemana en su sección de teatros europeos, arrojó algunos datos más esclarecedores, como que la protagonista se llamaba Mélisande y *Wieselchen* no era más que un apodo (Anónimo, BET, 1913: 13). Existía en este hecho una clara reminiscencia de la novela *Le Mariage de Chiffon*, quien, en realidad, se llamaba Corysande, un nombre que curiosamente comparte parentesco desinencial con el de la protagonista alemana (Mélisande). Efectivamente, tras proseguir con la lectura del artículo, descubrimos que la sinopsis alemana se identificaba plenamente con la de esta novela francesa.
- *L'enfant de la balle: Le Friquet*. Tras efectuar numerosas búsquedas en la prensa francocanadiense con vistas a comprobar si, a semejanza de Estados Unidos, algunas de las piezas más célebres de la autora habían llegado a la provincia quebequense, hallamos *Le Friquet*. Dicha pieza había sido representada en uno de sus escenarios más insignes, el teatro montrealés Le National, consolidándose como la mejor representación de la temporada (Anónimo, PRM, 1910a: 5; Tremblay, 1910: 3). Sin embargo, el hallazgo de otra obra atribuida a Gyp, titulada *L'enfant de la balle*, nos hizo barajar la posibilidad de que se tratara de una nueva pieza,

hipótesis que desestimamos al constatar que las fechas de estreno de *Le Friquet* eran exactas a las de esta «nueva» obra.

Por otro lado, el hecho de conocer la expresión idiomática con la que se renombró la obra en Quebec secundó nuestra hipótesis de que la pieza origen debía de ser *Le Friquet*. Finalmente, corroboramos esta suposición gracias al diario *Montréal qui chante* (1908-1912), que pese a no nombrar a la autora, anunciaba una pieza titulada *L'enfant de la balle*, seguida de un subtítulo donde rezaba *Le Friquet* y el reparto de la obra, cuyos personajes correspondían a los de la pieza original (Anónimo, MQC, 1910: 11). Probablemente, debido a fines comerciales, la compañía teatral que escenificó la obra en territorio canadiense optara por este sugestivo título que, sin duda alguna, se acoplaba plenamente a la historia de su protagonista¹¹.

- *The Freedom of Suzanne: Autour du divorce*. Tal y como expusimos más detenidamente en el apartado de incógnitas de autoría, se trata de uno de los casos más flagrantes de duplicidad de títulos, en tanto que ni su propio autor —Cosmo Gordon Lennox— ni la prensa del período identificaron la pieza anglosajona con esta obra de Gyp. La indicación de que la pieza procedía de una fuente francesa fue el dato más certero que se barajó en las fuentes hemerográficas de la época. No fue hasta el hallazgo del argumento de *The Freedom of Suzanne* en diversos diarios del período cuando percibimos una asombrosa similitud entre ambas piezas. Finalmente, corroboramos esta presunción gracias a la revista literaria *Ainslee's magazine* (1897-1926) (Dale, 1905), donde se afirmó que la pieza procedía de esta exitosa novela de Gyp.
- *Monina: Bijou*. Al conocer la existencia de una obra llamada *Bijou*, inferimos por el apelativo de «monina» que el texto término podía ser ése.
- *El suicidio de Ganuge: Un raté*. Con la creación discursiva con la que se trasvasó este título al castellano, se perdería el perceptible matiz de protesta contra la

¹¹ La expresión «*enfant de la balle*», cuyos orígenes remontan al siglo XVIII, se emplea para designar a un/a niño/a que ejerce la misma profesión que sus padres, normalmente en el marco de alguna actividad artística como cantante, artista de circo, actor teatral, etc. En este sentido, Friquette, protagonista de *Le Friquet* (1900), también era en cierto modo una niña ligada al mundo del espectáculo, en tanto que esta acróbata huérfana había crecido entre las bambalinas de un circo americano aprendiendo sobre la marcha los gajes del oficio. Por ello, al hallar en la prensa canadiense una obra que llevaba por título esta expresión idiomática, pensamos directamente en esta pieza.

violencia de género que la autora imprimió en la que quizás sea su mejor obra. Este *raté* (que en este contexto podría traducirse como un «fracasado») hacía referencia al protagonista de la pieza, Gaston Ganuge, un joven de veintidós años que se hacía pasar por un poeta bohemio y que asesinó a una conocida, Suzanne Myre, después de que ésta se resistiera a un intento de violación. El diario español donde se difundió por primera vez la traducción en folletín, *La Correspondencia de España* (1859-1925), optó por traducirla como *El suicidio de Ganuge*, sin mención de su título original y ni tan siquiera de su autor/a. Tras leer la novela original, descubrimos que este mordaz título hacía referencia al doble suicidio que el uxoricida iba a cometer, aunque, en realidad, nunca tuvo la menor intención de quitarse la vida, dejando inerte el cuerpo de la víctima y huyendo tras el crimen perpetrado. Cabe señalar que ninguna fuente española detalló la procedencia de la obra (*Un raté*)¹², de manera que descubrimos el título original gracias al apellido del protagonista (Ganuge), una realidad que confirmamos tras leer la novela en francés propiamente dicha.

- *El primo de su mujer: Entre la poire et le fromage*. Sólo pudimos comprobar a qué novela pertenecía esta traducción tras tener acceso al texto meta y anotar el nombre de los personajes. El protagonista había sido citado en una de las escasas biografías de la autora (De Brabois, 2003: 337), referencia que nos remitió a la obra *Entre la poire et le fromage* (1909).
- *El marido. Monólogo de mujer bonita: Calme d'une conscience pure*, de la novela *Joies conjugales*. Tras descartar la existencia de un título análogo en francés en los índices de las obras de Gyp, se intentó localizar el texto fuente con la búsqueda de diversos apellidos franceses conservados en el texto meta. Una técnica que no daría resultado al coincidir muchos de ellos en diversas novelas. El hallazgo del texto fuente fue finalmente factible gracias a la combinación de dos apellidos concretos: Cambouy y Okaz (Gyp, 1916: 6). Ambos personajes aparecían en una de las páginas

¹² Este caso dista del proceder emprendido por otros periódicos de la época. Dentro de las traducciones halladas, tan sólo el diario matritense *La Época*, al publicar un folletín de nuestra autora bautizado como *La huérfana de Skaër*, apuntó entre paréntesis el título original (*Le monde à côté*). El hecho de que casi ningún diario especificase el título de las traducciones ha ralentizado la investigación, pues hemos tenido que leer un gran número de obras de Gyp o emprender otros métodos como consultar todos los índices de sus novelas hasta hallar el título original.

de la novela *Joies conjugales* (Gyp, 1887: 98), insertos en un contenido idéntico al de esta traducción.

- *La millonaria: Avec celle qu'il voudrait épouser*, de la novela *Elles et lui*. Una vez comprobada la ausencia de resultados con la traducción literal al francés del título, se intentó aplicar el mismo procedimiento que con la obra anterior. Sin embargo, puesto que, en este caso, el nombre de los personajes había sido completamente modificado¹³, los procesos de búsqueda se iniciaron por medio del apellido de la protagonista. Esto no resultó suficiente porque Gyp solía repetir algunos apellidos en diferentes obras. Para restringir la búsqueda, se introdujeron algunos elementos intratextuales de la historia —se tradujo al francés el nombre de una tela, batista—. Ambos elementos nos condujeron al capítulo «Avec celle qu'il voudrait épouser».
- *Als 't regent: Quand il pleut*. El diario más leído de las antiguas Indias Orientales Neerlandesas, denominado *Het nieuws van den dag voor Nederlandsch-Indië*, anunció el estreno de una pieza de Gyp titulada *Als 't regent* (Anónimo, NDN, 1903: 7; 1904: 4). La obra, que vio la luz el 10 de enero de 1904 en Batavia (actual Yakarta), se estrenó en el ジャカルタ芸術劇場, hoy conocido en indonesio como el Gedung Kesenian Jakarta y, durante el período colonial en que Indonesia estuvo bajo el dominio de los Países Bajos (1800-1949), como el Schouwburg Batavia (Teatro de Batavia). A su vez, una crónica del periódico *Bataviaasch nieuwsblad* informó del prometedor estreno de la comedia, que fue de gran agrado del público autóctono¹⁴ (Anónimo, BAT, 1904: 2). Aunque nunca se especificó el título de la pieza original, sí se detalló que había sido vertida al neerlandés por el traductor Anthon Loran.

Sorprende que pese a la gran nombradía que la pieza cosechó en Indonesia, sean inexistentes las referencias al respecto en la prensa francófona. Ante la ausencia de alguna información que nos aclarase su proveniencia, traducimos su título del neerlandés al francés (*Als 't regent: Quand il pleut*), el cual nos recordó a una escena publicada en prensa por nuestra autora. Tras confirmar que en sus inicios literarios,

¹³ En el texto meta, los dos personajes llevan por nombre Gustavo y Matilde, mientras que en la obra original la protagonista se llamaba Auriane Dubourg y, para designar a su compañero, la autora adoptó simplemente el pronombre personal *lui* (Gyp, 1896a: 2-3; 1886b: 61-90).

¹⁴ Puede hallarse más información sobre esta pieza y los diferentes detalles del repertorio escénico de Gyp en el apartado, «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», pp. 119-279.

Gyp había publicado bajo el *alter ego* de SCAMP (1888: 1), un escrito homónimo en *Gil Blas* (1879-1949), colegimos que el texto origen debía ser éste. Esta misma escena fue además insertada por la dramaturga, esta vez sí bajo su seudónimo habitual, en el volumen *Ohé !... Les psychologues* (Gyp, 1889a: 117-138), quince años antes de su estreno en la por entonces capital indonesia.

Quepa aquí también mencionar, aunque quede excluida de los casos de duplicidad de títulos, la traducción *Al fin del mundo* (1899), en cuanto que no se pudo encontrar el título en francés en la consulta de índices al tratarse de una de las obras menos conocidas de la autora e inaccesible mediante el portal digital Gallica de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF). Para agilizar la localización del texto fuente, regimos los criterios de búsqueda mediante una referencia extratextual aparecida en el capítulo —en concreto, el topónimo «boulevard Maillot»—; pues, como sabemos, estas alusiones suelen permanecer invariables. Entre varios resultados, la herramienta Google Books emitió un breve fragmento de la novela *Sportmanomanie*, insertado en un capítulo titulado «Au bout du monde» (Gyp, 1898c: 182), cuyo contenido era exacto al del texto meta.

Como habrá podido constatarse, el descubrimiento de estos dobles títulos es de suma importancia¹⁵; sobre todo, en el caso de la primera pieza teatral, puesto que de no habernos percatado de ello, habríamos dado por supuesto que la obra era inédita, en vez de extraída de una novela, como era la tónica habitual de Gyp al componer sus piezas teatrales.

e) Inclusión de imágenes de la dramaturgia y obra literaria de Gyp

Debido al ínfimo conocimiento que se tiene de la obra dramática de nuestra autora, el hallazgo de vestigios pictóricos de su teatro ha resultado un proceso complejo,

¹⁵ Otros casos análogos han sido las traducciones *El suicidio de Ganuge*, perteneciente a *Un raté* (1891), donde delimitamos los parámetros de búsqueda a través del nombre del protagonista, información de la que nos cercioramos al descubrir que, finalmente, el título del texto origen había sido especificado por una fuente concreta: el Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya (CCUC) (2015); y, más especialmente, *Escenas parisienses, cuentos y novelitas*, proveniente de las novelas *Mariage civil* y *Joies conjugales*, en cuya localización nos detendremos en las páginas 460-462. Cabe también nombrar la pieza de Gyp en rumano *Rococo*, cuyo título carece de traducción en este idioma y del que tampoco se ha hallado una obra homónima en francés. Ante la imposibilidad de acceder al texto origen, por encontrarse en la Biblioteca Academiei Române (BAR) (2019), desconocemos a qué obra pertenece. Dentro de este mismo caso, insertamos la traducción *Un matrimonio parisiense*, al no hallar ningún título equivalente en francés y no poder acceder a dicho texto, publicado por la edición leridana de *El País*.

sobre todo, porque la mayoría de sus obras fueron equívocamente atribuidas a autores masculinos. Con el objetivo de trazar una huella ilustrativa de su producción escénica, hemos accedido a fuentes hemerográficas de la época, al tiempo que investigábamos sobre su obra literaria, especialmente aquellas de carácter ilustrado, a saber: *L'Univers illustré*, *Le Journal (Supplément théâtral illustré)*, *La Caricature*, *Le Journal Amusant*, *Comœdia*, *Le Théâtre*, *La Revue Théâtrale*, *Nuevo Mundo* o *Blanco y Negro*. A su vez, el hecho de que muchas de sus obras se escenificaran allende las fronteras francesas, nos ha instado a extraer imágenes de periódicos extranjeros, como el hebdomadario holandés *Het Leven* (1906-1941) o el estadounidense *The Sunday Telegraph* (1839-1972). Todas las piezas que en ellos aparecían fueron, empero, atribuidas a sus adaptadores a la escena.

Como avanzábamos, ha sido en las fotografías de obras extranjeras donde más se ha desdibujado el nombre de Gyp. Este hecho se debe a que la mayoría de fuentes que publicitaron piezas como *The Freedom of Suzanne* o *Prulletje* lo hacían bajo la autoría de sus supuestos creadores varones. En vistas de este sesgo de género, sólo ha sido posible localizar fotografías e ilustraciones teatrales de Gyp investigando a través de los nombres de estos autores, ya que ni su seudónimo literario ni el de la Condesa de Martel fueron aludidos en dichas fuentes, así como tampoco sus títulos originales. De ahí que la identificación de estas usurpaciones de autoría por discriminación de género sea de vital interés. De no haber identificado este fenómeno, nunca habríamos conocido la transcendencia del teatro de Gyp, así como la mayoría de las representaciones iconográficas de su dramaturgia, que constituyen una prueba inquebrantable de su presencia escénica en la esfera francesa y extranjera.

Debido a la diversidad de formatos que han podido hallarse, hemos establecido una taxonomía de las ilustraciones por siglas. En lo que atañe a las imágenes sobre su producción dramática, se ha delimitado la siguiente clasificación:

- ILUSTRACIÓN DE DRAMATURGIA (ID)
- CARICATURAS (C)
- CARTAS POSTALES (CP)
- PUBLICIDAD (P)
- FOTOGRAFÍA (F)

De tal modo, a lo largo del cuerpo de redacción, se anotarán las referencias de las siglas, seguidas del número de aparición (ID1, ID2, ID3, C1, C2, etc.), las cuales remitirán a las imágenes incluidas en el «Anexo III. Fuentes ilustradas de la dramaturgia de Gyp». Este apéndice estará a su vez escindido en cuatro subapartados: en primer lugar, el «Anexo III. I. Ilustraciones de dramaturgia, fotografías, caricaturas, estampas, dibujos y carteles teatrales»; donde se expondrán imágenes de sus representaciones escénicas; en segundo lugar, el «Anexo III. II. Ilustraciones de la obra literaria de Gyp», donde incluiremos fotografías de las novelas y textos literarios de la autora; en tercer lugar, el «Anexo III. III. Ilustraciones de Prensa» y, por último, el «Anexo III. IV. Ilustraciones y fotografías de la Condesa de Martel», en los que se exhibirán algunas ilustraciones traídas a colación en el análisis de género de su obra y su persona. Para estos dos últimos anexos, las siglas empleadas serán las siguientes:

- ILUSTRACIÓN DE PRENSA (IP)
- ILUSTRACIÓN DE GYP (IG)
- FOTOGRAFÍA DE GYP (FG)

Plasmar en nuestro estudio estas imágenes nos parecía pertinente no sólo para ofrecer un recorrido ilustrativo por su obra dramaturgica, sino también para recordar a una escritora que ha sido silenciada desde su época hasta nuestros días. Asimismo, con el objetivo de ilustrar las transgresoras reflexiones que la autora plasmó en su obra, se ha optado por incluir algunas ilustraciones de su ficción literaria en el «Anexo III. II. Ilustraciones de la obra literaria de Gyp». En este caso, la clasificación se ha realizado conforme al siguiente criterio:

- ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL)
- FOTOGRAFÍA LITERARIA (FL)
- CAPTURA CINEMATOGRAFICA (CC)

Si bien el terreno teatral es el campo de estudio que nos compete, conviene especificar que, de manera puntual, hemos recurrido a la visualización de uno de sus cortometrajes. Ello se debe a que algunas de sus piezas fueron llevadas tanto al teatro

como a la gran pantalla, siendo, sin embargo, el cauce argumental parcialmente modificado en función del medio en que se difundían. Asimismo, en este último anexo, no sólo hemos incluido aquellas ilustraciones que relevantes caricaturistas de su tiempo realizaron para sus libros —Victor Eugène Géroze, alias Crafty (1840-1906), Marcel Capy (1865-1941) o André Péroud (1880-1951)—, sino que también indagamos en escritos publicados en prensa.

Una de las primeras actividades profesionales de Gyp, antes incluso que la labor literaria, fue precisamente la de dibujante para periódicos y revistas ilustradas. En ellos, siempre y cuando la idiosincrasia de la publicación lo permitiese, además de publicar una escena teatral, la dramaturga solía acompañarla de ilustraciones de otros autores o de ella misma, por lo que también estuvo considerada como ilustradora de su obra literaria. Estimamos que estas imágenes ayudarán al público lector a tener una percepción más visual sobre las temáticas aquí narradas y, especialmente, sobre ese nuevo arquetipo de mujer que, tanto desde una vertiente estética como moral, Gyp esculpió a lo largo de su devenir literario.

1.4. Estado de la cuestión

Los muchos elogios de los que fue objeto la literatura de Gyp en el período de entre siglos fueron paulatinamente silenciándose para ser sustituidos, cada vez más a medida que el siglo pasado transcurría, por una candente crítica que poco o nada tenía que ver con su condición de escritora. Se arremetía contra ella por las convicciones político-religiosas que nunca trató de encubrir y que, en alguna ocasión, llegó a profesar en sus escritos. Este último fue sin duda el detonante por el que quien, en aquel entonces, estuviera considerada como una de las autoras más prolíficas de la esfera francófona —escribió la astronómica cifra de ciento sesenta novelas con una media de cuatro publicaciones anuales— pasara de protagonizar artículos periodísticos de alcance internacional, en los que se encomiaba su figura¹⁶; a auténticas diatribas sobre su ideología, con la subsecuente devaluación de su obra que éstas acarrearían.

¹⁶ Tras la muerte de la escritora francesa, en su edición del 30 de junio de 1932, el archiconocido periódico estadounidense *The New York Times* (1851-) titulaba un artículo en homenaje a Gyp con los siguientes términos: «COUNTESS DE JANVILLE, NOVELIST GYP, DEAD; Internationally Known for Her 140

La producción dramática de Gyp tampoco quedó despojada de este descrédito, no sólo por la causa anteriormente expuesta, sino también porque, ya desde bien entrada la pasada centuria, empezó a difundirse la idea de que esta eventual comediógrafa fue incapaz de trasladar la chispeante ironía de sus novelas al teatro, siendo así nimia, o incluso nula, su aportación a la escena francesa —dos piezas recoge hoy la Biblioteca Nacional de Francia (BNF)¹⁷—. Ante este repertorio deleznable, consecuencia para muchos de sus coetáneos de la presunta incapacidad creativa y de raciocinio del sexo femenino, poco ha de sorprendernos que, al margen de los calendarios de espectáculos de la fecha, nada más se haya escrito al respecto.

De análoga trascendencia hubo, por ende, de ser la literatura de Gyp en España, en tanto que más allá de las tres traducciones incluidas en el catálogo actual de la Biblioteca Nacional de España (BNE, 2017)¹⁸, ninguna otra institución se ha encargado de recapitular los títulos de las obras publicadas en español. Las piezas representadas, las traducciones y los factores que contribuyeron a que hoy nada se sepa de ellas tendríamos que hallarlos recurriendo a un extenso recorrido por las programaciones teatrales de periódicos francófonos nacionales y autonómicos, boletines bibliográficos españoles e hispanoamericanos, y otros documentos hemerográficos extranjeros de aquel entonces.

1.5. Argumentos de las piezas seleccionadas

Para una articulación analítica y objetiva de este estudio, ya sea en su vertiente teórica o práctica, se ha requerido una elección y posterior lectura de la obra original de Gyp. Habida cuenta de la profusión de su repertorio —más de 160 títulos—, se ha emprendido un minucioso proceso de selección que procedemos a detallar en las siguientes líneas. En primer lugar, con el fin de trazar un recorrido lineal en la obra de la

Books, Including “Petit Bob” and “Maman”» (Anónimo, NYT, 1932), demostrándose así que su figura como novelista era mundialmente conocida.

¹⁷ Dichas piezas son *Autour du mariage* y *Mademoiselle Ève*. Esta información puede consultarse haciendo clic en el enlace del catálogo general de la BNF y, seguidamente, en el apartado «*auteur du texte*», donde se relacionan las dos obras teatrales. Si se hace clic en «*voir les autres documents de Gyp*», también aparecen ambas piezas como los únicos dos espectáculos de la autora. Véase: <https://data.bnf.fr/fr/11906622/gyp/#activities>

¹⁸ Se trata de *Alrededor del matrimonio* (*Autour du mariage*), *Monina* (*Bijou*) y *La felicidad de Ginette* (*Le bonheur de Ginette*).

autora y analizar la evolución de sus temáticas, se ha establecido un orden cronológico de lectura. Dicho de otro modo, se han seleccionado obras procedentes de todas las décadas de su actividad literaria. El número de obras elegido es proporcional al volumen de novelas que la dramaturga publicó en cada década. Así, se han seleccionado un mayor número de piezas en aquella década en que su producción literaria alcanzó su máximo auge, es decir, en el ocaso del siglo XIX (1890), mientras que en el umbral del siglo XX (1910), cuando su producción comenzó a decrecer sólo se han seleccionado algunas de las piezas más representativas. A continuación, especificamos los títulos escogidos para cada década:

- **Década de 1880:** *Le monde à côté* (1884), *Sans voiles* (1885), *Elles et lui* (1886), *Autour du divorce* (1886), *Joies conjugales* (1887), *Mademoiselle Loulou* (1888), *Pauvres p'tites femmes* (1888), *Ohé !... Les psychologues !* (1889) y *Petit Bleu* (1889)
- **Década de 1890:** *Un raté* (1891), *Le mariage de Miquette* (1891), *Mariage Civil* (1892), *Pas jalouse !* (1893), *Le mariage de Chiffon* (1894), *Tante Joujou* (1894), *Leurs âmes* (1895), *Bijou* (1897), *Totote* (1897), *Joies d'amour* (1897), *Miquette* (1898), *Journal d'un grinchu* (1898) y *Sportmanomanie* (1898).
- **Década de 1900:** *Petit Bob* (1900), *Le Friquet* (1901), *Entre la poire et le fromage* (1909) y *Adam et Ève* (1902).
- **Década de 1910:** *Napoléonette* (1913) y *La petite pintade bleue* (1914).
- **Década de 1920:** *Mon ami Pierrot* (1921), *La bonne fortune de Toto* (1926), *Souvenirs d'une petite fille* (1927) y *Du temps des cheveux et des chevaux, souvenirs du Second Empire* (1929).

En lo que atañe a las motivaciones que nos han instado a decantarnos por unas u otras obras, si bien es cierto que la prensa francesa del período nos ha remitido valiosas informaciones sobre sus títulos más ilustres (argumentos, crónicas teatrales o breves reseñas de novelas), no ha sido así en gran parte de su repertorio, al hallarse éste plenamente olvidado y exento de cualquier análisis teórico-crítico. En estas circunstancias, se han seleccionado aquellas novelas que parecían tratar temáticas atinentes a las relaciones de género, tales como: las relaciones conyugales (*Autour du Mariage*, *Joies conjugales* o *Le mariage de Chiffon*), el divorcio (*Autour du divorce*), el papel maternal (*Tante Joujou*) o la incorporación de las mujeres en el mundo del deporte

(*Sportmanomanie*). El hecho de que buena parte de sus títulos teatrales y novelísticos lleven nombre de mujer (*Mademoiselle Loulou*, *Totote*, *Le Coeur de Pierrette*, *Le mariage de Miquette* y un largo etcétera) o aludan explícitamente a la identidad femenina (*Pauvres p'tites femmes !!!* o *Elles et lui*) nos ha resultado de gran apoyo en esta selección.

En suma, se han tomado como referencia obras que abordaban temáticas feministas y de género y, por extensión, aquellos títulos que más suscitaban nuestro interés. No obstante, dada la dilatada profusión de su literatura y los límites espacio-temporales de la presente Tesis doctoral, somos conscientes de la existencia de obras a las que, ya sea por su inaccesibilidad o por estar descatalogadas de la Biblioteca Nacional de Francia, no hemos podido acceder. Aun así, es pertinente matizar que al margen de las 32 obras seleccionadas para el análisis de su literatura desde una perspectiva de género, se han leído un extenso número de novelas y escritos de la autora en prensa, algunas de las cuales serán puntualmente mencionadas a lo largo del cuerpo de redacción.

Aunque se han analizado las obras listadas en sentido holístico, en el caso del capítulo «Adam et Ève» no hemos tenido acceso a la obra completa. Ello se debe a que este capítulo pertenece a una obra compuesta por escenas independientes (*Les amoureux*, 1902). Aun habiéndose podido averiguar por distintas fuentes el argumento de la pieza, sólo se ha podido detallar la trama del capítulo del que disponemos, por haber sido difundido en el periódico *Le Supplément de La Lanterne* (1877-1938), de manera previa a su publicación en el citado volumen.

Con todo ello, se ha pretendido cumplir con el criterio de «humildad científica», acuñado por el escritor y filósofo italiano Umberto Eco (1932-2016) para designar el principio que ha de regir toda investigación: si se quiere investigar, no hay que despreciar ninguna de las fuentes a las que nos ha conducido nuestra intuición lógica (Eco, 1977: 176). Por este motivo, aunque en el difuso recuerdo que hoy se tiene de nuestra autora hayan prevalecido dos obras: *Le mariage de Chiffon* (1894) en primer lugar y, en segundo lugar, *Autour du mariage* (1883), no hemos descartado el resto de su repertorio literario. Si bien no constituyen obras clave según el canon androcéntrico de su tiempo, no han sido estudiadas hasta el momento. De este modo, partiendo de la tesis defendida por Eco de que cualquier información que recibamos —independientemente de quien provenga— puede enseñarnos algo (*Ibid.*: 175), creímos que esta (s)elección podía sugerirnos nuevas

ideas y arrojar luz sobre la romántica y banal percepción¹⁹ que se tiene de la literatura de Gyp en nuestros días.

Con el fin de no acotar este estudio a la producción literaria de Gyp en publicaciones independientes (novelas y obras teatrales), se ha optado por consultar e incluir capítulos difundidos en prensa. Ha sido el caso de algunas escenas de *La Vie Parisienne* (1863-1970), publicadas bajo el anonimato de diversos seudónimos, antes de desvelarse que el ambiguo *alter ego* de «Gyp» escondía la identidad de la Condesa de Martel. En estos casos, se ha respetado la voluntad de firma de la escritora, citándosela con los sobrenombres que ella empleó en su día.

Asimismo, con vistas a no caer en determinismos y no desviar el análisis de su obra hacia una lectura con sesgo de género, también se han seleccionado obras protagonizadas por hombres (*Journal d'un Grinchu* o *Entre la poire et le fromage*). Mediante este propósito, se ha procurado escudriñar si las reivindicaciones feministas de sus heroínas eran equiparables a la percepción que sus personajes masculinos tenían frente a la injusta subordinación en la que se hallaban sus compañeras en los lindes del siglo XIX. Con la inclusión de estas obras, indagamos de forma paralela a las reivindicaciones feministas, en la importancia de la identidad masculina como contrarréplica o reivindicación del papel de los hombres dentro de la obra de Gyp. En este sentido, conviene anotar que la dramaturga no dotó de un carácter homogéneo a todos sus personajes varones. No obstante, sí que se pernota una distinción en función del papel que les otorgaba.

Por un lado, la mayoría de los personajes secundarios muestran una enraizada mentalidad sexista, que actúa como contrarréplica al pensamiento feminista de sus compañeras, quienes siempre terminan poniendo en solfa sus argumentos misóginos. Esta «masculinidad hegemónica»²⁰ contrasta con la psique de aquellos que desempeñan un papel protagónico, quienes por lo general sí manifiestan un pensamiento más que transgresor en lo relativo a la salud y las oportunidades de las mujeres. Huelga decir que

¹⁹ La archiconocida enciclopedia pública Wikipedia justifica el estrepitoso fracaso escénico de Gyp aludiendo a la apatía que, supuestamente, provocaban las novelas de Gyp: «*Gyp n'était pas faite pour être auteur dramatique. De fait, ses romans manquent d'action et d'intrigue*». Véase en: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Gyp>

²⁰ Puede consultarse una definición de este concepto en el Glosario conceptual, p. 550.

esta conciencia de género, si bien aparece más incentivada en los roles protagonistas, nunca se percibe de manera tan translúcida como el feminismo de sus heroínas.

Sin distanciarnos del marco feminista, tampoco se ha prescindido de una de las contribuciones literarias más novedosas de la autora: el *enfant-terrible*, un subgénero cómico del que Gyp fue precursora a raíz de su travieso personaje *Petit Bob*. Para ello, se han escogido obras cumbre de este género, protagonizadas tanto por el infante Bob como por sus variantes femeniles (*Miquette*) o adolescentes (*Mademoiselle Loulou* o *Petit Bleu*). La razón de este tributo a la infancia se encuentra íntimamente ligada a la atención que Gyp prestó en su literatura al público infantil, especialmente a la violencia física y sexual ejercida contra niñas o adolescentes. La ignota contribución de la autora a este género fue tal que, pese a considerársela creadora del mismo, nunca se advirtió la naturaleza autobiográfica que encerraban sus novelas:

Un grand nombre d'auteurs parmi les contemporains se sont essayés à peindre les âmes et les cœurs d'enfants : les uns sous la forme d'autobiographie ; comme Alphonse Daudet, dans le Petit Chose ; les autres ont traité le sujet « objectivement », comme Gyp, dans le Petit Bob (Kleine, 1905: 139).

Como descubriremos a lo largo de la presente Tesis, la inclusión de datos autobiográficos de la Condesa de Martel fue indisociable de su obra dramática, por lo que hemos incluido dos memorias redactadas por la propia Gyp al final de su vida. Mediante la lectura de *Souvenirs d'une petite fille* (1927) y *Du temps des cheveux et des chevaux, souvenirs du Second Empire* (1929), descubrimos que las anécdotas y la libertad de pensamiento que la dramaturga francesa plasmó en sus escritos no fueron más que una semblanza de su propio desarrollo vital. Contrariamente a lo que se creyó, la mayoría de las experiencias vividas por sus heroínas fueron experimentadas por la propia escritora durante su infancia y juventud.

Por último, como proceso previo al análisis de la obra de Gyp desde la perspectiva de la «Traducción total», se ha requerido leer los textos-fuente de las traducciones escogidas para dicho capítulo, es decir, las obras originales de Gyp. Por cuestiones logísticas, en este caso, la elección de las obras en francés no ha estado motivada únicamente por su orientación temática, sino además por la disponibilidad de las traducciones en cuestión. En este sentido, se han dado cabida

a algunas de las obras vertidas al castellano tanto en España (*Bob, Alrededor del divorcio, El casamiento de Chiffon, Monina, La huérfana de Skaër*) como en Hispanoamérica (*El primo de su mujer*).

Para finalizar, con el propósito de contextualizar las distintas reflexiones e informaciones que se recogerán a lo largo de este estudio, a continuación, exponemos una síntesis argumental de las piezas y novelas previamente mencionadas. La exposición de estas tramas servirá al lector/a como referente argumental en el posterior estudio temático de la obra de Gyp:

Le monde à côté (1884)

En este realista «*monde à côté*», asistimos a la cruda descripción de esos salones mundanos a los que asisten «aristócratas» que compran títulos nobiliarios, tienen nombres inventados y acrecientan sus respectivas fortunas a través de fondos subrepticios. En medio de este universo fraudulento, se halla Josette Moray, una inconformista condesa que abomina de las convenciones sociales y la hipocresía de esta sociedad decadente. Para mayor zozobra, la heroína vive afligida junto a Paul Moray, un esposo que le es infiel y no tiene el menor decoro en ocultarlo. Su única amiga es su suegra, una comprensiva mujer aristócrata que admite sentir más cariño por su nuera que por su propio hijo, por quien vivía atemorizada. Decepcionada y arrepentida por su matrimonio, Josette descubrirá que aquél de quien siempre estuvo enamorada es de un amigo de la infancia —André de la Londe—, pero sus rectos principios le impedirán elucubrar con la posibilidad de cometer un adulterio. Un cúmulo de fatídicos acontecimientos terminarán con la vida de su enamorado y de su esposo, aunque tanto la heroína como su suegra no sentirán un excesivo dolor por esta «merecida» pérdida.

Sans voiles (1885)

En esta relación de escenas con temáticas independientes, la dramaturga pondrá el foco de atención en el rechazo a las convenciones sociales y la pedantería que solía caracterizar a los integrantes de su propio entorno social: la aristocracia y la alta burguesía. Para ello, Gyp se servirá de situaciones jocosas

en las que pondrá en tela de juicio la vacuidad reinante en las veladas mundanas. Unas fútiles reuniones a las que buena parte de sus heroínas se veían constreñidas a presenciar y a las que algunas de ellas se negaban incluso a asistir. En nuestro estudio, nos centraremos en dos escenas que nos interesan particularmente por su trasfondo temático: «Sous bois» y «Une perle», en las que codiciosos señores de la alta aristocracia intentan conquistar en vano a adolescentes de su misma clase social con el único objetivo de adueñarse de su esplendorosa dote. Por fortuna, sus perspicaces heroínas no tardarán en confutar esta abusiva tipología del matrimonio, no sólo por su descomedido interés económico, sino por la dilatada diferencia de edad, y de poder, que estos hombres pretendían infligirles mediante estos matrimonios de conveniencia.

Elles et lui (1886)

En este compendio de escenas teatrales, compuesto por tramas diferentes, confluyen temáticas tan diversas como los matrimonios por interés, las infidelidades masculinas, la violencia psicológica hacia las mujeres y, especialmente, la misoginia y cosificación que sufren sus protagonistas. La pluralidad de estas mujeres, oriundas de capas sociales y edades muy diversas, quedará patente no sólo en su título «*elles*», sino en el personaje masculino «*Lui*», una voz unívoca que parece encarnar el discurso patriarcal. De este modo, mediante capítulos como «Avec celle qu'il a», «Avec celle “ qui ne veut pas ”» o «Avec celle qu'il ménage», la autora denunciará la injusta subordinación que sufren sus protagonistas por parte de la voluntad masculina, representada por diversos hombres bajo este anónimo²¹ y misógino «*Lui*». La pretensión de estos caballeros por la fortuna económica de sus conquistas terminará desvaneciéndose ante la clarividente insumisión de las heroínas.

²¹ A diferencia de las heroínas, a las que Gyp siempre les otorga nombre y apellidos, al personaje masculino que aparece en cada capítulo, lo designa únicamente con el pronombre «*lui*», dándonos a entender que la acciones que perpetraban todos estos hombres guardaban como denominador común un contumaz y misógino discurso.

Autour du divorce (1886)

Cansada de las continuas escenas de celos y reprimendas de su marido por su lenguaje y su vestimenta, Paulette d'Alaly, quien creía que el matrimonio le procuraría una mayor libertad, desea firmemente divorciarse. Aunque la negativa de Joseph hará de su objetivo una odisea, Paulette conseguirá, mediante sus astutos ardides, salir vencedora de esta batalla judicial. Sin embargo, las taras que, de casados, tanto había reprochado Joseph a su amada comulgarán ahora en su recién estrenada personalidad de soltero. Una transformación radical que hará que la joven encuentre en él el *charme* que durante su vida conyugal jamás había atisbado.

Joies conjugales (1887)

En esta obra de escenas independientes, Gyp esbozará situaciones conyugales de diversa índole, en las que los maridos serán sorprendidos por la desenvoltura y perspicacia de sus esposas. Debido a su interrelación con el estudio de género que realizaremos, se analizarán detenidamente las escenas «Calme d'une conscience pure», vertida al español como «El marido: monólogo de mujer bonita», así como «Revanche», en la que una bella burguesa se hará pasar por una *femme de chambre* con el fin de infiltrarse en el hogar de la *cocotte* con quien su marido le era infiel. Al margen de la protesta hacia esta doble moral masculina, en la escena «Le bon bain», la dramaturga denunciará la violencia física y psicológica que algunos maridos infligían a sus mujeres al inmiscuirse en su vestimenta. Una imposición estética de la que sus heroínas no tardarán en zafarse creando para sí mismas unos códigos indumentarios más próximos a los del siglo XXI que a la moda decimonónica.

Mademoiselle Loulou (1888)

Loulou es una perspicaz adolescente de quince años, que pese a ser muy impulsiva y ociosa, estudia incitada por su padre para graduarse como *bachelière*. A semejanza de *Petit Bob*, la versión femenina de este *enfant terrible* aborda cuestiones de calado político, científico y moral sin el más mínimo pudor, aunque, habida cuenta de su edad —ya en plena adolescencia— desde una

perspectiva mucho más crítica y reflexiva. Entre las diversas temáticas abordadas en esta novela de escenas independientes, esta joven perteneciente a la alta burguesía arremeterá contra la institución matrimonial, la jurisprudencia androcentrista del siglo XIX o la idealización de la maternidad.

Pauvres p'tites femmes !!! (1888)

Con este título tan expresivo como irónico, Gyp examinará la desilusión de unas «pobres mujercitas» que, embaucadas por una idealista concepción del matrimonio, entreverán tras pasar por el altar una existencia delusoria y un futuro incierto. Como venía siendo habitual en su literatura, la novelista bretona delatará el carácter ingenuo que ella misma experimentó en su juventud, desidealizando numerosas vivencias y situaciones que atañeron al colectivo femenino de su tiempo: desde el matrimonio, la violencia sexual o una exacerbada religiosidad, hasta los ridículos códigos indumentarios que el sistema patriarcal imponía a sus oprimidos cuerpos. Dada la temática de nuestro estudio, nos detendremos en los capítulos «La corbeille de mariage» y «Les mystères de la plage». Aunque la prensa decimonónica catalogó la novela como un ataque al género femenino: «voici que Gyp vous trahit, et cela avec tant de gaieté et tan d'esprit, que vous n'aurez pas même la ressource de vous fâcher !» (Anónimo, FR, 1888: 3; TEM, 1888: 1), lo cierto es que sus líneas, teñidas del sarcasmo tan característico de su *roman dialogué*, translucen un neto discurso de provocación que, sin duda, hubo de incitar a sus lectoras a reaccionar ante el estado de cosificación en que las había inmerso la dogmática patriarcal.

Ohé !... Les psychologues ! (1889)

En este particular y discreto homenaje a la psicología, Gyp se adentrará en esta ardua disciplina a través de un compendio de humorísticas escenas, que, si bien no tendrán un hilo conductor común, llevarán implícita una crítica a los «intrusos» en dicha profesión. La dramaturga francesa analizará desde una óptica crítica e hilarante a esos pretenciosos caballeros que, adoptando las maneras de un psicólogo, muestran su lado más paternalista ante la sociedad y, sobre todo, hacia sus compañeras. Es por ello por lo que, en la presente tesis,

profundizaremos en dos capítulos: por un lado, «Papotages», donde a raíz de una trivial conversación, la autora puso de relieve una pugna dialógica sobre la indefensión femenina y la injusta denominación de «sexo débil» y «sexo fuerte»; y, por otro parte, el capítulo «Perplexe !», que llevará implícito un debate político sobre la extensión del sufragio universal a la totalidad de la ciudadanía, indistintamente del estatus socio-económico.

Petit Bleu (1889)

Petit Bleu es el sobrenombre de una traviesa estudiante de trece años, llamada Antoinette de Champreu que, tras quedar huérfana, pasa bajo custodia de un tío al que adora y su tía, la marquesa de Laubourg. Será esta última quien, horripilada por sus descarados modales, la envíe a un estricto convento religioso en régimen de media pensión. Una vida de prisión a la que Antoinette asistirá con renuencia, soñando con la libertad que le inspiraba ese pequeño recoveco de cielo azul (de ahí el título *Petit Bleu*), que avistaba cada mañana desde el ómnibus que la transportaba al convento. En el monasterio de Saint-Ignace en Normandía, Petit Bleu sobresaldrá tanto por sus excelentes capacidades cognitivas como por su habilidad de poner en tela de juicio los dogmas religiosos con los que allí se la adoctrinaba. Una conducta que se agravará cuando la indócil adolescente recurra a su exuberante fortaleza física para defenderse ante sus compañeras, quienes la acosaban por su inteligencia. Tras el fallecimiento de su tío, Petit Bleu huirá de la maléfica figura de su tía recorriendo a pie decenas de kilómetros hasta contraer una meningitis que pondrá término a sus días.

Un raté (1891)

Perteneciente a una acaudalada familia burguesa, Suzanne Myre vive ajena a las infidelidades de su marido, con quien, desde hace algún tiempo, no comparte con ella más que la crianza de sus dos hijas. Para paliar la soledad de su hogar, Suzanne pasa gran parte del día con su madrina y fiel consejera —Madame de Guéray—. No obstante, la llegada a Nancy de un pretencioso «poeta», Gaston Ganuge, supone un punto de inflexión en su monótona vida de casada. Este joven

escritor, que en realidad era un impostor que nunca había compuesto ni una sola obra, intentará conquistarla a toda costa. Ante el rechazo de Suzanne, que sólo admiraba sus «excepcionales» dotes intelectuales, Ganuge no tendrá el más mínimo reparo en asesinarla con un revólver para jactarse, seguidamente, de haber mantenido relaciones con ella. Su objetivo será, además, convertir este «crimen pasional» en un reclamo literario para componer su primera obra maestra. Por fortuna para la víctima, Madame de Guéray impartirá justicia y terminará con la vida del asesino, culminando así el «doble suicidio» que hipócritamente éste se había jurado cometer.

Le mariage de Miquette (1891)

A las hazañas del infantil y chispeante personaje de Miquette, Gyp otorgó una segunda vida mediante este sucinto relato, donde la presentó, ya no como a una infante, sino como a una bella mujer de dieciocho años, igual de deportista, risueña y reacia a las convenciones que su versión infantil. La joven, que residía junto a su tía, la marquesa de Vieille-Roche, en esta localidad de Morbihan, tendría que soportar ser galanteada durante las vacaciones estivales por Géraud de Champreu, un pudiente y materialista caballero con quien su entorno pretendía obligarla a casarse por interés económico. Pero, a pesar de la insistencia de sus familiares, Miquette lo ignoraría sin el menor remordimiento de conciencia. La llegada a este hotel aristócrata de Jacques de Trêne, que llevaba sin ver a Miquette desde sus doce años, harán que, pese a su holgada diferencia de edad, la heroína halle al fin un prototipo de hombre más acorde a sus principios y su madurez intelectual.

Mariage civil (1892)

En este misceláneo compendio de relatos y escenas, la escritora bretona nos ofrece desde escenarios muy variopintos, sus impresiones y contrariedades en torno a la unión marital. Además de una manifiesta oposición hacia el enclaustramiento que entrañaba el matrimonio, en ellas expondrá los sagaces subterfugios que algunas mujeres interponían a sus maridos para hallar algo de libertad y diversión en su monótona reclusión. Un análisis en que también

reflejará, con su particular espíritu trepidante, las costumbres y los ridículos de su tiempo. Algunos de sus títulos más interesantes fueron *Prise de voile*, *Vive la justice !* o *Lancée !!!*, donde más allá del matrimonio, ahondó en la desatención que la jurisprudencia decimonónica prestaba a la protección de la infancia, o en los opresivos códigos indumentarios de la moda femenina.

Pas jalouse ! (1893)

Antoinette d'Étiolles es una mujer refractaria al contrato marital, tanto antes como después de ser forzada a casarse con su primer marido, un hombre dominador que le era infiel y la maltrataba psicológicamente. Decepcionada con su matrimonio, Antoinette se convertirá en una mujer independiente, con proyectos propios y, en consecuencia, totalmente indiferente a los devaneos amorosos de su marido. Años después del fallecimiento de su esposo y la dolorosa pérdida de su único hijo, la joven viuda comenzará a disfrutar de su ansiada libertad. Fue entonces cuando conoció a Guy d'Étiolles, un conde del que se enamora apasionadamente y con quien contrae nupcias por segunda vez. No obstante, el profundo amor y devoción que, esta vez sí, la heroína sentía hacia su marido la sumirán en una profunda tristeza y unos irrimediables celos que sufrirá en silencio, aunque éstos nunca serían irracionales. Su marido no sólo flirteaba y lisonjeaba a todas las mujeres, sino que abandonó el hogar doméstico dejando a su esposa con la única compañía de su suegra. Humillada por la afrentosa conducta de Guy, Antoinette no dudará en vengarse adoptando también ella esta extendida doble moral.

Le mariage de Chiffon (1894)

Al rechazar la proposición matrimonial del duque de Aubières, Chiffon, una joven de dieciséis años hostil al medio aristócrata en el que vive, se ganará aún más la desafección de su madre, la marquesa de Bray. Respaldada únicamente por su tío Marc, quien era en realidad el hermano del segundo marido de su madre, Chiffon comenzará a fantasear con la posibilidad de compartir su vida con él. Aunque la diferencia de edad existente entre ambos no supondrá

impedimento alguno para ella, sí lo será para Marc, que en un principio evitará cualquier tipo de acercamiento con su sobrina. Aun sin el beneplácito de su madre, será esta indómita *femme-enfant* quien pida la mano de su tío, contraviniendo así a los preceptos nupciales de la época.

Tante Joujou (1894)

En esta fraternal historia, Gyp narrará la historia de vida de dos hermanas huérfanas de madre, Violette y Alice de Lizy. Aunque la menor de ellas (conocida con el sobrenombre de Joujou) causa estragos entre los hombres, sus valores «libertinos» y su repulsa hacia el matrimonio harán que sea Alice la primera en comprometerse. La mayor de las hermanas contraerá, pues, matrimonio con Jacques d'Indrey, un burgués del que Violette estaba secretamente enamorada, pero a quien nunca le confesó sus sentimientos con tal de no obstaculizar el tan ansiado matrimonio de su hermana. Sin embargo, tras apenas dos años de convivencia, Alice abandona a su marido y a sus dos hijas recién nacidas para fugarse con un atractivo irlandés. Tras el inesperado divorcio de su hermana mayor, Violette asumirá un abnegado rol maternal y cuidará de sus sobrinas como si de sus dos hijas se tratase. Transcurrida más de una década, entre Joujou y su excuñado, surgirá entonces un apasionado romance que nunca se formalizará ante la negación pertinaz de la heroína por contraer matrimonio.

Leurs âmes (1895)

Considerada como la más auténtica y divertida de todas sus novelas²², en *Leurs âmes*, la novelista se adentrará en un satírico análisis de la sociedad elegante, las gentes de vida disoluta, los millonarios más o menos auténticos, y la nobleza de vieja y reciente estirpe, desenmascarando con gran destreza a los «títeres» que la componían. En esta cruel sátira sobre las costumbres de la alta

²² Así aparecía reflejado en la sección «Bibliographie» del periódico *L'Intransigeant*, donde se la catalogaba como «*le plus vrai et le plus amusant de tous ses romans*» (Anónimo, INT, 1894: 3). En este mismo orden de ideas, en el diario político *La Lanterne* se aseveraba que había que leer esta novela de Gyp (Anónimo, LA, 1895a: 4), debido al brío satírico que impregnaba todo el texto, a la habilidad con la que desvelaba las bajezas de su clase social y al encanto que encerraba su heroína.

sociedad parisiense, asistiremos a las aventuras galantes de Jacques d'Argonne y el marqués de Morières. Entre ambos amigos, hallamos a la baronesa de Treuil, una mujer elegante y divertida que, hastiada por la dinámica adulterina de su matrimonio, se mostrará reluctante a las convenciones sociales de su tiempo, especialmente en lo atingente a la doble moral masculina y a ese esnobismo que todo exageraba y deformaba en las altas esferas aristocráticas.

Bijou (1897)

Denyse de Courtaix es una joven huérfana a la que todos llaman Bijou por esa beldad que deja prendado a cualquiera que se encuentra en su camino. En la casa de su abuela, la marquesa de Bracieux, ha vivido feliz y rodeada de sus primos hasta los veintiún años, edad a la que amargamente descubre que pronto deberá contraer matrimonio. Una unión que, según ella, sólo acometerá si existe un amor recíproco entre ella y su futuro marido, desechando de este modo todas las esperanzas que con ella se habían forjado sus consanguíneos. A la espera de la llegada del hombre adecuado, la belleza de Bijou seguirá, muy a su pesar, causando estragos en las vidas de sus allegados, donde el menor de entre todos ellos será el de destrozarse el inminente matrimonio de su mejor amiga.

Totote (1897)

Hastiada de un marido diplomático que sólo invierte su tiempo en los negocios, Totote es una bella burguesa de treinta y cuatro años que hallará en el adulterio el amor y la pasión de la que carece su matrimonio. Pese a su idílica aventura extraconyugal, su amante, Jacques de Mirmont, comenzará a maltratarla psicológicamente hasta poner término a una relación de más de seis años. Esta violenta situación se agudiza con el inminente paso por el altar de Jacques, quien se promete a una joven de veintidós años sin confesárselo a su amante. Lejos de guardarle el más mínimo resentimiento, la bondadosa protagonista seguirá amando incondicionalmente a Jacques aguardándole plena felicidad en su nueva vida conyugal. Para alcanzar este fin, Totote llegará a encubrir el adulterio de su esposa con Paul, el hermano pequeño e inseparable del protagonista, asumiendo ella la acusación de ser la amante del mismo (Anexo III. II., IL5). Entre reproches

y acusaciones infundadas que mancillarán su honor, la jovial Totote se sumirá progresivamente en una honda tristeza que abocará en un trágico desenlace.

***Joies d'amour* (1897)**

En estos recrudescientes «gozos de amor», la dramaturga bretona narró la historia de Simone de Claret, una mujer perdida en un abúlico matrimonio y desencantada por la indiferencia de su esposo y esa doble moral sexual que sustentaba el adulterio masculino. Madre de dos hijos, la marquesa de Claret es una mujer virtuosa, pues, durante la tediosa década que llevaba casada, nunca poseyó el deseo —ni tampoco la práctica— de vivir una aventura conyugal. Aun así, se mostraba indulgente y favorable hacia las mujeres que así procedían. Será a raíz de su encuentro con un teniente llamado Maurice Préval cuando conocerá el verdadero amor, aunque esta anhelada felicidad no tardará en disiparse. Simone descubrirá, en efecto, la vacuidad de estos efímeros gozos de amor. Ya fuese desde un plano conyugal o extraconyugal, siempre volvería a experimentar la amarga existencia que vivió junto a su marido, sufriendo todas las humillaciones que su amante le infligiese. Mediante la delación de esta violencia de género estructural, Gyp denunciará cómo su heroína hubo de aguantar por amor, todo lo que hasta entonces había soportado por indiferencia o por deber.

***Miquette* (1898)**

Nacida en el seno de una familia burguesa, Miquette es una *enfant terrible* —considerada la hermana ficticia de *Petit Bob*— que pone en grandes aprietos a todos/as quienes la rodean con sus perspicaces preguntas. Gracias a la inconsciencia y la curiosidad de esta avispada niña, con ciertas dosis de humor cáustico, la autora francesa abordará muchas de las injusticias sociales y escándalos políticos más sonados durante la Tercera República Francesa (1870-1940). Algunas de las temáticas integradas en el inocente discurso de esta niña de ocho años serán la crítica a la institución marital, el escándalo de Panamá (1892-1893) o el incendio del Bazar de la Charité del 4 de mayo de 1897, el cual se cobró la vida de más de un centenar de mujeres.

Journal d'un grinchu (1898)

Bajo el atractivo formato de un diario manuscrito, en este *Journal d'un grinchu*, comenzado el 30 de marzo de 1897, el público lector seguirá las etapas vividas por una pareja parisina «muy moderna», secuenciada conforme a los desagradables acontecimientos sobrevenidos en la realidad circundante del narrador. Sabedor del adulterio de su mujer, el conde de Maillane descubrirá que su esposa era la amante de un barón banquero, aunque esta infidelidad no suscitará en el protagonista una excesiva tristeza y ni un ápice de irritación. Al contraer matrimonio, a Jean de Maillane tan sólo le interesaba la beldad de su futura esposa. Por ello, al no disponer de dote, este escritor resignado hallará en la magnanimidad del amante de su mujer, tan rico como generoso, un beneficio que mitigará la deslealtad de su compañera.

Sportmanomanie (1898)

En esta colección de sugerente título conformada por escenas independientes, la Condesa de Martel retrató los desaires e impericias de un grupo de caballeros que, obstinados en conquistar a distintas damas, se mostraban incrédulos ante los diversos retos deportivos que estas jóvenes les proponían. Así, mediante escenas de cacería o equitación donde el género femenino brillará por sus propios logros, no sólo asistiremos a la anticipada incorporación de las mujeres a un masculinizado mundo del deporte, sino también, desde un plano moral, a su insumisión frente a una enraizada mentalidad sexista. Mostrando una contundente oposición hacia el estereotipado constructo de «sexo fuerte» y «sexo débil», la escritora francesa nos hará reflexionar sobre la inconsistencia de los estereotipos de género. Ello se verá reflejado en una interesante pugna deportiva, en la que mujeres femeninas y, a la vez, con sorprendentes habilidades físicas, vencerán a unos «delicados» caballeros desprovistos tanto de fortaleza física como anímica.

Petit Bob (1900)

El pequeño Robert, alias Bob, es un travieso niño de ocho años que vive en el seno de una familia acomodada, dentro de la cual es el mayor de tres

hermanos. Su condición de primogénito le ha otorgado siempre numerosos privilegios, algo que Bob jamás ha comprendido, pues, a juzgar por el mal comportamiento que todos le recriminan, sería gran desmerecedor de ellos. Sobre ésta y otras cuestiones atinentes a la vida social, la religión o la política del período decimonónico finisecular versarán los muchos interrogantes que este *enfant-terrible*, colmado de perspicacia y humor, plantee a sus familiares y, especialmente, a su preceptor, un timorato cura con quien nunca podrá limar sus asperezas.

Le Friquet (1901)

Tras ser abandonada con menos de dos años en un arcén de carretera, Friquet es rescatada por Mafflu, un bondadoso payaso del Grand Cirque-Américain Jacobson que le ofrece cobijo en el circo donde trabaja haciéndola pasar por su sobrina huérfana. Para sobrevivir, la niña aprenderá rápidamente los gajes del oficio hasta convertirse en la acróbata más reputada de toda Francia. Sin embargo, pese a los beneficios que esta *petite écuyère* reportaba a la empresa, su despiadado jefe decidirá explotarla, no sólo como acróbata y amazona, sino también como su propia criada. Ya en su adolescencia, cuando Friquet reunió el valor suficiente para rebelarse ante su agresor, será adoptada por una pudiente mujer burguesa —Madame Schlemmer—. Pero, lejos de dar por finalizado su martirio, su padrastro se encapricha de ella y la acosa sexualmente hasta que la joven se ve obligada a retomar su malograda vida en el circo. Una noche, mientras estaba cambiándose de vestuario tras una actuación, su padrastro se cuelga en su camerino con la firme intención de violarla, aunque esta vez la adolescente no vacilará en ajusticiar a su agresor recurriendo al homicidio en legítima defensa.

Entre la poire et le fromage (1909)

Bajo el seudónimo de Pierre Vigneux, el novelista y dramaturgo de cuarenta y cinco años Jacques de Moissy escribe durante la noche y el día con el fin de mantener la lujosa casa en la que viven él y su mujer, Claudie de Salindre. Al percatarse de la deslealtad de su esposa, quien le era infiel con un primo esnob, Jacques tratará de resarcirse junto a Luce Gilbert, una actriz de teatro de

veinticuatro años a la que ya había rechazado a causa de la diferencia de edad que existía entre ambos y a la que dejará de ver definitivamente tras enterarse de que aún conservaba su virginidad. Tras ello, un cúmulo de desafortunadas circunstancias, agravadas por su baja autoestima, lo abocarán a seguir viviendo con Claudie, trabajando a destajo y sin más respiro que las anécdotas que todos los jueves, *entre la poire et le fromage*²³, compartía con sus amigos en las veladas organizadas en su domicilio.

Adam et Ève (1902)

En este capítulo de la obra *Les Amoureux (1902)*, consagrado como su nombre indica a los personajes bíblicos de Adán y Eva, descubriremos la rutina en la que se halla inmersa la pareja primigenia, quienes pese a estimarse dichosos en el pacífico jardín del Edén, acaban discutiendo sobre los estereotipos de género asignados a los sexos. Una situación que, como translucirá la autora en este breve relato de ficción, era extensible a muchos matrimonios. En esta pugna dialógica, la dramaturga francesa demostrará la vacuidad de tales arquetipos. Pero, sobre todo, sancionará la conducta machista del personaje masculino, haciendo ver que los reproches de Adán hacia su compañera eran el fruto del enraizado pensamiento sexista que tantos hombres poseían.

Napoléonette (1913)

La ahijada de Napoleón Bonaparte, Napoléonette, es una joven habituada a participar en numerosos combates desde los doce años, dado que su padre era guerrero napoleónico. Bajo el uniforme de lancero y gracias a su vigorosidad física, la adolescente siguió los pasos de su progenitor, infiltrándose en el ejército bajo una labrada apariencia masculina y adoptando el nombre de Léo. Esta reconversión de género condujo a la heroína a interiorizar unos ademanes y un

²³ Cabe señalar que la expresión *entre la poire et le fromage* en esta novela no se corresponde únicamente con el uso idiomático que aquí acaba de dársele. También se emplea como un juego de palabras para caracterizar a Jacques de Moissy, quien se consideraba a sí mismo un auténtico *poire*, y el *fromage* en el que, a causa del desorden que en ella reinaba, se había convertido su casa.

lenguaje muy poco «propios» a los que una «señorita» de su edad debería haber adquirido. Una realidad que se evidencia cuando, al fallecer su padre en la batalla de Waterloo, la adolescente de quince años pasa bajo la custodia de su tío, un marqués que sirve en la Corte del Rey Luis XVIII. Además de ser privada de su sueño de combatir, la joven guerrera será ataviada contra su voluntad con vestimentas propias de su «sexo». Sin embargo, este afán por feminizar su conducta sería en vano, pues la excombatiente siempre guardaría las libertades lingüísticas y los ademanes que había adquirido en su socialización primaria. A pesar de sus desavenencias iniciales, será precisamente este indócil comportamiento el que captará la atención del Rey Luis XVIII, quien lejos de reprimirla, se divertirá con las ocurrencias de la joven Léo. Pese a no comulgar con la corriente legitimista, la valiente y heroica protagonista desarticulará una conspiración contra la monarquía, salvando así la vida del viejo monarca.

La petite pintade bleue (1914)

En esta escena, la cual da nombre a un conjunto de escenas de título homónimo, Gyp narrará el enlace de conveniencia urdido por Aza de Villepreux, una humilde joven de dieciocho años que logrará conquistar a un archimillonario de cincuenta y nueve, apellidado Montléry. Este señor es, a su vez, el padrino de su mejor amiga, Lilie, quien también está a punto de contraer matrimonio con un joven de su misma clase social. Un inminente paso por el altar que se anulará cuando ésta descubra que su mejor amiga va a casarse con su padrino, sustrayéndole así la pujante fortuna que ésta esperaba heredar. Al margen de la satirización de los matrimonios por interés, en esta obra, la dramaturga abordará directamente cuestiones políticas como el servicio militar en las mujeres, su acceso al espectro político o la concesión del sufragio femenino.

Mon ami Pierrot (1921)

Tras rescatar a una muñeca japonesa de las turbulentas aguas del Sena, Pierrot Thévenin se ganará rápidamente el afecto de Francette d'Arboise, una niña huérfana de tres años que hallará en este adolescente, también huérfano, a

un fiel amigo. Con el transcurso de los años, esta amistad irá consolidándose hasta entretrejer, ya en la adolescencia, un estrecho vínculo sentimental. Sin embargo, la aparente distancia social que separaba a esta infante aristócrata de su inseparable compañero provocarán grandes reticencias en los abuelos de Francette. A ello habrá que agregársele la emboscada que les tenderá Adrien de Boigny, un primo de Francette sumamente peligroso, quien, tras conocer el origen aristócrata de Pierrot, intentará acabar con su vida con el afán de asegurarse la herencia de sus abuelos. Pero la intuitiva heroína, consciente de esta tentativa de asesinato, interceptará su trampa mortal y liberará a su perro furioso frente al asesino. Al día siguiente, en todos los diarios correría el rumor de que Boigny había sido devorado por los lobos.

La bonne fortune de Toto (1926)

Anatole Dubreuil —alias Toto— es un burgués de dieciocho años que, pese a la insistencia de su padre, se niega a estudiar una carrera. Su único objetivo es convertirse en *mégotier* del príncipe de Aquitaine. Con este fin, creará junto a sus amigos un grupo llamado La Volonté Franque. Su familia piensa que al entretrejer tan buenas relaciones pronto será elegido diputado monárquico (*royaliste*). Pero, en realidad, Toto, tomando como pretexto las reuniones nocturnas del comité, se dedicará a malgastar la fortuna de su familia. Un día, al dirigirse a un usurero anticuario, conoce a su hija, quien se queda prendada de él. Para salvar las deudas de sus nuevos amigos, la hija del usurero robará objetos de valor en el negocio de su padre y escribirá una misiva a su enamorado en un papel blasonado de su anticuario. Tras ello, la familia de Toto creerá, erróneamente, que su hijo ha tomado como amante a una duquesa. Todo ello desembocará en un complicado proceso judicial, *La Volonté Franque* será desautorizada por el Duque de Aquitaine y, finalmente, Dubreuil fracasará estrepitosamente en las elecciones.

Souvenirs d'une petite fille (1927)

En estas melancólicas memorias, narradas en el tramo final de su vida, Gyp contará en primera persona y con la voz de su niña interior, los recuerdos más felices y crudos de su infancia. Desde el abandono de su madre en los primeros años de vida, su partida inesperada en silla de posta desde su Bretaña natal hasta Nancy y, especialmente, la educación impartida por su abuelo paterno, el coronel de Gonneville, quien la educó en todas las materias y en los deportes más arriesgados. Con su particular estilo *gavroche* colmado de audacia, Sibylle mostrará con apenas seis años el mismo carácter fantasioso que en su adultez, unos entrañables años a los que le seguirán su ingreso en el convento del Sacré-Cœur y su matrimonio, en 1869, con el conde de Martel de Janville. Uno de los rasgos intrínsecos a la obra de Gyp —la juventud de sus heroínas y la recurrente confrontación con su infancia—, la hallaremos en estos lejanos recuerdos, donde descubriremos que el componente autobiográfico condicionó por completo su ficción literaria.

Du temps des cheveux et des chevaux, souvenirs du Second Empire (1929)

En su último libro, publicado bajo la variante de *Au temps des cheveux et des chevaux*, en *Les Annales politiques et littéraires*, Gyp proseguirá con la narración de sus memorias iniciadas en *Souvenirs d'une petite fille* (1927). Dejada atrás su niñez, la escritora francesa resuscitará con una vivacidad endiablada los últimos años del Segundo Imperio (1852-1870). Más allá de los acontecimientos políticos más relevantes de su tiempo, en su última obra, Gyp se focalizará en su adolescencia y su vida adulta, pasando por el rechazo al contrato marital y su boda con Roger de Martel con apenas veinte años. Un período que, si bien estuvo marcado por su decepcionante vida conyugal, constituyó la génesis de su carrera como ilustradora y, años más tarde, de su incursión en el masculinizado mundo de la escritura.

En estos temas, constatablemente subversivos para un público que recién vislumbraba el siglo XX, podemos resumir el crítico contenido de la obra de Gyp. Entre otras cuestiones menos exaltadas, aunque igualmente enraizadas en todas sus historias, cabría nombrar: la irreverencia hacia un sistema político decadente, la presencia del teatro en la realidad vivencial de las/os protagonistas o la imperativa madurez de los hombres a los que amaban.

Si tuviéramos que realizar un balance general sobre la trayectoria novelística de Gyp, sobresalen las novelas protagonizadas por mujeres, quienes en su mayoría se hallan entre los veinte, y los treinta y cinco años de edad. Aun así, sobre todo desde sus inicios literarios hasta el crepúsculo del siglo XIX, también se constata una especial inclinación por los personajes de ficción en plena adolescencia (Chiffon, Loulou, Antoinette de Champreu, etc.) e, incluso, en una etapa prepúber (Francette d'Arboise, Miquette o Bob), siendo éstos cada vez más sustituidos por heroínas de mayor edad (Madame de Moray, Madame de Guéray o la Marquesa de Laubourg, etc.; próximas a los cincuenta años). Esta versátil evolución de los personajes fue sin duda evolucionando en sincronía con la madurez artística y personal de la escritora.

Más allá de la idiosincrasia de sus personajes —cuya descripción pormenorizada podrá leerse en el «Anexo IV. Análisis de los personajes», pp. 747-801—, conviene detenernos en los cauces argumentales de sus obras. Si bien sus novelas solían erigirse en torno a cuestiones de índole amorosa y sentimental, el rasgo característico de los textos de Gyp radica en su tonalidad humorística, una comicidad que en ocasiones iba desde lo jocoso hasta lo cáustico. Sería de este género ágil y repleto de brío, el *roman dialogué*²⁴, del que se la consideraría creadora y su máxima exponente en Europa²⁵ (Rageot, 1914: 90; Lagarde, 1932: 1). Un estilo que resultará especialmente ilustrativo para la

²⁴ A lo largo de la presente Tesis, haremos alusión a este género como «prosa dramaturgica», la cual, como detallaremos en el apartado «2.3.2. Obras en prosa con retazos dramaturgicos adaptadas al teatro por Gyp y/u otros autores», consistirá en un texto narrativo trufado de múltiples y extensos diálogos en estilo directo, aunque privados de los recursos estilísticos que rigen la redacción de una pieza teatral. En otros términos, estamos ante un género híbrido, que pese a ser portador de la prosa narrativa propia de una novela, consta de numerosos diálogos y de anotaciones escénicas camufladas que evocan, más bien, al género teatral.

²⁵ De este particular estilo, reminiscente del género novelístico y el teatral, se servirían otros autores como los dramaturgos Henri Lavedan (1859-1940) o Maurice Donnay (1859-1945).

articulación de discursos orales donde predomina el argot y los anacolutos propios del lenguaje de un/a infante.

Así, aunque una parte de sus comedias están protagonizadas por niños/as, lejos de tratarse de una literatura infantil, estamos ante libros para adultos protagonizados por infantes. Como veremos, será precisamente de la candidez de sus pueriles personajes de los que la autora bretona se servirá para poner en entredicho las ridículas costumbres y la pedantería de las altas capas de la sociedad. Sus comedias, clausuradas casi siempre con finales felices, no prescindirán de pinceladas de humor y elementos de protesta hacia cuestiones políticas, que convirtieron sus textos en un instrumento de crítica social. Dotada de una manifiesta conciencia de género para su época, Gyp analizará aspectos morales y sociales que atañían sobre todo a las mujeres y niñas, y que, por su carácter atemporal, todavía hoy siguen estando de actualidad.

Empero, desde los albores del siglo XX, advertimos un incremento del suicidio a la hora de clausurar sus historias. Un recurso temático que sorprende, dado que éstos no suelen producirse tanto en sus personajes más longevos como en aquellas jóvenes e incluso adolescentes, que sólo parecen hallar en él un medio con el que liberarse del tormentoso sufrimiento que vivían en sus hogares —véase, como caso más extremo el de Friquet, una adolescente de quince años que puso término a sus días tras ser abusada sexualmente por su padrastro—. Si nos remitimos a los datos biográficos sobre la escritora, además de en sus propias vivencias, todo parece indicar que esta degenerante evolución de sus tramas estuvo interrelacionada con la depresión nerviosa que Gyp contrajo en su madurez como escritora.

En las primeras décadas del siglo XX, la Condesa de Martel contrajo una neurastenia; esto es, un trastorno en el que se experimenta un cansancio inexplicable tras efectuar algún esfuerzo físico o mental, el cual puede desembocar en trastornos ansioso-depresivos. Fue precisamente en este período cuando llegó a afirmar que su mayor desgracia sería vivir mucho tiempo, y que desearía morir joven y rápido (Gyp, 1918: 3). En esta misma línea, en 1898, con apenas cincuenta años y sólo unos meses antes de emprender este nostálgico camino, la autora aseveraría que la vida ya no le interesaba y se sentía muy cerca de la muerte, por lo que redactó su testamento (De Brabois, 2003: 230). Muy probablemente, radique en estos aciagos pensamientos el hecho de que, a partir de ese momento, la dramaturga francesa comenzase a dar muerte a sus jóvenes heroínas.

Extenuada ante su vertiginoso ritmo de publicación, la dramaturga se vería incapaz de poner término, aunque sólo fuese temporalmente, a su desenfrenada rutina literaria. Una sensación que, reveladoramente, explicó a través de uno de sus personajes autobiográficos más certeros, el dramaturgo y escritor Jacques de Moissy, de la novela *Entre la poire et le fromage* (1909):

La résignation et la patience ne sont pas les qualités familières de Jacques de Moissy. La pensée d'être malade, arrêté dans son travail, inutile en un mot, le désespère et l'affole. Après le départ du médecin, il se laisse aller à une crise de découragement. Comment va-t-il faire pour trouver de l'argent ?... Il a déjà tant de choses promises, payées, et pas faites, qu'il ne peut plus avoir recours de nouveau à des éditeurs (Gyp, 1909: 207).

Como puede deducirse de este extracto, la drástica evolución de las temáticas de Gyp desde la comicidad más punzante hasta el drama más inevitable, no tuvo su única razón de ser en su insaciable producción novelística; factor que, como hemos apuntado, le desencadenó un trastorno depresivo. Al verse privada de su actividad profesional, la dramaturga acusaría su ausencia de recursos económicos, que, si bien no eran ínfimos, nunca fueron suficientes para cubrir en solitario las necesidades de sus tres hijos y estar a la altura de su elevado estatus social. Este cúmulo de factores, unidos al no poder hacer frente a los compromisos literarios que ya había adquirido, la inducirían a un estado de desesperanza y hastío²⁶ que, ineluctablemente, se reflejaría en los malaventurados finales de sus últimas novelas.

Al margen de esta aciaga narración, donde no obstante continuó predominando la ironía por encima de cualquier tetricidad, esta evolución literaria también se manifestó en una Gyp más moralista e incisiva con respecto a la alta sociedad de su época. Un pensamiento crítico que se extendió hacia el tratamiento otorgado al colectivo femenino en el ocaso del siglo XIX. Véase, entre otros, la explícita denuncia hacia la actualmente denominada violencia de género de la novela *Un raté* (1891). Por ende, aunque a simple vista pudiera pensarse que la obra de la Condesa de Martel no puede ubicarse dentro del militantismo feminista, ya que nunca llegó a identificarse como tal, su imaginario

²⁶ En una entrevista concedida al diario suizo *Le Conteur Vaudois* (1862-1934), al ser preguntada por su estado de ánimo, Gyp no se esforzó en disimular su visible decaimiento: «*Comment j'aimerais mourir ? Tôt et vite. — État présent de mon esprit ? L'embêtement !*» (Gyp, 1918: 3). Este hecho nos corrobora, una vez más, el patente pesimismo que Gyp experimentó en su madurez como escritora.

literario, encabezado por niñas y mujeres, contribuyó a la visibilización del hoy llamado «teatro de mujeres» —entendido como aquél protagonizado por mujeres, donde se exponen temáticas que las afectan—. Una dramaturgia que resulta imprescindible para reivindicar nuevos discursos, alejados de la «mirada masculina» patente en la narración escenográfica tradicional.

1.6. Pertinencia y proyección del estudio

El trabajo que nos disponemos a presentar nació de la necesidad de valorizar la calidad artística de una autora a la que el transcurso del tiempo no ha perdonado su ideología. Del examen de sus escritos literarios dimanan múltiples objetos de estudio, de los cuales nos concentraremos en su contigüidad a los textos dramáticos, así como en la transformación social por la que combatieron sus heroínas, paladines de un nuevo arquetipo de mujer, más autónoma, cultivada y alejada de los encorsetados preceptos —estéticos y comportamentales— que les imponía la norma patriarcal. Nuestro propósito será probar, aparte de la existencia de una producción teatral y traslativa ignoradas, que la prosa de esta «novelista» puede ser en su entera totalidad concebida como auténtica obra dramaturgía. Los transgresores temas que en ella se retrataron nos conducirán, asimismo, a abordar el acervo sociopolítico y cultural del París decimonónico finisecular.

Por otro lado, partiendo de la tesis de que la obra de Gyp fue ante todo escénica, la tomaremos como base para incidir en la necesidad de una «Traducción total», un concepto que es de vital importancia en el ámbito de la traslación teatral; procurando, en ello, que la pieza traducida sea inteligible, lingüística y emocionalmente «apta» para el público espectador de nuestros días.

I. GYP, ¿DRAMATURGA?: EL LEGADO ESCÉNICO DE UNA OBRA FEMINISTA TAN APLAUDIDA COMO DENOSTADA

Antes de profundizar en la dramaturgia feminista de Gyp y en la recepción de su obra en la esfera hispanohablante, hemos de fijar nuestra atención en una serie de consideraciones que nos serán de ayuda para entender la senda de nuestro estudio y, en especial, el olvido en el que yace hoy la figura de esta prolífera escritora. El estigma que desde hace aproximadamente un siglo invade la literatura de la autora no fue tan evidente para sus coetáneos/as. Por este motivo, abordaremos la evolución que ha experimentado la receptividad de su obra en función del contexto político-social que ha acompañado a cada época.

1.1. La irrupción en la escena literaria de una *femme de lettres* en el ocaso del siglo XIX

Transcurría el año 1880 cuando Gyp envió a *La Vie Parisienne* (1863-1970) su primer escrito, una historia dialogada titulada *Ambitieuse*!²⁷, toda una declaración de intenciones en la que vilipendiaba irónicamente a la sociedad mundana y elitista de Nancy, donde se situaba entonces su domicilio conyugal. El público lector y, en particular, aquel residente en esta ciudad del noreste francés, elogiaba la publicación a la par que elucubraba sobre su inescrutable autoría. Orgullosa del gran éxito cosechado, Gyp continuará publicando diálogos, aunque sin revelar nunca su verdadera identidad. Puesto que en esta sucinta pieza teatral parte del reparto estaba constituido por personajes militares y de la nobleza provinciana, en el imaginario popular pronto caló la idea de que A. Ouich²⁸ era el seudónimo de un oficial que se hallaba de guarnición en Nancy. Tanto fue así que el por entonces director de *La Vie Parisienne*, Émile Marcelin (1825-1887), invitó públicamente al «*officier à la grosse écriture qui envoyait de Nancy des dialogues*

²⁷ Algunas fuentes periodísticas del período, como el periódico montrealés *Le Jour* (1931-1945), sostienen que el debut literario de Gyp se produjo en 1881 con un diálogo titulado *Par le temps qui court*, publicado bajo el seudónimo A. Ouich en *La Vie Parisienne* (Evreux, 1944: 2). No obstante, tras indagar en los archivos de dicha revista, la presencia de este escrito con su seudónimo inicial, nos corrobora que la primera publicación de la autora remonta a un año previo, en 1880.

²⁸ A. Ouich fue, junto a B, A., A. O., O, S., S, X o Scamp, uno de los numerosos seudónimos que empleó Gyp a lo largo de su trayectoria (De Brabois, 2003: 91; S., 1886: 193), aunque éstos los reservaba, generalmente, para la publicación de artículos periodísticos o capítulos independientes publicados en prensa.

à faire toucher son compte aux bureaux du journal» (Régis, 1932: 12). Esta remuneración no tardó, empero, en ser declinada por la autora bretona, quien permanecería en la sombra hasta que en un periplo a la capital francesa se personó en las oficinas de la mentada revista. Allí, al hojear uno de sus ejemplares, no pudo reprimir la imperiosa necesidad de desvelar su identidad ante el librero, quien la condujo hasta su superior²⁹. Frente a la insospechada presencia de la joven condesa, Émile Marcelin no daba crédito a que fuese una mujer la artífice de tan logradas escenas (*Ídem*), de modo que le ofertó formar parte de la plantilla, aunque, eso sí, prometiéndole guardar la más estricta privacidad.

No sorprende en demasía la incredulidad de Émile Marcelin si tenemos en cuenta que la escritura, reservada por el discurso hegemónico al colectivo masculino, era un oficio donde la autoría femenina no dejó de ser en cierto modo anónima hasta el siglo XIX (Gilbert, Gubar, 1979; *cit. pos.*: Sales, 2017: 3). En la era decimonónica, escribir todavía era una profesión considerada impropia para las mujeres, toda una «transgresión a las normas» (Sales, 2017: 3). Ya en la época, corroboraba esta evidencia la cronista española Blanca Valmont, quien se enorgullecía de que, tras muchos seudónimos de apariencia masculina, se ocultaran nombres de mujeres como Gyp, que manejaban la pluma con singular soltura y atrevido desenfado, no muy conformes con la idea que generalmente se tiene de las aptitudes literarias de las mujeres (Valmont, 1897: 2). En el caso de nuestra autora, casi un lustro habría que aguardar para que, gracias al estreno de su primera comedia en la escena parisina —*Autour du mariage* (1883)— se revelara al fin que su ambiguo *nom de plume* era femenino. Que en la pieza más en boga del momento se pusiera en tela de juicio el contrato marital resultaba alarmante para el autoritario discurso patriarcal, pero aún más revuelo provocaría en la sociedad biempensante del período que tal protesta fuese obra de una mujer de tan elevada alcurnia.

En sus memorias, Gyp reconoció efectivamente que su salida del anonimato le supuso nefastas represalias: «*tout le côté “ faubourg ” de la famille me sécha*» (Missoffe, 1932: 62). Al margen del repudio de su entorno familiar, hasta el extremo de ser llevada a los tribunales por su propia madre, como detallaremos a lo largo de este estudio, la irrupción de Gyp en la esfera literaria le valió la reprobación de una crítica literaria androcéntrica. Con todo, sobre ella también tributaron elogios un amplio número de

²⁹ En España, el diario matutino *El Liberal* (1879-1939) afirmaba que fue una amiga de la autora quien, al conocer su característico modo de escribir, reveló al director su verdadera identidad (S.N.T., 1903: 3), aunque esta versión no ha sido contrastada por ningún otro medio.

autoras y escasos autores, quienes además de celebrar su salida del anonimato, encomiaron su ecléctico saber artístico: «pronto se supo que la novel escritora era la condesa Mortel [*sic*] [...] además de ser escritora, pinta con gran perfección, ha dibujado el traje que ha de llevar la protagonista de su drama [...] y también ha hecho los diseños de las decoraciones» (Anónimo, IM, 1883: 63). La implicación de Gyp en la dramaturgia no se ciñó, por consiguiente, a su aportación escritural, sino que adoptó otras labores (diseñadora, decoradora, escenógrafa, etc.)³⁰, igualmente necesarias en la disciplina escénica.

A la revelación de su verdadera identidad contribuyó la revista *La Vie Moderne* (1879-1883), que tras glosar el estreno de *Autour du mariage*, el 27 de octubre de 1883, incluyó entre sus páginas un retrato de la debutante dramaturga. Este gráfico reconocimiento enfureció sobremanera a su marido, Roger de Martel (1848-1920), quien tildó la publicación de «abusiva» e, incluso, emprendió urgentemente acciones judiciales contra Charles d'Ans, gerente del diario, con el fin de hacer cesar la publicación. Ha de apuntarse que la delación de Roger de Martel nunca tuvo como objeto defender la imagen privada de su esposa, sino resarcirse al no haberse respetado su hegemonía dentro del seno conyugal. De tal modo lo evidenció en el *Journal des débats politiques et littéraires* (1814-1944), en cuya sección de boletines judiciales, podíamos leer su reclamación por haberse difundido el retrato contra su voluntad formal, pues, a su juicio, su mujer era una persona totalmente «privada», cuya pertenencia le correspondía, por lo que no debía haber trascendido que ella era Gyp (Anónimo, JDP, 1883: 3). Amparándose así en los derechos políticos de sujeción y de propiedad legal sobre las esposas, legitimados por el contrato matrimonial (Pateman, 1988: 16, 70), Roger se valdría de su posición de «*maître des droits et actions de sa femme*» —como él mismo se autodenominó (Anónimo, JDP, 1883: 3)— para oprimir el florecimiento de la carrera literaria de su esposa.

Pese a la rotunda oposición de sus allegados para consagrarse a la escritura, es digno de mención que Gyp tomara la valiente determinación de separarse de su esposo para, seguidamente, exponerse en innumerables reportajes fotográficos, divulgando

³⁰ El compromiso de Gyp con sus primeras piezas era tal que acudía a los ensayos e ironizaba sobre el hecho de que si el resultado no era el esperado, sería sobre ella sobre quien tendrían que recaer todas las responsabilidades: «*Tout le monde y met du sien, et si le résultat n'était pas ce que nous en attendons il ne s'en faudrait prendre qu'à moi* ». *Voilà certes qui met fort à l'aise les interprètes*» (Lafauze, 1895: 2). Estas declaraciones sobre sus inicios en el ámbito escénico remontan a la que fue considerada su segunda y última pieza, *Mademoiselle Ève* (1895).

gustosamente sus retratos en portadas de afamados hebdomadarios como *Le Journal du Dimanche* (1855-1901) (Anónimo, JDI, 1893: 1) o *Le moniteur de la mode* (1843-1913) (Demailly, 1895: 3). A raíz de este degradante episodio, y haciendo gala de un «empoderamiento» anacrónico, la escritora francesa actuará siempre como un sujeto autónomo, encauzando su carrera literaria por sí misma y desvinculándose, en su vida personal y profesional, de las férreas cadenas impuestas por la autoridad marital.

1.2. La dramaturgia de Gyp: antecedentes teóricos a una producción desconocida

Más allá de su pertenencia al género femenino, factor que, como a tantas otras escritoras de su época, la condujeron a caer en el más remoto olvido, en el presente apartado, explicaremos aquellos factores que han motivado el total desconocimiento que actualmente existe —y que enigmáticamente existió en su época— sobre su producción teatral. Con este fin, analizaremos la aparente volubilidad ideológica de Gyp, así como las diversas acciones que la convirtieron en una de las escritoras más controvertidas en la prensa francesa e internacional desde el ocaso decimonónico hasta los albores del pasado siglo.

1.2.1. La fluctuación identitaria de Gyp entre el antisemitismo y el feminismo: una única causa para su olvido

En el ocaso del siglo XIX, las teorías antisemitas del periodista Édouard Drumont (1844-1917) empezaron a propagarse por todo el territorio francés, quedando reflejadas no sólo en su polémico libro *La France juive* (1886), sino también en la prensa nacional. Fue en el diario del que era director, *La Libre Parole* (1892-1942), donde Gyp publicó varios de sus escritos (Tailhade, 1994: 202; *apud*: Ferlin, 1997: 176), siendo el denominador común a todos ellos el «antisemitismo cómico» (Angenot, 1995: 172). Las raíces de esta intransigente ideología se hallan intrínsecamente vinculadas a su educación, extremadamente tradicional y católica, la cual se exacerbaría en 1882 con la quiebra de la Union Générale, un banco francés de adscripción católica cuya bancarrota fue injustamente atribuida a la comunidad judía. Su aversión hacia el pueblo judío nada, pues, tuvo que ver con las formulaciones tradicionales del judaísmo —la autora opinaba que

era absurdo responsabilizarlos de la Traición de Judas (De Brabois, 2003: 164)—, ni mucho menos, con la religión que pudieran profesar.

El germen de su antisemitismo residió, en realidad, en la «intrusión» de los banqueros israelitas en las grandes entidades bancarias de Francia (Nozière, 1904: 2). Este factor, unido a su nacionalismo radical, la llevaría a renegar de los israelitas como verdaderos franceses: «*la France aux mains d'une poignée d'individus qui la pillent, qui l'abaissent et l'enlaidissent moralement et matériellement*» (Gyp, 1897c: 239-240). Ciertamente, las raras pinceladas antisemitas que hemos podido apreciar en algunas de sus obras siempre se formulaban mediante algún sutil comentario o en personajes secundarios asociados al ámbito de las finanzas. El célebre diario anarquista *Les Temps nouveaux* (1895-1914) reconocía la obcecación que parecía sentir Gyp por el terreno específico de la economía: «*Gyp, il est vrai, s'attaque principalement à la finance juive, c'est ce monde qu'il abomine, pour qui il est sans pitié et dont il fait découler tout le mal*» (Vindex, 1895: 4). En una crónica para *La Vanguardia* (1881-), su entonces director y articulista, Ezequiel Boixet (1849-1916), que firmaba bajo el seudónimo de Juan Buscón (1900: 1), se hacía eco de esta evidencia al informar de que los millonarios judíos detestaban y temían, no sin razón, a la novelista francesa. Entre los argumentos esgrimidos, el periodista ilerdense sostenía que Gyp se había complacido en poner en solfa con «ingeniosa perfidia» a los Rothschild y compañía, una influyente familia de financistas judíos del siglo XIX.

Resulta difícil creer que este sentimiento tan arraigado en la escritora, como también lo fue su admiración por el general Georges Boulanger (1837-1891) y, más aún, por Napoleón I Bonaparte (1769-1821), desapareciera por completo en sus relaciones personales (Anónimo, MAT, 1912: 3). Al menos, así lo demostró al entablar una estrecha amistad con su principal editor, Paul Calmann-Lévy (1853-1900) (De Brabois, 2003: 96); y al trabajar con el que fuera responsable del Théâtre du Gymnase, Pierre Mortier (1882-1946) (Société des amis de Colette, 1994: 55); ambos judíos.

Este profundo sentimiento antisemita inculcado por su madre también acabó desbaratándose a ojos de *L'Aurore* (1897-1914) (B.S., 1932: 5). En un breve artículo titulado «La peau de Gyp», el diario republicano denunciaba la ideología voluble de la autora al señalar que, pese a su aparente arraigo ideológico, en los negocios con su editor no parecía quedar lugar para su abnegación antisemita: «*quand il s'agit d'affaires, Gyp*

n'éprouve plus " son affaire de peau "» (Scaramouche, 1899: 1)³¹. De hecho, de entre todos sus editores —Paul Calmann Lévy, Félix Juven, Georges Champentier, Eugène Fasquelle, Joseph Ferenczi, Ernest Flammarion, Arthème Fayard, Karl Nilsson y Per Lamm—, la escritora confesó sentir un especial afecto y predilección por el único que profesaba el judaísmo: *«l'éditeur que j'aime le mieux et en qui j'ai le plus confiance, c'est Calmann-Lévy»* (De Croisset, 1934: 390; *cit. pos.*: De Brabois, 2003: 174). Subyace entonces la duda de si este ferviente antisemitismo era real, o bien era sólo una sagaz estratagema con la que captar la atención del público y aumentar su visibilidad, consiguiendo así una garantía económica

Ciertamente, tal era la estrecha amistad que la dramaturga mantenía con el editor judío que, por deferencia a éste, erradicó cualquier tipo de observación antisemita en los textos que enviaba a su sello editorial. Incluso, llegó a justificarse ante él restando importancia a sus propósitos antisemitas: *«je me suis montrée agressive pour les juifs, soit, mais j'ai été plus agressive encore — dans les romans écrits en dehors de toute politique — pour l'aristocratie ou les classes et catégories quelconques qui se gobent sans qu'il y ait de quoi»* (Gyp, 1909; *cit. pos.*: *Ibid.*: 303). Sin duda, es revelador que la única declaración en la que Gyp minimiza su «exacerbado» antijudaísmo se encuentre en una misiva personal dirigida a Georges Calmann-Lévy —hermano de Paul Calmann-Lévy—, puesto que, cuando se trataba de comparecer ante los medios, lo hacía alardeando de sus convicciones más radicales. Así, en noviembre de 1899, al ser preguntada por su profesión en el juicio de Paul Déroulède (1846-1914), periodista, político y dramaturgo de su misma ideología, Gyp no dudó en responder irónicamente: *«antisémite»* (Anónimo, LEX, 1899: 2; Beaumont, 1976: 373). Una declaración que serviría en la época como prueba irrefutable de su ideología y encresparía aún más el antisemitismo que se le atribuía.

En su labor como dramaturga, tampoco se entendió que en un tiempo donde el antisemitismo se exponía en los escenarios teatrales sin suscitar demasiadas reacciones turbulentas en el público espectador³², Gyp hubiera suprimido de su pieza *Le Friquet*

³¹ Un comportamiento análogo al de Gyp lo encontramos en Jean-Louis Forain (1852-1931), un pintor y grabador francés cuyas ilustraciones antisemitas eran, paradójicamente, publicadas por el político judío Edmond Blanc (1856-1920).

³² Entre otros ejemplos, la comedia en cuatro actos *Retour de Jérusalem* (1903), de Maurice Donnay, cosechó un considerable éxito en los escenarios parisinos de la época pese a su marcado talente antisemita.

(1901) todos los matices antisemitas que, inicialmente, podían apreciarse en la novela original (Nozière, 1904: 2). Entre otros aspectos, modificó el apellido judío del padrastro de la protagonista, Schlemmer, por Claparon. Asimismo, al percibir a su acosador, Friquet ya no exclama: «*Madame !... Y a un youtre*³³ *dans l'salon !*», sino una frase mucho más genérica: «*Y a un hippopotame sur le divan*» (*Ídem*). Nada indica que uno de los personajes secundarios, el financiero Tripoly, fuese judío e, incluso, ignoramos la religión de Jacobson, el director del circo que maltrataba a la joven psíquica y físicamente.

Este cúmulo de hechos discordantes nos conduce a la hipótesis de que su antisemitismo radical no fuera, en realidad, más que un sentimiento superficial condicionado por sus raíces familiares, y modelado por sus precedentes como mujer y escritora. Tantas declaraciones y actos contradictorios nos llevan a conjeturar sobre la posibilidad de que la dramaturga francesa no fuese antisemita y que, en realidad, la injusta desaparición de su obra de los anales franceses se deba al hecho de que hubiera permeabilizado la cuestión antisemita en su devenir existencial y su producción literaria. Si barajamos las causas que la incitaron a ostentar esta deplorable ideología —que, sin lugar a duda, rozó el mal gusto y no supo cómo gestionar— cabría preguntarnos si lo hizo simplemente por provocación o con algún ánimo de lucro.

Desde esta perspectiva, cabe apuntar que, aunque la mayoría de las fuentes de la época atribuyeron su antijudaísmo a su exacerbado nacionalismo, sí que existieron contadas publicaciones que barajaron este supuesto. Algunas de ellas dejaron incluso abierta la posibilidad de que su participación en *La Libre Parole* estuviese motivada por un fin económico: «*là voici qui s'associe à la campagne criminelle menée, dans un but évident de lucre, par Drumont contre les juifs*» (Gibrac, 1897: 81). La realidad es que la polémica escritora francesa siempre supo sacar a relucir su nombre para incrementar sus ventas, aunque, muy probablemente, no fuera consciente de que esta «ligereza ideológica» la enterrarían tanto a ella como a su pródiga labor literaria en el olvido más absoluto.

En efecto, una de las revistas difusoras de los principios conservadores del judaísmo, el semanario *L'Univers Israélite* (1844-)³⁴, calificaba de «desgracia» el

³³ Insulto de carácter racista, sinónimo de *youpin*, que se utiliza para designar a una persona judía.

³⁴ En realidad, dicho artículo pertenece originariamente al periódico *Le Signal*, aunque fue gracias al periódico *L'Univers Israélite*, donde fue reproducido el 9 de abril de 1897, que pudimos acceder al mismo.

hecho de que la novelista francesa, que tantas amistades y admiradores apasionados habría guardado, se hubiera «descarriado» de la vía literaria adheriéndose a tan lamentable ideología, ya fuese porque creyó que sus temáticas literarias se habían agotado, o bien, por una depravación del gusto propiciada por los contactos que frecuentaba (*Ibid.*: 80). Esta «decadencia» de la autora, como justamente llevaba por título el aludido artículo «*Déchéance*», la harían sumirse en el rango de los más «vulgares polemistas» de su país, destiñendo, con ello, ese humor patricio y licencioso que hasta entonces sólo mujeres de la alcurnia de Louise-Bénédicte de Bourbon habían logrado ostentar: «*elle était vraiment de la race des grandes dames du siècle dernier, qui s'émancipaient parfois et ne s'encanailaient jamais. Elle nous rappelait, par plus d'un trait, cette duchesse du Maine dont Mme de Staal-Delaunay nous a fait un si curieux portrait*» (*Ídem*). Aunque pudiera pensarse que la pérdida de la «delicadeza aristocrática» de Gyp estribó en su ideario antisemita, la verdad es que, en las mentalidades de la época, el principal motivo de su vilipendio residió en el hecho de que una mujer de tan alto abolengo hubiese difundido sus opiniones políticas en prensa, trascendiendo así el ámbito puramente novelístico:

[...] *le spectacle d'une femme qui s'attèle à cette besogne de haine, surtout si l'on considère que cette femme est du sang de Mirabeau, dont la grande âme était si noblement éprise de justice ; oui, quoique l'on puisse dire que Gyp manque à la charité de son sexe et aux traditions de sa race, je reste sur le terrain littéraire, et je fais remarquer qu'en se mettant au service d'une dégradante industrie sa plume a perdu toute élégance, toute finesse, toute dignité [...]* (Gibrac, 1897: 81).

De hecho, fue debido a esta «indeseable» intromisión por lo que se tildó a la escritora de «*bas bleu aigri*», pues, a semejanza de algunas de sus predecesoras políticas y escritoras, había osado enfrascarse en el «sucio trabajo de la política»: «*ce n'est plus la comtesse de Martel, nièce de Mirabeau; c'est un rédacteur de La Libre Parole ou de l'Intransigeant. C'est, si l'on préfère, l'Olympe de Gouges de notre temps*» (*Ídem*). Sin lugar a dudas, y a pesar de que algunos de sus artículos translucieran un cierto talante antisemita, que Gyp fuese peyorativamente comparada con uno de los referentes más insignes de la Historia del feminismo³⁵, nos invita a reflexionar sobre si su proceder conductual pudo realmente coexistir con un ideario antisemita tan aguzado.

³⁵ Con el advenimiento de la Revolución francesa, el proyecto ilustrado emitió los primeros ideales democráticos de igualdad y libertad mediante los Derechos del Hombre y del Ciudadano (1789),

Sea como fuere, hemos de cuestionarnos sobre si pesan más las contadas referencias antisemitas que se traslucen en algunas de sus novelas, o la permanente conciencia de género y los valores feministas que la autora francesa supo reivindicar a lo largo de su obra y labor periodística. No cabe duda de que Gyp no habría publicado tanto en una Francia convulsa por el *affaire* Dreyfus si, verdaderamente, hubiera abrazado la ideología antisemita.

1.2.2. La comprometida personalidad de Gyp: un vaivén identitario marcado por influencias familiares y amistades

No asombran en demasía las excentricidades y llamadas de atención de la dramaturga francesa si realizamos un sobrio recorrido por su experiencia vital. Todo parece indicar que esta virtuosa aristócrata, consciente de las constantes infidelidades de su marido y acuciada por los problemas monetarios de los que éste jamás se hizo cargo, encontró en los beneficios generados por sus novelas, artículos periodísticos, obras pictóricas³⁶ y —suponemos que también y sobre todo— en los de su profusa producción dramática, una solución con la que hacer frente en solitario a la educación de sus tres hijos (De Brabois, 2003: 72, 91). Todo ello, sin descuidar las obligaciones mundanas derivadas de su título de Condesa de Martel de Janville.

quedando el colectivo femenino excluido de la supuesta «universalidad» de esta declaración. Las mujeres no tardaron en ampararse de la «universalidad» de la libertad de la que hacía alarde el modelo ilustrado para reclamar la suya propia. Sin embargo, a esta vindicación de la libertad se le respondería con la «naturalización del sexo», es decir, que las mujeres fueran el sujeto dominado era designio de la naturaleza (Valcárcel, 2000: 116; *apud*: Reverter, 2003: 35), de ahí su reclusión en la esfera doméstica. Una de las primeras mujeres en responder a esta infundada naturalización fue Olympe de Gouges, máxima exponente de la Primera Ola del Feminismo, quien creó *La Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana*, en 1791. Inculpada por el crimen de haber divulgado escritos, según el diario parisino *La Femme* (1879-1937), «*tendant à l'établissement d'un pouvoir attentatoire à la souveraineté du peuple*» (Anónimo, FEM, 1900: 167), fue ejecutada apenas dos años más tarde de su publicación.

³⁶ En 1891, varias de sus pinturas al pastel fueron expuestas en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, fundado entre otros por el impresionista Auguste Rodin (1840-1917) (De Brabois, 2003: 157). En marzo de 1892, Gyp presentaba su propia exposición, titulada *Gyp et Bob*, en la galería Bodinière (*Ídem*). Uno de los pocos cuadros que se conservan hoy en día se encuentra en el conocido Museo de Orsay. Véase:

http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VAL_UE_1=000PE018120

Asimismo, en su última obra, la autobiografía *Au temps des cheveux et des chevaux* (1929), Gyp confesó que en los primeros años de su matrimonio pasaba los días encerrada en su habitación, ya fuese escribiendo cartas a sus abuelos o dibujando para *Le Journal Embêtant*, una actividad en la que sobresalía por su gran destreza y que, sin embargo, no comenzó a practicar hasta los 23 años.

Su elevado estatus social no la inhibió, sin embargo, de seguir protagonizando escándalos en la esfera judicial, algunos de ellos tan inverosímiles que incluso la prensa española se encargaría de plasmar entre sus páginas (Anónimo, EX, 1904: 2; Comtesse d'Alencourt, 1900: 8; Zamacois, 1908: 28). Tras ser víctima de un rocambolesco secuestro a sus más de cincuenta años (Buscón, 1900: 1-2; Saissy, 1900: 2-3) y de un intento de asesinato (A. de B., 1885: 511; Michel, 1992: 203), la escritora madrileña Margarita Nelken (1894-1968) no tardó en poner en entredicho que el ayuda de cámara de la escritora, Jean-Baptiste Nézonet (Anónimo, COM, 1929e: 4), se hubiera dado a la fuga con los beneficios de sus obras: «ya que la señora condesa no puede, como Maud Loty, alimentar su popularidad amenazando con meterse [*sic*] monja cada vez que se le muere un chucho, el deber de él, del servidor abnegado, consistía en sacar a relucir su nombre fuese como fuese» (1929a: 97). Al margen de su proclamada animadversión hacia la comunidad judía y el puritanismo, esta «bonapartista apasionada» también se ganó la enemistad de numerosas personalidades de su tiempo. Una acérrima discordia que contribuyó a infamar tanto su imagen pública como personal.

Uno de los escándalos más sonados en el crepúsculo decimonónico fue su enfrentamiento con Octave Mirbeau (1848-1917), cuyo caso llevó por título el nombre de nuestra autora. Finalizado en 1888, el «*affaire Gyp*» se produjo después de que la autora criticase el matrimonio del célebre escritor francés con una actriz millonaria, Alice Regnault (1849-1931), cuya exorbitante fortuna no era, como ella hacía creer, fruto de ninguna herencia. Frente a tal difamación, en su afán de venganza, la célebre actriz francesa intentó arrojar ácido al rostro de la Condesa de Martel. Encolerizado ante estas difamaciones, Octave Mirbeau hizo secuestrar a la escritora por unos asesinos a sueldo en los suburbios parisinos, quienes la trasladaron a una gran vivienda en Seine-et-Oise, emplazada en mitad de un terreno baldío. Una vez allí, tres amigos de Mirbeau sometieron a la escritora a una condena física, golpeándola indiscriminadamente y azotándola con un látigo, como se procedía con los/as aristócratas en el período de la Revolución (Jean-Bernard, 1932a: 6). Una vez ejecutada su pena, la autora fue hallada malherida en el Pont de Bercy, totalmente desorientada, con la ropa rasgada y numerosas heridas en el rostro.

Tras este episodio, que debido a su inverosimilitud, causó un gran revuelo en la prensa internacional, Gyp no interpuso ninguna denuncia, entre otros motivos, porque no hubo ningún testigo y se sentía sumamente avergonzada por haber sido agredida de tal modo: «*ça ne se raconte pas*» (*Ídem*). Se negó así a llevar a los tribunales una «anécdota»

cuyo recuerdo le era sumamente doloroso. Aunque la dramaturga atribuyó la agresión a cuestiones de índole política³⁷ y se abstuvo de reconocer la verdadera versión de los hechos, esta «aventura extraordinaria» —no exenta de modificaciones en su difusión en prensa— le valdría un hueco en las principales publicaciones del momento³⁸. Este inverosímil secuestro se reflejaría en numerosos periódicos nacionales de España, Argentina, Canadá e incluso en el prestigioso *The New York Times*, que se hizo eco del suceso con un artículo denominado «Gyp abducted in Paris ?» (Anónimo, NYT, 1900: 1). Se percibe, pues, que el controvertido carácter de Gyp no dejó indiferente a sus coetáneos, ocasionándole diversos litigios judiciales que si bien no ayudaron a enmendar su imagen, sí que consiguieron promocionar su obra y acrecentar el auge de sus ventas.

Si profundizamos en la personalidad de la escritora, hemos de realizar un obligado paso por su infancia, un proceso vital que modela la personalidad de todo individuo. Ahondando en su niñez —que iremos descifrando en la amplia presencia de niñas y adolescentes de sus novelas, y de manera más personal, en su autobiografía *Souvenirs d'une petite fille* (1927)—, hallamos a una niña llamada Sibylle, educada en una familia de enraizado corte nacionalista, a quien se le prohibía hablar bretón en casa y que vivió en el constante reproche de no haber sido un varón que diese continuidad al insigne apellido de los Mirabeau. Este tenaz nacionalismo se haría sentir en la ideología de la escritora, especialmente en su adolescencia y juventud, donde ejercería un papel

³⁷ Una de las versiones más novelescas y aceptadas por la prensa finisecular fue la emitida por el diario *La Vanguardia* (1881-). En plena Exposición Universal de París, el diario español informaba que la Condesa de Martel, aficionada a concurrir a reuniones políticas, se dispuso una noche a penetrar en una que habían organizado los nacionalistas, cuando al bajar del coche se le acercaron tres individuos, siendo uno de ellos Mr. Barhier (un jefe nacionalista organizador de la reunión), quien le ofreció acompañarla por otra puerta. Instantes después, la escritora sería metida por fuerza en un carruaje, que la condujo hasta un castillo situado en las cercanías de París. Los secuestradores la dejaron encerrada en una habitación con doble vuelta de llave. Fue entonces cuando la novelista pudo acudir al tradicional medio de salvación de todas las «novelas de aventuras» y sirviéndose de los colchones y el *sommier* que había en la habitación, así como de unos cortinajes, hizo tiras de ellos y los convirtió en una especie de cuerda sólida con la que soportar su peso. Una vez terminada esta operación, lanzó los colchones hacia el suelo para amortiguar su cuerpo y saltó por la ventana. Posteriormente, consiguió encaramar una reja de más de dos metros y medio, lo cual no le fue muy difícil, debido a la práctica que tenía en los «ejercicios gimnásticos y deportivos» (Buscón, 1900: 1); pero cuando dio el salto, cayó al suelo, lesionándose la rótula y el tobillo. A pesar de ello, pudo proseguir su camino desorientada hasta llegar a las cercanías de Bercy, donde unos agentes de policía la acogieron bajo su tutelar amparo, conduciéndola hasta su domicilio.

³⁸ Tanta fue la repercusión que suscitó en la época el famoso «autosecuestro» de Gyp, tildado de invención y alucinación por la mayor parte de la prensa, que en la sala teatral Boîte de Farsy se escenificó una pieza sobre el suceso titulada «El rapto de Mme Gyp» (Anónimo, DIH, 1900: 3), de cuya existencia se hicieron eco diarios hispanos como el mexicano *Diario del hogar* (1881-1912).

primordial en la vertiente política como militante boulangista, *antidreyfusarde* y extremista de derechas junto a Édouard Drumont, Maurice Barrès, Henri Rochefort o Paul Déroulède.

Huérfana de padre y carente de figura materna desde su nacimiento, Sibylle será objeto de malos tratos por parte de su progenitora, quien la dejó a cargo de su criada, Jeannette, y de su abuelo paterno, que adoraba y quien condicionó para siempre su existencia (Gyp, 1927b: 51). Una negligencia parental que se haría dolorosamente sentir en su literatura: «*dans sa vie, maman n'a pas existé ; elle était pour elle, comme pour les gens du château, madame la marquise, tandis que monsieur le marquis était aussi papa*» (Gyp, 1884b: 19). Su abuelo, Aymar de Gonnevillle, fue, en efecto, quien la educó y formó en innumerables materias con todas las atenciones de las que un varón habría gozado.

Este desarraigo parental, unido a su educación de *garçon manqué*, la convirtieron en una joven aislada de su entorno, solitaria y reluctante a las convenciones sociales: «*j'avais d'instinct l'horreur de tout ce qui était étiquette, décorum et protocole*» (Gyp, 1928: 14), un principio que se convertirá en uno de los ejes vertebradores de su ficción literaria. A esta animadversión por la frívola mundanidad de su época, habríamos de añadir su fervor por la literatura, una temprana pasión que se instauró en ella desde su infancia. Con menos de tres años de edad, Sibylle rogó a su abuelo que la enseñase a leer, habilidad que desarrolló, según el testimonio de la propia escritora, en apenas cinco semanas: «*savoir lire ! Mon rêve !... Il faudra absolument que je me décide à en parler à Grand père*» (Gyp, 1927b: 70). La formación intelectual que le ofreció su abuelo discreparía de la huera y femenil educación de su abuela, que únicamente le ofrecía vestidos, o de su madre, a quien sólo recuerda regalarle unos pendientes el día que la obligó a perforarse las orejas. De la perforación auricular infantil y otras tantas prácticas opresivas, Gyp se declarará refractaria desde sus primeros años de vida, al estimarla una violencia abominable contra la salud física de las niñas: «*quand je ferai ce que je voudrai, j'ôterai mes boucles d'oreilles et j'aurais des petites robes simples, sans cochonneries d'ornements !*» (*Ibid.*: 419). Ciertamente, en una entrevista concedida al diario suizo *Le Conteur Vaudois* (1862-1934), la novelista afirmaba que su cualidad preferida era la bonhomía, es decir, la sencillez y la honradez en el modo de obrar, a la vez que detestaba el *panache* y la etiqueta.

Repudiada por su familia y su marido, la escritora francesa hallaría en la literatura su único resorte de supervivencia y socialización. Fiel admiradora de Henri Monnier

(1799-1877), Paul Gavarni (1804-1866) y Alfred Grévin (1827-1892), sus mayores amistades literarias fueron, entre otros, los literatos Alexandre Dumas (1824-1895), Octave Feuillet (1821-1890) o Henri Meilhac (1831-1897) (Flamand, 1933: 13). Una de sus íntimas amistades fue, reveladoramente, la escritora feminista Caroline Rémy de Guehard (1855-1929), conocida como Séverine, a pesar de las ideas diametralmente opuestas que, en teoría, parecían distanciarlas: «*l'une libre-penseuse et révisionniste, l'autre antisémite et du côté de l'état-major, sont cependant de bonnes camarades*» (Jean-Bernard, 1899: 1). Asimismo, mantuvo una estrecha amistad con la actriz y cantante argelina Polaire (1874-1939), quien, además de interpretar a uno de sus personajes más célebres, *Le Friquet* (1901), admitía sentir una gran admiración y afecto por la escritora francesa desde su primer encuentro en Neuilly-sur-Seine (Polaire, 1938: 2). Entre sus novelistas favoritos, cabe destacar Guy de Maupassant (1850-1893) y, especialmente, la escritora y periodista parisina George Sand (1804-1876).

Sin embargo, a pesar del contacto y de las excelentes relaciones que Gyp entretejió con sus coetáneos, sus innumerables «novelas en clave»³⁹, en las que satirizó las costumbres y las decadentes personalidades de su tiempo, le supusieron un sinnúmero de enfrentamientos con la justicia. Junto al ya explicado *affaire Gyp*, otros de los juicios a los que la dramaturga tuvo que enfrentarse, saliendo casi siempre airosa, fueron:

- El ***procès de Gyp***, el cual estuvo motivado por la denuncia que le interpuso su antiguo intendente y mayordomo por haberlo caracterizado desfavorablemente en su novela *Cloclo* (Anónimo, COM, 1908: 4). Las descarnadas críticas de sus *pièces à clé* representaron con tal autenticidad la alta sociedad que la prensa de su tiempo se cuestionaba hasta dónde llegaba ese «derecho incontestable» (*Ídem*) de los/as escritores/as para extraer modelos auténticos de la realidad.
- ***La usurpación de sus obras por su ayuda de cámara***: como ya adelantamos, la dramaturga acusó a uno de sus trabajadores de haberse fugado de casa con los beneficios económicos de sus novelas, siendo condenado a trece meses de prisión (Anónimo, COM, 1929e: 4). Según informó el diario *Le Petit Parisien* (Anónimo,

³⁹ Tecnicismo empleado para designar a aquellas novelas en las que las situaciones, personajes o historias que se escenifican corresponden, total o parcialmente, a personas reales. En definitiva, se trata de novelas que bajo una labrada apariencia de ficción, cuentan en realidad sucesos e historias acaecidas en la vida real. Se suelen emplear precisamente para evitar la difamación.

PPA, 1929c: 4), Jean-Baptiste Nézonet acudió a la Société des gens de lettres para sustraer los beneficios por derechos de autor que la Condesa debía percibir por las representaciones en provincia de *Napoléonette* (3872 francos). Si prestamos atención a las fechas, este suceso ocurrió cuando la escritora se encontraba ya en una edad avanzada, a los ochenta años, encomendándole probablemente esta tarea al aludido trabajador.

- El ***affaire Trarieux***: este complejo proceso judicial fue emprendido por el abogado francés Ludovic Trarieux (1840-1904), a quien, según las declaraciones del propio afectado, Gyp calumnió en su novela *Journal d'un Grinchu* (1898). Además de tildarlo de «vulgar renegado», lo acusó de haber contraído matrimonio por interés económico (Trarieux, 1903: 282; Gyp, 1890: 242-243). Este caso fue, junto al *affaire Gyp-Mirbeau*, uno de sus litigios judiciales más sonados en la prensa francófona. Según informaron los principales periódicos del momento, Gyp acusó a Trarieux de haberse convertido al protestantismo con tal de contraer un matrimonio de conveniencia (H. V., 1898: 3). Al considerar que sus acusaciones rebasaban los límites morales, en tanto que *Le Journal d'un grinchu* fue publicado por entregas en la afamada revista *La Vie Parisienne*, además de en formato independiente, el por entonces exministro de justicia demandó a nuestra autora. Tras diversos pleitos judiciales, la dramaturga tuvo que asumir una indemnización por daños y perjuicios de 5000 francos y la prohibición de la venta de su novela sin el citado pasaje, en defecto de lo cual debería pagar 10 francos por cada ejemplar no rectificado (Bellay, 1899: 2). Sin embargo, lejos de suscitar mayor revuelo, algunos diarios como *L'Intransigéant* (*Ídem*) se mostraron atónitos ante la dureza de la sanción, simplemente por haber difundido un rumor mundano que ya habían corroborado otros diarios parisienses y que el mismo Trarieux había reconocido en más de una ocasión.
- ***Desencuentros judiciales entre madre e hija***: tampoco hemos de soslayar los enfrentamientos con su propia madre, cuya persona solía representar en casi todas sus novelas con el vil papel de una madre negligente, materialista y ociosa, hecho que condujo a ambas a virulentos desencuentros en los tribunales. Entre otros tantos ejemplos, en su novela *Cloco* (1904), calificada como un «*véritable pamphlet de famille*» (Anónimo, HU, 1908: 2), Gyp plasmó la inexistente educación que su madre, la también escritora Marie Le Harivel de Gonnevillle (1827-1914), le había proporcionado, ya que ésta llevaba una vida bastante disoluta, ocupada en sus preocupaciones mundanas y en recibir a sus amantes en el domicilio familiar (De

Brabois, 2003: 297). En una misiva a su madre, revelada en la audiencia del proceso judicial, leíamos que Gyp rehusaba irónicamente esta «negativa» caracterización: «*j'ai fait un roman où tu es toi traitée absolument respectueusement, beaucoup trop, étant donné la vérité*» (Anónimo, HU, 1908: 2). Tampoco pareció importarle el perjuicio que acarrearía dicho escándalo sobre su imagen pública: «*que tu clabaudes sur moi, peu importe. Tu es arrivée à faire vendre plus de Cloclo qu'il ne s'en vendu en un an. J'y ai tout intérêt*» (Ídem). Aunque finalmente su madre perdió la demanda interpuesta, el hecho de que la autora se jactara de que tal altercado le proporcionara un incremento de ventas hace cobrar fuerza a nuestra hipótesis de que, para Gyp, lo realmente importante fue siempre estar en el punto de mira para asegurarse así su sustento económico.

Estos continuos incidentes ponen de relieve cómo, al margen de la cuestión antisemita, la personalidad de Gyp no estuvo exenta de críticas. Como consecuencia del incisivo componente crítico y realista que poseyeron todas sus novelas, donde en la mayoría de los casos ni siquiera transformaba el nombre de los personajes, la dramaturga sufrió diversos altercados judiciales con personalidades de su época. Unos litigios que, aun lacerando su imagen, le otorgaron una indiscutible publicidad literaria⁴⁰. Pero, el hecho de que la autora satirizase las veleidades de su propio estrato social no sólo convirtió su obra en una permanente fuente de conflictos. Desde otro ángulo, este vilipendio de la sociedad mundana y elitista le valió el inestimable reconocimiento de la crónica francófona de su tiempo:

Certes, Gyp a pensé et agi en aristocrate, mais en aristocrate qui, nouvelle contradiction ! se moque des blasons, des couronnes, des généalogies et qui, bonapartiste à tous crins, renie ses aïeux royalistes, s'affranchit de ses hérédités et, puisant une fermeté invincible dans son farouche sentiment d'honneur, entend rester une éternelle « insurgée », comme dit M. Missoffe, et conformer sa conduite à la devise: «Être et demeurer soi» (Anónimo, IL, 1932: 1).

Con una personalidad tan comprometida, no es de extrañar que el prestigio del que antaño gozaron las novelas de Gyp en los salones literarios y en los escenarios se fuera disipando conforme se sucedían los años. Con todo, y si bien es cierto que en

⁴⁰ Prueba de ello, según informaba el diario *La Dépêche Tunisienne* (Anónimo, DT, 1899: 1), fue la obligada difusión que se hacía de las sentencias en prensa. A modo de ejemplo, el affaire Gyp-Trarieux se insertó en diez diarios de París y diez de provincia.

algunos fragmentos de su obra pueden pernotarse ciertos tintes antisemitas, ha de apuntarse que éstos no son la norma, sino la excepción. Una excepción que no haría sino soliviantar a los autores de nuestro tiempo a renegar de su talento como escritora; seguramente, por temor a ser estigmatizados con la estrella amarilla.

1.3. La impronta bibliográfica en torno a la figura de Gyp

Esta aversión hacia Gyp y sus novelas se ha visto traducida en escasas publicaciones académicas, donde la literatura termina siempre relegada a un segundo plano para ceder el protagonismo a la cuestión antisemita. Un buen ejemplo de ello es el artículo «Profession : antisémite» (1994) de Patricia Ferlin, autora del libro *Gyp, portrait fin de siècle (1849-1932)* (1999), a lo largo del cual volvió a poner de manifiesto su vinculación con el caso Dreyfus⁴¹. Un discurso más conciliador, aunque también recalitrante en este aspecto, adoptó Lucette Czyba en su artículo «La fronde de Gyp» (1992). Asimismo, en buena parte del artículo realizado en la década actual, «Les communautés imaginaires de Gyp, une femme de son temps» (2014), Marie-France Borot ha tratado de patentizar, una vez más, el antisemitismo latente en algunos fragmentos de su obra.

Al incidir estas autoras en el radicalismo político de Gyp, sus novelas quedarían supeditadas a este fenómeno, siendo vituperadas y pasando a ocupar el trasfondo feminista de su obra siempre un papel secundario. Pero, un espacio aún más restringido le estaría reservado a su loable producción dramática, que fue y ha continuado siendo profundamente ignorada. Ni siquiera Olivier de Brabois, su sobrino biznieto, autor de la biografía *Gyp, comtesse de Mirabeau-Martel 1849-1932. Pasionaria nationaliste, homme de lettres et femme du monde* (2003), parece conocer la magnitud del teatro de su predecesora, a quien sólo atribuye la autoría de cinco piezas⁴² y, de hecho, sostiene que la escritora sufrió un fracaso estrepitoso en el género teatral. Por su parte, la escritora

⁴¹ Citamos, a título de ejemplo, el siguiente extracto: «lorsque l'affaire Dreyfus déchaîna les passions, elle choisit son camp, l'antidreyfusisme jusqu'à l'excès. Contrainte d'écrire pour subsister, elle trouvera dans sa haine des Juifs un exutoire à ses propres lâchetés [...]. Elle reste aujourd'hui cette antisémite obsédée, [...] éteinte en 1932, déjà presque oubliée» (Ferlin, 1994); extraído del sumario aparecido en la contraportada de dicho libro.

⁴² Éstas son: *Autour du mariage* (p. 95), *Mademoiselle Ève* (p. 123), *Tout à l'égout* (p. 124), *Friquet* [sic] (p. 279) y *Napoléonette* (p. 328) (*Ibid.*).

estadounidense Willa Zahava Silverman también cita en *The Notorious Life of Gyp: Right-Wing Anarchist in Fin-de-Siècle France* (1995) algunas obras teatrales, aunque a semejanza del primero, enaltece ante todo su labor como novelista.

No existen, por lo tanto, estudios que nos permitan ahondar en la creación dramaturgica de Gyp, y aquellos escritores que entre líneas la aluden, como el cronista teatral José Ojeda, dan por sentada su falta de trascendencia: «George Sand, Gyp o Grazia Deledda han conquistado su celebridad fuera del teatro, y es tan raro el caso de una mujer dramaturga que, de seguro, nadie lo recuerda de primera intención» (1922: 47). Indudablemente, el olvido que pesa hoy sobre la obra de Gyp radica, en parte, en su —deliberada o no— reprochable animosidad hacia la comunidad judía. De no haber sido así, es muy probable que la autora hubiera suscitado el interés suficiente para que su abundante repertorio teatral hubiera cesado hace mucho tiempo de permanecer oculto entre las amarillentas páginas dedicadas a la programación teatral por los diarios de la época.

1.4. Una obra oscilante entre la prosa y el teatro

Si la huella que Gyp dejó impresa en la escena teatral tardó muy poco en desvanecerse, el resto de su literatura tampoco iba a ser sometida a estudio alguno; aunque la consistente base escénica de sus novelas, a caballo entre la prosa y el teatro, era algo más que perceptible para cualquier lector/a. En parte, estaba en lo cierto el periodista José Francés (1883-1964) cuando comentaba que las novelas de Gyp, antes que novelas, eran «pedazos de comedia» (1911: 581). Una ambigua definición que no fue, sin embargo, extensible a la totalidad de su obra; pues, como esclareceremos en el presente estudio, son muchos los matices que nos llevan a escindirla en una dual categorización. Esta dual clasificación estaría, como es lógico, presente en las obras vertidas a otros idiomas. No obstante, en las traducciones al español que encontramos dispersas por las diversas zonas hispanohablantes del planeta, la esencia dramaturgica no siempre fue palpable a simple vista, ya que los procesos de hipertextualidad y transversión de género emprendidos por algunos traductores así se encargaron de que sucediese.

En el área de lo temático, sus novelas sí suscitarían interpretaciones convergentes, considerándose, incluso, que la atractiva originalidad de sus componentes argumentativos

—las fiestas mundanas, los caza-dotes, las frívolas, los viejos egoístas, los militares pedantes y las pizpiretas *femmes de chambre* (*Ídem*)—, junto a la teatralidad en los que estaban sumidos, sirvieron de inspiración a dramaturgos/as de ambas comunidades⁴³. Se la proclamaba como «la precursora, la inspiradora del teatro francés moderno, de esas deliciosas fantasías de Lavedan, de Capus, de Donnay, de Abel Hermant, incluso de las amarguras sentimentales de Bataille» (*Ídem*). Algo que no deja de sorprender, puesto que, a excepción de las crónicas teatrales de la época, estos requiebros nunca emanaron de su ya por aquel entonces desmemoriado teatro, sino que se escribía sobre el influjo de Gyp en el sector escénico aludiendo, en todo momento, a la evidente fisonomía dramática que poseía su narrativa en prosa.

Independientemente de lo inexplorada que haya permanecido su dramaturgia, Gyp supuso un modelo artístico al que emular, no sólo para los dramaturgos y dramaturgas recién mentados/as, sino para las reclamas feministas que, desde algunos diarios de autoría femenina, estaban empezando a entreverse. Tómese como ejemplo que Emma, una asidua colaboradora de *La Ilustración de la mujer* (1873-1877), sostenía que: «escritoras como la condesa del Martel [*sic*] honran al bello sexo, y el éxito que obtienen sus obras demuestran una vez más que no sólo a los hombres están reservados los triunfos en las bellas artes» (1883: 54), impugnando así el canon literario androcéntrico⁴⁴ que, aún hoy, sigue imperando en nuestro entramado social. En efecto, como asegura la investigadora Anne Aubry (2017: 8), a lo largo del siglo XIX, afrontar el mundo profesional de la escritura siendo mujer no era una «sinecura», si bien se trató de una época relativamente favorable a la eclosión del talento literario femenino. Además de a

⁴³ En octubre de 1925, el escritor bonaerense Adolfo Bioy Casares (1914-1999) escribió *Iris y Margarita*, una novela en la que intentó plagiar *Petit Bob* de Gyp (Casares, Martino, 2002: 353; Grondona, 1969: 18). Asimismo, se tomó como paradigma la obra de Gyp al analizar el estilo de dramaturgos y dramaturgas como Jeanne Marni (1854-1910) (Bertaut, 1898: 760; Séverine, 1910: 269), Edmond Loutil (1863-1959) (Chaigne, 1959: 11), el español Alfonso Danvila (1879-1945) (Gómez de Baquero, 1901: 163), o la danesa Emma Gad (1852-1921) (Anónimo, MAI, 1895: 432). En esta misma tónica, el diario canadiense *La Presse* (1884-) también establecía un nítido paralelismo entre el estilo literario de Gyp y el de los dramaturgos Pierre Veber (1869-1942) y Henri de Gorsse (1868-1936), aventurándose incluso a anotar que ambos autores habían tomado como parangón la obra de Gyp en una de sus piezas más exitosas: «pour résumer notre opinion su la *Gamine*, nous dirions que cette pièce est un roman de Gyp mis à la scène» (P. -A. D., 1923: 15). Es evidente que el estilo de Gyp tuvo trascendencia no sólo en la literatura francesa, sino en el de otras muchas lenguas extranjeras.

⁴⁴ Este canon literario, masculino y eurocéntrico, quedó concretizado por Harold Bloom en su polémica obra *El canon occidental* (1994) (Sales, 2017: 1). Integrado por veintiséis autores del mundo occidental, principalmente hombres blancos, las únicas excepciones que hallamos en materia de género son las escritoras Emily Dickinson, George Eliot, Virginia Woolf y Jane Austen.

los inicios de la prensa de difusión general, ello también se debió a la ley escolar implementada en Francia el 28 de junio de 1833 por el historiador François Guizot (1787-1874) (*Ídem*), que permitió la apertura de escuelas primarias —*écoles primaires élémentaires*— y generalizó la instrucción en un país donde la mitad de la población adulta era analfabeta.

Su novela teatralizada y la conciencia feminista que en ella se trasluce, han sido, en consecuencia, los factores que nos han instado a emprender esta labor investigadora. Estos cuatro cuestionamientos, amplificadores del estado de la cuestión de nuestro estudio, sirven como punto de arranque a la exposición de la obra dramática y traslativa de Gyp, ambas contempladas a través de los condicionantes que han hecho del teatro su faceta más desatendida.

II. LA PROFUSA PRODUCCIÓN TEATRAL DE GYP EN LA ESCENA FRANCÓFONA Y EXTRANJERA

Si el autoproclamado antisemitismo de Gyp dejó a una de las escritoras más prolíficas de todos los tiempos fuera de los anales de la literatura francesa, no se comprende tan netamente que desde antaño y hogaño, aun teniéndosela en alta estima por sus dotes creativas, se haya negado acérrimamente su talento en el terreno escénico. En este segundo apartado, desmenuzaremos teóricamente la base teatral de sus «novelas» y las causas que subyacen a este flagrante fracaso que incluso célebres literatos/as le atribuyen.

2.1. El inextricable fracaso escénico de Gyp: ¿un olvido intencionado?

En una carta no fechada dirigida a la periodista y poetisa parisina Julia Daudet (1844-1940), la propia Gyp expresaba con estos términos su inclinación hacia la dramaturgia: «*j'aimerais beaucoup à faire du théâtre, mais on ne veut pas du théâtre de Gyp, on dit que c'est comme un dîner sans viande*» (circa 1880)⁴⁵. Un arte que, a juzgar por el desencanto de algunos, no estaba reservado en absoluto a su persona. En efecto, como apuntábamos previamente, en la actualidad se sigue creyendo que fracasó estrepitosamente en el género dramático: «*une tentative pour porter à la scène Autour du mariage échoua. Mademoiselle Ève (1895), [sic] rencontra davantage de succès, mais Gyp n'était pas faite pour être auteur dramatique*»⁴⁶. A esta equívoca y anónima declaración, Olivier de Brabois agregaría que «*comme sa mère*⁴⁷, *Gyp subit un échec cuisant au théâtre*» (2003: 95). Como podrá comprobarse a lo largo de este trabajo, Gyp

⁴⁵ Al margen de esta declaración, se conoce que la autora bretona era una gran apasionada del mundo escénico y asistía muy asiduamente al teatro. Esta asiduidad de la Condesa de Martel a los teatros fue recogida, entre otros medios, por la prensa quebequense: «*Grande observatrice, elle écrivait d'après le modèle; elle allait beaucoup au théâtre, surtout au Palais-Royal. C'était une rieuse qui s'amusait de tout, et sa conversation était intéressante, car elle était la femme la plus spirituelle du monde*» (Flamand, 1933: 13). Es muy probable que sea debido a esta inclinación del carácter de Gyp hacia la comicidad por lo que la mayor parte de su repertorio teatral son obras de género cómico (comedias, sainetes, pantomimas, etc.).

⁴⁶ Cita sin fecha proveniente del sitio web Geneanet:
<http://gw.geneanet.org/wikifrat?lang=fr&p=sybille&n=de+riqueti+de+mirabeau&oc=0>

⁴⁷ A semejanza de su hija, Marie Le Harivel de Gonville cultivó, aunque con mucha menos profusión, el género novelístico, pero no obtuvo tanto éxito en el dramático.

no sólo triunfó en su empresa por representar *Autour du mariage*⁴⁸, sino que, además, demostró con creces su valía como dramaturga haciendo llevar a la escena sesenta piezas más.

Traspasada la cumbre de su producción dramaturgica, con estrenos multitudinarios en toda la *ville lumière*, fueron varias las publicaciones que, por algún motivo enigmático —maquinación contra la obra de la autora por su ideología política o puro desconocimiento—, desvirtuaron la realidad subestimando cualitativa y cuantitativamente su «escueto» repertorio teatral. Revistas de alto rigor y tiraje, como *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921), le atribuyeron únicamente las dos piezas anteriormente citadas: «lo que resulta sorprendente es que estos tipos, que han triunfado en el libro, no hayan podido triunfar en el teatro. Gyp adaptó a la escena su famoso libro *Autour du Mariage*, y el resultado no fue más que mediano. Después, una nueva tentativa con *Mademoiselle Ève*, [sic] tuvo mejor suerte» (De Batlle, 1910: 46); culminando ambas aportaciones con la aciaga premonición de que la Condesa de Martel nunca conocería los grandes triunfos escénicos.

Esto era debido, según palabras textuales del dramaturgo Carlos de Batlle —seudónimo de Francisco Beltrán y de Torres (1869-1935)—, a que «sus sátiras, ligeras, aladas, muy picantes y muy humorísticas, huyen de las escabrosidades y las salvan con mucho ingenio y con mucho arte, al paso que en el teatro de hoy casi siempre se procura hacerlas resaltar y sacar partido de ellas» (*Ídem*). Una valoración que, paradójicamente, dista por completo de las crónicas periodísticas compendiadas en el corpus bibliográfico de nuestro estudio⁴⁹. En este mismo período, el diario sobre espectáculos teatrales *Comœdia* (1907-1944) —que, como analizaremos más adelante, desvirtuó y censuró

⁴⁸ Una de las fuentes documentales que dan fe de su representación son las estampas teatrales y grabados de la comedia que se muestran en el «Anexo III. Fuentes ilustradas de la dramaturgia de Gyp» (ID1, ID2 y C1). Asimismo, puede observarse una fotografía de su actriz protagonista, la célebre Jeanne Alfredine Trefouret (1859-1933) (F26), más conocida como Jane Hading, que interpretó a Paulette D'Hautretan.

⁴⁹ Tómese como ejemplo discordante al testimonio de Carlos de Batlle el manifestado por el periodista Brantome en el diario matritense *La Época* (1849-1936): «el teatro de Gyp, como sus cuentos, monólogos, diálogos y novelas es divertido y ameno. Complácese su autor en presentar la caricatura de los grandes problemas y de las hondas pasiones: como en un *Guignol*, en el cual el adulterio se representa en muñecos y las cuestiones de honor se resuelven á cachiporrazos. Gyp acércase en ocasiones á la nota triste y aun profunda, mas huye de ellas por sistema; y cuando se teme una escena trágica, alegre cascabeleo de chistes, bufonadas y esprit desbordante, envuelve al espectador y se apodera de él» (1895: 1). Se trata de una valoración formulada en torno a la ya mencionada *Mademoiselle Ève*, única pieza llevada a la escena según la mayoría de fuentes.

durante décadas la obra escénica de Gyp— no tendría reparos en afirmar que la autora sólo había representado una única pieza, una escenificación puntual que no la convertía en absoluto en dramaturga: «*Gyp — bien qu'elle fait jouer Le Friquet au Gymnase — est davantage un romancier qu'un auteur dramatique*» (Anónimo, COM, 1908c: 4). Pero, al margen de las divergentes opiniones que pudiera suscitar su dramaturgia, lo realmente llamativo es que esta ausencia de éxitos nunca estuvo avalada por pruebas fehacientes. Tanto es así que para la fecha en que dicho juicio fue emitido, Gyp ya llevaba casi una treintena de años, y de piezas, degustándolos.

El influjo de estas tergiversaciones se haría sentir con mayor virulencia en los años que estaban por llegar. En la década de 1920 —período en que la producción dramática de Gyp ya había alcanzado su máximo apogeo⁵⁰—, personalidades célebres, como la escritora almeriense Carmen de Burgos (1867-1932), quien mostraba una fiel admiración por la escritora, aceptaron dichos testimonios sin reticencias de ningún tipo: «pero un día Gyp se casa, se convierte en la Condesa Martel, y como si el dejar de ser Gyp fuese una traición que vengase el arte, su pluma triunfadora tiene dos fracasos en el teatro con el arreglo de una de sus novelas y con *Mademoiselle Ève*» (De Burgos, 1923: 46). Una vez más, su figura como novelista acaparaba toda la atención. Tan significativo como incongruente resulta, por otro lado, que Carmen de Burgos endosara el fracaso escénico de Gyp a su nueva vida conyugal, pues, como aclarábamos anteriormente, no fue hasta años después de contraer matrimonio con Roger de Martel, el 2 de diciembre de 1869 (Gyp, 1929: 99), cuando su carrera como novelista y dramaturga comenzó realmente a tomar el impulso que clamaban las necesidades económicas a las que se vio abocada.

Esta inexactitud resulta relevante no sólo por la valía de Carmen de Burgos. Recordemos que logró una cátedra de Literatura en la Normal de Maestras y fue la primera mujer española redactora en plantilla de un periódico, sino sobre todo porque esta intelectual era coetánea a Gyp y, además, declaraba sentir un gran aprecio por ella, debido muy probablemente a la conciencia de género y feminista que ambas compartían. De hecho, como relataba en sus «impresiones personales» para la revista *Elegancias* (1923-1926), la periodista asistió incluso a una de sus conferencias en París y la ensalzaba como a una de las figuras más ilustres de todos los tiempos. Por todos estos antecedentes, descartamos que este desliz fuese malintencionado. Con toda probabilidad y pese a su intachable trayectoria periodística, Carmen de Burgos ignoraba la trascendencia mundial

⁵⁰ Véase el «Anexo I. Gráfico de la producción dramática de Gyp por décadas», p. 668.

de la dramaturgia de Gyp. La hipótesis que barajamos es que, muy probablemente influenciada por el gran número de declaraciones que ya en la época silenciaron el teatro de Gyp, la escritora almeriense prosiguiera esta misma tónica, dando por sentada esta equívoca creencia.

Transcurridos nueve años de las palabras de Colombine y coincidiendo con la desaparición de Gyp, el prestigioso periódico francés *Comœdia*, versado en el género dramático, reincidía en este fracaso escénico poniendo de manifiesto que pocos sabían que, si bien de manera infructuosa, la autora también intentó cultivar otro género diferente al de su única comedia: «*or, on sait mal que si Gyp ne fit qu'une brève [sic] apparition au Théâtre avec Mademoiselle Ève, elle avait pensé à faire tirer de plusieurs de ses œuvres des opérettes*» (M., 1932: 1). Un colaborador del mismo periódico, el titiritero francés Robert Desarthis (1909-2003), se retractaba dos días después de la equivocación cometida a través de un artículo titulado «*N'oublions pas que Gyp fut revuiste*» (1932: 2). En él, nos recordaba que la revista también había sido un género teatral abordado por Gyp en una ocasión, por lo que era injusto atribuirle una única pieza: «*Comœdia, après avoir signalé que Gyp ne fit qu'une brève apparition au théâtre avec Mademoiselle Ève se doit rappeler qu'elle fut revuiste avec Tout à l'égout*» (*Ídem*). Nuevamente, su producción ascendía a la irrisoria cifra de dos piezas. Es cuando menos peculiar que el autor encargado de «subsananar» dicho error con una aportación tan distante de la realidad fuese uno de los críticos más influyentes en el arte escénico, director teatral y creador del primer teatro francés de marionetas.

Tampoco ayudó a desentrañar esta realidad trufada el hecho de que, en el tramo final de su vida, cuando ya había abandonado la escritura y dejado de hacer acto de presencia en los círculos sociales, un articulista de *Comœdia* llamado Jean-Bernard pusiera en boca de Gyp el siguiente testimonio:

Entrevista a Gyp escasos años antes de su fallecimiento, según Jean-Bernard:

Oh ! moi, fit-elle, j'ai eu au Gymnase, Autour du mariage, en collaboration avec Hector Crémieux ; [...] en 1895, Mademoiselle Ève, à la Comédie-Parisienne (Gyp tout seul) et en 1919, Napoléonette, au Théâtre de la Michodière, tirée d'un de mes livres par André de Lorde et Jean Mariel.

— *Et vous n'avez pas persévéré ?*

— *Non.*

— *Pourquoi ?*

— *Parce qu'il faut posséder, pour être joué, des qualités d'intrigue, de ténacité et de souplesse que je n'ai pas.*

C'est dommage pour tout le monde (Jean-Bernard, 1929: 2).

Al margen de que a esta lacónica entrevista su autor nunca le asignara fecha de realización, cabría destacar, entre otros aspectos que apuntan al carácter falaz de tales asertos, la improbabilidad de que Gyp confundiera el nombre del teatro de la que, indudablemente, ha sido su pieza más querida. Baste aquí recordar que *Napoléonette* se estrenó en el Théâtre Sarah-Bernhardt y ninguna de sus representaciones —y ni siquiera ninguna otra de sus piezas⁵¹— se escenificaron nunca en la Michodière, como se especifica equívocamente en el texto expuesto. A este hecho cabe añadir que parece ignorar el nombre de los autores con los que ella misma trabajó —hace referencia a Mariel, en vez de a Marsèle—.

Desde esta perspectiva, interpela nuestra atención que el periodista francés no guardara la suficiente cautela para mantener la coherencia de su estratagema, incurriendo en el desliz de modificar a placer las presuntas declaraciones de la escritora. De hecho, sin ofrecer explicaciones, cambió la transcripción del citado texto, atribuyéndolo esta vez, no a una entrevista oral, sino a una misiva que supuestamente Gyp le remitió pocos años antes de fallecer. Pese a tratarse de un manuscrito, según él «inédito» y que, reveladoramente, no «pudo» salir a la luz hasta meses después de su fallecimiento, Jean-Bernard pondría en boca de Gyp declaraciones sobre su «malograda» dramaturgia que variarían en función del medio en el que se difundían. Valiéndose de la escueta entrevista a «Madame de Martel» en *Comœdia*, el periodista volvería a difundir las mismas aseveraciones en prensa, aunque, esta vez, las modificaría parcialmente, enmendando muchos de los errores de su primera versión. Para comprobar esta hipótesis, puede observarse el fragmento recién aludido (Jean-Bernard, 1929: 2), en comparación a este otro, difundido en el periódico canadiense *La Presse* (1884-), tres años más tarde:

⁵¹ Consúltese el apartado «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», pp. 119-279.

Misiva de Gyp, según Jean-Bernard, años antes de su desaparición

(contenido textualmente idéntico en numerosos fragmentos a la anterior entrevista oral)

«[...] “ Chateauport ” n’est pas de moi, mais de ma mère la comtesse de Mirabeau. La pièce fut représentée en plein été — je ne sais plus la date — et très mal jouée par Mme Fromentin. Elle n’eut aucun succès. Je n’ai comencé à écrire qu’en 1882.

En 1884 (ou 85 je ne sais plus), j’ai eu au Gymnase “ AUTOUR DU MARIAGE ”, en collaboration avec Hector Crémieux, pour les débuts dans la comédie de Jane Hading, qui venait de perdre sa jolie voix.

En 1895, “ MADEMOISELLE EVE ”, à la Comédie Parisienne (de Gyp tout seul), en vers 1898, ou peut-être un peu plus tard (1899 ou 1900 ?) un petit acte au Grand Guignol, “ L’ANGE GARDIEN ”, également de Gyp tout seul.

Vers 1903 ou 1904, au Gymnase “ LE FRIQUET ” tiré d’un livre de moi, et, en 1919, “ NAPOLEONETTE ”, au théâtre Sarah-Bernhardt, tirée d’un livre de Gyp par André de Lorde et Jean Martèle.

Pourquoi je n’ai plus fait de pièces ?

Parce qu’il faut avoir, pour être joué, des qualités d’intrigue et de tenacité, et de souplesse que je n’ai plus. [...]» (Jean-Bernard, 1932a: 6).

Podemos comprobar cómo gran parte de las declaraciones son textualmente idénticas a las que se difundieron en 1929, mientras que otras han sido modificadas. Resulta revelador que, aun tratándose del mismo testimonio, Jean-Bernard modificase el canal por el que extrajo la información. En un principio apuntaba que era oral, extraído de una entrevista con la autora, mientras que, años más tarde en *La Presse*, se retractará afirmando que era un manuscrito inédito, que incoherentemente ya publicó en *Comœdia*. Con toda certeza, sabedor de que su primer texto estaba colmado de imprecisiones, optó por subsanar diversas informaciones. Entre otros ejemplos, corrigió el lugar de escenificación de *Napoléonette* —ya no aparece que el estreno sea en La Michodière, sino que lo modificó por el lugar real del estreno, el Théâtre Sarah-Bernhardt—. Más delatador es aún que de las tres piezas de las que «Gyp» se declaró autora, en esta segunda versión, hayan ascendido a cinco.

Podemos, pues, corroborar que Jean-Bernard inventó tales declaraciones y, consciente de sus innumerables incoherencias, las corrigió para otorgarles una mayor credibilidad, creyendo que nadie repararía en ello. Con todo, pese a su sutil enmienda, en esta segunda difusión siguen hallándose errores. Estas imprecisiones radican no sólo en

la incongruencia de las cinco piezas, que se hallan en contraposición y aún muy lejos de las sesenta que en este estudio hemos logrado recabar. También se aprecia una gran inexactitud en los años de representación y en diversos detalles. Por ejemplo, se afirma que la autora empezó a escribir en 1882, cuando, como anotamos en el apartado «1.1. La irrupción en la escena literaria de una *femme de lettres* en el ocaso del siglo XIX», p. 77; lo hizo en 1880. Sin lugar a dudas, tantas incongruencias y las visibles manipulaciones que el periodista realizó al texto, refutan la posibilidad de que Gyp pudiese haber pronunciado alguna vez tales asertos. Máxime, al final de su devenir existencial, cuando su repertorio escénico ya había rebasado las cincuenta obras.

De este modo, independientemente del medio francófono donde las publicara, la tornadiza conducta del periodista francés estuvo delimitada por un indiscutible objetivo: apoyar la tesis de que Gyp nunca tuvo talento para componer obras teatrales y que, desalentada por su incapacidad, decidió abandonar el género escénico. De este modo lo reflejó en el periódico quebequense *La Presse*, donde a semejanza de la entrevista de *Comœdia*, Jean-Bernard volvería a negar la producción escénica de la escritora con semejantes términos: «*dans les nombreux articles écrits sur la mort de Gyp, on n'a point parlé de l'auteur dramatique ; elle eut cependant plusieurs pièces jouées, mais aucune ne trouva le grand succès. Cela la découragea-t-elle ? C'est possible*» (1932a: 6). Unas infundadas declaraciones que no sólo fueron emitidas en la prensa parisina y quebequense. Tan sólo ocho días después de la muerte de la escritora, el periodista francés volvió a reproducirlas en otros diarios francófonos como *L'Indépendance Luxembourgeoise* (1871-1934) (Jean-Bernard, 1932b: 1). Indudablemente, al tratarse de un discurso pronunciado por la difunta escritora, esta conspiración contribuyó a afianzar la veracidad del estrepitoso revés teatral que erróneamente se le atribuía. Así y todo, independientemente de este surtido de deslices discursivos, lo que resulta más delatador es, ciertamente, que la propia dramaturga pareciera obviar un repertorio escénico que rebasaba el medio centenar de piezas.

Para terminar de despejar todas las incógnitas sobre si esta «amnésica» Gyp pudo ser la artífice de estas declaraciones, nos percatamos de que erra una vez más al indicar que su segunda pieza fue *Mademoiselle Ève* (1895), eludiendo, incomprensiblemente: la comedia *Sauvetage* (1889), el sainete *Autour du Mariage* (1883), la comedia y sainete *Le premier sentiment de Loulou* (1892) y *Tout à l'Égout* (1889); la revista de éxito tan resonante que el mismo diario que parece haber amañado su palabra nos recordaba, a

modo de homenaje, días después de su fallecimiento con el ya citado artículo: «N'oublions pas que Gyp fut revuiste».

De modo semejante a cómo procedieron los ya aludidos Carlos de Batlle o José Ojeda, es meritorio de atención cómo Jean-Bernard se compadece hipócritamente de la incapacidad artística de la autora: «*c'est dommage pour tout le monde*», en concomitancia con otro de sus colegas de redacción, al negar las posibilidades escénicas de Gyp por el mero hecho de ser mujer: «*une femme peut très difficilement faire jouer quelque chose*» (M., 1932: 1). Extraña, por un lado, que reputados periodistas —algunos incluso formados en el arte escénico—, distorsionaran el envidiable legado escénico de Gyp con tanta rotundez que hasta hoy se sigue afirmando su fracaso. Pero, aún más asombra que el principal medio difusor de estas afirmaciones, *Comœdia*, pareciera haber olvidado las piezas teatrales de una dramaturga que, años atrás, habían sido anunciadas entre sus páginas⁵².

Aún más lejos llegarían, pese a todo, otros medios extranjeros al aseverar que la producción teatral de Gyp había sido nula. Fue el caso del periódico australiano *The Queenslander* (1866-1939), que agasajaba la espléndida recepción de su narrativa en prosa del siguiente modo: «*the well-known French writer "Gyp" [sic] (Vicomtesse de Martel) is said to make as large a literary income as did George Sand in her palmiest days, and this although, with one trifling exception, she has never produced a play*» (Anónimo, QU, 1893: 29). En una crónica de su primera pieza, el dramaturgo Raoul de Saint-Arroman (1849-1915) también se compadecía de que esta «mujer encantadora y de la alta sociedad» hubiera podido tener la ingenuidad de creer que sus libros podían triunfar en el teatro: «*Voyons, faut-il être sérieux ? Faut-il raconter qu'une femme charmante et du meilleur monde, dont la prose aphrodisiaque est imprimée par la Vie Parisienne, qui signe « Gyp » des romans capiteux, a eu la faiblesse, encouragée par un auteur expérimenté, de croire que les feuillets d'un livre ne se brûleraient pas aux feux de la rampe ?*» (De Saint-Arroman, 1883a: 5). La categórica refutación que se cernió en el país galo sobre su producción dramaturgica no tardó en hacerse patente en la crónica internacional.

⁵² Véase, en las referencias proporcionadas en el apartado «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», pp. 119-279, cómo en diversas ocasiones, los datos recabados en torno a las representaciones de Gyp fueron emitidos por *Comœdia*, al ser éste uno de los diarios más asiduos en anunciar en sus programaciones y crónicas teatrales los estrenos de la dramaturga.

En una crónica teatral sobre el estreno de la exitosa *Napoléonette* difundida en el seminario inglés *The Stage* (1800-), el cronista no dudó en afirmar que, a su juicio, ésta había sido la única novela de Gyp traspasada a la escena: «*as far as I know Napoleonette is the first novel of Gyp that has been dramatised, and I fail to see that it merited this special distinction*» (Anónimo, ST, 1919: 13). Como puede apreciarse, la crónica internacional también erró al atribuirle una sola obra en 1920, una época en la que la producción dramática de Gyp ya había alcanzado su máximo cénit.

Aunque la mayoría de autores convergieron en asignarle una única pieza, no todos coincidieron en cuál de ellas se trataba. Contrariamente a lo sostenido en el periódico británico *The Stage*, el dramaturgo y periodista francés Robert Dieudonné (1879-1940) afirmaba que la única pieza de Gyp fue *Autour du mariage*. Esta disidencia reafirma hasta qué punto su teatro permaneció silenciado, dado que ni siquiera se supo con certeza cuál fue su primera y «única» pieza. Pese a que el autor alababa la profusa creación novelística de Gyp, también se lamentaba de que la novelista no hubiera podido prosperar en el terreno escénico con los siguientes términos: «*la pile des livres s'augmente chaque année, les romans succèdent aux dialogues, et si les pièces de théâtre ne sont pas plus nombreuses dans la carrière littéraire de cet écrivain, qui travaille sans trêve ni répit, c'est qu'il craint les combinaisons, les compromissions, les coudolements du monde des coulisses*» (Dieudonné, 1904: 1). El supuesto temor que, en opinión de Dieudonné, Gyp había sentido al intentar aproximarse al género escénico fue compartido por otros compañeros de profesión.

En un capítulo consagrado a las mujeres como autoras de arte dramático, Alphonse Séché (1876-1964) y Jules Bertaut (1877- 1959) dejaban presagiar que, en más de cien años, aquellos historiadores que se propusieran interpretar la evolución de la literatura femenina —si es que ésta realmente existía— apuntarían como uno de los síntomas más característicos de la mujer escritora su ineptitud innata para ejercitarse en las manifestaciones del arte dramático. De este modo, en su estudio, los autores calificarían de nimia e inferior la producción literaria del género femenino. Especialmente, ambos periodistas se excedieron contra las mujeres dramaturgas. Al ser la «mujer» un individuo carente de personalidad, todavía eran muchas quienes se obstinaban en producir obras teatrales imitando las piezas que veían, con algo más de inteligencia que en los siglos previos, aunque eso sí, su deseo por crear algo «nuevo e inédito» todavía seguía siendo una «impresión vaga» (Séché, Bertaut, 1908: 285). En este

estudio sobre la mujer dramaturga, ambos historiadores condenaron duramente la producción escénica de Judith Gautier (1846-1917), de la Duquesa de Uzès (1847-1933), de Jeanne Marni (1854-1910), de la feminista Maria Deraismes (1828-1894) o de la mítica George Sand (1804-1876), sin olvidar a Gyp. En el caso de nuestra autora, la reprobación sería doble: por un lado, minoraron la calidad de su teatro, y por otro, subrayaron una vez más el irrisorio número de piezas que la escritora había llevado a la escena:

Et il ne faut pas oublier non plus Gyp dont le talent très menu et très fragile ne s'accorde guère avec les exigences de l'art dramatique. Son roman, Autour du mariage, découpé par la scène n'a produit qu'un effet très médiocre. Les saynètes, Mademoiselle Ève, Ange Gardien... qu'elle a fait jouer ici et là valent à peine d'être notées (Ibid.: 287).

Con todo, por muchos improperios que la dramaturgia de Gyp y, por extensión, aquella escrita por mujeres pudieran recibir, no todas las masculinidades del período desacreditaron la incorporación de sus congéneres femeninas al género escénico. En un artículo sobre las conquistas del feminismo y las dramaturgas extranjeras, el escritor Bernardo G. de Cándamo reconocía que aunque las imprecaciones contra las actrices habían cesado; éstas no habían tardado en tornarse contra la autora de obras dramáticas. El por entonces redactor de *El Álbum Ibero-Americano* (1890-1909) sostenía que al ser el teatro un espejo de la sociedad, no debía limitarse al «hombre» la creación de las obras; ya que si bien era cierto que no se intentaba que las mujeres realizaran «concepciones dramáticas superiores á las que hasta hoy nos han dado los hombres, puede asegurarse que el talento femenino es capaz de procurar una gran renovación, cuya necesidad se hace sentir» (De Cándamo, 1902: 353). De este modo, el escritor modernista incidía en la necesidad de que la sociedad comenzara a oír sobre la escena a mujeres contar «sus impresiones, sus alegrías, sus pesares y hasta sus rencores contra la sociedad» (*Ídem*), tal y como venían haciendo dramaturgas de la talla de María Chéliga (1854-1927) o Daniel Lesueur (1854-1921).

Sin embargo, a pesar de las diversas dramaturgas que evocó entre estas líneas, capta la atención que el articulista no citase la labor teatral de nuestra autora, especialmente, si consideramos que varias de las dramaturgas descritas en su artículo eran

figuras análogas e, incluso, admiradoras de la Condesa de Martel⁵³. Queda así de manifiesto que no sólo silenciaron a Gyp aquellos autores que renegaban del movimiento feminista o de las capacidades escénicas del «fembril género»⁵⁴; sino que, contradictoriamente, esta conducta también fue una constante entre quienes se declaraban favorables a la inclusión de las mujeres en la actividad escénica. Sin duda, la ausencia del nombramiento de Gyp en las crónicas dedicadas a la mujer dramaturga se debe al estrepitoso y equívoco «fracaso» que, ya desde los albores del pasado siglo, comenzó a abatirse sobre su labor dramática.

Más de una centuria después de todas estas declaraciones, la escritora estadounidense Willa Zahava Silverman volvería a ratificar la malograda trayectoria escénica de Gyp atribuyendo su fracaso a la exigua teatralidad de sus novelas dialogadas: «*What differentiates Gyp's dialogue novels from much drama is their extremely loose plot structure, discontinuous narrative, and one dimensional characters. As the example of Autour du mariage will show, these features may explain why several of Gyp's dramatic adaptations were fiascos*» (Silverman, 1995: 60). Abundando en estas mismas afirmaciones, tras nombrar un listado de sus novelas más leídas, el cronista Henry Flamand dejaba entrever en el diario quebequense *Le Soleil* (1896-) que en el plano teatral la autora no había corrido la misma suerte que en el novelístico. De este modo, el periodista canadiense sostenía que Gyp había hecho representar «algunas» piezas, siendo tan sólo capaz de nombrar dos de ellas: las archiconocidas *Autour du Mariage* y *Mademoiselle Ève* (Flamand, 1933: 13). A esta sesgada opinión se le sumarían otras fuentes más recientes de carácter local.

En un breve escrito biográfico, publicado por el *Bulletin des Amis de la Bibliothèque municipale Albert Cohen (St-Leu-95)*, se la recordaría como a una dama que escribía cada noche bajo el pretexto de satisfacer una pura obligación alimentaria, llegando a redactar más de ciento veinte novelas, muchas de las cuales conocieron el éxito, pero de las que tan sólo «algunas» fueron adaptadas a la escena (Tardif, 2006: 6). No obstante, tampoco se menciona ningún título representado. Prevalecería así hasta

⁵³ Entre otros ejemplos, De Cándamo nombró en su artículo a la danesa Emma Gad (1852-1921), una dramaturga que, como expusimos en el apartado «1.4. Una obra oscilante entre la prosa y el teatro», p. 94, fue equiparada a Gyp debido a las notables influencias estilísticas y temáticas presentes en su obra.

⁵⁴ Neologismo empleado para hacer referencia a las mujeres o a lo característico del colectivo femenino. Se trata de una expresión derivada de «fembra», antiguo vocablo femenino de hembra, la cual ha sido utilizada por investigadores como Javier Barreiro (1996) o Jordi Luengo López (2008b: 224).

nuestros días un total desconocimiento sobre su producción teatral, asociado a la equívoca creencia de que Gyp sólo hizo representar un par de piezas fruto de adaptaciones novelísticas, al ser incapaz de adentrarse por ella misma en el terreno escénico.

Ante este conglomerado de declaraciones tan contundentes, nadie podía argüir que Gyp fuera una de las dramaturgas más prolíficas de la Europa de entre siglos. Contrariamente a todo lo que pudiera pensarse, el clamor que acabó por suscitar su teatro fue tal que varias de sus obras tuvieron que volver a los escenarios décadas después de haber bajado el telón definitivamente⁵⁵. Incluso después del fallecimiento en 1932 de la escritora, que dejó su consentimiento expreso para que se continuaran extrayendo piezas de sus novelas: «*on pourra en laisser tirer des pièces si on le veut, ça m'est égal*» (Gyp, 1898: 236), se seguirían escenificando algunas comedias y operetas hasta la década de 1970 (Anexo I, p. 668). La notoriedad de estas representaciones se vería reflejada más allá de los confines del Hexágono, llegando muchas de ellas al continente africano (Argelia y Túnez), a diversos países europeos (Bélgica, Suiza, Italia, Alemania, los Países Bajos, Rusia, Polonia, Ucrania, la República Checa, Rumanía, Portugal y España) e, incluso, a la escena norteamericana y asiática.

2.2. Diversidad y análisis pormenorizado de los géneros teatrales

Desprovista de todo infortunio, la dramaturgia de Gyp estuvo impregnada del mismo carácter jocoso y sarcástico de sus novelas. Dan prueba de ello los géneros teatrales que cultivó, donde la tragedia y el drama no tenían cabida y, entre los cuales, la *comedia*⁵⁶ fue el más abundante. Dentro de este género, que designa a toda aquella obra dramática, teatral o cinematográfica⁵⁷, en cuya acción predominan los aspectos

⁵⁵ Obsérvese en el apartado «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros» que las reposiciones de *Le Friquet*, *Napoléonette* y *Les Trois Clés* se produjeron décadas después de sus últimas representaciones en Francia, pp. 119-279.

⁵⁶ Con el objetivo de delimitar una mejor categorización, se ha optado por distinguir en negrita y en cursiva los diferentes géneros teatrales para, de este modo, facilitar al público lector su localización y dar fe de la diversidad escénica de la que estuvo dotada la obra de Gyp.

⁵⁷ Aunque el teatro sea el tema que nos compete en este estudio, cabe anotar que algunas comedias de Gyp fueron llevadas a la gran pantalla. Entre éstas se encontraban distintas producciones francesas, como *Friquet*, en 1912 (Goble, 1999: 200), *Soeurette*, en 1914 (Waldman, 2001: 23) y *Le mariage de Chiffon*, en 1941 (Goble, 1999: 200); las italianas, entre las que figuraban *Le mariage de Chiffon*, en 1917 (*Ídem*) —difundida también en los cinematógrafos argelinos con gran aceptación (Anónimo, EAL, 1919: 4)—, *Le Friquet*, en 1919 (*Ídem*), y *Totote*, en 1921 (Sanguineti, 1998: 1892); así como la uruguaya *Pervenche*, en 1920 (Torello, 2013: 4; *apud*: Zapiola, 1989: 324-325). *La Gorriuncilla*, como se tituló *Le Friquet* en

placenteros, festivos o humorísticos y cuyo desenlace suele ser feliz (DRAE, 2019b), se han localizado un total de cuarenta y cuatro piezas. Citamos *Autour du mariage*, *Napoléonette* y *Le Friquet* como algunas de mayor celebridad⁵⁸.

Más allá del teatro mayor, es decir, de aquel referido a las piezas dramáticas de larga extensión y divididas en actos, la prosa de Gyp también posibilitó la creación de obras menores, cuya duración era notoriamente inferior. Así pues, su segundo género más abordado fue el *sainete*, al que el argentino Osvaldo Pellettieri (1946-2011) definía como una obra predominantemente breve, basada en personajes típicos, principalmente caricaturescos, de desarrollo entre lo jocoso y lo sentimental, escrito en el nivel de lengua propio de las clases populares, con un conflicto concreto y una serie de detalles materiales que suelen tener como resultado una crítica al contexto social inmediato (1989: 33). El sainete sería, además, el primer género teatral con el que Gyp emprendería su carrera de dramaturga.

Por el contrario, se cree que la primera pieza de la autora fue la comedia *Autour du mariage*, estrenada el 19 de octubre de 1883 en el Théâtre du Gymnase y así lo demuestran las referencias a esta versión parisina anteriormente citadas. No obstante, hemos constatado que la obra llegó a los escenarios del Théâtre de Fériana treinta y tres días antes, lo que convierte por otro lado a Túnez en el país iniciador de la dramaturgia de Gyp⁵⁹. De los ocho sainetes que se han conseguido encontrar, destacamos *Flirtage* y *Scène d'intérieur*, pues, pese a no ser de los más alabados por la prensa, fueron únicos en su género. Lo opuesto sucedió con *Madeimoselle Ève*, una comedia en tres actos también

español (Anónimo, DV, 1914: 5; DALI, 1916: 2), obtuvo un éxito colosal en el actual Teatro Principal de Alicante y el Cine El Cid de Valencia. Al otro lado del Atlántico, el film italiano *Friquet* fue estrenado por todo el territorio mexicano, en salas cinematográficas como el Cine Ópera, el Cine Royal y los teatros Cuauhtemoc y Princesa (Anónimo, INF, 1922a: 6; INF, 1922b: 6). Constatamos que tanto la labor literaria de la autora, como la teatral y la cinematográfica, fueron objeto de un gran reclamo tanto en Francia como en la esfera hispanohablante.

⁵⁸ Para conocer el nombre de todas las piezas que fueron representadas en función de cada género, así como otros detalles (publicaciones de las que se extrajeron, fechas de estreno, nombre del teatro y ciudad), puede consultarse el apartado «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», pp. 119-279. Diversas fotografías e ilustraciones de la representación de esta última obra en París se encuentran disponibles en el «Anexo III. Fuentes ilustradas de la dramaturgia de Gyp» (C2, P3, F1, F2, F3, F4, F5).

⁵⁹ Para tener una visión holística de la presencia de Gyp en el continente africano, así como en el resto del planeta, puede consultarse el «Anexo V. Planisferio de la dramaturgia de Gyp en la esfera internacional», pp. 803-807.

representada como *vodevil*⁶⁰. Acerca de este último, el literato español Mariano José de Larra (1809-1837) escribió que se trataba de un género de composición dramática puramente francés⁶¹, un verdadero melodrama en miniatura influenciado tanto de la ópera como de la comedia, poseedor de un diálogo de puntas epigramáticas y abarcador de temas generalmente similares (1837: 127). *Mademoiselle Ève*, llevada a la escena principalmente como comedia⁶², ha sido la única escenificada en este género.

Fue precisamente de ese ingrediente del vodevil, la música, del que Gyp se sirvió para la concepción de una *revista*: un género de carácter frívolo surgido en Francia tras la Gran Guerra que, tomando como referencia el *music-hall*, intercala números sueltos de música, baile y canción con *sketches* —números hablados—, a la vez que realza la puesta en escena, el vestuario y la coreografía (Portillo, Casado, 1992: 164); a la cual tituló *Tout à l'égout !*, extraída de una publicación homónima. El lenguaje musical alcanzaría, no obstante, su máxima expresión gracias a *Chiffon* y *Le mariage de Chiffon*, ambas pertenecientes al género de la *opereta*, una forma popular de entretenimiento originaria de Francia, formada por diálogos hablados que se entremezclan con canciones, conjuntos musicales y danzas de ópera de la época (Pajares, 2010: 344). Ahondando en las variedades de la ópera, hallamos la *opera-comique*, un género lírico que emergió en los arrabales parisinos, principalmente en las ferias, durante los primeros años del siglo XVIII, el cual combinaba comedias habladas con algunas arietas fusionadas en el texto (Alier, 2008: 61). Su impacto en Francia fue tan trascendental que se creó un teatro dedicado exclusivamente a este género, el Teatro Nacional de la Opéra-Comique. La única pieza de Gyp localizada en este género fue *Maison fontaine*.

Al otro lado del atlántico, en Estados Unidos, se escenificaría el único *musical* hallado, un género híbrido derivado de la opereta europea, del vodevil estadounidense y del *music hall*, que aúna la canción con el diálogo y la danza (Shuker, 2009: 63). El extraordinario éxito que alcanzó el musical a lo largo del siglo XX lo llevó a estar considerado como el género de Broadway por antonomasia, un distrito teatral donde fue

⁶⁰ Todas las piezas sometidas a esta *transversión* de género teatral, consistente en convertir la obra en cuestión en un nuevo género modificando su tipología textual, aparecen marcadas con un asterisco en el apartado «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros».

⁶¹ Se cree que el creador como modalidad teatral del *vaudeville*, nombre que proviene de *Vaux-de-Vire*, fue Olivier Basselin, un bohemio que a finales del siglo XIX adquirió una gran fama al ofrecer sus canciones en bodas y otras celebraciones festivas (Alsina, 1914: 29; *cit. pos.*: Luengo, 2008a: 110).

⁶² Obsérvense un grabado publicitario y una ilustración de la comedia en el «Anexo. III. I. Ilustraciones de dramaturgia, fotografías, caricaturas, estampas, dibujos y carteles teatrales» (ID3, ID4 e ID5).

escenificada, bajo este reconvertido formato, una de sus piezas de mayor envergadura internacional: *Napoléonette*.

Prosiguiendo con la vertiente musical, una de las últimas piezas de Gyp, *Couchette n.º 3*, fue pionera en su género al ser una de las primeras comedias musicales de su tiempo. La comedia musical, mal denominada antaño con el nombre genérico de «teatro musical», fue igualmente un género importado de la cultura anglosajona, que combinaba diálogos, baile, componentes instrumentales y letras de canciones. De argumentos sencillos, se enfocaba sobre todo en el género cómico y tuvo sus primeras manifestaciones en la italiana *Commedia dell'arte* del siglo XVI.

De forma eventual, estos cantos dejarían de alzarse sobre el escenario para dar paso al silencio en forma de *pantomima*, un género teatral de carácter burlesco en el que interviene esencialmente la mímica y a la que pueden añadirse pasajes bailados (Arión, 2000). *Le bonnet à poil* es la única pieza hallada dentro de este género.

Con toda certeza, y sin menoscabo de sus dotes como narradora, nos encontramos ante alguien más que una escritora versada exclusivamente en literatura novelística. Una dramaturga que, aun cuando de su pluma no surgía propiamente teatro, supo amoldar la prosa a las exigencias de los diversos textos dramáticos, posibilitando su adaptación a una amplia variedad de géneros.

2.3. Distinción entre las obras teatrales y la dramaturgia en prosa de Gyp

Dentro de la literatura de Gyp puede establecerse una clara dualidad, en tanto que existen obras teatrales en sentido propio, esto es, exentas de entramado narrativo alguno y pensadas para ser llevadas directamente a la escena; y, en contraposición, la prosa dramática, que ensalza la narración en su justa medida, concediendo menos espacio a los diálogos, de modo que debía ser imperativamente reescrita si se preveía su representación. En otros términos, algunas novelas no requerían adaptación, ya que fueron desde un principio concebidas como auténticas piezas teatrales.

Podría pensarse que toda esta textura teatral era simplemente una cuestión de estilo, que desembocó en fortuitas representaciones de gran éxito, a raíz de las cuales la dramaturga fue extendiendo poco a poco su repertorio. Empero, una carta al también dramaturgo y libretista francés Ludovic Halévy (1834-1908) ha puesto en nuestro conocimiento que, en 1886, año hasta el cual sólo se había representado *Autour du*

mariage, Gyp ya tramaba la puesta en escena de su obra: «*Donc, cher monsieur, voulez-vous lire Le suis-je ? et me dire tout simplement si c'est mauvais ? Si, au contraire, vous trouvez que c'est jouable, vous seriez mille fois bon de me le dire d'un air convaincu ; je leur montrerais votre avis, et ça leverait [sic] les difficultés*» (1886; cit. pos.: Silverman, 1995: 242). Ignoramos las razones que condujeron a la autora a no seguir siempre una misma tónica en la redacción de sus textos, pero de lo que no cabe duda es de que toda su obra es propensa, en mayor o menor grado, a la escenificación y esta dinámica no pudo ser sino premeditada.

2.3.1. La producción teatral de Gyp

Para comprender mejor la dicotomía que encierra la obra de Gyp, en primer lugar, han de conocerse los recursos escénicos de los que están provistas buena parte de sus novelas, haciéndolas así distinguirse de aquellas redactadas en prosa dramática. Por un lado, dentro del texto principal, que constituye el contenido propio de la obra y viene definido por el dialogar entre los personajes, se desglosan las siguientes formas de expresión:

- **Diálogos:** se trata de los elementos base sobre los que se modelan los textos, dado que permiten la comunicación entre los personajes. A diferencia de otros autores que optan por los dos puntos, en las novelas de Gyp, cada intervención viene siempre precedida de un punto y una raya, junto al nombre del personaje en mayúsculas.
- **Soliloquios:** es el modo que tiene un personaje de expresar sus emociones en voz alta y en solitario.
- **Apartes:** el personaje expresa su parecer en voz alta, de igual forma que en los anteriores, generalmente de manera crítica, pero está rodeado de uno o más personajes que fingen no oír su reflexión. En las obras de Gyp, se especifican en letra cursiva si siguen al nombre del personaje y en cursivas con paréntesis cuando se incluye dentro del texto emitido.

Asimismo, el contenido puede dividirse de varios modos:

- **Actos:** se trata de cada uno de los bloques en los que se divide la pieza teatral, que delimitan las subidas y las bajadas de telón. En las «novelas» de Gyp, suelen

corresponderse con los capítulos y siempre se les designa un título identificativo. Pueden estar conformados por escenas y cuadros.

- **Escenas:** son las diferentes partes en las que pueden fraccionarse los actos de una pieza. Suelen determinarse por la entrada y salida de uno o varios personajes del escenario.
- **Cuadros:** estas divisiones se diferencian de las anteriores por suponer un cambio de escenografía.

Por otro lado, encontramos el texto secundario, el cual aporta todas las indicaciones necesarias para hacer posible la representación:

- **Acotaciones:** aunque estas anotaciones escritas en cursiva pueden también ilustrar la descripción de los personajes, Gyp sólo plasmó en ellas las acciones, emociones o la gestualidad de éstos. En sus textos, la caracterización física y psíquica se realiza siempre con letra redonda al comienzo de la obra, tras la descripción del tiempo y/o espacio en que acontece la historia.

La inserción de toda esta materia teatral ya deja entrever que un gran número de obras de Gyp, al cumplir con todos estos aspectos formales, podrían pasar a considerarse como piezas teatrales, llegaran o no a ser escenificadas. A continuación, se exponen clasificadas por géneros todas aquellas que sí lo fueron, pertenecientes a novelas o capítulos que cumplen con dichos recursos:

- a) **Comedias:** *Sauvetage* (1890), *Le premier sentiment de Loulou* (1892), *Mademoiselle Ève* (1895), *Rencontre* (1895), *L'idéal* (1898), *L'ange gardien* (1899), *L'assiette au beurre* (1900), *Le premier flirt de Loulou* (1903), *A Gallic Girl* (1903), *Mademoiselle Ève* (1903), *Plans de campagne* (1906), *La Chèvre* (1906), *Les joies de la campagne* (1908), *L'enfant de la balle* (1910), *Toutoune* (1911), *La petite pintade bleue* (1914) y *Bob chez lui* (1916).
- b) **Sainetes:** *Autour du mariage* (1883), *Autour de la psycholomachie* (1888), *L'ange gardien* (1893), *Scène d'intérieur* (1895), *Le premier*

sentiment de Loulou (1897), *Flirtage* (1898), *L'idéal* (1896) y *Bob chez lui* (1915).

c) Revistas: *Tout à l'égout !* (1889).

d) Vodevilles: *Mademoiselle Ève* (s.f.).

Al interrogarse sobre el estrepitoso revés escénico de Gyp, el renombrado crítico teatral Adolphe Brisson (1860-1925)⁶³ no comprendía por qué la autora, siendo tan diestra para el diálogo, había sido incapaz de escribir teatro por sí misma, sugiriendo que su peor error residió en dejar la puesta en escena de sus novelas en manos de colaboradores inexpertos, que abocaron su única pieza al fracaso:

Comment expliquer que Gyp; si bien douée pour le dialogue, si habile à fixer le trait comique, n'ait jamais abordé le théâtre ? Il y a là un problème que je ne puis m'expliquer. On essaya naguère de tirer une pièce de son livre Autour du divorce [sic]. L'adaptation fut mal faite et ne plut pas au public. Il me semble que Gyp n'a pas besoin de recourir à des collaborateurs et qu'elle peut voler de ses propres ailes... (Brisson, 1892: 76).

Sin embargo, el pródigo repertorio recabado en esta investigación acredita no sólo que la huera actividad teatral que se le atribuía era una falacia, sino que Gyp sí fue, en realidad, capaz de volar por sus propias alas, en cuanto que las obras recién enunciadas fueron íntegramente redactadas y escenificadas por ella. Sin duda, no puede atribuirse al azar el hecho de que todas las obras de las que se extrajeron dichas piezas se escribieran conforme a las exigencias de los textos dramáticos. Si además constatamos que, a diferencia de aquellas redactadas en prosa dramática, de éstas no se publicaron adaptaciones de ningún tipo, entonces, la hipótesis de que Gyp recurría a sus novelas para escribir directamente teatro queda más que confirmada.

⁶³ Pese a estas declaraciones, que transluen un nítido desconocimiento sobre la labor dramática de nuestra autora, Adolphe Brisson sentía una gran admiración por el talento literario de Gyp. Como nota de curiosidad, cabe indicar que Gyp entabló una gran amistad con la esposa de éste, Yvonne Sarcey (1869-1950), a quien, en 1914, le dedicó una de sus novelas: *La petite pintade bleue*.

2.3.2. Obras en prosa con retazos dramáticos adaptadas al teatro por Gyp y/u otros autores

Aquellas novelas de Gyp que clasificamos como prosa dramática se articulan en torno a diferentes pasajes narrativos. Las acciones y descripciones de los personajes, sus emociones, el espacio y el tiempo donde se desarrolla la acción; en suma, todo aquello que en sus otras obras catalogábamos como texto secundario confluye ahora en fragmentos emitidos por un narrador omnisciente. Para terminar de erigir ese andamiaje escénico tan característico de sus escritos, la dramaturga insertará en ellos múltiples y extensos diálogos en estilo directo, aunque, eso sí, privándolos en parte de los recursos estilísticos que rigen la redacción de una pieza teatral. Nada más hojeando las vetustas páginas de estas novelas, puede advertirse cómo, por ejemplo, el nombre de los personajes es sustituido simplemente por una raya, dado que sus intervenciones se señalan previamente en un párrafo introductorio. También se dividen en capítulos, pero, contrariamente a las obras del apartado anterior, no aparecen encabezados por un título distintivo, sino enumerados. Otro de los aspectos más representativos del género teatral, los apartes, siguen estando presentes, aunque reflejados de una manera mucho más sutil y entrecomillados en lugar de en letra cursiva⁶⁴.

Todo lo expuesto hasta ahora y, más particularmente, este último hecho nos demuestra que, incluso cuando no se trataba de piezas teatrales, Gyp escribía sus novelas de una forma en la que, tras las modificaciones pertinentes, pudieran ser fácilmente llevadas a la escena. Aunque nunca se tuvo conciencia de su loable aportación al género escénico, fue su particular estilo de escribir el que en su época se bautizó como el *roman dialogué*, un innovador género del que se la consideró creadora y la máxima exponente de su época:

⁶⁴ En estos fragmentos, puede observarse dicho fenómeno.

A continuación, citamos un extracto de *Le Friquet*:

— [...] *Madame, elle, elle a réfléchi la nuit avant de m'prendre... et pis... / — Et puis ? / — Rien... — fit la petite qui avait rougi, — j'sais pus c'que j'voulais dire... / Elle allait expliquer : « — Et puis, si M^{me} Schlemmer m'a prise, c'est plutôt pour faire plaisir à M. le Maire que par intérêt pour moi... »* (Gyp, 1901: 38).

Para *Napoléonette*, hemos seleccionado el siguiente fragmento:

— *Comment vous ne trouvez pas ça renversant ?... / — Mon dieu si !... Évidemment, Madame est sortie de son petit bonhomme de sillon accoutumé !... — répondit Napoléonette, qui pensait à part elle : « C'est le roi qui lui aura parlé de Geneviève... alors, elle a voulu la voir de près... ! »* (Gyp, 1913: 303).

Un genre rapide, point de description, point de récit, point de paysage, point d'analyse psychologique surtout. Mais que de dons il réclame, par sa rapidité même, l'observation légère, l'esprit, la désinvolture, le naturel, l'art de peindre d'un mot, et, pour tout dire, la verve ! Or, la verve de Gyp est incomparable (Rageot, 1914: 90)

Más abajo, citamos las piezas teatrales que, al provenir de obras en prosa con estas características, necesitaron adaptación, ya fuera por otros autores en solitario o ayudados por Gyp:

- a) **Comedias:** *Le Friquet* (1904), de Colette y Henry Gauthier-Villars (Willy)⁶⁵; *The Freedom of Suzanne* (1904), de Gyp y Cosmo Gordon Lennox; *Als 't regent* (1904), de Gyp y Anthon Loran; *Friquet* (1905), de Gyp, Pierre Berton y Paul Potter; *Martinette* (1907), de Gyp y U. Homolle; *Wieselchen* (1912), de Leo Lenz; *Melisande* (1914), de Gyp, Leo Lenz y Ludvig Bergh; *Les trois clés*, de Gyp y Camille Bruno (1916); *Prulletje* (1916), de J. A. H. Abeleven; *Napoleonette* (1915), Gyp y Darsy; *Napoléonette* (1919), de André de Lorde y Jean Marsèle; *Napoleonka* (1919), Jean Marsèle y André de Lorde; *Napoleonetka* (1926), Jean Marsèle y André de Lorde; *La Corte de Luis XVIII* o *Napoléonette* (1922), de Gyp y José Ignacio de Alberti; y *Le mariage de Chiffon* (s.f.), de Gyp, Pierre Mortier y Helsey.
- b) **Operetas:** *Le mariage de Chiffon* (1954), de Henri Goublier y Jean Bru, y *Chiffon* (1978), de Henri Goublier, Jean Bru y Gérard Boireau.
- c) **Pantomimas:** *Le bonnet à poil* (1894), de Gyp y Melandri.
- d) **Comedias musicales:** *Couchette n.º 3* (1929), de Gyp, Alex Madis (compositor), M.A. Willemetz (letra), M. Szulc (música) y Albert Carré (puesta en escena).
- e) **Musicales:** *Napoléonette* (1920), de Gyp, André de Lorde y Jean Marsèle.

⁶⁵ A pesar de que la mayoría de fuentes atribuyen la pieza a Willy y en ella sólo aparece su nombre (Anexo III. I., P3) (Gómez Carrillo, 1905b: 21), es muy probable que en realidad fuera escrita por Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954), pues, como se sabe, éste usurpó la autoría de las obras de su mujer en reiteradas ocasiones (De Linares, 1918: 19). De hecho, autores como Olivier de Brabois (2003: 279) o Sabine Lenk (1996: 38) apuntan que el autor contó con su ayuda y en el diario *Journal de Monaco* (Anónimo, JM, 1905: 1) se afirma que la responsable de la adaptación de la pieza fue únicamente Colette.

Existen, sin embargo, dos piezas extraídas de novelas escritas como obras teatrales que precisaron ser adaptadas. Se trata de *Autour du mariage* (1883), escrita por Gyp y Hector Crémieux, y *Miquette* (1898), de Gyp y Jean Drault. Dado que no hemos podido acceder a las adaptaciones, no podemos confirmar hasta qué punto fueron alteradas, pero inferimos que lógicamente no debieron serlo en demasía. Más que a la lógica interna del texto, estas modificaciones parecen deberse al hecho de que las novelas eran demasiado extensas para ser llevadas a la escena, por lo que, probablemente, se unificaran varios actos y se omitieran otros. Esto explica que la adaptación de *Autour du mariage* constara de cinco actos frente a los veintidós que poseía la obra en solitario de Gyp y que la novela homónima de la que se extrajo la pieza en un acto *Miquette* se compusiera de diecisiete.

Pese a que esta división dicotómica puede apreciarse con sólo leer varias de sus novelas, la relación con las obras dramáticas aquí establecida fue producto de un análisis posterior al hallazgo del repertorio teatral de la autora. Así, una vez localizados los títulos en la prensa de la época, se intentaron hallar los textos teatrales, con independencia de los de las novelas. El resultado obtenido fue que de todas las piezas localizadas únicamente se había publicado un número bastante exiguo, que curiosamente coincidía con aquellas piezas procedentes de novelas escritas en prosa dramática, lo que cobraba sentido, ya que tuvieron que ser adaptadas al género dramático. Al no encontrar ningún texto teatral del resto de obras, se accedió a la totalidad de novelas de las que procedían con la intención de comprobar si estaban escritas como obras teatrales o en prosa dramática (*roman dialogué*). Mediante esta comprobación, se obtuvo la respuesta que intuíamos. Aquellas piezas que permanecían ilocalizables fue porque pertenecían a novelas escritas como tal, es decir, como obras teatrales, que no necesitaron adaptaciones. La conclusión que extraemos de todo ello es que Gyp hacía uso de sus novelas para hacer de ellas teatro y, en los casos en los que no fue así, proporcionó a su prosa numerosos retazos dramáticos con vistas a hacer factible una eventual escenificación.

2.4. De la novela a la escena y viceversa

Se entiende, tras todo lo anteriormente narrado, que cada pieza teatral provenía de una publicación determinada y, por consiguiente, Gyp nunca las concibió de manera independiente. En efecto, ésta fue la tendencia dominante, pero, en ocasiones, la dramaturga procedía de forma inversa; es decir, reutilizaba un acto ya escenificado para

luego incluirlo dentro de una novela. Como demostración de este aserto, hemos seleccionado el texto de *Rencontre*, una comedia en un acto estrenada en 1895, que no vería la luz como décimo capítulo de la novela *Ohé...! Les psychologues* hasta 1899, así como las comedias en un acto *La petite pintade bleue* y *Toutoune*⁶⁶, representadas por primera vez en 1913 y en 1911, respectivamente. Ambas fueron incluidas como primer y último capítulo en la novela *La petite pintade bleue*, publicada en 1914.

Podría rebatirse esta hipótesis alegando que estos actos podían haber sido escritos originariamente para una novela, cuya salida al mercado se demoró varios años y, efectivamente, en *Rencontre* cabe la posibilidad de que así sucediera. Sin embargo, los otros dos actos restantes, *La petite pintade bleue* y *Toutoune*, resultan sumamente reveladores; ya que, aunque no existe mención por parte de la autora sobre el hecho de que fueran llevados al teatro, no armonizan en modo alguno con el resto de capítulos. Esto se debe a que el número medio de páginas que los componen es de una quincena, mientras que los dos representados llegan a triplicar esta cantidad (Gyp, 1914: 1-62; 235-289). A esta disparidad de extensión, hay que añadirse el factor de que son los únicos divididos explícitamente en escenas (*Ídem*). Es evidente que si la redacción de la novela hubiera sido previa a la de los actos, Gyp le hubiera conferido una mínima uniformidad en ambos aspectos.

Queda entonces corroborado, conforme a los razonamientos aplicados en este apartado y en los dos previos, no sólo que Gyp escribió en solitario piezas llevadas a la escena —la novela está firmada por ella y dentro de dichos actos no se menciona que exista colaboración con ningún otro autor—, sino también que complementó a la perfección su labor como novelista y dramaturga, nutriendo indistintamente sus obras de los frutos cosechados por una y otra actividad.

⁶⁶ Puede apreciarse un anuncio teatral de esta comedia en el «Anexo III. I. Ilustraciones de dramaturgia, fotografías, caricaturas, estampas, dibujos y carteles teatrales» (P2).

2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros

En el próximo cuadro, compendiamos las piezas recabadas a lo largo de la investigación de la dramaturgia de Gyp, así como las informaciones más relevantes al respecto: publicación a la que pertenece, fecha de estreno y lugar de la escenificación. Esta investigación, desarrollada en fondos hemerográficos (nacionales, regionales y locales), tanto francófonos como extranjeros, constituyen el eje vertebrador de la presente tesis doctoral por el elevado número de piezas halladas. En total, hemos investigado en más de quinientas fuentes directas, siendo una vicisitud adicional la consulta, y análisis de periódicos y revistas decimonónicas en lenguas extranjeras (checo, rumano, japonés, neerlandés, polaco, etc.). Un trascendental hallazgo que nos ha permitido refutar el instaurado «fracaso» de Gyp como dramaturga y su yerma labor teatral, vigente desde sus inicios literarios en pleno siglo XIX hasta nuestros días.

Para extraer las informaciones exactas de cada representación (fecha concreta del estreno, recinto teatral, localidad, etc.), se ha requerido consultar una gran variedad de diarios, revistas y archivos de diversa índole, las cuales aparecerán citadas en el correspondiente pie de página. Posteriormente, en la sección bibliográfica *III. Fuentes directas y de la dramaturgia de Gyp*, pp. 587-656, aparecerán cada una de las fuentes aquí referenciadas. Conviene explicitar que, siempre que ha sido posible, se ha especificado, en la respectiva anotación al pie de página, informaciones complementarias como el marco contextual de la obra, el nombre de las actrices y actores protagonistas, el nombre del autor adaptador o traductor/a (en el caso de las traslaciones a otros idiomas), entre otros datos de especial interés. Al ser un campo carente de actividad científica, con ello, se ha pretendido efectuar un análisis exhaustivo de la dramaturgia de Gyp, de la que extraeremos conclusiones globales tras la exposición de cada género teatral.

Entre paréntesis, aparecerá el número total de piezas que abarca cada género. Con vistas a clarificar la procedencia de las piezas, hemos marcado las que proceden de una misma novela —traducciones o capítulos aislados— con un mismo color de celda. Por otro lado, para facilitar su localización dentro de la tabla, se han señalado con un asterisco aquellas piezas sometidas a la transversión de género teatral, es decir, existentes en más de un género. En total, se han localizado un total de 60 piezas teatrales, en equiparación al nimio o inexistente repertorio del que hasta hoy se tiene conocimiento.

GÉNEROS	Título de la pieza	Publicación a la que pertenece	Fecha de estreno	Lugar
Comedias (44)	<i>L'ange gardien*</i>	<i>Sans voiles (Sans voiles)</i>	22/06/1899	Théâtre d'Application (también llamado La Bodinière): París (Francia) ⁶⁷
			12/01/1900	Théâtre du Grand Guignol: París (Francia) ⁶⁸
			05/12/1901	Théâtre de la Renaissance: París (Francia) ⁶⁹

⁶⁷ Mediante el *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Exercice 1899-1900*, pudimos conocer la fecha y el lugar de escenificación de esta exitosa comedia (Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 1900: 122).

⁶⁸ Supimos de la existencia de la obra y el nombre del teatro gracias al anuario *L'Art dramatique et musical au XXe siècle* (Morel, Brussel, 1901: 35). Por su parte, el crítico de teatro Victor de Cottens nos informó, a través de una crónica en *Gil Blas*, de una fecha aproximada del estreno y de la asistencia de Gyp a dicha *première* (1900: 4). Richard O'Monroy detalló el argumento (1900: 4), a través del cual pudimos averiguar su proveniencia. A semejanza de él, Jean-Bernard Passerieu (1858-1936) dudaba en su libro *La vie de Paris, 1932* del año del estreno «1899 ou 1900 ?» (1933: 274). Finalmente, anotamos la fecha precisa accediendo a la programación teatral de *Le Figaro* (Mercklein, 1900b: 5).

⁶⁹ A través de la programación teatral del periódico *L'Intransigeant* (1880-1948), descubrimos el estreno de la comedia en el reputado Théâtre de la Renaissance, un teatro parisino que actualmente ostenta la mención de monumento histórico (Anónimo, INT, 1901: 1).

Comedias (44)	<i>L'ange gardien*</i>	<i>Sans voiles (Sans voiles)</i>	05/06/1902	Théâtre Sarah-Bernhardt. Exposition des arts féminins: París (Francia) ⁷⁰
			19/02/1905	Théâtre d'Eylau: París (Francia) ⁷¹
			23/02/1910	Théâtre Antoine: París (Francia) ⁷²
			27/01/1911	Casino Municipal: Menton (Francia) ⁷³
			18/02/1911	Théâtre de Bourges: Bourges (Francia) ⁷⁴

⁷⁰ En la programación escénica del diario francés *L'Aurore*, se anunciaba esta comedia para la sesión especial matutina antes descrita y, además, se explicitaban los datos del elenco de actores y actrices, pertenecientes al Grand-Guignol (Kuntz, 1902: 3).

⁷¹ La llegada de la comedia a este otro teatro fue descrita por *L'Humanité* (1904-) (Anónimo, HU, 1905: 4).

⁷² En su sección de espectáculos, el diario *La Libre Parole* anunció la escenificación de *L'Ange Gardien* en este histórico teatro parisino, aunque sin especificar el nombre de su autora (Anónimo, LP, 1910: 4).

⁷³ En el diario de espectáculos *Comœdia*, se anunciaba justo el día antes de su representación, esta aclamada comedia de Gyp en Menton (F. G., 1911: 5).

⁷⁴ En una de sus crónicas teatrales, el diario regional *L'Émancipateur* reseñó el estreno de este acto de Gyp en Bourges, la cual precedió a la comedia *Mon ami Teddy*, de André Rivoire y Lucien Besnard. Ambas piezas cosecharon un «éxito triunfal» de ventas, completando todas las localidades (Zadic, 1911: 2).

Comedias (44)	<i>Aniol opiekunczy</i>	<i>Sans voiles</i> (<i>Sans voiles</i>)	1903	Teatr Miejski (a partir de 1909, Teatro Juliusz Słowacki): Cracovia (Polonia) ⁷⁵
	<i>L'assiette au beurre</i>	<i>L'assiette au beurre</i> (En <i>Annales de la Patrie française</i> y <i>La chasse de Blanche</i>)	15/06/1900	Théâtre de l'Athénée (anteriormente, Comédie-Parisienne). Representación privada del «Théâtre Nationaliste»: París (Francia) ⁷⁶
	<i>Autour du mariage*</i>	<i>Autour du mariage</i>	19/10/1883	Théâtre du Gymnase: París (Francia) ⁷⁷

⁷⁵ Conocer esta versión en polaco de *L'ange gardien* fue posible gracias a la publicación polaca *Pamiętnik literacki (diario literario)* (Anónimo, 1951: 569) y a Eleonora Udalska (1994: 77), quien, en su obra *Słownik polskich krytyków teatralnych (Diccionario polaco de los críticos teatrales)*, corroboró que la autoría pertenecía a Gyp. El género teatral —comedia en un acto— fue especificado por Stanisław Halabuda y Jan Michalik (2004: 72). En otro libro de este último autor titulado *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915: w cieniu Teatru Miejskiego (La historia del teatro en Cracovia en los años 1893-1915: a la sombra del Teatro de la Ciudad)*, pudimos hallar el teatro donde se representó (Michalik, 1985: 368).

⁷⁶ En el diario *Gil Blas*, un periodista con el seudónimo de Colin-Maillard anunciaba la representación de esta comedia el mismo día de apertura del Théâtre Nationaliste (1900b: 4). Según el mismo autor, esta sección, «Théâtre Nationaliste», se hallaba, en realidad, dentro del Théâtre de l'Athénée (1900a: 4). Averiguamos la obra de la que procede gracias al *Journal du Loiret* (1790-1940), que indicó la inclusión de un escrito homónimo al de la pieza en el número 11, con fecha del 1 de octubre de 1900, de la revista *Annales de la Patrie française* (1900-1905) (Anónimo, JL, 1900: 3). Años más tarde, descubriríamos que dicho escrito también se hallaba insertado en la obra *La chasse de Blanche* (1909), una obra de escenas independientes entre las que se encontraba «L'assiette au beurre». Al inicio de ese mismo capítulo, aparecía una nota de Gyp donde especificaba que había sido representada en el citado teatro.

⁷⁷ Fue posible averiguar el estreno de la primera comedia de Gyp en Francia gracias a Arnold Mortier (1843-1885), quien reseñó la representación (1883: 374). El último ensayo de la pieza y la fecha de estreno pudieron leerse en *Le Gaulois* (Anónimo, LG, 1883: 1). Por su parte, Edmond Stoullig (1845-1918) proporcionó información sobre el teatro y nombró a todo el elenco (1884: 124-126).

Comedias (44)	<i>Bob chez lui*</i>	<i>Bob chez lui (Petit Bob)</i>	23/03/1899	Théâtre d'Application: París (Francia) ⁷⁸
	<i>La Chèvre</i>	Ilocalizable	09/1906	Théâtre des Variétés: París (Francia) ⁷⁹
	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	15/11/1904	The Criterion Theatre: Londres (Inglaterra) ⁸⁰
			18/11/1904	Royal Opera House: Londres (Inglaterra) ⁸¹
			29/11/1904	Tenbury Wells (Inglaterra) ⁸²

⁷⁸ Los datos referentes a la fecha y lugar de representación de esta pieza se encuentran reflejados en el *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Exercice 1899-1900* (Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 1900: 121). En el *Almanach des spectacles : Année 1899*, Albert Soubies (1846-1918) (1900: 80-81) informó más detalladamente sobre el tipo de recinto en el que se escenificó.

⁷⁹ Diversos diarios del período se hicieron eco de que una nueva pieza de Gyp había sido anunciada en este teatro por Fernand Samuel (1862-1914), director del Théâtre des Variétés (1862-1914) (Marsy, 1906: 3; Anónimo, HU, 1906: 4).

⁸⁰ Descubrimos la presencia de esta comedia en la escena londinense gracias a J. P. Wearing (2014: 207), quien en su obra *The London Stage 1900-1909: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel*, indicó el año de la representación y que, efectivamente, ésta provenía de la novela de Gyp, *Autour du divorce* (1886). El nombre de su actriz protagonista, Marie Tempest, fue suministrado por la revista *The Billboard* (Goetz, 1905: 17). Conocimos la fecha específica, el teatro y el número de representaciones (156) gracias al sitio web del teatro en cuestión (The Criterion Theatre, 2017). Una escena del debut de la pieza en dicho teatro puede visualizarse en el Anexo III. I. (F20).

⁸¹ El diario *London Daily News* divulgó el estreno de la comedia en la reputada Royal Opera House de Londres, también conocida como Covent Garden por el barrio en el que se ubica (Anónimo, LDN, 1904d: 1).

⁸² El estreno de *The Freedom of Suzanne* en esta localidad del condado de Worcestershire fue difundido por el diario *Tenbury Wells Advertiser* (Anónimo, TWA, 1904: 7-8).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	6/12/1904	Garrick Theatre: Londres (Inglaterra) ⁸³
			17/12/1904	St. James's Theatre: Londres (Inglaterra) ⁸⁴
			20/12/1904	Vaudeville Theatre: Londres (Inglaterra) ⁸⁵
			21/12/1904	Haymarket Theatre: Londres (Inglaterra) ⁸⁶
			22/12/1904	Theatre Royal, Drury Lane: Londres (Inglaterra) ⁸⁷

⁸³ A través de la sección de espectáculo del diario *London Daily News*, supimos del estreno de la comedia en este célebre teatro londinense, ubicado en Westminster y operativo desde su inauguración en 1889 (Anónimo, LDN, 1904c: 1).

⁸⁴ El periódico *The Globe* anunció el estreno de la comedia en este antiguo teatro (1835-1957) del barrio londinense de St. James, en Westminster (Anónimo, GLB, 1904b: 1).

⁸⁵ En la sección de espectáculos del diario *The Globe* hallamos un anuncio de la comedia en este teatro londinense del West End en Strand en la ciudad de Westminster (Anónimo, GLB, 1904a: 6).

⁸⁶ En su programación teatral, el periódico *London Daily News* comunicó un próximo estreno de *The Freedom of Suzanne* en el Haymarket de Londres, un histórico teatro declarado como «monumento clasificado» desde 1970 (Anónimo, LDN, 1904b: 1).

⁸⁷ El estreno de *The Freedom of Suzanne* en el teatro más antiguo y renombrado de Inglaterra, el Drury Lane —operativo desde 1663—, fue anunciado por el diario *London Daily News* (1846-1912) (Anónimo, LDN, 1904a: 1).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	27/12/1904	His Majesty's Theatre: Londres (Inglaterra) ⁸⁸
			3/01/1905	Wyndham's Theatre: Westminster (Inglaterra) ⁸⁹
			13/01/1905	Daly's Theatre: Westminster (Inglaterra) ⁹⁰
			18/01/1905	Terry' Theatre: Londres (Inglaterra) ⁹¹
			24/01/1905	St James's Theatre: Londres (Inglaterra) ⁹²
			13/02/1905	Cambridge (Inglaterra) ⁹³

⁸⁸ El diario *Sporting Life* divulgó esta primera representación de la pieza en His Majesty's Theatre, un teatro londinense del West End operativo desde 1714 (Anónimo, SPL, 1904: 1).

⁸⁹ Tras investigar en las programaciones teatrales del diario *London Evening Standard*, descubrimos el estreno de la comedia en este histórico teatro de Westminster, operativo desde 1899 (Anónimo, LES, 1905: 4).

⁹⁰ Mediante la programación teatral del diario *The Sportsman*, extrajimos información sobre la llegada de la pieza al Daly's Theatre, uno de los escenarios londinenses más reputados del período de entre siglos (Anónimo, SPM, 1905: 1).

⁹¹ El periódico *Pall Mall Theatre* mencionó el paso de la pieza por los escenarios del Terry's Theatre, un teatro de Westminster construido en 1887 y demolido 1923 (Anónimo, PMG, 1905: 3-4).

⁹² A través de la programación teatral del diario *The Globe* anunció la reescenificación de la comedia en este antiguo teatro londinense (1835-1957) (Anónimo, GLB, 1905c: 1).

⁹³ Del estreno de la obra en Cambridge, la cual estuvo protagonizada por Marie Tempest, dio aviso el diario *The Globe* (Anónimo, GLB, 1905b: 5-6). Supimos de la reescenificación de la obra en el New Theatre de Cambridge, dos años más tarde, el 7 de diciembre de 1907, gracias al hallazgo de una carta postal publicitaria (Anexo III. I., CP1).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	27/03/1905	New Theatre Royal: Croydon (Inglaterra) ⁹⁴
			08/04/1905	Basilicata (Italia) ⁹⁵
			19/04/1905	Empire Theatre de Nueva York (Estados Unidos) ⁹⁶
			25/05/1905	New Theatre: Oxford (Inglaterra) ⁹⁷
			17/06/1905	Theatre Royal: Stockport (Inglaterra) ⁹⁸

⁹⁴ El periódico *The Stage* comunicó el estreno de la pieza en el New Theatre Royal de Croydon, un teatro construido en 1899 y posteriormente conocido como The Hippodrome (Anónimo, ST, 1905m: 16).

⁹⁵ Tras una temporada con más de doscientas representaciones en la escena londinense, el periódico *The Billboard* anunció el paso de la obra por Lucania, nombre histórico con el que se conocía en aquel período a esta región del sur de Italia (Phillips, 1905b: 2).

⁹⁶ Aunque sin especificar que la obra original era de Gyp y atribuyéndosela en exclusiva al dramaturgo Cosmo Gordon Lennox, Granville Forbes Sturgis (1913: 160) informó en *The influence of the drama* de la escenificación de la pieza en este prominente teatro de Broadway. En el diario *The Morning Telegraph*, hallamos una fotografía de los actores protagonistas durante esta escenificación continente americano: Marie Tempest y Allan Aynesworth (Anexo III. I., F21 y F24).

⁹⁷ El periódico *The Era* reseñó el estreno de la pieza en la ciudad de Oxford, señalando que obtuvo un «éxito instantáneo» (Anónimo, ERA, 1905h: 12).

⁹⁸ La escenificación de la comedia en esta población de Greater Manchester fue difundida por el periódico *The Era* (Anónimo, ERA, 1905g: 22).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	17/07/1905	The Grand Theatre: Blackpool (Inglaterra) ⁹⁹
			17/07/1905	The Royal Aquarium: Great Yarmouth (Inglaterra) ¹⁰⁰
			24/07/1905	Grand Theatre: Douglas (Isla de Man) ¹⁰¹
			29/07/1905	Gaiety Theatre, Hastings (Inglaterra) ¹⁰²
			5/08/1905	Devonshire Park Theatre: Eastbourne (Inglaterra) ¹⁰³

⁹⁹ Gracias al calendario teatral publicado por *The Stage*, supimos del estreno de la pieza en el Grand Theatre, un teatro en Blackpool (Lancashire) también conocido como National Theatre of Variety (Anónimo, ST, 1905j: 3).

¹⁰⁰ A través del semanario *The Stage* conocimos el paso de la comedia por The Royal Aquarium, una construcción que originariamente operaba desde 1876 como un acuario y que, posteriormente, en 1883, fue reconvertido por los arquitectos Bottle y Olley en un teatro (Anónimo, ST, 1905k: 3).

¹⁰¹ De la escenificación de la obra en el Grand Theatre —un antiguo teatro de Douglas posteriormente conocido como The Grand Picturedrome— dio aviso el periódico *The Stage* (Anónimo, ST, 1905l: 3).

¹⁰² El estreno de la pieza en este antiguo teatro de Hastings, una ciudad inglesa perteneciente al condado de Sussex Oriental, fue difundido por el diario local *Hastings and St. Leonards Observer* (Anónimo, HLO, 1905: 2).

¹⁰³ El diario *Eastbourne Gazette* publicitó este estreno en el Devonshire Park Theatre, un teatro victoriano de Eastbourne emplazado en la región costera de East Sussex (Anónimo, EAG, 1905: 8).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	7/08/1905	Theatre Royal: Great Yarmouth (Inglaterra) ¹⁰⁴
			1/09/1905	The Spa Theatre: Scarborough (Inglaterra) ¹⁰⁵
			4/09/1905	Alexandra Theatre: Londres (Inglaterra) ¹⁰⁶
			4/09/1905	Folkestone (Inglaterra) ¹⁰⁷
			4/09/1905	New Theatre: Halifax (Inglaterra) ¹⁰⁸

¹⁰⁴ Mediante un artículo del diario *Norwich Mercury* recabamos información sobre el estreno de la pieza en este antiguo teatro de Yarmouth (Norfolk), el cual fue demolido en 1928 para construir, en su lugar, un recinto cinematográfico denominado Regal Cinema. La fecha específica del estreno nos fue proporcionada por el semanario *The Stage* (Anónimo, NOR, 1905: 9; ST, 1905i: 3).

¹⁰⁵ A través de la sección teatral del diario *Sheffield Daily Telegraph* (1855-1950) conocimos el estreno de la comedia en este histórico teatro en Scarborough, una localidad de Yorkshire, en Inglaterra (Anónimo, SDT, 1905: 5-6).

¹⁰⁶ En el calendario teatral del diario *The Referee*, hallamos el estreno de *The Freedom of Suzanne* en el Alexandra Theatre (1897-1950), un antiguo teatro en Stoke Newington, al noreste de Londres (Anónimo, REF, 1905b: 3). La información acerca de la fecha de estreno la hallamos en el periódico *The Stage* (Anónimo, ST, 1905g: 3). Asimismo, una carta postal publicitaria de la pieza en el Alexandra Theatre, protagonizada por Marie Tempest, puede apreciarse en el Anexo III. I. (CP2).

¹⁰⁷ La primera representación de *The Freedom of Suzanne* en esta localidad costera del sureste de Inglaterra fue divulgada por el semanario *The Stage* (Anónimo, 1905b: 3).

¹⁰⁸ Tras consultar el calendario teatral del diario *The Stage*, anotamos esta representación en Halifax, una ciudad inglesa de West Yorkshire (Anónimo, ST, 1905h: 3).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	14/09/1905	Theatre Royal: Dover (Inglaterra) ¹⁰⁹
			14/09/1905	Bedford (Inglaterra) ¹¹⁰
			25/09/1905	Buxton (Inglaterra) ¹¹¹
			25/09/1905	King's Theatre: Hammersmith (Inglaterra) ¹¹²
			25/09/1905	Royal Theatre: Bath (Inglaterra) ¹¹³

¹⁰⁹ La escenificación de la comedia en el Theatre Royal de Dover, una ciudad inglesa del condado de Kent, fue difundida por el diario *Dover Express and East Kent News* (Anónimo, DEX, 1905: 5).

¹¹⁰ Fue en el calendario de espectáculos del diario *The Stage* donde obtuvimos información acerca de este estreno en Bedford, una ciudad inglesa, capital del condado de Bedfordshire (Anónimo, ST, 1905f: 3).

¹¹¹ Hallamos la escenificación de la pieza en Buxton, una ciudad inglesa del condado de Derbyshire, gracias al diario *The Era* (Anónimo, ERA, 1905f: 7).

¹¹² El periódico *The Referee* comunicó el estreno de la pieza en Hammersmith, un distrito londinense situado en Greater London (Anónimo, REF, 1905a: 3).

¹¹³ Gracias al semanario *The Stage*, pudimos extraer información sobre el estreno de la comedia en el Theatre Royal, uno de los teatros más importantes de la ciudad de Bath y de la escena inglesa al ser uno de los escasos monumentos de arquitectura georgiana que se conservan en la actualidad (Anónimo, ST, 1905e: 3).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	25/09/1905	Lyceum Theatre: Ipswich (Inglaterra) ¹¹⁴
			2/10/1905	King's Theatre: Londres (Inglaterra) ¹¹⁵
			6/10/1905	Theatre Royal: Mánchester (Inglaterra) ¹¹⁶
			2/10/1905	Kennington Theatre: Londres (Inglaterra) ¹¹⁷
			5/10/1905	The Opera Comique: Westminster (Inglaterra) ¹¹⁸

¹¹⁴ El periódico *East Anglian Daily Times* informó del estreno de este «enorme éxito» en el antiguo Lyceum Theatre de Ipswich, en la capital del condado de Suffolk (Anónimo, EADT, 1905: 4). La fecha del estreno fue difundida por el periódico *The Stage* (Anónimo, ST, 1905d: 3).

¹¹⁵ A través del periódico *The Era* (1838- 1939), descubrimos el estreno de la comedia en este afamado teatro londinense, hoy conocido como Her Majesty's Theatre (Anónimo, ERA, 1905e: 12).

¹¹⁶ El estreno de la comedia en el Theatre Royal de Mánchester, cuya sala teatral estuvo operativa desde 1845 hasta 1921, fue difundido por el diario *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser* (Anónimo, MCH, 1905: 1).

¹¹⁷ El periódico *Army and Navy Gazette* publicitó el paso de la pieza por The Kennington Theatre, un céntrico teatro de Londres (Anónimo, ANG, 1905: 6-7).

¹¹⁸ Del estreno de la pieza en este municipio londinense informó el periódico *South London Press* (Anónimo, SLP, 1905: 1).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	7/10/1905	Opera House: Tewkesbury (Inglaterra) ¹¹⁹
			7/10/1905	Theatre Royal: Leeds (Inglaterra) ¹²⁰
			9/10/1905	Leeds Grand Theatre: Leeds (Inglaterra) ¹²¹
			9/10/1905	Theatre Royal: Rochdale (Inglaterra) ¹²²
			10/10/1905	Opera House: Cheltenham (Inglaterra) ¹²³

¹¹⁹ El periódico *The Tewkesbury Register, and Agricultural Gazette* dio aviso de la representación de la pieza en Tewkesbury, una localidad inglesa del condado de Gloucestershire (Anónimo, TEW, 1905: 4).

¹²⁰ La escenificación de *The Freedom of Suzanne* en este célebre teatro de Hunslet, ubicado en la ciudad de Leeds (West Yorkshire), fue anunciada por el periódico *Leeds Mercury* (Anónimo, LM, 1905a: 1).

¹²¹ Nuevamente, fue a través del diario *Leeds Mercury* donde hallamos este nuevo estreno en el Grand Theatre, un céntrico teatro de la ciudad de Leeds, aún en activo y ubicado en el n.º 46 de New Briggate (Anónimo, LM, 1905b: 3-4).

¹²² Al consultar la programación teatral del diario *The Era*, nos percatamos de esta nuevo estreno en Rochdale, una ciudad del noroeste de Inglaterra situada en Greater Manchester (Anónimo, ERA, 1905d: 2).

¹²³ El periódico *Gloucester Citizen* divulgó el estreno de *The Freedom of Suzanne* en la Opera House de Cheltenham, un teatro actualmente rebautizado como Everyman Theatre (Anónimo, GLC, 1905a: 3).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	14/10/1905	Theatre Royal: Gloucester (Inglaterra) ¹²⁴
			23/10/1905	Ealing Theatre: Londres (Inglaterra) ¹²⁵
			23/10/1905	Theatre Royal: Margate (Inglaterra) ¹²⁶
			28/10/1905	Coronet Theatre: Londres (Inglaterra) ¹²⁷
			30/10/1905	Ramsgate (Inglaterra) ¹²⁸

¹²⁴ Del estreno de la comedia en esta ciudad del suroeste de Inglaterra dio fe el periódico *Gloucester Citizen* (1877-1958) (Anónimo, GLC, 1905b: 2).

¹²⁵ El diario *London Daily News* anunció un próximo estreno de *The Freedom of Suzanne* en este célebre teatro londinense, el cual cerró sus puertas en 1958 tras ser reconvertido en una sala cinematográfica (Anónimo, LDN, 1905: 4).

¹²⁶ El periódico *The Stage* dio aviso del paso de la pieza por esta localidad del distrito de Thanet (Anónimo, ST, 1905c: 3).

¹²⁷ A través de la programación teatral del diario *The Globe* descubrimos el estreno de la obra en The Coronet Theatre, un histórico local teatral y musical ubicado en el barrio londinense de Elephant and Castle (Anónimo, GLB, 1905a: 3-4).

¹²⁸ Nuevamente, fue a través del semanario *The Stage* donde descubrimos el estreno de la comedia en Ramsgate (Anónimo, ST, 1905b: 3).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	3/11/1905	The Grand Theatre: Croydon (Inglaterra) ¹²⁹
			4/11/1905	The Hippodrome: Boscombe (Inglaterra) ¹³⁰
			6/11/1905	Theatre Royal, Bournemouth (Inglaterra) ¹³¹
			10/11/1905	Theatre Royal: Cardiff (Gales) ¹³²
			11/11/1905	Queen's Royal Theatre: Dublín (Irlanda) ¹³³

¹²⁹ Mediante el diario local *Croydon Chronicle and East Surrey Advertiser* pudimos acceder al estreno de *The Freedom of Suzanne* en este pueblo londinense, el cual tuvo lugar en The Grand Theatre (1896-1959), un antiguo teatro situado en el n.º 125 de High Street Croydon (Anónimo, CROY, 1905: 3).

¹³⁰ Fue en el diario *Bournemouth Daily Echo* donde se anunció el estreno de la pieza en el teatro de Boscombe, un suburbio de Bournemouth, en el sur de Reino Unido (Anónimo, BDE, 1905b: 3).

¹³¹ En la sección escénica del diario *Bournemouth Daily Echo* (1900-) hallamos el estreno de la pieza en Bournemouth, una ciudad costera del sur de Inglaterra (Anónimo, BDE, 1905a: 3).

¹³² El diario galés *Evening Express* (1849-1910) anunció en primera plana que la comedia sería representada en este reputado teatro de la capital galesa cada noche a partir de la fecha indicada (Anónimo, EEX, 1905a: 1; EEX, 1905b: 1). La identidad de la actriz que daría voz a la protagonista a partir del 3 de diciembre de 1906, la célebre actriz y bailarina británica Mabel Love (1874-1953), fue proporcionada por el mismo diario (Anónimo, EEX, 1906: 3).

¹³³ Del estreno de la comedia en el Queen's Royal Theatre, un histórico teatro dublinés, construido en 1829 y demolido en 1975, informó el periódico *Irish Independent* (Anónimo, IRI, 1905: 4).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	14/11/1905	Royal Lyceum Theatre: Edimburgo (Escocia) ¹³⁴
			16/11/1905	Gaiety Theatre: Dublín (Irlanda) ¹³⁵
			20/11/1905	Grand Theatre: Luton (Inglaterra) ¹³⁶
			24/11/1905	Broadway Theatre: New Cross, Londres ¹³⁷
			27/11/1905	King's Theatre: Glasgow (Escocia) ¹³⁸

¹³⁴ Supimos del estreno de esta comedia en la capital escocesa mediante un cartel teatral alojado en el sitio web del archivo teatral de Escocia de la Universidad de Glasgow (Scottish Theatre Archive, 2017). La fecha exacta del estreno la conocimos gracias al diario *The Scotsman* (Anónimo, SCOT, 1905: 1).

¹³⁵ En la sección escénica del periódico *Dublin Evening Mail*, hallamos el estreno de la comedia en el Gaiety Theatre, un histórico teatro de la ciudad de Dublín actualmente especializado en producciones musicales y, ocasionalmente, en piezas teatrales (Anónimo, DEM, 1905: 2).

¹³⁶ Tras consultar el calendario teatral del hebdomadario *The Stage*, hallamos el estreno de la comedia en este antiguo teatro de Luton (en el sur de Inglaterra), localizado en la céntrica calle de Bedfordshire on Waller Street (Anónimo, ST, 1905a: 3). Según informó el periódico *The Stage*, tal fue el éxito cosechado que la pieza siguió representándose en el mismo escenario de Luton hasta un año más tarde, el 30 de abril de 1906 (Anónimo, ST, 1906g: 2).

¹³⁷ El periódico *Kentish Independent* informó del estreno de la pieza en el Broadway Theatre, un teatro del sudeste londinense emplazado en New Cross (Anónimo, KIN, 1905: 6).

¹³⁸ Conocimos el paso de esta pieza por este mítico teatro escocés, entonces dirigido por el productor estadounidense Charles Frohman (1856-1915), a través un cartel teatral de Glasgow (Anónimo, KT, 1905: 4).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	20/11/1905	Swansea Grand Theatre: Swansea (Gales) ¹³⁹
			2/12/1905	Coventry Theatre: Coventry (Inglaterra) ¹⁴⁰
			9/12/1905	New Theatre Royal: Birkenhead (Inglaterra) ¹⁴¹
			10/12/1905	Theatre Royal: Birmingham (Inglaterra) ¹⁴²
			11/12/1905	Marlborough Pub and Theatre: Brighton (Inglaterra) ¹⁴³

¹³⁹ La escenificación de la comedia en esta ciudad costera de Gales aparece señalada en el archivo en línea del teatro recién aludido (Swansea Grand Theatre, 2017).

¹⁴⁰ El periódico *Coventry Herald* reflejó en su sección de espectáculos el paso de la pieza por Coventry, una ciudad del centro de Gran Bretaña (Anónimo, COH, 1905: 1).

¹⁴¹ A través de la sección teatral del periódico *The Era*, hallamos el estreno de la comedia en esta población de Wirral, ubicada en el condado de Merseyside (Anónimo, ERA, 1905a: 20).

¹⁴² Conocimos el estreno de *The Freedom of Suzanne* en este antiguo teatro de Birmingham, originariamente conocido como The New Theatre (1774-1956) gracias a la programación teatral diario inglés *The Era* (Anónimo, ERA, 1905c: 5).

¹⁴³ Tras investigar en diversas programaciones teatrales del periódico *The Era* (Anónimo, ERA, 1905b: 22), hallamos este estreno en el Marlborough Pub and Theatre, un célebre teatro de Brighton, especialmente conocido desde la década de 1970 por su colaboración con la comunidad LGTB.

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	1905	Australia ¹⁴⁴
			1/01/1906	Eastbourne (Inglaterra) ¹⁴⁵
			11/01/1906	Swindon Theatre: Swindon (Inglaterra) ¹⁴⁶
			13/01/1906	Bexhill-on-Sea's Theatre: Bexhill-on-Sea's (Inglaterra) ¹⁴⁷
			13/01/1906	Carlton Theatre: Londres (Inglaterra) ¹⁴⁸

¹⁴⁴ El diario *The Chronicle* se hizo eco de que el director teatral Williamson había adquirido los derechos de la obra para su futura puesta en escena en Australia (Anónimo, CHR, 1905: 43). Posteriormente, el periódico *The Sydney Morning Herald* confirmó que la pieza sería estrenada en los escenarios australianos a lo largo de la temporada de 1905 (Anónimo, SYD, 1905: 4).

¹⁴⁵ Con motivo de la celebración del día de Año Nuevo, según informó el diario *The Era*, se produjo una reescenificación de la comedia en esta ciudad del condado de East Sussex (Anónimo, ERA, 1906h: 16).

¹⁴⁶ De la escenificación de la pieza en esta ciudad del suroeste de Inglaterra dio aviso el periódico *The Stage* (Anónimo, ST, 1906k: 24).

¹⁴⁷ El periódico *Hastings and St. Leonards Observer* (1859-) anunció la escenificación de la comedia en este pueblo del sureste de Inglaterra, en el condado de Sussex Oriental (Anónimo, HLO, 1906: 2).

¹⁴⁸ Mediante la programación teatral del diario *The Era* hallamos el estreno de la pieza en el Carlton Theatre, un célebre teatro y sala cinematográfica del área urbana del West End, el cual se conoce actualmente bajo la denominación de Cineworld Haymarket (Anónimo, ERA, 1906g: 28).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	27/01/1906	Pleasure Gardens Theatre: Folkestone (Inglaterra) ¹⁴⁹
			5/02/1906	Fulham Theatre: Londres (Inglaterra) ¹⁵⁰
			12/02/1906	Theatre Royal: Exeter (Inglaterra) ¹⁵¹
			19/02/1906	Plymouth (Inglaterra) ¹⁵²
			25/02/1906	Lyceum Theatre. Sheffield (Inglaterra) ¹⁵³

¹⁴⁹ Gracias a la programación teatral del periódico *Folkestone, Hythe, Sandgate & Cheriton Herald*, conocimos el estreno de la comedia en este histórico teatro de Folkestone (al sureste de Inglaterra), actualmente desaparecido (Anónimo, FOL, 1906: 4).

¹⁵⁰ Tras consultar numerosas programaciones teatrales del diario *The Referee*, descubrimos que la comedia fue representada en The Fulham Theatre —posteriormente conocido como The Grand Theatre—, un antiguo teatro londinense que cerró sus puertas en 1950 (Anónimo, REF, 1906b: 3). La fecha concreta de la representación la hallamos en el semanario *The Stage* (Anónimo, ST, 1906j: 3).

¹⁵¹ El periódico *Exeter and Plymouth Gazette* reveló esta escenificación en este ilustre teatro de la capital del condado de Devon (Anónimo, EPG, 1906: 1).

¹⁵² El estreno de la pieza en esta ciudad perteneciente al condado de Devon, en el sudeste de Inglaterra, quedó plasmado en el calendario de espectáculos del diario *The Stage* (Anónimo, ST, 1906i: 3).

¹⁵³ Del estreno de la comedia en Sheffield, una ciudad del condado de South Yorkshire, informó el diario *The Era* (Anónimo, ERA, 1906f: 5).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	03/03/1906	Royalty Theatre: Glasgow (Escocia) ¹⁵⁴
			5/03/1906	Empire Palace Theatre (actualmente, Olympia Theatre): Dublín (Irlanda) ¹⁵⁵
			9/03/1906	Prince's Theatre: Mánchester (Inglaterra) ¹⁵⁶
			19/03/1906	Palace Theatre of Varieties: Belfast (Irlanda del Norte) ¹⁵⁷

¹⁵⁴ A partir de una de las programaciones escénicas del diario *The Era*, recabamos información sobre esta nueva escenificación en Glasgow, la cual tendría lugar en esta ocasión en el Royalty Theatre, un antiguo teatro escocés posteriormente conocido como The Lyric Theatre (Anónimo, ERA, 1906e: 2).

¹⁵⁵ Tras investigar en las programaciones del periódico *Irish Independent*, descubrimos este nuevo estreno de *The Freedom of Suzanne* en este afamado teatro dublinés, rebautizado desde 1923 como The Olympia Theatre (Anónimo, IRI, 1906: 4).

¹⁵⁶ En su programación teatral, el conocido diario *The Guardian* anunció el estreno de esta «exitosa» pieza en el Prince's Theatre de Manchester (Anónimo, GUA, 1906: 1).

¹⁵⁷ A través del diario irlandés *Belfast News-Letter*, conocimos el estreno de la comedia en el renombrado Palace of Varieties de Belfast, un teatro inaugurado en 1895 y actualmente conocido como Grand Opera House (Anónimo, BNL, 1906: 7).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	23/03/1906	Theatre Royal: Belfast (Irlanda del Norte) ¹⁵⁸
			2/04/1906	Royal Opera House: Leicester (Inglaterra) ¹⁵⁹
			7/04/1906	Palace Theatre of Varieties: Londres (Inglaterra) ¹⁶⁰
			16/04/1906	Grand Theatre: Nottingham (Inglaterra) ¹⁶¹
			16/04/1906	Alexandra Palace: Londres (Inglaterra) ¹⁶²

¹⁵⁸ Mediante el periódico *Northern Whig*, descubrimos el paso de la pieza por el Grand Theatre de Belfast, un teatro actualmente desaparecido al ser demolido en 1915 y reconvertido en una sala cinematográfica (Anónimo, NWH, 1906: 6).

¹⁵⁹ El periódico *Leicester Daily Post* (1872-1921) divulgó el estreno de la comedia en Leicester, una ciudad de East Midlands en Inglaterra (Anónimo, LDP, 1906b: 1).

¹⁶⁰ Tras investigar en diversas programaciones teatrales del diario *Leicester Daily Post*, hallamos el estreno de la pieza en el Palace Theatre of Varieties, un célebre teatro londinense ubicado en Westminster y conocido actualmente como el Palace Theatre (Anónimo, LDP, 1906a: 4).

¹⁶¹ El periódico *Nottingham Evening Post* anunció que la pieza sería escenificada en este antiguo teatro de Hyson Green, un vecindario de Nottingham (Anónimo, NEP, 1906: 2).

¹⁶² El paso de la pieza por el Alexandra Palace, un célebre monumento histórico de cultura y ocio del norte de Londres, quedó reflejado en el semanario *The Stage* (Anónimo, ST, 1906h: 3).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	17/04/1906	Theatre Royal: Nottingham (Inglaterra) ¹⁶³
			23/04/1906	Theatre Royal: Kingston upon Hull (Inglaterra) ¹⁶⁴
			30/04/1906	Theatre Royal: Norwich (Irlanda) ¹⁶⁵
			3/05/1906	The Norwich Hippodrome: Norwich (Irlanda) ¹⁶⁶
			7/05/1906	Colchester (Inglaterra) ¹⁶⁷

¹⁶³ A través del periódico local *Nottingham Journal*, descubrimos el estreno de la comedia en Nottingham, una ciudad de la región inglesa de East Midlands (Anónimo, NOT, 1906: 5).

¹⁶⁴ El diario *Bridlington Free Press* anunció el estreno de la comedia en la ciudad de Hull, también denominada Kingston upon Hull, una ciudad ubicada en el condado de Yorkshire (Anónimo, BFP, 1906: 4).

¹⁶⁵ El periódico *Eastern Evening News* divulgó esta nueva escenificación en la Opera House de Norwich, una ciudad del condado de Norfolk (Anónimo, EEN, 1906: 4).

¹⁶⁶ A través del periódico *Eastern Daily Press*, descubrimos esta reescenificación de la comedia en el hipódromo de la ciudad de Norwich, previamente denominado Grand Opera House (Anónimo, EDP, 1906: 4).

¹⁶⁷ El paso de la obra por los escenarios de Colchester —una ciudad inglesa del condado de Essex—, fue divulgado en la programación teatral del diario *The Stage* (Anónimo, ST, 1906f: 3).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	25/06/1906	Theatre Royal: Durban (Sudáfrica) ¹⁶⁸
			26/05/1906	Harrogate (Inglaterra) ¹⁶⁹
			4/06/1906	Grand Opera House: Leeds (Inglaterra) ¹⁷⁰
			6/08/1906	Chatham (Inglaterra) ¹⁷¹
			23/08/1906	Dover's Royal Theatre: Dover (Inglaterra) ¹⁷²

¹⁶⁸ El estreno de *The Freedom of Suzanne* en el continente africano fue divulgado por el diario *The Era*, donde se anunció el estreno en esta ciudad de KwaZulu-Natal, en la costa del océano Índico (Anónimo, ERA, 1906c: 25).

¹⁶⁹ Aunque sin adentrarse en más detalles sobre el lugar de la escenificación, en el diario *The Era* se señaló que *The Freedom of Suzanne* sería representada en esta ciudad de Yorkshire del Norte (Anónimo, ERA, 1906d: 16-17).

¹⁷⁰ El diario *Leeds Mercury* anunció la escenificación de la comedia en la Opera House de Leeds, también conocida como The Grand Theatre, ubicada en el condado West Yorkshire (Anónimo, LM, 1906: 6).

¹⁷¹ El estreno de *The Freedom of Suzanne* en esta localidad del condado de Kent fue mencionado en la programación teatral del diario *The Stage* (Anónimo, ST, 1906e: 3).

¹⁷² En su sección de espectáculos, el periódico local *Dover Express and East Kent News* (1858-1950) mencionó que *The Freedom of Suzanne* había sido reescenificada con notorio éxito en esta ciudad del condado de Kent, la cual corrió a cargo de la compañía teatral de Emma Hutchinson y Percy Hutchinson (Anónimo, DEX, 1906: 7).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	24/08/1906	Royal Theatre: Weymouth (Inglaterra) ¹⁷³
			25/08/1906	Her Majesty's Theatre: Barrow-in- Furness (Inglaterra) ¹⁷⁴
			29/08/1906	Lyric Theatre: Belleville, Illinois (Estados Unidos) ¹⁷⁵
			2/09/1906	Palace Theatre: Ramsgate (Inglaterra) ¹⁷⁶
			3/09/1906	Grand Opera House: Topeka. Kansas (Estados Unidos) ¹⁷⁷

¹⁷³ Tras investigar en las programaciones teatrales del diario local *Southern Times and Dorset County Herald* (Anónimo, STDC, 1906: 5), descubrimos el paso de *The Freedom of Suzanne* por los escenarios del condado de Dorset.

¹⁷⁴ El periódico *The Era* (Anónimo, ERA, 1906b: 24) publicitó el estreno de *The Freedom of Suzanne* en esta ciudad de Cumbria, en Her Majesty's Theatre, un teatro inaugurado en 1864 y cuya denominación original fue la de Theatre Royal.

¹⁷⁵ Según lo especificado por *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1906j: 5), la pieza vio la luz por primera vez en el estado de Illinois en Belleville, ciudad y sede del condado de St. Clair, con Jane Corcoran como protagonista.

¹⁷⁶ El éxito alcanzado por la comedia en esta localidad costera del condado de Thanet fue reseñado por el periódico *Thanet Advertiser* (Anónimo, THA, 1916: 4).

¹⁷⁷ El periódico *The New York Clipper* difundió el estreno de la comedia en la capital de Kansas (Anónimo, NYC, 1906b: 795).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	05/09/1906	Seelye Theatre: Abilene, Kansas (Estados Unidos) ¹⁷⁸
			08/09/1906	Home Theater: Hutchinson, Kansas (Estados Unidos) ¹⁷⁹
			17/09/1906	Yarmouth Hippodrome: Great Yarmouth (Inglaterra) ¹⁸⁰
			22/09/1906	Salida Opera House: Salida, Colorado (Estados Unidos) ¹⁸¹

¹⁷⁸ Pese a no especificar en ningún momento la autoría de la pieza, el diario *Abilene weekly reflector* comentó el exitoso estreno de *The Freedom of Suzanne* en esta ciudad de Kansas y encomió las dotes interpretativas de Jane Corcoran en su papel protagonista (Anónimo, AWR, 1906: 7).

¹⁷⁹ Sobre la espléndida acogida de *The Freedom of Suzanne* en esta ciudad del condado de Reno (Kansas) informó la correspondencia teatral del periódico *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1906i: 6).

¹⁸⁰ Mediante el periódico *Yarmouth Independent*, conocimos esta escenificación de la comedia en el hipódromo de Great Yarmouth, una ciudad situada en la costa de Norfolk, en Inglaterra (Anónimo, YAR, 1906: 2).

¹⁸¹ La escenificación de la pieza en esta ciudad del condado de Chaffee, en Colorado, fue difundida en el diario *Salida Record* (Anónimo, SR, 1906: 1).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	27/09/1906	Salt Lake Theatre: Salt Lake City (Estados Unidos) ¹⁸²
			28/09/1906	Theatre Royal: South Shields (Inglaterra) ¹⁸³
			29/09/1906	Wheeler Opera House: Aspen, Colorado (Estados Unidos) ¹⁸⁴
			10/1906	Victoria .C. (Canadá) ¹⁸⁵
			04/10/1906	Thatcher Opera House: Logan (Estados Unidos) ¹⁸⁶

¹⁸² El semanario estadounidense *Goodwin's weekly* (1902-1929) anunció en su programación teatral esta representación en el estado de Utah con una nueva actriz en su rol protagonista: Jane Corcoran (Anónimo, GW, 1906: 9).

¹⁸³ A través de un artículo del periódico *Shields Daily News*, hallamos el estreno de *The Freedom of Suzanne* en esta ciudad inglesa del condado de Tyne and Wear (Anónimo, SDN, 1906: 3). Según la misma fuente, la pieza estuvo interpretada por la afamada actriz británica Mabel Love (1874- 1953).

¹⁸⁴ La correspondencia teatral del hebdomadario *The New York Dramatic Mirror* dio aviso de esta representación en el ilustre teatro Wheeler Opera House de Aspen (condado de Fremont), a la vez que calificaba de «exelente» tanto la pieza como la recepción del público (Anónimo, NDM, 1906f: 5).

¹⁸⁵ En la programación teatral del diario canadiense *Victoria Daily Colonist*, se mencionó la inminente llegada de la actriz Jane Corcoran a Victoria (Columbia Británica), donde se escenificaría por primera vez *The Freedom of Suzanne* (Anónimo, VDC, 1906: 9).

¹⁸⁶ Según comentaba el diario *The Logan Republican* (1902-1924), la reescenificación de la obra en el condado de Cache (Utah) tuvo lugar en la hoy desaparecida sala de espectáculos Thatcher Opera House —fue destruida por un incendio el 17 de abril de 1912 (Anónimo, LRE, 1906: 4)—. En el Anexo III. I. (F19), hemos logrado localizar una fotografía de la escenificación en este teatro, con Jane Corcoran en el rol protagonista de Suzanne Trevor.

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	5/10/1906	Steward's Opera House: La Grande, Oregón (Estados Unidos) ¹⁸⁷
			8/10/1906	Huddersfield (Inglaterra) ¹⁸⁸
			10/10/1906	Keylor Grand Theatre: Walla Walla (Estados Unidos) ¹⁸⁹
			11/10/1906	Frazer Theatre, Pendleton (Estados Unidos) ¹⁹⁰
			15/10/1906	Grand Theatre: Aberdeen, Chehalis (Estados Unidos) ¹⁹¹

¹⁸⁷ El periódico *La Grande Evening Observer* anunció el estreno de la obra en esta ciudad del condado de Unión, en Oregón (Anónimo, GEO, 1906: 3). Averiguamos la fecha del estreno gracias a una fotografía publicada el 6 de octubre de 1906 en el citado diario, con Jane Corcoran en el papel protagonista (Anexo III. I., F23).

¹⁸⁸ Gracias al calendario teatral del semanario *The Stage*, conocimos el estreno de la pieza en este pueblo del Metropolitan Borough of Kirklees, situado en West Yorkshire (Anónimo, ST, 1906d: 3).

¹⁸⁹ La llegada de la pieza a esta ciudad del sureste de Washington, representada en el hoy demolido teatro Keylor Grand Theatre, fue divulgada por el diario *The Evening statesman* (1903-1910) (Anónimo, ES, 1906: 9).

¹⁹⁰ Esta nueva representación en Oregón, esta vez dentro del condado de Umatilla, fue anunciada por el diario *East Oregonian*, el cual atribuía la autoría a Arthur Carson Aiston (Anónimo, EOR, 1906: 2).

¹⁹¹ La llegada de la comedia al condado de Lewis fue notificada por el periódico *Aberdeen herald* (1886-1917) (Anónimo, AH, 1906: 6).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	12/10/1906	The Heilig Theater: Portland, Oregón (Estados Unidos) ¹⁹²
			18/10/1906	The Grand Theatre: Seattle (Estados Unidos) ¹⁹³
			20/10/1906	New Grand Theatre: Southampton (Inglaterra) ¹⁹⁴
			22/10/1906	The Avenue Theatre: Sundorland (Inglaterra) ¹⁹⁵

¹⁹² Con un cambio en el elenco, según informa el diario *The Morning Oregonian*, la pieza volvió a los escenarios estadounidenses con la californiana Jane Corcoran (1881-1947) en su rol protagonista (Greene, 1906: 9).

¹⁹³ El diario *The Seattle Star* (1899-1947) difundió el estreno de la obra en este majestuoso teatro de Seattle (Washington) (Anónimo, SST, 1906: 4). Dos fotografías de sus actores principales, James M. Brophy y Jane Corcoran, en la Grand Opera House de Seattle pueden apreciarse en el «Anexo III. I.» (F17 y F18).

¹⁹⁴ Fue a través del periódico *Hampshire Advertiser* donde hallamos el estreno de la pieza en el New Grand Theatre, un teatro de Southampton con sede en el condado de Hampshire, en el sudeste de Inglaterra (Anónimo, HAMP, 1906b: 7).

¹⁹⁵ En el calendario teatral del semanario *The Stage*, hallamos el paso de la comedia por los escenarios de Sundorland, una ciudad del nordeste de Inglaterra, perteneciente al condado de Tyne y Wear (Anónimo, ST, 1906c: 2).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	26/10/1906	The Beck Theatre: Bellingham, Washington (Estados Unidos) ¹⁹⁶
			27/10/1906	The Historic Everett Theatre: Everett, Washington (Estados Unidos) ¹⁹⁷
			27/10/1906	Tacoma Theatre: Tacoma, Washington (Estados Unidos) ¹⁹⁸
			3/11/1906	Palace Theatre: Southampton (Inglaterra) ¹⁹⁹

¹⁹⁶ La sección de correspondencia teatral de *The New York Dramatic Mirror* difundió dicha representación en este esplendoroso del condado de Whatcom (Anónimo, NDM, 1906e: 21).

¹⁹⁷ Gracias al sitio web del teatro mencionado conocimos la fecha exacta del estreno de la obra con Jane Corcoran como protagonista (The Historic Everett Theatre Preservation Society, 2015).

¹⁹⁸ El estreno de la obra en esta ciudad portuaria del condado de Pierce quedó recogido en la programación teatral del *The New York Clipper* (Anónimo, NYC, 1906a: 970).

¹⁹⁹ El periódico *Hampshire Advertiser* publicitó la escenificación de la comedia en el Palace Theatre de Southampton, una ciudad del sur de Inglaterra (Anónimo, HAMP, 1906a: 11).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	24/11/1906	Sedalia Theatre: Sedalia, Misuri (Estados Unidos) ²⁰⁰
			06/11/1906	The Broadway Theatre: Anaconda (Estados Unidos) ²⁰¹
			06/11/1906	The Butte Theatre: Butte, Montana (Estados Unidos) ²⁰²
			27/01/1906	Bartenbach Opera House: Grand Island Nebraska (Estados Unidos) ²⁰³

²⁰⁰ Dentro de su sección teatral por regiones, *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1906c: 7) incluía la representación de *The Freedom of Suzanne* en el Sedalia Theatre, situado en el condado de Pettis (Misuri) e inaugurado tan sólo un año antes de este estreno.

²⁰¹ En una breve crónica del diario *The Anaconda Standard*, del estado de Montana, se anotó el exitoso estreno de la comedia en este teatro estadounidense, también conocido como The Montana Theater (Anónimo, ANS, 1906: 12).

²⁰² La puesta en escena de la obra, con Jane Corcoran como protagonista, en esta ciudad del condado de Silver Bow (Montana), fue especificada por el diario teatral *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1906c: 7).

²⁰³ De la reescenificación de *The Freedom of Suzanne* en Nebraska, acaecido en esta ciudad del condado de Hall, daba fe el semanario *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1906c: 7).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	10/09/1906	Broadway Theatre, Denver, Colorado (Estados Unidos) ²⁰⁴
			30/11/1914	
			16/09/1906	Grand Theatre, Cripple Creek, Colorado (Estados Unidos) ²⁰⁵
			22/09/1906	Palace Pier Theatre: Brighton (Inglaterra) ²⁰⁶
			23/09/1906	Elks' Opera House: Leadville, Colorado (Estados Unidos) ²⁰⁷

²⁰⁴ El diario *The New York Dramatic Mirror* aclaró que el estreno de la pieza en Colorado tendría lugar en uno de los teatros más respetados de Denver, Broadway Theatre (Anónimo, NDM, 1906g: 5). El triunfo de la comedia en la capital motivó que ésta fuera retomada en el mismo escenario de la capital ocho años después de su estreno con un nuevo elenco encabezado por Eva Land y Charles Miller (Anónimo, NYDC, 1914: 24).

²⁰⁵ La reaparición de la comedia en el estado de Colorado fue divulgada por el diario *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1906e: 5).

²⁰⁶ Mediante la programación teatral del periódico *The Era*, nos percatamos de que la pieza había sido estrenada en el Palace Pier Theatre, uno de los monumentos destinados al ocio más célebres de la ciudad de Brighton, inaugurado en 1899 y actualmente conocido como Brighton Pier (Anónimo, ERA, 1906a: 24).

²⁰⁷ El estreno de la comedia en esta ciudad del condado de Lake fue anunciado por el periódico *Herald Democrat* (Anónimo, LHD, 1906: 2).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	28/09/1906	Park City (Estados Unidos) ²⁰⁸
			2/10/1906	Ogden (Estados Unidos) ²⁰⁹
			5/10/1906	Pocatello, Idaho (Estados Unidos) ²¹⁰
			6/10/1906	Boise City (Estados Unidos) ²¹¹
			03/11/1906	Helena Theatre: Helena, Montana (Estados Unidos) ²¹²

²⁰⁸ A través del calendario teatral del diario *The New York Dramatic Mirror* conocimos el estreno de la obra en esta ciudad del condado de Summit y Wasatch, en Utah (Anónimo, NDM, 1906h: 7).

²⁰⁹ Fue en la fuente previamente citada donde se mencionó el paso de la comedia por la capital del condado de Weber (*Ídem*).

²¹⁰ Por medio de la programación teatral del diario *The New York Dramatic Mirror* hallamos esta escenificación de la pieza en el estado de Idaho (Anónimo, NDM, 1906e: 7).

²¹¹ Fue en periódico previamente mencionado, donde se reflejó el paso de *The Freedom of Suzanne* por esta ciudad del condado de Cimarron, en Oklahoma (*Ídem*).

²¹² La llegada de la obra a la capital del estado de Montana fue transmitida por *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1906d: 7).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	6/11/1906	Crystal Palace: Croydon (Inglaterra) ²¹³
			8/11/1906	Lawrence Mansions, Cheyne Walk, Chelsea (Inglaterra) ²¹⁴
			15/11/1906	Boyd Theatre: Omaha, Nebraska (Estados Unidos) ²¹⁵
			17/11/1906	Theatre Royal: Leamington (Inglaterra) ²¹⁶
			23/11/1906	The Grand Theatre: Woolwich (Inglaterra) ²¹⁷

²¹³ A través del periódico *Croydon Chronicle and East Surrey Advertiser*, conocimos el paso de la obra por el Crystal Palace de Croydon, un histórico teatro situado en el sur de Londres (Anónimo, CROY, 1906: 4).

²¹⁴ Fue en el calendario teatral del diario *The Stage* donde hallamos la existencia de esta escenificación en el barrio londinense de Chelsea (Anónimo, ST, 1906b: 1).

²¹⁵ En el diario *The Omaha Daily Bee*, se anunció el estreno de la pieza en este distinguido teatro de Nebraska, el cual fue propiedad del político y empresario irlandés James Edward Boyd (1834-1906) (Anónimo, ODB, 1906: 2).

²¹⁶ Mediante un anuncio teatral inserto en el diario *Leamington Spa Courier* conocimos el estreno de *The Freedom of Suzanne* en el Theatre Royal, un antiguo teatro de Leamington reconvertido en 1935 en el Regent Cinema y actualmente desaparecido (Anónimo, LSC, 1906: 1).

²¹⁷ Tras investigar en las programaciones teatrales del diario *Kentish Independent* (1843-1910), hallamos este estreno en The Grand Theatre de Woolwich, un distrito perteneciente al municipio de Greenwich en el sureste de Londres (Anónimo, KIN, 1906: 8).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	27/11/1906	Davidson Theatre: Fort Scott, Kansas (Estados Unidos) ²¹⁸
			28/11/1906	La Belle Theatre: Pittsburgh, Kansas (Estados Unidos) ²¹⁹
			26/11/1906	The Crown Theatre: Londres (Inglaterra) ²²⁰
			26/11/1906	Peckham (Inglaterra) ²²¹

²¹⁸ Fue en el semanario de espectáculos *The Billboard* donde accedimos a la información sobre esta representación de condado de Bourbon (Kansas) (Anónimo, BILL, 1906b: 43).

²¹⁹ Al igual que en la representación previa, fue también en la revista *The Billboard* donde se publicitó esta escenificación en La Belle Theatre, un distinguido salón de espectáculos del condado de Crawford construido en 1904 y demolido en 1964 (Anónimo, BILL, 1906b: 43).

²²⁰ Gracias a la programación teatral del diario *The Morning Post* (1772-1937) descubrimos el estreno de la comedia en el Crown Theatre, un antiguo teatro londinense que estuvo encaminado en sus orígenes al music-hall y el cual fue posteriormente denominado Hippodrome Picture Palace (Anónimo, MP, 1906: 3).

²²¹ El periódico *The Stage* difundió el estreno de la obra en Peckham, un barrio del distrito londinense de Southwark, en el sur de Londres (Anónimo, ST, 1906a: 3).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	29/11/1906	Club Theatre: Joplin, Misuri (Estados Unidos) ²²²
			29/11/1906	Royal Artillery Theatre: Londres (Inglaterra) ²²³
			3/12/1906	Theatre Royal: Cardiff (Gales) ²²⁴
			06/12/1906	Grand Opera House: Winfield, Kansas (Estados Unidos) ²²⁵
			07/12/1906	Brooks' Theatre: Guthrie (Estados Unidos) ²²⁶

²²² La inclusión de *The Freedom of Suzanne* en el repertorio del Club Theatre, ubicado en esta ciudad del condado de Jasper en Misuri, fue propagada por *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1906b: 7).

²²³ El periódico *The Stage* difundió el estreno de la comedia en el Royal Artillery Theatre de Londres (Anónimo, ST, 1906i: 3).

²²⁴ Un año después de su estreno en Cardiff, el periódico *Evening Express and Evening Mail* comunicó la escenificación de la comedia en el Theatre Royal de la capital galesa (Anónimo, EEX, 1906: 3).

²²⁵ El paso de la pieza por el condado de Cowley, cuya escenificación tuvo lugar en la Grand Opera House, rebautizada en el ecuador del siglo XX como The Fox Theatre, fue mentada por el semanario *The Billboard* (Anónimo, BILL, 1906b: 43).

²²⁶ El debut de *The Freedom of Suzanne* en el estado de Oklahoma fue anunciado por el periódico regional *The Guthrie daily leader* (1893-1996) (Anónimo, GDL, 1906: 5).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	8/12/1906	Opera House: Blackwell (Estados Unidos) ²²⁷
			10/12/1906	El Reno Theatre: El Reno, Oklahoma (Estados Unidos) ²²⁸
			12/12/1906	The Overholser Theater: Oklahoma (Estados Unidos) ²²⁹
			13/12/1906	Becker Theatre: Shawnee (Estados Unidos) ²³⁰
			10/12/1906	Prince's Theatre: Bristol (Inglaterra) ²³¹

²²⁷ En una crónica teatral, el diario *The Times Record* (Anónimo, TIR, 1906: 8) dio fe del estreno de la pieza en este teatro de Blackwell, una ciudad del condado de Kay (Oklahoma).

²²⁸ En la agenda escénica del *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1906a: 24), se precisó el estreno de la comedia en este teatro del condado de Canadian (Oklahoma), la cual generó, según el mismo periódico, una grata impresión en el público y óptimos beneficios.

²²⁹ El diario estadounidense *Oklahoma City Daily Pointer* informó del estreno de *The Freedom of Suzanne* en este antiguo teatro de Oklahoma (Anónimo, OCDP, 1906: 4).

²³⁰ El diario regional *The Shawnee News* publicitó la representación de la obra en Shawnee, una ciudad situada en el condado de Pottawatomie (Oklahoma) (Anónimo, SHN, 1906: 8).

²³¹ El periódico *Clifton and Redland Free Press* dio fe del estreno de la pieza en este antiguo teatro de Bristol (Anónimo, CRFP, 1906: 2). Por su parte, la fecha exacta de la escenificación fue anunciada por el diario *The Referee* (Anónimo, REF, 1906a: 7).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	15/12/1906	Hinton Theatre: Muskogee, Oklahoma (Estados Unidos) ²³²
			17/12/1906	Grand Theatre: Fort Smith, Arkansas (Estados Unidos) ²³³
			26/12/1906	Capitol Theatre: Little Rock, Arkansas (Estados Unidos) ²³⁴
			27/12/1906	Grand Theater: Shreveport, Luisiana (Estados Unidos) ²³⁵
			28/12/1906	Greenwall Opera House: Fort Worth, Texas (Estados Unidos) ²³⁶

²³² Conforme a lo anunciado por *The Billboard*, la obra también se expandió a los escenarios del Hinton Theatre, renombrado como The Ritz Theatre, en el condado de Muskogee (Oklahoma) (Anónimo, BILL, 1906a: 15).

²³³ La representación de la obra en este teatro de Fort Smith, ciudad estadounidense limítrofe con Arkansas y Oklahoma, quedó expuesta en la programación escénica de *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907j: 5).

²³⁴ Sobre el estreno de la obra en este renombrado teatro de Little Rock, capital del estado de Arkansas, hallamos información en la sección de correspondencia teatral del *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907h: 5).

²³⁵ El diario teatral *The New York Dramatic Mirror* avisó de la escenificación de la pieza en esta ciudad de Caddo (Luisiana) con su actriz protagonista habitual —Jane Corcoran (Anónimo, NDM, 1907h: 6)—.

²³⁶ Según la programación escénica de *The New York Dramatic Mirror*, *The Freedom of Suzanne* fue representada en la Greenwall Opera House, un ilustre teatro de la ciudad de Fort Worth, en los condados

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	29/12/1906	Opera House: Dallas, Texas (Estados Unidos) ²³⁷
			31/12/1906	Shelton Opera House: Waxahachie, Texas (Estados Unidos) ²³⁸
			04/01/1907	Grand Theater: San Antonio, Texas (Estados Unidos) ²³⁹
			13/01/1907	Rapids Opera House: Alexandria, Luisiana (Estados Unidos) ²⁴⁰
			16/01/1907	Century Theatre: Jackson, Misisipi (Estados Unidos) ²⁴¹

de Tarrant y Denton, que sería reemplazado por la Byers Opera House apenas dos años después de la representación, en 1908 (Anónimo, NDM, 1907i: 20).

²³⁷ La incorporación de la pieza en el repertorio de la Opera House de Dallas quedó detallada en el *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907k: 20).

²³⁸ El diario estadounidense *The Waxahachie daily light* publicitó el estreno de la comedia en este antiguo teatro de Waxahachie, una ciudad situada en el condado de Ellis (Anónimo, WDL, 1906: 3).

²³⁹ Sobre esta representación en la Grand Opera House de San Antonio, considerado en la época como uno de los mejores teatros del condado de Bexar, informó *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907e: 20).

²⁴⁰ Su estreno en la Rapides Opera House de Luisiana, un histórico teatro de estilo románico inaugurado en 1903, fue manifestado por *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, 1907h: 6).

²⁴¹ Dentro de su sección departamental, el semanario *The New York Dramatic Mirror* insertó dicha representación en el Century Theatre de Jackson, la capital del estado de Misisipi (Anónimo, NDM, 1907g: 7).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	15/01/1907	Baker Grand Theatre: Natchez, Misisipi (Estados Unidos) ²⁴²
			17/01/1907	Grand Theatre: Greenville, Misisipi (Estados Unidos) ²⁴³
			18/01/1907	Lyceum Theatre: Memphis, Tennessee (Estados Unidos) ²⁴⁴
			21/01/1907	Kentucky Theater: Paducah, Kentucky (Estados Unidos) ²⁴⁵

²⁴² Según *The New York Dramatic Mirror*, el Baker Grand Theatre en Natchez, convertido en la década de 1920 en sala cinematográfica, incorporó esta obra en su repertorio con Jane Corcoran como protagonista (Anónimo, NDM, 1907g: 7).

²⁴³ El estreno de la obra en esta otra ciudad de Misisipi fue divulgado por el calendario escénico de *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907g: 7).

²⁴⁴ El calendario escénico de *The Billboard* anunció este estreno en el célebre Lyceum Theatre de Memphis, en el suroeste del estado de Tennessee (Anónimo, BILL, 1907d: 42).

²⁴⁵ El estreno de la pieza en esta ciudad del condado estadounidense de McCracken, con Jane Corcoran como protagonista, fue reseñado por el periódico *The Paducah Evening Sun* (Anónimo, PES, 1907: 2). En el Anexo III. I. (F22), incluimos una fotografía hallada en *The Paducah Evening Sun*, donde aparece Jane Corcoran como protagonista de la obra en el citado teatro de Kentucky.

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	23/01/1907	Cairo Opera House: Cairo, Illinois (Estados Unidos) ²⁴⁶
			24/01/1907	Mcjimsey's Theatre: Vincennes, Indiana (Estados Unidos) ²⁴⁷
			28/01/1907	Opera House: Franklin, Indiana (Estados Unidos) ²⁴⁸
			29/01/1907	The English Theater: Indianápolis (Indiana) ²⁴⁹

²⁴⁶ La escenificación de la comedia en esta ciudad del sur de Illinois, protagonizada nuevamente por la cotizada actriz Jane Corcoran, era anunciada por el diario *The Cairo bulletin* (1904-1928) (Anónimo, CBU, 1907: 3).

²⁴⁷ Descubrimos este estreno en Vincennes, ciudad del condado de Knox, a través de las efemérides teatrales del *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907f: 5).

²⁴⁸ La representación de la obra en esta afamada Opera House del condado de Johnson fue presentada por *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907f: 5).

²⁴⁹ El paso de la obra por este destacado teatro de la capital del estado de Indiana, previamente conocido como The English Opera House, quedó plasmado en la sección teatral por regiones de *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907f: 4).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	1/02/1907	Frankfort's Theater: Indiana (Estados Unidos) ²⁵⁰
			04/02/1907	Wysor's Grand Opera House: Muncie, Indiana (Estados Unidos) ²⁵¹
			4/02/1907	Coronet Theatre: Londres (Inglaterra) ²⁵²
			06/02/1907	Boyer Opera House, Kendallville, Indiana (Estados Unidos) ²⁵³
			05/02/1907	Grand Theater: Bluffton, Indiana (Estados Unidos) ²⁵⁴

²⁵⁰ En su programación teatral, el diario de espectáculos *The New York Clipper* citó el estreno de *The Freedom of Suzanne* en esta ciudad del condado de Clinton (Anónimo, NYC, 1907c: 1337).

²⁵¹ Sobre el estreno de la pieza en este suntuoso teatro del condado de Delaware (Indiana) dio noticia la ya mencionada revista teatral *The Billboard* (Anónimo, BILL, 1907c: 12).

²⁵² Casi dos años después de su estreno en este mismo escenario, el diario *Pall Mall Gazette* divulgó la reescenificación de *The Freedom of Suzanne* en The Coronet Theatre (Anónimo, PMG, 1907b: 8).

²⁵³ La inclusión de la obra en la programación de la Boyer Opera House, cerrada durante la Primera Guerra Mundial y convertida en cinematógrafo, fue precisada por el semanario *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907f: 5).

²⁵⁴ Esta nueva representación en el condado de Wells (Indiana) fue transmitido por el calendario teatral del *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907e: 6).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	07/02/1907	Bucklen Opera House: Elkhart, Indiana (Estados Unidos) ²⁵⁵
			08/02/1907	Oliver Opera House: South Bend, Indiana (Estados Unidos) ²⁵⁶
			9/02/1907	Kent Theatre: Camden (Inglaterra) ²⁵⁷
			11/02/1907	Beckwith Memorial Theatre: Dowagiac, Míchigan (Estados Unidos) ²⁵⁸

²⁵⁵ En la agenda teatral del *The New York Dramatic Mirror*, se señalaba la representación de la obra en este célebre e histórico teatro de Indiana (Anónimo, NDM, 1907e: 6).

²⁵⁶ Los detalles sobre el estreno de la obra en esta ciudad del condado de St. Joseph (Indiana) fueron dados a conocer por la ya mencionada programación escénica de *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907e: 6).

²⁵⁷ El periódico *Pall Mall Gazette* publicitó la escenificación de la comedia en este municipio de Greater London, la cual estuvo progagoniazada por la actriz británica Mabel Love (Anónimo, PMG, 1907a: 6).

²⁵⁸ Según informó *The New York Dramatic Mirror*, la obra también se escenificó en este lujoso teatro, el más importante Dowagiac, ciudad del condado del Cass en Míchigan (Anónimo, NDM, 1907f: 7).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	11/02/1907	Playhouse Theatre: Londres (Inglaterra) ²⁵⁹
			12/02/1907	Academy Theatre: Kalamazoo, Míchigan (Estados Unidos) ²⁶⁰
			15/02/1907	Powers' New Grand Opera House: Míchigan (Estados Unidos) ²⁶¹
			19/02/1907	Croxton Opera House: Angola, Indiana (Estados Unidos) ²⁶²

²⁵⁹ El diario *London Daily News* anunció el estreno de la pieza en el Playhouse Theatre, un teatro londinense situado en el distrito de Westminster y aún operativo desde 1882 (Anónimo, LDN, 1907b: 4).

²⁶⁰ La segunda escenificación de la pieza en Míchigan, acaecido esta vez en el condado de Kalamazoo, fue mentada por *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907e: 7).

²⁶¹ El periódico teatral *New York Clipper* anunció el estreno de la comedia en la histórica Opera House de Grand Rapids, una ciudad del estado de Míchigan (Anónimo, NYC, 1907b: 21).

²⁶² La escenificación de la obra en esta ciudad del condado de Steuben (Indiana) fue difundida por *The Billboard* (Anónimo, BILL, 1907c: 12).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	14/02/1907	Post Theatre: Battle Creek, Míchigan (Estados Unidos) ²⁶³
			20/02/1907	Broad Street Playhouse: Bloomfield (Estados Unidos) ²⁶⁴
			20/02/1907	National Palace of Varieties: Croydon (Inglaterra) ²⁶⁵
			25/02/1907	Great Southern: Columbus, Ohio (Estados Unidos) ²⁶⁶
			25/02/1907	Camden Theatre: Londres (Inglaterra) ²⁶⁷

²⁶³ La presencia de *The Freedom of Suzanne* en esta ciudad del noroeste del Condado de Calhoun, en Míchigan, fue recogida por *The Billboard* (Anónimo, BILL, 1907c: 30).

²⁶⁴ El periódico *Birmingham Daily Gazette* anunció esta nueva escenificación de *The Freedom of Suzanne* en territorio estadounidense (Anónimo, BDG, 1907b: 3).

²⁶⁵ Dos años después de su estreno en este municipio de Londres, el diario *Croydon Guardian and Surrey County Gazette* volvía a anunciar un nuevo estreno en el Palace Theatre de la misma ciudad (Anónimo, CROGU, 1907: 7).

²⁶⁶ Sobre la incorporación de la obra en el repertorio del Great Southern, un teatro histórico ubicado en la capital del estado de Ohio, suministró información el diario *The New York Clipper* (Anónimo, NYC, 1907a: 63).

²⁶⁷ Mediante la programación teatral del periódico *London Daily News* descubrimos el estreno de la comedia en el Camden Theatre, un teatro londinense actualmente conocido bajo la denominación de sala de conciertos KOKO (Anónimo, LDN, 1907a: 3).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	6/03/1907	Empire Theatre: Coventry (Inglaterra) ²⁶⁸
			29/10/1906	The Spokane Theater, Spokane (Estados Unidos) ²⁶⁹
			30/11/1906	Blake theatre: Webb City, Misuri (Estados Unidos) ²⁷⁰
			18/02/1907	Crystal Palace: Londres (Inglaterra) ²⁷¹
			5/03/1907	The Prince of Wales Theatre: Birmingham (Inglaterra) ²⁷²

²⁶⁸ Dos años después del estreno de *The Freedom of Suzanne* en Coventry, el periódico *Coventry Evening Telegraph* publicitó este nuevo estreno de la comedia en este otro teatro de la ciudad (Anónimo, CET, 1907: 1).

²⁶⁹ El diario *The Spokane press* (1902-1939) comentó el argumento y la buena acogida de la pieza en esta ciudad de Washington el día después de su estreno (Anónimo, SPP, 1906: 3).

²⁷⁰ El periódico *Webb City Daily Register* publicitó el estreno de la comedia en el Blake Theatre de Webb City, una ciudad del condado de Jasper (Misuri) (Anónimo, WEBB, 1906: 1).

²⁷¹ Fue en la sección escénica del diario *South London Chronicle* donde descubrimos el paso de la comedia por el Crystal Palace, un memorable edificio londinense que fue construido para la Gran Exposición de 1851 (Anónimo, SLC, 1907: 4).

²⁷² En la programación teatral del diario *Birmingham Daily Gazette* (1862-1956) hallamos el estreno de la pieza en este céntrico teatro de Birmingham, el cual fue demolido en 1987 y se hallaba ubicado en el actual Civic and Conference Centre (Anónimo, BDG, 1907a: 6).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	06/03/1907	New Colonial Theatre: Akron, Ohio (Estados Unidos) ²⁷³
			01/03/1907	Faurot Opera House: Lima (Estados Unidos) ²⁷⁴
			4/03/1907	Norwalk (Estados Unidos) ²⁷⁵
			28/02/1907	Brown Theatre: Wapakoneta, Ohio (Estados Unidos) ²⁷⁶
			14/03/1907	Avenue Theatre: Du Bois, Pensilvania (Estados Unidos) ²⁷⁷

²⁷³ El periódico teatral *The New York Dramatic Mirror* (1879-1922) atestiguaba el estreno de la pieza en esta ciudad del condado de Summit, perteneciente al estado de Ohio (Anónimo, NDM, 1907d: 23).

²⁷⁴ Nuevamente en Ohio, el diario *The New York Dramatic Mirror* elogiaba la espléndida escenificación de la comedia en esta ciudad del condado de Allen (Anónimo, NDM, 1907d: 23).

²⁷⁵ El periódico *Norwalk Evening Herald* anunció el estreno de la comedia en esta ciudad del condado de Huron, en Ohio (Anónimo, NEH, 1907: 2).

²⁷⁶ El paso de la obra por el Brown Theatre en esta pequeña ciudad del condado de Auglaize (Ohio), construido apenas tres años antes de la escenificación de la pieza, fue también transmitido por la fuente que acabamos de apuntar (*Ibid.*: 23).

²⁷⁷ La puesta en escena de *The Freedom of Suzanne* en la Avenue Theater, originariamente denominada Opera House y situada en el condado de Clearfield (Pensilvania) fue comentada por el diario *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907d: 23).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	07/03/1907	Park Theatre: Youngstown, Ohio (Estados Unidos) ²⁷⁸
			08/03/1907	Laird Opera House: Greenville (Carolina del Sur) ²⁷⁹
			11/03/1907	Jefferson Theater: Punxsutawney, Pensilvania (Estados Unidos) ²⁸⁰
			22/02/1907	Victoria Theatre: Dayton, Ohio (Estados Unidos) ²⁸¹
			26/03/1907	Temple Opera House: Lewistown, Pensilvania (Estados Unidos) ²⁸²

²⁷⁸ La representación de la obra en el Park Theatre, popular teatro de Youngstown convertido en cinematógrafo en 1914, fue mencionada en la programación teatral *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907c: 23).

²⁷⁹ Según *The New York Dramatic Mirror*, el estreno de la comedia en el condado más poblado de Carolina del Sur (Greenville) tuvo lugar en la Laird Opera House (Anónimo, NDM, 1907c: 23).

²⁸⁰ La representación de la obra en este teatro histórico de Pensilvania, demolido en 1978, fue anunciado por *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907c: 24).

²⁸¹ La llegada de la comedia a este teatro histórico del sudoeste de Ohio fue anunciada por *The Billboard* (Anónimo, BILL, 1907b: 42).

²⁸² Mediante el diario *The New York Dramatic Mirror*, conocimos la escenificación de la obra en The Temple Opera House, un teatro de vodevil del condado de Mifflin (Pensilvania), posteriormente convertido en un recinto cinematográfico (Anónimo, NDM, 1907c: 24).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	11/03/1907	The Queen's Theatre: Mánchester (Inglaterra) ²⁸³
			12/03/1907	Gaiety Theatre: Mánchester (Inglaterra) ²⁸⁴
			13/03/1907	Ridgway Opera House: Ridgway, Pensilvania ²⁸⁵
			18/03/1907	Newcastle (Inglaterra) ²⁸⁶
			18/03/1907	GAR Opera House: Mount Carmel, Pennsylvania (Estados Unidos) ²⁸⁷

²⁸³ El periódico regional *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser* difundió un próximo estreno de *The Freedom of Suzanne* en The Queen's Theatre, un antiguo teatro de Mánchester ubicado en Bridge Street y demolido en 1911 (Anónimo, MCH, 1907b: 1).

²⁸⁴ Conocimos el estreno de la comedia en el Gaiety Theatre, un renombrado teatro de Mánchester demolido en 1959, mediante el diario *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser* (1825-1916), donde se mencionó la fecha del estreno y que la pieza había sido de gran agrado del público (Anónimo, MCH, 1907a: 12).

²⁸⁵ La presencia de la obra en este teatro del condado de Elk (Pensilvania) quedó registrada en la programación teatral del *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907c: 24).

²⁸⁶ Gracias a la programación teatral del diario *The Stage*, descubrimos el estreno de la comedia en Newcastle, una ciudad del nordeste de Inglaterra (Anónimo, ST, 1907: 1).

²⁸⁷ Nuevamente, fue en el mismo calendario teatral de *The New York Dramatic Mirror* donde accedimos a la información de este estreno en el condado de Northumberland (Pensilvania) (Anónimo, NDM, 1907c: 24).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	21/03/1907	London Hippodrome: Londres (Inglaterra) ²⁸⁸
			28/03/1907	Maryborough Theatre: Maryborough (Australia) ²⁸⁹
			03/04/1907	Grand Opera House: Lansford, Pensilvania (Estados Unidos) ²⁹⁰
			03/04/1907	Grand Theater: East Stroudsburg, Pensilvania (Estados Unidos) ²⁹¹

²⁸⁸ Fue mediante la programación teatral del periódico *London Evening Standard* donde descubrimos la escenificación de la comedia en el Hippodrome Theatre, un célebre teatro londinense en Westminster que continúa operativo desde su inauguración en 1900 (Anónimo, LES, 1907: 6).

²⁸⁹ A través del diario *Morning Post* descubrimos el estreno de la comedia en esta ciudad del sudeste de Queensland, en Australia (Anónimo, MP, 1907b: 4).

²⁹⁰ En la sección sobre correspondencia teatral de *The Billboard*, apareció anunciada esta representación en Lansford, una mancomunidad del condado de Carbon en Pensilvania (Anónimo, BILL, 1907a: 38).

²⁹¹ La entrada de la pieza en el repertorio de la Grand Opera House, en el condado de Monroe (Pensilvania), fue comunicada por *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907b: 8).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	04/04/1907	Opera House: Paterson (Estados Unidos) ²⁹²
			8/04/1907	King's Theatre (actualmente conocido como Her Majesty's Theatre): Londres (Inglaterra) ²⁹³
			13/04/1907	King's Theatre: Hammersmith (Inglaterra) ²⁹⁴
			15/04/1907	Royal County Theatre: Kingston upon Thames (Inglaterra) ²⁹⁵

²⁹² De acuerdo con lo anunciado por el diario regional *The Paterson Morning Call* (1889-1969), la pieza fue escenificada por primera vez en Nueva Jersey en la Opera House de Paterson, ciudad perteneciente al condado de Passaic (Anónimo, PMC, 1907: 6).

²⁹³ El periódico *Morning Post* publicitó el estreno de la comedia en el King's Theatre, uno de los teatros más afamados de Londres, situado en Westminster y rebautizado actualmente como Her Majesty's Theatre (Anónimo, MP, 1907a: 3).

²⁹⁴ El diario *Sporting times* (1865-1929) informó de la reescenificación de la pieza en Hammersmith, tras haber transcurrido más de dos años de su estreno en el citado teatro (Anónimo, SPT, 1907: 10-11).

²⁹⁵ El periódico local *Surrey Comet* comunicó el estreno de *The Freedom of Suzanne* en este memorable teatro de Kingston-upon-Thames, el cual cerraría precisamente sus puertas en junio de 1912 para ser reconvertido en un cinematógrafo (Anónimo, SCOM, 1907: 6).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	17/05/1907	St. Leonards, Hastings (Nueva Zelanda) ²⁹⁶
			27/07/1907	Theatre Royal: Brighton (Inglaterra) ²⁹⁷
			05/08/1907	Gem Theater: Peak's Island, Maine (Estados Unidos) ²⁹⁸
			22/06/1908	Belasco Theater, Manhattan, Nueva York (Estados Unidos) ²⁹⁹

²⁹⁶ Gracias al periódico neozelandés *Wanganui Chronicle* anunció el estreno de la comedia en esta ciudad de la región de Hawke's Bay, la cual tuvo como actor protagonista a Templar Powell (1873-1949) (Anónimo, WAN, 1907: 2).

²⁹⁷ De esta nueva representación en Brighton informó el diario *The Era* (Anónimo, ERA, 1907: 12).

²⁹⁸ La aparición de la pieza en el Gem Theater, un coliseo de exorbitantes proporciones situado en la citada isla de Portland, fue revelada en el calendario escénico de *The New York Dramatic Mirror* (Anónimo, NDM, 1907a: 19).

²⁹⁹ Aunque la pieza debutaba por primera vez en este prestigioso teatro de Manhattan, Belasco Theatre —anteriormente conocido como Stuyvesant Theatre—, el diario *The Sunday Star* anunciaba en su sección de teatros la reposición de la comedia en Washington como conmemoración del incommensurable éxito que había adquirido dos años antes en la esfera londinense y neoyorkina (Anónimo, STA, 1908: 22). De la modificación de su papel protagonista, ahora confiado a la actriz de Broadway Charlotte Walker (1876-1958), avisaba el diario *The Washington times* (1902-1939) (Anónimo, WT, 1908: 27).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	06/07/1908	Star Theater: Búfalo (Estados Unidos) ³⁰⁰
			27/07/1908	Pabst Theatre: Milwaukee, Wisconsin (Estados Unidos) ³⁰¹
			29/08/1909	Brixton Comedy Club: Londres (Inglaterra) ³⁰²
			28/10/1909	Streatham Hall: Exeter (Inglaterra) ³⁰³
			8/11/1909	Stanley Athenaeum: Londres (Inglaterra) ³⁰⁴

³⁰⁰ El diario *Buffalo NY Courier* dio fe del estreno de la comedia en Búfalo (Nueva York), cuya protagonista fue la actriz y directora teatral Jessie Bonstelle (1870-1932) (Anónimo, BNY, 1908: 41).

³⁰¹ La sección de correspondencia teatral del *The New York Dramatic Mirror* dio a conocer este nuevo estreno en el Pabst Theatre, edificio emblemático de la ciudad de Milwaukee (Wisconsin), donde se escenificó por primera vez la pieza con un nuevo elenco de comediantes, cuyo rol protagonista encarnó la actriz inglesa Katharine Kaelred (1882-1942) (Anónimo, NDM, 1908: 9).

³⁰² En su sección de anuncios de espectáculos, el periódico *The Referee* anunció la escenificación de la comedia en el Brixton Comedy Club, un club de comedia londinense que aún sigue en activo (Anónimo, REF, 1909b: 10).

³⁰³ En un artículo del periódico *The Referee* (1877-1911) se mencionó esta representación de la pieza en el Streatham Hall, una mansión de estilo italiano actualmente denominada e integrada en la Universidad de Exeter (Anónimo, REF, 1909a: 11).

³⁰⁴ El diario *Norwood News* dio aviso del estreno de *The Freedom of Suzanne* en este teatro londinense de Norwood (Anónimo, NWN, 1909: 1).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	15/11/1909	The Comedy Club: Croydon (Inglaterra) ³⁰⁵
			24/03/1912	American Theater: Omaha (Estados Unidos) ³⁰⁶
			20/05/1912	Willis Wood Theater: Kansas City (Estados Unidos) ³⁰⁷
			08/07/1912	Oliver Theater: Lincoln, Nebraska (Estados Unidos) ³⁰⁸

³⁰⁵ El periódico *Croydon Guardian and Surrey County Gazette* difundió esta escenificación de la pieza en este club del municipio londinense de Croydon (Anónimo, CROGU, 1909: 7).

³⁰⁶ Siete años después de su estreno en los escenarios estadounidenses, según anuncia el periódico *Omaha Daily Bee* (1872-1922), la pieza era representada en esta ciudad del condado de Douglas —estado de Nebraska—, con un nuevo elenco, el cual tuvo como nueva protagonista a la actriz estadounidense Eva Lang (1884-1933) (Anónimo, ODB, 1912: 18).

³⁰⁷ En la sección teatral del diario *The New York Clipper*, hallamos esta nueva escenificación de la pieza en el Willis Wood Theater, un renombrado teatro de la ciudad de Kansas construido por el coronel y magnate Willis Wood a principios del siglo XX (Anónimo, NYC, 1912: 22).

³⁰⁸ Fue nuevamente en la extensa programación teatral ofrecida por *The New York Dramatic Mirror*, donde advertimos el retorno de la pieza a los escenarios de Nebraska (Anónimo, NDM, 1912: 20). Seis años después de su estreno en la ciudad de *Grand Island*, fue retomada en este teatro de su capital.

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	10/1912	Majestic Theater: Topeka (Estados Unidos) ³⁰⁹
			10/06/1913	Pleasure Gardens Theatre: Folkestone (Inglaterra) ³¹⁰
			11/05/1914	Empire Theater: Siracusa (Estados Unidos) ³¹¹
			06/12/1915	Winter Gardens: Blackpool (Inglaterra) ³¹²

³⁰⁹ Una semana antes del estreno, *The Topeka State Journal* anunciaba esta comedia en la capital de Kansas, con dos nuevos actores protagonistas: Anne Bronaugh (1887-1963) y Jack Roscoe (Anónimo, TSJ, 1912: 5).

³¹⁰ Fue a través del diario Folkestone, *Hythe, Sandgate & Cheriton Herald*, donde recabamos información en torno a la representación en este teatro, donde ya fue estrenada siete años antes, el 27 de enero de 1906 (Anónimo, FOL, 1913: 6). La reescenificación estuvo motivada por una acción benéfica que se celebró con vistas a recaudar fondos para la RSPCA (Real Sociedad para la Prevención de la Crueldad contra los Animales).

³¹¹ Según comunicó el diario *Syracuse Journal*, los/as habitantes de esta ciudad del centro del estado de Nueva York pudieron asistir a la pieza gracias a su escenificación en el Empire Theater, un ilustre teatro rebautizado desde la década de 1930 como DeWitt Theater (Anónimo, SYR, 1914: 13).

³¹² El periódico *Liverpool Echo* comunicó el estreno de la pieza en Winter Ganders, un histórico complejo de ocio inaugurado en 1878 y que aún sigue operativo en Blackpool (Lancashire) (Anónimo, LIV, 1915b: 6).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	9/12/1915	Winter Gardens Theatre: New Brighton (Inglaterra) ³¹³
			15/09/1905	Theatre Royal: Brighton (Inglaterra) ³¹⁴
			27/05/1916	The Pier Theatre: Eastbourne (Inglaterra) ³¹⁵
			28/08/1916	The Garrick Theatre: Londres (Inglaterra) ³¹⁶
			30/08/1916	Royal Palace Theatre: Londres (Inglaterra) ³¹⁷

³¹³ El diario local *Liverpool Echo* informó del estreno de la comedia en este teatro de New Brighton, un balneario de la ciudad de Wallasey en el distrito inglés de Wirral (Anónimo, LIV, 1915a: 6).

³¹⁴ En el archivo de colecciones teatrales de la Universidad de Kent, hallamos parte del programa de esta escenificación en Brighton (University of Kent, 2017).

³¹⁵ El semanario *Eastbourne Gazette* difundió el paso de la comedia por The Pier Theatre de Eastbourne, una ciudad del sur de Inglaterra situada en el condado de Sussex Oriental (Anónimo, EAG, 1916: 8).

³¹⁶ Según publicó el diario *The Era*, una docena de años más tarde de su estreno en el renombrado Garrick Theatre, la pieza volvería a ser escenificada en el mismo escenario londinense (Anónimo, ERA, 1916b: 3).

³¹⁷ Tras acceder a distintas programaciones teatrales del diario *The Era*, hallamos esta reescenificación de la comedia en este teatro londinense, actualmente conocido como The Palace Theatre (Anónimo, ERA, 1916a: 17).

Comedias (44)	<i>The Freedom of Suzanne</i>	<i>Autour du divorce</i>	1/09/1916	Theatre Royal: Leamington (Inglaterra) ³¹⁸
			11/09/1916	The Coliseum: Aberystwyth (Gales) ³¹⁹
			18/09/1916	Brixton Theatre: Londres (Inglaterra) ³²⁰
			1918	Denham Theatre, Denver, Colorado (Estados Unidos) ³²¹

³¹⁸ El periódico *Leamington Spa Courier* (1828-1954) publicó la reescenificación de *The Freedom of Suzanne* en el Theatre Royal de Leamington, una estación balnearia ubicada en el condado de Warwickshire (Anónimo, LSC, 1916: 6).

³¹⁹ Fue a través de la programación teatral del diario *The Cambrian News* donde supimos de la escenificación de la pieza en esta ciudad del oeste de Gales (Anónimo, CN, 1916: 4).

³²⁰ El periódico *The Era* comunicó el paso de la comedia por los escenarios de Brixton, un distrito del sur londinense (Anónimo, ERA, 1916c: 3).

³²¹ Doce años después de haber sido estrenada en Denver, la capital de Colorado volvía a retomar la pieza con una reescenificación en Denham Theatre, aunque esta vez con un cambio de reparto, el cual tuvo como protagonistas a la actriz Hazel Whitmore y el actor estadounidense Emmett Vogan (Anónimo, VARI, 1918: 25).

Comedias (44)	<i>Le Friquet</i>	<i>Le Friquet</i>	30/09/1904	Théâtre du Gymnase: París (Francia) ³²²
			10/1904	Théâtre des Variétés: Marsella (Francia) ³²³
			13/01/1905	Théâtre de Montecarlo: Montecarlo (Mónaco) ³²⁴
			11/1907	Théâtre-Français: Burdeos (Francia) ³²⁵

³²² Accedimos a la fecha de estreno y al nombre del teatro de esta conocida pieza en Francia mediante la publicación *Le tout-théâtre* (Anónimo, TTH, 1905: 130). Adviértase que la Biblioteca Nacional de Francia atribuye la pieza a Willy, un hecho que se contradice con lo que reflejan las fuentes hemerográficas de la época. A título de ejemplo, Jeanne Brémontier (1904: 918) especificaba en el semanario *Armée et marine*, que la autoría de la pieza correspondía tanto a Willy como a Gyp. En *Le Figaro*, el periodista francés Serge Basset (1865-1917) anticipaba la retirada de la pieza de los escenarios de dicho teatro para el 4 de diciembre de ese mismo año (1904a: 4). Fue en la publicación *Le Monde artiste* donde hallamos los nombres de sus principales comediantes: Polaire (en el papel de la protagonista, Friquet), Gabrielle Dorziat (M^{me} Claparon, conocida en su versión novelística como Iseult) y Paul Plan (quien representó al padrastro de la heroína y supo encarnar a la perfección a este ignoble personaje) (Stoullig, 1904: 627).

³²³ De nuevo, Serge Basset (1904b: 5) propagaba en *Le Figaro* la gran acogida de *Le Friquet* por el público marsellés. Polaire encarnó de nuevo el papel principal (Nicolet, 1904: 4). El teatro donde se escenificó quedó reflejado en una crónica teatral del diario *Comœdia* (Gauthier-Villars, 1910: 2-3).

³²⁴ Supimos del estreno de esta «exquisita» y «emocionante» obra en la escena monegasca gracias a una breve crónica emitida por el semanario *La Vedette* (Anónimo, VED, 1905: 707). Seguidamente, indagamos en periódicos de esta ciudad-Estado, como el *Journal de Monaco*, hasta hallar su fecha específica de representación (Anónimo, JM, 1905: 1).

³²⁵ La llegada a Burdeos de la pieza quedó reflejada en las secciones departamentales del periódico *Comœdia* (Anónimo, COM, 1907b: 4-5).

Comedias (44)	<i>Le Friquet</i>	<i>Le Friquet</i>	15/11/1907	Comédie de l'Époque: París (Francia) ³²⁶
			18/01/1908	Café-Théâtre de l'Eden-Comédie: París (Francia) ³²⁷
			03/1908	Théâtre de l'Alcazar: Bruselas (Bélgica) ³²⁸
			18/07/1908	Théâtre Montparnasse: París (Francia) ³²⁹
			07/1908	Théâtre de Grenelle: París (Francia) ³³⁰

³²⁶ Sobre esta representación en La Comédie de l'Époque, sala teatral posteriormente convertida en el Concert Chansonnia, así como de sus nuevas actrices protagonistas, Eve Liney (Friquet) y R. Raymond (Iseult), dio aviso el diario *Comœdia* (Anónimo, COM, 1907a: 4).

³²⁷ En *Comœdia*, se anunció la representación de la obra en este Café-Théâtre (Anónimo, COM, 1908e: 5).

³²⁸ De esta primera representación de *Le Friquet* en Bélgica se hacía eco Georges Rency (1875-1951) (1908a: 94) en una crónica publicada en la revista hebdomadaria belga *L'Art Moderne*.

³²⁹ En este teatro parisino se rememoró el éxito de la pieza con una nueva actriz en su papel principal: Flore Bergeys (Anónimo, COM, 1908a: 2). Fue en el diario *Comœdia* donde hallamos la fecha exacta del estreno (Anónimo, COM, 1908b: 2).

³³⁰ La publicación teatral *Le Rideau artistique et littéraire* (1898-1914) publicó un cartel teatral donde se publicitaba dicha representación en esta antigua sala de teatro parisina —inaugurada en 1828—, con un nuevo elenco liderado por la citada Flore Bergeys (Friquet) y André Varennes (Baygé) (Anónimo, RAL, 1908: 3).

Comedias (44)	<i>Le Friquet</i>	<i>Le Friquet</i>	07/1908	Théâtre des Gobelins: París (Francia) ³³¹
			18/01/1909	Théâtre des Arts: París (Francia) ³³²
			26/04/1913	Théâtre de l'Olympia: Bruselas (Bélgica) ³³³
			13/10/1913	Théâtre des Célestins: Lyon (Francia) ³³⁴

³³¹ Análogamente al caso anterior, fue en *Le Rideau artistique et littéraire* donde figuraba esta escenificación en el recientemente demolido Théâtre des Gobelins (Anónimo, RAL, 1908: 3).

³³² En una breve anécdota sobre Colette y Willy, reseñada en el diario *Comœdia*, se hacía alusión al próximo paso de la pieza por este teatro parisino durante varios días antes de continuar la gira hacia Lyon (Ch. de L., 1909: 4).

³³³ Sabine Lenk (1996: 38), en su artículo del monográfico *La persistance des images : tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection films de la cinémathèque française*, pasa revista a las representaciones más relevantes de *Le Friquet*, mencionando una escenificación en Bruselas en la primavera de 1913. Averiguamos la fecha de estreno y el teatro gracias al diario belga *La Dernière Heure* (Anónimo, DH, 1913: 4). El día exacto de la escenificación quedó reflejado en una positiva crónica teatral del diario *Comœdia* (Saint-Vallon, 1913: 5).

³³⁴ El estreno de *Friquet* en la región actualmente denominada Auvergne-Rhône-Alpes fue anunciado por el periódico bimensual *La Construction Lyonnaise* (1879-1914). En dicha fuente, se especificaba que la actriz que encarnó el rol protagonista fue Andrée Mielly, una célebre actriz del Théâtre des Variétés, que estuvo entre otros acompañada por Morins, Verlez, Terney y la Sra. Vinci (Anónimo, CLY, 1913: 239). En el periódico *Journal de Vienne et de l'Isère* fue detallada la fecha exacta del estreno (Anónimo, JV, 1913: 2).

Comedias (44)	<i>Le Friquet</i>	<i>Le Friquet</i>	25/01/1914	Théâtre Municipal de Túnez (Túnez) ³³⁵
			18/04/1914	Étoile-Théâtre: Saint-Étienne (Francia) ³³⁶
			10/06/1914	Casino de Luchon: Bagnères-de-Luchon (Francia) ³³⁷
			04/07/1914	Théâtre de l'Alhambra: Bruselas (Bélgica) ³³⁸

³³⁵ El periódico *Gil Blas* anunció el paso de *Le Friquet* por este país del norte de África, cuyo estreno tuvo lugar en el Théâtre Municipal, considerado como el más célebre de la República Tunecina moderna (Anónimo, GB, 1914: 5).

³³⁶ En una crónica teatral del diario *Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire* (Anónimo, MLHL, 1914: 2) se confirmó el merecido éxito que obtuvo la pieza en Saint-Étienne, donde estuvo interpretada por la célebre actriz y cantante francesa Polaire (1874-1939).

³³⁷ El diario *Comædia* comunicó el estreno de *Le Friquet* en esta población del departamento de la Haute-Garonne, en la región de Occitanie (P. C., 1904: 5).

³³⁸ El periódico *Comædia* comunicó en su sección dedicada a países extranjeros la representación de esta comedia en la capital belga (Anónimo, COM, 1914: 5). Posteriormente, el diario *L'Officiel Artistique et théâtral* ratificaba el éxito de la pieza, que en pleno período estival, atrajo a un abundante público (Anónimo, OAT, 1914: 4). El papel protagonista estuvo interpretado por Sarah Clèves.

Comedias (44)	<i>Le Friquet</i>	<i>Le Friquet</i>	28/07/1914	Théâtre Alcazar: Nancy (Francia) ³³⁹
			30/11/1918	Théâtre de la Comédie-Mondaine: París (Francia) ³⁴⁰
			4/02/1923	Modern-Théâtre: Marsella (Francia) ³⁴¹
			10/02/1923	Théâtre des Variétés: Meaux (Francia) ³⁴²

³³⁹ En el diario *L'Est Républicain* (1889-), se anunció esta representación en Nancy (Anónimo, ER, 1914: 3).

³⁴⁰ En el periódico *Le Rappel* (1869-1933), se comentó la representación de la obra, cuya actriz protagonista fue Jane Alba, en esta sala parisina, antaño conocida como Le Divan du Monde (Marsy, 1918: 2).

³⁴¹ Fue en la sección cinematográfica y teatral del diario *Le Petit Marseillais* donde hallamos este nuevo paso de *Le Friquet* por los escenarios de esta ciudad del sur de Francia (Anónimo, PMA, 1923: 2).

³⁴² Mediante la programación teatral del periódico *Journal de Seine-et-Marne* descubrimos el estreno de *Le Friquet* en el Théâtre des Variétés de Meaux, una ciudad de la región Île-de-France (Anónimo, JSM, 1923: 2).

Comedias (44)	<i>Le Friquet</i>	<i>Le Friquet</i>	1924	Théâtre royal Flamand: Bruselas (Bélgica) ³⁴³
	Escena de <i>Le Friquet</i>		30/05/1912	Representación en el marco de la conferencia <i>La femme et le théâtre</i> . La Maison des Étudiants: París (Francia) ³⁴⁴
	<i>Friquet</i>		31/01/1905	The Savoy Theatre: Manhattan, Nueva York (Estados Unidos) ³⁴⁵

³⁴³ El *Bulletin communal de Bruxelles* acreditó la escenificación de la pieza, gracias al Cercle Thalie, en el Théâtre royal Flamand (Anónimo, BCB, 1925: 1155).

³⁴⁴ El diario francés *Le Journal* (1892-1944) informaba de esta breve reposición de *Le Friquet*, representada por Polaire y André Calmettes (Anónimo, JO, 1912: 3).

³⁴⁵ Mediante la obra *The Best Plays of 1899-1909*, supimos de la existencia de la pieza y de la participación de Pierre Berton (Burns, Sherwood, 1944: 483). Mientras que la base de datos de Broadway puso en nuestro conocimiento la fecha del estreno, atribuyendo únicamente la autoría a Pierre Berton (Internet Broadway Database, 2019), Granville Forbes Sturgis (1913: 139) consideraba a Pierre Berton el autor principal y, a Gyp, una colaboradora. En otras publicaciones como *Dramatic compositions copyrighted in the United States, 1870 to 1916*, se apuntaba a una coautoría (Library of Congress, 1918: 2888, 3266). Por su parte, Edward D. Coleman (1940: 544) explicaba que esta pieza de Gyp, adaptada entre otros por Pierre Berton, había sido escenificada en Nueva York en la fecha y el teatro citados, así como su argumento. La protagonista fue anunciada por *The Oregon Daily Journal* (Anónimo, ODJ, 1905: 19). El nombre de su actriz protagonista, Marie Doro, fue enunciado por diarios de renombre como *The New York Times* (Anónimo, NYT, 1905).

Comedias (44)	<i>Friquet</i>	<i>Le Friquet</i>	31/01/1905	The Herald Square Theatre: Broadway, Nueva York (Estados Unidos) ³⁴⁶
	<i>Friquet</i>		24/02/1905	Teatro Fossati: Milán (Italia) ³⁴⁷
			22/01/1906	Teatro Giardino: Cesena (Italia) ³⁴⁸
			16/10/1906	Teatro Carignano: Turín (Italia) ³⁴⁹

³⁴⁶ En una crónica publicada por el diario *The Evening Telegram*, se aseguraba que la obra había sido también representada en este otro teatro neoyorkino en la fecha apuntada (Anónimo, ET, 1905: 6).

³⁴⁷ La revista semestral *Ars et labor; musica e musicisti* (1906-1912) dio fe del estreno de esta célebre comedia en la escena milanesa (Anónimo, AL, 1905: 100). Posteriormente, descubrimos la fecha exacta de la representación mediante el diario *Le Figaro*, donde a pesar de no mencionarse el teatro en cuestión, se transmitió un telegrama de la actriz principal, Dina Galli, en el que transmitía sus impresiones a Gyp y Willy, congratulándose de que la obra había sido recibida en su país como una obra maestra (Basset, 1905: 5).

³⁴⁸ El diario regional *Il Cittadino* destacó esta representación de *Friquet* en el Teatro Giardino —actualmente denominado Teatro Verdi—, situado en Cesena, región del norte de Italia (Amaducci, 1906: 3).

³⁴⁹ Supimos del estreno de *Friquet* en este majestuoso teatro turinés gracias al diario italiano *La Stampa* (1867-) (Anónimo, STAM, 1906: 4). El nombre de su actriz principal —Dina Galli (1877-1951)— fue también proporcionado por una crónica del mismo diario (DL., 1906: 3).

Comedias (44)	<i>Friquet</i>	<i>Le Friquet</i>	18/03/1907	Teatro Nazionale: Roma (Italia) ³⁵⁰
			11/11/1907	Pisa (Italia) ³⁵¹
			10/1911	Teatro Valle: Roma (Italia) ³⁵²
			10/1911	Teatro Apollo: Roma (Italia) ³⁵³
			10/12/1911	Teatro Olympia: Milán (Italia) ³⁵⁴

³⁵⁰ El diario *Avanti !* (1896-) anunció el estreno de *Le Friquet* en la capital italiana (Anónimo, AV, 1907: 3).

³⁵¹ En una crónica teatral del periódico *La Provincia di Pisa* se mencionó el estreno de la pieza en esta ciudad de la Toscana (Anónimo, PPI, 1907: 3).

³⁵² Del paso de la versión italiana de *Le Friquet* por los escenarios del Valle, uno de los teatros más míticos y antiguos de Roma, en tanto que continuaba operativo desde 1727, dio aviso el diario *Comædia* (D'Arborio, 1911: 5).

³⁵³ Fue en la fuente previamente citada, donde se afirmó que la temporada en el Teatro Apollo había sido sumamente rentable para obras francesas como *Le Friquet* (D'Arborio, 1911: 5).

³⁵⁴ Nuevamente, fue en el periódico italiano *Avanti !* donde se publicitó la escenificación de la comedia en este teatro de Milán, inaugurado en 1899 (Anónimo, AV, 1911: 5).

Comedias (44)	<i>Friquet</i>	<i>Le Friquet</i>	10/1912	Teatro Biondo: Palermo (Italia) ³⁵⁵
			12/09/1914	Theatro Lyrico: Río de Janeiro (Brasil) ³⁵⁶
			15/12/1916	Teatro Alfieri: Turín (Italia) ³⁵⁷
	<i>L'enfant de la balle</i>	<i>Le Friquet</i>	10/01/1910	Théâtre Le National: Montréal (Canadá) ³⁵⁸

³⁵⁵ Supimos de la presencia de la obra en Palermo gracias al libro *Il teatro di prosa a Palermo. Luoghi, spettacoli, persone e memorie dal XVII secolo* (Aquila, Piscopo, 2001: 104). Posteriormente, hallamos la información restante en el diario *Comædia* (Max, 1912: 5).

³⁵⁶ Una prestigiosa compañía teatral italiana, encabezada por la actriz Clara Zorda, hizo escenificar por primera vez en Sudamérica esta conocida pieza de Gyp. El estreno, según el diario brasileño *A Epoca* se produjo en el ya derribado Theatro Lyrico, uno de los más célebres teatros de Río de Janeiro (EPO, 1914: 3).

³⁵⁷ Según demuestra el diario *La Stampa*, diez años más tarde de su estreno en Turín, se produjo una reposición de la pieza en otro teatro de la misma ciudad (Anónimo, STAM, 1916: 3).

³⁵⁸ Hallamos el primer estreno de Gyp en Canadá gracias al diario montrealés *Le Pays*, en cuya sección escénica el cronista Ernest Tremblay (1910: 3) informó de que la pieza se había convertido en una de las más taquilleras del momento y encomiaba la talentosa interpretación de los nuevos comediantes: Marsoll (*Friquet*) y Dumestre (*Mafflu*). Tal fue el éxito cosechado por esta «obra maestra» que, según el diario montrealés *Le Canard* (1893-1958), la pieza volvía a los escenarios del mismo teatro el 2 de diciembre de 1918, ocho años después de su estreno (Mendes, 1918: 11). La variación del título de la pieza en territorio canadiense, la descubrimos en los periódicos *La Presse* y *Le Canard*, que, contrariamente a las fuentes previamente citadas, comenzaron a anunciarla no como *Le Friquet*, sino como *L'enfant de la balle* (Anónimo, CAN, 1910: 5; PRM, 1910b: 5).

Comedias (44)	<i>L'Idéal*</i>	<i>L'idéal (La vertu de la baronne) o</i>	13/05/1898	Salle des Agriculteurs: París (Francia) ³⁵⁹
	<i>Dans l'idéal</i>	<i>L'idéal (Autour du mariage)</i>	28/05/1898	Salle des fêtes del periódico <i>Le Journal</i> : París (Francia) ³⁶⁰
	<i>Les joies de la campagne</i>	<i>Les joies de la campagne</i>	20/02/1908	Théâtre Royal du Parc: <i>Matinée littéraire de la femme auteur dramatique.</i> Bruselas (Bélgica) ³⁶¹
	<i>Mademoiselle Ève*</i>	<i>Mademoiselle Ève ; tout à l'égout</i>	10/1892	Société Littéraire les Escholiers. Rue Saint-Lazare: París (Francia) ³⁶²

³⁵⁹ En su libro, *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*, Cecilia Beach (1994: 137) nos comunica la existencia de esta comedia, así como su lugar y fecha de representación.

³⁶⁰ La representación de esta comedia, hasta entonces inédita, fue descrita por el propio diario organizador del espectáculo, *Le Journal*, un día después de que éste se produjera (Mayer, 1898b: 4).

³⁶¹ En *Comœdia*, se hallaron el nombre de la pieza, la fecha de estreno y el lugar de representación (Anónimo, COM, 1908d: 5). Los datos sobre el programa, dedicado a las mujeres dramaturgas, fueron suministrados por Georges Rency (1908b: 61) en la revista belga *L'Art Moderne*.

³⁶² Antes de su estreno en la célebre Comédie-Parisienne, esta compañía de teatro *amateur* sería la primera en llevar a la escena *Mademoiselle Ève* (Perdican, 1892: 3).

Comedias (44)	<i>Mademoiselle Ève*</i>	<i>Mademoiselle Ève ; tout à l'égout</i>	04/03/1895	Comédie-Parisienne (Théâtre Gai) (posteriormente, Théâtre de l'Athénée): París (Francia) ³⁶³
			01/1905	Михайловский Театр (Teatro Mijáilovski). En beneficio de la actriz sueca Starck: San Petersburgo (Rusia) ³⁶⁴
			1895	Théâtre d'Appel: París (Francia) ³⁶⁵
			13/10/1895	Théâtre des Variétés: Marsella (Francia) ³⁶⁶

³⁶³ Conocer la existencia de esta comedia y el lugar de representación fue posible gracias a una crónica de Jules Lemaître (1853-1914) titulada «Comédie-Parisienne : *Mademoiselle Ève*, par Gyp» (1896: 315). La fecha de estreno de la comedia pudo comprobarse a través del catálogo de espectáculos de la BNF, información de la que nos cercioramos con más detalles —reparto y asistencia de Gyp a los ensayos— con dos fuentes directas (Anónimo, LA, 1895b: 2; Lafauze, 1895: 2). La sección en la que se enmarcaba el espectáculo, «Théâtre Gai», fue transmitida por *La Caricature* (1880-1904) (Testevuide, 1895: 86).

³⁶⁴ En la sección «le théâtre à l'étranger» de *La Revue d'art dramatique* (1886-1909), nos documentamos sobre el nombre del teatro —Théâtre Michel, según aparece en esta revista traducido— (Anónimo, RAD, 1890: 181-182). La fecha y el fin benéfico de la obra fue proporcionada por *Le Monde artiste illustré* (1862-1914) (Anónimo, MAI, 1905: 62).

³⁶⁵ De la inclusión de la comedia en los escenarios de este teatro informaba Nicolet en *Le Gaulois* (1894: 4), aunque sin determinar aún la fecha de representación. En noviembre de 1894, se confirmaba la escenificación de la comedia para el próximo año (Anónimo, JDP, 1894: 3).

³⁶⁶ Fue en un artículo del diario local *Le Petit Marseillais*, en el cual se memoraba el cincuenta aniversario del Théâtre des Variétés, donde descubrimos que *Mademoiselle Ève* había sido escenificada en Marsella durante la temporada teatral 1895-96 (Perrimet, 1930: 6). Por su parte, averiguamos la fecha específica del estreno en *Le Petit Marseillais* (Anónimo, PMA, 1895: 2).

Comedias (44)	<i>Mademoiselle Ève*</i>	<i>Mademoiselle Ève ; tout à l'égout</i>	9/02/1896	Théâtre Royal du Parc: Bruselas (Bélgica) ³⁶⁷
			18/02/1897	Théâtre de Lausanne: Lausana (Suiza) ³⁶⁸
			22/02/1897	Théâtre de Fribourg: Friburgo (Suiza) ³⁶⁹
	<i>Mademoiselle Ève</i>		25/03/1896	Teatro Dona Amélia (actualmente, Teatro São Luiz): Lisboa (Portugal) ³⁷⁰

³⁶⁷ El estreno de esta obra en la escena belga fue difundido a través del semanario *Le Monde artiste illustré* (Tybalt, 1896: 122). A través de una crónica de la pieza aparecida en el diario *Journal de Bruxelles*, hallamos el día exacto de la representación, así como a la actriz que encarnó el papel protagonista: Mlle. Parys (E. V., 1896: 3).

³⁶⁸ En la prensa helvética, exactamente, en el diario *Feuille d'avis de Lausanne* (1762-1972), localizamos todos los detalles del estreno de la comedia en esta ciudad francófona (Anónimo, FAL, 1897: 5). Por su parte, en el diario *Le Conteur Vaudois*, hallamos información relativa a la interpretación, que fue calificada de excelente y estuvo protagonizada por Daumerie Scheler (Monnet, 1897: 3).

³⁶⁹ *Le Confédéré de Fribourg* anunció el estreno de una nueva versión de *Mademoiselle Ève* en esta ciudad suiza (Anónimo, CFR, 1897: 4). En esta «comedia inédita», compuesta de tres actos, el papel protagonista fue asumido por Daumerie-Scheler.

³⁷⁰ De la llegada de *Mademoiselle Ève* a Lisboa fuimos conscientes gracias a la publicación portuguesa *Revista theatral, Publicação quinzenal de assumptos de teatro* (Pereira, Miranda, 1884: 118).

Comedias (44)	<i>Mademoiselle Ève</i>	<i>Mademoiselle Ève ; tout à l'égout</i>	1903	Estados Unidos ³⁷¹
	<i>Miquette</i>	<i>Miquette</i>	18/11/1898	Théâtre Pompadour: París (Francia) ³⁷²
			1898	Concert Duclerc: París (Francia) ³⁷³
			26/01/1899	Representación dentro de la «Matinée musicale» de la Sra. Kiréevsky: París (Francia) ³⁷⁴

³⁷¹ Unas declaraciones extraídas de una carta de la dramaturga en *Gil Blas* afirmaban el paso de *Mademoiselle Ève* por América (Gyp, 1903: 3).

³⁷² Una crónica de esta comedia, acogida en su primera representación con gran entusiasmo en dicho teatro, era presentada el 26 de noviembre de 1898 en *Le Monde Illustré* (1857-1938), por lo que, en principio, deducimos que la fecha de estreno se situaba a finales de este mes (Intérim, 1898: 434). En España, *La Ilustración Artística* (1882-1916) nos hizo dudar de esta deducción al comentar el estreno el 5 de diciembre (Anónimo, ILA, 1898: 10). El *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Exercice 1898-1899* estipuló el estreno el 1 de diciembre (Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 1899: 856). Finalmente, hallamos la fecha exacta en la programación escénica de *L'Intransigent* (Triboulet, 1898: 3). Una actriz apodada Petite Gaby encarnó el papel de Miquette (Anónimo, LJ, 1898a: 1).

³⁷³ Fue posible conocer la existencia de la comedia *Miquette* gracias a la obra *Les théâtres parisiens disparus : 1402-1986*, de Philippe Chauveau (1999: 389), quien, sin entrar en más detalles, situaba la pieza dentro de la programación del Concert Duclerc.

³⁷⁴ Dos días antes de su celebración, *Le Figaro* publicó una «Matinée musicale» en el domicilio de Kiréevsky, una de las cantantes más influyentes entre las altas capas de la sociedad parisina del momento, conocida por sus ceremonias benéficas (Ferrari, 1899b: 2). La pieza fue representada por Yvonne y M. R. Vignat (*Ídem*).

Comedias (44)	<i>Miquette</i>	<i>Miquette</i>	19/06/1900	Théâtre des Folies Parisiennes: París (Francia) ³⁷⁵
	<i>Le mariage de Chiffon</i>	<i>Le mariage de Chiffon</i>	Antes de 1917	X ³⁷⁶
	<i>Prulletje</i>		10/03/1916	Groote Schouwburg (Gran Teatro): Róterdam (Países Bajos) ³⁷⁷
			01/05/1916	Teatro Schouwburg Jansweg: Haarlem (Países Bajos) ³⁷⁸

³⁷⁵ Supimos de la escenificación de esta comedia en este teatro mediante la sección de espectáculos y conciertos de *Le Figaro* (Mercklein, 1900a: 5). A través de esta información, encontramos en el diario *La Lanterne* (1868-1876) la fecha de estreno y el elenco teatral (Anónimo, LA, 1900: 3).

³⁷⁶ Aunque se desconoce el lugar y las fechas de representación, en el *Annuaire général des lettres*, se reveló la existencia de la pieza escrita por Gyp, en colaboración con Pierre Mortier y Helsey (Anónimo, AGL, 1932: 868-869). De su representación daba fe la *Petite anthologie des auteurs gais contemporains : leurs meilleures histoires* (De Pawlowski et al., 1917: 161).

³⁷⁷ Conocimos el estreno de esta reputada comedia en Róterdam gracias al periódico en neerlandés *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (1844-1970) (Anónimo, NRC, 1916: 12).

³⁷⁸ El diario *Het Bloemendaalsch Weekblad* (1907-1941) indicó que *Prulletje* se estrenaría en dicha fecha en la capital de Holanda Septentrional con Else Mauhs (1885-1959) como protagonista (Anónimo, BW, 1916: 3). Puede apreciarse una fotografía de la actriz en el papel de Prulletje en el Anexo III. I. (F33). El gran éxito cosechado la mantuvo en la cartelera del teatro durante más de un año (Anónimo, HD, 1917: 3).

Comedias (44)	<i>Prulletje</i>	<i>Le mariage de Chiffon</i>	23/10/1916	Nieuwe Koninklijke Harmonie: Tilburgo (Países Bajos) ³⁷⁹
			1919	Het Nederlandsch-Indisch Tooneel: Islas Orientales Neerlandesas (actual Indonesia) ³⁸⁰
			17/09/1920	Stadsschouwburg Utrecht: teatro en Utrecht (Países Bajos) ³⁸¹
			02/1921	Leidse Schowburg: Leiden (Países Bajos) ³⁸²

³⁷⁹ Fue mediante el periódico *Nieuwe Tilburgsche Courant* (1879-1940), donde descubrimos el paso de la pieza por Tilburgo (Anónimo, NTC, 1916: 8).

³⁸⁰ Tras apuntar que Cor Ruijs (1889-1952), un actor y director teatral holandés, establecería la productora Het Nederlandsch-Indisch Tooneel en las Islas Orientales Holandesas, el diario *Leidsch Dagblad* informó de una próxima representación de la comedia en este antiguo territorio de los Países Bajos (Anónimo, LD, 1919: 5).

³⁸¹ El periódico *Amersfoortsch Dagblad* (1902-1942) comunicó el estreno de *Prulletje*, con Else Mauhs como protagonista, en esta céntrica ciudad de los Países Bajos (Anónimo, AMD, 1920: 4).

³⁸² El diario *Leidsch Dagblad* anunció la representación de *Prulletje* en este teatro de Leiden, una ciudad de Holanda Meridional (Anónimo, LD, 1921: 1).

Comedias (44)	<i>Prulletje</i>	<i>Le mariage de Chiffon</i>	26/08/1921	Luxor-Theater: Haarlem (Países Bajos) ³⁸³
			21/02/1922	Schouwburg Harmonie: Alkmaar (Holanda) ³⁸⁴
			15/05/1925	Teatro Stadsschouwbu rg: Ámsterdam (Países Bajos) ³⁸⁵
			01/08/1928	Centraal- Theater: Ámsterdam (Países Bajos) ³⁸⁶

³⁸³ El diario neerlandés *Het Bloemendaalsch Weekblad* (1907-1941) dio parte del estreno de *Prulletje* en este céntrico teatro de la ciudad de Harleem, capital de Holanda Septentrional (Anónimo, BW, 1921: 3).

³⁸⁴ A través del diario holandés *Alkmaarsche Courant*, hallamos la representación de la comedia en este teatro de Alkmaar, una ciudad neerlandesa de la provincia de Holanda Septentrional (Anónimo, ALK, 1922: 3).

³⁸⁵ El debut de *Prulletje* en este ilustre teatro de Ámsterdam fue transmitido por el diario *De Telegraaf* (1893-), donde se precisó el nombre de los protagonistas —Else Mauhs y Cor Ruys (1889-1952)—, así como por *Algemeen Handelsblad* (1828-1970), que aclaró la fecha del estreno (Anónimo, ALH, 1925: 9; TEL, 1925: 9).

³⁸⁶ La representación de *Prulletje* en este reputado teatro de Ámsterdam fue difundida por el diario *Algemeen Handelsblad* (Anónimo, ALH, 1928: 3). Diversas imágenes de la representación en este insigne teatro pueden hallarse en el Anexo III. I. (F30, F31 y F32).

Comedias (44)	<i>Prulletje</i>	<i>Le mariage de Chiffon</i>	29/09/1928	Schouwburg Schuttershof: teatro en Goes (Países Bajos) ³⁸⁷
			23/09/1928	Leidse Schouwburg: teatro en Leiden (Países Bajos) ³⁸⁸
			03/10/1928	Teatro de Gouda: Gouda (Países Bajos) ³⁸⁹
			03/10/1928	Plompetoren: Utrecht (Países Bajos) ³⁹⁰
			11/10/1928	Casino: Den Helder (Países Bajos) ³⁹¹

³⁸⁷ Una nueva escenificación en el municipio zelandés de Goes fue anunciada por el periódico *Goesche Courant* (1795-1932) (Anónimo, GOE, 1928: 4).

³⁸⁸ En el sublime teatro Leidse Schouwburg, el más antiguo de los Países Bajos, también se representó esta comedia, tal y como recogió el periódico *De Leidse Courant* (1909-1992) (Anónimo, LC, 1928: 8).

³⁸⁹ El diario *Goudsche Courant* (1862-2005) advirtió de la representación de *Prulletje* en esta otra ciudad de Holanda Meridional (Anónimo, GOU, 1928: 3).

³⁹⁰ Fue a través de la agenda teatral del periódico *Utrechtsch Nieuwsblad* donde obtuvimos información sobre la escenificación de la comedia en el histórico edificio de Plompetoren, en la ciudad de Utrechtsch (Anónimo, UTN, 1928: 3).

³⁹¹ La inauguración del Casino de Den Helder vino presidida por la representación de *Prulletje* con un nuevo elenco, cuyos protagonistas fueron Enny Mols-de Leeuwe (1898-1982) y Pierre Mols (Anónimo, HEL, 1928: 12).

Comedias (44)	<i>Prulletje</i>	<i>Le mariage de Chiffon</i>	12/10/1928	Hotel Texel: Den Burg (Holanda) ³⁹²
			15/10/1928	Sala Musis Sacrum: Waalwijk (Países Bajos) ³⁹³
			27/11/1928	Theater Heerengracht: La Haya (Países Bajos) ³⁹⁴
			25/12/1928	Noordho- llandsch Koffiehuis: Schagen (Países Bajos) ³⁹⁵

³⁹² El diario holandés *Texelsche Courant* publicó el estreno de esta pieza de Gyp en Den Burg, una ciudad de Holanda del Norte (Anónimo, TEX, 1928: 2).

³⁹³ Según leímos en el diario *De Echo van het Zuiden* (1878-1970), este municipio situado al sur del país también presenció la comedia en una de sus salas teatrales y cinematográficas más concurridas de la época (Anónimo, EZ, 1928: 8).

³⁹⁴ El periódico holandés *Het Vaderland* (1869-1982) propagó el estreno de la comedia en este popular teatro de La Haya, al oeste de los Países Bajos y, contrariamente a la dinámica habitual de la prensa, especificó que la pieza era original de Gyp (Anónimo, VAD, 1928: 4).

³⁹⁵ El diario *Schager Courant* se hizo eco del paso de *Prulletje* por los escenarios de esta ciudad de Holanda Septentrional (Anónimo, SCH, 1928: 3).

Comedias (44)	<i>Prulletje</i>	<i>Le mariage de Chiffon</i>	16/01/1929	Societeit Amicitia: Amersfoort (Países Bajos) ³⁹⁶
	<i>Wieselchen</i>		15/10/1912	Hoftheater: Coburgo (Alemania) ³⁹⁷
			28/01/1913	Deutsches Schauspielhaus: Hamburgo (Alemania) ³⁹⁸
			02/1913	Das Königliche Schauspielhaus (el actual teatro Konzerthaus): Berlín (Alemania) ³⁹⁹

³⁹⁶ El diario *Amersfoortsch Dagblad / De Eemlander* publicó el estreno de esta comedia en la ciudad de Amersfoort, una ciudad ubicada en la provincia de Utrecht (Anónimo, AMD, 1929: 6).

³⁹⁷ En el afamado libro *The Stage Year Book*, donde quedaban reflejadas anualmente las principales obras teatrales de cualquier país, encontramos esta representación (Carson, 1913: 233).

³⁹⁸ Ernst Koehne (1856-1933) (1925: 185), quien fuera el director del Schauspielhaus —el teatro de mayores dimensiones de Alemania—, plasmó en su obra *Ein Vierteljahrhundert Deutsches Schauspielhaus in Hamburg* esta nueva escenificación.

³⁹⁹ El periódico americano *Boston Evening Transcript* comentó el rotundo éxito que estaba cosechando esta comedia en la capital alemana (Anónimo, BET, 1913: 13).

Comedias (44)	<i>Wieselchen</i>	<i>Le mariage de Chiffon</i>	03/04/1913	Großherzogliches Theater: Oldenburgo (Alemania) ⁴⁰⁰
			01/09/1913	Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum: Tallín (Estonia) ⁴⁰¹
			23/04/1916	Deutsches Theater: Cincinnati, Ohio (Estados Unidos) ⁴⁰²
	<i>Melisande</i>		8/04/1914	Den Nationale Scene: Bergen (Noruega) ⁴⁰³

⁴⁰⁰ Medio año después de su estreno, según aparece en un cartel teatral alojado en los fondos digitalizados de la Landesbibliothek Oldenburg (Großherzogliches Theater Oldenburg, 1913), la ciudad de Oldemburgo (Baja Sajonia) pudo presenciar la pieza gracias a su estreno en el teatro más antiguo de la misma, el hoy denominado Oldenburgisches Staatstheater.

⁴⁰¹ Mediante el fichero en línea del Eesti Teatri- ja Muusikamuuseum, accedimos al anuario del año 1913, donde se recogía el estreno de la comedia en la capital de Estonia (Anónimo, 1914: 19).

⁴⁰² El diario *Tägliches Cincinnatier Volksblatt*, que estaba dirigido a la vasta población de habla alemana que en el siglo XIX se asentó en esta ciudad estadounidense, informó de la representación de la comedia en este «teatro alemán» de Cincinnati (Anónimo, TCV, 1916a: 5; TCV, 1916b: 5). La pieza, empero, únicamente fue atribuida a Leo Lenz.

⁴⁰³ El diario *Bergens tidende* (1868-) divulgó la representación de la pieza en el teatro de mayores proporciones de Bergen, municipio y capital de la provincia de Hordaland (Anónimo, BT, 1914: 3). Por otro lado, accedimos a la fecha de estreno gracias a la base de datos oficial de Noruega sobre artes escénicas (Sceneweb, 2017).

Comedias (44)	<i>Melisande</i>	<i>Le mariage de Chiffon</i>	16/08/1914	Trøndelag Teater: Trondheim (Noruega) ⁴⁰⁴
	<i>A Gallic Girl</i>		1903	Estados Unidos ⁴⁰⁵
	<i>Martinette</i>	<i>Martinette</i>	02/1907	Théâtre des Arts: París (Francia) ⁴⁰⁶
	<i>Napoleonette</i>	<i>Napoléonette</i>	12/05/1915	Teatro Olympia: Milán (Italia) ⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ El estreno de esta pieza noruega en el Teatro de Trøndelag, considerado como el más antiguo de Escandinavia aún operativo, fue anunciado por el diario regional *Trondhjems Adresseavis*, el cual precisó que había sido traducida y editada por Ludvig Bergh (1865-1924) (Anónimo, TA, 1914: 2).

⁴⁰⁵ Un escrito de la autora en *Gil Blas* (Gyp, 1903: 3), en el que hacía referencia a una entrevista concedida a un periodista estadounidense, la dramaturga afirmaba que *Le Mariage de Chiffon*, con un título «*abominablement mal traduit*», sería escenificado en América. Ante el hallazgo de la traducción *A Gallic Girl* inferimos que el título debía ser éste.

⁴⁰⁶ El diario de literatura y política *Le Radical* (1881-1931) revelaba a través de uno de sus redactores, Bartholo, una próxima representación de Gyp, proporcionando el nombre de la comedia, el teatro, sus creadores (Gyp y U. Homolle) y el reparto (1906: 5). Mientras que en *Le Figaro*, Serge Basset confirmaba la representación de la pieza y el nombre de la protagonista —Mad Carlier— (1906: 6), en *Le Journal*, Crispin aclaraba la naturaleza de la obra, es decir, comedia en dos actos (1906b: 6). Crispin (1906a: 2, 6) especificó, el 13 de diciembre de 1906, que la pieza llegaría a los escenarios los primeros días de la reapertura del teatro y, posteriormente, en febrero de 1907.

⁴⁰⁷ Apenas dos años después de su publicación como novela, en este teatro italiano de Milán, veía la luz una primera pieza de cuatro actos de *Napoléonette* en versión italiana, creada por Gyp y Darsy (Anónimo, AV, 1915: 4).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	29/05/1919	Théâtre Sarah-Bernhardt: París (Francia) ⁴⁰⁸
			06/1919	Théâtre du Grand-Guignol: París (Francia) ⁴⁰⁹
			29/06/1919	Ciné-Palace: Nancy (Francia) ⁴¹⁰
			23/10/1919	Théâtre Municipal: Arcachon (Francia) ⁴¹¹
			11/1919	Théâtre de la Ville: Luxemburgo ⁴¹²

⁴⁰⁸ De la pervivencia de *Napoléonette* en la programación teatral del Théâtre Sarah-Bernhardt, de sus actores y actrices, así como de su última semana en los escenarios de dicho teatro, iniciada el 28 de agosto de 1919, avisaba el conocido diario francés *Le Figaro* (Anónimo, LF, 1919: 3).

⁴⁰⁹ A raíz de una breve crónica emitida por la célebre revista francesa *Les Annales politiques et littéraires* (1883-1971) (J. T., 1919: 559), hallamos esta representación de *Napoléonette* en el Théâtre du Grand-Guignol, donde obtuvo «un bonito éxito» a manos de Mlle Danjou (*Napoléonette*) y Numès (Louis XVIII).

⁴¹⁰ En su sección de espectáculos y conciertos, el diario regional *L'Est Républicain* (1889-) (Anónimo, ER, 1919: 2) informó del estreno de esta «comedia sentimental» en esta sala teatral y cinematográfica de Nancy, donde sería rescenificada justo una década después.

⁴¹¹ El diario *L'Avenir du bassin d'Arcachon* anunció el estreno de *Napoléonette* en Arcachon, una población del sudoeste francés situada en la región de Nouvelle-Aquitaine (Anónimo, ABA, 1919: 2).

⁴¹² Tal y como pudimos comprobar en el diario *L'Indépendance Luxembourgeoise*, tan sólo medio año después del sonado éxito de *Napoléonette* en la escena parisina, la pieza comenzaba a ser escenificada en prestigiosos escenarios europeos como este teatro luxemburgués (Anónimo, IL, 1919: 2).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	11/1919	Théâtre Royal des Galeries: Bruselas (Bélgica) ⁴¹³
			01/1920	Théâtre Max-Jacob: Quimper (Francia) ⁴¹⁴
			04/01/1920	La Comédie de Genève: Ginebra (Suiza) ⁴¹⁵
			02/1920	Théâtre Municipal: Chartres (Francia) ⁴¹⁶

⁴¹³ En su sección teatral, el periódico *L'Écho de Paris* (Le capitaine fracasse, 1919: 3) anunció que una actriz apellidada Caillol interpretaría el papel de Napoléonette en una próxima representación de la pieza en el célebre Théâtre Royal des Galeries de Bruselas. El lugar exacto de la representación, la célebre galería acristalada Saint-Hubert, fue especificado en el diario *Comœdia* (Anónimo, COM, 1919: 2).

⁴¹⁴ El paso de la pieza por el Théâtre Max-Jacob, un reputado teatro de Quimper que ostenta la mención de monumento histórico desde 1997, aparece reflajado en el sitio web oficial de Historia de esta localidad bretona (Ville de Quimper, 2018).

⁴¹⁵ Si bien *Napoléonette* obtuvo un éxito clamoroso en su debut el 4 de enero, el teatro La Comédie se vio forzado a cancelar las representaciones de la pieza a partir del día 8 del mismo mes para dar prioridad a otros compromisos contractuales con los que había firmado previamente (Anónimo, JG, 1920a: 4; 1920b: 20). No obstante, tras conseguir una gran celebridad en el Grand Théâtre, La Comédie repuso la pieza a partir del 19 de diciembre de 1922 (Anónimo, DRP, 1922: 7).

⁴¹⁶ De la representación de esta comedia en la ciudad francesa de Chartres informó el diario *Comœdia* (Anónimo, COM, 1920b: 2). Por otro lado, *La Correspondencia de España*, que ovacionaba el triunfo de la pieza en Chartres, nos puso al corriente de sus nuevos intérpretes, Yvonne Gille (Napoléonette) y Bureau-Lindet (Louis XVIII) (Anónimo, CE, 1920: 7).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	2/02/1920	Théâtre de l'Alençon: Alençon (Francia) ⁴¹⁷
			07/02/1920	Théâtre de Saumur: Saumur (Francia) ⁴¹⁸
			14/02/1920	Théâtre des Bouffes: Bordeaux (Francia) ⁴¹⁹
			15/02/1920	Théâtre de l'Eldorado: Lyon (Francia) ⁴²⁰
			12/03/1920	Casino Municipal: Cannes (Francia) ⁴²¹

⁴¹⁷ En una crónica teatral, el diario local *Le Journal d'Alençon* reseñó el estreno de la comedia en la capital del departamento de Orne, la cual obtuvo un notorio éxito y agotó todas las entradas (Anónimo, JAL, 1920: 1). Su actriz protagonista fue Yvonne Gille.

⁴¹⁸ En esta población francesa, se publicitó el estreno a través del diario *L'Écho Saumurois* (1841- 1939) (Anónimo, ESA, 1920: 3).

⁴¹⁹ Fue en el hoy desaparecido Théâtre des Bouffes —situado en el n.º 97 de la rue Judaïque, que posteriormente se convirtió en la Sala cinematográfica Le Capitole—, donde se escenificó por primera vez este «rotundo éxito» de Gyp en Bordeaux. Según informó el periódico *La Petit Gironde*, la comedia estuvo interpretada por Yvonne Gille (*Napoléonette*) y Paul Serge (*Louis XVIII*) (P. B., 1920: 2).

⁴²⁰ Descubrimos el estreno de la pieza en Lyon gracias al periódico lionés *Le Salut Public* (1848-1944) (Anónimo, SPU, 1920: 3).

⁴²¹ El estreno de *Napoléonette* en este antiguo complejo de ocio de la ciudad de Cannes fue difundido por el diario *Le Littoral* (Anónimo, LIT, 1920: 2). La comedia, anunciada como una obra destinada a toda la familia, fue alabada como uno de los éxitos más prolongados del Théâtre Sarah-Bernhardt.

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	13/03/1920	Théâtre Municipal: Draguignan (Francia) ⁴²²
			14/03/1920	Théâtre Municipal: Aix-en-Provence (Francia) ⁴²³
			16/03/1920	Grand Théâtre: Nîmes (Francia) ⁴²⁴
			04/1920	Tarbes (Francia) ⁴²⁵

⁴²² El diario local *Le Var* anunció el estreno de *Napoléonette* en los escenarios de Draguignan, una ciudad del sur de Francia en la región Provence-Alpes-Côte d'Azur (Anónimo, VAR, 1920: 2).

⁴²³ En el periódico *Le Mémorial d'Aix* (1837-1944), se notificó la primera escenificación de la pieza en esta ciudad del departamento Bouches-du-Rhône, en la región francesa de Provence-Alpes-Côte d'Azur (Anónimo, MA, 1920a: 2). La fecha la obtuvimos gracias a otro número del mismo periódico, en cuya crónica local se anunciaba el estreno de *Napoléonette* después de su primoroso éxito en el Sarah-Bernhardt con más de doscientas representaciones (Anónimo, MA, 1920ba: 2).

⁴²⁴ El diario vespertino *Nîmes-Soir* alabó la fidelidad con la que André de Lorde e Yvonne Gilbrille (la actriz protagonista) habían reproducido el característico lenguaje de la novela de Gyp, hecho que le valió un merecido éxito (Anónimo, NS, 1920b: 1). La fecha del estreno fue proporcionada por el mismo diario (Anónimo, NS, 1920c: 2).

⁴²⁵ Fue en una breve noticia del diario *Comœdia* —en la que se anunciaba que tras más de 110 representaciones *Napoléonette* continuaría su curso con una gira de cuatro meses más antes de partir al extranjero—, donde se mencionó que la pieza, interpretada por Jane Jehanno, había sido escenificada en esta ciudad de los Altos Pirineos (Anónimo, COM, 1920a: 2).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	4/04/1920	Théâtre Municipal: Metz (Francia) ⁴²⁶
			06/04/1920	Théâtre de Lunéville: Lunéville (Francia) ⁴²⁷
			7/04/1920	Théâtre Municipal: Nancy (Francia) ⁴²⁸
			18/04/1920	Théâtre Municipal: Tourcoing (Francia) ⁴²⁹
			27/04/1920	Théâtre Municipal: Cherbourg (Francia) ⁴³⁰

⁴²⁶ Tras consultar la sección teatral del periódico *L'Est Républicain*, hallamos este nuevo estreno en el Théâtre Municipal de Metz (Anónimo, ER, 1920d: 3).

⁴²⁷ En la sección de *premières* teatrales del diario *L'Est républicain* (1889-), una cronista llamada Rosine (1920: 3) anunció el estreno de *Napoléonette*, acompañada de «cantos, bailes y música de la época», en este municipio de Lorraine.

⁴²⁸ En la programación de espectáculos y conciertos del diario *L'Est Républicain*, hallamos el estreno de *Napoléonette* en este antiguo teatro de Nancy, conocido desde la década de 1920 como Le Nouveau Théâtre (Anónimo, ER, 1920c: 2).

⁴²⁹ El periódico regional *L'Égalité de Roubaix-Tourcoing* (1895-1944) dio aviso de la llegada de la obra a esta ciudad del norte de Francia, limítrofe con Bélgica (Anónimo, ERT, 1920: 2).

⁴³⁰ El diario *Le Cherbourg-Éclair* (1904-1944) avisaba de este estreno en Cherbourg (Anónimo, CHE, 1920: 3).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	5/05/1920	Théâtre de Bourges: Bourges (Francia) ⁴³¹
			7/05/1920	Théâtre de Chalon-sur-Saône (Francia) ⁴³²
			15/05/1920	Théâtre de Vevey: Vevey (Suiza) ⁴³³
			16/05/1920	Théâtre de Fribourg: Friburgo (Suiza) ⁴³⁴

⁴³¹ El diario *La Dépêche du Berry* informó del estreno de *Napoléonette* en el teatro principal de la ciudad de Bourges, la cual fue de gran agrado del público y coincidió curiosamente con el nonagésimo noveno aniversario de la muerte de Napoleón (L. G., 1920: 3).

⁴³² Del estreno de la comedia en esta localidad del departamento de Saône-et-Loire informó el periódico regional *Courrier de Saône-et-Loire* (Anónimo, CSL, 1920: 1).

⁴³³ En una crónica teatral, la *Feuille d'avis de Vevey* constató el merecido éxito que *Napoléonette* había alcanzado entre los residentes de esta ciudad suiza del distrito de Riviera-Pays-d'Enhaut (Anónimo, FAV, 1920: 4).

⁴³⁴ El diario *La Liberté* (1871-) anunció un espectáculo familiar conformado por la pieza *Napoléonette*, cuya protagonista cantaría, además, *Pauvre Jacques*, un popular romance francés escrito por la marquesa de Travanet —Jeanne-Renée de Bombelles (1753-1828)— en 1789 (Anónimo, LI, 1920: 4).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	17/05/1920	Théâtre Kursaal: Lausana (Suiza) ⁴³⁵
			19/05/1920	Neuchâtel (Suiza) ⁴³⁶
			06/1920	Théâtre Municipal: Lille (Francia) ⁴³⁷
			3/06/1920	Casino-Palace: Roubaix (Francia) ⁴³⁸
			13/07/1920	Théâtre Municipal: Nancy (Francia) ⁴³⁹

⁴³⁵ Según informa la publicación suiza *La Revue de Lausanne* (1868-1946), este teatro de variedades hizo representar *Napoléonette* en su concurrida Salle de Bel-Air (Anónimo, RL, 1920: 3).

⁴³⁶ En una crónica teatral del diario suizo *L'Express*, se mencionó esta primera escenificación de la comedia en esta ciudad de la Suiza romanda, la cual cosechó un gran éxito gracias a la admirable actuación de su protagonista y congregó a un elevado número de espectadores (Anónimo, EXP, 1920: 6).

⁴³⁷ *Comœdia* anunciaba la escenificación de esta comedia en Lille por parte de la misma compañía teatral que la representación anterior: La tournée Chartier (M. B., 1920: 3).

⁴³⁸ El diario *Journal de Roubaix* anunció el paso de la comedia por los escenarios de Roubaix, un municipio del departamento de Nord, en la región de Hauts-de-France (Anónimo, JRO, 1920: 2).

⁴³⁹ Fue en el periódico *L'Est Républicain* donde se difundió esta nueva escenificación de la comedia en el Théâtre Municipal de Nancy (Anónimo, ER, 1920b: 3).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	21/07/1920	Eden-Théâtre: Saint-Étienne (Francia) ⁴⁴⁰
			08/1920	Casino Municipal: Bagnères-de- Bigorre (Francia) ⁴⁴¹
			7/08/1920	Théâtre de Caen: Caen (Francia) ⁴⁴²
			16/08/1920	Casino Municipal: Biarritz (Francia) ⁴⁴³
			31/08/1920	Théâtre Municipal: Vannes (Francia) ⁴⁴⁴

⁴⁴⁰ *Le Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire* difundió el estreno del «gran éxito del Théâtre Sarah-Bernhardt» en el hoy desaparecido Eden-Théâtre, en la capital del departamento de Loire (Anónimo, MLHL, 1920: 4).

⁴⁴¹ El diario teatral *Comœdia* (R. E., 1920: 3) confirmó el éxito cosechado por *Napoléonette* tras su estreno en esta población del departamento de los Hautes-Pyrénées, en la región de Occitanie.

⁴⁴² El diario *Le Moniteur du Calvados* anunció el paso de *Napoléonette* por los escenarios de esta ciudad del noroeste de Francia, presentándola como un espectáculo de familia (Anónimo, MC, 1920: 1). Un año después, según el mismo diario, la pieza volvería a ser escenificada en el mismo teatro de Caen (Anónimo, MC, 1921: 3).

⁴⁴³ La *Gazette de Biarritz et du Pays Basque* divulgó el estreno de la comedia en el Casino Municipal de Biarritz, una ciudad perteneciente al suroeste de Francia, situada en el departamento de Pirineos Atlánticos (Anónimo, GBPB, 1920: 1).

⁴⁴⁴ En Vannes, capital del departamento natal de Gyp, se estrenó la comedia *Napoléonette* con la actriz Yvette Avril como protagonista, según indica el diario *Le Progrès du Morbihan* (Anónimo, PMO, 1920: 1).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	5/09/1920	Théâtre Graslin: Nantes (Francia) ⁴⁴⁵
			21/09/1920	Théâtre de Nancy: Nancy (Francia) ⁴⁴⁶
			26/09/1920	Théâtre Municipal: Troyes (Francia) ⁴⁴⁷
			20/10/1920	Grand Casino de Vierzon: Vierzon (Francia) ⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ El diario *L'Écho de la Loire* anunció el estreno de la pieza en el Théâtre Graslin, considerado como la sala de ópera más insigne de la ciudad de Nantes, la cual fue construida a finales del siglo XVIII y se halla inscrita como monumento histórico (Anónimo, EL, 1920: 2). Además de informar que la representación estuvo integrada en la gira de Albert Chartier, desde dicho diario, se alabó a la pieza como una obra delicada y divertida, con una interpretación «perfecta», un vestuario exquisito y una bonita puesta en escena. Según el mismo diario, en marzo de 1920 de Yvonne Gille, una talentosa y joven actriz que había encarnado con gran éxito el rol de *Napoléonette* hasta entonces, la pieza pasó a ser protagonizada por Yvette Avril (Le Monsieur du Parterre, 1920: 2).

⁴⁴⁶ El estreno de *Napoléonette* en Nancy, una ciudad en la que Gyp residió durante su infancia y buena parte de su vida, fue difundido por el diario *L'Est Républicain* (Anónimo, ER, 1920a: 3).

⁴⁴⁷ En la sección de espectáculos del diario *Le Petit Troyen* se anunció esta única y primera representación de *Napoléonette* en Troyes (Intérim, 1920: 3). No obstante, cómo puede constatarse en las próximas páginas, la pieza retomaría los escenarios de este municipio años e, incluso, décadas más tarde.

⁴⁴⁸ El periódico *La Dépêche du Berry* difundió en su calendario teatral el estreno de la comedia en esta ciudad del departamento de Vierzon (Anónimo, DBE, 1920: 2).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	13/11/1920	Salle de la Mairie: Bazas (Francia) ⁴⁴⁹
			16/11/1920	Théâtre des Variétés: Béziers (Francia) ⁴⁵⁰
			23/11/1920	Théâtre de Lunel: Lunel (Francia) ⁴⁵¹
			24/12/1920	Théâtre Argence: Tain-l'Hermitage (Francia) ⁴⁵²
			25/12/1920	Théâtre Municipal: Privas (Francia) ⁴⁵³

⁴⁴⁹ El diario *Le Glaneur* informó de la escenificación de *Napoléonette* en esta población del suroeste francés, en el departamento de Gironde (Anónimo, GLAN, 1920: 2).

⁴⁵⁰ El diario *Le Publicateur de Béziers* (1857-1944) aplaudía la llegada de esta lujosa comedia, tan exitosa en la novela como en el teatro, a esta ciudad de la región de Occitanie (Anónimo, PB, 1920: 3).

⁴⁵¹ *Le Petit Méridional* (1876-1944) anunció en su programación teatral el estreno de *Napoléonette* en esta ciudad de la región francesa de Occitanie, un esperado espectáculo que, según pronosticaba el citado diario, pasaría a los anales de dicho teatro (Anónimo, PMER, 1920: 2).

⁴⁵² *Le Journal de Tournon* informaba de una nueva escenificación de la pieza en la actual región Auvergne-Rhône-Alpes (Anónimo, JTO, 1920: 2).

⁴⁵³ En el periódico *L'Ancien Combattant de l'Ardèche* se anunció el «sensacional» estreno de *Napoléonette* en esta localidad del departamento de Ardèche, donde su papel protagonista estuvo interpretado por la célebre Yvonne Gille (Anónimo, ACA, 1920: 4).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	26/12/1920	Théâtre Municipal: Aubenas (Francia) ⁴⁵⁴
			27/12/1920	Théâtre de l'Eden Cinéma: Largentièrre (Francia) ⁴⁵⁵
			28/12/1920	Opéra Municipal: Nîmes (Francia) ⁴⁵⁶
			07/01/1921	Théâtre de l'Alhambra: Argel (Argelia) ⁴⁵⁷
			28/01/1921	Théâtre Gannel: Oloron-Sainte-Marie (Francia) ⁴⁵⁸

⁴⁵⁴ En uno de los anuncios teatrales del diario *Le Journal d'Aubenas*, se publicitó el estreno de la comedia en esta población francesa de la región Auvergne-Rhône-Alpes (Anónimo, JAU, 1920: 2).

⁴⁵⁵ A través del periódico *Le Républicain des Cévennes*, hallamos la escenificación de la comedia en esta ciudad francesa, ubicada en el departamento de Ardèche (Anónimo, RCE, 1920: 1).

⁴⁵⁶ Según comprobamos en el diario *Nîmes-Soir*, apenas nueve meses después de su estreno en el Grand Théâtre de Nîmes, se procedería a una reposición de la pieza en esta ciudad de Francia, aunque esta vez lo haría en la prestigiosa Opéra Municipal (Anónimo, NS, 1920a: 2).

⁴⁵⁷ La llegada de *Napoléonette* a la escena argelina, su fecha, el lugar de estreno, el elenco y el nombre de los diversos actos de la obra se anunciaron en el periódico *L'Écho d'Alger* (Anónimo, EAL, 1921: 4).

⁴⁵⁸ En el calendario teatral de *La Gazette de Biarritz-Bayonne et Saint-Jean-de-Luz*, quedó reflejada la representación de *Napoléonette* en este desaparecido teatro de Oloron-Sainte-Marie, un municipio de los Pirineos Atlánticos (Anónimo, GBS, 1921: 1).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	12/03/1921	La Rochelle (Francia) ⁴⁵⁹
			04/1921	Córcega (Francia) ⁴⁶⁰
			04/1921	Toulon (Francia) ⁴⁶¹
			13/04/1921	Théâtre Municipal: Orán (Argelia) ⁴⁶²
			17/04/1921	Théâtre du Pesage: Aubenas (Francia) ⁴⁶³

⁴⁵⁹ A través del diario *L'Écho rochelais*, conocimos el paso de *Napoléonette* por esta ciudad del departamento de Charente-Maritime (Anónimo, ERO, 1921: 1).

⁴⁶⁰ Tras describir el incommensurable éxito que *Napoléonette* había alcanzado desde hacía más de dos años en todo el territorio del Hexágono, desde el periódico *Comædia* se mencionó el paso de la pieza por esta isla francesa (Anónimo, COM, 1921b: 3).

⁴⁶¹ Nuevamente, fue a través del diario *Comædia* donde se comunicó el estreno de la pieza en esta ciudad del sur de Francia, con la cual se alcanzó la quinienta escenificación de la pieza desde su estreno, considerándosela ya por entonces como «un éxito casi sin precedentes» en los anales franceses (Anónimo, COM, 1921b: 3).

⁴⁶² El estreno de *Napoléonette* en esta ciudad del noroeste de Argelia quedó plasmado en la programación teatral del diario *Comædia*, donde además de mentarse a su protagonista (una actriz llamada Dargelle), se confirmó su éxito al mencionar que la pieza había congregado a una multitud de espectadores/as (Peltier, 1921: 3).

⁴⁶³ En la sección teatral del periódico local *Journal d'Aubenas et de Vals-les-Bains* se difundió el paso de *Napoléonette* por el Théâtre du Pesage, denominación con la que se conocía en la época a la Salle du Pesage, un recinto que se halla inserto dentro del conocido monumento Château d'Aubenas (Anónimo, JAU, 1921: 2).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	18/04/1921	Trianon: Montpellier (Francia) ⁴⁶⁴
			04/1921	Théâtre d'Alais: Alès (Francia) ⁴⁶⁵
			19/05/1921	Casino: Sisteron (Francia) ⁴⁶⁶
			06/1921	Théâtre municipal d'Ancenis: Ancenis (Francia) ⁴⁶⁷
			06/1921	Théâtre Municipal: Quimper (Francia) ⁴⁶⁸

⁴⁶⁴ La primera representación de la comedia en Montpellier quedó recogida en el calendario de espectáculos de *Le Petit Méridional* (Anónimo, PMER, 1921: 2).

⁴⁶⁵ En el diario *Le Gard* —antiguo *Nîmes Soir*—, se mencionó que la obra *Napoléonette* había sido escenificada en Alais, una pequeña ciudad de la región de Occitanie, cuya ortografía es actualmente Alès (Anónimo, GA, 1921: 2).

⁴⁶⁶ El diario regional *Sisteron-Journal*, del municipio de la región Provence-Alpes-Côte d'Azur, se congratulaba de recibir en su ciudad la exitosa comedia *Napoléonette* (Anónimo, SJ, 1921: 2).

⁴⁶⁷ Gracias al diario *Journal d'Ancenis* (1860-1944), conocimos que la obra había llegado a Ancenis, una población francesa de la región Pays de la Loire (Anónimo, JAN, 1922: 3).

⁴⁶⁸ En la crónica de entretenimientos del diario *Le Finistère* (1872-1939), se anunció el próximo estreno de la comedia en el Théâtre Municipal de esta localidad bretona, la cual fue anunciada como la representación más bella del año (Ménez, 1921: 15).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	25/06/1921	Nantes (Francia) ⁴⁶⁹
			28/06/1921	Grand-Théâtre: Angers (Francia) ⁴⁷⁰
			08/07/1921	Théâtre de Pontivy: Pontivy (Francia) ⁴⁷¹
			13/07/1921	Salle des fêtes: Redon (Francia) ⁴⁷²
			18/07/1921	Théâtre Municipal: Brest (Francia) ⁴⁷³

⁴⁶⁹ El estreno de esta comedia en la ciudad de Nantes fue anunciado por el diario *L'Ouest-Éclair* (Anónimo, OEC, 1921c: 4).

⁴⁷⁰ De igual modo, fue en la sección teatral del periódico *L'Ouest-Éclair* donde hallamos el estreno de la pieza en este Grand-Théâtre, un histórico teatro ubicado en el centro de Angers, que ha estado operativo desde 1871 (Anónimo, OEC, 1921b: 4).

⁴⁷¹ Esta nueva representación de *Napoléonette* en la región bretona fue señalada por el diario *Journal de Pontivy* (1873-1944) (Anónimo, JPO, 1921: 2).

⁴⁷² El diario *L'Écho de la Loire* anunció la llegada de *Napoléonette* a Redon, en la región de Bretaña, especificando, además, que el público acudiría en multitud a presenciar esta exitosa pieza (Anónimo, EL, 1921a: 3). El lugar exacto de la escenificación, la Salle des Fêtes, lo hallamos en otro número del mismo periódico (Anónimo, EL, 1921b: 3).

⁴⁷³ El departamento de Finisterre pudo presenciar la obra a partir de su estreno en Brest (Anónimo, GER, 1921: 2).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	07/1921	Théâtre de Valognes: Valogenes (Francia) ⁴⁷⁴
			1/08/1921	Théâtre Municipal: Coutances (Francia) ⁴⁷⁵
			7/08/1921	Théâtre de l'Empire: París (Francia) ⁴⁷⁶
			09/1921	Saint-Junien (Francia) ⁴⁷⁷
			4/09/1921	Théâtre de Château-Gontier: Château-Gontier (Francia) ⁴⁷⁸

⁴⁷⁴ El diario regional *Le Journal de l'arrondissement de Valognes* publicitó el estreno de *Napoléonette* en esta población de Normandía, calificándola como su heroína más «exquisita» y el mayor éxito de la temporada (Anónimo, JAV, 1921: 1).

⁴⁷⁵ Fue en la edición de Rennes del diario *L'Ouest-Éclair* donde se mencionó este estreno de la comedia en Coutances, una localidad francesa de Normandía (Anónimo, OEC, 1921a: 4).

⁴⁷⁶ El diario *Comœdia* anunció el paso de la obra por esta afamada sala parisina de espectáculos, la cual tuvo como novedad a un nuevo elenco: Y. Avril y P. Cernes en el rol protagonista (Anónimo, COM, 1921a: 4).

⁴⁷⁷ Del estreno de *Napoléonette* en esta población del departamento de Haute-Vienne (en Nouvelle-Aquitaine) informó el periódico local *L'Abeille de Saint-Junien* (Anónimo, ASJ, 1921: 2).

⁴⁷⁸ *La Gazette de Château-Gontier* difundió el estreno de la comedia en esta localidad del departamento de Mayenne (Anónimo, GCG, 1921: 7).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	06/09/1921	Théâtre du Blanc: Le Blanc (Francia) ⁴⁷⁹
			17/09/1921	Théâtre Massenet: Massenet (Francia) ⁴⁸⁰
			19/09/1921	Salle de l'Eden-Cinéma: Firminy (Francia) ⁴⁸¹
			23/09/1921	Théâtre de Dieulefit: Dieulefit (Francia) ⁴⁸²
			4/10/1921	Théâtre Municipal: Charolles (Francia) ⁴⁸³

⁴⁷⁹ Tras una gira bajo la dirección del empresario Lecomte-Montal, donde *Napoléonette* batió todos los récords de venta, el diario *L'Indépendant du Berry* divulgó su estreno en este municipio de Indre, en la región de Centre-Val de Loire (Anónimo, IBE, 1921: 3).

⁴⁸⁰ A través de una crónica local del diario *Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire*, hallamos esta primera representación de la pieza en el Théâtre Massenet de de Saint-Étienne, la capital del departamento de Loire (Anónimo, MLHL, 1921b: 2).

⁴⁸¹ Del estreno de *Napoléonette* en el departamento de la Loire dio aviso el *Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire*, donde se la designó como una pieza de «éxito considerable» en toda Francia a la que asistirían todos los aficionados del «buen teatro» (Anónimo, MLHL, 1921a: 3).

⁴⁸² El *Journal de Montélimar* propagó el paso de esta pieza «sensacional» de Gyp por Dieulefit, una localidad situada en el departamento de la Drôme, en la actual región Auvergne-Rhône-Alpes (Anónimo, JMO, 1921: 3).

⁴⁸³ *Le Courrier de Saône-et-Loire* informó de la representación de *Napoléonette* en esta localidad del departamento de Saône-et-Loire (Anónimo, CSL, 1921b: 2). La escenificación, que corrió a cargo de la compañía Lecomte-Montal, fue objeto de una interpretación «perfecta» gracias a comediantes de gran valía como su protagonista: Charlotte Reyna (*Napoléonette*).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	5/10/1921	Théâtre de Chalon: Chalon-sur-Saône (Francia) ⁴⁸⁴
			16/10/1921	Théâtre de Pontarlier: Pontarlier (Francia) ⁴⁸⁵
			17/10/1921	Théâtre des Variétés: Creusot (Francia) ⁴⁸⁶
			20/10/1921	Tivoli-Palace: Dijon (Francia) ⁴⁸⁷
			11/1921	Théâtre de Limoux: Limoux (Francia) ⁴⁸⁸

⁴⁸⁴ *Le Courrier de Saône-et-Loire* notificó el estreno de *Napoléonette* en esta población de Bourgogne-Franche-Comté (Anónimo, CSL, 1921c : 2).

⁴⁸⁵ Tras hacerse eco de que esta «espléndida» obra de Gyp había sido acogida por gran entusiasmo por el público francés, el diario *Journal de Pontarlier* se hacía eco de esta representación de la pieza en esta población de Franche-Comté (Anónimo, JPON, 1921: 2).

⁴⁸⁶ Fue en el periódico regional *Le Courrier de Saône-et-Loire* donde hallamos el estreno de la pieza en esta localidad de Saône-et-Loire (Anónimo, CSL, 1921a: 2).

⁴⁸⁷ En su sección de espectáculos, *Le Progrès de la Côte d'Or* publicitó el estreno de *Napoléonette* en la ciudad de Dijon, el cual tuvo lugar en el Tivoli Palace, un antiguo circo que fue destruido en 1936 (Anónimo, PCO, 1921: 2).

⁴⁸⁸ El diario *L'Éclair* hizo referencia a una representación de *Napoléonette* en Limoux, ciudad francesa situada en la región de Languedoc-Roussillon (Anónimo, ECL, 1921: 3).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	10/11/1921	Grand-Théâtre: Lausana (Suiza) ⁴⁸⁹
			10/11/1921	Grand Théâtre: Ginebra (Suiza) ⁴⁹⁰
			01/1922	Saint-André- de-Cubzac (Francia) ⁴⁹¹
			02/1922	Théâtre Freddy: Biarritz (Francia) ⁴⁹²
			25/02/1922	Grand Casino de Vierzon: Vierzon (Francia) ⁴⁹³

⁴⁸⁹ A través del periódico *La Tribune de Lausanne* descubrimos el paso de la comedia por este teatro de Lausanne, la cual estuvo interpretada, entre otros, por comediantes tan célebres como Bureau-Lindet (Anónimo, TL, 1921: 4).

⁴⁹⁰ La *Gazette de Lausanne* (1803-1991) puso en nuestro conocimiento esta nueva escenificación en Suiza (Anónimo, GLA, 1921: 2).

⁴⁹¹ *La Petite Gironde* dio a conocer que *Napoléonette* había sido escenificada en esta población de la *Nouvelle-Aquitaine* al hacer referencia al interés que había suscitado la pieza en una de sus crónicas teatrales (Anónimo, PGI, 1922b: 4).

⁴⁹² En el diario *La Gazette de Biarritz-Bayonne et Saint-Jean-de-Luz*, nos percatamos de la representación de la pieza en Biarritz al ser nombrada dentro de su sección de espectáculos, afirmándose que el público de la zona aún guardaba el «recuerdo inolvidable» de esta pieza de Gyp (Anónimo, GBS, 1922: 2).

⁴⁹³ *La Dépêche du Berry* difundió esta nueva escenificación de *Napoléonette* en esta ciudad de la región del Centre-Val de Loire, aconsejando al público lector a adquirir las entradas con antelación debido al inconmensurable éxito que había alcanzado esta «bonita pieza» (Anónimo, DBE, 1922: 3).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	03/1922	Théâtre de Villefranche-de-Rouergue (Francia) ⁴⁹⁴
			02/1922	Théâtre de Lesparre: Lesparre-Médoc (Francia) ⁴⁹⁵
			09/03/1922	Royal-Théâtre: Uzès (Francia) ⁴⁹⁶
			21/03/1922	Comœdia Théâtre: Aix-en-Provence (Francia) ⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ Al afirmar que esta población guardaba un «recuerdo inolvidable» de *Napoléonette*, el periódico regional *Le Narrateur* dio fe del estreno de la pieza en Villefranche-de-Rouergue, una localidad del sur de Francia situada en el departamento de Aveyron, perteneciente a la región de Occitanie (Anónimo, NAR, 1922: 2).

⁴⁹⁵ En un anuncio teatral del periódico *La Petite Gironde* se mencionó que la compañía teatral Lecomte había escenificado *Napoléonette* alcanzando una excelente crítica en esta población de la región Nouvelle-Aquitaine (Anónimo, PGI, 1922a: 3).

⁴⁹⁶ El diario *L'Éclair* anunció el estreno de *Napoléonette* en este teatro de Uzès, una ciudad del sur de Francia perteneciente a la región Languedoc-Rosellón (Anónimo, ECL, 1922: 2).

⁴⁹⁷ El diario *Le Mémorial d'Aix* dio fe del estreno de *Napoléonette* en la antigua capital de Provenza (Anónimo, MA, 1922: 2).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	23/03/1922	Théâtre Municipal: Tain-l'Hermitage (Francia) ⁴⁹⁸
			29/04/1922	Théâtre de Saumur: Saumur (Francia) ⁴⁹⁹
			16/05/1922	Théâtre de la Rotonde: Neuchâtel (Suiza) ⁵⁰⁰
			22/05/1922	Théâtre de Senlis: Senlis (Francia) ⁵⁰¹
			5/06/1922	Théâtre de Charolles: Charolles (Francia) ⁵⁰²

⁴⁹⁸ Transcurridos dos años de su estreno en Tain-l'Hermitage, el periódico *Journal de Tournon* divulgó una nueva representación de la pieza en esta población de Auvergne-Rhône-Alpes (Anónimo, JTO, 1922: 6).

⁴⁹⁹ Gracias a los esfuerzos vertidos por el empresario teatral Georges Leduc, *Napoléonette* volvería a los escenarios de Saumur —con una interpretación remarcable y un lujo ináudito en el vestuario— dos años después de su estreno en esta población de Maine-et-Loire (Anónimo, ESA, 1922: 2).

⁵⁰⁰ Según el periódico *Feuille d'avis de Neuchâtel* (1738-1988), *Napoléonette* fue representada en esta ciudad suiza con Bureau-Lindet y G. Martner como protagonistas (Anónimo, FAN, 1922: 2).

⁵⁰¹ *Le Courrier de l'Oise* (1902-1939) publicitó esta nueva función de *Napoléonette* en esta región de Picardía (Anónimo, COI, 1922: 2).

⁵⁰² Un año después de su estreno en Charolles, el periódico *Courrier de Saône-et-Loire* volvía a difundir una reescenificación de la comedia en esta localidad de Bourgnone-Franche-Comté (Anónimo, CSL, 1922: 2).

Comedias (44)	Napoléonette	Napoléonette	08/1922	Casino des Fleurs: Vichy (Francia) ⁵⁰³
			4/10/1922	Théâtre de La Rochelle (Francia) ⁵⁰⁴
			14/10/1922	Théâtre La Littéraire: Le Locle (Suiza) ⁵⁰⁵
			05/11/1922	Casino Simplon: Friburgo (Suiza) ⁵⁰⁶

⁵⁰³ Fue en el diario *La Vie Montpelliéraine* donde se anotó el estreno de esta «deslumbrante» comedia en el repertorio escénico de Vichy, situado en la región francesa de Auvergne-Rhône-Alpes (Chrysostome, 1922: 2).

⁵⁰⁴ Bajo la dirección de Georges Leduc, *L'Écho rochelais* divulgó el estreno de la pieza «más bella» de Gyp en La Rochelle (Anónimo, ERO, 1922: 2). El papel protagonista de la obra estuvo interpretado por una joven comedianta llamada Rose Limia.

⁵⁰⁵ Conforme a lo anunciado por el diario suizo *La Sentinelle* (1890-1971), el grupo de teatro *amateur* La Littéraire produjo una representación de la pieza durante dos días consecutivos en esta ciudad del cantón de Neuchâtel (Anónimo, SEN, 1922: 2). Según el mismo periódico (Anónimo, SEN, 1938b: 2), tras dieciséis años del estreno y un prolongado período de inactividad, el 9 de marzo de 1938, el mismo grupo teatral volvía a reponer la obra con un elenco de más de veintiocho intérpretes en su jornada de reinaguración.

⁵⁰⁶ Según una crónica del diario suizo *La Liberté*, esta representación benéfica en el Casino Simplon (posteriormente, Théâtre Livio), cuyos beneficios fueron destinados a apoyar obras de caridad, gozó de un merecidísimo éxito y una espléndida interpretación, y puesta en escena, a pesar de las minúsculas proporciones de la sala para una pieza de tal envergadura (A. R., 1912: 3).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	11/1922	Avenches (Suiza) ⁵⁰⁷
			11/1922	Payerne (Suiza) ⁵⁰⁸
			11/1922	Romont (Suiza) ⁵⁰⁹
			10/11/1922	Théâtre de la Comédie- Mondaine (actualmente, Le Divan du Monde): París (Francia) ⁵¹⁰
			25/11/1922	Théâtre de Bulle: Bulle (Suiza) ⁵¹¹

⁵⁰⁷ Tal y como reflejó el diario suizo *La Gruyère* en su sección escénica, la Société théâtrale d'Estavayer-le-Lac, responsable de la representación de *Napoléonette* en Avenches, obtuvo un éxito masivo gracias a su fascinante y natural interpretación de este clásico del Sarah-Bernhardt (Anónimo, GRU, 1922: 2).

⁵⁰⁸ Fue en el mismo periódico anteriormente citado, donde se mencionó que la pieza también había llegado a los escenarios de Payerne, otra ciudad suiza del cantón de Vaud (*Ídem*).

⁵⁰⁹ De igual modo, la fuente recién mencionada corroboró que el éxito de la Société théâtrale d'Estavayer-le-Lac les llevó a escenificar la pieza en ciudades como Romont (*Ídem*).

⁵¹⁰ El diario francés *Le Radical* (1881-1931) difundió el estreno de la comedia en este teatro parisino (Anónimo, RAP, 1922: 2).

⁵¹¹ La representación de *Napoléonette* en esta ciudad suiza del cantón de Friburgo, la cual corrió a cargo de la Société théâtrale Estavayer-le-Lac, quedó reflejada en el periódico helvético *La Gruyère* (1882-1930) (E. G., 1922: 3).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	6/12/1922	Théâtre des Nouveautés: Montréal (Canadá) ⁵¹²
			19/12/1922	La Comédie de Genève: Ginebra (Suiza) ⁵¹³
			7/01/1923	La Rochelle: Théâtre de la Rochelle (Francia) ⁵¹⁴
			23/04/1923	Théâtre Municipal: Orléans (Francia) ⁵¹⁵
			5/05/1923	Théâtre Municipal: Nogent-sur-Seine (Francia) ⁵¹⁶

⁵¹² El diario *La Presse* informó de la escenificación de la obra por primera vez en un escenario canadiense, la cual tuvo lugar en este célebre teatro de Montréal (Anónimo, PRM, 1922: 15).

⁵¹³ Esta nueva aparición de *Napoléonette* en Suiza fue divulgada por el diario suizo *Le Droit du Peuple* (1917-1940) (Anónimo, DRP, 1922: 7).

⁵¹⁴ El periódico *L'Écho rochelais* anunció esta primera representación de *Napoléonette* en La Rochelle pronosticando un «lleno total» debido a la considerable reputación de la pieza (Anónimo, ERO, 1923: 2).

⁵¹⁵ El paso de la obra por esta ciudad francesa fue revelado por el *Journal du Loiret* (Anónimo, JL, 1923: 3).

⁵¹⁶ El diario *L'Écho nogentais* publicitó la comedia en esta población del departamento de Aube, instando al público lector a asistir habida cuenta de la nombradía que había adquirido esta excelente pieza en el extranjero y al hecho de que se trataba de un espectáculo dirigido a todos los públicos (Anónimo, ENO, 1923: 2). Según la misma fuente, el papel principal estuvo interpretado por una joven actriz llamada Jehanno.

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	10/05/1923	Théâtre Municipal: Troyes (Francia) ⁵¹⁷
			16/05/1923	Théâtre Municipal: Chanterelles (Francia) ⁵¹⁸
			03/06/1923	Théâtre- Hippodrome: Roubaix (Francia) ⁵¹⁹
			13/09/1923	Théâtre des Variétés: Creusot (Francia) ⁵²⁰
			27/09/1923	Ciné-Théâtre de Segré: Segré (Francia) ⁵²¹

⁵¹⁷ Conforme a lo anunciado en el periódico *Le Petit Troyen*, la compañía teatral de Georges Leduc escenificó por segunda vez en Troyes la pieza más interesante de la temporada (Anónimo, PTR, 1923b: 2).

⁵¹⁸ Descubrimos el paso de la comedia por esta población del departamento de Cantal gracias a una crónica de *Le Petit Troyen*, donde además de atestiguar el éxito de la pieza, se encomió la labor de sus comediantes, cuya protagonista fue G. Vaillant (Anónimo, PTR, 1923a: 2).

⁵¹⁹ Tres años después de su estreno en esta misma región, *L'Égalité de Roubaix-Tourcoing* volvía a anunciar una nueva representación en Hauts-de-France, esta vez, en la ciudad de Roubaix (Anónimo, ERT, 1923: 3).

⁵²⁰ *Le Courier de Saône et Loire* anunció la reescenificación de la pieza en Creusot —una población de la actual Bourgogne-Franche-Comté—, a la vez que alentaba a los/as amantes del teatro a acudir habida cuenta de la excelencia de la pieza (Anónimo, CSL, 1923: 2).

⁵²¹ El paso de la comedia por esta antigua población de la región Pays de la Loire, actualmente rebautizada como Segré-en-Anjou-Bleu, quedó reflejada en la sección local del diario *L'Ouest-Éclair* (Rennes) (Anónimo, OEC, 1923: 5).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	07/10/1923	Théâtre Municipal: Lorient (Francia) ⁵²²
			13/10/1923	Théâtre du Blanc: Le Blanc (Francia) ⁵²³
			16/10/1923	Salle de Spectacle de M. Andrieu: Saint-Gaultier (Francia) ⁵²⁴
			24/10/1923	Théâtre de Bourges: Bourges (Francia) ⁵²⁵
			16/11/1923	Salle Municipale: Saint-Jean-d'Angély (Francia) ⁵²⁶

⁵²² El diario bretón *L'Ouest Républicain* fue el encargado de comunicar el estreno de *Napoléonette* en la ciudad portuaria de Lorient (Anónimo, OUR, 1923: 2).

⁵²³ Más de dos años después de su estreno en Le Blanc, el periódico *L'Indépendant du Berry* anunció entre sus páginas de programación teatral una reescenificación de *Napoléonette* en esta población del departamento de Indre (Anónimo, IBE, 1923: 2).

⁵²⁴ En una sucinta crónica teatral publicada por el diario *L'Indépendant du Berry*, se corroboró el aclamado entusiasmo que *Napoléonette* suscitó en esta población de la región de Centre-Val de Loire (Un spectateur, 1923: 3).

⁵²⁵ El periódico *La Dépêche du Berry* informó del estreno de la comedia en el Théâtre de Bourges, una representación que corrió a cargo de la compañía teatral Georges Leduc y cuyo papel protagonista estuvo interpretado por Rose Limia (Anónimo, DBE, 1923: 2).

⁵²⁶ *L'Écho saintongeais* dio a conocer el estreno de *Napoléonette* en esta población del departamento de la Charente-Maritime, prediciendo que la sala se llenaría debido a la considerable nombradía de la pieza (Anónimo, ESAI, 1923: 1).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	06/12/1923	Théâtre Municipal: Montélimar (Francia) ⁵²⁷
			14/12/1923	Salle Guilbert de Saint-Étienne: Caen (Francia) ⁵²⁸
			20/03/1924	Théâtre municipal: Nancy (Francia) ⁵²⁹
			04/1924	Théâtre Municipal: Verdun (Francia) ⁵³⁰
			09/04/1924	Scala Cinéma: Étain. La Meuse (Francia) ⁵³¹

⁵²⁷ El diario *Journal de Montélimar* promocionó la escenificación de la pieza en esta localidad del departamento de Drôme (Anónimo, JMO, 1923: 2).

⁵²⁸ Dentro de un programa caritativo descrito en el diario *Le Bonhomme Normand* (1866-1944), se incluía esta representación de *Napoléonette* (Anónimo, BNO, 1923: 2).

⁵²⁹ A través de la sección de espectáculos del diario *Le Petit Troyen* se anunció la escenificación de la comedia en este teatro de Valcourt, una población del departamento de la Haute-Marne, en la región Grand Est (Anónimo, PTR, 1924: 2).

⁵³⁰ Del estreno de *Napoléonette* en Verdun, una localidad del departamento de la Meuse, informó el periódico teatral *Comœdia* (Anónimo, COM, 1924b: 3).

⁵³¹ El periódico regional *Le Bulletin Meusien* anunciaba la representación de la conocida comedia, en este recinto y fecha, a través de su programación de espectáculos (Frémont, 1924: 4).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	12/04/1924	Grand Théâtre: Nancy (Francia) ⁵³²
			04/1924	Metz (Francia) ⁵³³
			18/05/1924	Grand-Théâtre: Calais (Francia) ⁵³⁴
			14/08/1924	Casino-Plage: Cherbourg (Francia) ⁵³⁵
			26/08/1924	Casino Municipal: La Bourboule (Francia) ⁵³⁶

⁵³² Fue en el diario *L'Est Républicain* donde se difundió esta nueva escenificación de *Napoléonette* en esta ciudad, la cual tuvo lugar una decena después del estreno de *Le Friquet* en Nancy, en el teatro hoy bautizado como Opéra national de Lorraine (Anónimo, ER, 1924: 4).

⁵³³ Sin especificar el nombre del teatro, pero con la aportación de su elenco, el diario *Comædia* comentaba el éxito de la pieza en Metz (Anónimo, COM, 1924a: 2).

⁵³⁴ En la sección departamental del diario *Comædia* descubrimos el paso de la obra por los escenarios de este ilustre teatro del norte de Francia, donde el papel protagonista estuvo interpretado por G. Vaillant (L. F., 1924: 2).

⁵³⁵ Fue en el diario *Cherbourg-Éclair* donde hallamos esta representación de *Napoléonette* en Cherbourg (Anónimo, CHE, 1924: 2).

⁵³⁶ Entre múltiples elogios, el diario *L'Avenir du Puy-de-Dôme* (1896-1925) daba la bienvenida a la considerada como mejor pieza de la temporada, *Napoléonette*, a este pequeño municipio de Auvergne-Rhône-Alpes (Anónimo, APD, 1924: 3).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	7/09/1924	Théâtre de l'Alhambra: Orléans (Francia) ⁵³⁷
			23/09/1924	Grand-Théâtre: Dijon (Francia) ⁵³⁸
			28/09/1924	Théâtre Municipal: Chalon-sur-Saône (Francia) ⁵³⁹
			17/09/1924 y 1925	Théâtre Nouvel-Ambigu: Montmartre, París (Francia) ⁵⁴⁰

⁵³⁷ *Le Journal du Loiret* publicó el estreno de esta exitosa pieza en la «Alhambra», antigua denominación con la que se conocía en las primeras décadas del siglo XX al actual Théâtre d'Orléans (Anónimo, JL, 1924: 2).

⁵³⁸ Tras alcanzar un éxito impresionante en librerías y en el terreno escénico, el diario *Le Progrès de la Côte-d'Or* anunciaba el estreno de la pieza en el Grand Théâtre, el teatro más célebre de la ciudad de Dijon (Anónimo, PCO, 1924: 2).

⁵³⁹ En su sección de espectáculos, el diario regional *Le Courier de Saône-et-Loire* divulgó la representación de *Napoléonette* —a la que encomiaba como el «mayor éxito de la temporada»— en esta ciudad de la actual Bourgogne-Franche-Comté (Anónimo, CSL, 1924: 3). Según una crónica del mismo diario, que ratificó el «merecido éxito» de la pieza, ésta estuvo protagonizada por J. Vaillant (*Napoléonette*) y M. Clément (Louis XVIII) (J. J., 1924: 3).

⁵⁴⁰ Esta reposición de la pieza fue comunicada por *Le Figaro* (Anónimo, LF, 1924: 7). En enero de 1925, la comedia seguía formando parte de la programación del Théâtre Nouvel-Ambigu (Girard, 1925: 4). Puede apreciarse una fotografía de la escenificación en este teatro con sus actores principales, Jane Danjou (*Napoléonette*) y M. Laroche (Louis XVIII), en el Anexo III. I. (F16).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	4/10/1924	Théâtre Massenet (actualmente, Grand Théâtre Massenet): Saint-Étienne (Francia) ⁵⁴¹
			07/08/1926	Théâtre Moncey: París (Francia) ⁵⁴²
			16/08/1926	Bouffes-du-Nord: París (Francia) ⁵⁴³
			06/12/1926	Théâtre Municipal: Souk Ahras (Argelia) ⁵⁴⁴
			15/01/1927	Théâtre de Mostaganem: Mostaganem (Argelia) ⁵⁴⁵

⁵⁴¹ En su crónica local, *Le Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire* puso de manifiesto la vuelta de *Napoléonette* a este reputado teatro de la ciudad de Saint-Étienne (Anónimo, MLHL, 1924: 2).

⁵⁴² El diario *Le Petit Parisien* (1876-1944) mencionó en su sección de correo teatral una representación de *Napoléonette* en este clásico teatro parisino, también conocido como Le Théâtre du Peuple o Le Prado (Anónimo, PPA, 1926b: 4).

⁵⁴³ Fue, nuevamente, en el diario *Le Petit Parisien* (1876-1944) donde se informó de la puesta en escena de la obra en este teatro de la capital francesa, que todavía hoy sigue operativo en el Boulevard de la Chapelle (Anónimo, PPA, 1926a: 5).

⁵⁴⁴ El diario argelino *L'Avenir de Souk-Ahras* (1921-1939) especificó la fecha de estreno de la pieza, así como su magnífica acogida y el elenco de actores (Anónimo, ASA, 1926a: 1-2; 1926b: 2).

⁵⁴⁵ *La Gazette de Mostaganem* comentó el éxito clamoroso que había obtenido *Napoléonette* en esta ciudad del noroeste argelino, a la que el cronista A. Kiltour (1927: 2) calificó de «obra maestra».

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	27/03/1927	Théâtre Municipal: Montluçon (Francia) ⁵⁴⁶
			11/06/1927	Théâtre Jeanne d'Arc (actual Théâtre des Bleus de Bar: Bar-le-Duc (Francia) ⁵⁴⁷
			28/08/1927	Scala-Théâtre: Chalon-sur-Saône (Francia) ⁵⁴⁸
			1/09/1927	Casino Kursaal: Grenoble (Francia) ⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ En la sección teatral del diario *L'Émancipateur* hallamos el paso de *Napoléonette* por los escenarios de esta población de Auvergne-Rhône-Alpes (Anónimo, EMA, 1927: 4).

⁵⁴⁷ Con motivo de la celebración anual de la Foire-Exposition de esta ciudad del noreste Francia (en la Meuse), según informó el *Bulletin meusien*, el antiguo Théâtre Jeanne d'Arc acogió una serie de cuatro escenificaciones de esta «brillante» obra, siendo su estreno el 11 de junio (Anónimo, BM, 1927: 2).

⁵⁴⁸ Tres años después de su estreno en Chalon-sur-Saône, *Le Courrier de Saone-et-Loire* comunicó una nueva representación de la pieza en otro teatro de esta misma ciudad (Anónimo, CSL, 1927: 5).

⁵⁴⁹ Bajo la dirección de Maurice Le Drazal, el diario *Le Petit Dauphinois* informó del estreno de la pieza en esta ciudad del sureste francés, enalzándola como la obra «más bonita de Gyp» y la pieza que batió todos los récords de éxito y de ventas en toda Francia (Anónimo, PD, 1927: 5).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	30/10/1927	Théâtre Municipal: Troyes (Francia) ⁵⁵⁰
			4/01/1928	Théâtre Antoine: París (Francia) ⁵⁵¹
			11/11/1928	Théâtre Municipal: Le Mans (Francia) ⁵⁵²
			18/11/1928	Théâtre Municipal: Lorient (Francia) ⁵⁵³
			24/11/1928	Théâtre de Cherbourg: Cherbourg (Francia) ⁵⁵⁴

⁵⁵⁰ *La Dépêche de l'Aube* anunció esta representación de *Napoléonette* en este municipio francés del departamento de Aube, una reescenificación que tuvo lugar más de siete años después de su estreno, si tomamos como referencia la *première* anunciada en Troyes del 26 de septiembre de 1920 (C.P., 1927: 3).

⁵⁵¹ El periódico *L'Écho de Paris* divulgó una nueva representación de *Napoléonette*, la cual consistió en la escenificación de dos escenas de la pieza a manos de Mme. Vellac, una célebre actriz francesa famosa por su colaboración con el Théâtre Antoine (Anónimo, EPA, 1928: 4).

⁵⁵² Del estreno de *Napoléonette* en esta localidad del departamento de Sarthe, interpretada por Léone Balme, informó el periódico *L'Ouest-Éclair* (*Le Spectateur*, 1928: 4).

⁵⁵³ El diario *Le Nouvelliste du Morbihan* anunció esta reescenificación de *Napoléonette* en Lorient cinco años después de su estreno en dicha ciudad (Anónimo, NM, 1928: 2).

⁵⁵⁴ Según el diario *Cherbourg-Éclair*, tras ocho años de su estreno en Chebourg, *Napoléonette* volvía a ser reescenificada en los escenarios de la Mancha (Normandía) (Anónimo, CHE, 1928: 2).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	26/11/1928	Théâtre Municipal de Vitrés: Vitrés (Francia) ⁵⁵⁵
			27/11/1928	Théâtre de Rennes: Rennes (Francia) ⁵⁵⁶
			17/05/1929	Salle de la Ruche: Chalon-sur-Saône (Francia) ⁵⁵⁷
			27/06/1929	Théâtre de l'Olympia: Dijon (Francia) ⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ Del estreno de *Napoléonette* en este municipio del departamento de Ille-et-Vilaine (región de Bretagne) informó del estreno *L'Ouest-Éclair* (Rennes) (Anónimo, OEC, 1928b: 6).

⁵⁵⁶ Una crónica teatral publicada por Florian Le Roy (1928: 6) en la edición de Rennes del diario *L'Ouest-Éclair*, nos permitió descubrir el estreno de *Napoléonette* en la capital de Bretaña. Al margen de ahondar en el argumento de la pieza y retratar a su protagonista como a «*Chiffon, la jeune fille particulière de Gyp*», no sin ciertas imprecisiones al respecto —el autor reitera que la obra fue adaptada únicamente por André de Lorde, sin mencionar a su otro autor, Jean Marsèle—, Florian Le Roy alabó la interpretación de sus dos protagonistas, interpretados por la actriz Léone Balme y Maurice Le Drazal. El día en que se produjo la escenificación de la obra quedó reflejado en el diario *L'Ouest-Éclair* (Anónimo, OEC, 1928a: 5).

⁵⁵⁷ Tras elogiar el valor literario de esta comedia y su alta calidad literaria, *Le Courrier de Saône-et-Loire*, divulgó esta nueva representación de *Napoléonette* en Chalon-sur-Saône, que tuvo lugar los días 17 y 18 de mayo de 1929, la cual estuvo encaminada a recaudar beneficios para las obras del Sacré-Coeur y fue interpretada por intérpretes de esa misma ciudad (Anónimo, CSL, 1929b: 2). Tras el inmenso éxito cosechado y la reclama de una reposición, el mismo diario anunciaba una representación extraordinaria en «La Ruche» —apelación con la que se denominaba a la Salle du Sacré-Coeur— el 25 de mayo de 1929 (Anónimo, CSL, 1929a: 2).

⁵⁵⁸ En la programación teatral del diario regional *Le Progrès de la Côte-d'Or*, quedó reflejado el estreno de *Napoléonette* en Dijon, una ciudad del este de Francia perteneciente a la región de Bourgogne-Franche-Comté (Anónimo, PCO, 1929b: 4).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	06/1929	Cine-Palace: Nancy (Francia) ⁵⁵⁹
			28/06/1929	Salle des fêtes du Casino: Saint-Jean-de- Luz (Francia) ⁵⁶⁰
			13/11/1929	Théâtre de l'Alhambra: Bourges (Francia) ⁵⁶¹
			19/11/1929	Théâtre des Variétés: Toulouse (Francia) ⁵⁶²

⁵⁵⁹ En la sección de espectáculos del periódico regional *L'Est Républicain* se anunció la escenificación de *Napoléonette* en este teatro y cinematógrafo de la ciudad de Nancy, por el cual, según la investigación efectuada, ya había pasado justo una década antes (Anónimo, ER, 1929: 2).

⁵⁶⁰ A través de una crónica del diario *La Gazette de Bayonne, de Biarritz et du Pays basque*, averiguamos que, previa entrega de premios a los mejores expedientes de Sainte-Odile, *Napoléonette* fue escenificada por un grupo de alumnas de dicha institución (Anónimo, GBB, 1929a: 2). La pieza, que gozó de una asistencia elegante y multitudinaria, fue interpretada en su rol principal por Elizabeth Hubet (*Napoléonette*) y por Huguette de la Rüe (*Louis XVIII*). Supimos de la fecha concreta de la escenificación gracias a otro artículo del mismo diario (Anónimo, GBB, 1929b: 3).

⁵⁶¹ *La Dépêche du Berry*, antiguo diario de esta provincia francesa durante el Antiguo Régimen, se congratulaba del estreno de *Napoléonette* en este teatro de su capital (Anónimo, DBE, 1929: 2). Su papel protagonista fue interpretado por una joven actriz llamada Made Mailly.

⁵⁶² El diario *Le Midi Socialiste* reseñó el honorable estreno de la pieza en este famoso teatro de Toulouse, cuyos principales intérpretes fueron Made Mailly, Maurice le Drazal y Davesne (D., 1929: 3).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	23/11/1929	Théâtre Municipal: La Roche-sur-Yon (Francia) ⁵⁶³
			24/11/1929	Théâtre Municipal: La Rochelle (Francia) ⁵⁶⁴
			29/11/1929	Théâtre Trianon: Saint-Nazaire (Francia) ⁵⁶⁵
			3/01/1930	Salle Saint-Léon: Bayonne (Francia) ⁵⁶⁶
			30/03/1930	Patronage Saint-Aignan, rue des Pensées: Orléans (Francia) ⁵⁶⁷

⁵⁶³ El diario *L'Ouest-Éclair* anunció un próximo estreno de *Napoléonette* en el Théâtre Municipal de esta población del departamento de la Vendée (Anónimo, OEC, 1929: 6).

⁵⁶⁴ En la sección teatral del diario *L'Écho rochelais* se divulgó esta nueva escenificación de la obra «más legendaria y atractiva» de su tiempo en La Rochelle (Anónimo, ERO, 1929: 2).

⁵⁶⁵ A través del diario *Le Courrier de Saint-Nazaire*, descubrimos el estreno de esta comedia en uno de los teatros más relevantes de Saint-Nazaire, una población perteneciente al departamento de la Loire-Atlantique (Anónimo, CSN, 1929: 3). El mismo periódico atestiguaba el éxito de la pieza afirmando que, tantos años después de su estreno en el Théâtre Sarah-Bernhard, *Napoléonette* seguía siendo aclamada cada año por el público parisino, convirtiéndose incluso en una pieza más célebre que la histórica *Madame Sans-Gêne*, perteneciente a los conocidos dramaturgos Victorien Sardou (1831-1908) y Émile Moreau (1852-1922) (*Ídem*).

⁵⁶⁶ El diario local *La Gazette de Biarritz* anunció que un grupo de chicas representaría *Napoléonette* en Bayonne con un rico vestuario de época, un decorado excelente y una puesta de escena muy lograda, gracias a las directrices uno de los intérpretes más brillantes de Malaye (Cazal, 1929: 1). Los beneficios de la obra fueron en beneficio de las obras parroquiales.

⁵⁶⁷ El periódico regional *Journal du Loiret* (1790-1940) difundió en su sección de espectáculos el estreno de la pieza en la ciudad de Orléans, en la región Centre-Val de Loire (Anónimo, JL, 1930: 1).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	06/1930	Théâtre Municipal: Bar-sur-Aube (Francia) ⁵⁶⁸
			12/04/1931	Casino: Romilly-sur-Seine (Francia) ⁵⁶⁹
			28/09/1931	Théâtre des Célestins: Lyon (Francia) ⁵⁷⁰
			9/05/1931	Salle Saint-Gabriel: Rennes (Francia) ⁵⁷¹

⁵⁶⁸ Acompañada de otras piezas teatrales, el diario *Le Petit Troyen* publicó una enumeración de las obras que habían pasado por esta localidad de Aube, incluyendo entre aquellas de mayor éxito *Napoléonette* (Anónimo, PTR, 1930: 3).

⁵⁶⁹ El periódico regional *Le Petit Troyen* anunció la escenificación de la comedia en este casino de Romilly, una población del departamento de Aube, en la región Grand Est (Anónimo, PTR, 1931: 3).

⁵⁷⁰ Protagonizada por la actriz Jane Jehanno, la reposición de la comedia en este conocido teatro de Lyon fue plasmado en una crónica del diario *Le Salut Public* (H. d'H., 1931: 2). La fecha específica del estreno fue anunciada por el diario *Le Salut Public* (Anónimo, SPU, 1931: 5).

⁵⁷¹ A través del diario *L'Ouest-Éclair*, conocimos que la pieza había sido representada los días 9 y 10 de mayo de 1931 en esta antigua sala de espectáculos de Rennes, situada en el número 45 de la Rue Papu (Anónimo, OEC, 1931: 12). Además de informar que la escenificación correría a cargo de Le Cercle Artistique de Saint-Étienne, el mismo diario atestiguó el éxito incontestable de la pieza en Francia y en el extranjero, coronándola como una de las pocas piezas francesas que había sido traducida a «todas las lenguas».

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	06/09/1931	Casino du Môle: Pornic (Francia) ⁵⁷²
			06/09/1931	Casino Municipal: La Baule-Escoublac: (Francia) ⁵⁷³
			13/09/1931	Casino municipal: Vals-les-Bains (Francia) ⁵⁷⁴
			26/09/1931	Théâtre Bel-Air: Lausana (Suiza) ⁵⁷⁵

⁵⁷² El diario francés *La Vague de la côte pornicaise et du Pays de Retz* anunció el estreno de la «exquisita» *Napoléonette* en Pornic, una población del oeste de Francia, emplazada actualmente en el Departamento de Loire-Atlantique, en la región del Pays de la Loire (Anónimo, VCP, 1931: 1). La representación tuvo lugar en el Casino du Môle, situado en la Place du Môle que, lejos de ceñirse a la alta burguesía, acogía una clientela ecléctica y popular. Durante la temporada estival, en el Casino du Môle se desarrollaban actividades lúdicas y numerosos espectáculos.

⁵⁷³ Simultáneamente a su estreno en Pornic, el semanario francés *La Mouette* (1906-1942) anunciaba otra representación para ese mismo día de *Napoléonette* en La Baule-Escoublac, una población del litoral atlántico francés perteneciente a la Côte d'Amour (Anónimo, MOU, 1931: 1).

⁵⁷⁴ La escenificación de la comedia en Vals-les-Bains fue recogida, junto a parte del elenco teatral, por el diario *Le Journal d'Aubenas* (1890-1944) (Anónimo, JAU, 1931: 2).

⁵⁷⁵ En una crónica teatral de *La Tribune de Lausanne*, observamos que, más de una década después de su estreno en Lausana, la obra había sido reescenificada en el Théâtre Bel-Air de dicha ciudad (Anónimo, TL, 1931: 3, 6).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	23/09/1931	Théâtre de l'Olympia: Dijon (Francia) ⁵⁷⁶
			4/10/1931	Cirque-Théâtre d'Angers: Angers (Francia) ⁵⁷⁷
			06/10/1931	Salle Berlioz: Vienne (Francia) ⁵⁷⁸
			12/09/1931	Le Casino de Royat: Puy-de-Dôme (Francia) ⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ Bajo la dirección de Maurice Le Drazal y dos años después de su estreno en Dijon, el diario *Le Progrès de la Côte d'Or* publicitó la llegada de la «famosa» *Napoléonette* a este antiguo teatro de la ciudad de Rennes, cuyo papel protagonista fue interpretado por Lisette Ducreux (Anónimo, PCO, 1931: 5).

⁵⁷⁷ A través de su sección de conciertos y espectáculos, *La Gazette de Château-Gontier* hizo pública la escenificación de *Napoléonette* en el insigne Théâtre-Cirque de la ciudad de Angers, también conocido como Théâtre National, demolido en 1962 (Anónimo, GCG, 1931: 3).

⁵⁷⁸ El diario *Journal de Vienne* (1838-1944) informó de esta nueva representación tras el éxito de la pieza en Lyon (Anónimo, JV, 1931: 6).

⁵⁷⁹ El diario *Le Moniteur du Puy-de-Dôme* (1856-1944) transmitió en su sección teatral el anuncio de la pieza en el casino-teatro de esta pequeña población de Puy-de-Dôme, departamento perteneciente a la región francesa de Auvergne-Rhône-Alpes (Anónimo, MPD, 1931: 3).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	09/1931	Casino municipal de Mont-Dore (Francia) ⁵⁸⁰
			8/10/1931	Royal-Théâtre: Tournon-sur-Rhône (Francia) ⁵⁸¹
			01/11/1931	Théâtre Municipal: Béziers (Francia) ⁵⁸²
			03/11/1931	Opéra Municipal: Montpellier (Francia) ⁵⁸³

⁵⁸⁰ Nuevamente, fue en el periódico *Le Moniteur du Puy-de-Dome* donde se anunció la llegada de esta pieza a la población de Mont-Dore, situada en Auvergne-Rhône-Alpes, donde se la calificada como el «éxito legendario» del Théâtre Sarah-Bernhardt (Anónimo, MPD, 1931: 3).

⁵⁸¹ El periódico *Journal de Tournon* anunció que *Napoléonette* continuaría su «recorrido triunfal» por esta población de Ardèche, cuyo papel protagonista estuvo interpretado por la joven actriz Lisette Ducreux (Anónimo, JTO, 1931: 5).

⁵⁸² Once años después del estreno de *Napoléonette* en el Théâtre des Varitésés de Béziers, la pieza volvía a los escenarios de la misma ciudad, aunque esta vez lo haría en otro de sus lugares más célebres, el Théâtre Municipal (Anónimo, PB, 1931: 3).

⁵⁸³ En el calendario escénico de *Le Petit Méridional*, se publicitó el estreno de *Napoléonette* —alabada como la pieza de éxito «legendario» y más interesante de la época— en este distinguido teatro de ópera de Montpellier (Anónimo, PMER, 1931: 4).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	20/02/1932	Théâtre Municipal: Annecy (Francia) ⁵⁸⁴
			18/04/1932	Salle du Cercle St. Mitre: Aix- en-Provence (Francia) ⁵⁸⁵
			21/03/1933	Théâtre des Célestins: Lyon (Francia) ⁵⁸⁶
			16/07/1933	École Saint- Joseph: Bellac (Francia) ⁵⁸⁷

⁵⁸⁴ En su sección teatral, el diario *Le Petit Dauphinois* anunció que la noche del sábado 20 de febrero de 1932 y el domingo 21 de febrero en horario matinal, la Asociación de Antiguas Alumnas de EPS (Educación Física y Deportiva), escenificarían esta pieza de Gyp en la ciudad de Annecy (Anónimo, PD, 1932: 4). La obra fue representada bajo el patrocinio de la municipalidad y sus beneficios fueron destinados a la captación de fondos de beneficencia.

⁵⁸⁵ La Union Noëliste, un círculo social y caritativo compuesto por chicas de Aix-en-Provence organizó la representación de *Napoléonette* para su sesión recreativa de Navidad, la cual tuvo lugar un domingo a las 16 horas en uno de los recintos de St. Mitre (Anónimo, MA, 1932b: 1). Según una crónica teatral del mismo diario, la pieza, que cosechó un legítimo éxito, tuvo como actrices protagonistas a dos mujeres: Jacqueline Eynard (*Napoléonette*) y Mlle. Damaine (Luis XVIII) y como directora a Mme. Chevreiton Ponthus (Anónimo, MA, 1932a: 1).

⁵⁸⁶ Al iniciar la búsqueda de la pieza en el archivo virtual del reputado Théâtre des Célestins de Lyon, hallamos un registro de la obra desde los días 21 al 27 de marzo de 1933, por lo que inferimos que se trata de una nueva reposición de la pieza más de dos décadas después de su estreno en este mismo teatro (Mémoire des Célestins, 2018).

⁵⁸⁷ Mediante una crónica del diario *Le Nouvelliste de Bellac* (Anónimo, NB, 1933a: 1), conocimos esta representación de *Napoléonette* en St.-Joseph, una escuela de educación física de la población de Bellac. La escenificación estuvo enmarcada en la entrega de premios a los/as mejores gimnastas de dicha escuela y fue admirablemente interpretada por un grupo chicas, todas ellas intérpretes noveles, que se ganaron los aplausos del público por una desenvoltura escénica propia de profesionales.

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	23/07/1933	Sainte-Marie: Bellac (Francia) ⁵⁸⁸
			21/08/1933	Casino Municipal du Mail: La Rochelle (Francia) ⁵⁸⁹
			21/10/1934	École Supérieure des PTT: Rennes (Francia) ⁵⁹⁰
			11/1934	Raoul-Théâtre: Fougères (Francia) ⁵⁹¹
			2/12/1934	Théâtre Municipal de Saint-Quentin: Saint Quentin (Francia) ⁵⁹²

⁵⁸⁸ El periódico local *Le Nouvelliste de Bellac* divulgó en su sección de espectáculos esta nueva escenificación de *Napoléonette*, la cual estuvo enmarcada en una celebración de beneficencia celebrada en Bellac (Anónimo, NB, 1933b: 2). Debido al considerable éxito de la comedia, en la misma fuente se anunció dos nuevas repeticiones de la pieza para los días 24 y 25 de julio.

⁵⁸⁹ Bajo la novedosa dirección de M. K. Harpain, según lo anunciado en *Comœdia*, el Casino Municipal du Mail presenció una nueva escenificación de la comedia en La Rochelle (J. –J. B., 1033: 3).

⁵⁹⁰ El diario *L'Ouest-Éclair* informó de esta representación de *Napoléonette* a cargo de los artistas de la Escuela Superior de PTT (Postes, Télégraphes et Téléphones), la cual fue acogida con gran entusiasmo por el público de Rennes (De Perros, 1934: 7).

⁵⁹¹ La edición de Rennes del diario *L'Ouest-Éclair* se congratulaba del próximo estreno de *Napoléonette* en el Raoul-Théâtre de esta ciudad bretona, calificando la pieza de incomprable y obra magistral (Anónimo, OEC, 1934: 7).

⁵⁹² El diario *Le Grand Écho de l'Aisne* hizo pública la escenificación de *Napoléonette* en esta ciudad del departamento de Aisne (región de Picardía), cuya intérprete principal fue la actriz y cantante Janine Bozzo (Anónimo, GEA, 1934: 3).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	9/12/1934	Théâtre Municipal: Troyes (Francia) ⁵⁹³
			10/12/1934	Théâtre Municipal: Bar-sur-Aube (Francia) ⁵⁹⁴
			20/01/1935	Théâtre Municipal: Nogent-sur-Seine (Francia) ⁵⁹⁵
			27/01/1935	Théâtre Municipal: Verdun (Francia) ⁵⁹⁶

⁵⁹³ Fue la sección de espectáculos del diario *Le Petit Troyen*, donde descubrimos que la pieza había pasado nuevamente por los escenarios de Troyes, siete años después de su estreno en dicho municipio (Anónimo, PTR, 1934b: 5). La obra, que fue anunciada como un «espectáculo de familia» que había alcanzado un «éxito triunfal» en el Sarah-Bernhardt, fue interpretada por la actriz y cantante Janine Bozzo, quien interpretó además el romance *Pauvre Jacques* y *Le Rigodon de Philidor*, un baile de M. Péricat.

⁵⁹⁴ Nuevamente, fue a través de la programación teatral del diario *Le Petit Troyen*, donde nos percatamos de una nueva escenificación de *Napoléonette* en la región Grand Est, esta vez, en Bar-sur-Aube, una localidad francesa del departamento de Aube (Anónimo, PTR, 1934a: 4).

⁵⁹⁵ Una docena de años después de su estreno en Nogent-sur-Seine, el diario *L'Écho Nogentais* anunció una reescenificación de la comedia en la misma localidad, la cual estuvo organizada por la compañía teatral de Georges Leduc (Anónimo, ENO, 1935: 2).

⁵⁹⁶ Tras transcurrir más de una década desde su estreno en Verdun, en una breve crónica teatral del periódico *Bulletin meusien*, se hizo referencia a una nueva escenificación impulsada por la gira teatral de G. Leduc y G. Lepée (Anónimo, BM, 1935: 3).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	2/02/1936	Sala parroquial: Artenay (Francia) ⁵⁹⁷
			21/06/1936	Brécey (Francia) ⁵⁹⁸
			25/06/1936	Salle Montgommery: Pontorson (Francia) ⁵⁹⁹
			28/06/1936	Salle du Patronage Laïque: Barenton (Francia) ⁶⁰⁰

⁵⁹⁷ En una crónica teatral, el diario regional *Le Journal du Loiret* confirmó el rotundo éxito que alcanzó la pieza en su paso por esta población del distrito de Orléans, cuyo elenco estuvo compuesto por 23 personajes con atuendos y decorado de la época (Anónimo, JL, 1936: 3).

⁵⁹⁸ Al anunciar el estreno de la pieza en Barenton en el periódico *L'Ouest-Éclair*, se mencionó el «magnífico éxito» que había alcanzado la pieza en esta población de Normandía (Anónimo, OEC, 1936a: 7). Pese a que la mayoría de representaciones de Gyp en este ámbito estuvieron interpretadas por mujeres jóvenes y aficionadas a sus obras, existieron, si bien en menor medida, escenificaciones exclusivamente masculinas. El día específico del estreno, así como el marco de la representación —una fiesta escolar de la École Communcale des Garçons— fueron especificados en otro número de este mismo diario (Anónimo, OEC, 1936c: 7).

⁵⁹⁹ El estreno de la comedia en esta localidad del departamento de la Manche (región de Normandía) fue difundido por el diario *L'Ouest-Éclair* (Rennes) (Anónimo, OEC, 1936b: 10). La representación formó parte de una velada artística organizada por la cooperativa escolar de los alumnos de Brecey.

⁶⁰⁰ En las noticias locales del diario *L'Ouest-Éclair*, encontramos una nueva representación de *Napoléonette* en esta localidad de la Manche (Normandía), la cual fue organizada por una compañía de teatro *amateur* y estuvo enmarcada en una velada recreativa celebrada por la Caisse des écoles (Anónimo, OEC, 1936a: 7).

Comedias (44)	Napoléonette	Napoléonette	17/01/1937	Salle Colbert: Nantes (Francia) ⁶⁰¹
			11/04/1937	Salle Saint-Solange: Vierzon (Francia) ⁶⁰²
			21/11/1937	Salle Colbert: Nantes (Francia) ⁶⁰³
			19/12/1937	Séances récréatives du cours complémentaire de Jeunes Filles: Périers (Francia) ⁶⁰⁴

⁶⁰¹ Nuevamente, fue en el diario *L'Ouest-Éclair* donde se anunció esta primera escenificación de *Napoléonette* en la Salle Colbert, la cual estuvo interpretada por Francine Vasse (Anónimo, OEC, 1937c: 7).

⁶⁰² Según anunció *La Dépêche du Berry*, los días 11 y 18 de abril de 1937, varias escenificaciones benéficas de *Napoléonette* tuvieron lugar en la ciudad de Vierzon —en el departamento de Cher— en beneficio del Comité Noëlliste de dicha ciudad (Anónimo, DBE, 1937: 3).

⁶⁰³ Tras investigar en el periódico *L'Ouest-Éclair* (Anónimo, OEC, 1937b: 6) hallamos esta nueva escenificación, la cual estuvo organizada por la Association des Anciennes Élèves du Lycée de jeunes filles de Nantes con vistas a recaudar beneficios para el fondo de ayudas de la ciudad. Según la misma fuente, la pieza estuvo protagonizada por una estudiante apellidada Vasse.

⁶⁰⁴ En una crónica teatral del diario *L'Ouest-Éclair (Rennes)* se reseñó la excelente acogida que habían tenido las sesiones recreativas de estas jóvenes estudiantes de Périers (Normandía), entre cuyas actividades, tuvo lugar una escenificación de esta famosa pieza de Gyp, la cual estuvo interpretada por un elenco femenino compuesto por veintitrés de las discentes: F. Jamard, Bos, Van Den Broecke, Fleury, Raoult, Berger, Hommet, Guillemain, Grouet, Marcadet, De Saint-Denis, Tison, Siard, Decaumont, etc. (Anónimo, OEC, 1937a: 8).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	28/12/1937	Salle de spectacles de Vuarrens: Vuarrens (Suiza) ⁶⁰⁵
			9/04/1938	Casino de Le Locle: Le Locle (Suiza) ⁶⁰⁶
			14/07/1938	Fine Arts Building: Chicago (Estados Unidos) ⁶⁰⁷
			20/04/1940	Théâtre de l'Odéon: París (Francia) ⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ Descubrimos que *Napoléonette* había sido escenificada en Vuarrens, una población campesina del cantón de Vaud, perteneciente al distrito de Gros-de-Vaud, gracias al diario franco-suizo *Feuille d'avis de Lausanne* (Anónimo, FAL, 1938: 13). La pieza, que fue reseñada como un espectáculo de «gran valor», tuvo como protagonista al actor Robert Mermoud y fue representada en dicha localidad hasta enero de 1938.

⁶⁰⁶ Dieciséis años después de su estreno en Le Locle, el diario *La Sentinelle* publicitó la reescenificación de la pieza en esta ciudad suiza del cantón de Neuchâtel (Anónimo, SEN, 1938a: 6).

⁶⁰⁷ Como homenaje a la población francesa de la ciudad, según especifica el diario *The Chicago Daily Tribune* (1847-1858), Chicago acogió en el Fine Arts Building —monumento de referencia que alberga el Studebaker Theatre— esta representación de *Napoléonette* y, seguidamente, un baile con motivo de la celebración del día de la Bastilla (Meade, 1938: 16).

⁶⁰⁸ Una quincena de años después, se informaba en la revista musical y teatral *Le Ménestrel* (1833-1940) de otra reposición de la comedia en dicho teatro y del reparto de comediantes (Anónimo, MEN, 1940: 68). France Noelle y Jacques Grétilat interpretaron a los protagonistas (Prudhomme, 1940: 4). El día específico del estreno quedó reflejado en el periódico parisino *L'Intransigeant* (Anónimo, INT, 1940: 4).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	Otoño de 1940	Representación por las estudiantes universitarias del Club de estudios franceses sobre arte y literatura de la Universidad Estatal de Valdosta, Georgia (Estados Unidos) ⁶⁰⁹
			04/10/1941	Función benéfica del Comité de l'Œuvre d'Entraide aux Prisonniers. Rue des Halles. Vannes (Francia) ⁶¹⁰
			19/01/1942	La Veillée de Vannes: Vannes (Francia) ⁶¹¹

⁶⁰⁹ Un anuario de la Universidad de Valdosta, titulado *Pine Cone for 1940*, entonces denominada Georgia State Woman's College (1922–1950), recogía esta representación de *Napoléonette* en lengua francesa. La escenificación estuvo organizada por un grupo de alumnas pertenecientes a un club de estudios francófonos, el cual estaba presidido por Mary Bundrick, Mary Jean Rockwell, Kathleen Campbell (Wisembaker, Baker, 1940: 71).

⁶¹⁰ Veintiún años después de su estreno en Vannes, se procedía a una reposición de *Napoléonette* con fines benéficos en la misma localidad (*Napoléonette*, 1941: 1).

⁶¹¹ En concomitancia con la representación benéfica anteriormente descrita, un año después, se reescenificaría la pieza en la vigilia de Vannes, en beneficio de diversas asociaciones benéficas: «Secours d'hiver» y «Colis du Prisonnier» (Michel, 1942: 3). Según el mismo diario, entre sus principales actrices y actores hallamos: Mlle. Jumelais (*Napoléonette*), Louis Régent (Louis XVIII), Mme le Priellec (Comtesse de Cayla), Lefranc (Marquise de Sérignan), etc. La obra, que fue del gran agrado del público,

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	2/07/1942	Théâtre Graslin: Nantes (Francia) ⁶¹²
			28/03/1943	Foyer Notre-Dame: Tourcoing (Francia) ⁶¹³
			09/01/1945	La Comédie: Ginebra (Suiza) ⁶¹⁴
			18/01/1951	Théâtre Ford: Wahington. También difundida en Canadá vía radiofónica por la Société Ford du Canada ⁶¹⁵

captó la atención por su brillante orquesta, bajo la dirección de Marius Guiol, así como por la puesta en escena y el vestuario, que supieron imprimir la «verdad histórica» de aquella época.

⁶¹² Según informó el periódico *L'Ouest-Éclair*, el 2 de julio de 1942, se produjo una nueva escenificación de *Napoléonette* —interpretada por Pauty Odette— la cual estuvo enmarcada en una serie de concursos teatrales, en este caso, del género de comedia, celebrados en el Théâtre Graslin de Nantes (Anónimo, OEC, 1942: 3).

⁶¹³ Conforme a la información extraída del diario *Journal de Roubaix*, la agrupación teatral «Théâtre Moral tourquennois» representó *Napoléonette* en Tourcoing (Anónimo, JRO, 1943b: 2). Según el mismo diario, debido al gran éxito cosechado, la pieza —que tuvo como actriz protagonista a la actriz Georgette Windels— fue reescenificada días más tarde, concretamente, el 4 de abril de 1943 (Anónimo, JRO, 1943a: 3).

⁶¹⁴ Según los datos recabados en los diarios *La Sentinelle* y *Journal de Genève*, veinticinco años después de su estreno en el Théâtre de la Comédie, la pieza volvería al mismo escenario suizo, siendo anunciada como una pieza de «gran éxito» y «gran espectáculo» (Anónimo, SEN, 1945: 6; JG, 1945a: 5).

⁶¹⁵ El diario *Radiomonde* anunció la representación de esta comedia en el Théâtre Ford, cuya versión radiofónica sería a su vez retransmitida por Radio-Canadá gracias a la Société Ford du Canada. La misma fuente informó asimismo del argumento de la pieza y de los/as intérpretes (Janine Sutto, Pierre Durand y François Rozet) (Anónimo, RM, 1951: 6).

Comedias (44)	<i>Napoléonette</i>	<i>Napoléonette</i>	1952	Salle du Cinéduc: Plombières-les-Bains (Francia) ⁶¹⁶
			09/11/1952	Homenaje a la compañía teatral Saint-Sébastien. Salle Saint-Sébastien: Pléneuf-Val-André (Francia) ⁶¹⁷
	<i>Napoleonka</i>		01/10/1919	Vinohrady Divadlo. Teatro situado en el barrio Vinohrady: Praga. (República Checa) ⁶¹⁸

⁶¹⁶ La compañía de teatral Les Piomères (2017), operativa en esta población de Vosges, especificó en el repertorio publicado en su sitio web una escenificación de *Napoléonette*, interpretada por comediantes de Notre-Dame.

⁶¹⁷ Esta representación se comentó en el *Bulletin des Anciens de l'école Saint-Joseph* (Anónimo, BAES, 1952).

⁶¹⁸ Se pudo conocer la escenificación de la obra en Praga por medio de la obra en checo *Národní divadlo a jeho předchůdci (El Teatro Nacional y sus predecesores)* (Prochazka, 1988: 16) y la revista checa *Osvěta* (Vlček, 1919: 575). Su fecha de estreno se averiguó gracias a *Spisovatelské Društvo* (1920: 43) y *Xav Dvořák* (1919: 346). Quepa apuntar que en todas estas fuentes, a diferencia de los periódicos franceses y españoles que abordan *Napoléonette*, no se atribuye la pieza a Gyp, sino a sus dos adaptadores a la escena: Jean Marsèle y André de Lorde (1921). El nombre del teatro se obtuvo investigando a raíz de esta información en otras fuentes checas (*Czechoslovakia Druztvo Vlast*, 1906: 90; Svoboda, 1921: 56). Hoy en día, la pieza se encuentra localizable (*Divadelniho Ustavu v Praze*, 2016).

Comedias (44)	<i>Napoleonka</i>	<i>Napoléonette</i>	1919	Městského divadla v Plzni: Teatro municipal de Pilsen (República Checa) ⁶¹⁹
			1921	Švandovo divadlo: Teatro Švandovo. Praga (República Checa) ⁶²⁰
	<i>La Corte de Luis XVIII</i>		22/03/1922	Teatro La Comedia: Madrid (España) ⁶²¹
	<i>Napoléonette</i>		25/11/1924	Teatro Cervantes: Almería (España) ⁶²²

⁶¹⁹ La localización del teatro donde se escenificó la pieza en Pilsen fue proporcionada por la revista mensual checa *Pramen II* (Vrba, 1922: 478).

⁶²⁰ Una nueva representación de la pieza dos años después de su retirada de los escenarios checos era anunciada por el escritor y editor checo František Borový (1874-1936) (1921: 220).

⁶²¹ El primer conocimiento que tuvimos sobre la única pieza de Gyp en España fue gracias a la obra de Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación* (1990: 242). Asimismo, a través de fuentes directas, tales como la crónica de José Alsina en el diario *El Sol* (1917-1939), pudimos conocer más a fondo la escenificación de la novela y su elenco (1922b: 3).

⁶²² Según la prensa almeriense de la época (Anónimo, CM, 1924: 5; DALM, 1924: 2), la compañía de comedias Bassó-Navarro fue la encargada de dar a conocer, dos años después de su estreno en la capital española, esta pieza traducida por José Ignacio de Alberti, aunque esta vez su título tomaría prestado el de la versión francesa, es decir, *Napoléonette*.

Comedias (44)	<i>Napoleonetka</i>	<i>Napoléonette</i>	16/11/1926	Teatr Polski: Poznań (Polonia) ⁶²³
			07/01/1927	Teatr Wielki: Leópolis (Ucrania) ⁶²⁴
	<i>Une nuit agitée</i>	Ilocalizable	14/05/1900	Grenoble (Francia) ⁶²⁵
	<i>La petite pintade bleue</i>	<i>La petite pintade bleue (La petite pintade bleue)</i>	27/04/1913	Burdeos (Francia) ⁶²⁶
			11/01/1930	Aïn Témouchent. Soirée des anciens élèves: Orán (Argelia) ⁶²⁷

⁶²³ Localizamos esta pieza gracias al diario *Życie Teatru (La Vida del Teatro)*, un hebdomadario dedicado a la cultura teatral polaca que aludió entre sus páginas a la representación de esta comedia de Gyp en la ciudad de Poznań (Papée, 1927: 6). Fue en otro diario, *Gazeta Polska*, donde averiguamos el año y la fecha concreta de su estreno (Anónimo, GP, 1926: 2).

⁶²⁴ La aparición de la pieza en el Teatr Wielki we Lwowie (Gran Teatro de Leópolis) de Ucrania, aunque perteneciente a Polonia durante la Segunda República Polaca (1918-1939), fue revelada por el diario polaco *Gazeta Lwowska* (1810-1939) (Anónimo, GLW, 1927: 2).

⁶²⁵ La escenificación de esta pieza en Grenoble fue transmitida por Willa Zahava Silverman (1995: 165), quien cita de forma escueta tres piezas de la autora sin proporcionar las fechas de representación. A través de esta información, buscamos la pieza en fuentes directas. *La comedia*, junto a su fecha de estreno, había sido incluida en el *Almanach des spectacles : année 1900* (Soubies, 1901: 104).

⁶²⁶ Sólo pudimos ser conscientes de la escenificación de esta pieza en la fecha y lugar proporcionados accediendo al *Almanach des spectacles : Année 1913* (Soubies, 1914: 114).

⁶²⁷ En el diario *L'Écho d'Alger*, apareció una crónica sobre esta ceremonia, donde se incluye la fecha de estreno de la comedia en Aïn Témouchent y el marco en el que tuvo lugar (Anónimo, EAL, 1930b: 8).

Comedias (44)	<i>Plans de campagne</i>	<i>Les Joies de la campagne</i>	26/01/1906	Athénée-Saint-Germain, Le Panache: París (Francia) ⁶²⁸
	<i>Le premier sentiment de Loulou*</i>	<i>Le premier sentiment de Loulou. En Revue d'Art Dramatique</i> (Tomo XXXII)	11/05/1892	Centre Artistique et littéraire: París (Francia) ⁶²⁹
	<i>Le premier flirt de Loulou</i>	julio-septiembre de 1893	24/01/1903	Théâtre Les Mathurins: París (Francia) ⁶³⁰
	<i>Rencontre</i>	<i>Une rencontre (Ohé !... Les psychologues)</i>	04/10/1895	Théâtre de l'Institut dramatique et lyrique: París (Francia) ⁶³¹

⁶²⁸ La única representación localizada de esta comedia se anunció en el diario *Le Radical* junto a la fecha de estreno y el teatro (Max, 1906: 6).

⁶²⁹ La fecha y lugar de estreno de esta pieza pudo anotarse al acceder a la propia obra teatral, publicada en *La Revue d'Art Dramatique* (Gyp, 1893a: 65).

⁶³⁰ En la programación teatral de *La Presse* (1836-1952) encontramos el nombre del teatro y el título de esta pieza, que intuimos que podía pertenecer a Gyp, aunque no se proporcionaba la autoría (Anónimo, LPR, 1903: 2). Mediante este dato, indagamos en otras fuentes y nos cercioramos de que la comedia pertenecía a Gyp (Kuntz, 1903: 4). Finalmente, pudo verificarse la fecha del estreno gracias a Montbrun, que especificó, además, el reparto de los personajes (1903: 4).

⁶³¹ En la revista *L'Orchestre* (1856-1911), se comunicó que Gyp había terminado una comedia para el Théâtre de l'Institut dramatique et lyrique (Anónimo, OR, 1895: 3). A través de esta información, investigamos en prensa posteriormente y leímos que Grosly corroboraba la representación de *Rencontre* como pieza inédita en el acto de apertura del teatro (1895: 3). La fecha de estreno la averiguamos gracias al diario *Le Journal* (Colin-Maillard, 1895a: 4).

Comedias (44)	<i>Rococo</i>	Ilocalizable	01/01/1909	Teatru de diletanți. Sala del Hotelului Central: Arad (Rumanía) ⁶³²
			01/08/1911	Matineu cu jocuri etnografice: Arad (Rumanía) ⁶³³
			08/02/1911	Reunión de mujeres rumanas de Arad. Hotel Crucea Albă: Arad (Rumanía) ⁶³⁴
	<i>Sauvetage</i>	<i>La vertu de la baronne</i>	03/1889	Theâtre d'Amateurs: París (Francia) ⁶³⁵
			22/04/1890	Théâtre d'Application: París (Francia) ⁶³⁶

⁶³² En el periódico rumano *Tribuna* (1884-), se encontró el nombre, la fecha y el lugar de representación (Anónimo, TR, 1909: 6). En otra crónica en rumano, se corroboró el éxito de la comedia y pudimos acceder al nombre de la actriz protagonista, Florica Cioran (O., 1911: 5).

⁶³³ Una vez más, en el periódico rumano *Tribuna*, se anunciaba una nueva representación de *Rococo*, en la fecha y festival detallados, así como el reparto de actores y actrices (Anónimo, TR, 1911b: 4).

⁶³⁴ Leímos el anuncio de esta comedia en *Tribuna*, donde se precisaba que sería representada en dicha fecha y lugar, así como el reparto y el motivo de la celebración (Anónimo, TR, 1911a: 5-6).

⁶³⁵ Este teatro anexo al Théâtre d'Application dio la bienvenida a *Sauvetage* un año antes de su estreno en dicho escenario (Parisis, 1889a: 2).

⁶³⁶ El hallazgo de la pieza se corroboró gracias a la obra de Beaumont Wicks, *The Parisian Stage*, aunque la fecha de representación que aparece, el 2 de mayo de 1890 (1950: 205), es equívoca, pues,

Comedias (44)	<i>Sauvetage</i>	<i>La vertu de la baronne</i>	22/06/1899	Théâtre La Bodinière: París (Francia) ⁶³⁷
	<i>Tontonne</i>	Ilocalizable	08/06/1912	Théâtre Municipal de Mayenne. Concert de l'estudiantina: Mayenne (Francia) ⁶³⁸
	<i>Toutoune</i>	<i>Toutoune (La petite pintade bleue).</i> También publicada en <i>Lecture pour tous</i> (diciembre de 1910)	1911	Ilocalizable ⁶³⁹

posteriormente, pudo comprobarse que llevaba representándose desde un mes antes. Así lo refleja la programación teatral del diario *La Justice* (1880-1976) (Martel, 1890: 4) y, más específicamente, el calendario dramático de 1890 publicado por el mismo diario (Anónimo, LJ, 1891: 3).

⁶³⁷ El diario feminista *La Fronde* (1897-1903) anunció la representación de dos obras de Gyp —*Sauvetage* y *L'ange gardien*— en el marco de un espectáculo compuesto exclusivamente por obras femeninas (De l'Orchestre, 1899: 3). Además de las dos obras de la Condesa de Martel, también formaron parte del programa un diálogo titulado *Arrêtée* de Jeanne Marni y *Vieilles chansons* de Mme. Bade. Como se puede constatar, esta nueva escenificación de *Sauvetage* se produjo más de una década después de su estreno en la capital gala.

⁶³⁸ El *Almanach des spectacles : 1912* incluía entre sus páginas la fecha de estreno y el lugar de escenificación, información que completamos acudiendo a diarios de fechas aproximadas (Soubies, 1913: 125). En la edición de Caen del diario *L'Ouest-Éclair* (1912-1944), se revelaba el tipo de celebración que acompañaba a esta comedia (Montenay, 1912: 4).

⁶³⁹ En el semanario francés *Le Journal de la jeunesse* (1873-1919), pudo verificarse la existencia de la comedia (Anónimo, JE, 1911: 442). De la publicación de la pieza en *Lecture pour tous* (1898-1971) informaba la revista bibliográfica mensual *Polybiblion* (1868-1939) (Anónimo, POL, 1911: 27). Su escenificación quedó finalmente confirmada con el hallazgo de un cartel teatral (Anónimo, LPT, 1911).

Comedias (44)	Scène du <i>Trio Tubulent</i>	<i>Le Trio Tubulent</i>	31/07/1930	Les ondes enfantines: Radio-París (París) ⁶⁴⁰
			11/07/1931	
	<i>Les Trois Clés</i>	<i>Leurs âmes</i>	09/06/1906	Cercle artistique et littéraire: París (Francia) ⁶⁴¹
			08/1916	Les Saisons 3: París (Francia) ⁶⁴²
	<i>Als 't regent</i>	<i>Quand il pleut</i>	10/01/1904	ジャカルタ芸術劇場 (conocido en indonesio actual como Gedung Kesenian Jakarta —Teatro de las Artes de Yakarta— y, durante el período colonial, como Schouwburg Batavia), Yakarta: (Indonesia) ⁶⁴³

⁶⁴⁰ Las programaciones radiofónicas de varios periódicos de la época, entre los cuales se encontraron *L'Ouest-Éclair* (Anónimo, OEC, 1930: 12) y *Le Petit Parisien* (Anónimo, PPA, 1931: 6) anunciaron la difusión inédita de una escena de Gyp, perteneciente a su obra *Un Trio Turbulent* (1928), como pieza integrada dentro de un programa titulado «Les ondes enfantines», el cual fue presentado por Mme Suzanne de Sainte-Croix, en colaboración con Mme Magdeleine Morland y con la intervención de Milles Lando, Hacotte, Christiane, Raymond y Jacques Reynier.

⁶⁴¹ Ha sido en la ya citada obra *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist* donde hemos hallado esta pieza representada en la fecha y el lugar citados (Beach, 1994: 84).

⁶⁴² La reaparición de la comedia en este recinto y la fecha fue revelada por Cecilia Beach (*Ibid.*: 138). El argumento de la obra, a raíz del cual encontramos la novela original, lo hallamos en *Le Journal du dimanche* (Sales, 1906: 380-381).

⁶⁴³ Un diario de las antiguas Indias Orientales Neerlandesas, denominado *Het nieuws van den dag voor Nederlandsch-Indië*, anunció el estreno de una pieza de Gyp titulada *Als 't regent* (Anónimo, NDN,

Comedias (44)	Acto integrado en «Gyp et l'esprit de Boulevard»	Título ilocalizable	14/12/1939	Hôtel Berkeley: Montréal (Canadá) ⁶⁴⁴
---------------	--	---------------------	------------	--

1903: 7; NDN, 1904: 4). Aunque nunca se especificó el título de la pieza original, sí se detalló que había sido vertida al neerlandés por el traductor Anthon Loran. Una crónica del periódico *Bataviaasch nieuwsblad* (Anónimo, BAT, 1904: 2) informó del prometedor estreno de la comedia, que fue de gran agrado del público autóctono.

⁶⁴⁴ Según informaba el diario montrealés *Le Jour* (1937-1946), el Cercle Tricole, una «sociedad francesa de la Mujer» que impulsaba la propagación del pensamiento femenino, inauguró su segunda sesión en el Hôtel Berkeley, emplazado en la calle Sherbrooke Ouest de Montréal. Dentro de su ciclo de conferencias, se impartió una conferencia titulada «Gyp et l'esprit du Boulevard» (Anónimo, JOU, 1939: 5), la cual iría proseguida de un acto de la autora, cuyo título no trascendió en los diarios canadienses de la época. La conferencia fue impartida por Laurette Larocque-Auger, quien sería profesora de dicción y puesta en escena en la Facultad de musique de l'Université d'Ottawa y en la École du spectacle du Théâtre Stella.

Del extenso repertorio de obras anteriormente expuestas, se desprende que la comedia fue el género predilecto y más prolífico en la producción escénica de la Condesa de Martel. Con un total de 44 piezas diferentes y cientos de escenificaciones en distintos países, estamos ante el género teatral más cultivado y el que constó de mayor presencia tanto en Francia como a escala europea e internacional. En este mismo orden de evidencias, cabe anotar que el género cómico fue además el más adaptado y vertido a otras lenguas extranjeras. A modo recopilativo y sin adentrarnos en los detalles ya expuestos para cada pieza, a continuación, ofrecemos una relación de los títulos que fueron trasvasados a otras lenguas, clasificados por idiomas:

- **Alemán:** *Wieselchen (Le Mariage de Chiffon)*.
- **Checo:** *Napoleonka (Napoléonette)*.
- **Español:** *La Corte de Luis XVIII (Napoléonette)*.
- **Inglés:** *The Freedom of Suzanne (Autour du divorce)* y *Friquet (Le Friquet)*.
- **Italiano:** *Friquet (Le Friquet)*.
- **Neerlandés:** *Prulletje (Le Mariage de Chiffon)* y *Als 't regent* (texto origen ilocalizable).
- **Noruego:** *Melisande (Le Mariage de Chiffon)*.
- **Polaco:** *Aniol opiekunczy (Ange gardien)* y *Napoleonetka (Napoléonette)*.
- **Portugués:** *Mademoiselle Ève (Mademoiselle Ève)*.
- **Rumano:** *Rococo* (texto origen ilocalizable).
- **Ruso:** *Mademoiselle Ève (Mademoiselle Ève)*.

La multiplicidad de lenguas a las que se tradujeron sus comedias vino acompañada de duplicidades de títulos, no sólo en lo que atañe a la traducción domesticante de algunas obras (véase, entre otros, *The Freedom of Suzanne* por *Autour du divorce* o *Prulletje* por *Le Mariage de Chiffon*), ya analizada en la metodología de la presente Tesis —d. *Duplicidad de títulos*—. Asimismo, existieron variaciones apelativas en cada idioma. Entre otros ejemplos, capta nuestra atención que la obra escenificada en Madrid fuese titulada *La Corte de Luis XVIII* (1922) y, a su vez dos años más tarde, aun tratándose de la misma pieza, fuese representada en Almería con su título original: *Napoléonette* (1924). Un procedimiento que se repitió en obras como *Le Friquet* (1904), que, curiosamente,

pese a conservar su denominación original en todas las lenguas extranjeras, inclusive en inglés o italiano, en francés canadiense fue representada como *L'enfant de la balle* (1910).

En lo atingente a sus comedias más célebres, cabría resaltar sus tres obras de mayor reclamo: en primer lugar, la mítica *Napoléonette* (1919), que gozó de una extensa presencia tanto en la capital del Sena como en numerosas localidades, y ciudades del Hexágono y el extranjero, especialmente, en Europa. En segundo lugar, *Le Friquet* (1904), que a semejanza de *Napoléonette*, se escenificó en gran parte de Francia, presentando como novedad la incorporación de la obra de Gyp al continente americano. Por último, hemos de mencionar *The Freedom of Suzanne* (1904), que si bien no es una de las piezas con mayor proyección internacional, sí fue desde un plano cuantitativo la más escenificada, aunque, su ámbito de difusión fue únicamente anglosajón (Reino Unido y Estados Unidos).

En este sentido, al igual que ocurrió con *The Freedom of Suzanne*, resulta llamativo que algunas comedias no escenificadas en Francia o cuyos datos de escenificación se desconocen, como *Autour du divorce* y *Le mariage de Chiffon*, sí que fueron representadas en países extranjeros, pero nunca llegaron al país galo pese a su notorio éxito en el formato novelístico. Creemos que esta progresiva puesta en escena estuvo motivada por el creciente interés que fue suscitando la literatura de Gyp en otras lenguas extranjeras. De este modo, una vez que se tradujeron sus libros, no tardaron en llegar a los escenarios de otros países, aunque eso sí, lo harían siempre de manera tardía con respecto a las obras originales.

Ello explica que la novela más célebre y editada de Gyp, *Le mariage de Chiffon* (1894), no gozara de relevancia en el teatro francés, a pesar de los/as cuantiosos/as lectores/as que soñaban con su puesta en escena. Así lo constataba en los «malogrados» inicios de Gyp como dramaturga y sólo un año después de su publicación, el cronista Henry Lafauze. Al interrogarse sobre si *Le Mariage de Chiffon* pasaría algún día por el tablado escénico, este cronista de *Le Gaulois* (1868-1929) no se mostraba demasiado optimista debido a una «dificultad insuperable»: «*Chiffon a tout juste quinze ans, et comme le rôle est dur, très long et très difficultueux, il nous faudrait une grande artiste de quinze ans. S'il s'en trouve sur votre route, Gyp vous saura gré de lui faire signe*» (1895: 2). A nuestro juicio, este argumento no era óbice ni valladar para escenificar la pieza, pues como demostraría la dramaturgia de Gyp años más tarde, fueron innumerables

las heroínas adolescentes encarnadas por actrices de mayor edad⁶⁴⁵. Probablemente, la ausencia de esta comedia de los escenarios franceses radique en que fue una de las primeras obras de la escritora y estuvo, además, escrita en prosa dramática, factor que dificultaría su puesta en escena. No obstante, al ser su novela referente, sí que fue objeto de diversas adaptaciones, siendo escenificada décadas después en Noruega (*Melisande*), Los Países Bajos (*Prulletje*) o Alemania (*Wieselchen*).

Al margen de sus títulos más ilustres, contrariamente a lo que siempre se creyó, la Condesa de Martel puso en escena una gran variedad de comedias que cautivaron a la sociedad parisiense y al resto del Hexágono. Aunque no obtuvieron la resonancia de sus principales novelas, observamos que comedias de menor duración y publicidad como *Sauvetage* (1890), *Le premier sentiment de Loulou* (1892), *Rencontre* (1895), *L'idéal* (1898), *L'ange gardien* (1899), *L'assiette au beurre* (1900), *Le premier flirt de Loulou* (1903), *Plans de campagne* (1906), *La Chèvre* (1906), *La petite pintade bleue* (1913) o *Bob chez lui* (1916) gozaron de un considerable reclamo tanto en la sociedad parisina como en las grandes urbes europeas.

En lo atinente a su funcionalidad teatral, allende su propósito de socialización y la comercialidad de sus obras, su dramaturgia estuvo dotada de un sólido componente social, del que se sirvió el pueblo para reivindicar causas sociales y benéficas. Traspasando los límites puramente culturales, sus comedias franquearon el recinto interpretativo, desplazándose hacia los barrios, las calles y, en definitiva, a aquellos espacios urbanos próximos a los hogares y los escenarios más reales. Este fenómeno de democratización de su teatro se consolidó sobre todo en el ámbito regional y local, al que llegaron buena parte de sus piezas. Entre las comedias con un mayor número de escenificaciones benéficas, sobresalen las que seguidamente mencionamos:

⁶⁴⁵ Buen ejemplo de ello fue la exitosa pieza *Le Friquet* (1904), cuya heroína, pese a poseer sólo catorce años, fue interpretada por Polaire cuando ésta ya rebasaba la treintena (Anexo III. I., F1-F4); *Napoléonette* (de 15 años), cuyas actrices también superaban los veinte y los treinta años de edad, como lo ejemplifica el rol encarnado por la actriz quebequense Janine Sutto (1921-2017); *Couchette n.º 3*, interpretada por la célebre Christiane Dor hasta sus más de 45 años; o la propia pieza *Le Mariage de Chiffon* (también de 15 años), representada en los Países Bajos por Enny Mols-de Leeuwe a sus 19 años y por Else Mauhs a sus 31. Para mayor información, puede consultarse el «Anexo IV. Análisis de los personajes» (pp. 747-801), donde debajo de cada personaje llevado a la escena, se han listado las diferentes actrices por quienes fueron encarnadas.

- *Napoléonette*: representada en funciones benéficas para el Comité de l'Œuvre d'Entraide aux Prisonniers en Vannes (1941); en el Casino Simplon de Friburgo, cuyos beneficios estuvieron destinados a apoyar las obras de caridad en 1922; y en el Théâtre Municipal de Annecy, cuyas ganancias se orientaron a la captación de fondos de beneficencia.
- *The Freedom of Suzanne* en el Pleasure Gardens Theatre de Folkestone con vistas a recaudar fondos para la RSPCA (Real Sociedad para la Prevención de la Crueldad contra los Animales) en 1913.
- *Mademoiselle Ève* en el Михайловский Театр (Teatro Mijáilovski, de San Petersburgo), en beneficio de la actriz sueca Starck en 1905.

Para concluir, cabe reseñar que el género cómico, al ser el más cultivado de la dramaturgia, también fue en consecuencia aquél más sometido a la transversión de género. Como hemos podido comprobar, de sus comedias se extrajeron piezas de diversos géneros y subgéneros: musicales (*Napoléonette*), operetas (*Le mariage de Chiffon y Chiffon*), sainetes (*Autour du mariage*, *L'ange gardien*, *Scène d'intérieur*, *Le premier sentiment de Loulou*), etc. A este respecto, resulta llamativo que en la mayoría de ocasiones los títulos reconvertidos fueran homónimos a los de las comedias (véase la comedia *Napoléonette* frente al musical también titulado *Napoléonette*); mientras que, por otro lado, hubo comedias cuyos títulos se modificaron parcialmente tras su reconversión. Éste fue el caso de la comedia *Autour du mariage*, que, a su vez, constó de dos versiones en sainetes: *Autour du mariage* y *Scène d'intérieur*, respectivamente.

Tras las conclusiones extraídas de esta recurrente transversión, colegimos que existieron comedias cuya estructura fue plenamente reconvertida a otros géneros, mientras que otras fueron remodeladas segmentariamente. Por consiguiente, dentro de una misma comedia podía darse una gran maleabilidad de géneros. Al mismo tiempo que unas comedias se trasvasaban de manera íntegra a otros subgéneros (por ejemplo, el sainete *Autour du mariage*), existieron otras piezas que se reconvertían parcialmente (el sainete *Scène d'intérieur*, capítulo de *Autour du mariage*).

Así, se deduce que el sainete *Autour du mariage* fue una pieza con el mismo contenido temático que la comedia homónima, con las modificaciones pertinentes de este género teatral. Mientras tanto, *Scène d'intérieur* constituyó un sainete procedente de

Autour du mariage, con la excepción de que sólo se llevó a la escena un capítulo de la comedia. En suma, podría afirmarse que Gyp escenificó obras completas, ya fuesen comedias propiamente dichas o adaptadas de manera holística a cualquier otro formato. O, en su defecto, al recurrir a la intratextualidad, la dramaturga bretona representaba breves escenas procedentes de capítulos, transformadas y adaptadas a otros subgéneros.

En conclusión, la comedia fue sin duda el género predilecto de nuestra autora, además del más traducido y con mayor proyección internacional, que lo condujo a ser representado en una gran multiplicidad de lenguas y países. El notorio éxito que cosecharon sus comedias, reconvertidas muchas de ellas a otros géneros, originó también variaciones apelativas en cada idioma. Un fenómeno que, a su vez, estuvo acompañado de una dramaturgia con una función social. Al margen de recaudar fondos para acciones benéficas destinadas a los colectivos más desfavorecidos, como analizaremos en el tercer bloque *Estudio temático de la obra de Gyp desde una perspectiva de género*, sus comedias lograron desestabilizar, siempre desde una comicidad satírica y mordaz, los jerárquicos roles de género antaño establecidos.

GÉNEROS	Título de la pieza	Publicación a la que pertenece	Fecha de estreno	Lugar
Sainetes (8)	<i>L'ange gardien*</i>	<i>Sans voiles (Sans voiles)</i>	24/01/1893	Théâtre de la Chanson Gauloise. Programa en beneficio de la población más desfavorecida económicamente: Montmartre, París (Francia) ⁶⁴⁶
			25/04/1894	Théâtre d'Application: París (Francia) ⁶⁴⁷
	<i>Autour du mariage*</i>	<i>Autour du mariage</i>	16/09/1883	Théâtre de Fériana: Fériana (Túnez) ⁶⁴⁸

⁶⁴⁶ Se ha consultado la programación escénica de *Le Figaro* para averiguar la fecha de representación del sainete y el nombre del teatro (Anónimo, LF, 1893: 4). Por otra parte, el objetivo benéfico de la función puede leerse en *La Lanterne* (Anónimo, LA, 1893: 3). El éxito cosechado por la pieza y su inclusión en la programación del teatro se anunciaba en *La Presse* (Calchas, 1893: 4).

⁶⁴⁷ El diario *Le Rappel* anunció una nueva representación de la pieza dentro de un programa denominado «Scènes vécués» (Marsy, 1894: 4).

⁶⁴⁸ El hallazgo del estreno de la primera pieza de Gyp y el nombre del teatro ha sido posible gracias al escritor francés Édouard Céalís (1860-1914) (1897: 252).

Sainetes (8)	<i>Autour de la psycholomachie</i>	<i>Ohé !... Les psychologues (Quand il pleut)</i>	1888	X ⁶⁴⁹
	<i>Bob chez lui*</i>	<i>Bob chez lui (Petit Bob)</i>	13/11/1915	Théâtre Communal. Acto benéfico para «Les invalides militaires de la Guerre 1914-15»: Bruselas Bélgica ⁶⁵⁰
	<i>Flirtage</i>	<i>Flirtage (La fée surprise)</i>	29/01/1898	Salón de Lydie Aubernon de Nerville: París (Francia) ⁶⁵¹
			21/02/1898	Hotel de la baronesa Annet Morio de l'Isle, situado en la Rue de l'Université: París (Francia) ⁶⁵²

⁶⁴⁹ Mediante la revista francesa mensual *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, pudimos corroborar la existencia de este sainete y atribuir a Gyp su autoría (De Bussy, 1911: 805; Paupe, 1911: 105).

⁶⁵⁰ Fue en el diario belga *Le Progrès* donde se puso de manifiesto la existencia de este sainete en Bruselas, concebido dieciséis años antes como comedia en París (Anónimo, PR, 1915: 2).

⁶⁵¹ La velada mundana y la fecha en la que vio la luz este sainete, y otros detalles, como que la autora asistió al estreno, fueron reseñados por Archiduc (1898b: 2) en el diario *Le Matin* (1884-1944).

⁶⁵² En otra velada privada de análogas características también descrita por Archiduc (1898a: 3), quien detalló la fecha de estreno y los datos de su anfitriona, encontramos este sainete. El domicilio de la misma y el reparto teatral fueron, no obstante, transmitidos por Ferrari (1898a: 3).

Sainetes (8)	<i>Flirtage</i>	<i>Flirtage</i> (<i>La fée surprise</i>)	07/03/1898	Théâtre d'Application: París (Francia) ⁶⁵³
	<i>L'idéal*</i>	<i>L'idéal</i> (<i>La vertu de la baronne</i>) o <i>L'idéal</i> (<i>Autour du mariage</i>)	28/03/1896	Velada musical y teatral en los salones de la Sra. Durand: Rue Spontini, París (Francia) ⁶⁵⁴
			06/1898	Ladies' Club de la Madeleine: París (Francia) ⁶⁵⁵
	<i>Le premier sentiment de Loulou*</i>	<i>La Revue d'Art Dramatique</i> (Tomo XXXII) de julio-septiembre de 1893	14/05/1892	Cercle artistique et littéraire (también llamado Cercle Volney): París (Francia) ⁶⁵⁶

⁶⁵³ La primera representación pública de la pieza quedó registrada en el *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Exercice 1898-1899* (Société des auteurs et compositeurs dramatiques, 1899: 849).

⁶⁵⁴ Dos años antes de lograr una mayor popularidad en otro recinto parisino, este sainete, protagonizado por una actriz apellidada Henriot, vio la luz en este entorno más selectivo (Dantin, 1896: 2).

⁶⁵⁵ Únicamente a través del diario *Le Journal*, hemos podido saber de la existencia de este sainete, así como del reparto, el lugar y la fecha de representación (Mayer, 1898a: 3).

⁶⁵⁶ La primera información que tuvimos acerca de este sainete fue gracias a Véga (1892: 143), quien sin especificar la fecha de estreno, comentó su representación en dicho teatro. Conocimos la fecha del estreno accediendo a la propia publicación de la obra en la *Revue d'art dramatique* (Gyp, 1893a: 65). Asimismo, según especificó el diario *La Justice*, la pieza estuvo brillantemente interpretada por Eugénie Bau, Dieudonné y Lugné-Poë (Martel, 1892: 4).

Sainetes (8)	<i>Le premier sentiment de Loulou*</i>	<i>La Revue d'Art Dramatique</i> (Tomo XXXII) de julio-septiembre de 1893	06/05/1897	Théâtre d'Application: París (Francia) ⁶⁵⁷
			04/1898	Théâtre du Grand Guignol: París (Francia) ⁶⁵⁸
	<i>Scène d'intérieur</i>	<i>Scène d'intérieur (Autour du mariage)</i>	11/02/1895	Salle Lancry. Representaciones benéficas: París (Francia) ⁶⁵⁹
			04/04/1895	Concierto musical en el domicilio de la Sra. Yung, Avenue Marceau: París (Francia) ⁶⁶⁰

⁶⁵⁷ Albert Soubies (1898: 68) precisó todos los datos de representación ofrecidos para este sainete.

⁶⁵⁸ Conforme a lo que se menciona en el diario *La Justice*, el Théâtre du Grand Guignol incluyó, además de *L'ange gardien*, esta otra pieza de Gyp en su repertorio (Anónimo, LJ, 1898b: 3).

⁶⁵⁹ En el diario *Le Journal*, se relataba la escenificación de esta comedia en esta sala y la actuación de sus intérpretes (Colin-Maillard, 1895b: 4). Confirmamos la fecha de estreno mediante el *Almanach des spectacles : Année 1895* (Soubies, 1896: 92).

⁶⁶⁰ Esta representación de carácter privado era comentada en el periódico *Le Gaulois*, que incluía, además, los datos de los actores y actrices principales (Dantin, 1895: 2).

El segundo género más cultivado de Gyp fue el sainete, un género teatral de carácter cómico, que podía constar de uno o varios actos y solía escenificarse como una función independiente, o bien al final de otra función. Se trató, pues, de un género abordado por la escritora en sus inicios como dramaturga, particularmente desde el último tercio del siglo XIX hasta finales del mismo, interrumpiendo a partir de entonces su producción en este género para adentrarse en las comedias («Anexo I. Gráfico de la producción dramática de Gyp por décadas», p. 668). Con toda certeza, los comienzos escénicos de la novelista se centraron en el género del sainete por tratarse de piezas de duración más breve y extraídas de capítulos de sus novelas, un proceder que ya hemos catalogado dentro del concepto de intratextualidad. Esta hipótesis cobra una mayor veracidad si recordamos que, contrariamente a lo que se cree, la primera pieza de Gyp no fue su «malograda» comedia *Autour du mariage* (1883), sino su versión en sainete de título homónimo, *Autour du mariage* (1883), la cual se estrenó un año antes, el 16 de septiembre de 1883 en el Théâtre de Fériana en Túnez.

El único sainete que perduró hasta el siglo XX fue *Bob chez lui*, probablemente, por pertenecer a su archiconocida novela *Petit Bob* (1900). De esta pieza capta nuestra atención el hecho de que fuese escenificada como sainete en Bélgica el 13 de noviembre de 1915, mientras que, en Francia, sólo fue representada bajo el mismo título como una comedia en 1899. Con ello se advierte que los sainetes de Gyp constituyeron otro de los géneros más sometidos a la transversión de género.

A semejanza de las comedias, en sus sainetes prevalecieron las representaciones de carácter benéfico, como fue el caso del capítulo *Bob chez lui* en el Théâtre Communal de Bruselas, representado el 13 de noviembre de 1915 en el acto benéfico para «Les invalides militaires de la Guerre 1914-15»; *Scène d'intérieur*, en la Salle Lancry, con motivo de unas representaciones benéficas celebradas en la capital francesa el 11 de febrero de 1895; o *L'ange gardien* en el Théâtre de la Chanson Gauloise enmarcado en un programa en beneficio de la población más desfavorecida económicamente, el 24 de enero de 1893.

En cambio, a diferencia de sus comedias, representadas en los teatros nacionales y locales más selectos de Francia y el extranjero, en sus sainetes, al tratarse de sus primeras escenificaciones y poseer un carácter sucinto, se observa una mayor tendencia a las representaciones privadas. Por lo general, éstas se producían en los hogares de célebres

damas de la alta aristocracia y de las denominadas *salonnières*. Algunas de ellas fueron el estreno del sainete *L'idéal* en la velada musical y teatral de los salones de Madame Durand, en la Rue Spontini el 28 de marzo de 1896; la escenificación de *Scène d'intérieur* en el concierto musical organizado en el domicilio de Madame Yung, residente en la Avenue Marceau de la capital francesa el 4 de abril de 1895; o *Flirtage*, estrenada en el Salón de Lydie Aubernon de Nerville el 29 de enero de 1898.

Se pernota que algunos de sus sainetes se escenificaron con carácter previo en veladas mundanas para, posteriormente, incorporarse a las grandes programaciones teatrales de las salas parisienses. Un hecho que, en contraposición, no ocurriría en sus comedias, donde la dinámica fue más bien inversa, siendo estrenadas en majestuosos teatros de Europa y, a medida que los años transcurrían, en escenarios locales o de menor concurrencia. Así, por ejemplo, el sainete *Flirtage* (1898) no llegaría al teatro propiamente dicho hasta ser escenificado en el salón recién citado y en el Hotel de la baronesa Annet Morio de l'Isle, de la Rue de l'Université de París el 21 de febrero de 1898. Tras estas veladas privadas, dos meses más tarde de su estreno, la pieza llegaría al conocido Théâtre d'Application de París el 7 de marzo de 1898.

Es probable que este proceso gradual en la escenificación se deba a un propósito de autoevaluación de las piezas por parte de la dramaturga, quien timorata ante la calidad inicial de estas escuetas escenas, optó por escenificarlas primero en escenarios más íntimos con vistas a proyectarlas en la escena si la crítica cosechada era favorable. En suma, si bien es cierto que el sainete no fue el género predilecto de Gyp, sí que enriqueció su labor dramática favoreciendo la representación de escenas independientes que, de no haber sido de otro modo, habrían permanecido anegadas entre los innumerables capítulos de sus desmemoriadas novelas.

GÉNEROS	Título de la pieza	Publicación a la que pertenece	Fecha de estreno	Lugar
Operetas (3)	<i>Chiffon</i>	<i>Le mariage de Chiffon</i>	1978	X ⁶⁶¹
	<i>Le mariage de Chiffon</i>		23/05/1954	Le Mans (Francia) ⁶⁶²
			16/12/1961	Radio France III (Francia) ⁶⁶³
	<i>Couchette n.º 3</i>	Ilocalizable	7/02/1929	Théâtre des Capucines: París (Francia) ⁶⁶⁴

⁶⁶¹ Esta opereta, datada de 1978, fue creada por Gyp, Henri Goublier, Jean Bru y Gérard Boireau, según la Biblioteca Nacional de Francia en su catálogo. Consúltese el siguiente enlace: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42861307v>

⁶⁶² El guionista y dibujante francés Jean-Claude Fournier (2012) da fe de la existencia de la pieza, de su emisión en Francia y atribuye, por otro lado, la adaptación a Jean Bru.

⁶⁶³ La programación radiofónica del periódico suizo *Journal de Genève* (1826-1998) puso en nuestro conocimiento la emisión de esta opereta en Francia (Anónimo, JG, 1961: 15).

⁶⁶⁴ En el calendario escénico del diario *Le Figaro*, se anunció el estreno de dicha comedia musical en esta antigua sala de teatro parisina (Anónimo, LF, 1929: 5). Cabe recordar que, a semejanza del resto de diarios de la época, en dicha fuente, la pieza no fue atribuida a nuestra autora, sino a Alex Madis. Diversas fotografías del estreno de la opereta en este teatro pueden apreciarse en el Anexo III. I., F27, F28 y F29.

Operetas (3)	<i>Couchette n.º 3</i>	Ilocalizable	15/05/1929	Théâtre Broadway: París (Francia) ⁶⁶⁵
			26/08/1929	Casino de Riva- Bella: Ouireham (Francia) ⁶⁶⁶
			19/08/1929	Touquet-Paris- Plage (Francia) ⁶⁶⁷
			1/09/1929	Casino Municipal: La Baule- Escoublac (Francia) ⁶⁶⁸
			20/09/1929	Théâtre Ambassador: Bruselas (Bélgica) ⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ Gracias a los calendarios teatrales de los diarios *Paris-soir* y *Le Journal*, hallamos el estreno y la fecha de representación de la opereta en este célebre teatro parisino, emplazado en el n.º 167 de la rue Montmartre (Anónimo, JO, 1929: 5; PS, 1929: 5).

⁶⁶⁶ El estreno de *Couchette n.º 3* en esta localidad del departamento de Calvados fue divulgado por el periódico de espectáculos *Comædia* (Anónimo, COM, 1929c: 3).

⁶⁶⁷ En un breve anuncio teatral del periódico *L'Intransigeant*, se mencionó el paso de la pieza por este municipio del norte de Francia, cuya interpretación estuvo protagonizada por Germaine Charey, Maguy-Warna, Paul Villé y Max Réjean (Anónimo, INT, 1929: 6). La fecha del estreno, así como el lugar de la representación, los hallamos en el diario *Comædia* (Anónimo, COM, 1929d: 5).

⁶⁶⁸ Fue en el diario escénico *Comædia* donde quedó reflejado el estreno de *Couchette n.º 3* en esta población de la Loire-Atlantique, la cual estuvo interpretada por Maguy Warná, Paul Ville y Max Réjean (Anónimo, COM, 1929b: 4).

⁶⁶⁹ En la obra *Bruxelles-théâtres*, Honoré Lejeune (1938: 74) mencionó que, previamente a su estreno en el Théâtre de la Gaîté, la pieza había sido estrenada en el Ex-Ambassador, la antigua denominación con la que se conocía al Théâtre de l'Olympia y posterior sala cinematográfica Cinéma Ambassador. La fecha específica del estreno fue especificada por el diario *Comædia* (Anónimo, INT, 1929: 6).

Operetas (3)	<i>Couchette n.º 3</i>	Ilocalizable	17/10/1929	Théâtre de Montrouge: París (Francia) ⁶⁷⁰
			25/10/1929	Théâtre des Ternes: París (Francia) ⁶⁷¹
			19/11/1929	Grand-Théâtre: Dijon (Francia) ⁶⁷²
			28/11/1929	Vevey (Suiza) ⁶⁷³
			12/1929	Canadá ⁶⁷⁴

⁶⁷⁰ El diario *Le Petit Parisien* informó en su sección escénica de la *première* de la opereta en este teatro parisino (Anónimo, PPA, 1929b: 7).

⁶⁷¹ Fue a través del diario *Le Petit Parisien* donde descubrimos, además de este nuevo estreno en la Ville Lumière, que la obra original era de Gyp (Anónimo, PPA, 1929a: 5).

⁶⁷² El periódico *Le Progrès de la Côte d'Or* anunció el estreno de la opereta en este teatro de Dijon, uno de los monumentos históricos más relevantes del departamento de la Côte-d'Or (Anónimo, PCO, 1929a: 4).

⁶⁷³ *Le Courier de Vevey* transmitió el estreno de esta opereta de gran éxito, en los escenarios parisinos y suizos, en Vevey, una ciudad suiza del cantón de Vaud (Anónimo, CV, 1929: 3).

⁶⁷⁴ El periódico *L'Intransigeant* mencionó el estreno de *Couchette n.º 3* en Canadá (Anónimo, INT, 1929: 6).

Operetas (3)	<i>Couchette n.º 3</i>	Ilocalizable	8/12/1929	Théâtre de l'Alhambra: Lille (Francia) ⁶⁷⁵
			27/12/1929	Théâtre Bel-Air: Lausana (Suiza) ⁶⁷⁶
			31/12/1929	Théâtre de Tonkin (actual Vietnam del Norte): Hanói (Vietnam) ⁶⁷⁷
			5/01/1930	Théâtre de la Chaux-de-Fonds: La Chaux-de-Fonds (Suiza) ⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ A través del calendario teatral del diario *Comœdia* descubrimos el paso de la opereta por este teatro de Lille (Anónimo, COM, 1929a: 4).

⁶⁷⁶ El diario helvético *Le Droit du Peuple* comunicó el estreno de *Couchette n.º 3* en este antiguo teatro de variedades de Lausana (Anónimo, DRP, 1929: 4).

⁶⁷⁷ El diario teatral *Comœdia* informó de que la temporada teatral en la actual Hanói —antigua capital de la Indochina francesa entre 1902 y 1954— fue clausurada por *Couchette n.º 3*, una pieza que, a semejanza de la mayoría de fuentes, sólo se atribuyó a Alex Madis (Karmor, 1929: 4).

⁶⁷⁸ El diario regional *L'Impartial (La Chaux-de-Fonds)* anunció para comienzos del próximo año el estreno de la opereta en esta ciudad suiza del Cantón de Neuchâtel (Anónimo, IMP, 1929: 4).

Operetas (3)	<i>Couchette n.º 3</i>	Ilocalizable	11/01/1930	Saigón: Ciudad Ho Chi Minh (Vietnam) ⁶⁷⁹
			21/01/1930	Théâtre de la Gaîté-Rochechouart: París (Francia) ⁶⁸⁰
			23/02/1930	Théâtre des Nouveautés: Toulouse (Francia) ⁶⁸¹
			02/1930	Nouveau Théâtre: Argel (Argelia) ⁶⁸²
			02/1930	Niza (Francia) ⁶⁸³

⁶⁷⁹ A través del periódico *L'Écho annamite* conocimos el estreno de esta opereta por Saigón (actualmente, Ciudad Ho Chi Minh), la cual se considera la ciudad más poblada de Vietnam (Anónimo, EAN, 1930: 2).

⁶⁸⁰ El diario *Le Journal* informó de la escenificación de la opereta en este teatro parisino, situado en el n.º 15 del Boulevard Rochechouart y actualmente desaparecido (Anónimo, JO, 1930: 8).

⁶⁸¹ El semanario ilustrado *Le Cri de Toulouse* (1906-1930) se hizo eco del estreno de esta opereta en la ciudad de Toulouse, atribuyéndola equívocamente sólo a Joseph Szulc y Willemetz (Anónimo, CT, 1930: 7).

⁶⁸² A través del periódico *Comœdia*, descubrimos la representación de la pieza en el Nouveau Theatre de Argel (Anónimo, COM, 1930b: 2).

⁶⁸³ Nuevamente, fue en el correo teatral de *Comœdia* donde se apuntó la inminente llegada de la pieza a esta ciudad del sur de Francia (Anónimo, COM, 1930b: 2).

Operetas (3)	<i>Couchette n.º 3</i>	Ilocalizable	02/1930	Cannes (Francia) ⁶⁸⁴
			02/1930	Toulon (Francia) ⁶⁸⁵
			7/03/1930	Grand Théâtre: Tours (Francia) ⁶⁸⁶
			27/03/1930	Éden-Théâtre: Saint-Étienne (Francia) ⁶⁸⁷
			26/07/1930	Grand Théâtre: Burdeos (Francia) ⁶⁸⁸

⁶⁸⁴ En la fuente recién citada, se enumeró a Cannes como otra de las ciudades en la que se estrenaría *Couchette n.º 3* durante el mes de febrero de 1930 (*Ídem*).

⁶⁸⁵ De igual modo, fue en el mismo número del periódico previamente citado, donde se anotó la escenificación de la opereta en esta ciudad portuaria del departamento de Var (*Ídem*).

⁶⁸⁶ En los archivos de la Opéra de Tours (2018), disponibles actualmente en línea, aparece reflejado el estreno de la opereta en el Grand Théâtre de Tours, donde estuvo protagonizada por Lise Florelly.

⁶⁸⁷ En la programación de espectáculos del diario *Le Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire*, se difundió la escenificación de esta opereta en el Éden-Théâtre de Saint-Étienne (Anónimo, MLHL, 1930: 3).

⁶⁸⁸ En una crónica teatral, el diario escénico *Comœdia* comentó el éxito cosechado por esta opereta en Burdeos, la cual estuvo interpretada por cantantes de la talla de Maryse Tirville o Jean Monet (Anónimo, COM, 1930a: 4).

Operetas (3)	<i>Couchette n.º 3</i>	Ilocalizable	01/1930	Théâtre Scala: Bordeaux (Francia) ⁶⁸⁹
			17/08/1930	Casino de la Plage: Arcachon (Francia) ⁶⁹⁰
			28/10/1930	Antananarivo: Madagascar ⁶⁹¹
			2/11/1930	Théâtre de l'Alhambra: Argel (Argelia) ⁶⁹²
			31/01/1931	Casino de Nancy: Nancy (Francia) ⁶⁹³

⁶⁸⁹ En una crónica teatral, el diario *La Petite Gironde* informó del estreno de la opereta en este teatro de Bordeaux, la cual estuvo interpretadas por actrices como H. Pujol, Julienne Hell y Parisette (L.V., 1930: 4).

⁶⁹⁰ Fue en el periódico *L'Avenir d'Arcachon* (1870-1934) donde hallamos el estreno de la pieza en esta localidad costera del suroeste de Francia (Anónimo, ABA, 1930: 2).

⁶⁹¹ Descubrimos el estreno de la comedia en este país de África mediante el periódico *Madagascar. Industriel, commercial, agricole*, donde se anotó que el estreno de la pieza corrió a cargo de la compañía teatral Gellaz (Anónimo, MAD, 1930: 7).

⁶⁹² En la programación teatral del periódico *L'Écho d'Alger* conocimos la *première* de la obra en este antiguo teatro argelino (Anónimo, EAL, 1930a: 5).

⁶⁹³ El periódico *L'Est Républicain* publicitó la escenificación de la opereta en esta ciudad de Lorraine (Anónimo, ER, 1931: 4).

Operetas (3)	<i>Couchette n.º 3</i>	Ilocalizable	10/1931	Théâtre Municipal: Metz (Francia) ⁶⁹⁴
			2/04/1932	Théâtre de l'Alhambra: Argel (Argelia) ⁶⁹⁵
			5/03/1933	Avignon (Francia) ⁶⁹⁶
			4/10/1933	Théâtre des Gobelins: París (Francia) ⁶⁹⁷
			9/02/1934	Théâtre Municipal: Orán (Argelia) ⁶⁹⁸

⁶⁹⁴ En la sección de teatros regionales del diario *Comœdia*, se transmitió el estreno de la opereta en esta ciudad del noreste de Francia (A.L., 1931: 4).

⁶⁹⁵ A través de la sección de espectáculos del periódico *L'Écho d'Alger*, descubrimos que la pieza había sido escenificada en este teatro de la capital argelina (Anónimo, EAL, 1932: 7).

⁶⁹⁶ Nuevamente, fue en una crónica teatral del diario *Comœdia*, donde nos percatamos del paso de la opereta por los escenarios de Avignon, donde el papel protagonista (Gisèle) estuvo interpretado por una actriz apellidada Farruys (Grégoire, 1933: 4).

⁶⁹⁷ El diario *Le Journal* difundió en su sección escénica esta nueva representación en el Théâtre des Gobelins (Anónimo, JO, 1933: 6).

⁶⁹⁸ Supimos del estreno de la opereta en esta ciudad del noroeste de Argelia gracias al diario teatral *Oran-Spectacles*, en el cual se detalló el argumento de la pieza y se nombró a sus principales actrices: De Fiennes, Tobelly y Morzier (Anónimo, OS, 1934: 11).

Operetas (3)	<i>Couchette n.º 3</i>	Ilocalizable	6/10/1934	Théâtre des Variétés: Marsella (Francia) ⁶⁹⁹
			26/02/1935	Théâtre Graslin: Nantes (Francia) ⁷⁰⁰
			4/05/1935	Théâtre Municipal: Rennes (Francia) ⁷⁰¹
			11/05/1935	Théâtre du Capitole: Toulouse (Francia) ⁷⁰²
			21/05/1935	Grand-Théâtre: Burdeos (Francia) ⁷⁰³

⁶⁹⁹ El diario *Le Petit Marseillais* anunció el estreno de la opereta en este antiguo casino y teatro de Marseille (Anónimo, PMA, 1934: 4).

⁷⁰⁰ Fue en el periódico *L'Ouest-Éclair* donde se mencionó el estreno en Nantes de esta exitosa «opereta moderna» (Anónimo, OEC, 1935b: 5).

⁷⁰¹ El diario *L'Ouest Éclair* anunció la escenificación de esta «magnífica» opereta en el Théâtre Municipal de Rennes (Anónimo, OEC, 1935a: 11).

⁷⁰² El diario *L'Express du Midi* notificó la representación de este «inmenso éxito» en el Théâtre du Capitole, un histórico teatro de ópera de la ciudad de Toulouse (Anónimo, LEX, 1935: 5).

⁷⁰³ De esta reescenificación en el Grand-Théâtre, un histórico teatro de Burdeos aún operativo desde 1780, dio aviso el periódico *La Petite Gironde* (Anónimo, PGI, 1935: 4).

Operetas (3)	<i>Couchette n.º 3</i>	Ilocalizable	24/11/1935	Lille: Radio PTT Nord (Francia) ⁷⁰⁴
			04/1936	Théâtre de Lorient: Lorient (Francia) ⁷⁰⁵
			16/02/1937	Théâtre de l'Opéra: Argel (Argelia) ⁷⁰⁶
			23/02/1937	Théâtre de la Gaîté: Bruselas (Bélgica) ⁷⁰⁷

⁷⁰⁴ El diario local *Journal de Roubaix* comunicó la difusión de *Couchette n.º 3* en Lille a través de esta emisora de radio, anunciándola con el subtítulo de «*fantaisie sur l'opérette*» y atribuyéndola únicamente a Szulc (Anónimo, JRO, 1935: 6).

⁷⁰⁵ Gracias al periódico *Le Nouvelliste de Mornihan* descubrimos la escenificación de la pieza en Lorient, una ciudad costera de la región de Bretaña (R. M., 1936: 5).

⁷⁰⁶ Presentada por el empresario Géo Valdy, el diario *L'Écho d'Alger* publicitó el paso de esta opereta por la capital de Argelia, la cual estuvo interpretada por la célebre cantante Blanche Marguerite Sauty (1892-1939), más conocida por el seudónimo de Christiane Dor (Jean-Darrouy, 1937: 5) (Anexo III.I., ID7).

⁷⁰⁷ Fue en la obra *Bruxelles-théâtres* donde, además de detallarse el argumento de la obra y mencionarse su actriz protagonista (Suzanne Châtelier), hallamos su exitoso paso por este teatro de la capital belga (Lejeune, 1938: 74).

Operetas (3)	<i>Couchette n.º 3</i>	Ilocalizable	22/07/1937	Teatro Municipal: Río de Janeiro (Brasil) ⁷⁰⁸
			22/09/1937	Teatro Solís: Montevideo (Uruguay) ⁷⁰⁹
			20/06/1947	Théâtre Kursaal: Ginebra (Suiza) ⁷¹⁰

⁷⁰⁸ Nos percatamos de la llegada de esta comedia a la esfera sudamericana tras investigar en el periódico *Jornal do Brasil*, donde se anunciaba su estreno en este insigne teatro de la capital brasileña y se calificaba a la pieza como uno de los mejores espectáculos de la temporada (Anónimo, JB, 1937: 15).

⁷⁰⁹ En la obra *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo*, dentro de la sección «French Operetta Season», Susana Salgado (2003: 381) enunció una representación de *Couchette n.º 3* en el citado teatro uruguayo.

⁷¹⁰ El diario suizo *Le Peuple* anunció el estreno de esta opereta en la ciudad de Ginebra (K., 1947: 3).

A diferencia de las comedias y los sainetes, la **opereta**⁷¹¹ fue el único género de nuestra autora que, según la prensa de la época, no fue obra exclusiva de Gyp en solitario. De hecho, el nombre de la Condesa de Martel brilla por su ausencia en la inmensa mayoría de fuentes en las que se referencia este género musical, el cual solía consistir en una ópera cómica de temáticas cotidianas, que constaba de secciones habladas y cantadas. Esta sesgada autoría, mal atribuida a otros autores de sexo masculino, halla su máximo exponente en *Couchette n.º 3*, su opereta de mayor éxito y una de sus obras escenificadas más recientemente, la cual continuó en los escenarios tras la desaparición de la dramaturga hasta el ecuador del siglo XX.

Es necesario matizar que aunque las operetas *Chiffon* (1978) y *Le mariage de Chiffon* (1954) fueron adaptadas por otros dramaturgos y el nombre de Gyp no ha permanecido indeleble, por incluir estos textos un referente directo a la denominación de su obra más conocida (*Le mariage de Chiffon*); en el caso de la innovadora opereta musical *Couchette n.º 3*, todo el mérito de su autoría recayó sobre el autor Alex Madis (compositor), M.A. Willemetz (letra), M. Szulc (música) y Albert Carré (puesta en escena). Nos encontramos asimismo ante su género teatral más tardío, con estrenos y reescenificaciones que oscilan desde los años treinta del pasado siglo hasta los setenta, como bien puede apreciarse en el «Anexo I. Gráfico de la producción dramática de Gyp por décadas», p. 668.

Se trató, además, de uno de sus géneros con más alta representación en Sudamérica, gracias a su obra *Couchette n.º 3*, que llegó por primera vez a países como Brasil o Uruguay. Esta moderna y amplia divulgación de su obra vino determinada por la democratización de la industria radiofónica en las primeras décadas del siglo XX, un avance tecnológico que permitió que su obra dramaturgica gozase de una mayor presencia radiofónica tanto en Francia como en el extranjero, especialmente, cuando se trataba de piezas como las operetas, dotadas de un evidente trasfondo acústico.

⁷¹¹ Hemos optado por distinguir en negrita los diferentes géneros teatrales para facilitar al público lector su localización y sintetizar más claramente las particularidades de cada género con respecto a otros también cultivados por Gyp.

GÉNEROS	Título de la pieza	Publicación a la que pertenece	Fecha de estreno	Lugar
Ópera cómica (1)	<i>Maison Fontaine</i>	Ilocalizable	1892	Menus-Plaisirs: París (Francia) ⁷¹²

Con carácter excepcional, Gyp también llevó a la escena una **ópera cómica** de carácter inédito, titulada *Maison Fontaine* (1892), la cual tuvo como acompañamiento musical a M. de Sainte-Marie, tal y como detallamos en su respectiva descripción en el pie de página. Al igual que ocurriría con los sainetes, se aprecia cómo en el ocaso del siglo XIX, la autora hizo escenificar un gran número de capítulos y breves escenas hasta entonces inéditas, hecho que explica que no se haya podido localizar la obra origen de su única ópera cómica.

Es probable que se trate de un capítulo de una novela afectado por la duplicidad de títulos, o, dicho de otro modo, que *Maison Fontaine* pertenezca a un capítulo con una denominación diferente. La ausencia de detalles sobre el argumento de la pieza ha imposibilitado inquirir su verdadero origen. Por otro lado, cabe la posibilidad de que se trate de una escena propiamente dicha de carácter inédito, o bien de un capítulo que nunca salió a la luz. Sea como fuere, la inclusión de esta ópera cómica en su repertorio escénico reafirma que aunque no gozó de la trascendencia internacional de sus comedias, sí que posibilitó nutrir su labor teatral con un amplio espectro de subgéneros dramáticos.

⁷¹² Según recogen diversos diarios de la época, el director del teatro parisino Menus-Plaisirs, Oscar de Lagoanère (1853-1918) publicó a principios de 1892 la lista de piezas que se representarían en su establecimiento durante las temporadas 1892-93 y 1893-94, entre las cuales se encontraba esta comedia de Gyp, hasta entonces inédita, con acompañamiento musical de M. de Sainte-Marie (Anónimo, LA, 1892: 3; Doria, 1892: 3).

GÉNEROS	Título de la pieza	Publicación a la que pertenece	Fecha de estreno	Lugar
Musicales (1)	<i>Napoleonette</i>	<i>Napoléonette</i>	1920	Broadway (Estados Unidos) ⁷¹³

Aunque Gyp cultivó una amplia variedad de piezas donde la musicalidad estuvo presente (véanse las ya comentadas operetas y óperas cómicas, entre otras), su único musical en sentido expreso fue una obra extraída de *Napoléonette*. Por lo tanto, el único musical hallado procede de su comedia de mayor alcance internacional y la más escenificada, a la que cronistas teatrales de todo el planeta no hesitaron en calificar de obra maestra. No sorprende en demasía que además de la traslación de la comedia a varios idiomas y sus multitudinarios estrenos transcontinentales, se crease una nueva versión, en este caso un musical, que cosechó un notorio éxito en los escenarios de la Gran Manzana.

⁷¹³ En el diario *El Paso Herald* (1901-1931), se señaló sumariamente que los hermanos productores de Broadway (Sam and Lee Shubert) habían contratado un musical llamado *Napoleonette* (Dudley, 1920: 4). La certeza de que la pieza pertenecía a Gyp la obtuvimos gracias a otros recursos hemerográficos de la fecha, donde se aclaraba que había sido, como en su versión francesa, adaptada por André de Lorde y Jean Marsèle (Anónimo, EVP, 1920: 6; VARI, 1920: 22).

GÉNEROS	Título de la pieza	Publicación a la que pertenece	Fecha de estreno	Lugar
Pantomimas (1)	<i>Le bonnet à poil</i>	<i>Le bonnet à poil</i>	12/1894	Concert des Décadents: París (Francia) ⁷¹⁴

En lo atinente a la **pantomima** —una escenificación teatral basada en la ejecución de movimientos y gestos, sin recurrir al lenguaje oral—, en el repertorio de Gyp únicamente hallamos *Le bonnet à poil* (1894), en colaboración con otro dramaturgo llamado Achille Melandri (1845-1905), un renombrado poeta y fotógrafo de la sociedad parisiense del período. La única pantomima de Gyp fue escenificada en sus comienzos como dramaturga en el Concert des décadents, un antiguo café y sala de espectáculos parisina que estuvo al mando del compositor y escritor Jules Jouy (1855-1897), la cual fue demolida en 1960. Una vez más, en el crepúsculo del siglo XIX, se observa un proceso de experimentación hacia nuevos géneros, en el que la dramaturga bretona parecía probar suerte en el teatro mediante escenas variadas y piezas inéditas. Una tentativa que, pese a su esporadicidad, fue fructuosa si tenemos en cuenta la caleidoscópica variedad de subgéneros teatrales que hizo representar.

⁷¹⁴ Encontramos los datos de esta pieza en el libro *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist* (Beach, 1994: 138).

GÉNEROS	Título de la pieza	Publicación a la que pertenece	Fecha de estreno	Lugar
Revistas (1)	<i>Tout à l'égout !</i>	<i>Tout à l'égout !</i>	10/01/1889	Salons du Helder: París (Francia) ⁷¹⁵
			16/01/1889	Espectáculo gratuito organizado por <i>Le Figaro</i> : París (Francia) ⁷¹⁶

En lo referente a las **revistas**, un espectáculo escénico de variedades, donde se combinan números musicales y dialogados de carácter cómico y festivo, su única pieza en este género fue *Tout à l'égout* (1889). Interpela nuestra atención que pese a no ser uno de los géneros más cultivados por Gyp, sí que fue una de las escasas piezas que, junto a *Autour du mariage*, han permanecido en el desdibujado recuerdo que se tiene de su dramaturgia. Estimamos que ello se debe al hecho de que, a semejanza de otras piezas como *Mademoiselle Ève*, en el caso de *Tout à l'égout* sí que existió un formato textual de la pieza teatral, en el que incluso se anotaba la fecha de la escenificación (Gyp, 1889c: 1). El motivo de la existencia de este formato es que no se trató de una novela en prosa dramática, posteriormente adaptada, sino que desde su creación constituyó un texto dramático, de manera que su perdurabilidad a lo largo de los años ha generado que sea una de las pocas piezas que algunos autores de su época fueron capaces de nombrar. A este respecto, conviene traer a colación el ya comentado artículo «N'oublions pas que

⁷¹⁵ El lugar de representación de la pieza y su género, así como una fecha aproximada del estreno, fueron datos facilitados por Jules Lemaître en una crónica titulada «Gyp au théâtre des marionnettes» (1890: 333). La fecha exacta la conocimos accediendo a la propia pieza, publicada en 1889.

⁷¹⁶ Parisis (1889b: 1) relataba en *Le Figaro* este espectáculo teatral organizado por el propio diario, donde la revista de Gyp fue recibida con gran entusiasmo.

Gyp fut revuiste», del titiritero francés Robert Desarthis (1909-2003) (1932: 2), que fue publicado en *Comœdia* días después de la desaparición de la escritora.

GÉNEROS	Título de la pieza	Publicación a la que pertenece	Fecha de estreno	Lugar
Vodviles (1)	<i>Mademoiselle Ève*</i>	<i>Mademoiselle Ève</i>	Ilocalizable	Ilocalizable ⁷¹⁷

Por último, en lo referente al **vodevil** —un género del teatro de variedades consistente en comedias ligeras, con una trama basada en la intriga, que suele constar de números musicales—, hemos podido localizar *Mademoiselle Ève*, una obra también afectada por el procedimiento de transversión de género y que se escenificó mayoritariamente como comedia.

Mediante la investigación efectuada en fondos hemerográficos y periodísticos del período, y la resultante relación de obras aquí expuesta, creemos haber refutado la equívoca creencia que se cernió sobre su «frustrada» dramaturgia, previamente desarrollada en el capítulo «2.1. El inextricable fracaso escénico de Gyp: ¿un olvido intencionado?». Este prolífico repertorio teatral nos demuestra que los capciosos propósitos que algunos cronistas realizaron sobre su incapacidad para componer teatro y, en concreto, el misógino discurso enarbolado por *Comœdia*, silenciaron su extensa producción escénica, coadyuvando a que nada se investigase al respecto. Un artificioso discurso que, si bien carecía de fundamento, impregnó y convenció a las mentalidades de

⁷¹⁷ En su libro *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Giovanni Lista (2006: 199) nombra el único vodevil de Gyp, denominado *Mademoiselle Ève*.

la época, generando que incluso fieles admiradoras de la escritora —como el caso de Carmen de Burgos—⁷¹⁸ dieran por sentado su estrepitoso fracaso en el terreno escénico.

El pródigo repertorio teatral que se ha descubierto en esta investigación cerciora, en cambio, la existencia de un total de 60 piezas, con una evidente predilección por las comedias, las cuales fueron escenificadas en incontables ciudades del Hexágono y del planeta. A este respecto, puede consultarse el «Anexo V. Planisferio de la dramaturgia de Gyp en la esfera internacional» (pp. 803-807), para poseer una visión global del alcance de su dramaturgia. Con todo, a pesar de los abundantes detalles que en torno a cada estreno hemos procurado ofrecer, cabe la posibilidad de que existan algunas escenificaciones de sus piezas más conocidas, que por la indisponibilidad de algunas fuentes (especialmente locales), no hayamos podido localizar. En este sentido, se ha podido apreciar que obras como *Friquet*, *Napoléonette* o *The Freedom of Suzanne* constaron de innumerables representaciones, llegando hasta las poblaciones, localidades e incluso las aldeas más recónditas de sus respectivos países.

Para concluir, cabe anotar que la localización de una misiva de la escritora en el diario *Gil Blas* (1879-1940), presentada bajo el revelador título de «Gyp proteste !», nos confirma que la dramaturga sí estuvo al corriente de las desafortunadas traducciones que, sin su aparente consentimiento, se hicieron de algunos de sus títulos en el continente americano para después llevarlos a la escena. Así, ante las incisivas preguntas de un periodista estadounidense que acudió a su domicilio para entrevistarla, la dramaturga francesa objetaría lo siguiente:

J'ai demandé à ce monsieur ce qu'il avait à me dire. Il m'a répondu : « C'est qu'on joue une pièce de vous « en Amérique en ce moment. » — J'ai dit : « Pas encore... On va jouer Mademoiselle Ève... ».

(Je n'ai parlé ni de traduction ni de rien.) — « Mais on joue Le Mariage de Chiffon, sous un autre titre... C'est abominablement mal traduit !... Vous ne le

⁷¹⁸ Recordemos, como ya detallamos en el apartado «2.1. El inextricable fracaso escénico de Gyp: ¿un olvido intencionado?», que en los años veinte, ya alcanzado el cénit de su producción teatral, la periodista almeriense perpetuó el revés escénico de nuestra autora, aseverando que: «pero un día Gyp se casa, se convierte en la Condesa Martel, y como si el dejar de ser Gyp fuese una traición que vengase el arte, su pluma triunfadora tiene dos fracasos en el teatro con el arreglo de una de sus novelas y con *Mademoiselle Ève*» (De Burgos, 1923: 46). De este modo, como explicamos más detenidamente en el citado capítulo, Carmen de Burgos atribuyó ilógicamente el fracaso escénico de Gyp a su nueva vida conyugal, asignándole, además, la irrisoria cifra de dos piezas teatrales.

saviez pas ? ... ». Au lieu de me récrier, j'ai dit : « Ça ne m'étonne pas... C'est, je crois, la façon de procéder en Amérique. » (Gyp, 1903: 3).

En consecuencia, esta misiva nos corrobora que la Condesa de Martel siempre estuvo al corriente del exitoso alcance que cosechó su dramaturgia y, de hecho, era conocedora de las desacertadas y domesticantes tendencias traslativas a las que se recurría a la hora de verter sus piezas a otros idiomas. Unas declaraciones que contrastan plenamente con aquellas emitidas por *Comœdia* (1907-1944) tras su fallecimiento. Baste aquí recordar que en este diario teatral, se puso en boca de nuestra autora su supuesta incapacidad y frustración en el ámbito escénico, renegando de su propia obra y afirmando sin ambages su fracaso en el teatro, un género que nunca sería para ella.

En definitiva, el más de medio centenar de piezas localizadas atestiguan el inconmensurable éxito que tuvo la enigmática dramaturgia de Gyp; si bien no tenemos certeza de hasta qué punto fue consciente de las múltiples traslaciones que se hicieron de su obra en todo el planeta. Como ya explicamos, fueron cuantiosas las piezas que se arrogaron otros dramaturgos, como el plagio detectado en *The Freedom of Suzanne* (*Autour du divorce*) por Cosmo Gordon Lennox (1869-1921). Así y todo, el hallazgo de esta última misiva, firmada por la autora en vida y emitida por un medio diferente a *Comœdia*, corrobora que Gyp sí conocía la trascendencia internacional de su teatro. Aunque poco parecía extrañarle, la dramaturga francesa se mostraba en desacuerdo con el desleal proceder de su obra en el extranjero, en clara referencia a las modificaciones de sus títulos y las eventuales usurpaciones de autoría que con ellas llegarían.

III. ESTUDIO TEMÁTICO DE LA OBRA DE GYP DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Al analizar el trasfondo de sus novelas, el ya citado José Francés apuntaba que Gyp era la novelista del ingenio y la frivolidad, en tanto que «sus libros divierten y seducen, como una charla, y excitan esa malsana curiosidad de las murmuraciones» (1911: 581). Así, bajo aparentes lecturas ligeras destinadas llanamente a entretener, Gyp simultaneó en su obra registros lingüísticos y reflexiones que polarizarían el discurso consuetudinario de finales del siglo XIX con otro mucho más adelantado a su tiempo, aunque ambos pronunciados por integrantes de su propia clase: la aristocracia. Más allá de parodiar los veleidosos intereses de la sociedad mundana, en su obra fue recurrente la caracterización de jóvenes heroínas que, haciendo caso omiso de los designios del discurso hegemónico, no dudaron en zafarse de los patrones estéticos y conductuales dictaminados para su sexo. A continuación, y tras la lectura de una selección⁷¹⁹ de su dilatado repertorio escénico, analizaremos varias de las temáticas donde se desestabilizan o reinterpretan estas regulaciones de género.

3.1. Heroínas transgresoras: en aras de la autonomía femenina y la liberación del cuerpo

No resulta baladí el hecho de que todas las protagonistas de las novelas de Gyp se desprendieran, en mayor o menor medida, de las normas y convenciones sociales que les imponía la cultura patriarcal. En las obras anteriormente expuestas, las mujeres decidían no sólo a la hora de elegir el estilo de sus vestimentas, sino también al invadir los espacios públicos en solitario y sin previa consulta con sus maridos. Esta toma de libertades alcanzaría sus máximos exponentes en la novela *Entre la poire et le fromage* (1909), con

⁷¹⁹ Recuérdese que el argumento de las obras seleccionadas puede hallarse en el apartado «I.5. Argumentos de las piezas seleccionadas», pp. 52-76. Si bien se han consultado otras obras de manera puntual y complementaria, las obras leídas y analizadas en su totalidad para efectuar este análisis han sido un total de 32: *Le monde à côté* (1884), *Sans voiles* (1894), *Elles et lui* (1886), *Autour du divorce* (1886), *Joies conjugales* (1887), *Mademoiselle Loulou* (1888), *Pauvres p'tites femmes* (1888), *Ohé !... Les psychologues !* (1889), *Petit Bleu* (1889), *Un raté* (1891), *Le mariage de Miquette* (1891), *Mariage Civil* (1892), *Pas jalouse !* (1893), *Le mariage de Chiffon* (1894), *Tante Joujou* (1894), *Leurs âmes* (1895), *Bijou* (1897), *Totote* (1897), *Joies d'amour* (1897), *Miquette* (1898), *Journal d'un grinchu* (1898), *Sportmanomanie* (1898), *Petit Bob* (1900), *Le Friquet* (1901), *Entre la poire et le fromage* (1909), *Adam et Ève* (1902), *Napoléonette* (1913), *La petite pintade bleue* (1914), *Mon ami Pierrot* (1921), *La bonne fortune de Toto* (1926), *Souvenirs d'une petite fille* (1927) y *Du temps des cheveux et des chevaux, souvenirs du Second Empire* (1929).

la emancipada Luce, una joven trabajadora que se negaba a vivir a expensas de nadie, sufragando los gastos de su vivienda mediante sus propios ingresos; y en la solterona Antoinette, quien veía transcurrir sus días fuera del círculo conyugal, haciendo caso omiso a la ignominia que ello suponía. Incluso aquellas mujeres de origen obrero que ascendían rangos del escalafón social, reclamaban su derecho a la independencia económica: «*j' veux rester en état d' gagner ma vie comme avant*» (Gyp, 1901: 21) —afirmaba Friquet, una adolescente huérfana que pasó de ser acróbata de circo a convivir con una acaudalada familia burguesa.

De nuevo, es en *Entre la poire et le fromage*, donde puede percibirse un cierto desdén hacia las extensiones de cabello y el uso excesivo de maquillaje sobre las pieles jóvenes: «*vous êtes simple de manières, fraîche comme une fleur, et “ nature ” avant tout... Vous n'avez jamais mis ni corset, ni faux cheveux, ni poudre de riz...*» (Gyp, 1909: 264). Se instaba de igual modo al colectivo femenino a aceptar sus figuras tal y como eran, sin excesivos miramientos por aquellos alimentos «prohibidos» que pudieran arruinar la idealidad de sus tallas: «*à la bonne heure !... Luce ne fait pas la petite bouche !... Elle n'a pas d'entérite, elle, au moins !... Elle ne prend pas de bêtes de précautions pour son teint, pour son ventre, pour tout ! Ça le change des autres !*» (Ibid.: 140). Allende estas subversiones cosméticas y alimentarias, en los siguientes capítulos, ahondaremos en aquellas restricciones indumentarias que conculcaron las heroínas de Gyp con el propósito de liberar y regenerar sus cuerpos.

3.1.1. El corsé: un «infausto ceñidor» para el cuerpo femenino

Si el estilo literario de Gyp fue equiparado por su ligereza y transparencia a los «*corsages-blouses*», cuya seda blanda delineaba en los ojos un dibujo libre y dejaba a la imaginación una agradable libertad (Deschamps, 1896: 103), dicha metáfora tampoco estuvo exenta de fundamento en el más literal de los sentidos. Todas las protagonistas de sus novelas dejaron de acoplarse al modelo de feminidad tradicional, adoptando en su lugar un arquetipo estético mucho más saludable para el cuerpo, cuya principal característica consistía en la retirada de los corsés, acompañada de las ligas y los botines:

— *Je veux — disait-elle — être moi... avec la taille que le bon Dieu m'a donnée... et qui est ma taille à moi... je ne veux pas copier celle de la voisine !... je ne dis pas que je suis mieux, mais je m'aime mieux comme je suis !... au moins, j'ai pas l'air d'avoir avalé une canne !...* (Gyp, 1894a: 237).

Desde sus personajes adolescentes, las heroínas de Gyp se desprendieron de un atuendo cuyo único fin, lejos de modelar la figura, era atrofiar los órganos internos. Aun reconociendo que los corsés constituían auténticos «instrumentos de tortura», los cuales podían comprometer la belleza de los cuerpos y la salud femenina, la opinión médica del período instaba a las mujeres a seguir llevándolos. Entre las razones que se argüían, hallamos el sostenimiento del talle y la protección del pecho contra los choques: «un corsé bien hecho debe sostener el seno [...] y adelgazar la cintura sin oprimirla hasta el punto de cambiar de sitio los órganos internos ó apiñar unos sobre otros» (Feideau, 1880: 14). Pero ningún corsé cumplía en realidad estos requisitos, por lo que sólo si se tenía una hermosa figura se otorgaba la prerrogativa de prescindir de él: «la mujer que se crea completamente segura de la belleza de su cuerpo, hará bien en no llevarlo» (*Ídem*) [...] «en cuanto á no usar el corsé una mujer que no es delgada, no puede abstenerse de él» (Hélène, 1912: 33). No obstante, sin importar la perfección de sus talles, Gyp abogaría por la supresión del corsé en todos sus modelos y formatos.

Sin excepción, todas sus protagonistas contribuyeron a confutar esa inquebrantable moda de llevar corsé. Una prenda de la que, pese a la incredulidad de muchas, se podía prescindir conservando plenamente su figura: «*si monsieur le baron veut bien me pincer, il verra que je n'ai rien sous ma robe ?...*» (Gyp, 1899a: 123)⁷²⁰. Asombra que las heroínas de Gyp no llevaran absolutamente nada bajo sus

⁷²⁰ Una conversación semejante a la expresada en *Martinette* (1899) fue reproducida de manera casi idéntica en *Joies conjugales* (1887), por lo que deducimos que dicho diálogo pertenece en realidad a esta novela previa.

BLANCHE. — *Comment ! vous ne... Quelle blague !...*

MADAME DE TYRDÈLE. — *Si madame veut me pincer, elle sentira bien que...* (On frappe.) (Gyp, 1887: 242).

En 1887, se constata una actitud mucho más timorata por parte de la autora, quien sirviéndose de la función fática del lenguaje, interrumpe el discurso justo en el momento en que la protagonista asevera que no lleva nada bajo el vestido, aunque claramente se sobrentiende el final de la secuencia inacabada. Por el contrario, algo más de una década después, en 1899, Gyp se mostraría, como hemos podido apreciar en *Martinette* (1899a: 123), mucho más explícita en sus propósitos, afirmando sin ambages y sin recurrir a los puntos suspensivos que no llevaba ninguna otra prenda interior.

vestidos, en tanto que a toda mujer bien constituida y en buena salud, la tiránica moda imponía severamente el uso del corsé, so pena de no ir elegantemente vestida (De Castelfido, 1882: 80). Inclusive aquellas mujeres que, por motivos de salud, no podían soportarlo, llevaban los denominados corselillos-fajas sin ballenas (en francés, *brassières*). En este mismo orden de cosas, es digno de mención que la escritora francesa abogara por la ausencia del corsé en un tiempo en que su uso se recomendaba incluso dentro del propio hogar. En el crepúsculo del siglo XIX, tanto la prensa hispana como la francesa aconsejaba a sus lectoras, celosas de conservar en el talle una elegancia irreprochable, a no estar jamás sin corsé. Si Gyp se oponía radicalmente a su empleo, los principales diarios de moda recomendaban llevarlo durante todo el día, también para realizar deporte⁷²¹ e, incluso, para estar en casa. A lo sumo, al llegar de noche al hogar, se lo podía sustituir por una prenda análoga para no aparentar la «impudicia» de una mujer sin corsé:

[...] ¿no se puede abandonar el traje de calle para ponerse una bata de casa? [...] Tranquilícense nuestras lectoras: nuestro objeto se reduce á recomendar el *Cinturón de reposo*, de la reputada casa de *Vertus sœurs*, el cual basta para mantener el talle en las justas proporciones basadas en los principios de la estética y de la higiene [...]. Fácil es de comprender que se puede estar así sumamente cómoda, sin tener el aire un poco *desenvuelto* —que se nos dispense la expresión— de una mujer sin corsé (Anónimo, ME, 1879: 152).

La delgada cintura que las mujeres de su época acostumbraban a lucir no se encontraba, pues, entre las prioridades estéticas de la Condesa de Martel. Contrariamente a la divisa que mantenía que «lo último de que abdica la mujer es la coquetería»⁷²², a

⁷²¹ El meridiano rechazo que Gyp emitió sobre el corsé —con mayor razón, en vestimentas deportivas como el tenis o la natación— contrasta con la opinión que tenían otras periodistas de su época. En un artículo sobre la moda en el tenis, Hélene (1912: 33), cronista del semanario *Caras y Caretas* (1898-1941), opinaba que con el pretexto de tener los movimientos libres, tampoco era necesario suprimir el corsé, las enaguas ó el viso, para no conservar más que la malla y una «*blouse*» de Oxford y una falda de tela, dado que las mujeres que así procedían traspasaban los límites de lo moralmente aceptado.

⁷²² Esta opinión era respaldada por la revista ilustrada *Alrededor del mundo* (1899-1930), al hacerse eco de la «cintura delgada» que se había impuesto entre el público femenino. Una indefectible moda de la que ni siquiera las mujeres presidiarias podían prescindir. Así lo corroboraba la revista matritense al narrar la anécdota de una presa que, desesperada por el mal cuerpo que le hacía el uniforme del presidio, ingenió la manera de fabricarse un corsé, burlando la vigilancia de las «seguratas» (Anónimo, AM, 1902: 146). Extrayendo uno a uno los alambres que cubrían las ventanas de las celdas donde se encerraban a las presas a las que se infligía un castigo extraordinario, había llegado a elaborarse un corsé que le apretaba tanto que, hallándose un día en la capilla, perdió el conocimiento. Según aseguraba la publicación madrileña, con el fin de poder conseguir la cantidad de alambre suficiente, se había hecho castigar infinidad de veces,

través de su personaje Luce Gilbert (*Entre la poire et le fromage*), Gyp refutó esa incómoda y visible «armadura» que oprimía el cuerpo femenino, optando por sustituirlo por ropa interior mucho más liviana:

Est-ce qu'elle a un corset ?... je parierais bien que non !... Elle n'a pas du tout la taille à la mode... et on n'aperçoit pas sous sa jupe, ni dans son dos, les barres et les bosses révélatrices des armures que les femmes appellent volontiers : « Ma petite ceinture »... Elle doit avoir là-dessous sa chemise et un petit machin de lingerie de rien du tout !... (Gyp, 1909: 141).

También Denyse, de la novela *Bijou* (1897), quien nunca llevaba corsé, prefería destrozarse antes que sentirse incómoda con él: «rien ne déforme une robe comme de la mettre sans corset... / J'aime mieux être à mon aise et déformer mon habit rouge, tu comprends ?...» (Gyp, 1897a: 264). Un proceder parejo adoptó Paulette d'Hautretan quien decidió desembarazarse de él ante la belleza que, a su juicio, la ausencia de corsé proporcionaba a su figura: «je ne sais pas si je me trompe, mais il me semble que j'ai une bien plus jolie taille sans corset...» (Gyp, 1884a: 42). Prescindiendo de esta opresiva prenda, la insumisa heroína de *Autour du mariage* evitó deteriorar aún más la débil salud que este ceñidor infligía a las mujeres.

A través de su primer gran éxito de ventas —*Autour du mariage* (1883)— Gyp condenó el deplorable estado físico que sufría la inmensa mayoría de jóvenes al alcanzar la veintena, cuando en vez de gozar de la salud rebosante propia de su edad, ya estaban totalmente «demolidas» (*Ídem*). De este modo lo atestiguaba el modista de Paulette, quien atónito por la excelente figura de la joven, confesó a su clienta el atroz estado físico en que se hallaban las parisinas de su misma edad: «vingt ans, ça représente déjà trois ans “ de monde ”, et ça compte déjà, allez, au point de vue de la fraîcheur ; après ça, vous êtes toujours dehors, vous ; l'air vous sauve de la détérioration» (*Ídem*). En esta tesitura, la autora remarcaba que la esbelta y saludable Paulette era la excepción a la regla, pues,

con objeto de que la recluyesen en las celdas cuyas ventanas contenían el suspirado alambre (*Ídem*). Este curioso proceder nos recuerda a la denuncia que Gyp realizó sobre aquellas novicias «presas» de los conventos, que recogían a escondidas ramas de sauce de los estanques para fabricarse el polisón o *tournure*, por entonces tan en boga (sobre este punto profundizaremos en el apartado «3.1.5. La “engorrosa” moda del polisón», cita de la página 302). Con insólitas anécdotas como ésta, la prensa de inicios del siglo XX proclamaba ante sus lectoras la necesidad de descubrir el misterio de su elegancia y de la cintura delgada, incluso si para ello tenían que soportar apreturas horribles y las heridas que provocaba el corsé, con tal de parecer más bella, no a ojos de los hombres, sino a los de sus propias compañeras.

en realidad, eran incontables las mujeres que, debido a su reclusión en el círculo hogareño, ni siquiera soportaban la luz solar y habían engrosado sobremanera: «*ce que j'en vois défilier, de teints de cire qui ne supportent pas la lumière du soleil, et de gorges qui ont besoin de corset...*» (Ídem). El hecho de que las salidas urbanas de Paulette la hubiesen salvado de este «deterioro físico» pone de relieve que Gyp no sólo transgredió ese patrón estético que aprisionaba a las mujeres en una asfixiante indumentaria, sino también, los parámetros comportamentales que encorsetaban a su género en una infranqueable esfera privada.

Si desde el ecuador del siglo XIX, la dramaturga bretona supo reparar en esta dualidad entre la excesiva delgadez que producía el corsé y el desconmensurado sobrepeso del enclaustramiento doméstico, los cuales resultaban igual de lesivos; tanto en Francia como en España, habría que esperar hasta el primer tercio del siglo XX para que algunas cronistas advirtiesen este temible fenómeno. Así se encargaba de reflejarlo la vizcondesa de Castelfido quien, en su sección titulada «Revista parisiense», reproducía la misma reflexión que medio siglo antes ya había formulado nuestra autora. Esta cronista del periódico gaditano *La moda elegante* (1842-1927) sostendría así que la moda de los años veinte era la «más á propósito» para favorecer el desarrollo de una generación de niñas, muchachas y después mujeres robustas y fuertes, huyendo de delgadeces artificialmente obtenidas por el corsé o desgraciadamente reales y producidas por una vida demasiado privada de aire libre y de ejercicio.

Las nefastas consecuencias que esta prenda tenía sobre el cuerpo femenino no sólo se limitaban a la desfiguración de la apariencia estética. Como Gyp lamentaba en *Le Friquet* (1901), por muy vigorosa que fuera la constitución física de una mujer, el corsé atrofiaba en grado sumo los órganos internos y las articulaciones, impidiéndoles caminar con normalidad: «*une femme ainsi bâtie devrait marcher comme un grand fauve... elle file à tout petits pas, courts et ridicules... on sent les hanches tellement prises dans le corset qu'elles ne jouent pas librement... et c'est bien dommage !...*» (Gyp, 1901: 10). Ciertamente, este «infausto ceñidor» —como se lo catalogó en la prensa femenina del ecuador decimonónico (De la Vega, 1867: 78)— era la causa de infinitas cardiopatías, deformaciones torácicas y afecciones estomacales, que contribuían a disminuir el apetito de las mujeres.

Probablemente, no sea fortuito que todas las heroínas de Gyp, al no haber llevado nunca corsé, no presentaran ninguna pérdida de apetito. De hecho, ocurría todo lo contrario y en novelas como *Pas jalouse !* (1893), la autora recalca las abundantes ganas de comer de la protagonista, Antoinette d'Étiolles: «*Et Jacques, silencieux, ne mangeant rien, l'écoutait parler et la regardait manger de son bel appétit de " femme de plein air " »* (Gyp, 1893b: 316). Del mismo modo, sus heroínas se mostraban igual de indiferentes hacia los juicios que la opinión pública emitía sobre sus figuras delgadas, cuando éstas no se adecuaban al aceptado sobrepeso que toda mujer debía ostentar: «*Oh !... je suis maigre, c'est indiscutable... mais si vous saviez comme ça m'est égal !*» —sostenía la misma Antoinette d'Étiolles, quien era además una asidua deportista (*Ibid.*: 147). Las figuras de sus protagonistas, cada vez más esbeltas por el ejercicio físico que realizaban, estuvieron en las antípodas del canon de belleza femenino preponderante en el siglo XIX, el cual solía corresponderse con siluetas de formas redondeadas, próximo a la obesidad y en consonancia directa con el sedentario estilo de vida que les imponía su reclusión en el hogar doméstico.

Existía evidencia empírica de que el corsé oprimía los vasos sanguíneos, y producía aneurismas, hipertrofias y tisis pulmonares. Ante esta plétora de trastornos físicos, es comprensible que los más «célebres médicos higienistas» del período trataran de prohibirlo, aunque la empresa sería en vano. Como delataba el doctor López de la Vega, lamentablemente, la moda seguía sosteniendo con tenaz perseverancia una prenda que era origen de tantas desventuras (*Ídem*). Prescindir del corsé estaba, por tanto, estrechamente vinculado a una mayor flexibilidad y comodidad de movimiento y, en consecuencia, a un estado físico más lozano y saludable. Fue precisamente para realzar esta evidencia por lo que Gyp, además de enfatizar que sus protagonistas nunca llevaban corsé, solía acompañar esta precisión de una positiva evaluación de su estado de salud física. A modo de ejemplo, en la descripción de la condesa Josette Moray, heroína de *Le monde à côté* (1884), podemos leer la siguiente apreciación sobre su físico:

Ce corps charmant, étrangement souple, prend des poses imprévues et absolument personnelles. Il ondule sous la robe, qui semble à peine le toucher, et on devine que jamais un corset n'a entravé les mouvements ni raidi la taille ronde. De toute la personne de la comtesse s'exhale un je ne sais quoi de sain et de fort, une sorte de grâce chaste et robuste [...] (Gyp, 1884b: 5- 6).

A este respecto, es pertinente puntualizar que, quizás por el enorme lastre que supuso en su infancia⁷²³, esta vez, Gyp no se limitó a disimular sus pareceres sobre este lesivo canon estético a través de su literatura, sino que los proclamaría abiertamente: «*je suis de toutes mes forces contre le corset. Pourquoi ? Parce que je trouve que c'est affreux, malsain, disgracieux ; que ça " banalise " les tailles, que ça abîme celles qui sont jolies, sans embellir celles qui sont laides*» (Gyp, 1894: 1). Dicha declaración la emitió en un plebiscito dirigido a la Cámara francesa con vistas a apoyar su abolición o, en última instancia, restringir su uso a casos excepcionales (*Ídem*). La Condesa de Martel se erigió así como la primera persona en demandar públicamente su abolición. De hecho, pese a ser sabedores de sus perjudiciales consecuencias, ni siquiera los médicos de la época trataron de prohibirlo, limitándose a recomendar su uso con moderación, como fue el caso del Doctor Clock (1900: 334), pues consideraban que pedir su abolición sería *vox clamantis in deserto*, y que, por muy doctor que se fuese, había que amoldarse a las condiciones de la sociedad en la que se vivía.

En concordancia con estas declaraciones, su enemistad⁷²⁴ hacia el corsé quedó patente en la escena «*Avec celle qui l'aime*», de la obra *Elles et lui* (1886), a través de Madame de Lyane, una mujer maltratada psicológicamente por su pareja, quien además de reprimir su libertad, le recriminaba cualquier transformación que se produjera en su físico. Tras dos meses sin verla, y pese a la espléndida figura de la joven, su enamorado intentó imponerle un régimen alimenticio que le hiciera lucir una cintura extremadamente delgada, atribuyendo su posible «incremento» de peso a la ausencia de corsé. Mediante

⁷²³ El viejo tío de Chiffon, Launay, encargado de la educación física de la niña, nunca había permitido el uso de estas prendas y complementos, a pesar de que la madre de la joven disintiera completamente (*Ídem*). El rechazo al canon de belleza dominante se repite, además de en numerosas protagonistas de otras obras aquí no analizadas, en Bijou (Gyp, 1897a: 263), Luce, Antoinette y en la propia Gyp, quien, a lo largo de un libro autobiográfico sobre su infancia, titulado *Souvenirs d'une petite fille* (1927), nos contaba cómo su abuelo trató de disuadir a su madre sobre la utilización de esta opresiva indumentaria. En él, denunció entre otras cosas la perforación de las orejas: «*non seulement on allait me faire des trous, malgré moi, dans mes oreilles à moi, mais encore ces trous ne se refermeraient jamais !... Et ça, parce que j'étais toute petite ! que je ne pouvais pas me défendre ! Ça me paraissait révoltant, abominable*» (Gyp, 1927b: 373). Con ello, podemos apreciar cómo las obras de Gyp eran, una vez más, un fiel reflejo de su vida e ideología.

⁷²⁴ Con tal término calificaba el diario *La Vanguardia* (1881-) la relación que mantenía Gyp con esta prenda femenina, donde se trasvasaron al español las declaraciones previamente citadas: «Gyp se declara enemiga del corsé, resueltamente. ¿Por qué? —dice.—Porque es feísimo, antihigiénico y sin gracia alguna, y porque *vulgariza* todos los talles, desfigurando los que son bonitos sin embellecer los que son feos» (Miss Fuller, 1894: 3). La traslación de estas declaraciones a nuestra lengua atestiguan el innegable influjo que Gyp tuvo en el abandono de esta opresiva prenda.

su protagonista, Gyp no sólo denunció que un talle de cuarenta y ocho centímetros constituía una figura excesivamente delgada, sino que, además, alertó que la utilidad del corsé para aparentar una mayor delgadez era absolutamente nula:

LUI. — *De la taille... C'est de la taille que je veux parler... il me semble qu'autrefois vous aviez la taille fine... fine... après ça, vous n'avez peut-être pas de corset ?*

MADAME DE LYANE. — *Le corset ne change rien... d'ailleurs vous vous trompez ;... je suis plutôt mince, mais je n'ai jamais eu la taille très fine... cinquante-cinq centimètres... avec ou sans corset...*

LUI. — *Et combien ont les tailles... vraiment fines ?*

MADAME DE LYANE. — *Mais... je ne sais pas trop... cinquante... peut-être même quarante-huit...*

LUI. — *C'est chamant, une taille fine !...*

MADAME DE LYANE. — (Gyp, 1886b: 9).

Si la protagonista de esta escena se quedó atónita ante el hecho de que la mayoría de hombres prefiriesen cinturas tan delgadas era precisamente porque el aceptado uso del corsé así lo prescribía. Sin embargo, para la escritora, esta imagen remitía a un cuerpo deforme y aprisionado, cuyas formas equiparaba cáusticamente a la de una «almohada estrangulada»: «*je trouve qu'une grosse poitrine et de grosses hanches avec une taille fine... c'est horrible !... ça a l'air d'un oreiller étranglé par le milieu...*» (Gyp, 1894a: 238). El hecho de que Corysande d'Avesnes se mostrara así de reluctante hacia el corsé halla su razón de ser en la infancia de nuestra autora, quien al igual que la joven heroína de *Le Mariage de Chiffon*, había tenido la suerte de crecer libremente bajo el cuidado de su abuelo y cuando, a los doce años, su madre quiso hacerse cargo de ella para modelarle la figura (en expresión de la autora, «*lui faire une taille*») ⁷²⁵, la joven se debatió con una «violencia» tan extraordinaria que su entorno había tenido que ceder.

⁷²⁵ Más de dos décadas después de las declaraciones de nuestra autora, la vizcondesa de Castelfido reseñaba precisamente ese malestar que sentían las madres cuando sus hijas llegaban a la pubertad, una situación que lamentaban debido a la dificultad de vestir las cuando, según su propia frase, «no tienen todavía talle y, sin embargo, no se les puede poner ya vestidos infantiles» (De Castelfido, 1916: 2). Según la cronista de *La moda elegante* (1842-1927), en las primeras décadas del siglo XX, esta frase no tenía ya razón de subsistir, porque ya no era necesario tener «talle», es decir, cintura delgada, y busto y caderas marcados, para usar una «falda al hilo, fruncida ó plegada a lo aldeana» (*Ídem*). Se aprecia, por lo tanto, cómo la situación vivida por Gyp a mediados del siglo XIX era extrapolable a la experiencia vivencial de muchas jóvenes del pasado siglo.

La oposición de la dramaturga al uso de cualquier jubón interior en niñas y adolescentes se opone a la tendencia del siglo XIX, donde el corsé se extrapoló incluso al público infantil. De esta noticia se hacía eco el periódico *El Clamor Público* (1844-1864) al elogiar las creaciones estilísticas de María Abarrió de Etchecopar, la primera corsetera en confeccionar un corsé para niñas a fin de que desde su infancia tomaran una buena forma de cuerpo y un elegante talle (Anónimo, CLP, 1851: 4). De hecho, si bien Gyp se negó a llevar corsé en su pubertad, la moda de modelar el talle a las niñas iba mucho más allá de lo pretendido por la madre de nuestra autora. Según hemos podido comprobar en diarios como *La moda elegante* u *Au bon marché*, hasta bien entrado el siglo XX, se comercializaban corsés para infantes de todas las edades desde los cuatro hasta los nueve años⁷²⁶ e, incluso, para bebés de entre seis meses y tres años de edad (Anónimo, BOM, 1905: 8; ME, 1871: 242; ME, 1903: 321) (Anexo III. III., IP1).

Tal fue su repulsa hacia el corsé que, en su obra *Pauvres P'tites femmes* (1888), la autora llegaría a compararlo con las mismísimas correas que los maridos ponían a sus yeguas, aunque con la diferencia de que estas bestias constituían un bien mucho máspreciado para ellos que sus propias esposas: «*ton mari délacera ton corset ? Oh ! là là !... crois ça et bois de l'eau !... mais ça ne lui dirait rien du tout de délacer ton corset !!! dessangler sa jument, à la bonne heure !... mais toi ?... Rends-toi bien compte que pour lui, tu seras tout au plus ce qu'au théâtre on appelle une " seconde utilité " !*» (Gyp, 1888b: 16-17). A través de este cáustico paralelismo, contemplamos que la dramaturga no sólo rechazó el corsé por el perjuicio físico que ocasionaba, sino que, desde un prisma metafórico, también advirtió la clara simbología que esta prenda guardaba con el asfixiante estado de subyugación y cosificación que sufrían las mujeres por parte de sus maridos.

Su implicación en la prohibición del corsé adquirió tal renombre que desde *Le Petit Journal* (1863-1944) se aseveraba que si a alguien debía estar agradecido el colectivo femenino por la supresión de los tradicionales códigos indumentarios y el aligeramiento de su nueva lencería, era a Gyp: «*toute sa vie, elle a combattu le corset. Toutes ses héroïnes sympathiques n'en portent pas, elle le spécifie ; et grâce à cela elles demeurent bien faites, en parfaite santé*» (Anónimo, PJ, 1932: 2). Su lucha contra el orden indumentario establecido no se constriñó, por ende, al universo ficticio de sus obras o a

⁷²⁶ Además del corsé, para el público infantil femenino también se comercializaban enaguas, corpiños y refajos.

las producciones cinematográficas que de ellas se extrajeron⁷²⁷, sino que también se transfiguró en sus propias convicciones estéticas como mujer.

3.1.2. *Del corsé «baños de mar» al bañador moderno*

La insoportable sensación de asfixia que las mujeres experimentaron hasta inicios del siglo XX las acompañó no sólo en su indumentaria diaria, sino también en aquella que llevaban para practicar deporte, donde el corsé seguía gozando de una presencia considerable. Tal y como apuntaba la periodista Mlle. M. Jeulin, mucho más de lo que pudiera creerse, el traje de baño constituía, para un gran número de mujeres, un motivo de grave preocupación, no estando desligados de la cuestión higiénica los cuidados de la coquetería (1908: 767). Esta cronista de la revista *Hojas Selectas* (1902-1921) establecía incluso una distinción entre las bañistas. En la primera categoría, englobaba a aquellas para quienes el baño era un placer como cualquier otro y lo tomaban como un pretexto para lucirse, dando rienda suelta a su vanidad. Y, en segundo lugar, incluía a aquellas mujeres que practicaban el enérgico deporte de la natación, optando por telas más resistentes. Sea como fuere, en ambos casos, recomendaba a sus lectoras a no prescindir del corsé, así como de las onerosas prendas que antaño constituían el ajuar playero:

Un traje muy práctico para las nadadoras, consiste en la combinación del cuerpo con la falda pantalón. La falda es bastante holgada en los bajos, á fin de no embarazar los movimientos, estando la anchura retenida por tirantes á la altura de la rodilla. Las mangas son cortas hasta por encima del codo, pero las personas que quieran evitar el oleaje en los brazos, pueden llevarlas largas. Las medias son generalmente negras, de tejido fuerte. Los zapatos ó sandalias son de tela con lazos ó están sujetos al tobillo por cintas entrelazadas. Con tacones ó sin ellos, han de ser

⁷²⁷ A título ilustrativo, citamos el siguiente extracto de la obra y posterior largometraje *Le mariage de Chiffon*, donde oímos a la protagonista rehuir de los tonos rosados. Un color que, ya desde el ecuador del siglo XIX, como puede constatararse en la revista sobre moda *La Sylphide*, comenzó a considerarse «femenino» (Joséphine, 1845: 322), dado que toda mujer que lo lucía cumplía, según esta cronista, con el cúmulo de virtudes forjadas en torno al constructo de la «feminidad ideal».

Et regardant Coryse, elle proposa :

— *Il y a justement une petite robe rose qui...*

— *Non !... — s'écria brusquement Chiffon — pas de rose !... je n'en veux pas !...*
(Gyp, 1894a: 235).

Esta cita, así como la expuesta en la página 283 en oposición al corsé (*Ibid.*: 237), pueden verse interpretadas por Odette Joyeux (1914-2000) en el siguiente fragmento, perteneciente a la segunda versión cinematográfica de *Le mariage de Chiffon* (1941): <https://vimeo.com/222744186>

muy ligeros. El corsé es de punto de algodón y sube hasta por encima del pecho, con hombreras (M. de Jeulin, 1908: 767).

Aunque en la obra de Gyp pueden distinguirse ambas categorías de bañistas, con preponderancia de las deportistas⁷²⁸, nuestra autora no hesitó en conculcar este angustioso traje de baño décadas antes de estas aseveraciones. En su escena «Les mystère de la plage», perteneciente a la obra *Pauvres p'tites femmes ! ! !* (1888), Gyp denunció cómo esta ceñida prenda atormentaba a las mujeres en sus aventuras acuáticas. Intentar nadar con corsé era una tarea ardua y prácticamente irrealizable, ya que les imposibilitaba inclinarse e incluso poder atarse los zapatos: «*je ne peux pas me plier !... c'est amusant !... Ce diable de corset est tellement sanglé !... Impossible de mettre mes souliers !... (Elle essaye vainement de se plier.)*» (Gyp, 1888b: 110-111). Esta proeza diaria provocaba que se vieran obligadas a repetir una y otra vez dicho proceso, demorándose varias horas en una actividad tan cotidiana como vestirse.

El hecho de que la novelista desaprobara el uso del corsé en actividades como la natación transgredía la moda que, en materia de deportes, el discurso patriarcal insuflaba a las «damas elegantes». Una opresiva indumentaria de la que el colectivo masculino estaba totalmente exento⁷²⁹. Si bien se admitía que sumergirse en el agua con un corsé constituía un «acto de verdadera locura», paradójicamente, desde la prensa española y francesa, se soliviantaba a las mujeres a conservar un lindo talle en los baños de mar (Anónimo, ME, 1877: 208). Con este fin, el modisto parisino M. de Plument inventó el *bains de mer*, un modelo de corsé consistente en un cinturón especial, plano, cruzado por detrás y abotonado por delante, confeccionado a la manera del *corset cage*, de modo que el agua no podía detenerse en el interior y se deslizaba suavemente hacia fuera (*Ídem*). En contraposición a las molestias y la constricción de movimiento que Gyp denunciaba, se soliviantaba a las bañistas elegantes y cuidadosas de su belleza plástica a recurrir al

⁷²⁸ En la imagen FL1 del Anexo III. II., perteneciente a la obra *L'Entrevue* (1899), pueden percibirse ilustraciones de los primeros traje de baño, mientras que en la obra *Un trio turbulent*, publicada en 1929 (IL6, del citado anexo), época en la que, no obstante, todavía continuaba siendo de mangas cortas y cubría las piernas, constatamos un modelo de bañador idéntico a los de la actualidad.

⁷²⁹ A diferencia de las niñas, cuyos trajes estaban copiados de las mujeres, en la moda de baño, M. Jeulin admitía que los niños pequeños [...] «llevan trajes de punto de vivos colores abigarrados, que les dejan, cual conviene, mucha libertad de movimiento» (M. de Jeulin, 1908: 767). Estas declaraciones demuestran una naturalizada desigualdad de género, en la que se daba por sentado que los varones necesitaban del uso de prendas libres que permitieran los movimientos, mientras que al género femenino se le inculcaba desde la infancia unos opresivos y recatados códigos indumentarios.

corsé «baños de mar» por dos motivos: por un lado, para corregir las imperfecciones que miradas demasiado curiosas pudieran denunciar en las líneas de su busto; y, por otro lado, para el sostenimiento de marmóreas formas durante el ejercicio de la natación que pudieran fatigarlas (Anónimo, ME, 1881: 264). En oposición a este modelo de corsé, que según el periódico *La moda elegante* (1842-1927), mereció del parabién de un gran número de bañistas, Gyp renunciaría al corsé «baños de mar» —y a cualquier otro— en la moda acuática de sus heroínas.

En la escena de explícito título «Le bon bain», perteneciente a *Joies conjugales* (1887), la protagonista aguardará hasta la partida inesperada de su marido para lucir, al fin, su ansiado traje de baño. Un bañador que además de ser extremadamente corto, ajustado, blanco y sin mangas, no acompañó de corsé ni de ningún otro vestido, puesto que su único objetivo era nadar y disfrutar del buen tiempo (Anexo III. II., IL7). Dado el carácter inusitado de esta innovadora prenda, la atrevida joven provocaría un gran revuelo en una playa atestada de bañistas, siendo reprendida por su esposo cuando éste se persona en la playa por sorpresa:⁷³⁰

MONSIEUR. — [...] *Qu'est-ce que c'est que ce nouveau costume ?...*

MADAME, à part. — *Patatras !... (Haut.) C'est mon second costume... Celui que je mets... quand on répare l'autre...*

DES AGRES, à part, examinant Madame. — *Mâtin ! quel costume !... et quelles jambes !...*

MONSIEUR. — *Il est d'une inconvenance !*

MADAME. — *En quoi ?...*

MONSIEUR. — *En tout !... sa couleur d'abord !...*

MADAME, candide. — *Le blanc est une couleur inconvenante ? Ah !... C'est particulier !... Je croyais que c'était au contraire l'emblème de l'innocence !...*

MONSIEUR — *C'est absolument comme si tu n'avais rien du tout !... [...] consterné. — Le pantalon au genou... pas même !... les manches absentes ! (S'apercevant que toutes les lorgnettes sont braquées sur Madame.) Allons !... entrons vite dans l'eau...*

MADAME. — *Entrez si vous voulez !... [...] (Gyp, 1887: 79-80).*

⁷³⁰ Tal era la represión que este marido infligía a su esposa que la forzaba incluso a llevar una peluca, además de una pasada de plástico y un *foulard*, para que no se mojase ante los bañistas sus verdaderos cabellos, los cuales la heroína, con sus pericias acuáticas, hará todo lo posible por dejar ver «accidentalmente» (IL7) (Gyp, 1887: 72).

Aunque Gyp esbozó una ligera vestimenta acuática para sus protagonistas, quienes llegaron a vestir un modelo equivalente al bañador del siglo XXI (obsérvese la primera ilustración de la imagen IL6, Anexo III. II), no fue hasta la década de 1920 cuando surgiría el primer bañador moderno. Una oprimida prenda que aún era de lana, de mangas cortas y su parte inferior cubría hasta la mitad de los muslos, llegando a pesar más de tres kilos mojada.

Es reseñable que a principios del siglo XX, en 1907, la nadadora australiana Annette Kellerman (1887-1975) fuese detenida por promover la «indecencia» mientras realizaba una defensa pública de los bañadores femeninos de una sola pieza. Esta nadadora profesional se dejó ver en una playa de Massachusetts con un bañador ceñido, por encima de las rodillas y mangas cortas, una «indecorosa» exposición que provocó su detención⁷³¹. Sin embargo, su exposición apenas duraría unos minutos, pues fue inmediatamente censurada por los «medidores de bañadores». Una figura que se encargaba de vigilar que los bañadores femeninos cumplieren el límite establecido y no sobrepasaran la medida estipulada, en concreto, más de quince centímetros por encima de la rodilla.

Este atentado contra la libertad femenina nos recuerda a la vivencia experimentada por la protagonista de «Le bon bain» más de veinte años antes, cuyo marido, además de intentar sumergirla bajo el agua hasta el punto de casi ahogarla, la intentó tapar con un albornoz para que cesasen las miradas:

MADAME. — (Elle s'allonge sur le sable sec. Le pantalon remonte considérablement.).

MONSIEUR, se précipitant sur le peignoir qui tient la femme de chambre. — *Vous allez vous refroidir !...* (Il pose le peignoir sur Madame et le roule autour de ses jambes.).

MADAME, le repoussant d'un mouvement de croupe qui fait saillir toutes ses perfections. — *En voilà une idée !... de m'emballer comme un malade !...* (Gyp, 1887: 81).

Por ende, en una época en que el bañador más moderno aún constaba de mangas cortas y se alargaba hasta las rodillas, resulta especialmente transgresor que en pleno siglo

⁷³¹ Poco después de su detención, nacería una colección de baño de una sola pieza con el nombre de Kellerman, hecho que contribuyó a democratizar esta prenda.

XIX⁷³² Gyp modelara un traje de baño idéntico al que hoy conocemos. No es de extrañar que más de veinticinco años después de su publicación, el hilarante y osado capítulo siguiera reproduciéndose en periódicos de alto tiraje como *Gil Blas* o *La Lanterne* (Gyp, 1891b: 3; 1912: 3). Todo ello, en un tiempo en que el acceso de las mujeres a los baños públicos contravenía el decoro y era condenable a nivel judicial.

3.1.3. El corpiño: una opresiva prolongación del corsé

Al margen de las incontables referencias halladas en su obra en oposición al corsé, otra de las prendas femeninas más similares a éste —el corpiño— no saldría exenta de críticas en su literatura. Pese a estar reconocido como un ceñidor o perfilador del cuerpo más corto y flexible que el corsé, la realidad es que los corpiños de la época, no tan alejados de los de hoy en día, tenían como único objetivo realzar el pecho femenino. Se trataba de una prenda femenina sin mangas o con breteles que cubría de manera ajustada desde los hombros hasta la cintura, cerrándose mediante cordones o botones. Como consecuencia, se producía una enorme constricción sobre la base del mismo, generando múltiples inconvenientes y lesiones. No es de extrañar que el célebre doctor Jean-Baptiste Fonssagrives (1823-1884) desaconsejara vivamente llevar corpiño a las niñas en etapa prepuberal ante el peligro que suponían (1876: 293). A causa de la negativa presión que esta prenda ejercía sobre el pecho en continuo desarrollo de las infantas, éste sufría una compresión nefasta, provocando que, en ocasiones, encorvaran los hombros con vistas a disimularlo. Como resultado de esta constricción, las cinturas de las jóvenes adquirirían un aspecto tan antiestético que, según el colectivo médico, nunca desaparecería.

Debido a la opresiva deformación que esta prenda producía sobre el cuerpo femenino, las heroínas de Gyp prescindieron también del corpiño en su código vestimentario. Y aquellas que afirmaban llevarlo, como la joven Ève del capítulo «Sous

⁷³² Según hemos podido investigar en la prensa de la época, es pertinente puntualizar que un año antes de su comercialización como capítulo de la obra *Joies Conjugales*, Gyp ya publicó el capítulo en *La Vie Parisienne* bajo su habitual seudónimo SCAMP (1886: 468-465). Una ilustrativa imagen sobre la escena, publicada en la aludida revista, puede observarse en el Anexo III. II. (IL7).

bois» (1881)⁷³³ optaron por modelos mucho más holgados y cómodos que les permitiesen ejercitar su cuerpo:

LE MARQUIS, étonné. — *Vous êtes prodigieusement souple... C'est fabuleux de se plier ainsi avec un tas de choses qui gênent les mouvements un corsage qui serre... un corset...*

ÈVE, tripotant toujours son éperon. — *Mais mon corsage ne me serre pas, et je n'ai pas de corset ; ainsi rien ne me gêne...*

LE MARQUIS, stupéfait. — *Pas de corset ! Peste !... (Se rattrapant bêtement.) Vous avez une amazone rudement bien faite, en ce cas...*

ÈVE, riant. — *Il serait plus aimable de me dire que c'est moi...*

LE MARQUIS. — *Je vous demande pardon, je suis stupide.*

ÈVE. — *Ça arrive souvent aux gens d'esprit ! (Gyp, 1885a: 220).*

De manera semejante a esta obra de Gyp, como recomendaba Fonsagrives en su célebre obra *Dictionnaire de la santé ou répertoire d'hygiène pratique: à l'usage des familles et des écoles*, los corpiños de amplios pliegues o, preferiblemente, una camisa interior de seda o cachemira (también denominadas *vareuses*⁷³⁴) eran variantes mucho más aconsejables y saludables para el desarrollo del cuerpo femenino. Tal era la contracción que el corpiño producía sobre el cuerpo que, en las didascalias —o preámbulo descriptivo sobre la vestimenta y conducta de los personajes—, Gyp lo categorizaría como un objeto petrificante: «*le corsage ne bouge pas et ce qu'il montre est "marmoréen"*» (Gyp, 1891d: 29). Habría que aguardar hasta bien entrado el siglo XX para que se comenzase a atisbar que el corpiño resultaba igualmente nocivo para la salud de las mujeres, restándoles años de esperanza vital.

En un artículo titulado «La vejez bella», publicado en el diario almeriense *La Información* (1911-1914), se corroboraba esta evidencia al aconsejar a las lectoras no llevar el corpiño ni el corsé demasiado ajustados, pues los órganos se atrofiaban, modificando su lugar y provocando congestión en el rostro (D. N., 1913: 1). De hecho,

⁷³³ Aunque «Sous bois» es el duocécimo capítulo de la obra *Sans voiles* (1885), tras indagar en la prensa del período, descubrimos un capítulo textualmente idéntico publicado cuatro años antes, en 1881, en *La Vie parisienne*, revista en la que, como ya mencionamos, Gyp publicó sus primeras obras, en este caso bajo la firma de S.

⁷³⁴ Dícese, de acuerdo con una de las numerosas acepciones (3.b.) que recoge el *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (2019a), de una chaqueta bastante amplia, generalmente de paño o flanela, que servía como vestimenta interior o de deporte.

era a causa del corpiño por lo que las manos de muchas mujeres se ponían rojas e hinchadas. En suma, si la denuncia hacia el temido y controvertido corsé constituyó una de las premisas clave en su obra, no ha de dejarse de apreciar que la dramaturga denunciara el uso de otros jubones interiores como los corpiños, que a largo plazo resultaban igual de lesivos para la salud femenina.

3.1.4. De la moda de no comer a un «desmesurado» gusto por la gastronomía

A tenor de este impuesto discurso sobre la delgadez femenina, potenciado por prendas que contrarrestaban el apetito como el corsé o el corpiño, cabe reseñar que al igual que George Sand⁷³⁵, Gyp desmintió esa supuesta moda de no comer que tan en boga estuvo en el siglo XIX. Como ya avanzábamos, en su imaginario literario, sus heroínas presentaban un ávido apetito independientemente de su edad o rango social. Así, en su alimentación, Chiffon mostrará predilección por aquellos succulentos platos en cuya mesa nunca se servían por ser, según su madre, propios del pueblo (Gyp, 1894a: 45)⁷³⁶. De un modo más explícito lo plasmó en su obra *Ces bons docteurs !* (1892): «*elle est grasse à pleine peau !... un estomac à digérer des cailloux... et un appétit !...*» (Gyp, 1892a: 118). Buena prueba de esta sana alimentación se refleja en el capítulo «Femme affamée n'a pas

⁷³⁵ George Sand narraría que en el Château des Géants, de su obra *Consuelo*, eran habituales las abundantes comilonas: «*Si l'idée de ces fréquents repas est faite pour ôter l'appétit à mes délicates lectrices, je leur dirai que la mode de ne point manger n'était pas en vigueur dans ce temps-là et dans ce pays-là*» (Sand, 2004b: 306-307; *cit. pos.*: Luengo, 2013: 13). Por lo tanto, como apunta Jordi Luengo, no existía la moda de no comer que supuestamente entonces se seguía y, de hecho, la autora señalaba que la mitad de la jornada transcurría en la mesa.

⁷³⁶ A modo de ejemplo, citamos el siguiente extracto, donde Chiffon, al acudir a almorzar a casa de sus tíos, se congratulaba de poder al fin degustar un plato que en su hogar su madre le prohibía comer:

- [...] *C'est si bon, le boeuf !... encore une chose qu'on ne mange jamais à la maison !...*
- *Ta mère ne l'aime pas, je crois ?...*
- *C'est pas qu'elle l'aime pas !... mais elle ne veut pas qu'on le serve... elle dit que c'est un plat peuple... et tout ce qui est peuple... que ce soit un plat ou autre chose...* (Gyp, 1894a: 45).

Este fragmento pone una vez más de manifiesto la satirización de las costumbres que la escritora realizó sobre los integrantes de su propia clase social.

d'oreilles»⁷³⁷, publicado por Gyp bajo el seudónimo de A. Ouich⁷³⁸, donde expuso la pasión de una dama hacia la buena comida, incluyendo en su menú alimentos hasta entonces vetados a las mujeres de la alta sociedad: desde tortillas *baveuses*, lenguado frito, pollo, hasta bifeck o patatas⁷³⁹.

Sin poder contenerse de comer y con la boca literalmente llena, las protagonistas de Gyp no tenían oídos para los juicios misóginos que las incitaban a abstenerse de alimentarse, bajo el equívoco argumento de que esta clase de productos les producirían anemias y serían nocivos para sus talles (A. Ouich, 1885: 391). Empero, abstenerse de comer o hacerlo en muy escasas cantidades se asociaba a un incremento de la belleza. En el «periódico especial de señoras y señoritas», *La Moda Elegante* (1842-1927), podría leerse que la mujer que come frugalmente y vive mucho al aire libre, tendría siempre el cutis sano y fresco (Belgravia, 1908: 238). En contraposición, los más de tres o cuatro platos que componían el almuerzo de las heroínas de Gyp discrepan del ayuno constante que, en pleno siglo XIX, se atribuía a las damas francesas.

Según se creía, éstas pasaban años enteros de abstinencia y consumían un gran número de pastillas para adelgazar y alcanzar la línea de la moda, la cual para una mujer de unos 1,65 centímetros no debía sobrepasar las 110 libras (unos 50 kilos)⁷⁴⁰. De hecho,

⁷³⁷ Este irónico título proviene de la expresión idiomática «*ventre affamé n'a point d'oreilles*», el cual significa que es imposible captar la atención de una persona o hacerla razonar cuando ésta se encuentra atenazada por el hambre.

⁷³⁸ Conviene especificar que esta escena ha sido hallada en *La Vie Parisienne*, al investigar sobre sus primeros escritos. A su vez, ha sido encontrada como un capítulo independiente del volumen *Lune de miel* (1899), publicado bajo el seudónimo de Gyp catorce años después.

⁷³⁹ Cabe recordar que la patata se convirtió en el principal sustento alimenticio durante la Revolución Industrial francesa, dotando a la población obrera de una alimentación económica, de manera que su consumo entre las damas de la alta sociedad no estaba bien considerado. De hecho, el personaje varón de esta escena le sustrajo de las manos el plato de patatas a la protagonista, al alegar que era un alimento saciante y poco saludable, el cual impedía la absorción y dañaba el estómago. Precisamente, en plena sintonía con este testimonio infundado, el pedagogo valenciano Félix Martí Alpera (1875-1946) sancionaría los alimentos presentes en el menú de las heroínas de Gyp (1908: 170), desterrando el consumo de las conservas, las carnes saladas y las patatas (fritas o cocidas) en el menú de las niñas y las mujeres, argumentando que fatigaban el estómago y alimentaban muy poco.

⁷⁴⁰ Esta opinión era emitida en 1929 por el jefe de uno de los más renombrados salones de París, según informaba el diario *El Correo extremeño* en un artículo sobre la moda parisiense (Anónimo, CEX, 1930: 2).

en Francia, este sustancioso y variado almuerzo no se extendería al público burgués femenino hasta la década de 1930, cuando el peso ideal incrementó a unos 55 kilos:

Mientras que antes la comida consistía en un poco de ensalada y jugo de limón, y durante todo el día no hacían las mujeres otra cosa que devorar bombones de menta para matar el hambre, hoy engullen un menú de cuatro platos y ponen cuatro terrones de azúcar en la taza de café. Los médicos de París se regocijan de este cambio en la alimentación de la mujer, pues estaban completamente convencidos de que la cifra de mortalidad de las mujeres y niños y la disminución de la cifra de nacimientos, no provenían de otra cosa que del ayuno constante de la mujer (Anónimo, CEX, 1930: 2).

Esta moda de no comer que supuestamente se seguía en el siglo XIX fue refutada por Gyp, quien en sus obras narró las abundantes comilonas que se organizaban entre las damas de la alta aristocracia. Si antaño el apetito era menor, y tantas mujeres y niñas/os fenecían no era por este continuo ayuno, sino por las consecuencias del temible corsé que, además de disminuir el apetito⁷⁴¹, provocaba abortos y deformaciones, pues esta prenda se llevaba incluso durante el período gestacional. A pesar de que algunos médicos recomendaban a las mujeres abstenerse de llevar corsé o no llevarlo apretado, ya que constituían la causa más frecuente del colapso del útero, de la caída de la matriz y de la imposibilidad del desarrollo del feto; la moda de hasta inicios del siglo XX no tenía reparos en fomentar su uso en las embarazadas (Seraine, 1861: 26) (Anexo III. III., IP2). Sin embargo, al rehusar el corsé en cualquier edad y en todos sus modelos, las protagonistas de Gyp nunca padecieron tales inconvenientes ni enfermedades.

Más allá del desmesurado apetito que mostraban sus heroínas, la osada conducta de comer a solas en espacios públicos generaba que las mujeres que así procedían sufrieran no sólo acoso sexual⁷⁴², sino también agresiones verbales: «*j'étais furieux,*

⁷⁴¹ Como advertía el hebdomadario *La Moda Elegante*, además de la opresión del talle, el uso de corsé provocaba la disminución de la capacidad del estómago, la alteración del hígado, del corazón y de los pulmones, así como la congestión del cerebro y otros estragos del mismo orden (Adela P., 1879: 151). Asimismo, según informaba la revista ilustrada *Por esos mundos*, la costumbre que tienen muchas damas de alzar los pechos sobre el corsé con intención de adelgazar el talle podía causarles una tisis mortal (Anónimo, PEM, 1907: 12).

⁷⁴² Ante la indiferencia de la heroína, el protagonista del capítulo «*Femme affamée n'a pas d'oreilles*», se acercaría tanto a su comensal que le impediría la ejecución de cualquier movimiento: «*Le Monsieur, à part. – Bégueule à la mer, la petite !... à Paris, tout ça se passerait comme une lettre à la poste... Allons ! brûlons nos dernières cartouches !... (Il rapproche sa chaise au point de gêner le bras*

parce que je trouve qu'une jolie femme devrait être la propriété exclusive de ses amis... et de son mari...» (A. Ouich, 1885: 391). Tal y como lo prescribía el *Manuel d'instruction pour les jeunes filles du XIX^{ème} siècle*, a las mujeres se les tenía prohibido salir en solitario a lugares públicos y, más aún, salir a comer a solas. Un prejuicio del que, como apunta la investigadora en alimentación Estelle Masson (2019: 16), aún prevalece en cierta medida en la actualidad. Por extensión, que una mujer saliese a almorzar en solitario en el siglo XIX era exponerse a la mirada del otro, como si esperara a alguien, viendo su honor lacerado y pudiendo ser objeto de agresiones sexuales o verbales. De hecho, en el ocaso decimonónico, se estimaba que la dama que comía y bebía se despoetizaba, pues si una mujer joven y linda se sentaba a la mesa, debía ser acompañada y para presidir la comida (Anónimo, ART, 1868: 36)⁷⁴³. A pesar de este incesable acoso, las heroínas de Gyp no se retractarían en modo alguno de sus salidas gastronómicas, ya que simplemente ignoraban a sus indeseados acompañantes concentrándose en sus succulentos platos:

LE MONSIEUR, froissé, d'un ton pointu. — *Ce ne sont pas les cocottes que je recherche...*

LA DAME, distraite, découpant un colossal blanc de poulet. — *Vous avez tort.*

LE MONSIEUR. — *Vous n'êtes pas aimable ce matin, savez-vous ? Je vous dérange peut-être ?*

LA DAME. —

LE MONSIEUR, *se levant.* — *Pardon, je m'en vais.*

LA DAME, attaquant son blanc de poulet. — *Enfin !!!*

Pese a proceder con tal autodeterminación en el siglo XIX, la dinámica de salir a almorzar a solas no se haría patente hasta los años treinta del pasado siglo, al son de la progresiva incorporación de las mujeres al mundo laboral. Un período en que tan sólo algunas trabajadoras, como artistas, mecanógrafas o dependientas⁷⁴⁴, empezaron a transitar los típicos bares americanos sin compañía masculina.

droit de la dame)» (A. Ouich, 1885: 391). Un acoso del que la heroína protestaría por no dejarla comer «en paz», por lo que haría caso omiso de su impuesto acompañante, hasta lograr deshacerse de él.

⁷⁴³ La revista *El Artista* reafirmaba esta sexista creencia que sostenía que si una mujer sentada a la mesa tenía un vaso delante debía ser para meter en él sus guantes y llegado el caso que se los quitara, si tenía un plato, era para desgranar en él los postres o algún racimo de uva, del cual la «inmaterial criatura» se dignaría comer los granos más dorados, como hacía la abeja con las flores (*Ídem*).

⁷⁴⁴ Durante la Segunda República española (1931-1939), de este fenómeno se hacía eco el diario gráfico *Crónica* (1929-1938), en 1936, al reseñar la presencia de las mujeres en los bares americanos de Madrid

Incluso aquellas heroínas que, como la gimnasta Friquet, pasaban hambre debido al privativo entorno del que procedían, se aquejaban de la extrema delgadez que mermaba su cuerpo: «— *Cinquante-quatre kilos !... faut-y qu' j'aie des os, hein ?... car, à m'voir, j' suis grosse comme deux liards d' beurre !*⁷⁴⁵... *cent huit livres que j' pèse !... à quinze ans et d'mi... si c'est pas honteux !...*» (Gyp, 1901: 58). Estas declaraciones demuestran que abstenerse de comer para tener una mejor figura no fue la corriente predominante en la esfera social de su tiempo, por lo que las mujeres que así procedían constituyen una prueba irrefutable de anorexia en pleno siglo XIX⁷⁴⁶.

3.1.5. La «engorrosa» moda del polisón

En el último tercio del siglo XIX, otra de las «ataduras» al cuerpo de las mujeres más usuales fue el polisón o *tournure*, un armazón interno que se colocaba en la zona lumbar con el fin de que los vestidos cayeran rectos por delante y se abultaran por detrás, formando un vuelo trasero y una pequeña cola. Esta pesada prenda, presente en los armarios femeninos de las altas capas sociales, se creó como sustituto del anterior miriñaque (también denominado armador o crinolina), el cual consistía en un zagalejo interior compuesto de tela almidonada y rígida, en ocasiones con aros, el cual podía estar compuesto de estopa, crin, paja o incluso trapos. No exento de controversia en países

(Agüera, 1936: 3-6). En ellos, jóvenes que trabajaban en el centro de la capital afirmaban no aburrirse almorzando solas, pues siempre acudía un gran número de mujeres y tampoco se permitía a los hombres invitarlas, dado que a la entrada les entregaban un ticket individual con el que pagar el denominado menú rápido o *yellow plate*.

⁷⁴⁵ Expresión idiomática que alude a algo de muy poco peso y, por extensión, designa de manera irónica y, en ocasiones, peyorativa, a una persona enana y débil. Su origen remonta al *liard*, una antigua divisa francesa empleada durante el Antiguo Régimen, cuyo valor no rebasaba los dos céntimos. Con lo cual, al ser la mantequilla muy costosa en la época, la cantidad que se podía comprar con dos de estas monedas era muy pequeña, de ahí la procedencia de la comparación «*être gros/se comme deux liards de beurre*».

⁷⁴⁶ En las primeras décadas del siglo XX, Matilde Muñoz Barberi (1895-1954) recogía este temible fenómeno en el diario *El Imparcial*, donde informó de los peligros que las mujeres españolas tomaban con tal de adelgazar, pues a diferencia de las francesas, tendían exageradamente al sobrepeso por el legado de sus «abuelas árabes» (Muñoz, 1926: 5). Entre otros sucesos, la novelista y poetisa madrileña narraba la historia de una muchacha joven, que tras advertir que su peso había incrementado en tres kilos, «decidió no comer mas que manzanas cocidas», siendo ingresada como consecuencia de ello en un sanatorio de Suiza (*Ídem*). Ello demuestra cómo con tal de adelgazar, si bien no existía aún el término “anorexia”, muchas mujeres se abstenían de comer o bien recurrían a prácticas perniciosas, que les provocaban trastornos graves, enfermedades y, con frecuencia, lesiones incurables y hasta mortales.

como España⁷⁴⁷, lo emplearon las mujeres hasta comienzos del siglo XIX para ahuecar y dotar a sus faldas de una mayor voluminosidad.

En un capítulo epistolar titulado «Prise de voile» (*Mariage civil*, 1892), su narradora, una joven llamada Lucy, relataba a su amiga la profesión de Catherine de Greuze, una bella y acomodada burguesa que se «casó con Dios» por pura vocación. Una toma de votos que la protagonista comprendía, aunque era incapaz de compartir. Lucy, que había sido compañera de la antigua novicia, se sorprendería a sí misma renegando del polisón, esa opresiva prenda que antaño se fabricaba para su propio uso y que ahora la horrorizaba:

Te rappelles-tu, quand on a commencé à porter des tournures (il y a trois ans)... et qu'elles étaient défendues au couvent... j'en fabriquais, avec des baguettes flexibles, que je cueillais en cachette aux saules de la pièce d'eau !... Eh bien, à présent, où j'en peux mettre tant que je veux, je les ai en horreur, les tournures !... ça enlaidit la plus jolie taille !... (Gyp, 1892b: 44)

Es representativo que la autora sostuviera que el polisón desfiguraba el cuerpo de las mujeres si consideramos que, en el último tercio del siglo XIX, tanto en la prensa francófona como en la hispana, el polisón —también conocido con la voz francesa

⁷⁴⁷ Aunque el polisón fue originario de Francia, su uso también se extendió en Europa y en España, donde no estuvo exento de críticas. El periódico literario *El Guadalete* recogía este sentimiento de aversión tildando a esta prenda de «adefesio y de hijo de jenerado [*sic*] del miriñaque, así como éste fue el *summum* de la exajeración [*sic*] de los antiguos tonillos y guarda infantes. Pero como un hijo espúreo y enclenque de un género ya averiado, resulta el polisón siempre ridículo» (El abuelo, 1888: 2). Hasta tal grado llegó la crítica hacia el polisón en la España del último tercio del siglo XIX, que se publicaron poemas-diatribas hacia esta prenda. Véase, a modo de ejemplo, el extracto de esta irónica poesía publicada en *La Crónica Meridional* de Almería (1860-1937):

*Que el donaire, la arrogancia,
De una española bonita,
Se basta y no necesita.
Esos... postizos de Francia.
Pues las que gallardas son,
Con la moda, al ir conformes.
Hacen sus cuerpos disformes
Al colgarse el polisón (Martínez, 1885: 2)*

El hecho de que se condenara el mal gusto que la moda francesa había importado a España, a través de prendas en boga como el polisón, resulta revelador en tanto que Gyp, lejos de secundarlas, se mostraba disconforme con las tendencias estéticas de su país, denunciando las secuelas que producían en el estado físico y psicológico de las mujeres.

tournure o *strapontin*⁷⁴⁸—, estaba considerado como «la poesía de la *toilette*» e, incluso, como el monumento de la civilización moderna (Anónimo, ME, 1876: 47; IB, 1869: 3). Uno de los principales diarios de moda femenina en España, *La Moda Elegante*, definido como el periódico de «señoras y señoritas», amparaba esta creencia argumentando que no era muy fácil tener «un lindo talle cuando la naturaleza lo ha negado», por lo que instaba a sus suscriptoras a enmendar esa «falta natural»:

[...] para conseguirlo, para suplir esta falta natural, basta dirigirse á M. DE PLUMENT, París, 33, rue Vivienne, cuyo establecimiento ofrece, á elección, todo lo que concierne á los dos accesorios más importantes de la *toilette* de las señoras; el corsé y el polisón (Anónimo, ME, 1876: 47).

El polisón era, por lo tanto, considerado como el sùmmum de la elegancia y aunque su uso en Francia estaba tan extendido que lo vestían hasta las novicias como Lucy, en España, este «ahuecador» se empleaba únicamente para grandes ceremonias, bailes fastuosos y solemnes recepciones (Ernestina, 1889: 3). Lejos de intentar reparar esa supuesta «falta natural», Gyp mantendría, en cambio, que la verdadera elegancia indumentaria la poseían aquellas mujeres que prescindían del polisón o de cualquier otro relleno entre sus prendas:

[...] *j'ai d'ailleurs remarqué que, tantôt, à la prise de voile, les femmes réellement bien habillées n'en avaient pas... ou à peine un soupçon... et je parierais que Catherine n'avait pas le plus petit coussin !...* (Gyp, 1892b: 44).

Por este preciso motivo, además del corsé o el corpiño, en la descripción de sus heroínas, no se soslayaba el menor atisbo de polisón: «*cheveux flottants; robe de drap vert myrte tombant toute droite; pas le moindre soupçon de " tournure "*» (Gyp, 1888b: 3). Aunque este armazón constituyó una notable mejora con respecto a sus antecesores (el miriñaque y la crinolina, la cual constituyó toda una jaula de aros de metal bajo la

⁷⁴⁸ En su obra *Mariage civil*, la autora francesa también mostró su gusto por la ausencia de *strapontin*, un vocablo ignoto en francés y carente de traducción literal al español, que es sinónimo de *tournure* o *faux cul* (Gyp, 1892b: 50). Según el Centre national de ressources textuelles et lexicales (2019b), donde curiosamente se cita a nuestra autora: «*une taille souple [...] bien posée sur les hanches!... peu de corset !... et pas de strapontin !*» (Gyp, 1892b: 50), el *strapontin* fue una especie de cojín que las mujeres anudaban a la parte inferior lumbar con el fin de subir el volumen de sus vestidos, como lo establecía la moda comprendida entre 1883 y 1889.

falda), el polisón seguía poseyendo una estructura de acero que, tras ser atada a la cintura, generaba un peso considerable en las caderas. Es preciso consignar que el miriñaque —que tan en boga estuvo durante el Segundo Imperio francés y que, según la periodista Salomé Núñez y Topete, duró hasta 1872— no sería, por tanto, mencionado en la obra de nuestra autora, pasando directamente a sancionar a su sucedáneo: el polisón o *strapontin*.

Aunque esta articulista y fiel admiradora de Gyp, sostenía que el polisón constituía un «desastre también para las líneas», lo cierto es que ante el inminente retorno del miriñaque en 1909, la periodista española mostraría una actitud mucho más permisiva, alegando que en última instancia, siempre había que obedecer a las modas: «¿Qué poesía ni qué interés pueden inspirar las modas de aquel tiempo, modas grotescas por culpa del miriñaque? Resignarse ó... no vestirse, qué remedio queda» (Núñez y Topete, 1909: 4). Como puede apreciarse, aun aquellas escritoras que combatían con tesón estas opresivas prendas, terminaban aceptando su uso⁷⁴⁹. Por ello, es meritorio que ya desde el siglo XIX, Gyp refutara estos códigos vestimentarios especificando, además, que sus heroínas no llevaban ningún tipo de relleno o jubón interior, ya fuese en sus hogares o en los vestidos de calle.

En resumen, a través de sus heroínas, contraventoras del polisón cuando éste aún se encontraba en pleno auge, la dramaturga francesa puso en el punto de mira un accesorio que impedía desplazarse con normalidad y que constreñía la movilidad, instando a sus lectoras a zafarse de tales incomodidades.

3.1.6. La falda corta: de la despoetización a la liberación de la silueta femenina

Al margen del corsé, otras de las prendas «femeninas» por antonomasia, la falda y el vestido, fueron objeto de transformaciones en el imaginario literario de Gyp. El hecho de que, como analizaremos posteriormente, la autora francesa fuese pionera en incorporar a sus personajes femeninos al mundo del deporte, provocó que sus vestimentas se acortaran, y lo hicieran tanto que la opinión masculina no tardó en reprobar esa «indecente» moda. Tal y como ocurrió con muchos cronistas varones de la época al analizar las nuevas tendencias femeninas, en su novela *Un raté* (1891), la autora reflejó

⁷⁴⁹ Contradictoriamente, en su artículo «¡Qué no vuelva!» consagrado al miriñaque, Salomé Núñez opinaba que el indeseado retorno del miriñaque «fastidiará, afeará, aburrirá, estorbará, apartará. ¡Qué no vuelva!» (1909: 4). Aun así, pese a su disidencia con esta prenda, la periodista cubana terminaría aceptando su uso si las tendencias estilísticas así lo prescribían.

ese discurso de reprobación poniendo en voz de sus personajes masculinos juicios como los siguientes:

- *Eh bien, madame, je me demandais, en vous voyant, pourquoi les amazones d'aujourd'hui ont modifié d'une façon barbare le si charmant costume d'autrefois ?... Pourquoi elles ont remplacé, par cette petite jupe courte, la grande jupe qui jadis flottait au vent ?...*
- *C'est précisément parce qu'elle flottait au vent ?...*
- *C'était idéal !*
- *Et inconmode !...*
- *C'est possible, mais ça dépoétise la femme !...*
- *Mais je vous demande pardon... [...] je croyais que vous étiez très moderne ?* (Gyp, 1891a: 137).

Al delinear un cuerpo femenino acondicionado para el ejercicio físico y el deporte, la escritora sintió la necesidad de liberarlo de cualquier restricción y prenda acaparatosas que constriñera sus movimientos. Como justificaba Madame de Guéray en el anterior fragmento, las faldas largas que se ondeaban al viento al montar a caballo eran sumamente incómodas para las amazonas. En consecuencia, era preferible un tipo de indumentaria más libre y cómoda, que dotara de una mayor libertad y agilidad al cuerpo femenino. No es de extrañar que Gyp, al ser una gran apasionada del deporte y conocer a ciencia cierta lo incómoda que resultaba esta engorrosa indumentaria, se decidiera a cortar el largo y hanchos de las faldas de sus protagonistas e, incluso, a transformarlas en pantalones turcos⁷⁵⁰.

Resulta revelador comprobar cómo, en este fragmento de su obra, el personaje masculino —Gaston Ganuge— reprueba la falda corta alegando que «despoetiza a la mujer» (*Ídem*), dado que, durante el primer tercio del siglo XX, también fueron muchos los cronistas españoles que acusaron dicha prenda de haber «vulgarizado con exceso las piernas de las mujeres, hurtando misterio, poesía y, sobre todo, tentación hacia esa

⁷⁵⁰ En uno de los capítulos de su obra *Les « séducteurs » !* (1888), la autora expone a un personaje literario adolescente, una chica «independiente» y «apasionada por el ejercicio corporal», de la que cuenta la siguiente anécdota: «*elle voit un jour sa fille qui a retroussé sa jupe en pantalon turc, et cavalcade sur une jument sans selle, sans bride, ayant pour tout soutien la crinière*» (Gyp, 1888c: 275-276). Apreciamos que el uso de la falda corta y los pantalones fue una tendencia constante en la estética de casi todas sus heroínas, independientemente de la edad o el rango social al que pertenecieran.

preciosa parte del cuerpo femenino» (Luengo, 2008a: 218); una opinión que, no obstante, nunca estuvo del todo fundamentada.

Aun cuando se invocaba a la higiene y la comodidad, el uso de la falda corta era atribuido a una indudable «pérdida de encanto y bastante gracia en la mujer», así como a una «descomposición de la belleza de su línea» (Anónimo, COA, 1902: 1; ADE, 1930: 3). Con todo, pese a la reprensión de la que sería objeto la falda corta, las heroínas de Gyp continuaron luciéndola, haciendo caso omiso de la despoetización que se le atribuía e, incluso, ridiculizando los comentarios machistas sobre su indumentaria. Así pues, instantes después de que el personaje Ganuge emita semejante juicio sobre el acortamiento de las faldas, éste se cae del caballo y es rescatado por la hercúlea protagonista, que no sin cierto sarcasmo, le devuelve su comentario con los siguientes términos: «*vous voyez, c'est moins poétique, mais plus commode pour ramasser les maladroits, une robe courte !...*» (Gyp, 1891a: 149). La inclusión de la falda corta en la iconografía literaria de Gyp fue, en efecto, una aportación vanguardista, en tanto que en el ámbito ecuestre, la falda larga estuvo en auge hasta los años treinta del pasado siglo, no empezándose a sustituir hasta entonces por ropa más liviana, que pese a todo, seguía siendo reminiscente de los trajes masculinos:

[...] unas, tradicionalistas, permanecen fieles a la silla femenina, a las amplias faldas, a la corbata de caza, al severo y casi molesto sombrero duro tan difundido en los días anteriores a la guerra; mientras, las otras, las más modernas, las más influenciadas por las modas y las costumbres norteamericanas, montan como los varones, usan “breeches”, chaquetillas, “pullovers” y, cuando no salen sin sombrero, utilizan chambergos y gorras completamente masculinos (Anónimo, CC, 1933: 87).

El discurso misógino que censuraba la libertad vestimentaria de las mujeres se extendería hasta el ecuador del siglo XX. Desde la Sociedad Española de Higiene se establecía que la falda debía llegar hasta la rodilla en las solteras; «en las casadas, hasta donde quiera el marido; no es cuestión de higiene: es simplemente problema familiar» (Anónimo, VOZ, 1928: 4). Como puede apreciarse, también el ámbito de la moda femenina era percibido como un asunto privado que sólo debía obedecer a la voluntad del padre de familia. Desde esta misma óptica, no nos sorprende que desde su más temprana edad, las protagonistas de Gyp prohibieran a sus maridos e, incluso, pretendientes, ocuparse de un asunto tan personal como su indumentaria, en tanto que sólo las concernía a ellas:

AURIANE. — [...] *Quand je serai mariée... (souriant) si je me marie jamais...*

LUI. — à part. — *Ma phrase !...*

AURIANE. — *Je prierai mon mari de ne pas s'occuper de ma toilette... du tout !...*

LUI, abasourdi. — *Oh !!!* (Gyp, 1886b: 69).

Como evidencia la fecha de estas novelas, lo realmente subversivo es que a Gyp se le ocurriera rebajar la longitud de las faldas en una época donde la estampa de la *garçonne*⁷⁵¹ aún no había comenzado a forjarse. De este modo, la escritora francesa se estaba adelantando más de medio siglo a quien hoy se considera la precursora original de la falda corta: Coco Chanel (1883-1971). Aunque es cierto que la falda corta ya había empezado a entreverse en los círculos más selectos de la sociedad parisiense en los umbrales del siglo XX⁷⁵², no fue hasta unos años después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) cuando la diseñadora de la alta costura procedió a recortar las faldas dentro de su denominado «género pobre»⁷⁵³. Se cree, en efecto, que la guerra europea hizo el «milagro» de la indumentaria femenina (Anónimo, VOZ, 1928: 4). Al sustituir a los hombres en el trabajo, las mujeres tuvieron necesariamente que adaptar la indumentaria a las nuevas modalidades de su vida, posibilitando además la creación del traje femenino.

Existen, no obstante, investigaciones que apuntan a que, en realidad, la invención de la falda corta no fue obra de la diseñadora francesa, sino de unos empresarios de calzado y fabricantes de medias de seda que, ante la debacle de su negocio, emprendieron

⁷⁵¹ Denominada de este modo por la novela homónima que Victor Margueritte escribió en 1922, la *garçonne* hace referencia a un arquetipo de mujer, urbana e independiente, que iba a la vanguardia de su tiempo subvertiendo las pautas de conducta que el discurso patriarcal había ideado para el colectivo femenino. Conocida bajo el nombre de Mujer Moderna en España, *maschieta* en Italia y *flapper* en el contexto anglosajón, esta estereotipada figura francesa provocó la irrupción de nuevas manifestaciones estéticas, bailes y modas, aunque, como apunta el investigador Jordi Luengo López (2008b: 206), fue un fenómeno muy reducido pese a su gran influencia en las mentalidades del primer tercio del siglo XX.

⁷⁵² En España, el diario noticiero *La Correspondencia de Alicante* se hacía eco de este fenómeno al anunciar cómo los grandes modistos habían impuesto el uso de la falda corta a una clientela «ultra elegante», que podía permitirse el lujo de tener caprichos y, por ende, «faldas más o menos cortas»: «esa misma clientela es la que destina la falda corta nada más que para el “footing”, el “tennis”, el automóvil, etcétera.» (Anónimo, COA, 1902: 1), por lo que su uso se consideraba exclusivo de las mujeres de la alta sociedad.

⁷⁵³ Coco Chanel está considerada como la máxima representante del «género pobre», una concepción estilística que perfilaría la imagen dinámica de la Mujer Moderna. Mediante este modelo más asequible, se pretendía que el lujo no fuera el concepto contrario de la pobreza, sino un modo de luchar contra lo vulgar. Basándose en el principio de «el menos es más», la modista francesa defendería que la sobriedad podía ser *chic* y refinada, mientras que el exceso de complementos y adornos conseguían el efecto contrario, pues privaba al conjunto de la sencillez deseada.

una campaña de prensa promocionando esta prenda para incrementar sus ventas (De Castro, 1922: 10; *apud.*: Luengo, 2008a: 221). No obstante, aun quienes defienden esta hipótesis, dejan abierta la incógnita sobre el verdadero/a creador/a de esta icónica prenda femenina: «Coco Chanel o, a quien se le ocurriera recortar las faldas, tuvo suficiente ingenio como para crear un estilo acorde con un prototipo de mujer que, ante todo, necesitaba ser libre» (*Ibid.*: 221-222). Si nos atenemos a criterios puramente cronológicos, es probable que fuese la dramaturga francesa quien, a través de su denostada *garçonnière*⁷⁵⁴, esbozara por primera vez este liberador modo de concebir la moda.

3.1.7. Faldas reconvertidas en pantalón

Otra de sus liberadoras prendas fue, sin duda, el pantalón, al que Gyp presentó en múltiples modalidades: pantalones clásicos, turcos y *culotte*⁷⁵⁵. Como detallaremos posteriormente en el apartado «3.10. Hacia un deporte sin distinciones de sexos» (p. 399-403), en su obra *Sportmanomanie* (1898), la autora abogaría por el uso de pantalones en las mujeres. Pantalones anchos en los muslos y apretados por las rodillas, alegando que ellas también merecían disfrutar de movimientos «bien libres» y estar cómodas en esos trajes «semi-masculinos» (Gyp, 1883: 522). Su denostada apariencia masculina no impidió que sus deportistas y ágiles heroínas fueran presentadas como mujeres sumamente femeninas.

A través de su imaginario literario, la autora francesa demostró que vestir determinadas prendas reservadas hasta entonces al colectivo masculino no suponía soterrar su feminidad. Una valoración que no sería, empero, compartida por la opinión periodística de la época. Hubo, en efecto, quienes desacreditaron el porte de pantalones en las mujeres bajo la farisaica concepción de que dicha práctica no era más que una «copia» al «sexo fuerte» y, por ende, incompatible con lo «femenino»:

⁷⁵⁴ Algunos cronistas de su época, tales como el crítico literario Émile Faguet (1847-1916), recurrieron a este adjetivo peyorativo para designar el estilo indumentario y conductual de las «lunáticas» protagonistas de Gyp (1897: 2), el cual hace referencia a una transgresión de las «normas» femeninas, que recuerda y «conviene», más bien, al mundo de los varones.

⁷⁵⁵ Tipo de pantalón que cubre desde la cintura hasta por encima de la rodilla o la pantorrilla.

[...] en 1910 las señoras y señoritas dieron mucho que hablar por recurrir a los pantalones como medio seducción [...] Hay mujeres que creen que la igualdad de los sexos se consigue vistiendo pantalones y reclaman ese derecho confundiendo lamentablemente continente y contenido. Su única disculpa es que esa actitud es obra de las «feministas», y estas señoras carecen de imaginación; por eso no tienen inconveniente en copiar la fealdad del llamado sexo fuerte. Gracias que las feministas no han tenido nunca —¡mil perdones por este prejuicio, señorita Campoamor!—, ni llegarán a tener nunca ninguna influencia sobre la moda, por ser ésto una cosa femenina y, por consiguiente, antifeminista (KIM, 1933: 15).

Como dejaría constatar el transcurso de los años, la crónica periodística de los años treinta no sólo iba desencaminada al presagiar el nulo influjo de las feministas en la moda y al atribuirle a ésta un carácter antifeminista. También erró al situar la génesis del pantalón femenino en 1910, pues aunque sólo fuese desde una esfera ilustrativa y literaria, una treintena de años antes, desde 1880, Gyp ya dio cabida a un amplio imaginario de mujeres y niñas que vestían esta prenda con el fin de gozar de una mayor libertad de movimiento. Es más, la propia Condesa de Martel también fue desde su juventud una mujer asidua a llevar pantalones (Anexo III. III., FG2).

Pero la puesta en boga del pantalón no fue únicamente extrapolable a sus heroínas decimonónicas o de inicios de la pasada centuria. En su novela *Napoléonette* (1913), ambientada en 1815, la dramaturga enarboló el pantalón como la única prenda que había vestido su protagonista, una adolescente de quince años a quien los vestidos les eran totalmente ajenos: «*vous ne croiserez plus vos jambes comme vous le faites en ce moment... On devinerait, rien qu'en vous voyant, que vous avez porté un autre costume que celui qui sied à la modestie de votre sexe et à la noblesse de votre condition...*» (Gyp, 1913: 64-65). Además de su recriminada apariencia de *garçon manqué*, esta sensación se constata en el hecho de que ni siquiera cuando la forzaban a ataviarse conforme a su género, *Napoléonette* era capaz de mantener los ademanes propios de una «señorita».

Habría que aguardar hasta 1909 para que el Decreto del 29 de octubre de 1793 —el cual impedía a los individuos llevar una vestimenta del sexo opuesto⁷⁵⁶—, implementado en la Revolución francesa, fuese derogado. Una circular facultaría entonces a las mujeres a llevar pantalón en 1909, aunque esta autorización sólo era válida

⁷⁵⁶ Siete años más tarde, en noviembre de 1800, el Préfet de Police de París prohibiría, esta vez explícitamente, el uso del pantalón a las mujeres, comparando a aquellas que osaban llevarlo a travestis (Bard, 2010; *apud.* Tamagne, 2012).

para actividades como montar en bicicleta o a caballo, y únicamente se concedía bajo autorización prefectoral. Así pues, se consideraba que al mantener la confusión entre los sexos, la mujer «*qui porte la culotte*» alteraba el orden establecido, apropiándose de una vestimenta que no era la suya y arrogándose derechos a los que legítimamente no podía aspirar (Bard, 2010; *apud.* Tamagne, 2012). Por lo tanto, el hecho de que Gyp concibiera un prototipo de mujer que, lejos de pretender masculinizarse, recurría al pantalón como una vestimenta más con la que ataviarse o realizar deporte, hubo de repercutir positivamente en la posterior inclusión de esta «masculina» prenda en los armarios femeninos.

Así lo atestigua el hecho de que, en 1934, época en la que comenzó a democratizarse⁷⁵⁷ el pantalón en el colectivo femenino, recordaran a una ya desaparecida Gyp como a aquella mujer que encarnó la liberación estética de toda una generación: «*les héroïnes de Gyp, galopant au Bois, évoquaient fidèlement les jeunes femmes à la mode éprises d'équitation [...] on portait déjà la culotte afin de pouvoir nager*» (Line-Coline, 1934: 7) (Anexo III. II., FL1). Existieron, sin embargo, escritores que desaprobaron el discurso rupturista de la autora con el ideal estético de la época, recriminándose duramente.

Uno de estos redactores fue Miguel Mauleon, quien alertaba en la revista *Iris* (1899-1904) de la perniciosa influencia que Gyp ejercía sobre el colectivo femenino del momento, sosteniendo que, hasta por estética, no era conveniente que las mujeres abrazasen «otras carreras que las que convienen a su naturaleza, y si de algo hemos de dolernos en el día es de ver tan en auge el marimachismo, triunfalmente representado por la condesa de Martel, en el periodismo, Gyp» (Mauleon, 1900: 18). Para este cronista, era preceptivo que la autora se dedicara mejor a profesiones «propias de su sexo», pues sin ella tampoco iba a perder «gran cosa la política ni la literatura» (*Ídem*). Afortunadamente, no todos los medios españoles se posicionarían en tales términos de discrepancia con la escritora.

Gyp era admirada, querida y una de las autoras predilectas del público español (Anónimo, GL, 1904: 3). También lo fue el prototipo de sus protagonistas, a quien la articulista Salomé Núñez y Topete (1859-1931), describía en el diario murciano *El*

⁷⁵⁷ Fue en los años treinta, cuando personalidades como la actriz y cantante alemana Marlène Dietrich (1901-1992) se fotografiaron en pantalones, lo cual coadyuvó a la democratización de esta prenda.

Liberal (1902-1939) como a una mujer «culta, exquisita, intelectual, que viste traje sastre, camisa y gabán de hombre; que conoce los deportes [...] y sabe de todo un poco»⁷⁵⁸ (1905: 1). Por consiguiente, Salomé Núñez sancionó como virtudes no sólo ese libre patrón indumentario que Miguel Mauleon había condenado como impropio para las mujeres y estigmatizado como exclusivamente masculino, sino también el desarrollo cognitivo y social que anhelaban todas sus heroínas.

3.2. De los curas preceptores a la secularización del espacio doméstico

La profanación de todo símbolo eclesiástico fue una constante en la obra de Gyp, que brillaría en todo su esplendor en *Petit Bob* (1900). Amparándose en la ingenuidad de su mítico *enfant terrible*, la escritora lo haría portavoz del discurso bélico que, a espaldas del cura preceptor, sus familiares hacían recaer sobre la doctrina que éste propugnaba. Así, siempre aclarando que estas acusaciones no eran de su cosecha, sino que las había escuchado en su entorno más cercano, el pequeño Bob tildaría indirectamente a la Iglesia de «chovinista» y pondría en tela de juicio la potestad que a los clérigos se les adjudicada en su labor como instructores, alegando que éstos podían ser buenos para cualquier tarea, inclusive la de lacayo (Gyp, 1900a: 265, 274-275). No faltaría, por supuesto, una exacerbada repulsa por parte de Bob hacia el catecismo en comparación con el resto de materias, además de las constantes disputas con su preceptor, cuyo breviario hizo trizas, llegando a equiparar su tiránica figura con la del mismísimo diablo (*Ibid.*: 31, 92, 240). Bob no fue, sin embargo, el único en atentar contra la omnipresencia de la religión.

Si Chiffon se negaba categóricamente a que el cuerpo clerical se inmiscuyera en la vida sentimental de las personas, mucho menos debía hacerlo en todo lo que acaecía entre las cuatro paredes del hogar doméstico (Gyp, 1894a: 76). Cada cual tenía su lugar y el de los curas, como apuntaba la abuela de Bijou, no era otro que la Iglesia (Gyp, 1897a: 5). De la misma opinión se mostraría la autora en su vida privada, quien yendo a contracorriente de la fervorosa instrucción religiosa de la época, se negó a que la

⁷⁵⁸ Una indumentaria pareja a la descrita por Núñez Topete puede apreciarse en el personaje Chiffon (Prulletje), encarnado por la actriz Enny Mols-de Leeuwe (1898-1982) durante su escenificación en *Ámsterdam* (F31). *Prulletje*, una pieza adaptada al neerlandés proveniente de *Le Mariage de Chiffon*, adquirió una gran notoriedad en los teatros más emblemáticos de los Países Bajos (F30, F32 y F33). Puede consultarse el apartado «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros» (pp. 119-279) para conocer el resto de sus representaciones.

educación de sus hijos corriese a cargo de un sacerdote. Por este motivo, contrató como preceptores al escritor y periodista Jules Tellier (1863-1889) y, tras el fallecimiento de éste, al pintor Paul Guigou (1865-1896), los cuales forjaron con sus hijos una relación bastante más entrañable y distendida que la de su turbulento personaje Bob⁷⁵⁹ (Margueritte, 1925: 155). En este sentido, en la citada obra, puede apreciarse la oposición de Gyp hacia la intromisión del cuerpo clerical en la educación infantil al poner en tela de juicio la autoritaria y discutible instrucción que el cura preceptor otorgaba a su vivaz discente.

Una actitud todavía más belicosa hacia la institución eclesiástica mostraba la protagonista de *Petit Bleu* (1889), Antoinette de Champreu, una adolescente huérfana a quien sus tíos enviaron al antiguo monasterio de Saint-Ignace con el fin de corregir su lenguaje barroco y su desprecio por las convenciones sociales. Pese a su prodigiosa inteligencia, que le permitirá ascender de *Quatrième* a *Première* con sólo trece años, Antoinette intentará darse a la fuga al ser incapaz de aguantar el ambiente asfixiante y taciturno que allí se respiraba: «*j'étoufferai, moi !... cette grande salle qui a l'air d'avoir des murs si épais me fait peur !... et puis on parle tout le temps comme s'il y avait un malade... c'est d'un triste !...*» (Gyp, 1889b: 22-23). Aunque finalmente fue retenida por fuerza en el convento, la devota educación que había recibido en su infancia no impedirá a esta *enfant terrible*, «sin maldad ni reflexión», escandalizar a sus allegados con un discurso en pro de la supresión del simbolismo religioso.

Para escándalo de las hermanas del convento, Antoinette se opondrá a llevar cualquier emblema o símbolo religioso, rechazará la divisa de la Compañía de Jesús (AMDG) e, incluso, se negará a recitar las oraciones que sus instructoras le encomendaban. Pero no por todas estas actitudes oscilantes entre el aniconismo y la iconoclasia, la adolescente, que ya había realizado incluso la primera comunión, dejaría de creer en Dios. En efecto, Antoinette amaba a Dios, pero aseguraba amarlo sin exaltación, sin ostentación de signos exteriores y, sobre todo, lo amaba como un «amigo» y no como un «dueño» ante el que llevar una vida de sumisión y penitencia (*Ibid.*: 36). De tal modo, si la mayoría de sus heroínas aseveraban no creer en Dios y se desligaban

⁷⁵⁹ A modo de curiosidad, podemos anotar que Gyp estuvo a punto de contratar como instructor de sus hijos al conocido poeta simbolista Paul Verlaine (1844-1896): «*je l'aurais embauché volontiers s'il avait été plus propre et si des bruits fâcheux n'avaient couru sur ses mœurs*» (Le Dantec, 1958 : 27: 27; *apud.*: De Brabois, 2003: 141-142), por lo que, finalmente, se decantó por estas dos personalidades.

asiduamente de los deberes eclesiásticos, aquellas —por lo general, niñas— que sí lo hacían se mostraban reticentes a ser practicantes y amantes de su figura.

En esta misma línea se ubicaba la protagonista de *Le Friquet* (1900), una adolescente de catorce años, también huérfana, que sintió una angustiada sensación de asfixia nada más avistar la escuela religiosa donde iba a ser internada temporalmente. Entre sollozos, Friquet lamentaba tener que quedarse encerrada, sin aire ni libertad, en ese inmenso inmueble gris al que no tuvo reparos en calificar de «prisión»⁷⁶⁰ (Gyp, 1901: 19). Con todo, a pesar del innegable desapego eclesiástico que poseyeron las heroínas de Gyp, todas ellas se mostraban respetuosas hacia aquellas mujeres que se adherían al cuerpo eclesiástico. En estos términos lo expresaba la ya nombrada Lucy, de la epístola «Prise de voile» (*Mariage Civil*, 1892). En esta misiva dirigida a una amiga llamada Gilberte, Lucy relataba la ceremonia eclesiástica en la que Catherine de Greuze tomó a Dios como esposo. Si bien es cierto que no compartía la abnegación de esta amiga en común, Lucy afirmaba creer que la vocación existía, desterrando así ese prejuicio que zahería a las religiosas como mujeres desechadas o invadidas por la acedia:

Je crois que la « vocation » existe, et qu'on ne devient pas toujours religieuse par dépit, par chagrin ou par orgueil !... ce qui est bien certain, par exemple, c'est que je ne l'ai pas, moi, la vocation !... Ah ! Seigneur !... La vue d'une haie ou d'un mur me donne une seule idée : sauter par-dessus ! (Gyp, 1892b: 43-44).

Si la misiva de Lucy destila un poderoso anhelo de libertad, en ella, aun respetando la posición de Catherine, la antigua novicia no dejaría de expresar su frustración en torno a esta lóbrega vocación. Se lamentaba así la joven escritora del dolor que le causaba que su íntima amiga hubiera decidido ingresar en un convento de clausura. No sin cierta melancolía, Lucy imaginaba la tristeza que debía sentir la madre de su amiga,

⁷⁶⁰ Nuevamente, pueden percibirse nítidas referencias autobiográficas en estas dos novelas de Gyp. Según reveló la autora en sus memorias, ella también fue escolarizada por primera vez a los doce años de edad en el Sacré Cœur de Nancy, un colegio religioso al que solían acudir las jóvenes de las altas capas sociales. Es representativo que, al igual que *Le Friquet*, calificara dicho establecimiento de cárcel: «une sorte de prison avec des petites fenêtres, du silence, et des religieuses errant à pas feutrés dans des corridors sombres» (Gyp, 1927b: 396). Asimismo, a semejanza de su personaje *Petit Bleu*, Gyp sufrió acoso por parte de sus compañeras tras ser adelantada dos cursos por sus altas capacidades, aunque acabaría siendo expulsada largas temporadas por su insumisión ante los códigos eclesiásticos (Anexo III. II., IL13). Al igual que su heroína, la por entonces joven estudiante afirmarí que aprender palabra por palabra le parecía estúpido (De Brabois, 2003: 41). Asimismo, el ambiente hostil y pesado que se respiraba, y la suciedad y los métodos empleados en el convento, la descorazonaron de seguir instruyéndose en dicha institución.

aventurándose a apuntar que, probablemente, ésta hubiera preferido que muriese cuando estuvo tan enferma. Ahora, viva o muerta, Catherine pertenecería al convento y era presa de una institución donde la familia cesaba de existir (*Ibid.*: 45). A su parecer, para una madre debía ser un sufrimiento terrible ver a una hija ingresar en una orden de clausura, pensar que su «niña» vivirá «inútil, extranjera a todo lo debe conocer y amar una mujer» (*Ibid.*: 46), y la perdería para siempre y por completo.

Impresiona que Gyp ensalzara de tal modo la «inutilidad» que suponía encerrarse en un régimen de clausura en los confines del siglo XIX. Pero, más aún sorprende que vislumbrase esa ambivalente moral patriarcal que impedía a las religiosas retornar a sus hogares si se arrepentían del camino escogido: «Y, en fin, que si la religiosa cansada de la vida que escogió, quisiera recuperar su puesto en el hogar, volvería desacreditada, casi deshonorada; en una palabra, ¡exclaustrada!» (Gyp, 1905: 12). En tales términos traducía *El Mundo Ilustrado* (1894-1914) este fragmento del capítulo aludido, «Prise de voile».

Se constata cómo en su misiva, la joven Lucía —así se bautizó a Lucy en esta traslación domesticada—, advirtió la infamia que se cernía sobre aquellas mujeres que, habiendo sido fieles a la moral cristiana durante toda una vida, optaban por dar vuelta atrás y retomar sus vidas. Ello sucedía porque en función del grado de fidelidad con que las mujeres respetaban esa feminidad ideal creada por el discurso dominante, subvirtiéndola o no a partir de su modo de actuar, pensar o sentir, se las tipificaba como «santas o pérfidas» (Luengo, 2011: 60). Se afianzaba así una línea divisoria, que como señala Jordi Luengo, era extrañamente maleable, en tanto que posibilitaba que una mujer caída en la perdición se redimiera para convertirse en una «buena mujer», normalmente mediante el matrimonio o la entrada en un convento, pero bajo ningún concepto se permitía a una mujer fiel a la doctrina cristiana y a los preceptos morales del patriarcado, salirse de los mismos para después volver a entrar.

En cualquier caso, esta «toma de velo» suscitaría en la protagonista un «loco deseo» de respirar, vivir, divertirse, montar a caballo, bailar, arreglarse, casarse sólo cuando encontrase un marido que le agradara y tener un enjambre de niños. Únicamente si este sueño no llegaba a buen puerto, Lucy consideraría entonces la posibilidad de hacerse religiosa: oblata, hermanita de los pobres o enfermera. En resumidas cuentas, «hermana que sirva para algo, pero nunca contemplativa» (Gyp, 1892b: 47). Como acabamos de ver, la novelista francesa desaprobaba esa letárgica inacción que suponía encerrarse en un convento entregándose a la «contemplación», un estado espiritual

consistente en pensar con intensidad en Dios, centrando su mente en sus atributos divinos o en los misterios de la religión. En su lugar, la heroína prefería llevar una vida plena o, si fracasaba en su empresa, desempeñar alguna actividad que resultara fructuosa para la sociedad, pero nunca desde el espacio meramente privado.

Una conducta que sería conceptualizada casi tres décadas después bajo la bifurcada denominación de «maternidad social» y «maternidad moral». Por «maternidad social» —concepto acuñado por la propagandística católica Juana Salas en 1920— entendemos aquella que posibilita a las mujeres trascender los confines domésticos para extrapolar las virtudes atribuidas a su «feminidad» a la esfera pública, donde ocuparán cargos como el de institutriz, secretaria o enfermera —recordemos que esta última profesión, la de *garde-malade*, fue una de las mencionadas por la protagonista—. Por su parte, la «maternidad moral», promocionada por la Iglesia, se halla más ligada a la realización de actos de beneficencia y de caridad. Esta variante contemplaba actividades como *sœur grise* o *petite sœur des pauvres*, dos de las ocupaciones citadas por Lucy. De este modo, las mujeres católicas se convirtieron en portadoras y defensoras de las «buenas y rectas costumbres de la moral católica» (Monlleó, 2006: 198), impidiendo la propagación de la irreligiosidad o el laicismo.

Aun sin ser consciente de estos conceptos, a finales del siglo XIX, la escritora feminista Concepción Arenal (1820-1893) ya se hacía eco de este fenómeno al apreciar que la mujer, cuando salía de la esfera doméstica y se preocupaba de la «cosa pública» era a impulsos de «fanatismo político ó religioso»; no tenía medio entre ser indiferente o apasionada, y solía dar tal giro a la abnegación de los suyos que hacía menos daño predicándoles el egoísmo (Arenal, 1895: 179). El motivo de esta exacerbada abnegación tenía su origen en el confinamiento doméstico y en la subsecuente ignorancia e indiferencia que las mujeres tenían sobre las cuestiones públicas y políticas. En expresión de la periodista ferrolana (*Ibid.*: 179), la mujer, ajena a la gestión de los intereses públicos, desconocedora de la organización política y de los elementos de la sociedad, no veía de los problemas sociales más que una ínfima parte, que tomaba por el todo, la cual sacrificaba y quería que sacrificasen los otros cuanto hubiera que sacrificar. Sin embargo, las heroínas decimonónicas de Gyp fueron reluctantes a ambas concepciones de maternidad, considerando en última instancia la posibilidad de convertirse en enfermeras o desempeñar alguna actividad de beneficencia, sin duda, porque su privilegiada clase social también se lo permitía.

Aun así, sirviéndose de la irreprochable moral católica que toda buena mujer debía acatar, algunas de ellas sí que recurrieron a esta «maternidad moral» con la meta de liberarse del yugo marital. Éste fue el proceder emprendido por Mercédès de Guibray, una mujer maltratada física y psicológicamente por su esposo que cantaba en el coro de la capilla de la Iglesia. Empero, en realidad, sus deberes religiosos no eran más que un pretexto para salir a la esfera pública y zafarse del dogmatismo falocéntrico, pues la Iglesia era el único lugar al que su marido le permitía acudir en solitario: «*devant le chagrin de la jeune femme, M. de Guibray céda comme toujours ; d'autant plus qu'il reconnaissait les bons côtés de cette religion exagérée*» (Gyp, 1884b: 241). Ello demuestra cómo el hecho de que las mujeres volcaran su existencia en actos religiosos suponía para el colectivo masculino una enorme baza, no sólo por el gran margen de libertad que les ofrecía a la hora de poner en práctica su doble moral, sino sobre todo porque, a ojos de la sociedad, esta «religión exagerada» les permitía ostentar la virtuosidad de sus esposas.

Con todo, el fervor religioso que Mercédès aparentaba profesar era una simple impostura, como lo terminaron siendo sus salidas extradomésticas para cantar en el coro eclesiástico. Con el transcurso de los años y hastiada por los malos tratos de su marido, Mercédès aprovechará este pretexto para reunirse con su amante. Con lo cual, resulta evidente que el colectivo femenino no sólo se valía de esta «maternidad moral» y «social» para acceder a actividades profesionales que hasta entonces le habían estado vetadas. Esta proyección en la sociedad también les valdría como un subterfugio con el que solazarse fuera del hogar doméstico.

Se trataba, innegablemente, de la génesis de una laicización que hubo de alertar a las devotas mentalidades de la época. Tanto fue así que la edición almeriense de *El Radical* (1902-1917) ratificaba esta secularización desaconsejando sus novelas a ciertas comunidades religiosas: «sí, madame Gyp, condesa de Martel por verdadero nombre, no puede ser leída por los buenos católicos» (Anónimo, RAM, 1907: 1), a la par que anatemizaba su obra de inmoral y, a Gyp, de hereje.

Otro tanto de lo mismo ocurrió con *Le Bonheur de Ginette* (1896), cuya protagonista fue denostada por el abad Louis Bethléem como una joven «mundana» a la que urgía proscribir debido al desmoralizante influjo que tendría en las jóvenes cristianas (1908: 171). Ciertamente, si en su obra *La bonne fortune de Toto* (1926), se admitía que los deberes religiosos habían conferido un cierto halo de libertad a las mujeres, pues eran

muchas quienes «no pisaban su casa», ya fuese por la propaganda que ciertas instituciones político-religiosas⁷⁶¹ les encomendaban efectuar o porque debían cuidar de enfermos (Gyp, 1926: 78), la realidad es que ninguna de sus protagonistas se resignaría a esta especie de «maternidad moral» ni «social»⁷⁶². De tal guisa caracterizaba Gyp a Suzanne Myre, protagonista de la novela *Un raté*: «à Dieu, elle ne croyait plus guère, et au devoir, elle ne croyait plus du tout» (1891a: 289). Tal vez, sea esta inoculación de valores antagónicos a la moral conservadora de la época el motivo por el que la Biblioteca Nacional de Francia sólo pone hoy a nuestra disposición una versión reducida de la comentada obra *Petit Bob* (1882), donde se omiten muchas de las escenas más controvertidas.

3.3. El matrimonio: un fiasco reclusorio

Al margen del amor, la libertad y la diversión eran los dos componentes básicos que buscaban, por regla general, las heroínas de las novelas de Gyp al contraer matrimonio. Unas expectativas que quedarían truncadas al constatar que sus cónyuges aguardaban para ellas una vida de sumisión y enclaustramiento en el hogar doméstico, la cual superaba con creces el yugo parental que acababan de dejar atrás. Así lo reflejó en sus dos obras atinentes a la unión marital: *Autour du mariage* (1883) y, más explícitamente, en *Mariage Civil* (1892). A lo largo de este apartado, realizaremos un balance de las distintas parcelas que engloba el matrimonio, analizando no sólo este enclaustramiento, sino también las diversas consecuencias que, desde un plano

⁷⁶¹ Contradictoriamente, Gyp arremetió en varias de sus obras contra la Action Française (1898), un movimiento político ultraderechista, propulsor de la Iglesia católica y, sorprendentemente, antisemita. Ello vuelve a poner de realce la posibilidad de que su exacerbado antisemitismo no fuese más que una impostura.

⁷⁶² Por «maternidad social» —concepto acuñado por la propagandística católica Juana Salas en 1920— entendemos aquella que posibilita a las mujeres trascender los confines domésticos para extrapolar las virtudes atribuidas a su «feminidad» a la esfera pública, donde ocuparán cargos como el de institutriz, enfermera o secretaria. Por su parte, la «maternidad moral», promocionada por la Iglesia, se halla más ligada a la realización de actos de beneficencia y de caridad. De este modo, las mujeres católicas se convirtieron en portadoras y defensoras de las «buenas y rectas costumbres de la moral católica», impidiendo la propagación de la irreligiosidad o el laicismo (Monlleó, 2006: 198). Esta transposición de la esfera privada a la pública contribuyó, en cierto modo, a que las mujeres de clases medias y altas comenzasen a ocupar ciertos espacios públicos que hasta entonces les estaban vetados.

reproductivo, estético y relacional, entrañaba la unión marital para el colectivo femenino en el ocaso del siglo XIX.

3.3.1. Del lóbrego altar al divorcio: una tortuosa travesía hacia la independencia económica

En un capítulo titulado «Lancée»⁷⁶³ (*Mariage Civil*, 1892), Gyp describía la desidia y el tedio «mortal» que sintió al casarse Arlette d'Éméryllon, una marquesa de origen obrero cuyo matrimonio comparó a un enclaustramiento: «*elle avait compté avant tout s'amuser, jouir pleinement de cette fortune qui l'éblouissait, et non s'enterrer à Aix pour n'en plus sortir*» (Gyp, 1892b: 150). En el resto de su repertorio novelístico, este parangón se haría igualmente notar. Con tal terminología lo reflejaba en la pieza *Autour du mariage* (1883). En su primer gran éxito de ventas, la autora caracterizó al prometido de la protagonista —Joseph d'Alaly— como a un hombre con una enraizada mentalidad sexista que fantaseaba con el futuro enclaustramiento de su esposa:

MONSIEUR D'ALALY. — [...] *un mari est un maître ; je la prétirai à ma guise et je prendrai sur elle, dès le début, une influence que je saurai conserver [...]*

—*Dis-nous, est-ce que tu vas la cloîtrer, cette pauvre petite femme ?*

MONSIEUR D'ALALY. — *La cloîtrer... Non, sans doute ; elle sortira raisonnablement... elle assistera à des réunions de famille.*

— *Oh ! prends garde !... C'est bien gai !... (Gyp, 1884a: 10-11)*⁷⁶⁴.

Llevando aún más al extremo esta clarividente analogía, en su novela *Totote* (1897), la dramaturga equiparó pasar por el altar al acontecimiento más luctuoso: «*un mariage est infiniment plus triste qu'un enterrement...*» (Gyp, 1897d: 169). No sin cierta acritud jocosa, la autora caracterizaba al matrimonio como sinónimo de una existencia monótona que anesthesiaba la vida de sus protagonistas. Fue el caso de Simone de Claret,

⁷⁶³ Aunque este capítulo fue insertado en la obra *Mariage civil* (1892), según la investigación efectuada, ya fue publicado con anterioridad en *La Vie Parisienne* bajo uno de los seudónimos habituales de la escritora (Scamp, 1884: 31-34).

⁷⁶⁴ Un testimonio análogo hallaríamos en el capítulo «*Avec celle qu'il voudrait épouser*», de la novela *Elles et lui* (1886): «*elle parle peu et n'a pas l'air de penser beaucoup plus... d'ailleurs, je préfère ça... je la façonnerai à ma guise... je la dirigerai si elle m'aime...*» (Gyp, 1886b: 63). Una vez más, se constata el carácter misógino que Gyp otorgó a muchos de sus personajes secundarios como contrarreplica a la libertad y las proclamas feministas de sus heroínas.

quien aseguraba preferir un sufrimiento real antes que el hastío en que la había sumido su matrimonio y al que ni siquiera sus hijos podían dar tregua: «*j'aimerais mieux une souffrance réelle que l'ennui... cet immense ennui qui m'étouffe...*» (Gyp, 1897b: 17). Este sentimiento de tedio y desidia tan reiterado en las heroínas de Gyp, y del que ni siquiera sus hijos/as podían sustraerlas, fue reminiscente al que, casi setenta años después, la teórica feminista Betty Friedan (1921-2006) conceptualizaría como «el problema que no tiene nombre», el cual identificó con un confuso sentimiento de hastío y zozobra observado en las amas de casa de idílicos barrios residenciales estadounidenses⁷⁶⁵. Un malestar ocasionado por su letárgica reclusión en el hogar doméstico y que les provocaba numerosas patologías autodestructivas.

Así, si algunas de ellas conocían de antemano lo que su nuevo estado civil les depararía: «*quand on est mariée, on n'est ni aux parents, ni aux amis... on est à son mari... à lui tout seul...*» —persuadía realistamente Bijou (Gyp, 1897a: 178) a Jeanne Dubuisson, tras ésta asegurarle que pasar por el altar no mermaría ni un ápice su amistad—; hubo quienes, como Paulette, vieron en el divorcio la válvula de escape a este disenso ya irremediable.

Cansada de las continuas escenas de celos y reprimendas de su marido por su lenguaje y su vestimenta, la protagonista de *Autour du divorce* (1886) tomará la firme resolución de divorciarse: «*je divorcerai !... car je n'en peux plus, à la fin ! La séparation, c'était bête ! C'était une demi-mesure !... tandis que le divorce !... À la bonne heure !...*» (Gyp, 1886a: 26-27). Con el mismo empeño con el que festejaba su entrada en vigor, Paulette nos haría igualmente partícipes de la liberación que suponía al fin el divorcio para el colectivo femenino, sacando irónicamente a relucir la postración social que recaía sobre aquellas mujeres que osaban entablar la más mínima conversación con hombres distintos a sus maridos: «*Divorcer !!! c'est-à-dire être libre ! avoir la paix, pouvoir aller, venir tranquillement, parler à celui-ci ou à celui-là sans être accusée de... fornication !...*» (*Ídem*). Aunque sin abandonar del todo su punzante comicidad, Gyp también dejó constancia de las insalvables adversidades a las que debían enfrentarse las mujeres que deseaban dirimir su matrimonio: «*mon enfant, il faut, pour obtenir le divorce, des choses impossibles...*» (*Ibid.*: 30). Una odisea que inducirá a Paulette, al no ser tomada

⁷⁶⁵ Puede hallarse una definición más amplia de este concepto en el Glosario conceptual, pp. 556-557.

en serio por ningún abogado, a documentarse en materia legislativa de manera autónoma hasta salir vencedora del proceso judicial.

No tendrían que apelar a este recurso el resto de sus heroínas, refractarias al contrato marital⁷⁶⁶ y, más aún, a aquellos de conveniencia. Unos enlaces por interés que sus protagonistas, pese a su juventud e inexperiencia, no tardaron en refutar. De tal modo aconteció en la escena «Avec celle qu'il voudrait épouser», de la novela *Elles et lui* (1886), en la que un caballero menesteroso pretendía conquistar a Auriane Dubourg con el objetivo de beneficiarse de su dote de 150000 francos. Sin embargo, la protagonista, una pudiente joven de veinte años, reparó prontamente el ardid de su pretendiente, anulando todo contacto con él: «*je me rends bien compte, avec ma petite jugeotte, que, quand un homme comme vous épouse une fille comme moi, qu'il ne connaissait pas hier, ce ne peut être que pour un motif... pas très avouable*» (Gyp, 1886b: 82). Aún más drástica se mostraba la liberal Ève, del capítulo «Sous bois» (1881), quien consciente de que sólo la cortejaban a causa de su dote, barajó la posibilidad de contraer matrimonio con otro hombre de una clase más humilde, pese al inevitable repudio que ello suscitaría en su círculo social: «*si, chez nous, je ne rencontre pas mon rêve, je chercherai ailleurs ; je suis sans préjugés*» (S., 1881: 627)⁷⁶⁷. No obstante, aunque protagonizados mayoritariamente por personajes secundarios, los matrimonios por interés tampoco escasearon en su literatura.

Fue el descrito en la pieza *Le Friquet* (1900) entre Nephtali Schlemmer e Iseult d'Hourville, una joven oriunda de la alta burguesía que, coaccionada por su familia, contrajo matrimonio con un banquero con el único fin de hacer frente a la precariedad económica. A través de este personaje, Gyp nos muestra la mortificadora existencia que, con la imposición de estos matrimonios de interés, muchos padres procuraban a sus hijas: desde estar sometidas sexualmente a sus maridos pese a la «horrible repugnancia» que sentían por los deberes conyugales, saber de antemano que serían sustituidas por otra mujer más joven, sin olvidar las privaciones económicas a las que se veían constreñidas:

⁷⁶⁶ Esta repulsa hacia el matrimonio fue reprobada por la mayoría de personajes masculinos de sus obras. Baste citar el caso de Joujou, una mujer amante de la soledad que declaró formalmente no querer casarse, por lo que fue tachada de «salvaje» e, incluso, «desequilibrada» por sus congéneres masculinos: «*elle a toujours eu un petit grain*» (Gyp, 1894b: 38). Unos improperios de los que Joujou hizo caso omiso, trasladándose a vivir sola y llevando una vida socialmente activa.

⁷⁶⁷ S. fue el seudónimo empleado por Gyp al publicar el capítulo en *La Vie Parisienne*, dado que posteriormente, según la investigación efectuada, lo volvería a reproducir textualmente en el volumen *Sans voiles* (1885).

«*il me déplait, à moi, de dépenser de l'argent pour mon usage personnel, dans une maison où je n'ai pas apporté un sou...*» (Gyp, 1901: 83, 41) al estar a la merced presupuestaria de sus esposos.

Merece nuestra atención el hecho de que Gyp se adentrara en el debate sobre la necesidad de que las mujeres obtuvieran la independencia económica desde finales del siglo XIX, especialmente, si tenemos en cuenta que no fue hasta bien entrado el siglo XX cuando se retomaría dicho debate en Europa. Concretamente en España, habría que aguardar hasta la década de 1930 para que la subordinación económica de las mujeres fuese denunciada por periodistas como Teresa de Escoriaza (1891-1968). De manera casi idéntica a cómo lo había plasmado Gyp en sus novelas más de tres décadas atrás, la escritora donostiarra empatizaba con sus lectoras en lo «molesto» y «humillante» que resultaba tener que «pedir a su marido» diariamente para la «compra» o para un «par de medias» (De Escoriaza, 1932: 23)⁷⁶⁸. Con ello, se reafirma la tesis de que la base de la libertad de todo ser humano reside en la independencia económica, la cual posibilita tanto a hombres como a mujeres cubrir sus propias necesidades, permitiéndoles tomar decisiones y ejercer el control de sus vidas.

⁷⁶⁸ Con una ejemplificación muy semejante a la opinión expresada por Gyp a lo largo de su obra y de manera específica en *Le Friquet* (1901), Teresa de Escoriaza defendía en su epistolario «Página de la Mujer», del semanario *Mundo Gráfico* (1911-1938), que el motivo por el que las mujeres se rebelaban contra semejante régimen doméstico es porque son seres humanos, con su «amor propio», y les ofende tener que «mendigar», aunque «el marido le dé liberalmente, sin resistencia, sin protestas, sin comentarios, no por esto deja de ser humillante el tener que pedir» (*Ídem*). Era precisamente debido a esta sensación de molestia y vergüenza antes descrita por el personaje Iseult d'Hourville, por lo que muchas de las heroínas de Gyp optaban por prescindir de cualquier gasto para su uso personal: «*Des cinq mille francs que son mari lui donnait par mois pour sa toilette. Hector absorbait régulièrement trois mille. Elle eût abandonné plus encore, si le banquier n'avait exigé qu'elle fût élégante pour affirmer la prospérité de sa maison*» (Gyp, 1901: 41). En esta misma línea, Teresa de Escoriaza sostenía que no existía ser humano con ápice de dignidad que pudiese ser feliz no gozando de libertad (1932: 23), por lo que la base de la misma residía en la independencia económica.

3.3.2. La violación conyugal en el siglo XIX: un fenómeno tabú a la orden del día

La aversión a las obligaciones carnales dentro del matrimonio, ya esbozada en *Le Friquet* (1901), se concretaría seis años antes en la obra *Pauvres p'tites femmes !!!* (1888)⁷⁶⁹. En su primer capítulo, «La corbeille de mariage», asistimos a la amarga toma de conciencia de una joven prometida que, unos días previos a su boda, oye impotente, como si de la voz *en off* de su inconsciente se tratase, voces del «bien» y del «mal» que evalúan, una por una, las libidinosas prendas y complementos que su prometido le ha regalado. Al llegar a la valoración del camisón, Gyp nos alerta de que esta diáfana prenda será una de las que más temor infundirá a la protagonista, pues siempre le recordaría los encuentros sexuales obligados con su marido.

Aunque Gyp no emplea textualmente el término «violación» para designar las relaciones forzadas en el seno conyugal, sí que parece estimarlas como tal, pues establece una neta distinción en el modo en que las mujeres llegan a concebir el sexo en función de su estado civil: «*L'heure du berger. Heure peut-être charmante pour une amante libre de se dérober si ça ne lui chante pas, mais stupide à qui la loi l'impose*» (Gyp, 1888b: 9). A juicio de la autora, si bien es cierto que esta «*heure du berger*»⁷⁷⁰ podía ser una hora hermosa para una amante «libre» con la voluntad de decir «no» si no le apetece, para la «mujer casada» no será más que una hora «estúpida» que la ley le impone y, ante la cual, su marido tendrá siempre la última palabra (*Ídem*). Por lo tanto, la autora bretona también puso el acento en aquella violencia sexual «oculta», que no es otra que la violación dentro de la pareja. Como atestigua el citado extracto de su obra *Pauvres P'tites femmes !!!* (1888), Gyp, que en su vida personal ya catalogó al matrimonio de esclavitud, no vaciló en equiparar las relaciones forzadas dentro del matrimonio a la violación.

⁷⁶⁹ Pese a que esta obra fue publicada en 1888, el capítulo que procedemos a comentar «La corbeille de mariage», ya fue publicado bajo el mismo título en *La Vie Parisienne* el 17 de mayo de 1884 (Anónimo, VP, 1884: 269-271). En dicha revista hebdomadaria, fue presentado, no obstante, con una autoría anónima y de manera casi idéntica al expuesto por Gyp cuatro años más tarde. En la obra original, tan sólo puede apreciarse la modificación de algunos detalles, como, por ejemplo, en sus últimas líneas, la sustitución de matices como «La voix de *La Vie Parisienne*» por otros elementos más neutrales como «Une voix inconnue».

⁷⁷⁰ Expresión idiomática empleada en esta obra de Gyp para aludir al acto sexual, la cual también ha adquirido el sentido de «crepúsculo o anochecer». Esta locución proverbial, popularizada entre otros por Paul Verlaine en el clásico poema *L'heure du berger*, tiene su origen en el personaje mitológico de Edimión, un pastor al que Zeus otorgó la vida eterna por su hermosura. A cambio, fue condenado a una vida de sueño eterno, durante la que se enamoraría y compartiría sus noches con la diosa lunar Selene.

Resulta significativo y especialmente transgresor que en 1884 Gyp osara denunciar las violaciones que, legitimadas por la ley matrimonial, sufrían tantas mujeres de su época. Este hecho cobra especial relevancia si tomamos en consideración que pese a ser una realidad evidente, la violencia conyugal no fue reconocida hasta hace apenas un par de décadas, en la reforma de Ley del 22 de julio de 1992. En concreto, para que la violación conyugal fuese condenable en su país natal, habría que aguardar hasta 2006, cuando se precisó que, en una violación, la condición de cónyuge o concubino «*ne saurait être une cause d'atténuation de la responsabilité en cas de viol au sein du couple [...] y compris s'ils sont unis par les liens du mariage*» (Artículo 11, Loi du 4 avril 2006). Este reconocimiento retardado ha provocado que en el país galo se haya abordado en muy escasos artículos, concentrándose sólo algunos testimonios a través de medios anónimos como Internet (Anne. L., 2018). A pesar de los progresos realizados en materia jurídica, sigue siendo una grave problemática en torno a la cual prevalece la ley del silencio y cuya denuncia, todavía hoy, continúa censurándose incluso en el contexto occidental⁷⁷¹.

Tanto es así que en Francia no ha sido hasta la década actual cuando se ha empezado a dar visibilidad a este fenómeno y a barajar el término «violación» dentro de las relaciones de pareja. Un fiel ejemplo de ello es el cortometraje *Je suis ordinaire*, de la cineasta feminista Chloé Fontaine, el cual salió a la luz en Francia en febrero de 2017⁷⁷². Dicho cortometraje viene a refutar uno de los mitos más enraizados en la sociedad patriarcal, que es aquel de que «los maridos no pueden violar a sus mujeres», entre otras cosas, porque como denunció Gyp, los deberes conyugales estaban impuestos

⁷⁷¹ Sin abandonar la esfera francófona, buena muestra de la reprobación que siguen generando las manifestaciones artísticas contra esta grave problemática la hallamos en la canción *Je veux rentrer* (2018), de Cœur de Pirate, donde se expone la vivencia traumática de una violación y, en particular, de aquella que se produce en el seno conyugal. Tras el reciente movimiento #MeToo, la compositora quebequense escribió dicho tema con el fin de concienciar y denunciar la violación conyugal de la que había sido objeto. Este tema no tardó, sin embargo, en ser reprobado por medios periodísticos como *L'Express*, tildándose de innecesario y oportunista (Tournier, 2018). Unas críticas que la activista feminista denunció por medio de las redes sociales con los siguientes términos: «*Honnêtement je suis hors de moi. Une bonne opportunité ? Please. Comme si j'avais vu le fait de parler d'une expérience qui m'a détruite comme une façon de parler de moi. Comme si j'avais voulu revivre cette chose incessamment en interview comme ailleurs pour le plaisir. Non, mais allons. On se demande ENCORE pourquoi aujourd'hui les femmes ont peur de dénoncer*» (Martin, 2018). La citada canción, perteneciente al álbum *En cas de tempête, ce jardin sera fermé* (2018), puede escucharse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=oQzsFa4PUs8>

⁷⁷² Dicho cortometraje puede visualizarse a través del siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=_Kc8xD5d2eA

jurídicamente por el contrato matrimonial. Sin embargo, en la actualidad existe evidencia empírica de que el abuso sexual por parte del cónyuge es el más común. De hecho, se da en casi el 40% de las parejas y es el doble de frecuente que el abuso por parte de un extraño (Finkelhor e Yllo, 1983: 119-120). De este modo lo pondría de manifiesto Gyp en *Pas jalouse !* (1893), cuya protagonista Antoinette era violada por su marido, Guy d'Étiolles, pese a dormir ambos en camas separadas:

— *Si nous montions, ma chérie ?...*

Antoinette ne répondit pas. Comme la veille, elle voyait approcher avec crainte le moment où elle allait se trouver seule avec son mari. [...]

— *Que tu es jolie, ma Toinon !...*

Et le visage animé, les yeux caressants, il s'avança vers elle en murmurant d'une voix chaude :

— *Jamais je n'ai eu plus envie de toi que ce soir ! ...*

Brusquement elle recula. Son sourire disparut et elle resta immobile à quelques pas de lui le regardant, les joues pâlies et les lèvres tremblantes (Gyp, 1893b: 180-182).

Tanto en la diégesis del citado corto como en esta obra de Gyp, se constata que el desarrollo de la violación es idéntico: la sádica conducta del personaje masculino del cortometraje, quien lisonjea a su novia con el piropo «*t'es belle*» (0:26-0:28)⁷⁷³ se reproduce en el extracto anterior con requiebros como «*que tu es jolie !*» (Gyp, 1893b: 182). También el posterior chantaje emocional con que el joven consigue abusar de su compañera: «*tu m'aimes plus, c'est ça ?*» (0:47-0:48), aparecerá posteriormente reflejado en esta novela de Gyp: «*ne me dites pas non !... vous n'êtes plus la même, je le vois bien !... est-ce que je vous ai déplu ?... [...] tu ne m'aimes donc pas ce soir ?...*» (Gyp, 1893b: 183, 185). Por último, la hierática reacción de la víctima, incapaz de reaccionar mientras la violan a pesar de su rechazo, también se halla presente en la novela de Gyp: «*elle recula. Son sourire disparut et elle resta immobile*» (*Ibid.*: 182). Pese a la larga centuria que separan ambas narraciones, esta ostensible analogía pone de manifiesto cómo los mecanismos de coerción empleados por el discurso patriarcal para abusar sexualmente de las mujeres continúan siendo los mismos.

⁷⁷³ Cita transcrita del citado cortometraje *Je suis ordinaire* (2017), de Chloé Fontaine.

En este aspecto, es justo consignar que Gyp visibilizara la parálisis que sufrió la protagonista al ser abusada, dado que, históricamente y hasta nuestros días, las violaciones donde la víctima reaccionaba de tal modo han sido susceptibles de no ser enjuiciadas como «violación» por deducirse que, al no luchar frente a la amenaza, la mujer lo deseaba. Sin embargo, como han demostrado diversos estudios, paralizarse y permanecer ausente constituyen reacciones de autodefensa, no de consentimiento. La disociación sirve así como una forma de defensa, tras la parálisis inicial, cuando la víctima constata que es imposible escapar del peligro⁷⁷⁴.

A este respecto, hay quienes sostienen que ni siquiera debería hablarse de «reacción de lucha o huida», sino de «lucha, huida o parálisis»: «en ese momento, si no puedes escapar físicamente, puedes hacerlo mentalmente. Ese escape mental te puede proteger del dolor que experimentas en esa situación» (Antony, 2018; *cit. pos.*: Hong, 2018). Desde este ángulo, se percibe cómo la escritora francesa enfatiza la firme negativa de la heroína y cómo ésta recula para, finalmente, caer en el más absoluto hieratismo, yaciendo inmóvil junto a su marido. Una reacción de inmovilidad que se entremezclará, según Gyp (1898: 182-183), con la vergüenza, el enfado y la ofensa que Antoinette d'Étiolles sentía hacia la conducta de su esposo, quien sólo se servía de ella para satisfacer sus bajas pasiones tras frecuentar a un gran número de mujeres durante la jornada.

⁷⁷⁴ Desde una explicación científica, a diferencia de otros sucesos como un accidente, donde la persona sí puede ser capaz de reaccionar; en las violaciones, este fenómeno se produce porque el córtex prefrontal, al ser incapaz de analizar y dotar de un sentido lógico a dicha situación, no envía ninguna información a la amígdala, la parte del cerebro que funciona de alarma y permite reaccionar ante situaciones estresantes. Asimismo, como la sobrecarga de estrés en la amígdala presenta un riesgo vital para el organismo, éste hará «disuntar» el circuito cerebral con el fin de desconectarla. La amígdala continuará, a su vez, registrando todo lo que sienta y le ocurra a la víctima (violencia, terror, sensaciones, olores, etc.). Sin embargo, al encontrarse el córtex desconectado, la persona no podrá integrar la vivencia, disociándose de sí misma. Por este motivo, un gran número de víctimas de violencia sexual aseveran salir de su propio cuerpo y observar la agresión desde fuera, como si de un «espectador indolente» se tratase (Bon, 2018: 165): «salgo de mi cuerpo, floto por encima de él y subo al techo, desde el que me observo hasta que la situación me supera incluso desde ahí, y entonces me marchó volando del cuarto, atravieso las puertas cerradas y llego a un lugar seguro. Esa sensación fue inexplicablemente maravillosa. ¿Qué niño no quiere poder volar?» (Rhodes, 2015: 33). Aunque el traumatismo prosiga, la víctima no experimentará emociones, ni sufrimiento físico ni psíquico. El hipocampo, por su parte, tampoco recibirá la información necesaria, imposibilitando guardar el suceso en la memoria autobiográfica de la persona. Es por ello por lo que las víctimas de violación, especialmente aquellas abusadas en la infancia, olvidan todo o parte de lo sucedido (amnesia postraumática), guardando recuerdos confusos y desordenados que se reactivan con determinados sonidos, imágenes, olores u otras sensaciones. Al no poseer recuerdos, la víctima rara vez comprenderá de dónde proviene su malestar, por lo que procurará anesthesiarse mediante conductas disociativas como la anorexia, el retraimiento social o el odio hacia una/o misma/o. Sobre esta noción ahondaremos, precisamente, en el apartado «3.8. Gyp ante la orfandad jurídica de la infancia: una precursora aproximación a los ASI», pp. 363-385.

Esta doble moral burguesa, practicada durante siglos por el colectivo masculino, fue constatada por Antoinette, quien pronto terminó advirtiéndole que pese a la irreprochable reputación de Guy, éste regresaba a casa «más tierno que nunca» cuando pasaba el día con otras damas (*Ibid.*: 182). Lejos de emocionarla, esta recrudescencia de ternura la ofendía profundamente. No le ocurría lo mismo al principio de su matrimonio cuando, totalmente ingenua, se sentía halagada e incluso tranquilizada ante los «regresos amorosos» de su marido. En aquel tiempo, Antoinette aún poseía la suficiente ingenuidad para creer que su esposo la prefería a las demás. Sin embargo, la clarividencia que desarrolló gracias a su «exceso de amor» la harían adivinar el verdadero motivo de la avidez de Guy, quien regresaba al hogar con un desmoderado apetito sexual, suscitado por las mujeres de dudosa reputación que frecuentaba. Todo ello le generaba un intenso sentimiento de vergüenza y enfado, y su voluntad había dejado de ser lo suficientemente fuerte como para aguantar la repugnancia que le inspiraban sus besos:

[...] *l'idée de profiter des sensations éveillées en lui par la « souplesse » de madame de Ligny au tennis, la dégoûtait infiniment. Elle revoyait la grosse petite femme [...] sanglée dans sa robe trop étroite, rouge, suante, les veines du visage et du cou gonflées, enfin telle qu'elle la voyait à chaque partie de tennis, et elle se trouvait ravalée par l'assimilation qu'elle sentait dans le désir de Guy* (Gyp, 1893: 185).

En esta novela, Gyp no sólo dejaría entrever la «doble moral» entre líneas, sino que denunciaría explícitamente esta tipología de poligamia aludiendo a la dispar concepción que se tenía de la fidelidad en función del constructo sexo/género asignado al nacer: «*elle eut envie de se jeter à son cou et de lui avouer ses tristesses, sa jalousie ; de le supplier d'être à elle exclusivement comme elle était à lui, mais la réflexion arrêta le mouvement qui la poussait dans ses bras. À quoi bon ?*» (Gyp, 1893b: 183). Constatamos que la escritora era consciente de lo indisoluble que resultaba esa «doble moral» comúnmente aceptada por la sociedad, por lo que, convencida de que sus reclamos no rectificarían ni un ápice la vida disoluta de su marido, Antoinette optó finalmente por callar. Un silencio que, más que por resignación, estuvo motivado por el miedo hacia las posibles represalias que su marido podía emprender contra ella: «*au lieu de rester l'amoureux et gai compagnon qu'il était grâce à son insconscience, il deviendrait mécontent, ennuyé de se voir pris en faute, et il souffrirait de la situation sans toutefois rien faire pour l'atténuer. Mieux valait se taire, se taire toujours !...*» (*Ibid.*: 184). Lo

cierto es que la protagonista no exagera al evitar un enfrentamiento con su marido y ocultar que estaba al corriente de sus infidelidades.

En el ocaso del siglo XIX, las prácticas poligámicas estaban amparadas por el sistema legal, de manera que el oprobio que recaía sobre aquellas mujeres que osaban delatar las liviandades de sus esposos era mucho mayor que la que éstos recibían por su adulterio. En las crónicas de sucesos, puede constatarse cómo ya desde finales del período decimonónico, aquellas mujeres que confesaban a sus compañeros estar al corriente de sus correrías extraconyugales eran tildadas de celosas exasperadas. Este fenómeno nos lo muestra el «diario independiente» *El Día* (1881-1908) al informar sobre una joven «disgustada» y «exasperada» que confesó a su marido estar segura de su infidelidad y, al comenzar ambos a discutir sobre el lecho conyugal, la mujer intentó «maltratarlo» (Anónimo, DIA, 1905: 3). Al defenderse éste, ella le mordió el dedo índice de la mano derecha, produciéndole señales reveladoras de la «desesperación de la agresora» (*Ídem*). En respuesta a ello, el marido se emprendió a golpes contra su mujer causándole una fractura de costilla y erosiones en la nariz que la dejaron en estado crítico. Lo relevante de lo recién expuesto no es sólo que, ya desde el umbral del siglo XX, las crónicas de violencia de género tuviesen su hueco en los periódicos. Sorprende, además, la desproporcional reacción de los esposos en esta «disensión conyugal» —como el diario matritense tipificó este hoy indudable caso de violencia de género—, donde la figura de la mujer, enseñoreada por los celos, era presentada como la única agresora, exculpándose al potencial asesino.

De sucesos como éste se desprende la certeza, ya precisada por Gyp en *Pas jalouse !*, de que revelar a su marido ser conocedora de su infidelidad podía resultar nefasto para la propia seguridad de las mujeres: en primer lugar, por el descrédito que entrañaba ser tildadas de celosa o mitómana; pero sobre todo, por las violentas represalias que muchos hombres tomaban contra sus esposas al verse «ennuyés de se voir pris en faute» (Gyp, 1893b: 184). O, en otros términos, al verse reprendidos en esa consentida doble moral que les otorgaba la dogmática patriarcal.

A tenor de este fenómeno, el jurisconsulto Francisco Pi y Margall sostenía que la «monogamia» como ente vivo en el sistema jurídico era una realidad sólo ideada para las mujeres, mientras que en las costumbres reinaba la «poligamia» —concebida como «doble moral» o «desdoblamiento del amor»— a cuyo servicio se volcaba la casi totalidad del colectivo masculino (1915: 1; *cit. pos.*: Luengo, 2011: 73). Se constata así que los

esposos, cansados de las mujeres con las que contraían matrimonio, hallaban en el «amor fuera del hogar» el mejor recurso para afrontar el tedio que pudieran experimentar a ciertas alturas de la relación (*Ídem*). Estos escauceos amorosos continúan, hasta cierto grado, normalizados en la actualidad, en tanto que, desde una óptica patriarcal, al colectivo masculino se le admira por su capacidad de conquista al estimar la monogamia inviable para ellos; mientras que a esta misma doble moral, aplicada a las mujeres, se la reviste de lubricidad al atentar contra el honor masculino.

Para prevenir las violaciones de los derechos humanos de las mujeres que en la época legitimaba el matrimonio, no ha de extrañarnos que, desde sus más pueriles personajes, la autora abogara por un discurso reluctante al contrato conyugal. A modo de ejemplo, podemos apreciar cómo el personaje Miquette, con apenas ocho años, ya tenía pese a su pronta edad, la firme convicción de no contraer matrimonio, alegando que las personas solteras parecían alcanzar una vida mucho más plena y dichosa que las que pasaban por el altar:

MIQUETTE. — *Oh !... j'sais pas si j'épous'rai que'qu'un, d'abord !...*

GERMAINE, surprise. — *Comment ?... tu as envie de rester jeune fille ?...*

MIQUETTE. — *Y m'semble qu'les gens pas mariés ont l'air pus gais, pus gentil...*

GERMAINE. — *Mais tu t'ennuierais à vivre toute seule ?...*

MIQUETTE. — *Ben, j'aimerais mieux m'ennuyer à vivre toute seule que d'vivre avec que'qu'un qui m'ennuierait... [...] (Gyp, 1898b: 172-173)⁷⁷⁵.*

En suma, de todo lo anteriormente expuesto se desglosa que Gyp no sólo condenó esa doble moral que permitía el esparcimiento sexual del colectivo masculino, requiriendo una total sumisión del femenino. La Condesa de Martel también entrevió los diferentes mitos y estereotipos que secundaban las violaciones. Entre las creencias que perpetúan la violencia sexual hacia las mujeres, sobresalen aquellas que afirman que éstas suelen mentir cuando dicen haber sido violadas, que se divierten cuando lo son, o que un marido no puede violar a su esposa (Edwards *et al.*, 2011; *apud.* Matud, 2012: 126). Unos mitos que, a pesar de su carácter falaz, continúan enraizados en el imaginario social. Éstos son reforzados por ideales en torno a la anormalidad de los violadores —quienes suelen ser

⁷⁷⁵ Esta declaración de intenciones se extendió tanto a sus personajes infantiles como a aquellos en edad adulta. Recordemos, entre otros tantos ejemplos, a Auriane Dubourg (*Elles et lui*), una joven de veinte años que pronunciaría en público la siguiente oración: «*Quand je serai mariée... (souriant) si je me marie jamais...*» (Gyp, 1886b: 69), provocando un gran revuelo en su entorno.

representados como individuos que difieren del resto de los hombres—, los mensajes sobre la sexualidad de las mujeres, así como su derecho a oponerse a los avances sexuales no deseados (Littleton, 2011; Ryan, 2011; *apud.*: Matud, 2012: 126). Dos centurias antes, la escritora francesa ya denunciaba la violación en el seno conyugal, sin dejar de revelar ese discurso patriarcal que legitimaba la violencia en el matrimonio y coaccionaba a la mujer mediante el chantaje emocional, minimizándose la conducta de los agresores. El hecho de que, a finales del siglo XIX, Gyp visualizara la violencia ejercida contra las mujeres por razón de género y, más particularmente, el tabú que silenciaba las violaciones maritales, lograría convertir un problema hasta entonces «privado» en un asunto «público»; sensibilizando así a sus lectoras/es sobre el sometimiento sexual y la violencia sistemática que las mujeres sufrían en el seno marital.

3.3.3. *Desmitificando la maternidad: una condición sine qua non para la «mujer»*

Para algunas heroínas de Gyp, nada desdeñable resultaba, no obstante, el matrimonio si este contrato de sujeción les procuraba al menos la posibilidad de ser madres. Una condición *sine qua non* para la «mujer»⁷⁷⁶, según la tradición patriarcal, que Iseult rehusó acometer en un matrimonio carente de cualquier lazo de amor ni de cariño: «*sa terreur, une terreur douloureuse, c'était l'enfant !...*» (*Ibid.*: 83). Un pensamiento análogo hallaríamos en el capítulo «L'inoffensif», de la obra *Ces bons docteurs !* (1892), donde una mujer de treinta años se encuentra en un pequeño salón a un «sabio» señor, de unos cuarenta años, con quien entabla una conversación banal, y al que termina confesándole sus proyectos para la jornada, admitiendo que salía de su hogar diariamente. Impactado por esta declaración, el señor le preguntará si no le aburría llevar esa vida «idiota» y «vacía», recriminándole el no estar más en casa, ocupándose de los hijos.

Ante sus reproches y la indiscreta pregunta de si no pretendía tener hijos, la joven se sincerará explicándole que no era algo que entrase en sus planes: «*je n'en veux pas,*

⁷⁷⁶ Entrecorramos *mujer* para matizar que aludimos a la idea de mujer como concepto esencialista impuesto por el sistema patriarcal, ya que, como bien apunta la novelista y teórica feminista Monique Wittig (1935-2003), la «mujer» no es cada una de nosotras, sino una construcción política e ideológica que niega a «las mujeres» (1992: 39). Cabe sopesar que aunque las mujeres puedan compartir experiencias o situaciones comunes, no son, de ningún modo, todas iguales, y, además, no existe una única definición que englobe a todas las posturas y teorías feministas (Luengo, 2016a: 7). Conviene, por lo tanto, no incurrir en el genérico *mujer* para referirse a la globalidad femenina.

n'est pas le mot... je n'y tiens pas est plus exact...» (Gyp, 1892a: 205), a lo que el señor le recriminó que él sí que deseaba ser padre.

De hecho, únicamente se había casado para tener algún descendiente a quien transmitir su fortuna y su sabiduría. Con esta meta, sin preocuparse de su dote ni de sus apellidos, eligió a la mujer que le parecía más acertada para hacer realidad su sueño: una esposa virtuosa, vigorosa y bella, aunque tras diez años de matrimonio, se sentía «estafado» por no haber culminado su deseo (*Ibid.*: 206). A través de la pugna dialógica de esta mujer reticente a la maternidad y de este misógino caballero, Gyp reprobaría la instrumentalización de las mujeres como una simple máquina reproductora: «*je voulais une belle créature qui me donnât de beaux enfants...*» (*Ídem*). Una concepción que sigue vigente en nuestros días con prácticas como la gestación subrogada (o GPA en francés), donde también se produce una reificación de las mujeres que gestan para otros, al reducirlas a la función de meras «máquinas reproductoras» o «incubadoras», razón por la que es discriminatoria y contraria a la dignidad.

El discurso preponderante en el cénit del siglo XIX sería plenamente antagónico al defendido por Gyp. Por regla general, la prensa no incitaba a las mujeres a poner en tela de juicio su rol social en la esfera de lo privado, sino que las aprisionaba aún más en el espacio físico e ideológico del círculo hogareño:

[...] la mujer, la madre, ha de dedicarse casi en absoluto á dirigir el hogar, utilizando en su provecho todas sus energías. Cualquiera otra misión que aparte á la mujer de su casa, ó que ocupe su atención y su tiempo con perjuicio del cuidado de sus hijos, contribuye á aumentar el decrecimiento de los habitantes, porque de cada cien hijos mal dirigidos y peor cuidados, la mitad se malogran y no sirven para nada bueno en la sociedad. De aquí resulta que es antipatriótica y antinacional la emancipación feminista, tan en boga en Inglaterra, por ejemplo (Becerro de Bengoa, 1897b: 139).

A semejanza de lo expresado por la voz masculina de esta escena de Gyp, Ricardo Becerro de Bengoa (1845-1902) sancionaba cualquier distanciamiento del hogar por parte de la mujer, asegurando además que el «pecado» más grave no consistía en no tener hijos, sino en abandonar su crianza, cuidado y educación. Una pecaminosa conducta que el periodista y publicista madrileño atribuía especialmente a aquellas mujeres escritoras, y feministas, que como Gyp, no daban paz a la pluma: «a los hombres nos aturden; y de sus hijos, ¿quién cuida mientras escriben, peroran y corren?» (*Ídem*). Como analizaremos más adelante, la autora francesa refutó la equívoca creencia que afirmaba que la incursión

de las mujeres en el ámbito de lo público llevase consigo el ser una madre negligente, aunque, de igual modo, enarboló un empático discurso hacia a aquellas mujeres que se mostraban reacias a la maternidad o, simplemente, no deseaban tener hijos.

Pese a la negativa de la protagonista por ser madre, el señor le aconsejó reiteradamente consultar un especialista para salir de dudas en torno a su fertilidad, pues, a su juicio, las mujeres que tenían al menos uno o dos retoños embellecían su rostro, sus hombros, sus brazos e incluso su talle. Un artificial aliciente que la mujer no hesitó en confutar: «MADAME, ironique. — *C'est la première fois que j'entends dire que les enfants embellissent les femmes...*» (*Ibid.*: 209), máxime cuando su interlocutor catalogaba la imposibilidad de procreación como una «invalidez» (*Ibid.*: 207). También el personaje Suzanne Myre, protagonista de *Un raté* (1891), que ya era madre de dos hijas, aseguraba temer más que a cualquier otra cosa la llegada de un nuevo hijo, aludiendo al deterioro de su salud física y estética. La pérdida de la figura, la caída del cabello o el deterioro de la dentición eran algunas de las consecuencias que lamentaba atravesar durante la gestación (Gyp, 1891a: 100). Incluso la perspicaz Loulou, una estudiante de apenas quince años, se encargaría de desidealizar la maternidad insinuando que las graves complicaciones que sobrevenían entonces durante el parto habían estado a punto de cobrarse la vida de su prima Simone:

SIMONE, sérieuse et maternelle. — *Et puis, le mari n'est pas absolument tout dans le mariage, il y a aussi les enfants...*

LOULOU, sans enthousiasme. — *Oui... il y a aussi ça !...*

SIMONE. — *Les enfants qui procurent tant de joies...*

LOULOU. — *Des joies... des joies... pas tout l' temps, toujours !... [...] il y a des mois, tu n' trouvais peut-être pas qu' ça procurait tant d' joie qu' ça, les enfants ?...* (Gyp, 1888a: 51).

A esta denuncia por el elevado número de mujeres que fenecían al dar a luz o incluso en el postparto, se sumó la propia Gyp, quien deploraba en el diario *Gil Blas* que en los barrios humildes se hubiese convertido en rutinario asistir a un nacimiento y una muerte el mismo día, y en la misma casa, siendo ésta una desgracia de la que tan sólo tomaban verdaderamente conciencia los empleados de los ayuntamientos (Gyp, 1903: 1). Efectivamente, muy pocas voces visibilizaban estos decesos, dado que rara vez sacudían las capas más pudientes de la sociedad:

Si, dans les classes élevées et moyennes il meurt relativement peu de femmes en couches, elles claquent en revanche par centaines dans les cités ouvrières, dans les taudis, dans les bouges. Parfois des voisins compatissants les portent à l'hôpital, où on les sauve quand on le peut, mais la plupart du temps elles disparaissent sans secours. On n'y attache pas d'importance (Ídem).

Al denunciar las inhumanas condiciones en las que vivían estas mujeres embarazadas, si bien Gyp admitía que ella no era ningún alma caritativa, aseguraba que ello no era porque no quisiera colaborar, sino porque, realmente, no disponía de tantos recursos como los que se pensaba para donárselos a la población más necesitada⁷⁷⁷ (Ídem). Independientemente de la veracidad que podamos conceder a este aserto, lo cierto es que la autora concienciaba al público lector del peligro «permanente» que corrían estas mujeres: «*je vois mourir tant de femmes, que je devine les effroyables proportions de leur mortalité [...] je peux dire franchement que ce danger-là m'émeut beaucoup*» (Ídem), admitiendo, con ello, que semejante sufrimiento no le era ajeno. Bajo este prisma, no nos asombra que, con apenas cuatro años, tras reprocharle su abuelo que no hubiera sido un varón que continuase la ilustre estirpe de los Mirabeau, Gyp refutase esa maternidad vinculante a la que toda mujer debía comprometerse al pasar por el altar:

— *C'est un malheur en effet !* avait dit Grand père, comme malgré lui [...] *parce que mon petit, il n'y aura plus de Mirabeau après ton père et tes oncles... Ce sera fini...*

— *Ben, et moi ?... J'entends souvent des gens, à la Pépinière, qui disent en passant, quand je suis avec Grand mère ou avec vous : ça, c'est la p'tite de Mirabeau !*

— *Oui... mais tu te marieras et tu perdras ton nom.*

— *Ah !... —Et comme déjà, à quatre ans, le mariage n'apparaît pas comme un appât convoité, je propose : — Mais j'pourrais très bien pas m' marier ?...*

— *Ça reviendrait au même... Après toi, le nom disparaîtrait...*

— *Mais si j'avais des enfants ?*

⁷⁷⁷ Tras separarse de su marido y siendo incapaz de mantener el fastuoso Castillo de los Mirabeau, Gyp se vio forzada a vendérselo a Maurice Barrès el 1 de noviembre de 1904 (Ricord, 1943: 3) —apenas un año después de estas declaraciones—. La autora, que reconocía ser una *femme de lettres* por necesidad: «*moi, je suis du métier... Et si j'ai encore ma maison c'est parce que je l'ai rébatie avec mes livres*» (Vautel, 1932: 1), se trasladó entonces a una vivienda más austera —un pequeño hotel situado en el boulevard Bineau (68, rue de Chézy), en un silencioso jardín de Neuilly-sur-Seine (G.L.C., 1932: 1; Evreux, 1944: 2)—, el cual adquirió, como ella misma admitía, gracias a los beneficios de su profusa obra literaria. De hecho, se cree que la autora siguió inmersa en su labor literaria hasta los últimos días de su vida: «*Gyp n'avait pas sû vieillir ; quand sa mort arriva le 28 juin 1932, corrigeant les épreuves de son dernier volumen, elle fut pleurée par tout le monde des lettres*» (George, 1937: 2). Este hecho nos ratifica el exigente compromiso literario que mantenía la dramaturga, publicando un elevado número de obras hasta el declive de su producción escénica.

- *On n'en a pas quand on n'est pas marié.*
 — *Ah !... tant pis !* (Gyp, 1927b: 55-56).

A través de este diálogo, perteneciente a una autobiografía sobre su infancia, *Souvenirs d'une petite fille* (1927), Gyp demostrará una vez más que el discurso contraventor del matrimonio y la maternidad que plasmó en su obra no fue más que un neto reflejo de su pensamiento e ideología. En los últimos años de su devenir literario, la escritora francesa dará así cabida a narraciones autobiográficas en las que, lejos de travestirse bajo el *alter ego* de sus heroínas infantiles, expondrá explícitamente los sentimientos que marcaron su infancia. Una niñez sobre la que retornará una y otra vez, sirviéndose de ella como arranque creativo para su actividad literaria y, al mismo tiempo, como un visible instrumento terapéutico.

3.3.4. Un contrato de sujeción ante la impuesta complementariedad de los sexos

Más allá de la maternidad, hubo quienes auspiciadas por el mito del «amor romántico», recurrieron al enlace matrimonial con la esperanza de que éste les aportaría la plenitud que, supuestamente, las mujeres no podían alcanzar por sí mismas. Bien es sabido que desde los postulados del idealismo platónico hasta bien entrado el siglo XX, en el imaginario colectivo se asentó la creencia de que el ser humano y, muy particularmente la «mujer», era un ser inconcluso e inacabado que necesitaba la búsqueda del «otro» para realizarse en su totalidad: «en sí misma, la mujer, no es como el hombre, un ser completo; es sólo el instrumento de la reproducción, la destinada á perpetuar la especie; mientras que el hombre es el encargado de hacerla progresar, el generador de la inteligencia, á la vez creador y *demiurgos* del mundo social» (Gener, 1889: 1)⁷⁷⁸. Fueron

⁷⁷⁸ En efecto, como delataría más tarde la filósofa feminista Simone de Beauvoir, el factor decisivo de las diferencias hombre/mujer era el cultural. El hombre arriesgaba su vida para conseguir ciertas metas y consideraba otros valores que para él eran superiores (el poder o la riqueza). Sin embargo, como las mujeres se limitan a dar vida, que es algo sin valor en esa cultura, no alcanzaban la plenitud. De hecho, la concepción de las mujeres como seres incompletos e, incluso, como hombres imperfectos fue un pensamiento comúnmente extendido desde la Antigüedad hasta el siglo XVII. De tal modo lo demuestra la dieciochista Lydia Vázquez al evocar la teoría de Aristóteles, quien aseveraba que las mujeres eran defectuosas por naturaleza porque no producían esperma (Vázquez, 2015: 143). Según el supuesto del filósofo griego, en la procreación, los hombres aportaban el esperma, es decir, el fluido que posee la esencia vital del ser humano y su alma, mientras que las mujeres sólo contribuían a la gestación por su aportación de alimento, esto es, la materia. De este modo, el esperma del varón y la menstruación de la hembra eran la excreción excesiva de dicho alimento; pero la diferencia estribaba en que una era

diversas las obras en las que Gyp desenmascaró esta tradición misógina que se empeñaba en categorizar a las mujeres como seres incompletos e inferiores a los varones.

Al exponer los factores que instaron a uno de sus personajes más independientes —Madame de Guéray— a contraer matrimonio, la autora explicaría su «error» con los siguientes términos: «*mariage d'amour et de convenances à la fois, où, confiante et absolument naïve, elle comptait trouver tout ce qu'elle apportait elle-même*» (Gyp, 1891a: 88). Indudablemente, el hecho de que en ésta y otras tantas novelas, la dramaturga atribuyese la «equivocación» de pasar por el altar a la ingenuidad de sus heroínas y, seguidamente, especificara que todo aquello que esperaban hallar en el matrimonio ya podían procurárselo por sí mismas; hubo de concienciar a sus lectoras sobre la abúlica situación en la que se hallaban, y a reflexionar sobre un nuevo arquetipo de mujer más libre y autosuficiente.

Esta percepción tuvo un límpido influjo en su producción literaria y, especialmente, en la obra *Le monde à côté* (1884). A través de uno de sus personajes más subversivos —la condesa Josette Moray—, Gyp protestó contra la imposición social que suponía el matrimonio para el colectivo femenino: «*comme il faut, en France, qu'à tout prix une femme se marie, j'ai épousé sans entrain, comme aussi sans regret, quelqu'un qui ne m'inspirait ni passion ni éloignement*» (Gyp, 1884b: 219). Efectivamente, aunque la irreverencia con la que la protagonista alude a la institución marital parezca racional en nuestros días, no hemos de olvidar que, en el período decimonónico, pasar por el altar era todo un requerimiento para la condición femenina.

Así lo ratificaba la célebre divisa del pintor Paul Chenavard (1807-1895): «*les femmes doivent se marier, les hommes pas*» (Sonia, 1911: 135), ampliamente difundida por la prensa francófona de la época y, ya bien entrado el siglo XX, por la revista *La femme de France* (1915-1938), donde se aseguraba que la «mujer» estaba hecha para casarse una sola vez, mientras que el «hombre» debería hacerlo cada semana. A juzgar por el escritor parisino Georges-Armand Masson (1892-1977), esto era debido a que gracias a la «naturaleza» *alterocentrista* del «sexo débil», las mujeres eran capaces de soportar mejor un compromiso de por vida:

espermática y pura, mientras que la otra era percibida como sanguinolenta e impura (*Ídem*). Esta misógina concepción modeló a la «mujer» como a un hombre impuro, sentando las bases de la formulación de la inferioridad del género femenino y cronificando así su discriminación.

La femme est faite pour se marier une fois, et l'homme pour se marier toutes les semaines. C'est la grande supériorité du sexe faible sur le nôtre. Les femmes, meilleures que nous, plus indulgentes, moins égoïstes, supportent mieux que nous ce que j'appellerai le mariage « massif », le mariage administré d'un seul coup pour toute une vie. Notre tempérament masculin s'accomoderait beaucoup mieux d'un régime progressif, comportant de nombreux petits mariages de courte durée (Masson, 1931: 9).

Al igual que sus heroínas confutaron esta anquilosada concepción del matrimonio, aún vigente en nuestros días⁷⁷⁹, la Condesa de Martel también contestó que el destino natural de las mujeres pudiese hallarse en la «servidumbre» que entrañaba el contrato marital (Gyp, 1927a: 326). Alejándose así de la «útil» complementariedad de los sexos impuesta por el patriarcado de coerción⁷⁸⁰, en su devenir existencial, Gyp refutó el matrimonio arguyendo que un hombre no tenía por qué inmiscuirse en su intimidad. De un carácter sumamente independiente, a la escritora francesa la apesadumbraba el sólo hecho de sentirse observada. Pero, más aún le horrorizaba la idea de convertirse en una mujer sumisa, complaciente y abnegada por la voluntad masculina:

[...] je n'étais jamais plus contente que quand je me sentais seule avec mes livres, ou que je pouvais, sans être dérangée, peindre ou chanter. La pensée qu'un monsieur aurait le droit d'entrer chez moi à toute heure, de tournailler comme chez lui, de me parler, et qu'il me faudrait le tolérer, lui répondre et paraître enchantée de le voir là, me donnait le frisson. Car — pour une petite fille de 1865 — [...] c'était uniquement cette servitude que représentait le mariage. Il fallait supporter, avec bonne humeur et gentillesse, la présence continue d'un nouveau venu, si

⁷⁷⁹ En cierto modo, el prejuicio de que las mujeres soportan mejor el compromiso conyugal, a diferencia de sus compañeros, sigue latente en nuestra sociedad, especialmente, en comunidades étnicas como la gitana. En ella, el tabú de la sexualidad femenina, articulado por medio de la prolongada «niñez» de las jóvenes hasta las nupcias y del «naturalizado» instinto sexual masculino, afianza una ostensible desigualdad de género. Hasta el momento del compromiso matrimonial, la sexualidad de las gitanas debe preservarse para un solo hombre. Ello es debido a que la sexualidad femenina se suele asociar moral y socialmente a la construcción de la familia y, por consiguiente, el «*amour passion*», del que habla Giddens (1998) es sólo tolerable en los hombres (García Pastor, 2009: 200). Por creencias infundadas como ésta, no es de extrañar que antaño se otorgara al hombre la prerrogativa de la poligamia, mientras que a las mujeres, debido a su impuesto carácter «asexuado», se las consideraba idóneas para ese «*mariage massif*» o matrimonio de por vida.

⁷⁸⁰ En el Glosario conceptual (pp. 555-556), establecemos la diferencia entre los conceptos «patriarcado de coerción» y «patriarcado de consentimiento».

*l'on voulait être appelée madame et avoir des enfants. Et cette perspective m'était horrible ! »*⁷⁸¹ (Gyp, 1927a: 326).

Pese a hallarnos en el ecuador del siglo XIX, concita nuestra atención que la joven Sibylle tuviese la capacidad de entrever que, en cierto modo, el matrimonio no era más que un contrato de sujeción, que vinculaba a toda mujer que pretendiera ser socialmente aceptada a firmarlo. A través de la diferencia sexual (que contrapone la libertad y la sujeción), las mujeres han sido consideradas en la implementación del contrato social como «objetos» al considerárselas exentas de los atributos y las capacidades de los individuos, de manera que nunca han tomado parte en el «contrato original» (Pateman, 1995: 15). Sin embargo, contradictoriamente y en beneficio del organigrama patriarcal, sí que debían suscribir el contrato matrimonial.

Este contrato era, pues, imprescindible para cumplir el artificio de feminidad ideal y la función primordial que el discurso patrimonial había impuesto a las mujeres, cuyos principales distintivos eran la decencia y la maternidad. En expresión de la propia escritora, había que «soportarlo» de buen grado «*si l'on voulait être appelée madame et avoir des enfants*» (Gyp, 1927a: 326). Por ello, si nos atenemos a la fecha de su testimonio (*une petite fille de 1865*), el hecho de que la escritora procediera con tal autodeterminación con apenas quince años, negándose categóricamente a contraer nupcias con cualquier hombre⁷⁸² pese a la insistencia de su familia, nos hace comprender con mayor claridad la repulsa de sus *femmes-enfants* hacia el matrimonio.

⁷⁸¹ Este adjetivo, empleado por Gyp para reprobar el lastre que suponía el matrimonio para sus compañeras de género, fue una constante a lo largo de su obra. Así, por ejemplo, al describir en la novela *Un raté* el personaje de Yolande —prima lejana de los Guéray— podríamos leer: «*mariée depuis quatre mois seulement, la pauvre petite comprenait sa folie et regardait courageusement l'horrible existence qu'elle s'était faite*» (Gyp, 1891a: 75). El hecho de que la autora reprodujera casi textualmente sus opiniones personales en sus textos novelísticos corrobora el innegable impacto autobiográfico que esta temática tuvo en su literatura.

⁷⁸² Como declaró en *Au temps des cheveux et des chevaux* (1929), obra en la que narró las memorias de su infancia y adolescencia, la escritora recalcó su rechazo al matrimonio, negándose a pasar por el altar fuese quien fuese su pretendiente: «*alors, après avoir lutté pendant trois jours contre les arguments de ma mère et de mon oncle — arrivé tout exprès de Paris — j'avais déclaré que je ne voulais pas me marier, ni avec "Adalbert" ni avec un autre*» (Gyp, 1927: 326). Con ello, se ganaría la reprobación de su familia, especialmente el oprobio de su madre: «*pendant six mois, après ce refus, ma mère m'avait répété sans trêve : — tu as refusé ce mariage admirable, c'est fini, tu ne trouveras plus à te marier... tu as une petite dot et tu deviens laide, tu vas monter en graine, etc..., etc...*» (*Idem*). Estas declaraciones, junto a las que citábamos en el subapartado «Desencuentros judiciales entre madre e hija» (pp. 90-91), nos ayudan a entender la tumultuosa relación de enemistad que siempre guardó con su progenitora y el

Bajo esta óptica, hemos de recordar que aunque el matrimonio ya no sea el principal mecanismo de coerción para las mujeres, Gyp no iba desencaminada al criticar que ser madre fuese la principal identidad de la mujer, sobre todo, si tenemos en consideración que, actualmente, la maternidad se ha convertido en la nueva «mística de la feminidad». Obsoleto el «patriarcado de coerción», los actuales «patriarcados del consentimiento»⁷⁸³ instigan a las mujeres a procrear, hasta el punto de que hoy en día se habla de una «mística de la maternidad» (Molina, 2003: 150). Mediante este concepto, se califica este nuevo mecanismo de valoración de las mujeres, en el que ya no se insiste tanto en la necesidad de «complementarse» mediante un compañero, como en un hijo/a.

Por este cúmulo de inconvenientes, resulta perplejo que el repudio que estas muchachas procesaban hacia el matrimonio no permeabilizara en nada más allá de en sus pensamientos. La realidad es que, salvo en contadas excepciones, sus historias terminaban en planes de boda, aunque edulcoradas con el incipiente amor de sus protagonistas o, en el caso del escritor y dramaturgo Jacques de Moissy —protagonista de *Entre la poire et le fromage*—, con la simple razón de que continuar junto a su esposa era el camino más sensato.

Finales «felices» y ambivalentes que no debieron ser del agrado de Gyp, pues, en una de sus novelas más autobiográficas puso en boca de su protagonista el siguiente testimonio: «*mon rêve — qui ne se réalisera jamais ! — serait de prendre six mois de repos, afin d'écrire proprement un livre où je pourrais me plaire à moi-même, sans préoccupation de me faire gober du public*» (1909: 162)⁷⁸⁴. La vida personal de la Condesa de Martel también estuvo marcada por un notorio reparo hacia el matrimonio, que sólo permitió contraer una vez lograda la separación de bienes con respecto a su prometido (Silverman, 1995: 133; 1997: 25). De hecho, la escritora confesó que su marido no era más que un amigo de la infancia, no un «enamorado», con quien contrajo nupcias

pernicioso impacto que tuvo en la autoestima de la escritora, quien siempre deseó haber sido bella: «*Ce que je voudrais être ? Jolie*» (Gyp, 1918: 3), dado que siempre se consideró muy poco agraciada estéticamente.

⁷⁸³ Para la definición de ambos conceptos, puede consultarse el Glosario conceptual, pp. 555-556.

⁷⁸⁴ El vertiginoso ritmo de publicación que al comienzo de este trabajo señalábamos —cuatro libros anuales— fue recogido por el diario tarraconense *La Verdad* (1871-) mediante esta ocurrente anécdota: «la célebre Gyp [*sic*] (Condesa de Martel) escribe en papel del tamaño de tarjetas y de un tirón cuarenta o cincuenta líneas, casi unidas las unas á las otras. Cuando ha concluido 400 ó 500 hojas de esas las envía á la imprenta sin leerlas» (Anónimo, LV, 1895: 1), aunque no se han encontrado declaraciones por parte de la autora u otras fuentes que avalen su certeza.

obligada por su madre a los diecinueve años, sin excesiva alegría y siendo absolutamente ignorante de lo que era el matrimonio (Gyp, 1923: 645). En estas líneas de visible arrepentimiento, Gyp se tildaba a sí misma de «idiota»⁷⁸⁵ y aseveraba que, de haber seguido su instinto, nunca se habría casado.

La dramaturga se perfiló de tal modo como una mujer muy a la vanguardia de su tiempo, puesto que en Francia no fue hasta más de una centuria después, con la Ley del 13 de julio de 1965, cuando se posibilitó a las mujeres gestionar sus propios bienes⁷⁸⁶ y ejercer una actividad profesional sin el consentimiento de sus maridos. Aunque pronto confirmó lo mucho que detestaba la vida en pareja, Gyp lidiaría con dicha unión tomando como acicate el poder ser madre (De Brabois, 2003: 72)⁷⁸⁷. Sin embargo, la infidelidad por parte de su marido y su desentendimiento de cualquier aspecto doméstico la transportarían a un estado de desencantamiento muy afín al de sus protagonistas.

3.4. Relaciones adúlteras: un delito decimonónico despenalizado por la doble moral masculina

Desde la dogmática patriarcal, está socialmente interiorizado que la conducta sexual masculina sea más permisiva y no se restrinja tanto como la femenina. De hecho, la apetencia sexual suele estar considerada como un rasgo biológico inmanente a la identidad masculina, por lo que, en ocasiones, su satisfacción se interpreta como una experiencia que reafirma la virilidad (García Pastor, 2006: 123). Sin embargo, el discurso predominante nunca ha aplicado tal criterio biológico en la conducta de las mujeres, de manera que si salía a la luz que una mujer mantenía relaciones erótico-amorosas en el

⁷⁸⁵ A propósito de esta reflexión, cabe anotar que en una entrevista realizada en 1899 sobre la percepción que la autora poseía de sí misma, Gyp afirmaba que su sueño para alcanzar la felicidad era la soledad; su cualidad favorita, la bonhomía; y su principal defecto, la confianza que depositaba en los demás (Evreux, 1944: 2).

⁷⁸⁶ El derecho inviolable a las propiedades por parte de cada individuo ya había sido, no obstante, vindicado en este mismo país casi dos siglos antes (primera ola del feminismo), por Olympe de Gouges (1748-1793) en el artículo XVII de su *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana* (1793).

⁷⁸⁷ Un proceder análogo adoptaron en la esfera anglófona autoras feministas como Mary Wollstonecraft (1759-1797), quien, pese a su repulsa a la institución matrimonial, a la que etiquetaba «prostitución», se casó con William Godwin ante el nacimiento de su hija, la polifacética escritora Mary Shelley (1797-1851) (Alberola, 2012: 45).

plano extraconyugal, el oprobio que los dictámenes patriarcales harían caer sobre ella sería casi imposible de enmendar.

Ello se debía a que tal «desdoblamiento del amor» por parte de las mujeres se contemplaba, según la cosmovisión patriarcal, como una infracción a la fidelidad y la obediencia que los miembros del colectivo femenino debían a sus maridos (Establier, 2000: 66; *cit. pos.*: Luengo, 2011: 76). Sabedora de que el «naturalizado» instinto sexual masculino afianzaba una incontestable desigualdad de género, Gyp denunció a lo largo de su obra el dispar tratamiento que se otorgaba a la infidelidad: «*jamais, je pense, on n'a établi de parallèle entre la fidélité de la femme et celle du mari...*», señalaba sin ambages en *Entre la poire et le fromage* (Gyp, 1909: 21). En efecto, en virtud de lo establecido en el antiguo artículo 337 del Código Penal francés, el adulterio masculino estaba plenamente legitimado en la era decimonónica. Sólo podía ser condenado si el marido mantenía relaciones con su concubina dentro del domicilio conyugal a la vista de sus hijos/as; mientras que si una mujer era acusada de infidelidad, en cualquier momento o lugar, podía ser sancionada con una pena de entre tres meses y dos años de prisión (Gleyzes, 1994). Sobre las injustas disposiciones del Código Penal se cuestionaba precisamente la joven Loulou: «*l'Code, lui, protège l'intérêt social plutôt qu' la vertu proprement dite... alors, il est plus indulgent pour les fautes du mari... oui... je n' comprends pas bien pourquoi l' mari n' fait pas d' mal à l'intérêt social...*» (Gyp, 1888a: 48). Observamos cómo de manera análoga a *Petit Bob* o *Miquette*, la autora se servía constantemente de la ingenuidad de sus impúberes personajes, cavilada sin duda a propósito, para evidenciar el sesgo androcéntrico del texto punitivo por antonomasia.

Más allá del incisivo comentario de Loulou, esta asimétrica concepción del adulterio fue abordada de lleno en *Totote* (1897). Su protagonista, de nombre homónimo al de la pieza, se lamentaba ante su amante Jacques de las prerrogativas sociales que condenaban el adulterio femenino en mucho mayor grado que el masculino: «*je n'ai jamais été libre comme vous l'êtes avec moi*» (Gyp, 1897d: 8), delatando así que el imaginario social nunca había reprobado los deslices amorosos de los maridos con tanta vehemencia como los de sus esposas. Atendamos, asimismo, al siguiente diálogo de la pareja:

— *Je ne comprends pas le chagrin que vous dites avoir ressenti... car, si je ne m'abuse, vous professez à l'égard des femmes qui trompent leurs maris une grande indulgence...*

- *Oui, quand le mari vit de son côté, peu soucieux de sa femme, mais n'admettant pas qu'elle le trompe par peur du ridicule, et en vertu de ce principe que l'homme et la femme, ça n'est pas la même chose...*
- *Dame !... c'est un peu vrai !...*
- *Je ne trouve pas !... et, dans ce cas, j'ai non seulement de l'indulgence, mais de la bienveillance même... (Ibid.: 12).*

Los sentimientos de indulgencia y benevolencia que Totote procesaba hacia aquellas mujeres que, ignoradas o embaucadas por sus esposos, se volcaban al igual que ellos en aventuras amorosas sin remordimiento alguno, fueron compartidos por la propia autora, quien en una experiencia personal análoga optó por tomar las riendas de su vida. Por medio de una carta revelada en 1923, Gyp confesó a Maurice Barrès (1862-1923) que su marido la engañaba «*assez tapageusement*», algo que a ella le supuso cierta libertad: «*ça m'était égal, mais je me considérais comme parfaitement autorisée à disposer de ma personne*» (De Brabois, 2003: 72). De hecho, después del abandono de Roger de Martel, en su vida personal, la escritora eligió una unión libre y extramarital. Tras separarse de su marido, Gyp optaría por vivir en concubinato junto a otro hombre⁷⁸⁸, a quien lejos de considerar un amante, le otorgaría un lugar esencial en su vida y en la de sus hijos/as, carentes de figura paterna desde su nacimiento.

Este espíritu crítico, no sólo de pensamiento, sino también de acción, quedó reafirmado en la obra *Un raté* (1891) con la marquesa de Guéray, una mujer casada que defendía que la infidelidad de los hombres no debía ser más excusable que la de las mujeres. Con esta perspectiva, advirtió a su marido que si la engañaba, ella también procedería del mismo modo, aunque tan sólo fuese para quedarse con la conciencia más tranquila (Gyp, 1891a: 9). En efecto, su marido le fue infiel y, desde que lo supo, sus benevolentes amigos afirmaban que se había apresurado en cumplir su promesa.

⁷⁸⁸ Según su sobrino biznieto, Olivier de Brabois, Gyp entretendió una relación amorosa con Genest, un abogado francés, hijo de un profesor del Lycée de Saint-Louis, quien sería su amante y gran amigo (De Brabois, 2003: 324). A pesar de que la autora nunca obtuvo el divorcio de su marido, durante el tiempo que residió en Lion-sur-Mer, Genest residía junto a su familia discretamente, encargándose además de disciplinar a sus tres hijos. En 1899, debido al estado depresivo que sufrió la escritora, ésta redactó su testamento al sentirse cerca de la muerte. Consciente del carácter inconsecuente de su esposo, en sus últimas voluntades, la Condesa de Martel confiaría a Genest su gestión financiera rogándole a Roger y a sus hijos obedecerlo escrupulosamente: «*je prie Monsieur Genest de vouloir bien les conseiller et les diriger dans l'arrangement des affaires, et je prie instamment mon mari et mes enfants de faire tout ce qu'il conseillera*» (Ibid.: 235). En aquel momento, la autora ignoraba que sobreviviría a su compañero sentimental, quien falleció catorce años antes que ella, en 1918, tras sufrir un ataque cardíaco.

De manera aún más contundente lo expresaba Simone de Claret (*Joies d'amour*, 1897), quien poseía la certeza de que la inmensa mayoría de mujeres, al ser conscientes de las infidelidades de sus esposos, también se adherían a la práctica adulterina, declarándose favorable a la misma: «*je me dis que celles qui ont envie de... s'amuser, et qui ne le font pas, uniquement par peur du qu'en dira-t-on, sont bien bêtes...*» (Gyp, 1897b: 19), aunque sostenía que, hasta el momento, ella no poseía el ánimo, ni la práctica⁷⁸⁹, de enfrascarse en una aventura extraconyugal (*Ídem*). Sin embargo, su situación cambiará al conocer al teniente Maurice Préval, del cual se enamora perdidamente y con quien al fin conocerá el verdadero amor. A pesar de estas «*joies d'amour*» extraconyugales, su anhelada felicidad no tardará en desvanecerse, viéndose sometida a todas las penas y humillaciones que su amante le infligiese.

A través de la denuncia de esta doble moral, Gyp desveló que este proceder no sólo era extensible a los hombres casados. Aquellos que no habían pasado por el altar resultaban ser igualmente infieles, abandonando a sus amantes o prometidas a los pocos meses de conocerlas. No es de extrañar que, al reseñar esta obra, la prensa decimonónica ironizara sobre esta identificable «doble moral», aconsejando al público masculino a regalar a sus esposas la novela para que supieran a qué atenerse y se habituaran a la cruda realidad: «*que tous les jeunes maris mettent ce petit livre dans la corbeille de nocces. Ils s'en trouveront bien*» (Whip, 1897: 3). Esta novela de Gyp fue, además, catalogada de *roman vécu*, hecho que transluce el inherente componente autobiográfico de sus escritos, siendo una de las que más suscitó la «curiosidad de todas las mujeres», sin contar, por supuesto, con la del público masculino (Charlie, 1897: 3). El hecho de que sus novelas fuesen leídas por un público eminentemente femenino no sólo corrobora las empáticas experiencias y las vivencias en torno a las mujeres que Gyp impregnó en sus páginas, sino que sus temáticas sobre las relaciones de género también resultaron de gran interés para un velado público masculino⁷⁹⁰.

⁷⁸⁹ Con los siguientes términos enunciaba Simone su ausencia de práctica y de entusiasmo: «*j'y ai pensé souvent !... malheureusement, je n'en ai aucune envie... et vraiment, faire ça, non seulement sans entraînement, mais encore sans entrain, ça ne serait pas drôle !...*» (Gyp, 1897b: 19). No obstante, si experimentara el deseo, la protagonista afirmaba que lo haría sin ningún tipo de remordimiento.

⁷⁹⁰ Sobre la probabilidad de que un elevado público masculino leyese las obras de nuestra autora, el periodista y director editorial Antonio González de Linares (1875-1945) afirmaba que las novelas de Gyp rodaban siempre «escondidas, del *bureau* del señor al *secrétaire* [*sic*] de la señora; y cuando el señor y la señora habían vuelto la última página y olvidado el libro, éste pasaba algunas noches entre las manos y bajo la almohada de la señorita... » (De Linares, 1929: 18). De este modo, si bien constataba que su

De una mayor inocencia pecó la joven Antoinette d'Étiolles, quien al contraer matrimonio con su primer marido, Monsieur de Fresnay, esperaba encontrar en él, si no un amigo, al menos, un compañero amable y afectuoso. Sin embargo, descubriría amargamente a un «*maître hargneux et dominateur*», quien tras contraer nupcias, prosiguió su vida de soltero sin modificar ni un ápice su actitud: «*de tout cela, elle n'avait à vrai dire pas réellement souffert. N'aimant pas avant le mariage, elle continua à n'aimer pas après [...] Affolée par la perte de son enfant, Antoinette n'avait pas, à la mort de son mari, témoigné d'une douleur qu'elle n'éprouvait pas*» (Gyp, 1893b: 29-30). La madurez y clarividencia que, pese a su extrema juventud, poseían las heroínas de Gyp en torno al matrimonio les evitó sufrir en demasía por un enlace que, desde un primer momento, sintieron abocado al fracaso. Por ello, debido a la abúlica actitud en que la había inmerso su matrimonio, Antoinette no experimentó un excesivo dolor por el fallecimiento de su esposo, de manera que una vez finalizado el protocolario luto, podría al fin «disfrutar ávidamente de su libertad» (*Ibid.*: 30) y hallar alguna ambición que copara su existencia.

El hecho de que Gyp banalizara la muerte de este episódico personaje nos induce al debate sobre la supuesta misandria que llegó a atribuírsele a nuestra autora. Si por un lado afirmaba no odiar al género masculino, por el otro, sí dio a entender que, en cierto modo, los «hombres en general» no le inspiraban tanta simpatía como las mujeres⁷⁹¹. Un discurso que se erige como la antítesis directa a la distorsionada imagen que se difundió de ella en prensa, donde se la ha catalogado como exclusivamente defensora del sexo masculino e, incluso, misógina⁷⁹². Mas, lo cierto es que el trasfondo temático de su obra

público lector era mayoritariamente femenino, el porcentaje de hombres que también recurría a sus escritos para pasar un buen rato también era considerable, aunque algunos de sus lectores, como analizaremos posteriormente a través del caso del traductor Aecé, nunca se atrevieron a desvelar su verdadera identidad, debido al descrédito que conllevaba admitir ser un fiel seguidor de la mal etiquetada «literatura femenina».

⁷⁹¹ Según una carta de la escritora difundida por *Gil Blas*, la autora aclararía su desencuentro con un periodista americano con los siguientes términos: «*j'ai peut-être répondu — à une question quelconque — que je déteste les Anglais, mais je n'ai jamais dit que je les méprise, non plus que les hommes en général*» (Gyp, 1903: 2), al mismo tiempo que no tuvo reparos en admitir que su literatura se centraba sobre todo en las experiencias de las mujeres.

⁷⁹² Son diversas las fuentes que dan por hecho el carácter misógino de la escritora, siendo una de las más representativas un testimonio que sostenía que nunca quiso tener hijas: «*avec un certain machisme teinté de misogynie, elle alla même jusqu'à déclarer qu'elle " préférerait élever six garçons plutôt qu'une seule fille "*. Elle aura trois garçons» (Tardif, 2006: 6-7). No obstante, contrariamente a lo que se indica, la escritora sí que tuvo una hija llamada Nicole, a quien amó profundamente desde su nacimiento. Así lo atestigua el testimonio de la propia madre de la autora ante una enfermedad que contrajo Nicole siendo

y los recursos literarios empleados —como el hecho de que también presentara a protagonistas varones con una manifiesta conciencia de género— demuestran que Gyp no fue determinista a la hora de concebir el feminismo como un único asunto de mujeres. En el siguiente diálogo entre M. Myre y su mujer Suzanne, donde el marido violenta a su mujer ante su rechazo por mantener relaciones, la dramaturga enfatizará, sin caer en tópicos ni en maniqueísmos, que aunque eran numerosos los hombres que actuaban bajo los parámetros de la doble moral, no todos eran adúlteros ni violadores:

Crois-tu, en conscience, qu'il y ait beaucoup de ménages comme le mien ?... où le rôle du mari doit se borner à regarder et à admirer sa femme... de loin ?...

Elle répondit :

— *Mon Dieu, oui !... je crois qu'il y a beaucoup de maris dans ton cas !...*

— *Alors ils font ce que tu m'accuses de faire ?...*

— *Mais non !... il y a des hommes qui ne sont pas des brutes !... (Gyp, 1891: 108-109).*

Con todo ello, la dramaturga francesa plasmó el desgarrador dolor que muchos hombres infligían a sus esposas. Incluso cuando quedaban embarazadas, al quedar interrumpidas las relaciones sexuales, éstos buscaban compensaciones fuera del hogar recurriendo en numerosas ocasiones al adulterio, sin tan siquiera intentar disimularlo. Esta fue la experiencia vivida por Yolande de Garde al contraer matrimonio con Hector de Réol, de la novela *Un raté* (1891), quien, reveladoramente al igual que nuestra autora, pasó los primeros años de su vida conyugal en la ciudad de Nancy:

[...] très souffrante, au début d'une grossesse, trompée par son mari, qui promenait dans Nancy des filles, sans même chercher à se cacher ; séparée des siens par l'éloignement de la garnison, elle voyait sa vie gâchée et son avenir perdu (Gyp, 1891a: 81).

Este aislamiento social, unido al sentimiento de ver su vida arruinada y el futuro perdido, resultaba aún más difícil de soportar si consideramos que, a diferencia de sus

un bebé: «*ma pauvre petite fille est mourante et sa mère l'aime comme si elle avait 18 ans*» (De Mirabeau, s.f., *cit. pos.*: De Brabois, 2003: 79). Esta tergiversación parece venir motivada por la desinformación que siempre se ha tenido de la obra literaria de Gyp, donde su conciencia feminista nunca se llegó a advertir, así como por el desconocimiento sobre su propia existencia.

compañeros, al colectivo femenino se le exigía entregarse por completo, en cuerpo y alma, a sus esposos, siendo la fidelidad el presupuesto base del acuerdo que los cónyuges habían firmado. De este modo, contrariamente al adulterio tolerado por la doble moral reinante, a la «mujer» no sólo se le exigía ser casta y entregar su existencia a su esposo. Además, debía ser así considerada por su propio marido y, especialmente, por sus allegados, sus familiares y, en suma, por todo aquél que la rodeara. En expresión de Jordi Luengo (2011: 74), las cualidades que toda buena mujer debía poseer para no despertar los rumores del «qué dirán» eran el ser cauta, modesta, recatada y llevar las credenciales de su virtud a los ojos de todos, como en su propia conciencia, siempre en una perfecta y armónica sintonía con esa *feminidad tradicional* que le correspondía.

De este crudo ideario se hacía eco Gyp mediante el personaje de la baronesa de Treuil (*Leurs âmes*, 1895), a través de la cual reconocía que si bien la práctica adulterina era en realidad asumida por ambos géneros, la manera de exponerla a ojos de la sociedad estaba a años luz de equipararse: «*elle avait compris bien vite qu'un ménage uni est presque ridicule aux yeux du monde, et, dans tous les cas, impropre à y donner le ton. Il faut que le mari s'amuse, sinon bruyamment, du moins assez haut pour qu'on le dise tout bas, et que la femme soit irréprochable de tenue, quitte à faire silencieusement tout ce que bon lui semblera*» (Gyp, 1895: 29). La toma de conciencia en torno a este injusto e inmerecido porvenir fue ilustrada por la escritora a través de Antoinette d'Étiolles de su obra *Pas jalouse !* (1893), donde caracterizó la sacrificada sumisión que las mujeres debían a sus esposos, aun a sabiendas de que les eran infieles ante todo el entramado social:

Il ne m'aime pas ! et je suis sa femme, moi !... j'ai borné à lui mon horizon... Vous, vous pouvez, si bon vous semble, commencer une autre vie ?... moi, c'est fini, je suis sa chose !... Lui, il a le droit de s'occuper de toutes les femmes !... moi, j'ai le devoir de n'être occupée que de lui, de lui seul, et, quoi qu'il fasse, de lui toujours ! (Gyp, 1893b: 245).

De este modo, un siglo antes de la cristalización de este concepto, a través de la expresión «*je suis sa chose*»⁷⁹³, Gyp pernotó el doloroso estado de «cosificación» al que eran relegadas las mujeres tras contraer matrimonio. El contrato marital se erigía entonces como un mecanismo que designaba a las mujeres como bienes preciados en la sociedad,

⁷⁹³ En la obra original, el vocablo *chose* aparece destacado en cursivas por la autora.

como una especie de artículo, como «una cosa», y no a ser valoradas como miembros de la tribu o del clan por derecho propio (Lévi-Strauss, 1988: 75, *apud.*: Cabrera, 2016: 81). En este sentido, lo verdaderamente revelador es que, a finales del siglo XIX, Gyp denunciara que las mujeres se sintieran como meros objetos tras pasar por el altar, ya que pese a ser una certeza advertida décadas más tarde por Simone de Beauvoir, este sentimiento no sería así conceptualizado hasta el ocaso del siglo XX.

Habría que esperar hasta 1990 para que la historiadora austríaca Gerda Lerner (1920-2013) lo expresara con los siguientes términos: «el intercambio de mujeres es la primera forma de comercio mediante la cual se las convierte en mercancía y se las cosifica, es decir, se las considera como cosas antes que humanos» (Lerner, 1990: 47). Siguiendo esta lógica, tal y como Gyp advirtió en su época (1898: 245), la mujer era constituida como Cosa y el hombre como Cosificador. En expresión de Luis Cabrera (2016: 81), así lo pretendió expresar Simone de Beauvoir con su terminología de «inmanente» (ser-para-otro o *alteridad*) como correlativo a la mujer, dado que quedaba relegada al ámbito de las cosas; y de «trascendencia» (ser-para-sí), encadenada al varón, en tanto que él era el sujeto capaz de cosificar otros sujetos.

Con todo, el matrimonio no sería para la dramaturga bretona el único mecanismo coercitivo que fomentaba la comercialización y la reificación del colectivo femenino. También las mujeres solteras se veían subyugadas por sus amantes, siendo tratadas como muñecas a las que vestir y pasear ante las lascivas miradas masculinas. Así lo corrobora el personaje Fanny Kees, de la novela *Le monde à côté* (1884). Esta bella joven, amante del conde Moray, no sólo debía soportar que su amante eligiese su vestimenta diaria, sino que, además, la rebajaba y reprendía en público: «*il ennuyait tellement Fanny Kees, la morigénant sans motif, lui prescrivant la tenue qu'elle devait avoir avec ses anciens amis, que la pauvre fille avait des envies folles d'envoyer, comme elle dit, tout promener*» (Gyp, 1884b: 145)⁷⁹⁴. A pesar de esta abusiva situación, en muchas más ocasiones de las que

⁷⁹⁴ Además de la cosificación de la que eran objeto las mujeres, en esta obra, Gyp irá un paso más allá denunciando la reificación que sufrían las adolescentes, e incluso las niñas de la alta burguesía y la aristocracia, quienes nunca acompañaban a sus madres por el temor que éstas tenían de verse relegadas a un segundo plano ante la beldad de sus propias hijas: «*le manque de jeunes filles attriste un bal, et, sauf la maîtresse de la maison, il n'y avait pas une seule jeune fille; dans ce monde irrégulier, les mères dissimulent leurs filles pour se rajeunir [...] Le respect de l'enfant, sinon de soi-même, est un sentiment qui survit malgré tout dans les âmes les plus dépravées*» (Gyp, 1884b: 195). Como analizaremos más adelante, la dramaturga francesa era una gran militante de la protección de la infancia, por lo que denunció muchos de los abusos que el género femenino sufría, no sólo en la edad adulta, sino también en un período de indefensión como la niñez.

podiera pensarse, la precaria situación económica de algunas jóvenes las obligaba a permanecer a la merced de sus rufianes pese a los improperios o los golpes que éstos les propinaban.

De este encadenamiento fue objeto Fanny Kees, pues pese a ser consciente de la indiferencia del conde Moray, se sentía retenida a este poderoso hombre por su «generosidad» (*Ídem*). En otros términos, Fanny seguía junto a él para asegurarse un sustento económico: «*il me conserve beaucoup par vanité et par pose; un peu par habitude, mais nullement par amour*» (*Ibid.*: 152). En las altas capas de la sociedad, aunque el adulterio nunca llegara a consumarse, era una práctica habitual lucir a las mujeres como si se tratasen de simples mercancías. Conforme a los preceptos de esa doble moral que legitimaba el adulterio en los hombres, el colectivo masculino podía exponer sus «conquistas» a la sociedad, rivalizando así en términos de hombría y virilidad frente a sus congéneres masculinos.

Al igual que ocurrió con el Conde de Moray en *Le monde à côté* (1884), la dramaturga francesa describió claramente este fenómeno mediante el personaje de Guy d'Étiolles. A pesar del carácter seductor que se le asignaba, el protagonista masculino de *Pas jalouse!* (1893) no había tenido tantas aventuras extraconyugales como le atribuía la crónica galante. Sin embargo, a sabiendas de que sus objeciones lo delatarían ante su círculo más cercano, había optado por permanecer en silencio, llegándose él mismo a autoconvencer de que, de algún modo, sí que habían tenido lugar (Gyp, 1893b: 34). Procediendo de tal modo, podría enorgullecerse de sus conquistas frente a sus compañeros y alardear, a ojos de la sociedad, de ser un gran conquistador que conseguía los favores carnales de ciertas damas elegantes⁷⁹⁵.

Bajo cualquier circunstancia y contexto, las mujeres —ya fuesen esposas adineradas como Antoinette d'Étiolles o jóvenes sin recursos como Fanny Kees— eran concebidas por el poder masculino como una simple posesión; aunque, en realidad, no eran los hombres los únicos responsables de esta situación. El propio sistema patriarcal también manipulaba a las mujeres a placer⁷⁹⁶ pensando siempre en su beneficio con vistas

⁷⁹⁵ Puede leerse la descripción detallada de Guy en el «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 765.

⁷⁹⁶ Este fenómeno puede advertirse en la conducta de Fanny Kees: «*habituée à un luxe excessif, elle sentait qu'elle ne pourrait ni s'en passer, ni le retrouver avec un autre que lui [...] personne ne s'entend comme M. Moray à monter une maison, à organiser une fête. D'ailleurs pas encombrant ; pas assez même depuis quelque temps*» (Gyp, 1884b: 145). Podemos observar que además de las motivaciones económicas previamente apuntadas, esta joven sentía una total dependencia emocional de su rufián.

a consolidar su supremacía. Con lo cual, al considerar a las mujeres como meros objetos, contrariamente a ellas, el adulterio femenino no solía suscitar en los maridos un sentimiento de abandono, ni tan siquiera de tristeza.

A diferencia del dolor experimentado por sus compañeras, éstos solían enfurecerse al comprobar que sus esposas habían osado conculcar la ley que exigía de ellas un total acatamiento a la voluntad del marido. En este sentido, cabe reseñar que hasta 1928 estuvo vigente el artículo 438 del Código Penal, reminiscencia de la ley romana, el cual habilitaba al marido a matar impunemente a su esposa o a su amante cuando mediara una relación adulterina (Luengo, 2011: 77). Este sentimiento de humillación fue precisamente experimentado por Monsieur de Moray. Frente a la contingencia de que su mujer le fuese infiel, a este conde —quien, por su parte, también era infiel y no mostraba el menor decoro en ocultarlo— le dolía más ser catalogado como un «marido engañado» antes que el hecho de que su mujer, a quien ni siquiera amaba, pudiera haber estado en los brazos de otro hombre:

Cette découverte lui causait une vive humiliation plutôt qu'un chagrin réel. M. Moray avait adoré sa femme, il ne l'avait jamais aimée ; mais l'idée d'être un mari trompé le bouleversait. En réfléchissant, il s'avoue qu'il a bien fait tout ce qu'il fallait pour en arriver là. Non seulement il a trompé Josette, mais il l'a abandonnée à elle-même. Il était facile de prévoir que l'isolement moral dans lequel elle vit dans ce milieu antipathique à sa nature et à ses goûts, finirait un jour par la lasser (Gyp, 1884b: 199).

Si como bien advertía Gyp este «aislamiento moral» —del que los maridos tenían plenamente conciencia— era el principal desencadenante del adulterio femenino, no es de extrañar que algunas de sus heroínas hallaran en las aventuras extraconyugales una escapatoria a su anodina situación en el hogar doméstico. Sobre todo, porque eran sus mismos maridos quienes las habían instado a perpetuar esta dinámica de distanciamiento: *«lorsqu'il voulait s'affranchir des conventions sociales, il lui a souvent répété : " Que dans les ménages élégants on ne devait pas être tout le temps sur le dos l'un de l'autre. Qu'il était tout naturel que chacun vécût de son côté. Qu'elle avait grand tort de se choquer des irrégularités de vie de ses amies " etc., etc., etc.»*. Por esta precisa incoherencia, eran cuantiosos los hombres que no se atrevían a recriminar a sus mujeres las sospechas de su infidelidad.

Fue el caso de M. de Moray, quien a pesar de tener consistentes sospechas sobre el adulterio de Josette, nunca se atrevió a abordar francamente la cuestión con su esposa,

pues había sido él mismo quien le había repetido hasta la saciedad que en las «parejas elegantes», cada cónyuge debía vivir por su lado. Con todo, esta dinámica de independencia, en realidad, sólo era acopable al género masculino. En la práctica, cuando los maridos sospechaban que sus mujeres se habían atrevido a cometer un adulterio, mediaba la violencia tanto psíquica como física, y en los casos más extremos, el asesinato. Así, entre los mecanismos empleados por los personajes masculinos de sus novelas para impedir o descubrir el adulterio de sus esposas, hallamos: la persecución y continua vigilancia de sus mujeres, ya fuese por ellos mismos o por otras personas encargadas; la invasión de su privacidad —consistente, por ejemplo, en abrir todas sus cartas y correspondencia (Gyp, 1884b: 244)— o, en última instancia, el feminicidio, es decir, el asesinato de su mujer ante la más mínima sospecha de que ésta pudiera serle infiel⁷⁹⁷.

Colegimos que no sólo sus heroínas, o héroes⁷⁹⁸, obraron con vistas a desestabilizar esa doble moral que permitía el esparcimiento sexual del colectivo masculino y exigía castidad al femenino, sino que tal proceder también fue extrapolable a la experiencia vivencial de la propia dramaturga.

3.5. Abriendo nuevas sendas interpretativas: de la misoginia entre mujeres a la sororidad

Allende el contrato matrimonial, otro de los recursos narrativos más recurrentes y simbólicos de la dogmática patriarcal reside en mermar, o incluso, quebrantar cualquier relación de amistad o sororidad entre las mujeres. Tanto en la diégesis literaria como hoy en la audiovisual, se constata que la misoginia entre mujeres y la necesidad de incentivar la enemistad femenina mediante la competitividad o la envidia constituyen uno de los principales cauces argumentales con los que la literatura y, especialmente, la industria

⁷⁹⁷ Muchos de estos procederes, hoy identificables en lo que actualmente damos en llamar «violencia de género», podrán leerse con mayor detenimiento en el apartado «3.7. Tentativas de feminicidios dentro y fuera del seno conyugal», pp. 354-363.

⁷⁹⁸ También sus escasos protagonistas varones, como Jean de Maillane, abogaron por que la infidelidad, originada en una institución defectuosa como era el matrimonio, se concebiera por igual para ambos cónyuges: «*Je trouve que l'infidélité de la femme est aussi excusable que celle du mari*» (Gyp, 1898a: 240). Tal juicio de valor condujo a la crítica masculina del período a tachar la obra de una «moral monstruosa» (D'Armon, 1898: 2). Una denominación que, como desarrollaremos posteriormente, fue una constante a la hora de evaluar la libertad de acción y pensamiento de sus heroínas.

cinematográfica nutren sus producciones. Bajo esta óptica, relaciones entre mujeres como la ya clásica antipatía entre nueras y suegras, de cuyas riñas y desencuentros se hacían eco las crónicas de sucesos decimonónicas, fueron desarticuladas en la obra de nuestra autora (Anónimo, CE, 1899: 1). A través de su novela *Le monde à côte* (1884), la dramaturga erigió una sólida relación de amistad entre la protagonista, Josette Moray, y su suegra, Madame Moray, mediante la cual desmitificó el eterno odio que históricamente había vinculado a ambas:

Oui !... ma belle-mère !... Cela vous étonne, n'est-ce pas ?... Il est si peu accepté qu'une belle-mère et une belle-fille vivent en bonne intelligence... Eh bien ! madame Moray et moi, nous nous aimons tendrement ; je crois que, si j'étais vraiment sa fille, l'affection qu'elle a pour moi serait la même (Gyp, 1884b: 218).

Como presentía Josette Moray, su suegra no sólo la amaba como si fuese su propia hija, sino que al ser consciente de los malos tratos que su esposo le infligía, llegó a preferirla a ella antes que a la tiránica figura de su hijo. Gracias a este emergente sentimiento de empatía, Madame de Moray advirtió rápidamente el «completo abandono» en que su hijo había dejado a la joven, esparciendo por toda la capital francesa el rumor de sus «aventuras galantes», sin preguntarse ni siquiera si esta manera de entender el matrimonio era del agrado de su esposa. A menudo, su suegra había admirado la paciencia y el tacto de Josette, dado que cualquier otra mujer de carácter menos honesto se habría vengado ante tantas ofensas. Después de todo, esta bella «criatura abandonada» era una mujer y lo amaba (Gyp, 1884b: 116). Sin embargo, a pesar de la virtuosidad atribuida a Josette Moray, cuando su suegra descubre que está enamorada de otro hombre —un amigo de la infancia llamado André de la Londe—, nunca delatará esta impudicia ante su hijo. Sabedora de la amarga existencia que Paul le había otorgado, Madame de Moray se mostrará incluso comprensiva y partidaria de los «deshonestos» sentimientos de su nuera:

Cette mère si dévouée, cette épouse irréprochable, jugeait sainement, bien que le bonheur de son fils fût en jeu. Paul était, à ses yeux, très coupable. Pourquoi laissait-il cette jeune femme adorablement belle, seule, isolée, abandonnée à elle-même, au milieu de ce monde facile, où toute faute est tolérée, acceptée, étalée même, sinon au grand jour, du moins à un jour discret ; où l'on blague les femmes vertueuses et les ménages unis ? (Gyp, 1884b: 117).

Como puede constatarse, al margen de secundar los sentimientos de su nuera hacia otro hombre, Madame de Moray se mostraba categórica ante la culpabilidad de su hijo, condenando esa «doble moral» masculina que lo había arrojado en innumerables ocasiones al adulterio. Una costumbre aceptada, consentida e incluso desvelada, que si bien no se admitía explícitamente, se consideraba normal y estaba latente en el subconsciente colectivo. No ha de sorprendernos que, ante esta enraizada mentalidad adulterina, el honor de mujeres como Josette se viese asiduamente agraviado. Al condenarse el adulterio de la esposa, se pretendía castigar el desacatamiento a la ley que exigía a toda mujer acatar la voluntad del marido. Sin embargo, a juzgar por el abandono y el sufrimiento que había hecho atravesar a su mujer, para Madame de Moray, su hijo no era merecedor de una mujer virtuosa y que le jurase fidelidad. Ciertamente, Madame de Moray quería a su hijo, pero aún más adoraba a su nuera y sufría al verla tan infeliz.

La insólita relación de amistad que ambas mujeres entretejieron en este «*monde à côté*» no fue un caso aislado. En su obra *Pas jalouse !* (1893), Antoinette d'Étiolles admitía preferir estar en compañía de su suegra antes que en la de su propio marido: «*je préférerais aussi rester avec vous... [...] avec vous toute seule !...*», al mismo tiempo que desmentía el carácter maléfico que se atribuía a la impopular figura de la suegra: «*on m'avait bien raconté, à moi, que vous étiez sévère, méchante, et j'avais de vous une peur atroce*» (Gyp, 1893b: 4, 8). Del sufrimiento compartido y la zozobra que les generaba la despótica voluntad masculina —ya fuese como esposas o como madres— afloró una férrea sororidad que nada tenía que ver con el tenso y hostil trato con que el orden simbólico patriarcal distorsionaba las relaciones entre mujeres.

Además de la violencia y el sufrimiento que muchos esposos ocasionaban a sus mujeres, mediante la obra *Le monde à côté*, la autora reflejó el violento trato que Paul Moray infligía a su madre, aseverando que ésta sentía incluso pánico de su propio hijo: «*sûr de son mérite, il tranchait, dictait, critiquait avec une outrecuidance qui désolait cette mère, fine et clairvoyante entre toutes*» (Gyp, 1884b: 49). En consecuencia, más allá de las disidencias conyugales, Gyp también interceptó esa violencia intrafamiliar de los hijos hacia sus madres. Una violencia filioparental⁷⁹⁹ que pese a haber estado catalogada durante siglos como violencia doméstica, en casos como el reseñado, se halla dentro de los parámetros de una sistémica violencia de género.

⁷⁹⁹ Puede leerse una definición de este concepto en el Glosario conceptual, p. 561.

En suma, a semejanza de lo acontecido en el hoy denominado «cine de mujeres», cuya aportación más importante reside en «la relación de amistad entre mujeres, su importancia, su fuerza, su viabilidad como estrategia de supervivencia» (Castejón, 2014: 15), a través de esta sinergia femenina, Gyp contribuyó a la creación de imaginarios alternativos alejados de la arraigada visión androcéntrica de la narrativa canónica.

3.6. El concubinato: una unión preferible al enlace matrimonial

Si tomamos en consideración el desprecio que la mayoría de sus heroínas sentían hacia el matrimonio, es comprensible que algunas de ellas hallaran en el concubinato un medio más justo y digno con el que vivir junto al hombre al que amaban. De tal modo lo describía la autora en *Tante Jouvou* (1893). En esta novela, considerada como una de sus mayores obras maestras, Gyp narró la tortuosa vida de Violette de Lizy; una joven huérfana de madre que, como adelantábamos en el punto «I.5. Argumentos de las piezas seleccionadas», pp. 52-76, se opondría rotundamente al matrimonio, rechazando a todos sus pretendientes (Anónimo, LEC, 1893: 3). Al desentenderse de dicha unión, su cometido será alcanzar una vida plena de libertad e independencia: «*je resterai libre, indépendante !... l'indépendance, voyez-vous, c'est tout à fait mon affaire...*» (Gyp, 1894b: 33). No obstante, el amor que sentía por su excuñado, Bernard d'Indrey, del que siempre estuvo enamorada, pondrá en su camino la posibilidad de pasar por el altar.

Esta situación le sobreviene cuando su hermana, Alice, abandona a su marido y a sus dos hijas, de apenas un año de edad, para fugarse con un atractivo irlandés con el que mantenía una aventura. Ante el imprevisto adulterio de su esposa, Bernard pondrá rumbo al extranjero, dejando a las dos niñas bajo la supervisión de su abuela y su tía, es decir, Jouvou. La inexperimentada Jouvou asumirá entonces un abnegado rol maternal y cuidará de sus sobrinas como si de sus dos hijas se tratase. Seis años más tarde, la estilizada belleza que Jouvou había adquirido provocará que este negligente padre, ya divorciado y de retorno en Francia, se quede prendado de ella en un fortuito reencuentro. Sin embargo, cuando para su grata sorpresa, su enamorado le pide la mano, Jouvou lo declinará bajo el pretexto de que no toleraba el matrimonio y, menos aún, si se trataba de una unión civil, puesto que la Iglesia no admitía el matrimonio eclesiástico en las personas divorciadas.

Aunque es cierto que la resolución de la heroína se fundamenta en sus devotos principios, la escritora preconizó la unión libre por encima del matrimonio, al que tacharía de mera «formalidad» (*Ibid.*: 162). La pareja se unirá entonces en un ilícito amancebamiento que mancillará gravemente la honra de Jouxou. Bernard, por su parte, quedará ajeno a los hirientes juicios de la opinión pública y seguirá frecuentando a otras mujeres sin suscitar el más mínimo gesto de reprobación. Poniendo de nuevo sobre la escena esta aceptada «doble moral», Gyp se enzarzó en la ardua situación de desprotección y desamparo que sufrían las mujeres que no contraían matrimonio, pero sobre todo, en el desigual tratamiento que recibían las personas que vivían en concubinato en función de su sexo.

Pese a las invectivas diarias a las que debía enfrentarse, Jouxou se mantendrá firme en sus convicciones, prefiriendo ser repudiada como una amante que vivía en el pecado antes que convertirse en la esposa de Bernard. Mientras tanto, éste le sería infiel con diversas mujeres. Aunque en un principio Jouxou se resignará fingiendo no estar al corriente de sus infidelidades, será ella misma quien pondrá término a la relación. A raíz de esta conducta, la poligamia, Gyp se manifestará especialmente crítica ante la actitud misógina del personaje masculino, Bernard, quien lejos de sentirse arrepentido por su deslealtad, se convencerá de que su compañera sentimental era la única responsable de su desfachatez, responsabilizándola a ella del repudio social en el que vivía: *«pourquoi ne veut-elle pas m'épouser ? tout ça n'arriverait pas si je pouvais vivre librement avec elle ! mais je ne suis plus d'âge à me cacher dans le coffre à bois ou à filer par l'escalier du service !...»* (*Ibid.*: 166-167). Si la culpabilidad que muchos hombres endorsaban a sus esposas o, en este caso, compañeras, fue explicitada por Gyp era, precisamente, porque todas las mujeres que osaban rehuir del matrimonio eran zaheridas bajo los parámetros de la impudicia y la indecencia.

Así lo constataba la *Revista de España* (1868-1894) al ratificar la ausencia de «autoridad» que poseían las mujeres concubinas: «aunque sea muy amada, no puede aspirar á vestir ni comer tan bien como la esposa. Ausente ésta, no debe ocupar su puesto durante la noche. En fin, la concubina no tiene autoridad alguna en el hogar doméstico» (Mentaberry, 1876: 375). Este mismo parecer era compartido por el periódico *La Esperanza* (1844-1874), donde se informaba que en Francia, al querer instaurarse el matrimonio civil, se habían unido muchas parejas que no eran matrimonios, razón por la que en el país galo dominaba tanto el concubinato: «y el concubinato es maldecido por

Dios [...] los frutos de ese matrimonio son frutos de maldición» (De Urgel, 1871: 1). Por ello, al ver afrentada su imagen pública, Jouvou no tardará en equiparar su experiencia a la de *Boule de suif* (1880), a la que definió como la «eterna historia» que sufrían todas las mujeres: «vous avez lu Boule de suif, n'est-ce pas ?... moi aussi, je l'ai lu... depuis que je suis femme !... Eh bien, l'histoire de Boule de Suif c'est la mienne, car c'est l'éternelle histoire !...» (Gyp, 1894b: 161). Si nos detenemos en el trasfondo temático de este célebre cuento, descubrimos un fiero relato en el que, a semejanza de Gyp, Guy de Maupassant (1850-1893) expuso de manera satírica la hipocresía y la decadencia que imperaba en la sociedad francesa del ocaso decimonónico.

En concreto, el ilustre cuentista francés denunció la explotación de una señorita de vida airada a la que todos apodaron Bola de Sebo, que se convirtió en el centro de todas las miradas por su inmoral oficio. Pero quien, ante una alta sociedad decadente, corrompida y convulsa por la hipocresía, era la única persona generosa y sacrificada. No es de extrañar, entonces, que la dramaturga francesa estableciera tal parangón y eligiera a *Boule de suif* como su heroína preferida en la ficción (Gyp, 1918: 3). Pese al reivindicativo discurso que Gyp imprimió en *Tante Jouvou* (1894), finalmente, como empezó a ser recurrente en su obra al aproximarse el siglo XX, la heroína fenecería tras caer gravemente enferma. No obstante, en su lecho de muerte, se enorgullecerá de que pese a su aparente «pecado», al menos ella, siempre tuvo unos férreos principios.

Una vez más sorprende la crudeza autobiográfica en esta obra de Gyp. Recordemos que, tras la separación de su marido, la escritora francesa comenzó una relación sentimental con un abogado llamado Genest (De Brabois, 2003: 324). No se trató de un amante, sino que la condesa, aun sin divorciarse de su esposo, acogió a su nueva pareja en su domicilio de Lion-Sur-Mer, en su Normandía natal, donde convivió junto al resto de su familia. La apuesta de Gyp por este modelo de familia reconstituida fue tal que ofertó a su compañero asumir la autoridad parental de la que, hasta entonces, sus tres hijos habían carecido.

3.7. Tentativas de feminicidios dentro y fuera del seno conyugal

Pese a que la hoy denominada violencia de género no fue una de las temáticas más recurrentes en su literatura, especialmente en lo que atañe a las agresiones físicas, la dramaturga no se mostraría impasible ante una infausta realidad que, si bien menos visibilizada que hoy en día, soportaban silenciosamente numerosas mujeres de la era decimonónica. De tal modo lo manifestaba Gyp en *Le monde à côté* (1884), donde denunció los abusos físicos y psíquicos que sufría el personaje Mercédès por parte de su esposo. Ante la contingencia de que su mujer le fuese infiel, éste no sólo la privó de toda clase de libertades⁸⁰⁰, sino que la amenazó con asesinarla: «*si son mari avait une certitude, il la tuerait, il l'en avait avertie !*» (1884b: 244). Frente a la tiránica conducta del potencial uxoricida, Gyp no reprimió su repulsión tachando su actitud de «fanatismo celoso» (*Ibid.*: 246). A pesar de que en esta ocasión, la autora nos escamotea el desenlace de la pareja, sí nos sugiere que Mercédès no hace partícipe a nadie del hostil y violento cauce que ha tomado su matrimonio, pues, gravemente enferma, la joven española abandona la región parisina para asentarse en el sur de Francia, aunque, tras su marcha, la seguirá incesante su marido.

Los celos y las actitudes posesivas, unidos a la patente superioridad que los personajes masculinos sentían sobre sus compañeras, fueron uno de los causantes de la violencia infligida a las heroínas de nuestra autora. Esta posesiva y «brutal» concepción de nutrir las relaciones sentimentales fue altamente censurada en su obra *Totote* (1897), donde a través de su personaje Madame Dorsay, Gyp expresaba con tales términos su percepción del verdadero amor:

L'homme, s'il est jaloux, — même sans motif — a des chances d'être très malheureux... mais il l'est discrètement, avec le tact que donne nécessairement l'expérience, et, s'il aime sa femme, au lieu de l'aimer brutalement, maladroitement, il l'aime avec une tendresse indulgente, il lui aplanit toutes les difficultés de la vie, il l'aime pour elle et non pour lui, parce qu'il s'est aperçu que c'est encore la plus douce façon d'aimer... (Gyp, 1897d: 25).

⁸⁰⁰ Como ya avanzábamos, el Marqués de Guibray no concebía que su mujer pudiese salir sin él, acompañándola tanto a la Iglesia como al bosque, ya fuese por él mismo o por una tercera persona: «*elle s'apercevait qu'il la suivait ou la faisait suivre quand elle sortait avec sa mère*» (Gyp, 1884b: 244). Su vigilancia llegó hasta el extremo de invadir su intimidad abriéndole todas sus cartas.

En efecto, como dio a entender Gyp, los celos, si bien no constituían la manera más correcta y sana de amar, no siempre iban emparejados con la ausencia de amor. De hecho, contrariamente al mito que sostiene que si existen celos no puede existir amor en una pareja, en la actualidad, estudios de índole psicológica han observado que los períodos de violencia suelen ser cíclicos, no permanentes y, generalmente, es un tipo de amor adictivo, dependiente, posesivo y basado en la inseguridad (Matud, 2017: 38). Los celos, por ende, constituyen uno de los eslabones base del ideal occidental del «amor romántico», un mecanismo patriarcal de control y dominio sobre las mujeres que cronifica la violencia de género, llegando, en ocasiones, a justificarla.

Al margen de esta nociva posesión, la lucratividad que muchos hombres buscaban al contraer matrimonio con ingenuas y adineradas mujeres, también fue un factor propiciador de esta anacrónica violencia de género, sobre todo, cuando pretendían apoderarse por fuerza de la fortuna de sus esposas. Ésta fue la historia vivida por el matrimonio de los Boigny, de la novela *Mon ami Pierrot* (1921), cuyo esposo, Adrien, se había casado con una *demoiselle* Goldmann —hija de un pudiente financiero— con el único objetivo de sustraerle su pujante fortuna, ya fuese a besos o a golpes: «*en peu de temps, il avait mangé la fortune de sa femme —une inoffensive et veule créature— qu'il traitait indignement et à laquelle il extorquait facilement sa signature, soit avec des baisers, soit avec des coups*» (Gyp, 1925: 72). Pero, Adrien de Boigny no sólo infligía malos tratos a esta «inofensiva y exánime criatura». Su desmedido afán por el dinero también lo condujo a suprimir a su cuñado, Héctor Goldmann. A través del asesinato del hermano de su esposa, De Boigny no sólo pretendió saldarse la gran suma de dinero que éste le debía, sino también dañar a su mujer, un crimen que, sin embargo, nunca saldría a la luz.

Independientemente de los feminicidios en sentido expreso, el hecho de que algunos de sus personajes no sólo acabaran con la vida de sus mujeres o compañeras, sino que asesinasen a otros parientes cercanos a la víctima, contribuyó a visibilizar la violencia de género «extensiva». Una violencia estratégica que, fruto del odio a las mujeres, busca reorientar la violencia hacia su entorno próximo con el cruel objetivo de causarle dolor. Aunque esta tipología de violencia de género no haya sido reconocida hasta la última década, los escritos de Gyp atestiguan que siempre existió. Resulta esclarecedor que en lugar de presentar el asesinato de su cuñado como un hecho aislado, la escritora lograra advertir este fenómeno y pusiera el acento en el carácter malévolo que el agresor

perseguía mediante esta violencia extensiva: herir a su mujer, en lugar de directamente, recurriendo al asesinato de personas que tenían un significado especial para ella. Se trata de una violencia de género que resulta incluso más lesiva y traumática, ya que, por un lado, pretende herir a la víctima y, por el otro, responsabilizarla del crimen. De este modo, ésta no sólo sufrirá las dolorosas consecuencias del asesinato, sino que le generará un sentimiento de culpabilidad que la inducirá a creer que, de haber actuado de otro modo, la muerte de su ser querido nunca habría tenido lugar.

Fue este temible silencio el que la autora incitó a romper con la escena «Papotages», de *Ohé !... Les psychologues !* (1889). En una trivial conversación que desembocó en esta trascendental problemática, la señora de Fryleuse se mostraba indignada ante la inexorable indefensión que el duque de Grenelle asignaba al colectivo femenino, al ésto asegurar que por muy vigorosa que fuese una mujer, la lucha contra el «sexo fuerte» siempre sería desigual (Gyp, 1889a: 37). Para la protagonista, esta inicua atribución de «sexo débil» y «sexo fuerte» no constituía argumentación alguna para que las mujeres hubieran de ceder ante su agresor; pues, aun admitiendo que una fémina careciera de la suficiente fortaleza física para oponer resistencia en mitad de un bosque, no sucedía así en el conglomerado urbano (*Ibid.*: 37-38) —espacio en el que, como sabemos, se perpetran en realidad la mayoría de abusos⁸⁰¹—. De este modo, la señora de Fryleuse instigaba a las lectoras a alzar la voz ante cualquier agresión acaecida en la «calle» o en sus propias «casas» (*Ibid.*: 38). Como la misma Gyp comentaba, eran numerosas las mujeres a las que el temor a generar un escándalo detenía a veces «el grito a punto de escapar de sus labios» (*Ídem*). No fue ésta la impávida reacción de la

⁸⁰¹ Contrariamente al mito que asegura que las violaciones suelen producirse en lugares alejados, peligrosos u oscuros, y el agresor es un desconocido, en la era actual, tal y como sostiene Pilar Matud (2017: 40), se estima que el 85% de los casos ocurre en lugares conocidos o en el propio domicilio de la víctima y el abusador es un familiar o un conocido. Corrobora esta estadística el escritor Joan Montané (1962-2013) al afirmar que las violaciones más frecuentes se dan en el entorno familiar, siendo la mayoría de los afectados niñas y niños que, en un 58% de los casos, tienen entre tres y ocho años de edad: «ahí los niños son muy vulnerables porque dependen de esos adultos. No pueden escapar» (Campos, 2011). Dan fe de ello diversos supervivientes de abuso sexual, entre los que hallamos el artista y activista James Rhodes, quien al abordar el problema de la prescripción, sostiene que la violación es una cadena perpetua: «rape is a life sentence. The problem is it's the victim who serves a sentence and not the perpetrator» (Rhodes, 2018: 2.38-2.34; *apud.*: Álvarez, 2018). A este respecto, Montané apunta, además, que, más allá del «agravante emocional que te une al agresor», se añade la problemática de que puede cometer los abusos con mayor frecuencia, impunidad y durante más tiempo.

protagonista de *Le monde à côté* (1884), donde la dramaturga dio al fin cabida a un caso explícito de violencia de género.

Josette Moray, una condesa acosada por un vividor de provincia apodado La Réole, fue víctima de un intento de violación después de que éste la retuviera en su domicilio contra su voluntad. Al advertir que ni sus estridentes gritos ni su amago por hacer sonar la alarma de su domicilio surtían efecto, ya que su agresor tenía el crimen perfectamente premeditado, Josette no vaciló en proveerse de un pequeño puñal que encontró a su alcance encima de la chimenea para cercenar la agresividad de su atacante: «*plutôt que de me laisser toucher par vous, je suis décidée à tout, moi aussi ! [...] Ce n'est pas moi que je veux tuer, c'est vous ! N'est-ce pas bien plus moderne ?*» (Gyp, 1884b: 128-129). El carácter premeditado de la agresión se traduce en el hecho de que, meses antes de esta escena, La Réole tramara hasta el más mínimo detalle su acceso carnal con Josette: «*elle cédera toujours à un moment donné, et, si elle ne cède pas, il sera temps d'employer la force. Tant pis !... elle se taira... on ne raconte guère ces petites histoires-là quand on en est l'héroïne !* (Ibid.: 17). Observamos que La Réole no sólo elucubró con la posibilidad de violar a la joven, sino que, sabedor del marmóreo silencio que guardan las víctimas ante la vergüenza de haber sido violadas, tenía la certeza de que quedaría totalmente absuelto.

Será, en efecto, esta sensación, agregada a la repugnancia y el miedo, la que Gyp subrayará en la heroína a modo de narradora omnisciente: «*au nom de La Réole, Josette tressaillit. La pensée que cet homme avait osé la toucher la révoltait*» (Gyp, 1884b: 66). Unos abusos sexuales frente a los que la heroína no dudó en emplear mecanismos de autodefensa⁸⁰², adquiriendo, en expresión irónica de su agresor, los violentos ademanes de una «burguesa de la rue Saint-Denis» (Ibid.: 13). Aunque por fortuna para Josette, su

⁸⁰² Para defenderse de los tocamientos que le infligía La Réole, Josette no hesitará en defenderse propinándole una bofetada:

Sa main fuselée se leva, et, retombant sur le visage du marquis avec une brutalité sauvage, lui arracha un hurlement de douleur [...].

— *Peste ! ... ce sont les façons dignes d'une bourgeoise de la rue Saint-Denis !*

— *Oh ! —dit-elle d'une voix rendue rauque par le saisissement, — c'est vous qui osez railler ?*

Et durement :

— *Allons, sortez !... quand vous aurez fini de saigner du nez !* (Gyp, 1884b: 13-14).

Un recurso de autodefensa que, debido a su imponente fortaleza física, permitirá a la heroína desasirse y salir ilesa de su agresor.

portento físico⁸⁰³ le bastó para inmovilizar y, finalmente, desasirse de su agresor, resulta representativo que la heroína tuviera la estoica determinación de amenazarlo con invertir el rol homicida —generalmente masculino— si sus agresiones no cesaban.

En efecto, si redirigimos la mirada hacia *Ohé !... Les psychologues !*, percibimos que el homicidio del agresor, siempre y cuando no hubiese otro método de detener la violación, era plenamente defendido por la señora de Fryleuse como un comprensible acto de autodefensa:

M. de Grenelle a demandé s'il fallait tuer celui qui avait ravi l'honneur ?... Alors j'ai dit non !... c'est vrai, ce serait moutarde après dîner !... mais s'il avait demandé s'il faut tuer celui qui veut ravir, etc..., j'aurais dit oui... en admettant, bien entendu, qu'il n'y ait pas d'autre moyen d'éviter l'accident... car tuer un homme, songez donc !... c'est horrible !... (Gyp, 1889a: 44).

No correría la misma suerte que Josette Moray el personaje Suzanne Myre, asesinada a manos de su adulator tras rechazar los favores carnales que, bajo la tétrica amenaza de un «doble suicidio», la bella burguesa había aceptado ofrecerle. Ganuge, como se llamaba el agresor, había jurado matar a Suzanne y, luego, a sí mismo, con la macabra intención de simular un doble suicidio pasional dejando la siguiente nota: «*nous mourons parce que nous nous aimons !*» (Gyp, 1891a: 299). Dispuesto a poseerla «viva o muerta», en realidad, Ganuge nunca tuvo la más mínima determinación de poner término a sus días (*Ibid.*: 292). Al margen de este cobarde proceder, patente en el connotativo título de la pieza: *Un raté* (“Un fracasado”), Gyp delatará la óptica machista e, incluso, misógina, desde la que se enfocaba cualquier supuesto crimen pasional. Así lo atestigua el hecho de que el cuñado de Suzanne se limitara a creer, tras entrar en la

⁸⁰³ En el forcejeo mantenido entre Josette y La Réole, Gyp especifica la superioridad física de la heroína: «*la main de la comtesse pesant, sans effort apparent, sur son épaule, le faisait, malgré lui, fléchir sur ses genoux. [...] En levant les yeux, il se voyait dans la glace, blême, effaré, terrifié de sentir qu'elle était la plus forte. J'espère que, à présent qu'il m'a vue sous cet aspect de virago, il sera calmé!*» (*Ibid.*: 129, 131). Este reiterado fenómeno generó que los personajes masculinos de sus novelas desproveyeran a sus compañeras del estatus de «mujer». Fue el caso de La Réole, quien tras caer rendido ante Josette, la definió como a un Hércules: «*ce n'est pas une femme, c'est un hercule !... j'ai l'épaule meurtrie ! c'est qu'elle m'aurait tué sans faire ni une ni deux, j'en suis bien convaincu...* » (Gyp, 1884b: 132). Más allá de la superioridad física de la que dotó a sus heroínas en un plano descriptivo, también en sus ilustraciones, Gyp puso en evidencia esta inicua atribución de «sexo fuerte» y «sexo débil». A este respecto, puede observarse la ilustración del Anexo III. I. (IL1), donde observamos a Friquet, una adolescente de entonces catorce años, batiéndose en duelo con un hombre. Observamos cómo la fortaleza física fue un elemento acoplable a la mayoría de sus personajes femeninos.

habitación donde yacía inerte su cuerpo y descubrir al asesino temblando debajo de la cama, que había sido la misma Suzanne quien se había suicidado ante la culpabilidad de haberle sido infiel a su marido (Anexo III. II., IL3).

Una estratagema que fue trazada por el propio verdugo. Así, tras abusar sexualmente de ella y asesinarla, Ganuge desvestiría el cadáver de Suzanne con vistas a que su figura semidesnuda instara a creer que habían mantenido relaciones y que, por ende, había sido ella quien se había suicidado⁸⁰⁴. Sorprendentemente, también el esposo de Suzanne, quien la había abandonado por otra mujer más joven y no sabía cómo poner coto a su matrimonio, llegaría a alegrarse de su muerte: «*il valait peut-être mieux — disait-il — que ça eût fini ainsi qu'autrement*» (*Ibid.*: 305). La memoria de Suzanne se vería así injustamente mancillada por un adulterio que, como defendía su madrina, nunca se consumió, pues en la cortés relación entre ella y su agresor jamás se entretejió ningún vínculo sentimental.

A pesar de que el ingreso de Ganuge en régimen de prisión preventiva, pudiera inducir al público lector a creer que finalmente se desvelaría el «asesinato» de la protagonista —como Gyp prefería acertadamente denominarlo en vez de «crimen pasional»⁸⁰⁵—, lo cierto es que las autoridades judiciales continuaron obcecadas en la estratagema del doble suicidio (*Ibid.*: 317). El rol justiciero lo acató entonces la madrina de la víctima —Madame de Guéray— quien en una visita a Ganuge en la cárcel, le

⁸⁰⁴ El acoso permanente que este melancólico poeta infligió a Suzanne resulta obvio por las declaraciones de la autora, quien explicitó que «trabajaba activamente» en comprometer e intimidar a la joven (Gyp, 1891a: 228) (Anexo III. II., IL2). Bajo esta posesiva y sexista concepción del amor, Ganuge se convencería a sí mismo de que su amada era de su posesión: «*Suzanne m'appartiendra à moi seul... et nous fuirons loin, bien loin, sous un ciel chaud et bleu...*» (*Ibid.*: 230), pensando en un primer momento en secuestrarla. Sin embargo, ante el rechazo de los banqueros por proporcionarle los diez mil francos que necesitaba para fugarse con ella, optó por asesinarla. Quepa igualmente anotar que aunque el agresor la asesinó con un revólver, barajó primero la posibilidad de envenenarla con láudano:

Quand il a vu qu'il était impossible de trouver l'argent, il est allé chez un pharmacien demander quelle quantité de laudanum il fallait pour empoisonner deux personnes... [...] le pharmacien lui a répondu que ce renseignement n'était pas utile à donner, et l'a congédié... Alors, il a couru chez un armurier, et il a acheté un revolver... (Gyp, 1891a: 248-249).

A su vez, este poeta fracasado pensaba extraer una novela de su «crimen pasional»: «*Quel superbe roman il tirera plus tard de cette aventure, ou tout au moins quelle superbe réclame !*» (Ed. J., 1891: 3), por lo que sus planes escriturales, cavilados antes de cometer el asesinato, corroboran que Ganuge nunca tuvo la más mínima intención de suicidarse.

⁸⁰⁵ La expresión «crimen pasional», empleada antaño para designar casos de violencia de género, denota una cierta clemencia para el asesino, ya que se lo solía concebir bajo el perfil patológico de «un pobre hombre que había perdido la cabeza por celos o por alguna disputa familiar» (Requena, 2012), enmascarándose así el carácter premeditado que implica todo asesinato.

proporcionó un revólver a fin de que cumpliera su «promesa» de suicidarse. Sin embargo, ante sus evasivas y horrorizada por los infundios que el verdugo propagaba sobre su difunta ahijada, será ella misma quien presione el gatillo. Inmediatamente, se infirió que había sido el recluso quien se había disparado, por lo que la madrina de Suzanne saldría absuelta del crimen perpetrado, imputándosele sólo el de haberle abastecido el arma. No obstante, a juzgar por las últimas líneas de la novela: «*je suis peut-être un monstre !... mais ce qu'il y a de sûr, c'est que je n'ai jamais mieux dormi !*» (*Ibid.*: 317), esta mujer no se arrepintió lo más mínimo de impartir justicia ante una jurisprudencia tan obnubilada por la dogmática patriarcal que fue incapaz de columbrar este feminicidio.

Pese al carácter novelesco y sensacionalista con el que pudiera identificarse esta historia —que hoy sin duda sería catalogada como violencia de género—, sin ir más lejos de la realidad, el drama narrado por Gyp estuvo inspirado en hechos reales. De tal modo lo aseguraba el periódico *L'Intransigeant* (1880-1948), donde al detallarse el argumento de la novela, el cronista aseveraba que este drama recordaba a un «juicio reciente» (Ed. J., 1891: 3), sin otorgar ningún nombre ni más información al respecto. Ello demuestra cómo, ya desde finales del período decimonónico, los artículos sobre crímenes pasionales tenían cabida en los periódicos, influyendo posteriormente en las producciones literarias, las cuales podían convertirse en un reclamo de ventas si sus autores/as eran capaces de desarrollarlos con el preciso ingenio y autenticidad.

Tras investigar en las crónicas de sucesos del mismo año en que fue publicado *Un raté* (1891), hemos hallado diversos crímenes pasionales, en los que se localizaban a parejas inánimes sobre el lecho conyugal por heridas de armas de fuego. Generalmente, se trataba de matrimonios o amantes que, ya fuese por la precariedad económica o por la imposibilidad de formalizar su amor, habían decidido poner término a sus días, dejando una misiva de despedida que, al igual que en la novela de Gyp, era firmada por el marido o el amante. Resulta curioso constatar que en las crónicas de sucesos que reseñaban estos «dramas de amor» —como los denominó el diario *L'Intransigeant*— se daba siempre por sentada la hipótesis del doble suicidio, descartando la posibilidad de que se tratase de un asesinato o, como se los minimizaba en aquella época, de un crimen pasional (Anónimo, INT, 1891a: 2). Una sesgada percepción sobre la que Gyp incitaría a abrir conciencias mediante su polémica obra. Así, al hallar al asesino ileso junto al cadáver de Suzanne, la madrina de la víctima invitaría a reflexionar sobre cómo en estos «dobles suicidios» siempre era el hombre quien, reveladoramente, quedaba con vida:

— *Oh ! ... cria la marquise indignée, il est vivant, lui !... j'aurais dû m'en douter ! ...*

— *Il s'est tiré deux coups de revolver dans la bouche, dit M. de Guéray, voulant excuser le jeune homme, et il s'est manqué...*

La marquise répondit :

— *Il ne l'a pas manquée, elle !...*

— *Comment ?... murmura le marquis, vous croyez que c'est lui qui...*

— *Moi, j'en suis sûr !... afirma le gros Duclos (Gyp, 1891a: 302).*

De todos los sucesos hallados sobresale por su similitud en el móvil del crimen, el drama de Ivry. Acontecido en esta localidad francesa del Val-de-Marne apenas un mes después de la salida al mercado de *Un raté*, este «doble suicidio» conmocionó a la sociedad francesa después de que un tonelero llamado Charles Thibaut se intentara suicidar junto a su prima de veintitrés años, Augustine, ante la negativa de sus familiares por formalizar su amor mediante el matrimonio (Anónimo, INT, 1891b: 2). Sin embargo, contrariamente a los casos presentados y de manera idéntica a *Un raté*, esta vez, el cuerpo del amante no apareció inerte junto a su amada. Primero Charles asesinó a la joven mientras dormía con un revólver y, después, él permaneció con vida, siendo incapaz de cumplir su promesa de suicidarse. Asimismo, en concomitancia con la novela de Gyp, el verdugo dejó un último adiós en forma epistolar, firmado en nombre suyo y en el de Augustine, donde hacía constar la resolución de ambos de «matarse» para unirse en el más allá⁸⁰⁶.

A raíz de este suceso, y coincidiendo con la reciente publicación de la novela de nuestra autora, en las crónicas de sucesos, comenzó a barajarse por primera vez el término «asesinato» para designar estos aparentes «dobles suicidios»: «*on apprendra certainement alors s'il s'agit d'un double suicide ou d'un meurtre suivi d'une tentative de suicide*» (Anónimo, INT, 1891b: 2). Con toda certeza, a través de *Un raté* (1891), donde se descartó la noción de crimen pasional anteponiendo la de asesinato, la escritora francesa concienció al público lector sobre el hecho de que los suicidios que tantas parejas cometían no eran, en realidad, más que asesinatos machistas. Con ello, no sólo visibilizó

⁸⁰⁶ Al descubrirlo con vida, Ganuge también asumió que había sido él quien había quitado la vida a Suzanne, aunque lo admitió bajo la calumnia de que había sido ella quien se lo había pedido: «*eh bien, oui, c'est moi !... Elle m'a fait jurer de la tuer quand nous aurions été l'un à l'autre ! nous nous aimions !... nous voulions mourir !*» (Gyp, 1891a: 302), unas declaraciones de las que, por fortuna, la madrina de Suzanne protestaría violentamente por su carácter falaz.

la violencia de género, sino que desmitificó esa farisaica apelación de «doble suicidio» que encabezaba las crónicas de sucesos de su tiempo. Procediendo de tal modo, según hemos podido comprobar en los diarios de la época, Gyp contribuyó a que, apenas un mes después de la publicación de *Un raté*, sucesos como el de Ivry-Sur-Seine cesaran de ser catalogados como dobles suicidios para ser investigados, esta vez sí, como asesinatos.

De este modo, anticipándose casi una centuria y media a la actual concepción de violencia de género, Gyp abordó la violencia infligida a las mujeres extendiéndola no sólo a las relaciones conyugales o de pareja, sino también al resto de agresiones físicas y sexuales donde la víctima y el agresor carecían de cualquier vínculo afectivo-amoroso⁸⁰⁷. Al hilo de esta reflexión, resulta significativo que también contemplara como causa eximente el homicidio de los agresores en plena era decimonónica, en tanto que todavía hoy se sigue vindicando una «redefinición legal»⁸⁰⁸ de la legítima defensa en numerosos casos enmarcados en violencia de género.

En efecto, no ha sido hasta muy recientemente cuando se ha comenzado a arrojar luz sobre la violencia contra las mujeres, en tanto que, hasta finales del siglo XX, la violencia conyugal, presentada bajo la inexacta denominación de violencia doméstica, se mantuvo oculta al considerarse un fenómeno del espacio privado. Así, tras un intento infructuoso de movilización contra la violencia sufrida por las mujeres en la década de 1970, en España, la visibilización de la violencia de género no se concretaría hasta ser denunciada en los medios televisivos. Este proceso de visibilización lo originó el caso

⁸⁰⁷ La vigente *Ley Orgánica 1/2004 sobre Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género (VdG)* (art. 1) únicamente concibe la violencia de género como aquella ejercida sobre las mujeres en el marco de una relación afectiva (cónyuges o relaciones similares de afectividad, aun sin convivencia). Sin embargo, desde el *Convenio del Consejo de Europa sobre prevención y lucha contra la violencia contra las mujeres y la violencia doméstica*, publicado en el BOE el 6 de junio de 2014, se estipuló que por violencia contra las mujeres debía entenderse una violación de los derechos humanos y una forma de discriminación contra las mujeres, así como todos los actos de violencia basados en el género que implican o pueden implicar para las mujeres daños o sufrimientos de naturaleza física, sexual, psicológica o económica, comprendidas las amenazas de realizar dichos actos, la coacción o la privación arbitraria de libertad, en la vida pública o privada (art. 3). Con lo cual, dicha denominación dejó de ser extensible exclusivamente a las relaciones de pareja, siendo esta ecléctica concepción la que está ganando terreno hoy en día (Fallarás, 2017).

⁸⁰⁸ Sirva a modo de ejemplo la redefinición que se ha reclamado en torno a dicho concepto con el mediático caso de Jacqueline Sauvage, una mujer francesa que tras sufrir durante cuarenta y siete años los golpes y las vejaciones de su marido, quien abusaba también sexualmente de sus tres hijas, lo mató en 2012 de tres disparos en la espalda (Teruel, 2016). Fue condenada a diez años de prisión por el tribunal, que descartó la legítima defensa.

Ana Orantes (1937-1997), una mujer que, el 4 de diciembre de 1997, había narrado en un canal de televisión andaluz los malos tratos que le infligió su exmarido durante gran parte de su vida, siendo quemada viva por él trece días después de la retransmisión. Por lo tanto, no sería hasta este asesinato misógino y la posterior visualización de otros casos análogos, cuando se erigió una real concienciación sobre esta grave problemática.

Con todo, la presencia de ambas novelas en la prensa decimonónica española —*Le monde à côté*, traducida como *La huérfana de Skaer* (1892b); y *Un raté*, como *El suicidio de Ganuge* (1891)—, halladas durante la presente investigación en formato folletinesco en *La Época* y *La Correspondencia de España*, respectivamente, nos corroboran que la literatura de Gyp contribuyó en pleno siglo XIX a la concienciación sobre la hoy denominada violencia de género y a la denuncia de una justicia patriarcal que nunca quiso ver, ni condenar, tales feminicidios.

3.8. Gyp ante la orfandad jurídica de la infancia: una precursora aproximación a los ASI

En su profuso repertorio literario, Gyp exteriorizó su repulsa no sólo hacia la violencia contra las mujeres, sino también hacia aquella ejercida contra un colectivo aún más vulnerable: los/as niños/as y menores de edad. Más allá de esta ecléctica «violencia de género», en el presente estudio, ahondaremos en la violencia laboral y doméstica latente en sus relatos, prestando una especial atención a los Abusos Sexuales en la Infancia (ASI). Una grave problemática de salud pública que, pese a su reciente visibilización, la dramaturga bretona ya denunciaba en el crepúsculo decimonónico. El precursor tratamiento que Gyp otorgó a los ASI sorprende, además de por la certera precisión con que columbró sus secuelas, por su vanguardista percepción hacia otras dimensiones subyacentes. El secretismo impuesto por los agresores, la indefensión femenina frente al acoso callejero o la desidia de un sistema jurídico incapaz de combatir los abusos a menores fueron algunos de los controvertidos temas contra los que Gyp se erigió más briosamente en aras de la protección de la infancia. A través de *Le Friquet* (1900) y *Vive la justice !* (1888), analizaremos cómo su dramaturgia contribuyó a desmitificar muchos de los estereotipos con los que, todavía hoy, el discurso dominante vela e, incluso, legitima estos abusos de poder dentro y fuera de la esfera doméstica.

En las postrimerías del siglo XIX, la novelista francesa publicó en el prestigioso semanario *La Revue Hebdomadaire* (1892-1939) *Le Friquet*, una novela inédita que, tras ser reconvertida al género escénico, cosecharía un clamoroso éxito en el teatro, traspasando los confines del Hexágono hasta alcanzar los escenarios más insignes de Italia, Quebec o Nueva York⁸⁰⁹. Si bien es cierto que a lo largo de su creación literaria, la dramaturga ya había esbozado la violencia de género en el seno conyugal, no sería hasta la publicación de *Le Friquet* cuando, valiéndose del género dramático, puso en escena este tipo de violencia en los ámbitos laboral y familiar.

Cabe especificar que hacemos alusión a la esfera laboral, dado que la violencia de género no sólo funciona como un mecanismo de control social de las mujeres en el ámbito doméstico. El sistema patriarcal también intenta mantener su supremacía sojuzgando a las mujeres y niñas mediante otros tipos de violencias más o menos visibles. De hecho, éstas pueden abarcar desde hechos casi imperceptibles como determinadas actitudes machistas (actualmente bautizadas con el neologismo de micromachismos), la discriminación laboral indirecta, hasta otras formas más visibilizadas como el acoso sexual, las violaciones o, en la cumbre de este iceberg, el feminicidio, es decir, el asesinato de una mujer por misoginia y por su pertenencia al género femenino. Por otro lado, conviene matizar que no es posible hablar de «violencia de género» en el siglo XIX, ya que el término «género» no surgió hasta la década de 1960, durante la segunda ola del feminismo, aunque no empezaría a emplearse con propiedad hasta los años noventa para designar una construcción histórica y sociocultural. No obstante, en su época, Gyp sí que supo aproximarse de un modo bastante vanguardista a las implicaciones semánticas del concepto actual, es decir, a la violencia infligida a las mujeres por el mero hecho de serlo, aunque como sabemos, también afecta a niñas/os, hombres u otros colectivos victimizados. Por ello, aunque para esta literatura de entresiglos sea más apropiado hablar simplemente de «violencia contra las mujeres», en el caso de la novelista analizada, sí hemos optado por recurrir a este anacronismo entre comillas.

⁸⁰⁹ Recuérdese que en el «Anexo III. I. Ilustraciones de dramaturgia, fotografías, caricaturas, estampas, dibujos y carteles teatrales», pueden apreciarse diversas fotografías e ilustraciones de la representación de *Friquet* en Broadway, cuya protagonista fue la actriz de teatro y cine estadounidense Marie K. Steward (1882-1956), más conocida como Marie Doro (Anexo III. I., ID9, ID10, ID11).

3.8.1. *Del abuso laboral al doméstico: dos sinuosos escenarios para una misma problemática*

Tras retirarse *Le Friquet* (1901) de la capital del Sena y habida cuenta del furor que había causado desde 1904 en los escenarios europeos, emblemáticas compañías dramáticas de Broadway, Brasil o Canadá no tardaron en incluirla en sus repertorios. En esta pieza de reclamo transcontinental, Gyp narró la desdichada historia de una niña apodada Friquette a quien, con apenas dos años de edad, sus padres abandonan en un arcén de carretera. Una mañana, un hombre disfrazado de payaso, Mafflu, encuentra al bebé durmiendo entre gorriones —de ahí el sobrenombre Friquet⁸¹⁰ (“el gorrioncillo”)— y, conmovido, le ofrece cobijo en el circo donde trabaja haciéndola pasar por una sobrina huérfana. Desde su más temprana infancia, Friquet trabajará como gimnasta para el Grand Cirque Américain Jacobson, hasta que, con catorce años, se convierte en la acróbata más reputada de toda Francia (Anexo III. I., F34). Sin embargo, los beneficios que reportaba a la empresa no impedirán a su jefe maltratarla, no sólo como acróbata o amazona, sino también, convirtiéndola en su propia criada. Todo ello, sin proporcionarle remuneración, alimentos, ni un refugio digno donde dormir, a diferencia de sus compañeros varones. A esta discriminación y explotación laboral por razones de sexo, hay que agregar las agresiones físicas que sufría por parte de su explotador, que como Gyp dejó entrever al final de la obra: «*du moment qu’ vous n’ pouvez pas m’ flanquer d’ taloches, je m’ fiche pas mal du reste !*» (Gyp, 1901: 120), la golpeaba diariamente y la azotaba con un látigo⁸¹¹.

⁸¹⁰ La escritora francesa empleaba indistintamente el masculino y el femenino para designar a sus heroínas: *Friquet / Friquette*, un proceder con el que pretendió desestabilizar la adscripción a un impuesto binarismo de género.

⁸¹¹ Al margen de en *Le Friquet*, este instrumento de tortura sería retomado en los discursos misóginos de ciertos personajes varones. Así, en la novela *Elles et lui* (1886), podríamos leer al tío de Gysette, una niña de doce años, pronunciar las siguientes declaraciones:

LUI. — [...] *si tu étais à moi, je te donnerais le fouet...*

GYSETTE indignée. — *Oh !!! (Docile) Donne-le, si tu veux ?...*

LUI. — *Tu es une odieuse petite fille et tu deviendras la femme la plus insupportable...* (Gyp, 1886b: 163).

Allende las agresiones sexuales, Gyp también denunció la violencia física perpetrada contra la población infantil, empezando por su propia persona. En este sentido, la Condesa de Martel recordaba en sus memorias, *Souvenirs d’une petite fille* (Gyp, 1927b: 49), que su madre la forzó a pronunciar sus primeras palabras a los tres años, azotándola con un látigo.

Ya en su adolescencia, cuando Friquet reunió el valor suficiente para rebelarse ante su agresor, una pudiente mujer burguesa, Mme Schlemmer, se ofreció para acogerla en su mansión. Pero lejos de dar por terminado su martirio, tras unos meses de convivencia en su nuevo hogar, su padrastro se encapricha de ella y la acosa sexualmente hasta que la niña se ve obligada a regresar al circo. Es entonces cuando su antiguo jefe y su padrastro entran en contacto y confabulan una violación. Una noche, mientras que Friquet estaba cambiándose de vestuario tras una actuación, su padrastro se cuela en su camerino con la firme intención de abusar de ella. A pesar de las reiteradas advertencias de la joven, que lo amenazó con matarlo si la volvía a tocar, esta vez, sus amenazas no serían suficientes para detener a su verdugo. Así pues, cumpliendo con el principio de legítima defensa que Gyp ya venía bosquejando en sus otras obras, esta hercúlea heroína no hesitó en clavarle una navaja en la espalda provocándole la muerte:

— *Je te l'avais dit, que je t'aurais !...*

— *Et moi, — s'écria le Friquet que l'épouvante enrouait — je vous ai dit que, si vous me touchiez, je vous tuerais...*

— *On dit ces choses-là... on ne les fait pas !...*

La petite répondit : Non ? ben... vous allez voir ça !...

[...] *Elle s'avoua qu'elle fléchissait et, à mesure qu'elle se voyait faiblir, la honte qu'elle éprouvait de sentir les mains de M. Schlemmer sur sa chair nue, allait grandissante et l'emplissait d'épouvante et de dégoût [...] elle avait aperçu le couteau suédois [...] Rapidement, elle s'en saisit, leva très haut son beau bras souple et fort, et, le laissant retomber d'un grand mouvement lourd, sans même voir où elle frappait, enfonça le couteau jusqu'au manche dans le dos de M. Schlemmer (Gyp, 1901: 123).*

Pese a conseguir zafarse de su agresor, los abusos continuados que la adolescente había sufrido dejarían mella en su discernimiento y, su conciencia, jugándole una mala pasada, la harían desfallecer apenas unos minutos después de apuñalarlo en legítima defensa (Anexo III. II., IL4)⁸¹². Aunque la precipitada muerte de Friquet fue inicialmente atribuida a una caída provocada por un movimiento fallido en su número de acrobacia, en

⁸¹² Un homicidio que, sin embargo, sería censurado en su versión cinematográfica. Friquette, interpretada por Polaire en el cortometraje de Maurice Tourneur (1913), no terminará con la vida de su padrastro, sino que se limitará a amenazarlo con la navaja, de manera que éste huirá y saldrá incólume de su intento de violación (Anexo III. I., CC1 *versus* IL4). Afortunadamente, la obra no sería objeto de tal censura en el teatro, donde sí se reflejó la legítima defensa.

realidad, la autora dejó abierta la posibilidad de que se tratase de una muerte intencionada causada por la indescriptible repulsa que, tras los abusos sobrevenidos, le inspiraba su propio cuerpo⁸¹³. Ha de recordarse que diversas investigaciones en este campo han demostrado que en la adolescencia —edad de la heroína— y la edad adulta, las lesivas consecuencias del abuso sexual en la infancia (ASI⁸¹⁴) abarcan desde una baja autoestima, retraimiento social, ansiedad o depresión, hasta conductas autodestructivas e ideas repetitivas de suicidio (Aguilar, 2009: 231-232; Bass, Davis, 1994: 65-66). Por ello, no es irracional que, ante la vergüenza y la desesperante percepción de su persona, la joven protagonista pusiese término a sus días:

Et d'être vue dans cette situation dégradante, presque nue, sous ce maillot couleur de chair, faisant des tours de force, elle eut une honte atroce, un désespoir fou. Elle voulut cesser cet exercice odieux et redescendre au plus vite. Sans quitter des yeux M. de Ganges, elle se lança violemment sur la corde qu'elle manqua. Elle eut conscience de ce qui lui arrivait. Elle demanda pardon à Dieu, envoya dans un baiser tout son cœur à Hubert, et vint, avec un affreux bruit mou, s'écraser sur le sol. Le Friquet avait définitivement cessé de souffrir (Gyp, 1900b: 454).

A pesar del funesto desenlace de la obra y del tinte melodramático⁸¹⁵ que en la época pudo atribuírsele, lejos de cualquier histrionismo, Gyp no hizo más que visibilizar

⁸¹³ Esta sensación gélida e inefable es compartida por la mayoría de víctimas abusadas sexualmente en la infancia. Entre quienes han intentado explicarla, destacamos por su alegórica precisión el siguiente testimonio: «quelque chose s'est glissé en elle et l'a saisie, une chose dégoûtante, une sensation de tout son corps, un froid qui fait trop peur pour être décrit [...] Elle méprise son corps et le vit comme un véhicule imposé, un cloaque» (Bon, 2018: 11, 13). Por tanto, la repulsa hacia el propio cuerpo descrita por Gyp en el siglo XIX constituye una de las principales secuelas de los ASI estudiadas en la actualidad.

⁸¹⁴ De las dos equivalencias existentes para la sigla ASI: “Abuso sexual infantil” y “Abuso sexual en la infancia”, se ha optado por esta última porque estimamos que el adjetivo «infantil» distorsiona su implicación semántica, pudiendo dar a entender que nos referimos a un abuso entre niños/as. Por el contrario, la voz «abuso sexual en la infancia» pone el acento en el período en que sobrevienen los abusos, sin presentar ningún cariz exculpatorio.

⁸¹⁵ En una crónica para *Gil Blas*, Fernand Nozière (1874-1931) caracterizaba el cuarto acto como «muy melodramático» (1904: 3). Este crítico teatral sostenía que Friquet cayó accidentalmente del trapecio porque estaba conmocionada tras el «asesinato» perpetrado y, sobre todo, porque avistó durante el espectáculo a Hubert —un caballero que la rescató del circo y por quien sentía un amor platónico—, sentado junto a su madrastra (*Ibid.*: 2). Sólo algunos diarios verbalizaron de manera colateral el acoso sexual del que era objeto: «Il a deux causes de chagrin. La première c'est la liaison d'Hubert de Ganges et de Mme Claparon [...]; la seconde, c'est la poursuite obstinée dont l'obsède le paillard Claparon» (Montcornet, 1904: 2). Sin embargo, aunque este amor no correspondido pudiese haber interferido en sus lúgubres pensamientos, a juzgar por la explícita narración de la autora y las declaraciones de la niña —quien admitiría que el motivo de su malestar siempre fue su agresor (Gyp, 1901: 119)—, no cabe duda de que las razones que la indujeron al suicidio fueron los abusos y la subsecuente aversión hacia su

una cruda realidad en la que, desgraciadamente, todavía incurren numerosas/os supervivientes de ASI. De hecho, según un estudio del IPSOS (2010), el 85% de las víctimas indica haber tenido de manera regular pensamientos y pulsiones suicidas, una situación que sólo experimenta un 14% de la población francesa. La génesis de este fenómeno se halla intrínsecamente relacionada con la férrea culpabilidad que experimentan las víctimas a causa de la vergüenza y la intimidación del agresor. Unas amenazas que funcionan cierto tiempo, pero no años. En expresión de Rhodes (2015: 71), la vergüenza asegura el silencio, y el suicidio es el silencio definitivo. Convergen en esta evidencia diversas novelistas supervivientes de ASI, quienes afirman que sus víctimas no viven, tan sólo sobreviven: «*quand on viole une personne, on la tue en la laissant vivante [...] le viol est un crime dont la victime est encore en vie*» (Cécile B., 2015: 148; Chauveau, 2016: 91). Al poner en escena esta sensible problemática, Gyp demostró que en el siglo XIX ya existía el «suicidio por razones de género», entendido como aquella acción por la que se induce a su pareja —o, en el caso que nos compete, a su hija— a poner término a su vida como consecuencia de un abuso de poder prolongado y sistemático, basado en una serie de agresiones sexuales, físicas o psicológicas, derivadas de la asimetría de poder entre ambos géneros. Lo verdaderamente llamativo es que esta noción, pese a ser denunciada por Gyp desde finales de la era decimonónica, no empezaría a tipificarse como tal hasta la década actual, conceptualizándose como «feminicidio por inducción al suicidio» o «suicidio feminicida»⁸¹⁶.

cuerpo. Bajo este prisma, es meritorio de atención que en la edición original de *Le Friquet* (1900) se subraye de manera explícita el odio que la protagonista sentía hacia sí misma tras ser abusada. Mientras tanto, en la versión publicada un año más tarde (1901), se censuraron algunos matices, como la oración «*sous ce maillot couleur de chair*» (Gyp, 1900b: 454), al describir la repulsión que le inspiraba su figura semidesnuda. Ello pone de manifiesto cómo la opinión masculina de la época malversó el trasfondo de la obra, denominando «asesinato» lo que fue, en toda regla, un homicidio en legítima defensa y atribuyendo erróneamente la «merecida» muerte de la heroína a un despecho sentimental y a la culpabilidad de haber «asesinado» a su padrastro.

⁸¹⁶ Un demostrativo ejemplo nos lo ofrece la escritora parisina Adélaïde Bon, quien pese a ser una brillante estudiante, tras sufrir episodios de bulimia y autolesiones en su adolescencia, el odio feroz hacia sí misma le hizo experimentar ideaciones suicidas revestidas de accidente: «*c'est l'année où elle commence à se gifler, à se cogner la tête avec les poings, contre les murs, à échafauder des scénarios de suicides parfaits, de suicides travestis en accidents, de suicides insoupçonnables. Elle ne raconte rien à personne de ses idées, de ses méduses*» (Bon, 2018: 22). Reveladoramente, de manera idéntica al proceder narrado por Gyp más de un siglo antes, donde el suicidio de Friquet es confundido con una caída accidentada, otras víctimas también han barajado estos suicidios «accidentados». Con lo cual, queda de manifiesto que Gyp fue capaz de detectar todas y cada una de las secuelas psicotraumáticas de los ASI. Una concreción que sorprende, dado que su sintomatología apenas ha empezado a estudiarse en la década actual gracias a la concienciación de fatídicos casos como el de Noa Pothoven, una joven holandesa de

Esta hipótesis cobra una mayor verosimilitud ante las numerosas secuelas que advertimos en la degenerante evolución psíquica de la heroína. Más allá de las motivaciones que la indujeron a terminar con sus días, en *Le Friquet*, localizamos otras de las conductas más frecuentes en las víctimas de ASI durante la adolescencia: la huida del hogar y el secretismo de los abusos. Previamente al homicidio del agresor, Friquet ya había sido víctima de agresiones de índole sexual por parte de su padrastro, por lo que la niña se fugaría de casa, sin previo aviso y sin hacer partícipe a sus allegados del mal que la afligía.

3.8.2. Análisis del abuso sexual en la infancia en *Le Friquet* (1900)

Dentro de las secuelas conductuales y emocionales, numerosos estudios científicos y testimonios de supervivientes⁸¹⁷ atestiguan que las huidas del hogar constituyen una de las escapatorias más usuales en las/os adolescentes víctimas de incesto. A ello ha de agregársele el miedo generalizado, la culpa, la vergüenza o el rechazo hacia el propio cuerpo. Una sintomatología que, reveladoramente, hallamos en el personaje de Friquet a lo largo de la pieza. A continuación, con el fin de determinar de manera más inteligible este análisis comparativo, se ofrece un cuadro clasificador de las secuelas que pueden originar los ASI y, seguidamente, breves extractos que ponen de manifiesto cómo la heroína padecía dichos trastornos:

diecisiete años que se dejó morir por inanición en 2019 tras los abusos sufridos en su infancia y adolescencia: «no vivo desde hace mucho tiempo, sobrevivo, y ni siquiera eso» (Ferrer, 2019). Quepa anotar que Adélaïde Bon emplea metafóricamente la figura de las medusas para referirse a las secuelas del estrés postraumático, en tanto que al igual que estos invertebrados marinos, la víctima es incapaz de percibir las por su apariencia transparente hasta que terminan doliéndole.

⁸¹⁷ En la investigación efectuada, hemos podido corroborar que las secuelas citadas de los ASI, además de estar contrastadas con estudios de índole científica (Echeburúa, De Corral, 2006: 79), son comunes a muchos supervivientes y activistas de la denuncia de los ASI (Rhodes, 2015; Cécile B., 2015).

Tipología de efectos	Sintomatología	Correspondencia en <i>Le Friquet</i> : ejemplificación de trastornos experimentados por la heroína
FÍSICOS	<p>a) Problemas de sueño</p> <p>b) Cambios en los hábitos de comida</p>	<p>a) [...] <i>pendant trois semaines, elle avait réfléchi, ne dormant pas, ne mangeant plus</i> (Gyp, 1901: 112).</p> <p>b) <i>Son bel appétit avait disparu avec sa gaieté</i> (Ibid.: 111)⁸¹⁸.</p>
EMOCIONALES	<p>c) Miedo generalizado</p> <p>d) Desconfianza y rencor hacia las personas adultas</p> <p>e) Ansiedad</p> <p>f) Baja autoestima y sentimientos de estigmatización</p>	<p>c) [...] <i>seul'ment j'ai peur d' pas être comme y sont, eux ! Et secouant rageusement sa crinière, à présent brillante et bouclée, elle répéta : enfin, j'ai peur, quoi !...</i> (Ibid.: 40).</p> <p>d) <i>Quelquefois le Friquet évitait de donner la main à Mme Schlemmer. Ou bien, elle la regardait avec des yeux étrangement douloureux et qui lui faisaient peur</i> (Ibid.: 111).</p> <p>e) <i>Elle se sentait mal à l'aise. Son cœur battait irrégulièrement, ses tempes aussi ; des crampes lui nouaient les mollets</i> (Ibid.: 124).</p> <p>f) — <i>Mon pauvre Friquet, tu vas être malheureuse de reprendre cet affreux métier que tu avais en horreur...</i></p> <p>— <i>J' l'y ai toujours !... mais qu'est-ce qu' vous voulez, faut bien que j'</i></p>

⁸¹⁸ Cabe explicitar que, en ocasiones, los síntomas son antagónicos, no existiendo un equilibrio y pudiendo engendrar desde una excesiva delgadez hasta la obesidad. Buena prueba de ello nos lo ofrece Adélaïde Bon (2018: 11), quien, tras ser violada a los nueve años, empezó a comer, ya no para alimentarse, sino para calmarse. En el extremo opuesto, hallamos al pianista James Rhodes (2015: 105), quien padeció anorexia; o a la periodista Cécile B. (2015: 34), afectada en su adolescencia por la bulimia.

<p>EMOCIONALES</p>	<p>g) Vergüenza, culpa y rechazo hacia el propio cuerpo</p>	<p><i>fasse ça, puisque j' sais pas faire aut' chose... (Ibid.: 114).</i></p> <p>g) <i>Et d'être vue dans cette situation dégradante, presque nue, sous ce maillot couleur de chair, faisant des tours de force, elle eut une honte atroce, un désespoir fou (Gyp, 1900b: 454).</i></p>
<p>SOCIALES</p>	<p>h) Conductas antisociales</p>	<p>h) <i>Elle ne voyait plus guère Mme Schlemmer qu'aux repas, où elle demeurait silencieuse et le visage fermé (Gyp, 1901: 111).</i></p>
<p>CONDUCTUALES</p>	<p>i) Hipervigilancia</p> <p>j) Escapadas y huidas del hogar</p> <p>k) Intentos de suicidio</p>	<p>i) <i>[...] pour c'outeau-là que j'ai acheté à Paris avant d' partir pour ne pas étr' sans rien... Rien qu' d'avoir quelque' chose dans les mains, n'importe c' que c'est... on est rassuré... (Ibid.: 113).</i></p> <p>j) <i>L'enfant, qui était chargée de faire les courses, soit en voiture soit à pied, multipliait à présent ses sorties et restait très longtemps dehors [...] Et seul, M. Schlemmer se préoccupa sérieusement de la disparition du Friquet (Ibid.: 111-112).</i></p> <p>k) <i>Elle se lança violemment sur la corde qu'elle manqua. Elle eut conscience de ce qui lui arrivait. Elle demanda pardon à Dieu [...] et vint, avec un affreux bruit mou, s'écraser sur le sol. Le Friquet avait définitivement cessé de souffrir (Ibid.: 112).</i></p>

TABLA 1. Análisis comparativo de los efectos de los ASI en *Le Friquet* (1901).
Fuente: elaboración propia

No cabe duda de que Gyp supo retratar con gran precisión y una turbadora crudeza las secuelas de los abusos sexuales en la infancia, haciéndonos a su vez conscientes del peligro que podía aguardar el entramado familiar, no sólo para las mujeres, sino también para un colectivo más desamparado⁸¹⁹: las niñas y adolescentes. Empero, pese a la certera visión que Gyp ofreció en torno a los ASI, sus secuelas no comenzaron a estudiarse hasta el ocaso del pasado siglo. En la década de 1980, los psiquiatras, ávidos de respuestas, tendieron a eludir los traumatismos y no sería hasta finales de los noventa cuando se empezó a interrelacionar enfermedades como los trastornos alimentarios con los abusos sexuales en la infancia (Cécile B., 2015: 34). Precisamente, por el pronto discernimiento con el que Gyp inquirió esta problemática social, interpela nuestra atención que, en 1900, y aun sin disponer de unas bases epistemológicas propias a este traumatismo, la autora francesa contemplara con tanta exactitud una compleja sintomatología que no ha sido descubierta hasta bien entrado el siglo actual.

Daba fe de ello, casi treinta años después de la publicación de *Le Friquet*, el periódico liberal *El Sol* (1917-1936), que en un artículo consagrado a la lucha contra la tristeza en la infancia, ahondaba en las posibles causas de la desazón de los «niños tristes». No iba desencaminado su autor/a al aseverar que toda tristeza infantil carente de causa patológica tenía su origen en el ambiente, en la atmósfera que rodeaba al infante:

[...] sobre todo, los atisbos o revelaciones sexuales, hacen al niño triste, desesperado a veces... Probado está en estadísticas y estudios muy serios que ni la pobreza ni la enfermedad inducen a los niños al suicidio: sí han hecho suicidas infantiles la pornografía y las desavenencias conyugales presenciadas por los hijos (Anónimo, SOL, 1927b: 9).

Resulta esclarecedor que el diario matritense descifrara como causas subyacentes al suicidio infantil las revelaciones sexuales y las disensiones conyugales, las cuales coadyuvaban a convertirlo en un ser «triste» e, incluso, «desesperado». Unas reminiscencias textuales que, curiosamente, evocan a ese «*désespoir fou*» que abocó a nuestra heroína a cometer lo irreparable (Gyp, 1900b: 454). Se percibe, además, que, en

⁸¹⁹ De tal modo lo trae a colación la escritora Sophie Chauveau en *La fabrique des pervers* (2016), donde profundiza en la genealogía de su familia incestuosa: «*de tous les opprimés doués de parole, les enfants sont les plus muets*» (Rochefort, 1976; *cit. pos.*: Chauveau, 2016: 91). Se conoce que la mayor vulnerabilidad para sufrir abusos se presenta en las mujeres y la edad media se sitúa entre los 10 y 14 años, edad que tenía, precisamente, la heroína de *Le Friquet* en el momento de los hechos (Franco, Ramírez, 2016).

los albores del siglo XX, aun sin haber cristalizado dicho concepto, ya se identificaba a los hijos como víctimas directas de la violencia de género: «sí han hecho suicidas infantiles [...] las desavenencias conyugales presenciadas por los hijos» (Anónimo, SOL, 1927b: 9). Un estatus que no les sería reconocido en España hasta la actualidad con la entrada en vigor de la Ley de la Infancia y la Adolescencia en 2015. Con todo, a pesar de estos contundentes paralelismos, este articulista no sería lo suficiente visionario para columbrar que los suicidios infantiles no siempre estaban originados por la exposición a la violencia física o psicológica de sus progenitores, sino también de la que ellos mismos podían ser objeto en sus hogares.

Ciertamente, la ausencia de conocimiento que rodea a los ASI ha estado motivada por la irrisoria tasa de incidencia bajo la que se encubre esta grave problemática, a la que contrariamente a la violencia de género en el marco conyugal, se le ha otorgado una nimia visibilización al atribuirle a casos puntuales y estratos marginales⁸²⁰. Sin embargo, independientemente del estatus social, una de cada cuatro niñas y uno de cada siete niños son víctimas de abusos sexuales antes de cumplir los trece años, siendo el abusador un familiar varón en el 90% de los casos. No obstante, la prevalencia real parece ser sensiblemente mayor, pues se estima que entre el 10% y el 20% de la ciudadanía ha sido víctima de abusos en la infancia, aunque tan sólo se denuncia un 15% de los casos (Save the Children, 2018). Estas estadísticas convierten al abuso sexual en el delito más común contra la población infantil (Ministerio del Interior, 2017: 7). Influyen en este desconocimiento, además de la inquebrantable noción de familia que impera en la civilización occidental, el silencio que se inflige a los/as menores⁸²¹. A tenor de Enrique Echeburúa y Paz de Corral (2006: 77), existen diversos factores que explican las razones

⁸²⁰ A pesar de la sociedad de sobreinformación en la que vivimos, escasas fuentes se hacen eco de que haber sufrido violencia sexual en la infancia constituye la principal causa de muerte precoz en la edad adulta y la inmensa mayoría de víctimas presentan trastornos psicotraumáticos crónicos. Los ASI constituyen además el principal determinante de la salud hasta más de cincuenta años después de los hechos y, según un estudio del ACE (Adverse Childhood Experience), pueden restar hasta 20 años de esperanza de vida (Felitti, Anda, 2010; *cit. pos.*: Salmons, 2018: 4).

⁸²¹ Especialistas en este campo como Noemí Pereda, investigadora y psicóloga especializada en los ASI, corroboran este *modus operandi* de los agresores —quienes se corresponden con figuras de referencia o autoridad (como en el caso de *Le Friquet*, su padrastro)— sosteniendo que: «no es un monstruo como suele ser representado [...] están abusando de ellos y al mismo tiempo están intentando generar complicidad, les están diciendo que “es un juego o un secreto” entre ellos y que les quieren mucho» (Borraz, Ordaz, 2018). Con lo cual, este pacto de silencio genera que las víctimas nunca denuncien y, quienes puedan afrontarlo —si la amnesia postraumática no anula el recuerdo de lo sucedido— hablen décadas después cuando los hechos ya han prescrito.

de esta ocultación: por parte de la víctima, el temor a no ser creída, además del miedo a dinamitar la familia o a las represalias del abusador; y por parte del agresor, la eventual ruptura de la pareja o la familia y el repudio social acompañado de posibles sanciones legales.

3.8.3. *Un secreto a voces obsequiado de flores y rubíes*

Una de las estratagemas empleadas por los agresores para mantener este pacto de silencio son las amenazas o los regalos. En su incesable acoso a Friquet, su padrastro se infiltraría en su camerino pese a su prohibición para dejarle obsequios de un desorbitado coste, entre ellos, un enorme y resplandeciente rubí: «*j'ai r'marqué qu'y vient au cirque, et j'ai r'çu des fleurs et un bijou qu'il a dû faire mettre... je n'sais pas comment... dans ma loge...*» (Gyp, 1901: 118). En un escenario intrafamiliar como el de nuestra protagonista, otro de los factores propicios al delito sexual lo constituyen el silencio y la complicidad de las redes sociales y familiares, que asumen como natural y normal estos actos, de manera que tanto las denuncias como las secuelas, los daños y las sanciones quedan sub registradas (Franco, Ramírez, 2016: 53). El ocultamiento y la impasibilidad del entorno fueron, precisamente, dos de los ejes vertebradores de la novela analizada.

En el desenlace de la obra, descubriríamos que la caritativa madrastra de Friquet estaba al corriente de los abusos que su propio marido cometía sobre su ahijada, aunque ésta prefirió hacer caso omiso de la situación. Traspasando así cualquier umbral moral, en lugar de mantenerla a salvo, M^{me} Schlemmer propuso incluso a su protegida ceder a la presión de su agresor y mantener relaciones con él para, de este modo, liberarse del yugo marital y gozar de mayor libertad con su amante. Decepcionada e iracunda ante esta traición, Friquet no sólo se negará a prostituirse, sino que, además, reprochó a su madrastra haber sido consciente de los abusos y, pese a ello, haber desviado la mirada hacia otro lado:

FRIQUET — *Ma foi non !... j' serais enchantée d' vous débarrasser d' vot' mari... mais je n' peux pas, pour ça, subir sa présence, l'entendre m'offrir son amour et son argent... y l'a fait une fois... et j'ai encore ses paroles dans les oreilles... Pouah !.... [...] Vous ne m'avez pas d'mandé pourquoi j' m'étais trottée d' chez vous...*

M^{ME} SCHLEMMER — *Mais...*

FRIQUET — *Si vous m' l'avez pas demandé c'est qu' vous l' savez... Alors n'en parlons pas...* (Gyp, 1901: 119)

Por muy reprimible que pudiese resultar, esta «negligencia maternal» se trataba de un fenómeno más habitual de lo que pudiera pensarse. Así lo reflejaba en la prensa del período *La Justicia* (1888-1897) al informar sobre la supuesta «complicidad» de una madre en torno al crimen perpetrado a su hija, una niña violada en su propio domicilio por un presbítero apellidado Villaverde (Anónimo, JU, 1892: 2). En casos de esta índole, era recurrente que se culpabilizara a la madre, alegando que se trataba de una viuda, carente de recursos, a quien la supervivencia de su familia la obligaba a ausentarse de casa y dejar sola a su prole. Menos cuantiosos eran aquellos casos, como el mediático Soleilland⁸²², donde se aseveraba que las madres no sospechaban ni remotamente la horrible tragedia que se había cernido sobre sus hijas, aunque de igual modo, se ensalzaba la ingenua confianza que éstas habían depositado en el verdugo de sus hijas, dejándolas a solas con los mismos (Violeta, 1907: 1). Esta inadvertencia maternal se halla intrínsecamente vinculada al sentimiento de abandono y de baja autoestima que experimentan las personas supervivientes de ASI, al sentirse desamparadas por la figura que más debía protegerlas. Por este motivo, en casos de abuso intrafamiliar, como la obra que nos compete, la denominación de «abuso» o «violación» se niega o tarda en reconocerse al ser el violador alguien querido por la víctima en su infancia. De ahí que, al ser incapaces de dirigir su rabia hacia el agresor, debido a las amenazas que les inflige, muchas supervivientes la canalizan hacia ellas mismas, abocándolas a la autodestrucción⁸²³o, como en *Le Friquet*, al suicidio feminicida.

⁸²² El *affaire* de Albert Soleilland, un empleado de modesto sueldo, hijo de honrados comerciantes y padre de un niño de cuatro años, conmocionó a la sociedad parisiense después de que violase y apuñalase a Marthe Erbelding, la hija de una amiga de su familia. Sucesos como éste contribuyeron a forjar la distorsionada imagen que en la prensa decimonónica se ofrecía de los ASI, dado que sólo se difundían aquellos acaecidos en los entornos sociales más humildes. Así y todo, casos como el de Soleilland atestiguan que la mayoría de abusos no eran perpetrados por desconocidos, sino por familiares o amistades cercanas al entorno de la víctima.

⁸²³ Este mecanismo psicotraumático en las mujeres que han sufrido abusos sexuales en la infancia se halla respaldado actualmente por la comunidad científica, pudiendo desencadenar en depresión, en suicidio activo o en el denominado pasivo (es decir, aquél desencadenado por un «descuido» que provoca un desenlace fatal y que es el resultado de un conjunto de estresores y sentimientos internos negativos que generan dicho «accidente»). De un modo análogo lo expresan las investigadoras Ellen Bass y Laura Davis al sostener que muchas supervivientes vuelven la rabia contra sí mismas, hecho que las induce a la depresión y la autodestrucción: «es posible que hayan sentido deseos de hacerse daño o de matarse. Pueden llegar a pensar que son malas, vivir criticándose a sí mismas sin piedad, o dudar de su valía. O

Se deduce, en consecuencia, que los exiguos casos de ASI reseñados en las crónicas de sucesos decimonónicas se focalizaban en la figura materna, responsabilizándolas de los nefandos crímenes perpetrados contra sus hijas. En contrapartida, se mantenía incólume la figura del abusador, a quien se lo exculpaba bajo algún trastorno patológico, o bien se lo desproveía de cualquier atributo humano: «monstruo», «fiera», «sátiro» o «demonio» son algunos de los descalificativos con los que, desde antaño y hogaño, se ha designado a los agresores (*Ídem*). En gran parte, ello era debido a la escisión espacial a la que el discurso patriarcal había constreñido a los seres humanos, confinando al colectivo femenino a la domesticidad y a un artificio de feminidad que las caracterizaba como seres *alterocentristas* y, por extensión, en las máximas responsables de los cuidados y la supervisión de los hijos/as. Mientras tanto, el colectivo masculino se ha asignado tradicionalmente al ámbito de lo público, encarnando la agencia, el poder y, en suma, la supremacía sobre el género femenino.

Esta dicotomía público/privado, unida al carácter marginal con que se identificaba a los ASI, soslayó sin duda la raíz del problema, al tiempo que se minimizaban y legitimaban los abusos machistas. Ahora bien, aunque por tónica general, las madres no son conecedoras de los abusos, tal y como Gyp plasmó en *Le Friquet*, en ocasiones sí están al corriente de los mismos o tienen sospechas, pero no lo denuncian, generalmente, con vistas a preservar la cohesión familiar⁸²⁴ (Horno *et al.*, 2001: 22). Esta negación maternal también viene motivada, a nuestro juicio, por el estado de sideración y de inconcebibilidad bajo la que se vela esta problemática, de la cual, pese a las evidentes señales que se exponen a las progenitoras, optan por mirar hacia otro lado. Se trata de un fenómeno común y que aparece reiterado en recientes producciones cinematográficas sobre los ASI, como en el largometraje *No tengas miedo* (2011) de Montxo Armendariz, o *Les chatouilles* (2018) de Andréa Bescond y Éric Métayer, donde ambas figuras

bien tratan de desahogarla atiborrándose de comida, ahogarla abusando del alcohol o las drogas, o enfermando» (1994: 172). La teórica feminista Adrienne Rich (1929-2012) apuntó precisamente que «muchas mujeres ni siquiera son capaces de tocar su rabia, a no ser que sea para sepultarla dentro de sí como un clavo oxidado» (1979: 309; *cit. pos.: Ídem*). Como puede apreciarse, la sintomatología en torno a los ASI estudiada en esta investigación y descubierta en *Le Friquet* vuelven a correlacionarse. Estas manifiestas analogías corroboran que Gyp supo identificar y exponer las complejas secuelas de un crimen contra la infancia que apenas ha empezado a escudriñarse en nuestros días.

⁸²⁴ Un claro testimonio nos lo ofrece Laurent Boyet en su obra *Tous les frères font comme ça...* (2017: 93), quien, ya en su adultez, al informar a su madre de las violaciones que había sufrido por parte de su hermano mayor desde los seis años, ésta le confesó que lo creía, pues siempre lo había sospechado. Sin embargo, en concomitancia con el caso expuesto, nunca quiso verlo ni detuvo los abusos.

maternas acusan a sus respectivas hijas, ya adultas, de inventarse las violaciones de las que fueron objeto en la infancia, bien sea por imaginaciones⁸²⁵; o por una simple malinterpretación de los gestos que tuvieron hacia ellas⁸²⁶, cronificando con ello la lacerante culpabilidad que, ya de por sí, arrastran las supervivientes.

Como hemos podido constatar, en la prensa —voz que traduce por lo general la opinión pública— prevaleció la equívoca creencia de que los abusos a menores solían producirse en los estratos sociales más ínfimos, o bien en aquellas familias excluidas socialmente, que vivían en promiscuidad, en dudosas condiciones de salubridad o eran conocidas por los servicios sociales como problemáticas. Una creencia que como constatan Bauchet *et al.* (2012: 8) aún pervive en nuestros días. Por ello, es digno de mención que, a finales del siglo XIX, Gyp visibilizara que los ASI también acontecían en las capas más pudientes de la sociedad, aunque la preservación de su honor impidiera que, rara vez, salieran a la luz. En la actualidad, y sin trasladarnos del contexto francófono, ofrece buena prueba de ello la novelista Sophie Chauveau, quien sostiene que este crimen contra la infancia se encubre mejor en las clases acomodadas, aunque sus secuelas son iguales de devastadoras: «*chez les nantis, le secret est mieux gardé mais tout aussi meurtrier*» (2016: 31). Así, a través de la exposición de esta extemporánea «violencia de género», que acontecía en la alta burguesía y la aristocracia, Gyp refutó el todavía hoy extendido mito de que este fenómeno sólo ocurría en las capas sociales más ínfimas. La realidad es que la pobreza y las carencias educativas son factores de riesgo, pero investigaciones recientes demuestran que es un fenómeno usual en todas las clases sociales, aunque en las más altas es más fácil mantener oculto el problema (Matud, 2017: 37). Este mito ha fortalecido la invisibilización y la negación ante esta problemática, instándonos a creer que acontece en sectores marginales, pero rara vez en nuestro círculo más cercano.

De hecho, es más probable que una persona sea agredida físicamente, azotada, golpeada o asesinada en su propio hogar por un miembro de su familia, antes que en la calle o cualquier otro lugar (Gelles, Cornell, 1985: 12). Algunos, como el sociólogo inglés

⁸²⁵ Véase la siguiente secuencia de la citada película *No tengas miedo* (minutos 00:57-01:12): <https://www.youtube.com/watch?v=iNEMQINUKZw>

⁸²⁶ Visualícese, en este caso, la siguiente emisión sobre la película y también pieza teatral *Les chatouilles*, donde se expone precisamente la escena de negación de la figura materna (minutos 08:54-09:53): <https://www.youtube.com/watch?v=ORqcLoGkwkY>

Anthony Giddens, incluso han contemplado la familia como el «lugar más peligroso de la sociedad moderna» (1993: 417). En un período intersecular donde la violencia contra el género femenino era silenciada y, en las contadas situaciones que traspasaba los confines domésticos se atribuía a algún tipo de enfermedad mental, es justo consignar que Gyp extrapolase de lo «privado» a lo «público» la violencia de género y, en especial, aquella perpetrada contra la población infantil. Bajo esta óptica, poniendo en escena problemáticas privadas, la novelista francesa aplicaría la máxima feminista de «lo personal es político», enunciada por Kate Millet en su obra *Sexual Politics* en 1968. Su imaginario literario contribuyó, pues, a concienciar sobre vivencias, situaciones y problemáticas que afectaban directamente a mujeres y niñas, y que habían permanecido ocultas por pertenecer al ámbito privado. Con ello, se dismantelaba la creencia de que lo que acaecía en la esfera doméstica eran problemas personales, y no políticos y sociales.

Empero, hasta hace unos años, esta problemática de derechos humanos se ha mantenido oculta al considerarse un fenómeno «privado», no existiendo apenas estudios hasta mediados de los años setenta. Una progresiva toma de conciencia que ha ayudado a desmentir el carácter psicopatológico que se atribuye a los agresores. Mediante la conducta cabal y el carácter premeditado de las agresiones cometidas por el padrastro de Friquet, Gyp manifestó que las agresiones que muchos hombres cometían sobre sus compañeras e, incluso hijas, no estaban motivadas por ninguna enfermedad mental, sino en un patente sentimiento de superioridad sobre el «fembral género» que legitimaba su supremacía y los abusos contra el denostado «sexo débil». Pero, como hemos podido constatar en este análisis, la violencia sexual en la infancia sí que tiene, en cambio, un gran impacto en sus víctimas, pudiendo desembocar en trastornos psicopatológicos⁸²⁷ que abarcan desde el odio a su propia persona hasta conductas altamente autodestructivas.

⁸²⁷ Otro indocumentado caso lo hallamos en la escritora feminista Virginia Woolf (1882-1941), quien tras ser violada por sus hermanastros con el consentimiento de sus padres, experimentó una apesadumbrada vida de constantes altibajos, llegándose a autoconvencer de que se lo había imaginado todo. Estos abusos la indujeron a dos tentativas de suicidios en 1904, cuando con sólo 22 años se lanzó desde una ventana y, en 1913, cuando ingirió cinco gramos de veronal. Finalmente, pondría término a sus días en 1941, con 59 años, sumergiéndose en el río Ouse con los bolsillos llenos de piedras. Una interrelación que deja abierta la célebre psicoanalista Alice Miller, reconocida investigadora del maltrato infantil a través del ensayo *Notre corps ne ment jamais* (2005: 47). De hecho, los paralelismos entre el devenir existencial de la feminista británica y la obra de nuestra autora se corroboran más allá del propio suicidio. A semejanza de nuestra heroína, Woolf también sufrió crisis nerviosas, períodos de anorexia y refutó la imagen de su cuerpo en el espejo sumiéndose en una profunda depresión. Durante décadas, la Historia

3.8.4. Jóvenes armadas frente a una anacrónica violencia callejera

Aunque la mayoría de abusos sexuales presentados en su literatura se focalizaron en el círculo hogareño —espacio en el que tienen lugar la mayoría de agresiones—, la autora también incidió en la necesidad de protegerse del hoy llamado «acoso callejero». Para ello, Gyp aconsejaba a sus lectoras a no salir desarmadas al entramado urbano, al tiempo que las alertaba de la correcta elección de su material de autodefensa si no deseaban que éste se tornara en su contra:

— [...] *pour c' couteau-là que j'ai acheté à Paris avant d' partir pour ne pas être sans rien...* [...] *Elle posa sur la table un grand couteau suédois [...].*

Baugé fit tourner le couteau plusieurs fois dans sa belle main large et dit :

— *C'est une rude arme !...*

— *Oui... s'pas ?... et ça n' coûte que quatre francs, au lieu qu'un revolver, c'est cher !... et pis, d'ailleurs, j'en ai peur, des armes à feu !...*

— *C'est cependant plus pratique !...*

— *Mais non !... j' tirerais à côté, moi !... ou j' ferais partir les coups dans ma poche !... J' sais pas m' servir d' ces outils-là... tandis qu'ça, c'est tout à fait mon affaire...* (Gyp, 1901: 113).

A pesar de su efectividad, la dramaturga no sólo desaconsejaba el porte de armas de fuego por el exorbitante coste que suponían, sino sobre todo por la peligrosidad que podían entrañar para las mujeres inexpertas en el manejo de armas. Así, ante la contingencia de terminar malherida, Friquet adquirió un gran cuchillo sueco que se amoldaba a la perfección bajo su manga y que llevó consigo en su huida de casa con el fin de sentirse más segura: «*rien qu' d'avoir quelqu' chose dans les mains, n'importe c' que c'est... on est rassuré...*» (Ídem). Un proceder que, 120 años más tarde, continúa estando a la orden del día: «“volvía sola [...] con las llaves en la mano como arma”. Ese gesto, el de su puño apretando el manojito de llaves —“siempre elegía la más larga como una especie de espada”— es muy repetido por las mujeres» (Borraz, Requena, 2018). Pese a la reciente concienciación sobre la violencia contra las mujeres, el hecho de que al salir a la esfera pública, éstas se sigan viendo obligadas a llevar «algo» entre las manos

atribuiría su suicidio a una depresión crónica y a una psicosis maníaco-depresiva, sin indagar en la causa subyacente, la cual parece hallarse en sintonía directa con los abusos sufridos en su niñez.

denota, si no un retroceso, un manifiesto anquilosamiento en la perpetuación del acoso callejero.

Buena ejemplificación es que, en la actualidad, sea ilícito llevar cualquier tipo de arma punzante o puñal —como el empleado por Friquet—, extrapolándose la prohibición a los denominados «gatos» o «puños de defensa», comercializados como llaveros. Si, por una parte, desde las secciones legales de algunos organismos feministas se recomienda no adquirirlos porque quebrantan la ley, por otro lado, ciertos colectivos feministas defienden que son elementos al alcance de cualquier mujer que aportan seguridad, aun asumiendo el riesgo de incurrir en una ilegalidad (Aragón, 2018; Remacha, 2018). Aunque, desde una óptica feminista, lo relevante sería enseñar a los hombres a no agredir, en lugar de ponerse el foco en la autoprotección femenina, lo cierto es que los talleres e instrumentos de autodefensa feminista pueden resultar eficaces para el empoderamiento de las mujeres, de manera que tomen conciencia de las violencias que sufren y venzan el miedo al agresor o a que no las crean.

Es constatable que la reflexión de Gyp acerca de la necesidad de llevar consigo un material de autodefensa asequible y, a la vez, que no originara daños a sus poseedoras, continúa desplegando un cúmulo de debates en la sociedad, incluso entre los colectivos feministas actuales. Con todo, a pesar de la sensibilización y los avances jurídicos en materia de acoso callejero, se aprecia una meridiana regresión en lo atingente a la autodefensa femenina, en tanto que, frente a la proscripción de las «armas prácticas» empleadas por las heroínas de Gyp, éstas han ido reemplazándose por instrumentos de autodefensa tan rudimentarios como ineficaces que, a la postre, también han terminado siendo ilegalizados.

3.8.5. La denuncia de una publicidad lasciva al alcance de la mirada infantil

La exposición a estas crueles violencias físicas y psicológicas no serían las únicas a las que se enfrentaron las heroínas de nuestra autora. Gyp también condenó sin remisión la nimia protección que la justicia ofrecía a los niños y niñas frente a abusos sexuales de diversa índole. Allende las agresiones sufridas en el ámbito doméstico por la joven Friquet, otras tipologías de violencia menos visibles, aunque igualmente catalogadas en nuestros días como ASI, también se vieron reflejadas en su literatura. En concreto, la

autora se adentró en uno de los actos abusivos sin contacto físico más recurrentes: la exposición de menores a materiales con contenido obsceno y erótico. En la escena de título sarcástico *Vive la justice !* (1892)⁸²⁸ Gyp denunció la extrema facilidad con la que se difundía ante niños publicidad pornográfica. Fue el caso de un caballero a quien, al ir paseando por la calle, un publicista le ofreció un folleto de dudoso gusto a plena luz del día. Una acción que resulta tanto más escabrosa cuanto que, el señor en cuestión, estaba rodeado de niños/as:

UN DISTRIBUTEUR DE PROSPECTUS, mettant d'un air mystérieux un papier dans la main du monsieur. — *Lisez...* (Clignant l'œil) *et vous m'en direz des nouvelles ?...*

LE MONSIEUR, dépliant machinalement le papier. *Qu'est-ce que c'est que ça ?...* (Lisant) « *Le découpeur de grues.* » (Répétant). *Le découpeur de grues !!!... et au milieu de la page, un dessin pornographique !... mais sapristi !... si on avait donné ça à une jeune fille, au lieu de me le donner... ou même à un enfant !... mais c'est ignoble* (Gyp, 1892b: 59).

Frente a la pasividad de los transeúntes, hieráticos e impasibles frente a esta escena, el señor no tendría más remedio que hacerse ilegalmente con esa «basura», sustrayendo al comisionista todos los folletos. Mediante este hurto, pretendía instar a su propia detención con el fin de que la Prefectura de policía o el Ministerio fiscal francés se decidiesen al fin a «abrir los ojos» ante este tipo de abusos (*Ibid.*: 60). Sin embargo, cuando es interpelado por un agente de policía, éste lo tacha de «loco» y se niega a detenerlo arguyendo que el comisario ya tenía bastante que hacer ocupándose de los «verdaderos delitos» (*Ibid.*: 61). Enardecido ante esta indulgencia, el protagonista se preguntará cómo proceder para que alguien se dignase a detenerlo, a lo que un viandante le responderá, no sin cierta socarronería, que bastaba con exclamar «*Vive Boulanger !*». Pese a su incredulidad inicial y sus reparos por entreverar ante la justicia dos asuntos de naturaleza tan dispar, el hombre alzaré la voz con dicha divisa y, esta vez, será detenido de inmediato, seguido de una multitud expectante.

⁸²⁸ Aunque este capítulo se inserta en el volumen *Mariage civil* (1892), de Gyp, esta misma escena ya había sido publicada cuatro años antes, en 1888, en el conocido diario francés *Gil Blas* con una leve modificación en el título: *C'est beau, la justice !*, en lugar de *Vive la justice !* (Scamp, 1888b: 1). No obstante, en aquel entonces aparecía firmado con el seudónimo de Scamp, uno de los variados sobrenombres bajo los que la Condesa de Martel publicaba en prensa antes de adquirir la suficiente nombradía como para divulgar sus obras en publicaciones independientes.

Una vez en comisaría, el protagonista cumplirá con su verdadero propósito: denunciar y hacer entrega de la publicidad pornográfica que estaba siendo divulgada entre niños. Sin embargo, la imagen «indecente a simple vista» que ilustraba estos folletos gratuitos no surtiría ningún efecto en el comisario, que tildaría entre chanzas al denunciante de «exagerado»:

LE COMMISSAIRE, regardant l'image en souriant. — *Oh ! vous exagérez !...*

LE MONSIEUR, étonné. — *Ah... vous ne... enfin !... cette gravure, qui n'est peut-être pas absolument blessante pour vos yeux... ni même pour les miens... ne saurait être mise sous les yeux d'une jeune fille ou d'un enfant... Or, comme ces prospectus sont distribués « gratuitement » sur la voie publique, qu'ils peuvent, par conséquent, être glissés dans toutes les mains, j'ai pris sur moi de saisir la collection que portait ce commissionnaire, et de provoquer une enquête sur un abus qui...*

LE COMMISSAIRE. — *Monsieur, nous n'entrons pas dans ces détails puérils...*

LE MONSIEUR. — *!!!! (Gyp, 1892b: 62).*

Lejos de mistificar la realidad, la escritora francesa retrató con gran maestría las veleidades de un sistema judicial que, en vez de proteger a los menores erradicando la exhibición a la pornografía, hacía caso omiso de este tipo de cuestiones tildándolas de «pueriles» (*Ídem*). A ojos de esta misma jurisprudencia, menos irrisoria resultaba, sin embargo, la libertad de expresión. Como Gyp se atrevió a ejemplificar mediante esta irónica escena, un ciudadano podía ser detenido en el acto por pronunciar en la vía pública una expresión de alabanza hacia un exministro de defensa, pero salir totalmente indemne si difundía material pornográfico frente a seres incapaces de asimilar tal contenido. En efecto, la literata francesa no iba desencaminada al creer que la pornografía, que podía resultar en nada hiriente a los ojos de cualquier adulto, no sabría, en cambio, «*être mise sous les yeux*⁸²⁹ *d'une jeune fille ou d'un enfant*» (*Ibid.*: 62). Dicho de otro modo, en ningún caso había que constreñir a menores a visualizar contenido sexual para el que aún no disponían de la suficiente capacidad de comprensión.

Así y todo, la ausencia de una definición de «pornografía» en el Código Penal (artículos 186 y 189) reafirma que la jurisprudencia ha sido reluctante a realizar

⁸²⁹ Esta expresión idiomática hace referencia a la acción de forzar a alguien a observar algo, generalmente mostrándole un contenido desagradable o una realidad que no desea ver.

precisiones semánticas sobre esta noción, sin duda, por entender que variaba en función de las costumbres y el pensamiento social, distinto y cambiante en cada época, y vinculado con los usos sociales de cada momento histórico. De lo que no cabe duda es de lo punible de la acción aquí narrada, más aún, cuando era divulgada sin cortapisa y de manera totalmente gratuita ante niños/as. Tanto es así que en la era actual, se lo ha calificado como un material capaz de perturbar, en los aspectos sexuales, el normal curso de la personalidad en la formación de los menores o adolescentes, desbordando los límites de lo ético, de lo erótico y de lo estético (Tribunal Supremo, 1991: 229). Por tanto, a pesar del indeterminismo que sigue entrañando este concepto penal, en *Vive la justice !*, Gyp no erró al alertar de que la exhibición a material pornográfico en edades tan tempranas podía resultar nefasta para el posterior desarrollo de los niños/as, al atentar contra la dignidad y la indemnidad sexual de la infancia.

Esta tipología de abusos sexuales carente de contacto físico no estaba, empero, contemplada en el antiguo Código Penal francés, datado de 1810 y, por ende, vigente en la época de nuestra autora. En virtud de lo establecido en el antiguo artículo 334-2, sólo se penaba con encarcelamiento o multa a todo aquél que incitara al libertinaje o favoreciera la corrupción entre menores, aunque dada su formulación imprecisa, no desglosaba la variedad de acciones que englobaba dicho enunciado: «*quiconque aura habituellement attenté aux mœurs en excitant à la débauche ou en favorisant la corruption des mineurs de dix-huit ans ou même occasionnellement des mineurs de seize ans*» (Article 334-2). Por ende, lo que sorprende no es tanto la inacción de la justicia decimonónica frente a esta «denigrante» infracción contra la infancia, sino el hecho de que Gyp catalogase como «abuso» (1892b: 62) un proceder que no sería así tipificado hasta más de una centuria después.

En concreto, en su país natal, habría que aguardar hasta el 1 de marzo de 1994 para que este delito fuese subsumido en el apartado «Corrupción de menores» del actual Código Penal francés (artículo 227-22), el cual no implica contacto físico ni relaciones sexuales, sino, entre otros: la exposición a material pornográfico o a escenas sexuales. Otro tanto de lo mismo ocurriría en España, donde hasta la implementación de la Ley Orgánica 10/1995, del 23 de noviembre, del Código Penal, no se dio cabida al delito de provocación sexual: «el que, por cualquier medio directo, vendiere, difundiere o exhibiere material pornográfico entre menores de edad o incapaces, será castigado con la pena de prisión de seis meses a un año o multa de 12 a 24 meses». Podemos observar cómo no ha

sido hasta muy recientemente cuando la ley penal ha comenzado a prohibir taxativamente el suministro de materiales pornográficos a menores.

Si bien es cierto que esta problemática se ha intensificado con el advenimiento de los medios de comunicación de masas, como Internet o las redes sociales, a través del análisis de esta escena de Gyp, se constata que en pleno siglo XIX, la pornografía seguía estando omnipresente, fácilmente al alcance del público infantil y en las calles de cualquier gran urbe. Con todo, no ha sido hasta estos últimos años cuando se ha empezado a pernotar que la pornografía —pese a ser uno de los mercados sustentadores de la reificación del cuerpo femenino y, en consecuencia, de la violencia de género— ha estado «banalizada», un adjetivo que la escritora bretona ya acuñó al denunciar la pasividad de la justicia decimonónica (Gyp, 1892b: 62). Si nos detenemos en la función conativa del mensaje, a través de la repulsa del protagonista hacia el eslogan publicitario: «*le découpeur de grues*» (literalmente, el «acuchillador de mujeres fáciles»), Gyp también reprobó la violencia tácita que comprendían los grabados pornográficos incluso desde los parámetros lingüísticos, constituyendo un indisoluble estímulo para las actitudes sexistas y degradantes hacia las mujeres.

El trasfondo temático de las piezas analizadas hubo de contribuir a sensibilizar al cuerpo social de la violencia sistemática contra las mujeres y, más específicamente, de la ejercida contra la infancia en el ámbito publicitario, urbano y la más recurrente: aquella que acontecía entre las cuatro paredes del hogar doméstico. De este modo, aun sin tener plena conciencia de ello, la literata francesa se adentró de lleno en los tres niveles en los que actualmente la UNIFEM (Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer) divide la violencia de género:

- El **nivel comunitario**, que es aquel relacionado con la cultura, la religión o el ámbito del trabajo. En *Le Friquet*, se refleja nítidamente en la esclavitud laboral infantil, así como en el maltrato físico y psicológico que sufre la heroína por parte de su jefe.
- El **nivel familiar**, que queda patente en los abusos sexuales y la violación que estuvo a punto de cometer el padrastro de la protagonista, aunque ésta logró salir indemne de su agresor gracias a su fortaleza física y al arma que llevaba consigo.

- El **nivel estatal**, que sustenta y cronifica la violencia de género por medio de leyes o políticas, o aquel en que se tolera la violencia por parte de la ciudadanía. En este sentido, Gyp abarca las dos vertientes, ya que por un lado, critica el sesgo androcentrista de la jurisprudencia del siglo XIX, que dejaba a muchos hombres impunes tras abusar de sus compañeras o hijas, y por otra parte, denuncia la pasividad de la ciudadanía frente a este tipo de abusos.

Con todo, esta «violencia real», tanto psíquica como física, nunca adquirió el calificativo de «trauma» ni en la esfera social ni la literaria. De hecho, esa violencia ni siquiera se clasificaba como tal, porque hasta que el feminismo no confiriese los argumentos necesarios para esa «visibilización», no se consideraría ni un sufrimiento, ni una opresión (De la Concha, 2010: 144-145; *apud.*: Luengo, 2011: 81). Por este cúmulo de razones, resulta especialmente vanguardista que Gyp catalogara como «abusos» los accesos sexuales a menores más de un siglo antes de la conceptualización de este traumatismo. Y, lo que es más relevante, pernotara con tanta anticipación y clarividencia las perniciosas secuelas de las agresiones sexuales en la infancia, denunciando, a su vez, la lenidad de un sistema judicial que dejaba impunes a sus perpetradores.

Para concluir, cabe reseñar que en su vida personal, la Condesa de Martel también fue precursora de la protección de la infancia y de la población en riesgo de exclusión social, como lo manifiesta su participación en secciones benéficas de diarios infantiles como *Le Journal des enfants* (1832-1897) o las diversas piezas que escenificó en beneficio de colectivos marginados o con bajos recursos económicos. Pero no sólo su creación literaria, accesible al gran público mediante las publicaciones folletinescas, hubo de contribuir a este pronto y apremiante proceso de «visibilización» de los ASI. Las reivindicaciones sociales de Gyp tampoco debieron pasar inadvertidas si tenemos en cuenta que sus historias fueron traducidas a más de una veintena de lenguas⁸³⁰ y piezas teatrales como *Le Friquet*, cosecharon un gran éxito a escala internacional.

⁸³⁰ Según la investigación efectuada en fondos hemerográficos, en España e Hispanoamérica, las dos obras estudiadas fueron visionadas tanto en la gran pantalla como en formato novelístico. *La Gorrioncilla*, como se tradujo *Le Friquet* al español obtuvo un éxito colosal en los principales teatros y cinematógrafos de la época (Anónimo, DV, 1914: 5). Por su parte, la escena *Vive la justice !* fue vertida a nuestra lengua por Arturo Echevarría y Cía —alias Aecé— en una miscelánea traducción titulada *Escenas parisienses, cuentos y novelitas* (1904).

3.9. El «ángel del hogar»: un arquetipo inconcebible para mujeres asiduas al «espacio de los iguales»

Una muestra incontestable del patriarcado como sistema rector de nuestra sociedad la hallamos en la escisión espacial que relega a las personas, en función del sexo asignado al nacer, a las esferas pública o privada. La injusta distribución de roles conforme a este binomio, que ha situado tradicionalmente al sujeto masculino en el ámbito público, postergando al colectivo femenino a la indiscernibilidad⁸³¹ del doméstico, resultaría insubsistente e, incluso, ridícula, para las protagonistas de nuestra autora. De este modo lo expuso Gyp en la pieza *Totote* (1897), donde Jacques de Mirmont, extenuado por la asiduidad con la que su amante (Madame de Barroy, alias Totote) transitaba la vía pública, le recriminó no amoldarse al «ideal de mujer» que siempre había buscado, no siendo éste otro que el estereotipado modelo burgués del «ángel del hogar».

Una referencia angelical que evoca a lo invisible y lo etéreo de una presencia asexual y espiritual que no era de este mundo, pero que resultaba esencial para la guía y el cuidado de los seres terrenales (Espigado, 2018: 201). Esta imagen cultural evoca, pues, a un ángel descendido del cielo cuyo fin era encargarse de un espacio específico: el hogar doméstico, desde el cual irradiar las cualidades que le eran atribuidas⁸³². Pero el arquetipo de mujer que Jacques le exigía: sumisa, *alterocentrista* y diligente en su único campo de acción —la esfera doméstica—, no harían sino estallar a la joven entre carcajadas de incredulidad:

⁸³¹ De tal concepto se nutre la filósofa feminista Celia Amorós para caracterizar a la esfera privada como el «espacio de las idénticas», un espacio genérico donde se inhibe el desarrollo personal y se hace irrelevante la determinación de la individualidad (Amorós, 2000: 211, 430). En contraposición, y en terminología de la autora, en el ámbito público hablaríamos del «espacio de los pares o de los iguales», allí donde se detenta el poder y se muestra a los individuos, reconociéndose la individualidad de las personas que lo conforman.

⁸³² De este impuesto alterocentrismo se hizo eco María del Pilar Sinués de Marco (1835-1893) en el semanario *El mundo pintoresco* (1858-1860) al sostener que la mujer que deploraba su condición o abdicaba de sus derechos para conquistar los de otro sexo, se convertía en una inútil carga para los suyos, mereciendo su justa execración: «¿es acaso una desgracia, el nacer para ser el ángel del hogar? ¿para embellecer la existencia de los que amamos?» (1858: 18). Bajo este ángulo, Pilar Sinués alentó a las mujeres de su tiempo a poseer el alma elevada y poética, el corazón sensible, y el espíritu recto y escudado con una sincera y religiosa fe. De este modo, podrían embellecer y hacer feliz a todos cuanto las rodeasen, siendo así imposible que fuesen desventuradas. Fue esta fecunda escritora zaragozana quien importó por primera vez al español la apelación de «ángel del hogar» mediante la publicación de una novela así titulada, que encerraba tiernos y sencillos cuadros de familia (Anónimo, MPI, 1859: 11).

- *Je trouve que la femme qui sera la compagne de toute la vie doit être une douce créature, saine et calme, qui reste chez elle...*
- *À filer la laine ?...*
- *Vous avez l'air de rire... c'est la vérité pure, ça !... une femme doit être, non une maîtresse toujours en l'air, mais une amie assise au foyer dont elle a la garde...*
- *Ça ne vous amuse pas trop ?...*
- *Quoi ?...*
- *Ce que vous dites ?...*
- *Mais...*
- Elle éclata de rire [...] Mon Dieu, oui, c'est drôle !... je ne vous ai jamais vu dans ce rôle-là, moi !... il faut me donner le temps de m'y habituer... c'est tellement imprévu... [...] il y a quelque chose qui vous a tout à coup heurté en moi, dans mes allures, dans mes habitudes, dans tout... et comme, dans tout ça, rien n'a été modifié... (Gyp, 1897d: 19-20).*

Para mayor agravio, además de este confinamiento doméstico, Jacques trató de imponer a Totote unas pautas conductuales más afines tanto a su elevado estatus social, como a sus recién cumplidos treinta y cuatro años. Al margen de arrebatarle algo tan personal como su «infantil» sobrenombre, pretendió vetarle el derecho a conducir. A su entender, las mujeres de su edad debían estar inhabilitadas para transcurrir por la esfera pública con cualquier hombre excepto sus maridos, dado que su indecoroso proceder estaría rápidamente en boca de la opinión pública (*Ibid.*: 17-18). Este hipócrita argumento encrespó fuertemente a Totote, quien no tardó en rebatirle que, cuando se trataba de acompañarlo a él, no había rumores que suscitar:

- *Alors, nous avons dû faire terriblement potiner, nous deux !... car ce que je vous ai reconduit de fois en voiture... et vous n'avez pas l'âge respectable de Pourville !...*
- *Moi, ça n'est pas la même chose !...*
- *Comment, pas la même chose !... pour vous, je le veux bien, mais pour le monde ?... vous qui parlez de potins, il me semble...*
- *Il vous semble mal et faux, ... vous avez des façons de cheval échappé, de femme qui fait tout ce qui lui passe par la tête, et qui se fiche du qu'en dira-t-on ?...*
- *Oh ! quant à ça, vous pouvez le dire que je m'en fiche !... (Ibid.: 18).*

La arrojada indiferencia que mostraba la heroína hacia aquellos hombres que la detractaban por conducir, o por ir sola o acompañada de otros hombres no sería exclusiva de *Totote* (1897). En el imaginario literario de Gyp, todas las mujeres salían solas a la esfera pública aun perteneciendo en su mayoría a la burguesía o la aristocracia. De este

modo solía proceder Madame de Guéray, quien se oponía categóricamente a ser acompañada por su señor o por su propio marido, dado que no comulgaba con las mujeres «molestas», que imponían deberes a sus familias o amigos, y que necesitaban del servicio de un ayudante o de una compañía continua para desenvolverse por sí mismas (Gyp, 1891a: 146). Es más, la simple percepción de ser seguida u observada la agobiaba considerablemente: «*jamais non plus la marquise n'emmenait de groom. L'idée qu'elle était suivie, qu'un individu marchait derrière elle répétant tous ses mouvements, l'agaçait ; et, comme elle ne se souciait en rien de ce qui est chic ou pas chic, elle préférerait éviter cet agacement*» (Ídem). Pero, no sólo aquellas mujeres que salían a pasear prescindían de *groom* o de *cocher*.

Quienes practicaban deporte también preferían hacerlo en solitario. A Madame de Fryleuse, protagonista del capítulo «Avec celle qui “ ne veut pas ”» (*Elles et lui*, 1886), le divertía enormemente ir a caminar sin compañía: «*ça m'amuse de me promener seule, et vite surtout !*» (Gyp, 1886b: 116) con el fin de evitar que algunos caballeros «inoportunos» pudieran interrumpir la quietud de sus caminatas:

MADAME DE FRYLEUSE. — *Je suis ici pour marcher, et non pas pour causer...*

LUI. — *Eh bien, mais, l'un n'empêche pas l'autre...*

MADAME DE FRYLEUSE. — *Si vraiment !... et vous avez assez d'occasions de casser du sucre, sans venir me déranger...*

LUI, câlin. — *Oh !... voyons ?... je serai bien sage !... je ne dirai pas un mot ; je vous suivrai comme un petit chien... vous ne pouvez me refuser la permission de vous suivre, pourtant...*

MADAME DE FRYLEUSE. — *Je vous assure que ça me gêne d'avoir quelqu'un qui tournaille autour de moi... (Ibid.: 117-118).*⁸³³

El hecho de que, desde 1880, Gyp pusiese sobre la escena a mujeres que salían a solas a la esfera pública, ya fuese para pasear o ejercitar su cuerpo, haciendo caso omiso del acoso sexual que sufrían, se perfila como un elemento especialmente subversivo. Hemos de tener en cuenta que hasta la Europa de bien entrado el siglo XX, la virtud de las damas que así procedían se veía altamente agraviada. En España, esta continua vejación

⁸³³ Cabe anotar que aunque esta escena se inserta dentro de la obra *Elles et lui* (1886), tras la investigación efectuada, hemos podido averiguar que este capítulo data de una fecha anterior. Como fue habitual en su producción, la autora lo publicó previamente, en concreto, el 1 de octubre de 1885 en el periódico *Gil Blas* (Gyp, 1885b: 2).

hacia las mujeres que traspasaban los confines domésticos en solitario se hizo notar hasta mediados de los años treinta.

En un artículo sobre la libertad urbana de la «mujer moderna», publicado en la revista gráfica *Crónica* (1929-1938), el reportero Francisco Agüera Cenarro (1909-1982) constataba esta evidencia al explicar que la mujer: «*no puede ir al cine, porque este pequeño Don Juan que todos llevamos dentro nos hace suponer enseguida que va en busca de “plan”. No puede pasear sola por la calle, porque nos parece una cualquiera. No puede ir al cabaret —el casto cabaret—, porque nos la suponemos una tanguista parada*» (Agüera, 1934: 23). No será hasta el segundo tercio del siglo XX, cuando se comenzó a reparar en que el ocio femenino requería, al igual que el del hombre, de actividades de asueto que variaran de las iterativas actividades domésticas en las que el discurso dominante había circunscrito su rutina:

Quieren ustedes decirme, pues, ¿dónde puede ir una mujer sola, de noche, a divertirse o distraerse? No me diga usted, señor o señora del 70, que a hacer calceta, o punto, si es más moderno. Esos tiempos han pasado y la mujer necesita lo mismo que la ducha el oír su espíritu y su mente fuera de las cuatro paredes de su casa (*Ídem*).

Reservada a los círculos más selectos de la sociedad norteamericana⁸³⁴, la «imprudente» conducta de caminar sola por la calle apenas se entrevió hasta bien entrado el siglo XX. Aquellas señoritas que así actuaban en el ocaso decimonónico eran objeto de desdoro y todo tipo de debates. De esta manera aconteció en Gran Bretaña, cuyo sondeo sobre el *walking alone* suscitó un aluvión de críticas en la crónica internacional, del que se hizo eco la prensa española: «¿debe una señorita andar por las calles de Londres acompañada de un criado ó una dueña, ó por el contrario, le es permitido pasear sola?» (Anónimo, EP, 1882: 3; PN, 1882: 3). Aunque las crónicas del momento afirmaran que la opinión general se inclinaba por esta última solución, y algunos caballeros ingleses incluso habían suscrito una carta declarando que su admiración por la gracia y la belleza de las jóvenes *misses* no excluía el respeto que se debe a la virtud; la costumbre resultaba ser otra muy dispar.

⁸³⁴ En una crónica del periódico *La Iberia* (1854-1898) sobre la Exposición de Chicago (1893) firmada por G. Sauvin (1893: 1), se afirmaba que en Estados Unidos, la mujer podía salir a pasear sola a pie a todas horas, sin tener miedo de la mirada injuriosa, de la palabra grosera dicha al oído, ni al hombre que sigue sus pasos.

Las escasas damas que osaban salir en solitario, además de sufrir los inagotables requiebros de sus pretendientes, también eran objetos de florituras galantes e, incluso, de los dicterios proferidos por la opinión masculina. Ésta fue la experiencia vivida por Madame de Fryleuse (*Elles et lui*, 1886), quien no sólo había de soportar los melodiosos cumplidos de sus pretendientes, sino que, además, debía someterse a observaciones impertinentes, como el hecho de que su acosador le recriminara haber agachado la cabeza⁸³⁵ mientras corría para esquivarlo en su camino:

LUI. — *Je ne tournaillerai pas.*

MADAME DE FRYLEUSE. — *Ou qui me fait des observations inconvenantes...*

LUI. — *Oh ! par exemple !... je voudrais savoir en quoi.....*

MADAME DE FRYLEUSE. — *Quand ce ne serait que cette façon de m'aborder tout à l'heure, en me disant que j'allais faire un trou dans le trottoir avec mon nez⁸³⁶...*

LUI. — *Vous devenez susceptible ?...*

MADAME DE FRYLEUSE. — *Non... Mais vous avez cette habitude de parler familièrement toujours, et, quand un homme parle ainsi à une femme, c'est à elle et non à lui que le monde donne tort...* (Gyp, 1886b: 118-119).

Como bien admitía la protagonista, aunque ella nunca había flirteado con dicho caballero, siempre sería su reputación como mujer, y nunca la de su acosador, la que sería puesta en tela de juicio. Esta triste realidad no sólo la experimentaban aquellas mujeres que eran acosadas por señores que de nada conocían. En su novela *Joies d'amours* (1897), Gyp también denunciaba que las mujeres no pudiesen salir por voluntad propia al entramado urbano con hombres que acababan de conocer. Si el sólo hecho de salir solas ya resultaba lacerante para su reputación, ir acompañada de un supuesto amigo lo era aún más. Con esta sinceridad lo expresaba Simone de Claret, quien hastiada por los infundados rumores que se propagaban sobre su honor, se sentía incómoda por disfrutar de la compañía de su amigo Maurice Préval durante sus paseos ecuestres: «*on trouve déjà*

⁸³⁵ En sus paseos diarios, Gyp (1886b: 116) especifica que Madame de Fryleuse, a quien tanto le gustaba ir a caminar deprisa o correr por el Bosque de Boulogne sin ser incordiada por ningún hombre, se veía obligada a encoger los brazos y agachar cada vez más la cabeza cuando entreveía a algún pretendiente.

⁸³⁶ En la locución a la que hacemos referencia «*baisser le nez*», el vocablo *nez* es sinónimo de cabeza, por metonimia con la expresión «*baisser la tête*», esto es, agachar la cabeza. En este sentido, en obras como *Totote* (1897) (léase el «Anexo IV. Análisis de los personajes», pp. 799-800), Gyp admitía que no compartía ni le agradaba la actitud de sumisión que adoptaban muchas mujeres: «*Oh ! non !... j'ai l'horreur de ces femmes qui ont les yeux trop baissés et l'attitude trop correcte...*» (Gyp, 1897d: 82), pero aún menos que esta austeridad agradase y excitase por lo general a los hombres.

que c'est une chose très déplacée de monter seule à cheval... on le trouve quand je me promène comme une petite fille bien sage, sans parler à personne... qu'est-ce que serait, mon Dieu ! si on me voyait dans le bois, avec un monsieur que je connais depuis la veille ?...» (Gyp, 1897b: 79). Sin embargo, transgrediendo la escisión espacial que dividía a ambos géneros en la esfera pública/privada, Simone afirmaba que, en el fondo, no le importaran estos malintencionados rumores porque no concedía importancia a la opinión de los demás y, al ser sabedora de la inocencia de sus acciones, la suya propia le bastaba (*Ídem*). Esta desigual atribución espacial se debía a que los quehaceres domésticos eran considerados como lo propio de la condición femenina, mientras que gozar de una presencia destacada en la vía pública se consideraba inherente al género masculino. En consecuencia, se exigía que las mujeres no salieran solas de sus casas. En las clases altas, tan sólo se permitía que traspasaran las barreras domésticas para acudir a misa o al paseo, pero siempre debían ser acompañadas, si no por sus maridos, al menos, por una persona de confianza⁸³⁷.

Al margen de por sus esposos, el acceso de las mujeres a los espacios públicos se veía constreñido por un férreo yugo paternal que les imposibilitaba franquear el recinto doméstico. Pero las «inocentes» heroínas de Gyp no compartían, ni lograban entender qué peligro podría entrañar esta imprudencia:

AURIANE. — [...] *je ne sors jamais seule du parc...*

LUI. — *Je comprends ça...*

AURIANE. — *Pas moi !... mais papa ne veut pas...*

LUI, à part. — *C'est singulier !... elle me semble plus... comment dirai-je ?... moins empaillée, qu'aux courses et chez les Valfleury... (Haut.) Monsieur votre père a bien raison, Mademoiselle... jolie comme vous l'êtes... ce serait très imprudent...*

AURIANE, d'un air innocent. — *Pourquoi ?*

LUI. — *Mais... je ne sais pas... je... (À part.) [...] j'ai les jeunes filles en horreur !... (Gyp, 1886b: 66-67).*

⁸³⁷ De tal modo le ocurrió a la ya mencionada Mercédès de Guibray, una mujer maltratada psíquica y físicamente por su esposo que sólo podía salir junto a él, o bien junto a la protagonista de la obra, su amiga Suzanne Myre: *«elle était une des rares personnes avec qui son mari consentait à la laisser sortir sans lui... Il est tellement jaloux !... et ennuyeux !... et tracassier !... (Gyp, 1884b: 59).* Se percibe cómo además de visibilizar este acoso, Gyp censuraba la conducta de los esposos que así actuaban.

Interpela nuestra atención que al trasvasarse esta escena al español bajo el título de «La millonaria», el diario «liberal» *La Iberia* (Gyp, 1895b: 1-2) suprimiese este pasaje en el que la protagonista se lamenta de que su padre no le permita salir, alegando no comprender por qué una joven no podía transitar sola la vía urbana. Todo parece indicar que esta reprensión tuvo su germen en la anhelada libertad que la autora reclamaba para el colectivo femenino. Así, si por un lado su obra fue objeto de censura en algunas traslaciones, la merecida independencia de sus heroínas no pasó desapercibida para sus coetáneas:

Les aiguës et vivaces jeunes filles de Gyp, premières révoltées contre un esclavage périmé, étaient malgré les audaces et leurs coups de tête, les plus honnêtes des grandes enfants. Hardies et pures, elles méritaient toute l'indépendance qu'elles réclamaient (D'Houville, 1933: 1).

Una inducción al miedo que, si bien las heroínas de Gyp sorteaban sin el menor atisbo de preocupación, se inculcaba en el colectivo femenino desde su más temprana infancia restringiendo su libertad en la esfera pública. Este fenómeno, que aún se halla a la orden del día⁸³⁸, era recogido por Emilio de la Cerda en *El Mundo Femenino* (1886-1887), donde se hacía eco del acoso que sufrían las jóvenes viandantes al pasear a solas:

El que viene de provincias, donde la mujer soltera está sometida á más rigurosa y vigilancia y goza de menos independencia que en una gran capital como Madrid, al encontrarse por primera vez en una sociedad donde es frecuente ver á las jóvenes salir solas, aunque con ciertas reservas y límites muy estrechos, cree que, como vulgarmente se dice, «todo el monte es orégano», y ve en cada solitaria transeúnte un ser abordable y fácil, y si pudiese llevarse una estadística exacta de los desmanes de que son objeto las mujeres en la vía pública, se vería que el 90 por 100 son forasteros los agresores (De la Cerda, 1886: 3).

Aunque en nuestros días resulta evidente que no existe un agresor prototípico, el escritor ilerdense erró al estereotiparlo bajo el perfil de un hombre provincial o foráneo a

⁸³⁸ Tal y como afirma la periodista June Fernández «las mujeres crecen entre mensajes que les alertan del peligro de ser violadas por la calle» (2013), a pesar de que la mayor parte de agresiones sexuales las perpetran hombres conocidos o familiares y suelen tener lugar en el círculo doméstico. De este modo, se les enseña a tener miedo, pero no a defenderse. El ideario patriarcal que subyace a todo ello es que una mujer sola en la calle es una víctima potencial de agresiones sexuales y que, por lo tanto, la calle –incluso la que transita a diario– es un territorio hostil.

la urbe⁸³⁹. Inversamente a este infundado argumento, Gyp sostendría que los acosadores podían encontrarse en cualquier lugar, independientemente de su procedencia o nacionalidad. De hecho, contrariamente al argumento esgrimido por De la Cerda, en la obra de la escritora francesa, un gran número de los agresores eran hombres parisinos y pertenecientes a un elevado estatus social.

Por ende, si el sólo hecho de transitar la vía pública en solitario menoscababa la virtud de las mujeres, el ser vistas con hombres distintos a sus hermanos, padres o maridos, terminaba de mancillar su honor, especialmente, si estos desconocidos se dirigían a ellas en un registro íntimo y familiar. Esta situación era crudamente revelada en la escena «Avec celle “ qui le fait poser ”» de la obra *Elles et lui* (1886), en la que su protagonista intenta coaccionar a la heroína a ir más allá en su relación, haciéndole sentir que era ella quien le había «provocado» por el simple hecho de conversar con él:

LUI, un peu interloqué. — *J'espérais, je l'avoue... Vous m'aviez un peu donné ce droit, convenez-en ?...*

MADAME DE RIRFRAY... — *Moi ?... En quoi ?...*

LUI. — *Mais... le ton... le tour de notre causerie...*

MADAME DE RIRFRAY. — *Ah ! bien ! si, parce qu'on a du plaisir à causer avec un monsieur quelconque, ça veut dire qu'on ira causer chez ce même monsieur, ça peut mener loin !* (Gyp, 1886b: 238-239).

Como se desprende de este diálogo, que una joven entablase conversación con un hombre ya era considerado como un consentimiento y hasta provocación que les habilitaba a abusar de ellas. Una conducta que Gyp condenó por su carácter misógino y carente de fundamento. A su vez, este fragmento nos resulta reminiscente a tantos otros casos de la hoy denominada «cultura de la violación»⁸⁴⁰, en la que el discurso patriarcal justifica los abusos y las violaciones culpabilizando a la víctima por haber mediado previamente palabra con el agresor. Se constata que no sólo la estratégica escisión

⁸³⁹ Esta errónea creencia todavía sigue vigente en numerosos medios de comunicación, donde cada vez que se anuncia el asesinato de una mujer a manos de su pareja o expareja se pone el acento en la nacionalidad o procedencia del agresor, gestando en la opinión pública la xenófoba creencia de que la violencia de género no es intrínseca de la cultura española, sino que la inoculan los inmigrantes. No obstante, como señalan las estadísticas oficiales (Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes e Igualdad, 2018), el factor de la nacionalidad o el estatus social es irrelevante, siendo hasta casi un 70% de las víctimas mortales de violencia de género perpetrados por hombres de nacionalidad española.

⁸⁴⁰ Puede leerse su definición en el Glosario conceptual, p. 543.

espacial que el discurso dominante había trazado en torno a «lo público» y «lo privado» contribuyó a confinar a las mujeres en el círculo doméstico. Los requiebros y piropos que todavía hoy algunos hombres prodigan a las mujeres, así como el inapropiado registro lingüístico con el que se dirigían a estas viandantes solitarias, también cumplieron un importante mecanismo de dominación con el que perpetuar la supremacía del sistema patriarcal.

No resulta sorprendente que al salir en solitario, ya fuese a realizar deporte, pasear o incluso a alguna celebración, los compañeros de nuestras heroínas condenaran su atrevimiento, rozando en ocasiones la injuria. De tales imprecaciones no salió exenta la protagonista de «Allons voir la fête !», una escena insertada en la obra *Mariage civil* (1892). Pâquerette era una joven amante del pueblo, que salía diariamente a montar a caballo y, al aproximarse la Fiesta Nacional del 14 de julio, tuvo la ocurrencia de acudir en solitario al centro de París. Sin embargo, ante la negativa de sus amistades por asistir a una festividad de talante popular, esta joven burguesa, que siempre prescindía del servicio de acompañamiento, tomaría la resolución de acudir en solitario:

PÂQUERETTE. — *Mon cavalier ?... mais je n'ai pas de cavalier !...*

JACQUES. — *Comment !*

PÂQUERETTE. — *Eh non !... je vais toute seule !... comme ça, personne ne me gêne... ne m'entrave...*

LE PRINCE DE GRENELLE, à Folleuil. *Cette petite est folle !* (Gyp, 1892b: 121).

Asombra que los personajes femeninos de nuestra autora asistieran en solitario a acontecimientos de índole política, en tanto que, por lo general, el colectivo femenino del siglo XIX vivía en la equívoca creencia de que las cuestiones político-sociales no les concernían. Este fenómeno afectaba no sólo a las mujeres iletradas o de estratos sociales más humildes, sino incluso a aquellas que, como las heroínas de Gyp, gozaban de una buena instrucción. En este contradictorio fenómeno reparó la feminista Concepción Arenal (1820-1893), quien en su escrito *La mujer de su casa corresponde a un ideal erróneo* (1895) se lamentaba de que la misma persona que en casa se desvivía por sus hijos, su marido o sus padres, fuera de ella, nada hacía, por creer que las necesidades sociales no eran de su incumbencia y que su misión se constreñía a su familia. Así se lo habían repetido de niña, de joven y de mujer, aun aquellos que abogaban por que se instruyese, porque se elevase y tuviese más derechos.

Esta sesgada percepción de la educación hallaba su origen en esa «ignorancia invencible» que, desde hacía siglos, la dogmática patriarcal había inoculado en el colectivo femenino (Arenal, 1895: 170). Se instaba a la mujer a ilustrarse para estar a la altura de su compañero y ser una buena educadora de los hijos, aunque, eso sí, nunca debía ir más allá. Esta formación deficiente otorgaba a las mujeres de clase alta el suficiente bagaje para estar a la altura de su círculo social, pero no extendía su esfera de acción directa fuera del hogar doméstico. De este modo, el arquetipo burgués del «ángel del hogar» aprendía desde niña a escribir y leer, sin olvidar las labores propias de su sexo: la costura y el bordado (*Ibid.*: 122). Y si, con un poco de suerte, la educación era esmerada, en las clases altas se agregaban idiomas, geografía o dibujo. Sin embargo, la ausencia de formalidad y de constancia con la que se ejercitaban estas destrezas —por la supuesta nula utilidad que, en un futuro, estos conocimientos tendrían para ellas— generaba que las mujeres, al casarse, olvidaran todo lo que habían aprendido en los dichos años de su juventud.

Esta «holganza intelectual» que describía Concepción Arenal era, precisamente, en opinión de nuestra autora, el motivo por el que muchas jóvenes desperdiciaban sus vidas, entregándose a un matrimonio que anesthesiaba su educación intelectual (*Ibid.*: 123). Apreciamos, pues, un nítido parangón entre la percepción que Concepción Arenal y Gyp compartieron en torno al contrato marital, en tanto que ambas escritoras convergieron en que el matrimonio suponía un suicidio intelectual (Gyp, 1897d: 23). Ello era debido a que, viéndose sometidas a la voluntad de sus esposos, las mujeres paralizaban su desarrollo cognitivo para entregarse con tesón a las labores *alterocentristas* del hogar.

Con todo, contrariamente a Arenal, quien sostenía que no pudiendo ser para la mujer la vida una *ocupación*, quería convertirla en un *entretenimiento*, Gyp (1895: 123) conculcó plenamente esta hipótesis. A través de sus inconformistas heroínas, la autora refutó esa veleidosa concepción de la vida, que convertía a lo *chic* y las relaciones mundanas en el epicentro de su existencia. En su lugar, las protagonistas de nuestra autora estuvieron proveídas de ese despertar intelectual⁸⁴¹ que la periodista gallega tanto anheló para las hacendosas mujeres del siglo XIX:

⁸⁴¹ En el «Anexo IV. Análisis de los personajes» (pp. 747-801), puede constatarse que casi todas sus heroínas, independientemente de su estado civil, amaban la lectura y se instruían por sí mismas (Anexo

Elle se rendait compte qu'elle ne pouvait parler que « de quelque chose », et qu'elle restait bouche close et l'air ahuri, lorsqu'elle se trouvait au milieu de gens qui causaient trois heures durant sans parler ni de musique ; ni de peinture ; ni de politique ; ni de littérature ; ni même de courses, de chasse ou de chevaux. Là encore, elle eût pu trouver à placer un mot qui ne fût pas idiot. Mais non ! Toujours les modes, le chic, les potins de coterie ou de clocher ; et l'amour, c'est à dire « le flirt » [...] Comme elle regrettait qu'on ne l'eût pas, dès sa toute petite enfance, dressée uniquement pour le monde au lieu de pour la vie (Gyp, 1893: 138-139).

Ciertamente, ante el tedio que les originaba la reclusión doméstica, es comprensible que muchas de ellas hallaran algo de «diversión» en aquellos momentos en los que se desprendían de la compañía masculina, la cual solía corresponderse con las primeras horas de la tarde. Un período del día en el que sus compañeros se ausentaban de sus hogares con el fin de satisfacer ocios tan variados como fumar o salir a pasear:

MADAME DE LYANE. — *C'est bien vrai ! On ne s'amuse un peu que quand ils ne sont pas là.*

MADAME DE REYGAL. — *Ils y sont presque toujours !*

MADAME DE LYANE. — *Hélas ! Et le plus joli, c'est qu'ils croient sincèrement qu'on ne peut se passer d'eux, qu'on souffre de leur absence. Le moment que je préférerais autrefois, c'était l'heure qui suit les repas ; ils allaient fumer, se promener, ils disparaissaient enfin [...] Eh bien, maintenant ils ne vont même plus fumer ! ... Oui... la mode prend de tenir compagnie aux femmes ! Il y a les bons petits jeunes gens de la nouvelle école qui ne fument pas, pour ne pas avoir de mauvaises habitudes, et les avachis de la génération précédente, qui ne fument plus parce que leurs estomacs éreintés ne le permettent pas. Alors ces charmants spécimens du sexe fort nous encombrant de leur présence, sous le falacieux prétexte de ne pas « nous abandonner », mais en réalité parce que la fumée des autres leur fait mal au cœur (Gyp, 1899b: 199)⁸⁴².*

III. II., IL14). Asimismo, en el apartado «3.12. El activismo político de jóvenes militantes por la causa emancipadora», expondremos, entre otros, el caso de Antoinette d'Étiolles, citada en el siguiente extracto, una joven casada reacia a la sociedad mundana, que llevaba una vida intelectualmente plena, leyendo, estudiando y pensando mucho.

⁸⁴² El capítulo al que pertenece este extracto, titulado «Ce qu'ils disent les uns des autres», fue publicado por Gyp en sus inicios literarios en *La Vie Parisienne*, dieciocho años antes, el 22 de octubre de 1881, dado que en la investigación efectuada, hemos hallado un capítulo textualmente idéntico de autoría anónima. Este hecho pone de evidencia que, una vez consolidado su éxito literario, la autora retomaba las escenas difundidas décadas antes con otros seudónimos para integrarlos en su obra literaria, ya sí bajo el *nom de plume* de Gyp.

Como podemos constatar en este extracto de la obra *Ce que femme veut ?* (1899), Gyp no sólo puso de manifiesto la alegría que experimentaban sus heroínas al disponer de tiempo libre sin ser vigiladas por sus compañeros, sino que, además, advirtió ese «sexismo benevolente»⁸⁴³ que hacía creer a los «especímenes del sexo fuerte» que las mujeres no podían prescindir ni un instante de ellos. Ante el auge de hacer compañía a las mujeres, algunas de sus protagonistas adquirieron la «manía» de salir a las calles en solitario, por muy grata que pudiese resultar la presencia de sus compañeros, hasta el punto de ser apodadas «jóvenes viudas»⁸⁴⁴. De tal modo calificaba Antoinette d'Étiolles, de la novela *Pas jalouse !*, este liberador modo de transitar la vía urbana sin ningún tipo de compañía:

Non... vous me contrarieriez !... j'aime toujours mieux marcher seule, si agréable que soit mon compagnon... c'est une manie !... [...] c'est si bon l'air, et le bois... et le ciel quand on est seul à galoper dessous !... (Gyp, 1893: 167, 186).

La crítica a este impuesto arquetipo de mujer servicial y subyugada por la voluntad masculina tuvo su correlato en la escena *Adam et Ève*, de la obra *Les Amoureux* (1902), quienes pese a creerse dichosos en el pacífico jardín del Edén, acaban discutiendo sobre los roles asignados a los sexos. Adam se queja de que su compañera sea siempre la misma y no le brinde nuevos placeres, a lo que Ève alega que él tampoco cambia, que siempre es el mismo y, sin embargo, ella no se lo reprocha. Frente a la réplica de Ève, Adam le responde con tono colérico:

Adán.—Pero no es lo mismo...

Eva.—¿Por qué?

Adán.—¡Porque tú eres mujer! (Gyp, 1902: 1).

En esta explicación, tan contundente como sexista, dio por concluida el *Diario de Alicante* (1906-1937) la interesante discusión de la pareja primigenia. Rafael Álvarez Sereix (1855-1946), traductor de estas breves líneas para el diario alicantino, se sirvió así

⁸⁴³ Sobre la noción de sexismo benevolente, también catalogada como paternalismo protector, profundizaremos en el apartado «3.10. Hacia un deporte sin distinciones de sexos», pp. 399-403.

⁸⁴⁴ Viudita fue el sobrenombre con el que se designó a la duquesa de Réol, Yolande de Garde, quien pese a estar casada, siempre iba sola, adquiriendo el apodo de *petite veuve*. Puede leerse la descripción en el «Anexo IV. Análisis de los personajes», pp. 770-771.

del fraccionado diálogo de Gyp para reiterar que la función «natural» de las mujeres remontaba a tiempos inmemoriales, lo cual —se aventuraba a discurrir el periodista— serviría de resignación para las lectoras de la época: «al topar con esto los ojos de la linda lectora, coge el lápiz y escribe las siguientes palabras: Desde Adán!! [*sic*] Imposible arreglarlo entonces» (Álvarez, 1907: 1). Lo que el académico y publicista madrileño no se aventuró a comentar fue la reacción de Ève, quien lejos de guardar silencio como se da a entender en su traslación, protesta reiteradamente ante el despotismo de su *partenaire*:

ADAM, agacé. — *Ce n'est pas du tout la même chose...*

ÈVE. — *Pourquoi ?...*

ADAM. — *Parce que toi, tu es la femme !...*

ÈVE. — *Ça te satisfait, cette explication ?...*

ADAM. — *Certainement !... moi, j'ai des aspirations, des besoins... que toi, tu n'as pas...*

ÈVE. — *Qu'est-ce que tu en sais ?...* (Gyp, 1902: 1).

Mediante la figuración de estas indómitas heroínas, la escritora hubo de hacer meditar al público lector o espectador, especialmente al femenino⁸⁴⁵, sobre cómo las relaciones jerárquicas entre los sexos coartaban la libertad de las mujeres. Percibimos, además, que éstas no sólo fueron sojuzgadas a causa de su género, sino por otras variables que interseccionaban con él, como la clase social o la edad —véase el caso de Totote—. Abusos de poder ante los que no se dejaron manipular, sino de los que se burlaron abiertamente hasta mostrar la vacuidad de los mitos y estereotipos sobre la inferioridad de su sexo. Es sumamente transgresor que el modelo del «ángel del hogar», instaurado

⁸⁴⁵ La probabilidad de que el público de Gyp fuese eminentemente femenino era barajada por González-Ruano (1903-1965), quien sostenía que eran muchas las madres que antaño la leían (Gyp, 1932: 28). De igual modo, fueron numerosos los diarios que, al difundir las novelas de Gyp a modo de folletín, se referían siempre al público lector en género femenino. Un ejemplo de ello fue la siguiente cita del diario luxemburgués *Les Nouvelles du Jour* (1914-1917), donde al clausurar *Le Cœur de Pierrette*, se dejaba entrever que había sido de gran agrado del público femenino: «*L'oeuvre de Gyp, — Le cœur de Pierrette — d'une fine psychologie, a été fort goûtée par nos nombreuses lectrices*» (Anónimo, NJ, 1915: 2). En el plano teatral, piezas como *Napoléonette* fueron asimismo catalogadas en la prensa teatral del período como «*pièces pour jeunes filles*» (Beuzon, 1920: 2). Desde esta perspectiva, la *sororidad* que pudo germinar entre sus seguidoras se concreta en el hecho de que algunas de sus piezas volvieran exclusivamente a los escenarios para una audiencia femenina. De tal modo aconteció en Rumanía (2.5. *Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros*, pp. 119-279), donde, tras su estreno, se reescenificó expresamente la pieza *Rococo* para una reunión de mujeres organizada en Arad.

por el liberalismo del siglo XIX⁸⁴⁶, fuese puesto en solfa de tal modo por unas heroínas que, si atendemos a la fecha de la mayoría de piezas, eran todavía parte constituyente de la era decimonónica.

3.10. Hacia un deporte sin distinciones de sexos

Más allá del manejo de automóviles o de sus congregaciones en los espacios públicos, la paulatina incorporación de las mujeres a la esfera extradoméstica también se concretó a través de la ejecución de actividades de asueto, reservadas tradicionalmente al colectivo masculino. El hecho de que las mujeres trascendieran el reducto de lo privado, aunque tan sólo fuese para realizar algo de deporte, era concebido como una amenaza que desestabilizaría la jerarquía de roles, estratégicamente trazada por el discurso patriarcal sobre el binomio público-privado para mantener su hegemonía. De ahí que se asentara rápidamente la idea de que el deporte femenino iba emparejado con la conquista del feminismo (Vinardell, 1924; *cit. pos.*: Luengo, 2008a: 145). Aun siendo sabedoras del descrédito que les ocasionaría su condición de deportistas, las heroínas de Gyp recurrieron a esta actividad como un medio con el que desinhibirse ante la letárgica monotonía que les originaba su reclusión en el círculo hogareño.

3.10.1. De la pasión por el ejercicio a un hercúleo patrón estético

Entre otras recreaciones lúdicas, las protagonistas de nuestra autora ejercitaron su cuerpo a través de deportes como el ciclismo. Muy a su pesar, en el ocaso decimonónico, todavía era habitual que el discurso dominante lacerara la reputación de aquellas mujeres que practicaban dicho ejercicio —denominadas por aquel entonces «velocipedistas»— apoyándose en dos argumentos: el primero, que era una invasión muy marcada en un

⁸⁴⁶ A escala jurídica, un claro ejemplo de la permeabilización del concepto del «ángel del hogar» en España lo hallamos en el Código Civil de 1889, según el cual las mujeres no podían decidir sobre su destino, ni poseían ningún valor jurídico: únicamente sus maridos eran los tutores de sus hijos y requerían del permiso de sus esposos para vender propiedades, trabajar o matricularse en la Enseñanza Secundaria o en la Universidad. De igual modo, al igual que los/as niños/as y las personas con ciertos grados de discapacidad, no se les permitía testificar en los juicios.

ejercicio de hombres, y ello traería consigo conductas varoniles no deseables en las mujeres; y, el segundo, que resultaba sumamente perjudicial para la salud de las mismas (Anónimo, JU, 1888: 3). Conforme a este insubsistente argumento, en la novela *Leurs âmes* (1895), se alzaron voces masculinas que equipararon tal pasatiempo con la anulación de la identidad femenina: «*les femmes qui montent là-dessus ne sont plus des femmes ! [...] vous ne montez pas en bicyclette, j'espère ?...*» (Gyp, 1895: 10), interrogaba el marqués de Morières a la baronesa de Treuil. Ante la afrenta que ello implicaba para el sector masculino allí presente, la joven no sólo reconoció que tomaba lecciones de ciclismo diariamente, sino que se negaba a avergonzarse de su nueva afición, admitiendo que la practicaba incluso en espacios públicos de gran afluencia:

— *J'apprends... oh ! pas au Bois !... pas dehors !... non, je vais au manège Grand...*

M. de Treuil dit timidement :

— *C'est là qu'il y a le plus de monde... on y va pour se montrer...*

— *On y va pour travailler... tant pis s'il y a des imbéciles qui regardent ! — fit aigrement la jeune femme (Ídem).*

La indiferencia que este personaje sentía hacia los impropiedades que le proferían por montar en bicicleta era acreditada por la prensa hispana, donde el poeta y músico Julio Alarcón y Meléndez (1843-1924) aseveraba que el requisito esencial para ejercerlo conscientemente era «no tener ni pizca de vergüenza» (Saj, 1898: 1). Lejos de considerarse partidario de la bicicleta, este religioso cordobés deploraba que el marimachismo hubiese llevado al *devoto femineo sexo* hasta el culto y la adoración de la diosa bicicleta: «no se trata ya del tejemaneje de menudos pies sobre los pedales del piano ó del arpa, sino sobre los pedales de la maquinaria más antiartística y antiestética, y del instrumento más indecente de mundo» (*Ídem*). Ello nos corrobora cómo la enérgica protesta que Gyp plasmó en su obra no fue más que el reflejo y consecuencia del anquilosado sexismo de su época. Un hecho que fue tanto más contraventor cuanto que sus ciclistas hicieron caso omiso de los dicerios proferidos sobre su sexo, alentando a sus lectoras a zafarse de tales invectivas.

Al margen del ciclismo, hubo otras actividades deportivas a las que estas jóvenes se consagraron con igual entusiasmo, como la equitación, el remo, el patinaje, el

balompié, la natación y, especialmente, el tenis⁸⁴⁷ (Anexo III. II., IL6). Un deporte que Antoinette, de la novela *Pas jalouse!* (1893), adoraba y que, a su juicio, no debía entender de sexos, de modo que no dudó en protestar contra la deplorable reificación que se hacía de las mujeres en las partidas mixtas, donde muchos hombres las dejaban ganar adrede para seguidamente seducirlas, despojándolas así de toda dignidad y aptitud competitiva:

[...] *c'est un tennis pour rire... où on est aux petits soins pour les "dames" !... où on ne leur sert que des "chandelles" ... où on les traite comme des gâteaux... des gâteaux avec lesquels on flirte, c'est vrai !... mais enfin des gâteaux tout de même !... j'ai été moi, habituée à jouer le jeu sincère, sans distinction de sexe, sans concessions... et celui-là seul m'amuse...* (Gyp, 1893b: 176).⁸⁴⁸

Al margen del carácter lúdico o vocacional con el que todas sus heroínas se dedicaron al deporte, gracias a la actividad física, la Condesa de Martel promocionó un nuevo patrón de belleza alejado de la tradicional imagen de mujer frágil y delicada. Distanciándose del arquetipo de belleza impuesto por la dogmática patriarcal, que atribuía a las mujeres atributos como la delicadeza, la debilidad, la nutricia o la pasividad; la novelista francesa modeló heroínas provistas de una desconmesurada fortaleza física, la cual suscitaba la admiración de sus congéneres femeninas: *«toutes admiraient la force physique de cette petite fille grosse comme rien du tout»* (Gyp, 1896: 82). Infatigable, fuerte, sólida y sometida desde su más tierna infancia a todos los ejercicios del cuerpo, Antoinette de Champreu, de *Petit Bleu* (1889), habría sido capaz de correr, nadar, montar a caballo, hacer gimnasia o esgrima durante las veinticuatro horas del día, sin tener ni hambre ni sueño (Gyp, 1889b: 21). Fue por esta motivación extremadamente «andariega» por la que tantas de sus protagonistas eran equiparadas al género masculino: *«je crois bien qu'elle est bonne marcheuse ! d'abord, pour tous les exercices, elle est absolument comme un garçon !...»* (Gyp, 1893b: 92). A través de este parangón, la escritora no defendió, empero, que realizar deporte entrañara una desfeminización del cuerpo

⁸⁴⁷ La caleidoscópica variedad de deportes que practicaban las heroínas de Gyp, no sólo en su vida adulta sino también en su infancia, fue reflejada en la obra *Le monde à côté*: *«elle montait à cheval, nageait, ramait, patinait, excellent à tous les exercices»* (Gyp, 1884b: 33), donde la escritora dejó patente que su protagonista, Josette Moray, sobresalía en todos los deportes cuando apenas era una niña.

⁸⁴⁸ Curiosamente, Gyp reproducía textualmente estas mismas líneas en *Le Cœur de Pierrette*, publicada una docena de años más tarde por otra editorial (Gyp, 1905: 72). Es probable que, a través de esta intratextualidad, la dramaturga reincidiera en aquellas reflexiones que más relevantes le parecían exponiéndolas en varias de sus piezas.

femenino, sino que conculcó el estereotipo de que la «mujer temerosa era dos veces mujer» (*Ibid.*: 93). Para ello, satirizó a aquellas mujeres que se hacían las víctimas y las exánimes ante sus compañeros con la certeza de que, por vanidad, ellos preferirían adoptar el papel de protectores⁸⁴⁹.

Contrariamente a aquellas voces que hasta bien entrado el siglo XX redujeron el deporte femenino a un lugar secundario, Gyp convirtió el deportismo de muchas de sus heroínas en una actividad esencial de sus vidas. Buen ejemplo de ello nos lo ofrece uno de los coetáneos y conocidos de nuestra autora, el novelista francés Marcel Prévost (1862-1941), quien en sus *Nouvelles lettres à Françoise* (1924) aconsejaba a sus lectoras a gustar del deporte, y no excluirlo totalmente de sus actividades, porque constituye una condición indispensable para la salud física y el equilibrio moral, si bien no se le debía conceder más que un lugar secundario en la vida (Prévost, 1924; *cit. pos.*: De Escoriaza, 1929: 12). Así como el célebre novelista francés sostenía que los deportes constituían, a la vez que una salvación, un peligro para el hombre, ya que llegaba un momento en que, abusando de ellos, cesaban de hacer de él un ser *más humano* para convertirlo en un ser *menos humano*; Teresa de Escoriaza aplicaba la misma lógica en relación a la «mujer»: «podríamos decir que el deportismo llevado al exceso pierde su virtud de hacer de ella una mujer *más femenina* para volverla *menos femenina*» (*Ídem*). Huelga decir que esta interrelación entre el exceso de deporte y la pérdida de feminidad, evocada por la periodista donostiarra, sería plenamente revocado por nuestra autora.

Además de la fortaleza física de la impúber personaje de *Petit Bleu* (1889), este patrón de belleza se haría constatar en novelas como *Le Friquet* (1901), donde Gyp puso en escena a una adolescente visiblemente robusta, capaz de vencer en un duelo a un hombre (Anexo III. II., IL1). Su musculatura suscitaba la admiración de sus congéneres femeninas, sin contar con la de sus compañeros masculinos: «*Et elle ?... regardez-moi ça ? est-ce rablé ?... est-ce musclé ?... Est-ce beau ?... [...] Chacun voulut tâter ses biceps et faire jouer ses muscles. La petite, étonnée, regardait. Pourquoi tous ces*

⁸⁴⁹ El personaje secundario Madame de Saulaye se comparaba con la atlética protagonista de *Pas Jalouse !* (1898) con los siguientes términos: «*moi, au contraire, j'ai toujours besoin d'aide, de soutien... [...] Je suis désolée d'être comme ça !... c'est gênant et ridicule !...*» (Gyp, 1893b: 93). Al pronunciar este discurso victimista frente a Antoinette d'Étiolles, pretendió y consiguió atraer la atención de Guy, el marido de la heroína: «*Allons donc !... c'est votre plus grand charme !... une femme craintive est deux fois femme !...*» (*Ídem*). Un sexista estereotipo que la heroína rechazará a lo largo de la novela gracias a su independencia, su amor por el deporte y su agilidad física.

compliments ?... C'était si naturel, ce qu'elle avait fait !...» (Gyp, 1901: 34-35). Inversamente a la creencia de que realizar ejercicio en demasía masculinizaba a las mujeres, para Gyp, este exceso de deporte no hacía, en realidad, más que embellecer a sus heroínas, sin restarles ni un ápice de feminidad, ya que este nuevo arquetipo estético era el adecuado para el estado físico y moral que éstas atravesaban.

3.10.2. El paternalista modo de concebir el deporte: entre el sexismo hostil y benevolente

Esta vigorosidad física de sus personajes femeninos quedó de manifiesto en *Sportmanomanie* (1898), una obra conformada por múltiples escenas de trama independiente en torno al mundo del deporte. Entre otras hazañas, la protagonista de uno de los capítulos, Ginette, se mostraba incansable en su rol de amazona, desarmando las galanterías de los «caballeros» que la cortejaban, quienes se correspondían con un prototipo de hombre protector y altivo. Pero, a la hora de hacerle compañía, eran incapaces de seguir el infatigable ritmo de sus pericias deportivas. Del mismo modo en que Gyp fomentaba la inclusión de las mujeres en el deporte, la escritora francesa se mostraba igual de crítica con aquellos hombres que imponían a sus compañeras un determinado tipo de actividad con el fin de mantenerlas bajo su control. Así aconteció en la escena de título evocador «Le Centaure» (1880), en la que, pese a su negativa inicial, Bernard constriñe a la joven Ginette a montar a caballo con el único objetivo de poder cortejarla durante más horas al día:

—*Vous en prendriez vite le goût ; si vous montiez à cheval, vous seriez complète. Ginette fut vexée. Comment, elle « serait » complète ? elle ne l'était donc pas ? [...] Pour lui, le cheval était un moyen de la voir encore plus souvent ; chaque jour il la rencontrait au moins deux fois [...] Cela ne lui suffisait pas, il voulait avoir en plus les promenades du matin, au Bois* («Ginette»⁸⁵⁰, 1880: 295).

⁸⁵⁰ Si bien es cierto que la obra *Sportmanomanie* se publicó en 1898; en la revista *La Vie Parisienne*, donde comenzó a escribir Gyp bajo múltiples seudónimos, hallamos diversos capítulos de esta misma novela publicados entre 1880 y 1882. Ello explica el nombre con el que firma la autora en esta ocasión («Ginette», adoptando el nombre de la heroína) y pone de evidencia que estos escritos vieron la luz por primera vez con una década de antelación.

Ante la infatigable insistencia de Bernard, Ginette se animará finalmente a tomar clases de equitación con vistas a agradar a su enamorado, aunque pronto emergerá en ella una exacerbada pasión por montar a caballo. El sublime manejo del galope que la joven alcanzó en menos de un mes enervará a su «caballeroso» adulator, quien resentido y celoso de sus habilidades físicas y cognitivas en el campo de la hípica, no cesará de menospreciarla:

Il la trouvait charmante, mais pas « correcte » ; partisan des vieux principes, la méthode bizarre de Ginette renversait toutes ses idées. Sa manière fantaisiste de monter lui semblait néanmoins aussi enviable qu'impossible à atteindre ; ne trouvant rien à dire, il se décida à critiquer.

— *Votre cheval est mal bridé [...] — Ce n'est pas joli pour un cheval de dame, ça n'orne pas, ça ne garnit pas assez la tête du cheval.*

— *Ce n'est pas comme vous, repartit Ginette piquée ! C'est une vraie batterie de cuisine que vous avez là ; et quel mors !!! est-il possible d'avoir un mors pareil ? Pauvre bête !!! c'est un martyr qu'un cheval embouché ainsi ! Ça fait peine à voir ! (Ibid.: 294).*

Desencantada con las observaciones sexistas de su pretendiente, Ginette no sólo se sorprendió a sí misma criticando a quien le había inspirado el gusto por los caballos. La atracción que un día sintió por él también terminaría por disiparse: «*elle était montée pour lui plaire, et c'était depuis cela qu'il lui plaisait beaucoup moins*» (Ibid.: 295). En resumidas cuentas, además de defender esa «*rapidité d'assimilation qui possèdent les femmes*» (Ibid.: 295) a la hora de adquirir nuevas destrezas o conocimientos, Gyp mostró un meridiano rechazo hacia el interiorizado paternalismo que mostraban ciertos «caballeros» con respecto a sus compañeras.

Así lo manifestaba Ginette en una nota de despedida a su pretendiente: «*vous m'avez rendu deux services. Grâce à vous, j'aime à présent les chevaux et je n'aime plus les cavaliers. Un bon conseil, en retour : N'apprenez jamais à une femme ce qu'elle ne sait pas...*» (Ídem). Por consiguiente, a lo largo de su obra *Sportmanomanie* (1898), se advierte nítidamente cómo se desdibujan los límites del llamado «sexismo ambivalente»⁸⁵¹. Desde este ángulo, apreciamos que el «paternalismo dominador»

⁸⁵¹ Tipología de sexismo acuñada por Bosch y Ferrer (2002: 209), que se estructura sobre la dicotomía «sexismo benevolente» *versus* «sexismo hostil», el cual explica que en la sociedad exista un aceptado «sexismo benevolente» o «sexismo moderno», basado en la desfigurada creencia de que el hombre ha de ser protector frente a la debilidad femenina. El problema radica, tal y como sostienen Bosch y Ferrer,

(sexismo hostil) aparece continuamente revestido de un «paternalismo protector» (o sexismo benevolente). Prueba evidente de ello son los consejos aparentemente protectores y benevolentes que ofrecen los caballeros a las protagonistas. Con el enmascarado y bienintencionado fin de protegerlas (*paternalismo protector* o *sexismo benevolente*), las siguen continuamente y, como en el caso de Ginette, les aconsejan actividades que deberían practicar para llegar a «completarse» como mujer. Pero, en realidad, sólo se valían de estas falacias para «dominarlas» y tenerlas más tiempo bajo su mirada, lo cual constituye una palmaria manifestación de sexismo hostil y paternalismo dominador.

Este exacerbado gusto por la equitación no sólo se halla implícito en *Sportmanomanie* (1898). El montar a caballo dejó de ser un mero pasatiempo para las mujeres, que se extrapoló a la rutina diaria de sus heroínas adolescentes (Anexo III. II., IL11) hasta alcanzar la dimensión competitiva. Así sucedió en la novela *Un raté* (1891) con Madame de Guéray, una señora que además de asistir a las carreras de caballo, era miembro de la Société des rallyes-paper. Para asombro de sus compañeros, esta amazona saltaba en los ralis ecuestres: «— *Mais vous allez sauter, vous ?... — Naturellement... Ce n'est que pour sauter que je suis les rallyes...*» (1891a: 157) e, incluso, participaba en pruebas deportivas de resistencia a la vista de todos/as. En un extenso artículo titulado «Ces dames à cheval» (1884), publicado por entregas en *La Vie Parisienne* (Anexo III. II., IL12), Gyp especificaba que existían cuatro razones que abocaban a las mujeres al mundo de la equitación: aquellas que montaban por placer, las que montaban por *chic*, las que lo hacían por reclamo y, por último, aquellas que practicaban la equitación por salud (consiguiendo siempre el efecto inverso al deseado) o por imitación de otras amigas sin realmente gustarle esta actividad.

Sus heroínas, inscritas en la primera categoría, montaban a caballo por amor a la equitación y por disfrutar del aire libre, y no para hacerse admirar. El espíritu solitario y deportivo enarbolado por Gyp contrasta con la percepción que se tenía de las Amazonas durante el primer tercio del siglo XX, dado que se las concebía como a meros objetos. Así lo atestiguaba la cronista argentina Josefina Crosa (1905-¿?) al sostener que las mujeres

en que este tipo de sexismo, pese a no presentar ninguna amenaza para la integridad física de las mujeres, está íntimamente relacionado con el denominado «sexismo hostil», mediante el cual los hombres van más allá adoptando un «paternalismo dominador», creyendo que si han de proteger a sus compañeras es debido a que son seres inmaduros y no autosuficientes (*Ibid.*: 210-211).

que montaban a caballo eran seres hieráticos que sólo iban en búsqueda del contacto mundano:

Nuestra amazona es sencillamente decorativa. Hierática, impecable y decorativa como esas que aparecen en las pantallitas y almanaques de Navidad. Menos inquietas que las antiguas, no les seduce la libertad y el espacio de los campos, por el contrario, aman la civilización y el contacto mundano. Lo desean, lo buscan, necesitan de su beneplácito (Crosa, 1927: 212).

Una hipótesis que, desde finales del siglo XIX, Gyp refutará con vehemencia. En expresión de la autora, sus Amazonas disfrutaban mucho más de un buen rato de galope en el páramo, lejos de todas las miradas, que por las mañanas en Poteaux o a las 16 h en Acacias, donde se congregaba la multitud (Ouich, 1884: 217). Sea como fuere, siempre les agradaba montar a solas y únicamente entablaban conversación con alguien si su caballo era lo suficientemente aburrido; pero si era bueno, esta única diversión les bastaba: «*elle déteste les compagnons gênants, qui [...] dépassent d'un demi-nez, longueur insuffisante pour paraître mal élevé, mais suffisante pour "faire tirer comme un voleur" le cheval qu'elle monte*» (Ídem). Como apreciamos, sus heroínas siempre procuraban salir en solitario con el fin de liberarse del continuo acoso del que eran objeto, participando, a su vez, en competiciones ecuestres poco «convenientes»⁸⁵² para su sexo.

Incluso el personaje infantil Miquette, ya en la edad adulta, pasaba sus días montando a caballo y las noches bailando vals. Un día, al atisbar a su futuro pretendiente, Jacques de Trêne, de camino a Vieilles-Roches, la joven heroína no podrá evitar adelantarlo en su paseo ecuestre, riéndose de él con socarronería por su semblante tiritón y colérico frente al desabrido temporal de enero (Anexo III. II., IL8). Este amigo de su familia, que llevaba más de seis años sin verla, no reconocerá a la jovial Miquette, cayendo bajo su encanto nada más entreverla. Sin embargo, no fue tanto la beldad de esta

⁸⁵² La recién citada escritora Josefina Crosa afirmaba, sobre esta cuestión, que las elegantes muchachas amantes de la equitación, de ese sano deporte que caldeaba la sangre y vigorizaba el músculo, se limitaban a pasear sus impecables indumentarias de Amazonas con flor en el ojal, espuelitas labradas y empaque de talabartería (1927: 212). En resumen, a juzgar por la periodista argentina, el colectivo femenino recurría a «*una equitación sin sobresaltos de galope, de saltos de valla, de movimientos bruscos, de verdadero campo. ¡Bah! ¿Para qué?*» (Ídem). Una sesgada concepción que, como acabamos de analizar, nuestra autora refutó mediante sus competitivas heroínas. Quepa anotar que la masculinización que se cernía sobre muchas Amazonas fue respaldado por la propia Academia (DRAE, 2019a), donde aún a día de hoy aparece definida como mujer de ánimo varonil.

joven de apenas dieciocho años como su apariencia briosa y enérgica lo que suscitará la atención de Jacques: «*ca ne doit pas être une empaillée, la petite voisine !... une femme qui monte à cheval par un temps pareil n'est évidemment pas une femme à névralgies et à rhumatismes...*» (Gyp, 1891c: 111). Para este caballero recién llegado de París, los beneficios de la equitación iban mucho más allá de la mera complexión física, pues como demostraba el arrojo y la robustez de Miquette, también le proporcionaba una inmejorable salud. Además de sortear todo tipo de enfermedades, realizar actividades físicas como la equitación hicieron de Miquette una mujer rebosante de juventud, vigorosa, divertida y de una aturdidora alegría.

Una vez más, la libertad de costumbres y el carácter resolutivo de Miquette harían a su enamorado catalogarla entre murmuraciones como a «*un vrai petit produit de fin de siècle [...] mauvaise comme la gale... et candide avec ça !...*» (Ibid.: 114), en definitiva, un «fenómeno» que si bien no estaba a su alcance, sería interesante para la generación que le seguiría. A pesar de la cosificación y el carácter encantador que se atribuyó a las turbulentas heroínas de Gyp, lo cierto es que, pese a su aparente inmadurez y estilo *gavroche*, éstas estuvieron provistas de una fuerte personalidad: «*Il y a la Miquette qui gavrochine et qui rigole [...] et la Miquette brave fille et sérieuse [...] la vraie Miquette que vous ne connaissez pas [...] et que probablement on ne connaîtra jamais...*» (Ibid.: 116). Esta declaración de intenciones sobre el carácter audaz y reflexivo de sus personajes sorprende, no sólo por Miquette, sino porque la propia Gyp hizo extensible esta misma declaración a través de otras de sus heroínas⁸⁵³.

Con este proceder de denuncia hacia la aceptada «protección» que el sujeto masculino debía ofrecer al colectivo femenino, la autora francesa promovió la

⁸⁵³ De manera idéntica a *Le mariage de Miquette* (1891), Gyp reprodujo textualmente esta afirmación dos años más tarde en un relato corto titulado *Pierrette*, que se publicó el 21 de mayo de 1893 en *Les annales politiques et littéraires*: «*il y a la Pierrette qui gavrochine et qui rigole [...] et la Pierrette brave fille et sérieuse*» —el subrayado es propio— (Gyp, 1893c: 336). Una oración que volvería a ser repetida en su obra *Le Cœur de Pierrette* (1905: 269). Con el fin de comprobar si se trataba de una mera coincidencia o si la autora reprodujo textualmente ambas historias con una modificación de título, leímos la totalidad del relato y averiguamos que, en realidad, se trata de la misma obra, aunque con diversas elisiones y algunas modificaciones en su narración (por ejemplo, se resumieron algunos pasajes y aunque el nombre de Miquette fue modificado por el de Pierrette, el nombre del resto de personajes permaneció invariable). Este proceder acredita que Gyp hacía uso de un texto ya publicado para, posteriormente, publicarlo en otro medio con leves modificaciones. Esta reutilización, que pone de relieve el concepto de intratextualidad, ya fue advertida en la novela *Pas Jalouse !* (1893) y en *Cœur de Pierrette* (1905), cuya trama y contenido, a excepción del nombre de los personajes, eran textualmente idénticos.

autosuficiencia de las mujeres, defendiendo que no necesitaban de ningún caballero que las enseñara o las guiase. Pero, sobre todo, y aun sin tener conciencia de estos recientes conceptos, Gyp ayudó a sus lectoras a interceptar este doble y nocivo paternalismo. Un proceder que resulta esencial para desarticular los estereotipos de género, pues son muchas las actitudes sexistas «naturalizadas»⁸⁵⁴, que aún hoy pasan inadvertidas ante nuestras miradas.

3.10.3. De la «desfasada» amazona a la femenil cazadora

Resulta lógico que todas sus heroínas compartieran una viva pasión por la equitación si recordamos que «montar a caballo» fue, según su propio testimonio, la ocupación favorita de nuestra autora (Gyp, 1918: 3). Como relataría en sus memorias, al ir al circo con su abuelo con apenas tres años, la pequeña Sibylle ya comenzó a experimentar esta exacerbada pasión por el mundo animal que muy pronto desarrollaría: «*je ne pense plus qu'à ça ! Les chevaux, c'est, avec les chiens d'abord et tous les animaux ensuite, ma passion*» (Gyp, 1927b: 54). Empero, la equitación no sería la única actividad a través de la cual Gyp demostró el arrojo y la superioridad física del denostado «sexo débil».

Pese a la temprana aversión⁸⁵⁵ que la Condesa de Martel sintió hacia la caza, en un capítulo de autoría anónima⁸⁵⁶ publicado en *La Vie Parisienne* (1863-1970) y titulado «Diane chasseresse»⁸⁵⁷ (1883), la escritora bretona narraría, entre ribetes de comicidad y

⁸⁵⁴ Una prueba evidente del paternalismo dominador y sexismo hostil la hallamos en los medios de comunicación, especialmente, en los anuncios televisivos de productos de limpieza o electrodomésticos en los que, dando por sentada la inmadurez y el carácter irresolutivo de la mujer, una voz en *off* o personaje masculino explica a la «ama de casa» cómo efectuar con mayor eficiencia las tareas del hogar.

⁸⁵⁵ De este modo lo refleja su sobrino biznieto, Olivier De Brabois (2003: 27), en las memorias de la autora, donde narra la revelación dolorosa que sufrió la escritora a la temprana edad de ocho años. En un viaje a su Bretaña natal, donde acompañaba a su padre a cazar, la autora lo observó con horror disparar y matar a un urogallo. Horrorizada y furiosa con su progenitor, la joven Sibylle no dudará en tildarlo de «asesino» y conservará durante toda su vida una cierta animadversión hacia la caza.

⁸⁵⁶ Al publicar dicha escena en la revista *La Vie Parisienne* el 15 de septiembre de 1883, la escritora, cuyos primeros textos estaban saliendo a la luz, ocultó su nombre bajo el lema de «anonyme» (Anónimo, VP, 1883: 522-524). No obstante, hemos podido averiguar que se trata de un texto de nuestra autora porque quince años más tarde, lo volvió a publicar, esta vez sí bajo la autoría de Gyp en su obra *Spormanomanie* (1898).

⁸⁵⁷ Si nos interrogamos sobre la elección del nombre de la heroína, resulta esclarecedor recordar que, en la mitología romana, Diana fuese la diosa de la caza y la equivalente de la Artemisa griega. La figura

socarronería, las triunfantes hazañas de una joven cazadora frente a una horda de hombres. Diane, la cual se nos presenta como una mujer enérgica, femenina y no por ello de menor valentía o vigorosidad física, se dedicaba en cuerpo y alma a la caza, haciendo caso omiso al incesable acoso de un grupo de pretenciosos caballeros, que la trataban como un objeto con el que flirtear: «*Diane chasseresse [...] est toute à la chasse et renvoie impitoyablement les amoureux qui viennent la gêner. Si ils croient qu'elle là pour eux ? Ah ! bien oui ! Elle a même oublié leur existence*» (Gyp, 1883: 523). Frente a la arrogancia y la soberbia exultante de sus compañeros, gracias a sus ágiles movimientos, Diane terminaría alistando una amplia variedad de presas, desbancando a los asiduos cazadores que la hostigaban, quienes regresaron de su jornada de cacería con las manos vacías:

Ces messieurs font tous leurs efforts pour paraître enchantés, mais en réalité, ça les vexe de se voir battus par une faible femme, et ils se disent qu'on a triché pour arriver à ce résultat (Gyp, 1883: 524).

En esta asexuada concepción de la caza, se percibe un marcado descontento por parte de la autora hacia el sexismo y la presuntuosidad de los personajes masculinos, quienes, incapaces de admitir la superioridad de una mujer, minimizan sus habilidades y subestiman los logros cinegéticos de la heroína. No es de extrañar que en sus escenas cómicas pudiese leerse entre líneas —y, en este caso, de manera explícita— que otra de las superioridades del colectivo femenino frente al considerado «sexo fuerte» era esa modestia y humildad de la que tantos hombres carecían: «*au dîner, elle mange comme quatre, et ne dit plus un mot de la chasse ; encore une supériorité sur le sexe fort, qui, lui, ne cesse de raconter les “ beaux coups de fusil ” de la journée*» (Ídem). Asimismo, al practicar actividades típicamente masculinas como la montería, las heroínas de Gyp

mitológica de Diana solía representarse bajo la imagen de una mujer de figura hercúlea, esbelta, armada, acompañada de un perro y con una vestimenta sencilla para resaltar su naturaleza dinámica. Véase, entre otras representaciones pictóricas el óleo sobre lienzo *Diana cazadora* (1617-1620) del pintor barroco Pedro Pablo Rubens (1577-1640). En su descripción y en las ilustraciones que acompañaron su relato (Anexo III. II., IL9), Gyp también modeló a una protagonista de figura hercúlea, con botas y perro de caza, y una vestimenta semi-masculina que le proporcionaba una gran comodidad: «*la culotte très large de la cuisse et très serrée du genou ; il faut avoir les mouvements bien libres, et paraître absolument à l'aise dans ce costume demi-masculin*» (Gyp, 1883: 522). Es evidente el influjo que tuvo este personaje mitológico en Gyp a la hora de modelar a su heroína cazadora. No obstante, atrae nuestra atención que a diferencia de las representaciones artísticas de *Diana cazadora*, quien solía aparecer acompañada de un grupo de mujeres (generalmente, ninfas), Gyp expuso a una Diana independiente, que actuaba en solitario frente a un pretencioso grupo de hombres.

demonstraron que practicar deporte no estaba reñido con ser menos femenina ni con perder la identidad de mujer (Anexo III. II., IL10). Un férreo estereotipo que estuvo, empero, de actualidad hasta bien entrado el siglo XX.

Al entrar en boga la equitación y la caza en la España de los años treinta, la periodista María Teresa Hernández Bravo, de la revista malagueña *La Unión Ilustrada* (1909-1931), recogía que la incipiente pasión de las mujeres por ambas actividades no atendía más que a un irreprimible deseo de ataviarse de hombre:

Voy a completar hoy el tema de deportes y no puedo pasar por alto dos: la equitación y la caza, pues en España hay muchísimas damas que gustan de montar a caballo y cazar, a pesar de la «honda tristeza» que las [*sic*] da ver un pajarito moribundo. Seguramente una de las principales razones por las que les gustan estos deportes, es por la de verse enfundadas en un traje masculino y que tan bien sienta a la mayoría... Siempre la coquetería femenina... (Hernández Bravo, 1930: 24).

Lo relevante del citado testimonio no es sólo que una periodista arremetiese de tal modo contra las mujeres deportistas, alegando que su inclusión en el deporte obedecía a una pasión insatisfecha por el travestismo, sino que, además, las ubicase en un esencialismo fisiológico que las catalogaba como a seres excesivamente sentimentales y, por ende, poco idóneas para la actividad cinegética. Obviando cualquier determinismo⁸⁵⁸, asombra que en pleno siglo XX, esta ensayista malagueña cronificara un estereotipo que, desde 1880, Gyp tanto había refutado. A lo largo de su obra y, más específicamente en *Diane chasseresse*, la dramaturga sostuvo que realizar deporte no era óbice para adherirse a ese arquetipo estético de feminidad que el discurso dominante había asignado a las mujeres, aunque aconsejaba a sus lectoras a resignificar la suya propia, aquella elegida libremente en función de las preferencias estéticas y la subjetividad de cada mujer.

Pese a la pronta publicación de este subversivo relato, difundido en *La Vie Parisienne* el 15 de septiembre de 1883, es digno de atención que en el primer tercio del siglo XX, a la «mujer cazadora» se la denostase como a otra más de las intromisiones del

⁸⁵⁸ También muchos periodistas varones, como Román Sánchez Arias (1871-1949), fustigaron ese nuevo arquetipo de mujer deportista que, no resignándose a los deportes «convenientes» para su sexo, se había inmiscuido en los deportes masculinos adoptando su estética y apariencia: «Una corredora, una saltadora o una lanzadora nos acercará más al tipo masculino, de músculos hipertrofiados, que a las suaves y delicadas líneas, adorno de un cuerpo femenino» (Rubryk, 1927: 76). Nuevamente, se identificaba a la mujer deportista con una contraproducente y masculinizada figura, que a juicio del discurso dominante, no se amoldaba a su género.

feminismo en las actividades puramente masculinas. Hubo quienes sostuvieron que la desfasada «mujer amazona» se había convertido en una vulgaridad que estaba reclamando la sustitución por la «mujer cazadora», hablándose incluso de «feminismo venatorio» (Anónimo, IM, 1924: 4). De esta novedosa y «lamentable» moda se hacía eco el diario madrileño *El Imparcial* (1867-1933) al alertar del amenazador influjo que podría tener en sus conciudadanas Miss Monita Dicks, una bella dama estadounidense que pretendía fundar el mayor club de caza del planeta:

Claro está que tampoco el feminismo venatorio es una novedad. En la época de Luis XIV alcanzó gran boga, y si los bosques de Fontainebleau pudieran recordar lo que vieron, algo nos dirían sobre las proezas de las bellas cortesanas del Rey Sol. Pero lo antiguo que se renueva tiene el prestigio de la antigüedad y el atractivo de lo nuevo. Esa bella dama norteamericana, a la que vemos vestida con los arreos de caza, fusil en mano, está destinada a hacer millares de prosélitos entre las caprichosas criaturas de su sexo (*Ídem*).

Como habrá podido percibirse, la descripción de esta fémina cazadora —detractada por el mismo periódico como una «sacerdotisa de Diana»—, era exacta a la que, con más de cuarenta años de anticipación, Gyp había descrito e ilustrado en *Diane chasseresse* (1883). Por este preciso motivo, resulta llamativo que el diario *El Imparcial* (1867-1933) tomara como precursora de la incursión de las mujeres en la montería a Monita Dicks: «la moda es doblemente tiránica cuando viene impuesta por la mujer, y si esa mujer es yanqui, aún más, porque ya nadie disputa a los anglosajones el privilegio de innovar en el mundo de los deportes» (*Ídem*). Más allá del incuestionable carácter misógino y xenofóbico que translucen estas líneas (fiel reflejo de la interseccionalidad⁸⁵⁹), resulta evidente que aunque sólo fuese desde su propia ficción literaria, Gyp había modelado medio siglo antes un prototipo de mujer que amaba y sobresalía en un amplio espectro de deportes, entre los que se encontraba la actividad cinegética.

De este modo, poniendo en escena a una heroína, que tras una extenuante jornada de caza, comía, reía y bailaba hasta las primeras horas de la madrugada, sin sentir ni un ápice de cansancio, mientras que sus compañeros caían extenuados en los brazos de Morfeo (Anexo III. II., IL9); Gyp volvería a invertir y desestabilizar el equívoco constructo

⁸⁵⁹ Puede leerse su definición en el Glosario conceptual, p. 549.

de «sexo fuerte» y «sexo débil»⁸⁶⁰: «*Diane chasseresse trouve qu'à la chasse, il n'y a plus de sexe ; il n'y a que des chasseurs, des chiens et quelquefois du gibier*» (Gyp, 1883: 523). En suma, la escritora francesa refutó que un simple identificador biológico como la noción de sexo tuviese algún tipo de incidencia a la hora de ejercer una actividad.

3.10.4. El inadvertido influjo del deportismo de Gyp en la prensa hispana

No deja de sorprender que la prensa hispana del primer tercio del siglo XX asignase el auge de la mujer deportista a algunos literatos franceses. Fue el caso de un precavido Marcel Prévost, que aconsejaba practicarlos con mesura, y, sobre todo, del académico y novelista parisino Henry de Motherlant (1895-1972):

Henry de Motherlant fue el primer novelista que después de la guerra hizo la propaganda de la mujer deportista, fuerte por la práctica del ejercicio físico, tostada por la vida al aire libre. En su novela *Songe* y en sus dos *Olympiques* ensalzó este tipo de mujer, precisamente por la feminidad que, merced al saludable deporte, veía acentuarse en ella (De Escoriaza, 1929: 12).

Injustamente, la Condesa de Martel nunca se vio atribuir el logro de ser una de las primeras precursoras de la inclusión de las mujeres en el mundo del deporte. En España, la génesis conceptual de la mujer deportista sería, pues, atribuida a autores varones como Henry de Motherlant por su obra *Songe* publicada en 1922, donde se glorificaba el tipo de la fémina atlética, de fuerte musculatura, desarrollada por el ejercicio; de piel curtida por el aire y cutis bronceado por el sol; pero en realidad, este mismo prototipo de mujer ya había sido esculpido por nuestra autora desde 1880. En cierto modo, este fenómeno era constatado por Margarita Nelken (1894-1968), quien en 1929, al recordar las novelas de la escritora francesa, señalaba que en dicha fecha poco atrevidas resultaban ya las proezas deportivas de las heroínas de Gyp: «montar a caballo, jugar al *tennis*... Lo que se dice deportes para mamás» (Nelken, 1919: 98). Sin embargo, el hecho de que calificara

⁸⁶⁰ De una manera irónica, Gyp reflejaría la poca entereza física que poseían los hombres cazadores de su escena: «*à onze heures, lorsqu'elle demande à faire un tour de valse, elle est stupéfaite de voir qu'il n'y a qu'elle qui soit en état d'accomplir ce tour de force ; ces messieurs dorment, et il faut leur savoir gré de ne ronfler*» (Gyp, 1883: 254), desbancando así el prejuicio que zahería a las mujeres como el único «sexo débil».

de maternales estas actividades transluce el sesgado conocimiento que la escritora española tenía sobre nuestra autora, en tanto que el balompié, la esgrima, el remo, el patinaje o la actividad cinegética fueron algunos de los variados deportes que Gyp abordó en su producción literaria (Anexo III. II., IL6). Unos deportes «violentos» que, dicho sea de paso, no gozaron del beneplácito de la intelectual madrileña, no sólo desde un plano estético, sino también reproductivo.

Si la por entonces redactora de *Blanco y Negro* (1891-2000) admitía que la equitación y el tenis no eran las únicas actividades que convenían a la mujer y el cultivo del deporte debía estimularse por razones de higiene, «no estaría de más pedirles su parecer a unos cuantos médicos respecto a esos “deportes agitados” que convierten el cuerpo de la mujer, de la mujer que habrá de ser madre, en un pelele zarandeado, estrujado, *desplazado* sin miramiento alguno» (Nelken, 1929b: 98). Es sumamente desalentador que una mujer como Margarita Nelken —política y escritora hoy considerada como una de las máximas representantes del movimiento feminista español en el ecuador del siglo XX—, se mostrara así de crítica y restrictiva con la libertad femenina y con su necesaria inclusión en el mundo del deporte.

Desgraciadamente, ésta fue una creencia infundada que incluso Concepción Arenal (1820-1893) se encargó de corroborar. La literata feminista admitía que las mujeres de clase alta no realizaban ninguna actividad física, pues los juegos musculares se entendían como masculinos y los de las mujeres habían de ser sedentarios para «no arrugarse ni despeinarse» (Arenal, 1895: 200). Fruto de tales hábitos, la enfermedad y la lasitud pasaron a formar parte de la estética femenina. A contracorriente de este lesivo canon de belleza fueron las heroínas de Gyp, quienes además de la fortaleza ya analizada, iban a menudo con los cabellos despeinados, alborotados, e incluso rapados,⁸⁶¹ sin importarles el engalanamiento que les imponía su género y clase social.

⁸⁶¹ Esta apariencia estética fue una imagen recurrente en la obra de Gyp, quien solía presentar a sus heroínas con los cabellos sueltos y despeinados. Con esta descuidada apariencia y con la «*tête ebourriffée*» fueron presentadas entre otras tantas las adolescentes Chiffon o Antoinette de Champreu (Gyp, 1894a: 209; 1889b: 46, 128) (Anexo III. II., IL13). Gyp fue asimismo considerada como la primera mujer en llevar el cabello *à la garçonne* en 1855, cuando con apenas seis años, le cortaron el cabello al rape: «*eût-on imaginé, par exemple, que Madame Gyp fut, sous Napoléon III, la première sans doute à porter les cheveux courts – presque ras ?*» (Anónimo, IMP, 1927: 1). Una estética análoga se vislumbraría, ya a finales del primer tercio del siglo XX, en sus heroínas (Anexo III. I., ID8).

A diferencia de la actividad física preconizada por Gyp, hasta bien entrado el siglo XX, se asentó la distorsionada creencia de que la actividad deportiva era perjudicial para la mujer, cuyo esencial objetivo residía en ser madre. Aun así, no sin ciertas reticencias, hubo quienes sostuvieron que la educación física femenina no podía tener otra orientación que la maternidad: «Las madres fuertes hacen las razas fuertes», argumentaba el periodista Rubryk citando a Tissié (1927: 73). Fortalecer a las mujeres, ofrecerles la más potente fortaleza física se convirtió así en un deber primordial, aunque los fines en los que sus partidarios/as se amparaban distaron mucho de la propensión deportiva de Gyp. Un claro ejemplo de ello nos lo brinda Román Sánchez Arias (1871-1949), alias Rubryk, un renombrado historiador del deporte que anatematizaba con los siguientes términos el prototipo de mujer deportista:

La mujer deportista, la mujer atleta, hay que proscribirla; seguramente la fortaleza atlética de la mujer obrará en ella en sentido contraproducente por lo que a su finalidad como mujer respecta [...] No es permitible [*sic*] a quien está reservada en la vida la grandiosa misión de la maternidad, la más trascendental de todas, la más hermosa, la más santa, el educarse sin aquellos medios precisos para que su naturaleza responda en forma debida a las previas exigencias de la maternidad (Rubryk, 1927: 73).

Conforme al estratégico binomio «público/privado» impuesto por el sistema patriarcal, el discurso dominante intentó, una vez más, inhabilitar el acceso de las mujeres a actividades que pudieran incrementar su presencia en la esfera pública, arguyendo que, al ser demasiado bruscos, determinados deportes podían mermar su capacidad para procrear. Un artificioso argumento que Gyp nunca abrazaría y que rebatió desde sus personajes femeninos más pueriles (Francette, Miquette o Loulou) hasta los más adultos (Antoinette d'Étiolles, Josette Moray, Madame de Guéray, etc.)⁸⁶². De manera antagónica a esta reduccionista concepción del deporte, la escritora francesa soslayó la maternidad como el objetivo vital de su género. Lejos de considerarla como la más hermosa misión

⁸⁶² La prensa de inicios del siglo XX únicamente aconsejaba que las niñas realizaran «juegos»; después, ejercicios dosificados, como la marcha, el tenis o el golf; y a la que lo necesitase: «los movimientos del tronco de la gimnasia sueca hechos al levantarse: todo sencillo; hay que huir de complicaciones y enredos» (Rubryk, 1927: 76). Esta línea divisoria no obedece, pues, a la dinámica actividad física descrita por nuestra autora, cuyas heroínas realizaban todo tipo de deportes desde su más temprana infancia. Véase, como ejemplo más extremo el de Francette d'Arboise («Anexo IV. Análisis de los personajes», pp. 752-753), una niña de tres años a quienes le prescribieron una vida físicamente activa al aire libre y quien adoraba ejercitarse en los ejercicios más violentos.

de la mujer, se mostró escéptica en torno a la aceptada imposición de la maternidad. Recordemos que dejó entrever su lado más realista, el cual abarcaba desde el falaz mito que aseguraba ser un potenciador de la belleza femenina, hasta el acusado deterioro de salud física que muchos de sus personajes femeninos experimentaron durante el estado gestacional⁸⁶³.

Tal consagramiento al mundo del deporte indujo a la periodista Renée de Charmoy a tildar a las atléticas protagonistas de Gyp como a muchachas «viriles» que encarnaban el anticipo de las «mujeres completamente modernas»⁸⁶⁴ (1933: 10). En analogía con estos ficticios personajes, el diario *El Liberal* se mostraba gratamente sorprendido por cómo a pesar de su elevada alcurnia, la propia Gyp recorría la vía pública en un vehículo tan poco «propio» para las damas como el automóvil, describiéndola, por ello, como a una mujer «muy moderna» (S.N.T., 1903: 3). Al margen de sus recorridos automovilísticos⁸⁶⁵, la autora practicaba la equitación todas las mañanas por el bosque de Boulogne y no faltaba a las carreras de caballo, sin dejar, por ello, como matizaba *La Ilustración de la mujer*, de ser una «excelente madre», que adoraba y cuidaba con gran ternura a sus hijos (Anónimo, ILM, 1883: 63). Por ende, podemos aseverar que las hazañas deportivas de sus heroínas formaron parte, una vez más, del atlético estilo de vida de la Condesa de Martel.

Si bien no fue éste el discurso imperante, pernotamos que algunos/as de sus contemporáneos/as sí defendieron lo que, ochenta años después, sostendría la feminista norteamericana Betty Friedan (1921-2006); es decir, que ejercer una actividad profesional y traspasar los confines domésticos en busca de un poco de ocio no era óbice para fundar una familia o ser una buena madre. Éste mismo fue el error que cometió el discurso

⁸⁶³ Recuérdese, a este respecto, el apartado «3.3.3. Desmitificando la maternidad: una condición *sine qua non* para la “mujer”», pp. 329-333.

⁸⁶⁴ También la *Gibson Girl* de finales del siglo XIX, considerada como el primer arquetipo de mujer que se inició en el mundo del deporte, fue concebida como la antecesora directa de la Nueva Mujer de comienzos del siglo XX (Craik, 1993: 73-64; *cit. pos.*: Luengo, 2008a: 21). No obstante, el proceder conductual e, inclusive, estético, de las protagonistas de Gyp se nos antoja aún más transgresor si consideramos que la *Gibson Girl* (1887) aún se regía por un encajonado estilo indumentario —como las faldas largas o el corsé—, siendo éstos atuendos que las heroínas de Gyp, ya desde inicios de 1880, rehusaron completamente.

⁸⁶⁵ Se conoce que la dramaturga francesa recurría diariamente al automóvil para desplazarse, conduciéndolo ella misma. Un proceder del que se hizo eco incluso la prensa francófona canadiense y le valió la denominación de ser una mujer «*très moderne et très pratique*» (Flamand, 1933: 13). De hecho, la autora continuó desplazándose en automóvil hasta su senectud, concretamente hasta los 82 años, debiendo prescindir de él sólo en el último año de su vida, período en que tuvo que permanecer inmovilizada debido al deterioro de su salud física.

dominante con su posicionamiento frente a la «mística de la feminidad» al imponer a las mujeres una elección (Friedan, 1963: 379-380), ya que ésta no debía enfocarse únicamente en sus labores *alterocentristas* en torno al matrimonio y la maternidad, sino que podía y debía complementarse con su incursión en el espacio de lo público para, así, poder realizarse como individuos y resignificar su recluida personalidad.

3.11. El transgénero en la autobiográfica *Napoléonette*: una infancia de *garçon manqué*

La niñez de nuestra autora transcurrió en el reproche permanente de no haber sido un varón que diese continuidad al ilustre linaje de los Mirabeau: «*ils attendaient un Mirabeau... Ça les vexa de ne récolter qu'une Mirabelle !*» (Nicolle, 1934: 1). Si a ello agregamos la separación de sus progenitores a los tres años de edad y el fallecimiento de su padre en la armada pontificia de Lamoricière con apenas once, poco ha de extrañarnos que la pequeña Sibylle buscara una figura paterna análoga en un idealizado Bonaparte y en su propio abuelo, el por entonces coronel de Gonneville.

Ante la amarga decepción de su nacimiento, su abuelo, encargado como mencionábamos de los cuidados de la niña, no sólo la formó académicamente con todas las atenciones de las que un varón habría gozado, sino que la inició en la práctica de numerosos deportes: la esgrima, la natación, y, especialmente, la equitación, por la que siempre guardó predilección (*Ídem*). Gyp desarrollará de este modo una vigorosidad física que inhibirá su «feminidad» sobremanera, hasta tal grado que su abuelo nunca tendría el tiempo suficiente de lamentarlo: «*cette petite a tous les goûts d'un garçon. Elle ne joue qu'avec des soldats, n'aime que les choses violentes, la casse et le bruit*» (Gyp, 1927b: 65). Así, conforme a los parámetros de socialización patriarcal que hacen de los seres humanos «hombres» o «mujeres», durante su infancia, a Gyp se le inculcaron unos rasgos identitarios consensuados por la tradición como propios del género masculino. Un desmesurado gusto por los ejercicios violentos y el sueño de alistarse en la armada como su abuelo avalan una infancia de *garçon manqué*, en la que Sibylle elucubrará con la posibilidad de infiltrarse en el campo de batalla ataviándose como un «hombre».

En plena sintonía con este universo onírico de su infancia, la dramaturga modeló a Napoléonette, una adolescente que acompañaba a su padre, guerrero napoleónico, en sus múltiples batallas. Confundida a menudo con un hombre por su imponente fortaleza física y su vestimenta, esta joven miliciana fue contra su voluntad objeto de múltiples transformaciones estéticas y comportamentales (Anexo III. I., F6 y F7). Ello se debió a que, tras la muerte de su padre en la batalla de Waterloo, su tío —un marqués que servía al Rey Luis XVIII⁸⁶⁶— la acogió en el Palacio de las Tullerías. En este ambiente de protocolaria solemnidad, sus allegados trataron de convertirla en toda una «señorita», como oportunamente ilustra el cronista Julián Martel (1919: 452). No obstante, la tentativa sería en vano, pues a semejanza de Gyp, Napoléonette fue incapaz de desprenderse de los bruscos ademanes y vicios lingüísticos que había adquirido en su socialización más temprana⁸⁶⁷.

No iba mal encaminada Patricia Ferlin (1999: 101) al señalar que Napoléonette era el «doble ideal» de Gyp, aunque también lo fue, más aún si cabe por su entorno familiar, la protagonista de *Le Cricri* (1907) o la pequeña Antoinette de Champreu (*Petit Bleu*), una niña huérfana, de contumaz rebeldía, a quien reprocharon no haber sido un varón que diese continuidad a su ilustre apellido: «*Quel dommage que mademoiselle Antoinette ne soit pas un garçon !... j'aurais grand plaisir à l'avoir dans mon régiment et le nom de Champreu ne s'éteindrait pas !...*» (Gyp, 1896: 45), sin dejar su madrastra de recriminarle su incorregible apariencia masculina: «*c'est d'autant plus dommage qu'Antoinette ne soit pas un garçon, — s'écria aigrement la marquise — qu'elle en a le caractère, les défauts, la voix et même le physique !...*» (Ídem). Bajo esta misma caracterización hallamos a la heroína adolescente de *Le Cricri*, de nombre homónimo al

⁸⁶⁶ En una autobiografía consagrada a su infancia, *Souvenirs d'une petite fille* (1927: 52), la autora mencionaba que su tío materno, Alexis, (1927: 52) fue «*garde du corps*» del Rey Luis XVIII, por lo que se pone de manifiesto el nítido componente autobiográfico que compartieron todas sus novelas con la vida y, especialmente, la infancia de nuestra autora.

⁸⁶⁷ Se conoce que durante los ensayos de *Le Friquet*, fue la misma Gyp quien enseñó a su amiga y protagonista de la pieza, Polaire (Anexo III. II., F1-F5), cómo una amazona y acróbata de circo podía ejecutar volteretas laterales y caminar sobre sus manos con gracia y desenvoltura (Corpechot, 1936: 437). Asimismo, en la reconstrucción de los hechos del comentado secuestro de Gyp (pp. 86-87), la escritora francesa mostró a los agentes policiales sus habilidades físicas saltando una valla de casi tres metros de altura con el fin de demostrar que así había escapado el día de su rapto: «*alors que les juges et les commissaires n'y arrivèrent que difficilement, Gyp franchit avec agilité la barrière et montra ainsi qu'elle était capable de franchir une grille plus haute*» (Anónimo, CRX, 1900: 2). Estas notas de curiosidad acreditan las pulidas cualidades físicas que poseía Gyp, así como la notable presencia que tuvo la dramaturga en los procesos de escenificación de sus piezas.

de la pieza y educada al igual que Gyp por su abuelo, quien se alistó clandestinamente en el ejército bajo una labrada apariencia masculina. Ser combatiente había sido la ambición de Gyp durante su infancia, la cual le fue amargamente refutada cuando su abuelo le explicó que «las mujeres no van a la guerra» (Gyp, 1927b: 55). Esta vocación contrariada no sólo dejó huella en su literatura, sino también en su labor periodística.

En un artículo para *Gil Blas*, leíamos que Gyp no comulgaba con el hecho de que a las mujeres se les prohibiera combatir en los conflictos bélicos, recordándonos que, históricamente, siempre habían estado presentes: «*pendant la Commune, pour ne citer qu'un exemple, il ne semble guère que les femmes aient boudé au coup de fusil. Elles combattaient à côté des hommes pour ce qu'elles jugeaient leur droit*» (1903: 1). Sorprende que la cuestión militar fuese abordada en el universo literario y periodístico de Gyp desde el ecuador del siglo XIX, dado que en Francia el debate de la mujer-soldado no se abriría hasta bien entrado los años treinta, siendo tratado como una cuestión concerniente a las «*féministes enragées*» (Anónimo, CE, 1936: 2; Saada, 1929: 3). Hasta dicha época, ésta era una imagen quimérica que sólo se entreveía en el cine o en la industria publicitaria: «*Les femmes-soldats ? Au fait, nous les avons vues dans bien des revues*⁸⁶⁸... *mais c'étaient des revues de fin d'année*» (Anónimo, LIB, 1911: 2). Confutando este escéptico parecer, algunos de sus personajes femeninos clamaban, que al igual que las mujeres merecían ser elegibles en la política, éstas también deberían efectuar el servicio militar:

LE BEAU JEUNE HOMME, à la Dame. — *Pourquoi ne voulez-vous que les femmes soient éligibles ?...*

LA DAME. — *Je veux très bien !... Mais alors, qu'elles fassent aussi leur service militaire !...* (Gyp, 1914: 211)⁸⁶⁹.

⁸⁶⁸ En este primer contexto, el término *revue* hace referencia a la ceremonia durante la cual las tropas son presentadas públicamente a las personalidades civiles o militares.

⁸⁶⁹ Sobre esta cuestión, cabe anotar que precisamente en 1914, una médica suiza de Zurich, Madame Hilfiker, propuso la extensión de una especie de servicio militar a las mujeres (Forel, 1914: 26). Esta propuesta vino motivada para responder a aquellas personas que pretendían refutar a las mujeres el derecho a voto bajo el pretexto de que éstas no estaban obligadas a realizar el servicio militar. Según Auguste Forel (1848-1931) a esta demanda se respondió alegando que las mujeres ya realizaban una actividad equivalente: la maternidad, que ya se consideraba un trabajo y un peligro análogo al servicio militar (*Ídem*). Sin embargo, el célebre psiquiatra suizo sostenía que esta proposición se había efectuado únicamente para las mujeres solteras y aquellas que no tenían hijos. Un argumento discriminatorio con

Desde esta perspectiva, la intrascendencia que la dramaturga otorgaba al binarismo de género en que todavía hoy se encasilla a los individuos fue puesta de manifiesto en *Napoléonette*, donde el joven Léo⁸⁷⁰ había olvidado que no era un chico o, al menos, era incapaz de percibir que para ser soldado supusiese inconveniente alguno ser mujer (Gyp, 1913: 29). Mediante este palpable desinterés por situarse en uno u otro extremo de este patrón binario, aun indeliberadamente, Gyp visibilizó que la no adscripción a una identidad de género determinada —*agénero*— era una posibilidad más que factible.

De un modo más explícito lo expresó en su obra *Mon ami Pierrot*, donde se adentró en la despectiva noción de «*garçon manqué*»⁸⁷¹, la cual designa aquella conducta en la que una niña adopta patrones estéticos o comportamentales considerados propios del género masculino, entre otros: llevar una indumentaria masculina, entablar relaciones de amistad con personas del sexo opuesto o practicar actividades deportivas al aire libre y propensas a la agresividad, cuyas características se han considerado tradicionalmente contrarias a la feminidad. Estos rasgos característicos del «*garçon manqué*» —nítidamente reconocibles en el género autobiográfico de la novela francófona contemporánea (Simo, 2017: 56)—, podríamos pernotarlos en Francette, una niña que pasaba sus días practicando actividades tumultuosas y ejercicios violentos. Su mejor amigo era además un chico llamado Pierrot, siendo esta inapropiada conducta atribuida a una enfermedad nerviosa. En consecuencia, la opinión médica prescribió a la heroína una vida animal y muy activa físicamente, recomendándole incluso la equitación con silla de montar para hombres (Gyp, 1925: 49). Todo ello la inducirá a ser catalogada como un *garçon manqué*. Pero, mediante esta suspicaz e inocente heroína de apenas cuatro años, Gyp pondría en evidencia la vacuidad de este término:

— *Tante Lise !... [...] nous aimons tout ce que les hommes aiment... excepté la chasse...*

— *C'est vrai !... —avait répondu la comtesse en riant— nous sommes deux garçons manqués !...*

el que Gyp no parecía comulgar, en tanto que la autora defendía el derecho de las mujeres a poder participar en los conflictos bélicos, independientemente de su estado civil o circunstancias personales.

⁸⁷⁰ La autora transluce esta variabilidad de género interpelando indistintamente a *Napoléonette* tanto en femenino como en masculino.

⁸⁷¹ Dicho término suele ser traducido al inglés como *tomboy* y en español como *marimacho*.

Mais la petite qui, elle, ne donnait pas à cette observation le même sens que sa tante, avait protesté :

— *Manqués !... mais pas du tout !... pourquoi manqués ?...* (Gyp, 1921: 54-55).

Con ello, la dramaturga bretona daba a entender que las preferencias y gustos de los seres humanos nunca venían predeterminados por el constructo sexo/género asignado al nacer y que, de hecho, la apariencia física podía no corresponderse con el género con que se identificaba una persona: «*Francette, en dépit de ses airs de garçon, est femme jusqu'au bout des ongles...*» (*Ibid.*: 156). En esta misma línea, la autora también denostó la noción de «sexo» como un mero formalismo que constreñía las aspiraciones vitales de los seres humanos. Un indicador de ello es que matizara que, ni por un instante, Léo imaginó que otras razones «más formales» pudieran dinamitar su sueño de ser soldado (*Ídem*). Y es que, como expondría esta vez explícitamente a modo de valoración personal: «*n'est-il pas singulier, d'ailleurs, de rappeler tout le temps son sexe à propos d'une quelconque question ?*» (Gyp, 1903: 1), la dramaturga deploraba que la identidad sexual de las personas hubiera de ser tomada en consideración en cada empresa que acometían.

3.12. El activismo político de jóvenes militantes por la causa emancipadora

Pese a que trascender el ámbito de la domesticidad, refutar el pacto matrimonial o proponer una estética indumentaria menos opresiva fueron algunas de las importantes reivindicaciones que Gyp expuso en su obra, también amplió su espectro temático a otras proclamas insoslayables en la causa feminista. Uno de los derechos sociales más apremiantes, en cuanto que abriría paso a la independencia económica del colectivo femenino, fue la instauración de una formación igualitaria, dado que, como se desprende de su obra, la necesidad de una educación integral no debía vincularse exclusivamente al género masculino.

Así lo dejó entrever en varias de sus piezas y, especialmente, en *Mademoiselle Loulou*, donde leeríamos al padre de Loulou, una estudiante del *baccalauréat*⁸⁷² de apenas quince años, emitir declaraciones como: «*il faut que la femme s'élève au-dessus du niveau*» (1888a: 159-160). También sus heroínas adultas, hastiadas de explorar el

⁸⁷² Examen conducente a los estudios universitarios.

«mundo», hallaron en la vida intelectual un refugio más interesante con el que cultivar sus días. Este fue el propósito que se comprometió a cumplir Antoinette d'Étiolles, quien, tras consagrarse a las veleidades de la sociedad mundana, encontró en la lectura y el estudio un resorte más «valioso» con el que dar sentido a su existencia: «*elle avait agréablement exploré ce qu'on appelle " le Monde ". Mais, à ce monde, elle donnait très peu d'elle-même, vivant en somme beaucoup plus pour elle que pour lui [...] elle menait une vie tout intellectuelle lisant, étudiant, pensant beaucoup*» (Gyp, 1893: 31). A la inversa del patrón educacional del siglo XIX, que únicamente permitía la alfabetización de las mujeres de altas capas sociales, Gyp no sólo promulgó el acceso de las burguesas o aristócratas (prototipo de mujer de sus heroínas) a la esfera educativa, sino que también democratizó dicha necesidad al resto de mujeres oriundas de los estratos socioeconómicos menos afortunados.

Esta apuesta por la alfabetización de las mujeres obreras se visibiliza en *Le Friquet* (1900). Recordemos que en dicha pieza, que alcanzó los teatros más prestigiosos de Broadway, Gyp narró la historia de una adolescente sin recursos que era explotada como criada y acróbata en el Grand Cirque Américain Jacobson por un jefe que nunca le pagaba, ni le proporcionaba tiempo ni un refugio donde dormir. A pesar de estas desdichadas circunstancias y partiendo de la más supina ignorancia, la perspicaz Friquette aprenderá a leer y escribir gracias a su autodeterminación y a la ayuda del payaso Mafflu, un trabajador del circo que la encontró abandonada en un arcén de carretera y le dio cobijo haciéndose pasar por su tío. Ya en su adolescencia, cuando reunió el valor suficiente para rebelarse contra su explotador, la joven amazona fue acogida por los Schlemmer. Con todo, aun teniendo el sustento asegurado gracias a esta opulenta familia burguesa, Friquette seguirá buscando en la educación un modo de empoderamiento más útil que la única meta que la sociedad imponía a su condición de mujer: la belleza. Integrando así los postulados de la feminista Mary Wollstonecraft (1759-1797)⁸⁷³, esta «pequeña

⁸⁷³ Al igual que el proceder de Friquet, que preconizó la educación antes que el excesivo cuidado de su apariencia física, también Mary Wollstonecraft (1759-1797) criticó la tiranía de la belleza en su obra *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792): «¿y por qué no descubren, “cuando están en el apogeo de la belleza”, que las tratan como reinas sólo para engañarlas con un falso respeto hasta que renuncien o no asuman sus prerrogativas naturales? (1994: 183; *cit. pos.*: Alberola 2012: 44). Por ello, la filósofa inglesa planteó que el modelo de empoderamiento debía ser la educación y la búsqueda de la autonomía. Si como se ejemplifica en esta obra de Gyp, sólo se ponía énfasis en la belleza, y la inteligencia, la individualidad y la emancipación pasaban a planos secundarios, caemos en esquemas que paralizan el desarrollo de las mujeres, perpetuando la discriminación y el analfabetismo de los millones de mujeres que han sido privadas de escolarización por el hecho de ser niñas.

saltimbanqui» —como se la apodaba peyorativamente en los círculos aristocráticos—, invertiría la paga de su *toilette* en costearse, a espaldas de sus señores, unos servicios más afines a sus ambiciones educacionales:

Avec l'argent que me donne M^{me} Shlemmer pour ma toilette, je paye des cours pour tâcher d'apprendre tout ce que je ne sais pas !... et Dieu sait s'il y en a, des choses !... Pour l'orthographe, ça va bien ! ça a toujours bien été ! Je le sais avec mon œil ! Mais le reste !... Je ne pense pas avoir jamais le placement de tout ce que j'apprends, mais je veux être comme tout le monde (Gyp, 1901: 102).

La utilidad de extrapolar estas pretensiones a otras esferas educativas, como el ámbito curricular o el artístico, tampoco pasó inadvertido para la dramaturga francesa. En lo que respecta a la esfera curricular, fueron muchas las materias que estudiaron las heroínas de Gyp: desde la apasionante Historia⁸⁷⁴, la gramática y la geografía, hasta las matemáticas o las artes plásticas; entre otras. En lo atingente a la vertiente artística, la mayoría de sus protagonistas se instruyeron en el arte musical y pintaron con gran maestría, llegando a igualar a los grandes pintores de su tiempo. Ésta fue la experiencia de Josette Moray, quien, además de poseer excelentes dotes musicales, sobresalía en todas las actividades: «*elle montait à cheval, nageait, ramait, patinait, excellant à tous les exercices [...] elle peignait hardiment, avec une vigueur pas du tout féminine. L'oncle Jean prétendait, en riant, que les tableaux de sa nièce lui rappelaient ceux d'Eugène Delacroix*» (Gyp, 1884b: 33) (Anexo III. II., IL15).

Sin alejarnos de la esfera artística, en uno de sus manuscritos, el protagonista de *Journal d'un grinchu* (1898) se ofuscaba al constatar que los estudiantes varones pretendieran vetar el acceso a las mujeres a la escuela parisina de Bellas Artes, tras una salvaje rebelión en la que las abuchearon y exhortaron a abandonar las aulas (Gyp, 1898a: 227). Independientemente de informar del suceso, mediante su personaje principal, la autora denunció con gran indignación la actitud misógina y monopolizadora de estos jóvenes «canallas»: «*ces jeunes goujats ne veulent pas que les subventions des*

⁸⁷⁴ En *Petit Bleu*, Gyp especificó que Antoinette de Champreu era una gran amante de la Historia, hasta tal punto que se apasionaba por un personaje y rechazaba formalmente que éste pudiese ser puesto en tela de juicio: «*elle resta huit jours sans parler à son oncle, à la suite d'une leçon où il avait voulu lui démontrer que le règne de Louis XI profita plus à la France que celui de Napoléon I^{er}*» (Gyp, 1889b: 34). Apreciamos que Gyp era consciente de la inconsistencia de su fanatismo político. Una pasión que también fue extrapolable a sus heroínas, pues todas ellas poseyeron los férreos ideales y sublimados héroes que la dramaturga tuvo durante su infancia.

*départements ou de la ville de Paris soient partagées avec les femmes. Ils ne veulent pas non plus du partage de médailles» (Ídem)⁸⁷⁵. Infringiendo su dinámica habitual, estos discursos emitidos por personajes masculinos nos anuncian que, aunque fueron sus *femmes-enfants* quienes alzaron la voz más asiduamente contra el orden establecido, para Gyp, estos nuevos modelos de masculinidades, alejados de la enraizada visión androcentrista de la época, también eran una alternativa más que coherente para crear fisuras en la estructura patriarcal.*

En vista de estas reivindicaciones y entrelazando vínculos con el contexto hispano, cabe reseñar que la Condesa de Martel se sumó a la actuación pública de la periodista feminista Emilia Pardo Bazán (1851-1921). En concordancia con nuestra autora, la literata coruñesa criticó la postración social en la que vivían las mujeres de su tiempo: «el español no concibe cambio alguno en la mujer, la cual es elemento estático, é influye, por consiguiente, en la estancación de la vida española. La ley no es tan perjudicial á la mujer como las costumbres» (Anónimo, COE, 1899: 5; 5; PRO, 1899: 2). Un estado de estancamiento y cosificación que *El Heraldo de Madrid* (1890-1939) no tardó en vislumbrar admitiendo que en ese estancamiento influía nuestra tradición, «mitad cristiana, mitad mora», en que la mujer era «cosa de que dispone el padre para darla al esposo y el esposo para sujetarla á su dominio indiscutible» (Anónimo, HM, 1899: 1). Debido a la conciencia feminista que ambas condesas compartieron, no es de extrañar que la dramaturga francesa asistiera a las conferencias que Pardo Bazán impartió en la capital francesa sobre la reivindicación de la instrucción de las mujeres. En pleno París intelectual, la catedrática española mereció un cántico fervoroso, ante intelectuales como Brunetière, Lemaître, y ante la propia Gyp.

Prosiguiendo con la materia legislativa, cabe especificar que Gyp se mostraba un tanto reticente y ambigua en torno a dicha cuestión, evadiéndola y negándose a responder sobre si era partidaria del sufragio femenino: «*il me semble qu'une femme est toujours assez influente pour obtenir que son mari, au moins, fasse ce qui lui plaît. Elle a donc*

⁸⁷⁵ Indagando en los archivos del período, podemos atestiguar que fue apenas unos meses antes de la publicación de la novela, con el decreto del 3 de abril de 1897, cuando se otorgó a las mujeres el derecho a instruirse académicamente en esta disciplina (Rimbaud, 1897: 2002). La violenta manifestación abordada por Gyp fue ampliamente reprobada por la prensa de la época: «*les élèves des Beaux-Arts montrent cependant que l'homme est véritablement et toujours supérieur à la femme, quand il s'agit de faire montre de cynisme ou de lâcheté»* (Anónimo, LF, 1897: 1). Percibimos, pues, que además de esbozar sus obras con elementos ficticios, Gyp analizaba todo cuanto acaecía en la sociedad parisina del momento.

déjà tous les droits que la loi lui confère, et exerce, parmi ceux de son mari, la part qui l'intéresse»⁸⁷⁶ (Anónimo, OP, 1932: 9). Estas declaraciones, publicadas en el semanario sensacionalista *L'Œil de Paris* (1928-1938), dejaban abierta la incógnita sobre el feminismo de la escritora con una sucinta nota titulada «*Gyp. Féministe ?*», la cual no aparecía firmada por ella ni se difundió en otros medios. Este hecho, unido a su fecha de publicación —1932, año del fallecimiento de la autora y en que su estado de salud la mantuvo inactiva desde 1931, así como la existencia de entrevistas adulteradas, e incluso inventadas, que descubrimos en diarios como *Comœdia* en ese mismo año—, nos hacen dudar de la veracidad de tales declaraciones.

No obstante, independientemente de la credibilidad que podamos conceder a este aserto, que contrasta a todas luces con el ideario de su literatura, la realidad es que la Condesa de Martel se resistía a pronunciarse sobre si era o no partidaria de alguna reforma electoral (Gyp, 1918: 3). Aun así, como era habitual, sus heroínas no mostrarían tales reservas. Muestra de ello es la obra *La Petite Pintade Bleue* (1914), donde varios de sus personajes femeninos lanzaron un claro alegato no sólo a favor del movimiento feminista: «*il me semble qu'avant de condamner en bloc les revendications féministes, il faut au moins les connaître...*» (Gyp, 1914: 210), sino también en pro del sufragio femenino.

En plena sintonía con los argumentos esgrimidos décadas más tarde por feministas como Clara Campoamor en su discurso de las Cortes en 1931: «las mujeres obreras y universitarias [...] ¿no pagan los impuestos para sostener al Estado en la misma forma que las otras y que los varones?» (1931: 1), en su obra también se justificó dicho derecho aludiendo a la igualdad tributaria entre ambos sexos (Gyp, 1914: 211). El discurso feminista que adoptaron sus personajes se extendería, incluso, allende la consecución del derecho electoral: «*les femmes doivent être non seulement électeurs, mais éligibles aussi*» (Ídem). Medidas electorales retrógradas, como la propuesta por John Stuart Mill (1806-1873) en su *Thoughts on Parliamentary Reform* (1859: 178), consistente en devaluar el

⁸⁷⁶ Algo más de medio centenar antes de la concesión del voto femenino en Francia, una reflexión análoga era expresada en la *Revue Britannique* (1825-1901), donde se aseguraba que aunque las mujeres no votasen, sí poseían la suficiente influencia para imponer su ideario electoral al prójimo: «*Or, si les femmes ne votent pas, elles font voter comme elles veulent, et elles le veulent comme le veut le curé*» (G. D., 1892: 398-399). El autor de este sexista argumento mantenía además que esa era la tendencia que predominaba en Francia, especialmente en el oeste del Hexágono y en Bretaña, una región que, curiosamente, fue el enclave natal de nuestra autora. No obstante, desde un plano personal y literario, Gyp no sólo refutaría la intromisión del clérigo en los hogares, sino que defendería la concesión del voto a las mujeres, entre otros tantos derechos para el colectivo femenino de entre siglos.

voto de aquellas personas cuya situación profesional o académica no fuese privilegiada⁸⁷⁷, fueron igualmente confutadas por la protagonista de *Perplexe !*, un capítulo de *Ohé !... Les psychologues !*:

LA JEUNE FILLE. — [...] *c'est aussi Stuart Mill qui veut qu'on accorde double vote aux gens dont les études ou les fonctions témoignent d'une éducation au-dessus de la moyenne...*

LE MONSIEUR. — *Eh bien ! mais c'est parfait de vouloir ça !...*

LA JEUNE FILLE. — *Vous trouvez, parce que ça ferait votre affaire* (Gyp, 1889a: 178-179).

De estas vindicaciones electorales daba fe Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), quien las trajo a colación en un artículo sobre la paulatina incorporación de las mujeres a las Academias: «desde las atenienses de Aristófanes, que se ponían los mantos de sus maridos para tratar de penetrar en la Asamblea del pueblo, hasta las parisienses de Gyp, que intrigan por conquistar los derechos electorales que aún no poseen» (1911b: 1). De lo anteriormente expuesto, se deduce que las «mujeres del futuro» bosquejadas por Gyp —como ya se las visionaba antaño (Thebault, 1898: 358)—, no sólo estuvieron dotadas de la «conciencia de género»⁸⁷⁸ que atisbábamos al inicio de este estudio, sino también de una manifiesta «conciencia feminista»⁸⁷⁹, en tanto que fueron conscientes de que era necesario actuar —por ejemplo, mediante la propulsa de este reformismo legal— para erradicar las desigualdades.

⁸⁷⁷ Aunque salvando las distancias, una propuesta análoga fue defendida en España por la feminista republicana Victoria Kent (1891-1987). Contrariamente a su colega Clara Campoamor y quizás por temor a que la derecha política accediera al poder, Kent se opuso al sufragio femenino en su discurso en las Cortes de 1931 arguyendo que era más beneficioso retrasarlo hasta que dicho colectivo gozase de una mayor instrucción.

⁸⁷⁸ Dícese, según Jordi Luengo (2016b), de aquel conocimiento exacto y reflexivo que se posee sobre la injusta situación de inferioridad en la que se encuentran las mujeres y otros colectivos por su identidad sexual, así como de la necesidad de reaccionar ante el discurso funcional establecido por el patriarcado que condiciona todo acontecimiento, situación o fenómeno para mantener su hegemonía.

⁸⁷⁹ Entiéndase aquella conciencia manifiesta por cualquier individuo, sea éste mujer u hombre, de estar contribuyendo con su forma de pensar y/o actuar a la resolución de los distintos objetivos comunes habidos dentro del o de los feminismo(s) (*Ídem*).

No sorprende, entonces, que algunos/as cronistas españoles/as presentaran a Gyp como precursora del emergente movimiento feminista⁸⁸⁰ y que, días después de su desaparición, fuera así recordada por la conocida novelista y poetisa parisina Gérard d'Houville (1875-1963):

Mesdames les féministes, les sportives, les écrivaines, vous devez beaucoup à Gyp. Elle a campé de charmants types de femmes, désireuses de liberté, de fantaisie, d'initiative, d'air et de soleil ; jeunes êtres qui, malgré leur honnêteté, semblaient terribles par leur franchise, leurs nettes façons d'être, à un moment où tout était gourmé, engoncé, boutonné, surveillé (1932: 5).

Efectivamente, Gyp se convirtió en una de las escasas dramaturgas que, además de ahondar en la cuestión del género, fue pionera en el plano literario, junto a la ya nombrada Jeanne Marni, en participar en las *Assemblées générales des auteurs et compositeurs*, que eran eminentemente masculinas y donde a ambas se las designaba con el distintivo de «*suffragettes du théâtre*» (Anónimo, MAT, 1908: 2). El hecho de que Gyp abogase por una literatura atingente al público femenino, protagonizada por mujeres y donde se exponían temáticas que las concernían directamente, no pasó desapercibido para los cronistas varones de su época.

En una entrevista realizada por un incisivo periodista estadounidense que no parecía apreciar sus obras, la dramaturga no hesitó en reconocer su inclinación por la literatura versada en las vivencias de mujeres: «*Cet idiot m'a demandé : — Vous écrivez surtout sur les femmes ?... J'ai répondu oui. Un point, c'est tout !*» (Gyp, 1903: 3), lo cual resultaba esencial para la proliferación de nuevos discursos, alejados de la reduccionista óptica patriarcal patente en el canon novelístico de su época.

Como bien intuían escritores del período, estas niñas y jóvenes transgresoras que protagonizaban sus historias no podían ser sino una semblanza de la ideología de su

⁸⁸⁰ Esta textual denominación se asignó a Gyp en una crónica publicada en el diario *ABC* de autoría anónima (Anónimo, ABC, 1922: 22). Dentro del movimiento feminista, aunque de manera menos explícita, como apreciaremos en la posterior cita, también la ubicaron escritoras como Marie de Heredia (1875-1963), más conocida como Gérard d'Houville (1932: 5); el escritor tinerfeño Ángel Guerra (1874-1950) (1902: 136); o la propia cronista feminista Séverine (1894: 1). Incluso el político suizo William Vogt (1859-1918) zaherió su obra incluyéndola en una diatriba al feminismo (1908: 79). Como atestiguan estas escasas referencias, las cuales analizaremos con mayor detalle en las próximas páginas, la conciencia de género y feminista que confirió a sus escritos no pasó desapercibida para algunos/as de sus coetáneos, si bien es cierto que su adscripción al ideario feminista —obnubilado por su reprobable antisemitismo—, nunca llegó a atisbarse y ni a estudiarse ante el precipitado olvido de su literatura.

propia creadora: «*les auteurs ont des enfants qui leur ressemblent ou bien auxquels ils finissent par ressembler. C'est l'histoire de Gyp*» (Vautel, 1932: 1). Así, aunque la dramaturga siempre trató de desvincular su vida profesional de su persona, razón que la llevó a camuflarse bajo el seudónimo de Gyp, alcanzada su madurez como escritora, terminaría admitiendo el fuerte componente autobiográfico que encerraban sus obras: «*c'est qu'on aime dans un livre, c'est soi même [...] j'ai mis beaucoup de l'enfant que j'étais jadis*» (Gyp, 1897: 1; 1912: 573; *apud*: De Brabois, 2003: 92). Puede que Gyp apenas se identificara abiertamente con la apertura de mentalidades que encarnaron sus protagonistas, pero éstas y otras muchas acciones⁸⁸¹ acreditan que en ella sí que existía una ostensible conciencia feminista.

⁸⁸¹ Entre otros ejemplos, Gyp manifestó su deseo por colaborar en el periódico feminista *La Fronde* (1897-1903), fundado por Marguerite Durand (1864-1936), quien era una gran admiradora de nuestra autora, aunque lo hizo puntualmente, pues la directora rechazó la posibilidad de que diese voz a ideales antisemitas en un medio feminista (De Brabois, 2003: 201). No obstante, según Han Ryner (1861-1938), es probable que se le permitiese escribir bajo otro/s nuevo/s seudónimo/s (1899: 201), lo cual no parece del todo descabellado, dado que, como se ha comprobado con sus variados sobrenombres, ése era un proceder habitual en ella cuando no quería que se la identificase con su *alter ego* literario. Asimismo, la dramaturga intervino a favor de las mujeres en la gran polémica suscitada por el incendio del Bazar de la Charité —de los 116 cuerpos identificados, 110 eran mujeres (Bernard, 2001: 149)—. Acaecido el 4 de mayo de 1897, este siniestro despertó la alarma en la prensa de la época, donde corría el rumor de que los hombres habían usado su fuerza frente a sus compañeras para huir del fuego (Winock, 2004: 85; Clébert, 1978: 202). Gyp, quien decía conocer la identidad de catorce aristócratas que habían actuado de semejante forma, no tuvo reparos en denunciar dicho acto publicando en sus obras declaraciones como: «*tant mieux qu'il n'y a pas eu davantage [des hommes], parce que toutes les femmes auraient été brûlées*» (1899c: 11); y «*c'est à mon tour de faire l'homme et j'veux le faire !... pour pouvoir me sauver...*» (1898b: 26; *apud*: De Brabois, 2003: 198). Cabe decir que algunas de las autoras que se enfrascaron en la polémica fueron inmediatamente criticadas, como Jeanne Marni, denostada como *féministe exaltée* por un breve artículo publicado sobre el tema (Simone, 1897a: 1; 1897b: 1).

IV. LA RECEPCIÓN Y TRADUCCIÓN DE LA OBRA DE GYP EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

La figura de Gyp tampoco pasó inadvertida entre la aristocracia y la alta burguesía hispana, quienes, conocedoras de las nuevas tendencias literarias que llegaban del extranjero, no tardaron en adquirir las creaciones de una de las escritoras francesas más en boga del momento. Así pues, cada vez que una de sus novelas salía a la venta en Francia, era habitual que la prensa hispana, sobre todo la española, se hiciera eco de la noticia con el propósito de anunciar a sus adeptos que dicha obra ya estaba disponible en el país, más específicamente, en lo que el diario *La Época* (1849- 1936) dio en llamar «todas las bibliotecas elegantes» (Anónimo, EP, 1897: 2). Por desgracia, no todo el público hispanohablante podía ostentar el privilegio de leer un libro en su lengua original. Bajo este panorama, si se quería dar a conocer las obras de Gyp a un público más heterogéneo que el conformado por la reducida minoría que dominaba la lengua francesa, resultaba imperativo traducirlas al español, ya fuera en libros de bolsillo, revistas literarias o publicaciones folletinescas.

Con el fin de enlazar vínculos con el análisis feminista recién expuesto, en el presente apartado ahondaremos primeramente en la percepción que se tuvo de la Condesa de Martel como mujer, así como de su «licenciosa» literatura en la prensa hispana, analizando ambos apartados desde una perspectiva de género. De este modo, una vez analizada su recepción temática en el contexto hispano, pasaremos revista a las traslaciones que se realizaron en diferentes formatos de su obra al castellano, así como a otras lenguas comunitarias como el catalán. Para concluir este estudio, expondremos la relación de traducciones halladas durante la presente investigación, las cuales se publicaron tanto en España como en Hispanoamérica.

4.1. Entre pomos de tinta y esencia: del *cabinet-toilette* de la auténtica mujer artista al «marimachismo» de una *frondeuse*

Con el fin de cumplir con su vertiginosa dinámica de publicación, Gyp escribía diariamente hasta horas intempestivas, en concreto las cuatro de la madrugada, en un gabinete de trabajo emplazado en la misma habitación donde dormía y que, además, servía de cámara expositora para sus obras pictóricas. Para algunos de sus

contemporáneos, como gráficamente nos ilustraba S.N.T. en una crónica para *El Liberal*, este ambiente de intelectualidad artística, concebido en el mismo lugar donde se suponía que toda mujer se acicalaba, convertían a Gyp en el máximo exponente de una artista «femenina» y, al fin, «mujer»:

Este gabinete es una habitación muy singular: la mesa de escribir, colocada frente á la mesa tocador. Casi se confunden, con los pomos de esencia, los de tinta; las barras de lacre, con los avíos para las uñas; el sello, ostentando su conocido lema *Et puis après ?*, con otros mil objetos para la *toilette*. Es el verdadero hogar de la mujer mujer, y de la mujer artista; es el recinto que simboliza toda su existencia... (S.N.T., 1903: 3).

Tras este sugerente escenario de «mujer mujer», de meridiano calado patriarcal⁸⁸², S. N. T proseguiría su descripción perdiéndose en una sempiterna letanía del mobiliario y todos aquellos bibelots con los que la autora había engalanado su «femenino» despacho-dormitorio⁸⁸³, dándonos a entender que Gyp, pese a haberse inmiscuido en una profesión típicamente «masculina», cumplía con el dechado de virtudes atribuidas a la «feminidad exquisita»⁸⁸⁴. Se soliviantaba, pues, al público lector a conceder cierta indulgencia a aquellas escritoras que, como Gyp, se adhirieran a este artificio patriarcal de feminidad.

Menos benevolentes se mostraron otros críticos españoles como Ignotus, de *La Correspondencia de España* (1860-1925), quien en una misiva dirigida curiosamente a Tomás Borrás, intentaba convencer al traductor de nuestra autora de la superioridad literaria del país galo. A su parecer, la «muchachita» francesa que alcanzaba aquella edad en que la «diferencia de sexo marca en nosotros nuestras diferentes aficiones», disponía,

⁸⁸² *El Siglo Futuro* (1875-1936) integraba la noción de «mujer mujer» dentro de la domesticidad, y el conglomerado de bondades y virtudes estéticas que sustentaban la «feminidad tradicional»: «queremos, en fin, la “mujer mujer”, no la queremos hombre. Déjense al hombre la lucha, la pasión, el gobierno, la fuerza, la resolución de las cuestiones políticas, y quede á la mujer la ancha esfera que la civilización y la educación moderna le señalan, es decir, el amor, la dulzura, la caridad, la beneficencia, el cultivo de lo bello y de lo bueno» (Anónimo, SF, 1876: 2); por lo que dicho pleonasma no era más que una fidedigna reproducción del denominado «ángel del hogar».

⁸⁸³ En el Anexo III. IV., puede observarse una ilustración y una fotografía de este pintoresco despacho (IG1 y FG1), cuyas ventanas permanecían siempre abiertas y donde, según la revista *Caras y Caretas* (1898-1941) (Anónimo, CC, 1908: 44-45), Gyp escribía invariablemente desde las 5 de la madrugada hasta las 12 de la mañana.

⁸⁸⁴ Aceptación acuñada por María de la O Lejárraga (1874-1974), quien haciendo referencia al «fetichismo de la aguja» como el «*non plus ultra* de la “feminidad exquisita”», la empleó por primera vez en su obra *La Mujer Moderna* (1920). Mediante esta irónica expresión, la escritora feminista aludía a esa «feminidad inacabada» y recluida impuesta por el sistema patriarcal (Luengo, 2016c: 131).

contrariamente a la española, de un arsenal inagotable de obras colmadas de ternura y poesía, donde encontraría el germen de esa «feminidad encantadora» propia de las mujeres francesas y de la que, a su juicio, Gyp estaba provista (Ignotus, 1915: 5). En opinión de Ignotus, el mérito de Gyp, como el de tantas otras escritoras francesas, no radicaba en su valor literario, sino en que sus obras sirviesen de iniciación a la lectura para las jóvenes en esa edad en que los convencionalismos sociales les vedaban toda clase de libros, y en cuyo espíritu, gracias a ellos, se desarrollaba la afición a la lectura, asegurando a los autores que hacían «verdadera literatura, para el día de mañana, un cliente en cada mujer» (*Ídem*). En suma, al dejar impresa la huella de su condición femenina en sus textos, el cronista especulaba con que las escritoras fuesen de gran utilidad tanto para aleccionar a las noveles lectoras en esa entelequia de «feminidad», como para insuflarles el gusto por la literatura, que, una vez adquirido, podrían afinar con obras pertenecientes al canon, es decir, de autoría exclusivamente masculina.

Indagando en la prensa francófona de la época, resulta curioso constatar que, lustros después de las cavilaciones de estos cronistas españoles, algunos de sus coetáneos franceses también preconizaran su «feminidad» por encima de cualesquiera de sus dotes artísticas. Mientras que André Delacour exaltaba el carácter seductor de la escritora: «*si l'écrivain fut séduisant, la femme le fut encore plus*» (Delacour, 1932: 4) y Pascal, la nitidez con la que podíamos advertir su identidad femenina: «*on cherchait un auteur, on trouve une femme*» (*Ídem*), otros como Henri Nicolle eran categóricos al circunscribir su mérito literario a su feminidad: «*sa vraie gloire est d'avoir occupé dans notre littérature une place bien marquante et surtout bien féminine*» (1934: 3). Empero, si tanto la prensa hispana como la francófona convergieron con estas concepciones en torno a su «feminidad», no todos concordarían con la idea de que sus escritos translucieran su condición de mujer.

Así lo estimaba Lucien Corpechot (1871-1944), quien pese a valorar su refinado gusto decorativo e indumentario —complaciéndose de que no se vistiera de «hombre» para escribir como hacía George Sand⁸⁸⁵—, aseveraba que Gyp poseía la habilidad de escribir como un «hombre»: «*elle écrivit en homme. Nous ne la sentons jamais, nous*

⁸⁸⁵ La realidad es que el periodista francés se equivoca al aseverar que el travestismo no fue una práctica llevada a cabo por nuestra autora, tal y como podemos apreciar en la fotografía que sirve de portada a la obra biográfica de Silverman (1995), donde aparece Gyp vestida con un traje de chaqueta masculino (Anexo III. IV., FG2), un proceder que no le impediría a su vez lucir vestidos y otras prendas típicamente femeninas (FG3).

autres hommes, quand nous lisons ses romans, de l'autre " côté de la barricade "» (Corpechot, 1932: 440). Muy probablemente, con esta desacertada formulación de «escribir como un hombre» —imbuida por los estereotipos patriarcales que atribuyen a las personas características psicológicas y roles predeterminados conforme al binarismo de género hegemónico—, el célebre periodista francés estuviera refiriéndose al quebrantamiento de esa «feminidad ideal», de la que todas sus heroínas consiguieron zafarse, ya fuese lingüísticamente⁸⁸⁶ o, como expusimos en el estudio temático, adoptando parámetros conductuales que desafiaban los dictámenes del discurso patriarcal.

He ahí la razón por la que algunos cronistas españoles flagelaron su figura integrándola dentro de la peyorativa noción de «marimachismo». Fue el caso del ya citado Miguel Mauleon y, también, del afamado periodista Ricardo Becerro de Bengoa (1845-1902), quien al conocer la ocasional colaboración de Gyp en el diario feminista *La Fronde* (1897-1903), no dudó en tildarla de «varonil», a la vez que tergiversaba la implicación semántica del término «feminismo»: «su objeto es hacer la crítica del sexo feo, demostrar nuestra insuficiencia, pedir nuestra sumisión á ellas y nuestra sustitución por ellas en casi todos los cargos y funciones. ¡Casi nada!» (De Bengoa, 1897a: 407)⁸⁸⁷. Ello atestigua

⁸⁸⁶ Gyp dotó a sus heroínas de un lenguaje popular y contestatario, que buscaba poner en el punto de mira la pedantería con la que solían expresarse las altas esferas de la sociedad. Además, tales transgresiones lingüísticas les fueron siempre reprendidas por no corresponderse con el lenguaje delicado y cauto que se esperaba de toda mujer: «*dame !... C'est que, quand elle ne peut ni parler argot ni se livrer à des excentricités, elle ne s'amuse pas fort...*» (Gyp, 1886a: 118). En este sentido, Eduardo Zamacois (1873-1971) comentaba lo siguiente sobre el lenguaje de sus personajes: «Gyp habita en los alrededores de París un bazar precioso, y sus libros son un reflejo exacto, perfectamente sincero, de su espíritu, una prolongación de su casa; los personajes de sus obras hablan y viven como la autora vive y habla; por lo mismo, su literatura es una "literatura de bazar..."» (1905: 262), remarcando, así, este componente autobiográfico palpable en todas sus obras. Desde esta perspectiva, la literatura de Gyp desplegó ciertas críticas desde el punto de vista gramatical. Daba fe de ello el diario *L'Ouest-Éclair* al valorar el lenguaje de Francette, la niña protagonista de *Mon ami Pierrot*: «*Ce qu'elle sauve moins au long du récit, c'est sa grammaire... Mais tout le monde sait que les héros de Gyp parlent ainsi parce qu'ils le veulent et non parce qu'ils ignorent. C'est un genre qui n'enlève rien au vrai talent de l'écrivain*» (Femme chez elle, 1922: 8) Sin embargo, como puede apreciarse, la mayoría de ellas supieron pernotar la intencionalidad que guardaban estos solecismos.

⁸⁸⁷ A juicio de Becerro de Bengoa, como consecuencia de que las mujeres «a la moderna» hubiesen creado un periódico que ahondara en temáticas literarias, científicas, filosóficas y políticas, los hombres, «más ó menos modernos», habían tenido la «excelente idea de crear otro, que tratará sólo de "trapos", y cuyo título será *Le Petit Couturier*» (*Ídem*). Resulta significativo que con tal de evitar que las ideas expuestas en *La Fronde* calaran en el colectivo femenino del ocaso decimonónico, se intentara silenciar la voz de estas mujeres creando, simultáneamente, periódicos versados en temáticas mucho más superfluas.

cómo la inclusión de las mujeres en profesiones intelectuales era considerada por el discurso patriarcal como un claro atentado contra su supremacía.

Pese a que, como indicábamos al inicio de este estudio, a través de la composición de su ambiguo seudónimo⁸⁸⁸, la intención de Gyp no fue camuflarse bajo un nombre masculino, hubo quienes, a caballo entre estas dos corrientes de feminización y masculinización, despojaron a la autora de la pertenencia a cualquier sexo: «*Gyp n'a pas de sexe : c'est un nom, c'est un auteur, c'est une signature. Gyp est sur la sellette. Jugeons-le comme s'il s'appelait " Tartempion "*» (De Saint-Arroman, 1883b: 3). Aunque estas declaraciones del dramaturgo Raoul de Saint-Arroman (1849-1915) estuviesen revestidas de requiebros y pretendida imparcialidad hacia la calidad de su obra literaria, en realidad, tales discursos de asexualización no hacían más que invisibilizar o anular a aquellas autoras que se adentraban en el varonil mundo de la escritura. Y más especialmente, de aquellas mujeres que, como Gyp, osaron publicar bajo su verdadero nombre o *alter ego* femenino, desechando así la habitual práctica de adoptar un seudónimo masculino.

Nada tiene de extraño que en el primer tercio del siglo XX, un grupo de poetisas parisienses renunciara a firmar sus obras con sus verdaderos nombres: «para evitar las ironías —dice la iniciadora de la idea—, hacemos como Jorge Sand y adoptaremos seudónimos masculinos [...]» (Gómez Carrillo, 1911a: 1). Esta conducta tuvo su génesis en los lesivos comentarios que propagaba el discurso masculino en torno al creciente número de féminas que empuñaban la pluma: «—¡son tantas esas señoras!— exclama la gente. Y en esta exclamación hay siempre una ironía injusta é hiriente, contra la cual las mujeres tienen derecho de protestar y defenderse (*Ídem*)». Coincidimos con Enrique Gómez Carrillo en que el medio escogido para «huir de las burlas de los hombres» podía resultar «absolutamente ineficaz», aunque divergimos con el periodista guatemalteco en que ello fuese debido a la inalterable esencia femenina que, muy a pesar de sus sobrenombres masculinos, impregnaban sus textos: «¿quién, en efecto, no adivina el rostro femenino al través de un antifaz masculino? [...] se ve sin dificultad cuánto impudor —¡oh!, un impudor sagrado— hay en ellas» (*Ídem*). Tal y como demostró Gyp en su denostada literatura «masculina», la manera de escribir o los recursos estilísticos empleados no vienen en modo alguno predeterminados por el género asignado al nacer.

⁸⁸⁸ Recuérdese la nota explicativa sobre el seudónimo de Gyp incluida en la «Introducción», p. 31.

En la España del umbral del siglo XX, existieron, empero, innumerables voces masculinas que situaron equívocamente a Gyp entre aquellas autoras que se habían ocultado bajo seudónimos masculinos. Uno de ellos fue, curiosamente, el recién citado escritor Gómez Carrillo:

Leed la infinidad de libros que se publican en París. De vez en cuando uno os llamará la atención por su penetrante análisis de corazones juveniles. Preguntad por el autor y os dirán: es una señora. J. Marní, la melancólica cuentista, es una señora; Gyp es una señora; Gerard d'Houville, una señora; George de Peyrebrune, una señora; J. de la Vaudère, una señora; Claude Ferval, una señora; Juan Bertheroy; una señora; Ivan Shanick, una señora; Fred Gressac, una señora; Rechilde [sic], una señora. Y si todas éstas se ocultan aún con pseudónimos masculinos, es por rendir un último homenaje á nuestra antigua supremacía. Pero ya otras han llegado que, renunciando á las caretas, enseñan desde la portada sus finos rostros (Gómez Carrillo, 1905a: 134-135).

Obsta decir que las lacerantes apreciaciones que compartieron sus contemporáneos franceses y españoles no fueron extensibles a los laudables discursos de sus compañeras de profesión, quienes celebraron su determinación para opugnar de manera sin igual dictámenes de la época como la unión marital: «*nul de nos écrivains ne s'est élevé avec plus de vivacité que Gyp contre la façon dont on conclut et dont on comprend le mariage dans le monde*» (Véga, 1892: 131). También la periodista feminista Séverine (1894: 1) se deshacía en elogios al admitir la superioridad literaria de Gyp, describiéndola como a la más «exquisita demoledora», la única que sería capaz de encarnar el espíritu de las *frondeuses*, y manejar con suma finura y una *vis cómica* inagotable el arma de la insubordinación. Si bien fue la excepción a la regla, en la esfera hispana hubo voces masculinas que ensalzaron a Gyp como uno de los mayores referentes del arte feminista en España: «*nunca llegará, sin embargo, Jean Dornis⁸⁸⁹, dentro del arte feminista, fuerte á ratos con temple hombruno, tierno siempre con ternuras privativas de hembra, [...] al encanto artístico de Gyp [sic], en su patria adoptiva*» (Guerra, 1902: 136). Resulta significativo que la perspectiva feminista de Gyp no sólo dejara huella en su país natal, sino que también lo hiciera en otros países extranjeros y,

⁸⁸⁹ Jean Dornis fue el seudónimo empleado por Élena Goldschmidt-Franchetti (1864-1948), una novelista francesa y crítica de literatura, nacida en Italia, que cultivó su obra a principios del siglo XX.

sobre todo, en el ámbito hispano, ya que su obra fue traducida en España y en numerosos países de Hispanoamérica.

En efecto, incluso desde España, la Condesa de Martel fue percibida como una mujer de mucho ingenio, dotada de un verdadero espíritu de observación, cuya pluma amena, fácil y cáustica, había trazado cuadros muy entretenidos de la alta sociedad parisiense, que conocía admirablemente y de la cual, en expresión de Juan Buscón, había «presentado tipos y escenas, no muy favorables por cierto para la gente culta *chic*» (Buscón, 1900: 1-2). Asimismo, se la consideró como el «primer autor» que generalizó la forma dialogada en un cuadro de la vida parisién, un proceder que posteriormente tuvo un sinfín de partidarios y adeptos⁸⁹⁰. Desde un plano literario, además de asegurarle un buen núcleo de lectores, ello le permitió aprehender por primera vez el carácter gráfico, el relieve y el vigor que emanaban del lenguaje de cada personaje.

Sin duda, sus coetáneos varones erraron al anteponer su «feminidad» a sus aptitudes artísticas. Un fenómeno que le valió, no obstante, el distintivo de ser la primera *femme de lettres* que no se resignó a ser un *homme de lettres* (Brisson, 1896: 412). Paradójicamente, en las contadas ocasiones en que se reconoció su talento literario, éste le fue atribuido a una pluma «masculina»; ya fuese adscribiendo la autoría de sus piezas a dramaturgos de sexo masculino o equiparando su concepción narrativa a la de un «hombre». En este sentido, y si bien es cierto que el hecho de que Gyp fuese mujer sí interfirió en su obra, ya que en sus temáticas cristaliza una empática protesta contra la posición subalterna en la que se hallaba el colectivo femenino, bifurcar la escritura en un reduccionista binarismo de género, dándonos a entender que tanto hombres como mujeres estaban predispuestos/as a concebir de una determinada manera, constituye una clara muestra de cuán incrustado estaba el «determinismo biológico» en las mentalidades de la época; y cómo ello contribuyó al deslustre de su ambigua⁸⁹¹ literatura por el hecho de ser mujer.

⁸⁹⁰ Recuérdese el gran influjo que tuvo el estilo de Gyp en numerosos escritores, franceses y extranjeros, de su época, p. 94.

⁸⁹¹ En el estéril debate sobre su varonil o femenino modo de escribir, fueron escasos los críticos que, concibiéndola como «femenina», osaron alabar su literatura: «*Gyp est absurde, illogique, injuste. C'est par cela qu'elle est femme. Et c'est par cela qu'elle nous plaît*» (Brisson, 1896: 412), aunque como podemos pernotar, lo hicieron bajo una farisaica óptica patriarcal, que injuriaba su género y su persona.

4.2. La percepción de la obra de Gyp en la esfera franco-española: un incómodo ideario «moral» para el discurso dominante

En términos de recepción traductológica, Gyp obtuvo una óptima acogida por parte de la crítica literaria hispana y así lo documentan las treinta y dos obras en castellano e, incluso, una en catalán⁸⁹², que, frente a las tres recogidas por la Biblioteca Nacional de España, se han podido hallar a lo largo de la presente investigación. Con todo, para aquellos críticos que verdaderamente leyeron y descifraron su obra, la ruptura de estereotipos de género que en ella pernotaron supuso un inconveniente difícil de soslayar: «la heroína de Gyp posee una salud imperturbable, ignora los nervios y los vapores, no se fatiga por nada y es capaz de escribir veinte ó treinta volúmenes sin cansarse; en cuanto á la moral... dejaremos la moral para otro día» (Anónimo, EM, 1903: 191). Su incursión en el sector literario se tornaría así como una clara contravención al rol tradicional atribuido a las mujeres y, el contenido subversivo de sus piezas, como un referente con el que minorar la competencia escritural del sexo femenino: «las mujeres autoras son deliciosas y [...] se las debe aconsejar que lo sigan siendo, pero que no escriban novelas, porque por más que haga el feminismo, las mujeres no tendrán nunca espíritu creador: no pueden concebir nada fuera de sus propias impresiones» (*Ídem*). De tal modo, mediante la «naturalización de los sexos», según la cual las mujeres carecían de raciocinio por orden natural, se pretendió justificar su supuesta incapacidad para ejecutar actividades que requirieran un esfuerzo creativo o intelectual.

En su país natal, no iba desencaminado el periodista Lucien Corpechot (1871-1944) cuando afirmaba que las libertades que Gyp se tomaba con los hábitos y las convenciones sociales fueron la causa por la que severos censores del momento acusaron de inmoralidad los propósitos de Paulette y Chiffon (1932: 435). Pero no sólo Paulette, la joven emancipada partidaria del divorcio, o Chiffon, anunciadora de la «*jeune fille moderne*» —como acertadamente se la describía en el diario suizo *Le mouvement féministe* (M.H., 1927: 74)—, entraron en la lista negra de las novelas francesas propuestas para censura.

Louis Bethléem, director de la influyente revista *Revue des lectures* (1869-1940), se lamentaba de que las impertinencias de estas «insensatas» heroínas hubieran divertido

⁸⁹² La editorial Políglota, con sede en Barcelona, publicó en 1930 la novela *Un Secret*, traducida por Manuel Fontanals i Mateu (1893-1972).

e, incluso, *gypanizado* a toda una sociedad (1908: 169). He ahí la razón por la que incluyó gran parte de su vasto repertorio en *Romans à lire et romans à proscrire* (1908), un ensayo donde clasificaba desde un punto de vista moral las novelas y novelistas que debían prohibirse. A tenor de sus apreciaciones, Gyp explotaba la vanidad y la necesidad, además de la perversidad humana, mediante pretensiones licenciosas que la convertían en toda una «*gourgandine littéraire*» (*Ibid.*: 170); esto es, una mujer de mala vida, desvergonzada y libertina.

Un idéntico veredicto emitía la publicación cordobesa *Revista Mariana: publicación mensual con censura eclesiástica*, donde también se incluyó a una de sus piezas más contraventoras, la subversiva *Napoléonette*, en el listado de obras que habían de proscribirse. No sorprende el veto que numerosas publicaciones eclesiásticas impusieron a la obra de la novelista bretona si tenemos en cuenta que el papel de la religión en la dramaturgia española encarnaba la esencia nacional. De hecho, llegó a convertirse en un eje del pensamiento político que, como asevera la hispanista Évelyne Ricci (2003: 285), se radicalizó en la España de las primeras décadas del siglo XX, siendo expresado por algunos dramaturgos ya no sólo como fruto de un conservatismo burgués, sino de un nacionalcatolicismo que se encaminaba hacia posiciones autoritarias y dictatoriales⁸⁹³.

El propósito de este autor, un periodista que firmaba con el seudónimo de El Cruzado Blanco, era prevenir a los lectores del peor de los males que se contraía al concurrir a esta clase de espectáculos, donde insensiblemente se respiraban «las miasmas de una frivolidad malsana; se defiende y aplaude al héroe de un pecado artísticamente dorado; y, para excusar nuestra asistencia, decimos que no es tan malo como dicen [...] En fin se llega a decir que el pecado tiene razón...» (El Cruzado Blanco, 1925: 113). El estrecho vínculo que, como intuíamos, comenzaba a fraguarse entre «inmoralidad» y «feminismo» nos queda confirmado con el hallazgo de la obra *Sexe faible ; une riposte aux exagérations, aux absurdités et aux utopies du féminisme* (1908), en cuyas páginas leíamos a William Vogt zaherir la moral de Gyp como la «abominación de la desolación»

⁸⁹³ Consúltese, a este respecto, el teatro de José María Pemán (1807-1981), el cual se inscribe en esta corriente dramática originada al final de la primera década del siglo XX y que, desde sus primeras representaciones, guardaba un intrínseco pensamiento conservador y burgués (Ricci, 2003: 284). Sin embargo, bajo esta aparente noción de catolicismo y salvaguardia de la Nación, se defendía un pensamiento nacionalcatólico, hecho que se corrobora, según la investigadora (*Ibid.*: 284-285), en las importantes responsabilidades políticas que este dramaturgo y amigo íntimo de Primo de Rivera tuvo en su Dictadura (1923-1930).

(1908: 79). Por muy negativa que resultase esta mención para las mentalidades reaccionarias del período, lo cierto es que la presencia de la obra de Gyp en esta diatriba al feminismo nos corrobora la perspectiva feminista de la que dotó a sus escritos y, en concreto, que su adscripción al ideario feminista sí que llegó a ser atisbada por sus contemporáneos.

En esta mirada de vejatorios propósitos, se erigieron voces masculinas que fueron la excepción a la norma, como Anatole France (1844-1924), quien la consideraba toda una filósofa e, incluso, una gran moralista. En un artículo titulado «La sagesse de Gyp» (1888: 2), admitía no haber comprendido nunca esa moda de acusar de inmoral a su literatura, yendo incluso a reclamarle a la Académie Française la concesión del Premio literario Montyon, destinado a las obras de mayor utilidad moral. Aunque Anatole tampoco especificó qué entendía exactamente por «moralista», la siguiente apreciación sobre sus heroínas: «*Gyp ne craint pas de nous montrer de ravissantes créatures ; mais, en même temps, elle nous fait comprendre qu'il est ardu et décevant de vouloir les aimer de trop près, et c'est là justement qu'elle se révèle moraliste consommé*» (Ídem), no deja lugar a dudas de que la estampa de mujer independiente y emancipada de cualquier despotismo conyugal fue una de las variables a contemplar por el afamado literato francés.

De un modo más perspicuo lo reflejaba la escritora Gérard d'Houville (1875-1963), quien al valorar a Gyp, parecía incluirla sin hesitaciones dentro del movimiento feminista, aseverando que lo único que la escritora francesa deseaba para las mujeres era su tan merecida libertad, que las aproximaría a ese ansiado estado de «ciudadanía plena»⁸⁹⁴: «*ce qu'elle souhaitait pour les femmes, c'était la liberté, la sincérité, l'activité physique et morale, la santé et l'intelligence, l'abolition des conventions et des préjugés surannés*» (D'Houville, 1932: 5). De igual modo, el periodista Eduardo Gómez de Baquero (1866-1929), más conocido como Andrenio, al advertir el notorio influjo estilístico que Gyp tuvo en el escritor y diplomático Alfonso Danvila (1879-1945), se complacía en definirla como a una conocida escritora francesa que «burla burlando» había sabido trazar donosas y entretenidas pinturas de la alta sociedad del país vecino, no exentas algunas, pese a su aparente ligereza, «de cierta filosofía social y de cierta sátira

⁸⁹⁴ Véase la definición de dicho concepto en contraposición con aquél de «ciudadanía inacabada» en el *Glosario conceptual*, p. 542.

moral, medida y urbana» (Gómez de Baquero, 1901: 163)⁸⁹⁵. Moralista también fue el distintivo con el que la periodista Véga (1892: 130) se aventuró a calificar el género literario de Gyp, dado que ésta no se contentaba con hacernos sentir el vacío de las satisfacciones mundanas, sino que en sus líneas abordaba los problemas sociales, poseyendo, además, la entereza de denunciar los abusos que la conmocionaban desde un prisma irónico y satírico. Las escabrosas reflexiones que tanto desagradaron a tantos compañeros de profesión conformaron, por consiguiente, un incómodo ideario «moral», con un implícito sello de libertad y justicia social para las mujeres y otros colectivos⁸⁹⁶, que sólo algunas/os quisieron valorar.

4.3. Clasificación por géneros de las traducciones al español

Las obras traducidas de Gyp no siempre fueron presentadas al público hispano de forma análoga a su versión francesa. Es por ello por lo que hemos creído conveniente clasificarlas, además de cronológicamente, según los géneros en que fueron difundidas. A lo largo de estos cinco subapartados, especificaremos todas las traducciones difundidas tanto en España como en Hispanoamérica, acompañándolas, en los casos pertinentes, de una breve descripción sobre la evolución histórica de sus géneros narrativos. Asimismo, siempre que ha sido posible, hemos indagado en la autoría de las obras vertidas a nuestra lengua con la perspectiva de visibilizar, si las hubiese en este caso, a aquellas mujeres que en los lindes del siglo XIX se consagraron a la práctica traductológica.

⁸⁹⁵ Cabe decir que el sarcasmo de sus novelas fue un fiel reflejo de la mordaz personalidad de la escritora, que sería recordada durante años por la prensa internacional. Léase, a título de ejemplo, la anécdota del artículo «Earned by her Ingenuity» (Anónimo, WTS, 1940: 6). Según informaba la prensa australiana, al encontrarse Gyp un día con el Barón Rothschild (1840-1915) en su puesto de venta del Bazar de la Charité y solicitarle que le comprase algún producto, el noble inglés le respondería que nada le interesaba, pidiéndole con coquetería que le vendiese su autógrafo, ya que le encantaría tenerlo. La novelista francesa le entregó, en su lugar, un cheque-autógrafo en el que rezaba: «*Received from Baron Rothschild the sum of 1000 francs for charity. GYP*», a lo que el barón le entregó voluntariamente el dinero, yéndose encantado y entre risas con el ingenio de la escritora.

⁸⁹⁶ Gyp también fue precursora de la protección de la infancia y de la población en riesgo de exclusión social, como lo manifiesta su participación en secciones benéficas de diarios infantiles como *Le Journal des enfants* (1832-1897) o las diversas piezas que puso en escena en beneficio de colectivos marginados o con bajos recursos económicos. Véase el apartado «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», pp. 119-279.

4.3.1. De las entregas matritenses a las mexicanas: la democratización de una obra inasequible a través de folletines

La paulatina alfabetización que comenzaron a experimentar las clases más desfavorecidas durante el siglo XIX implicó un replanteamiento en la forma de difundir la literatura, la cual pasó a publicarse también en diarios de gran tirada a precios mucho más accesibles. Este género de literatura popular, oriundo de Francia, adquirió el apelativo de folletín en España, país donde no se asentó hasta la década de 1880 (Golluscio de Montoya, 1995: 89). Uno de los diarios iniciadores de este nuevo género fue el periódico vespertino *La Correspondencia de España* (1859-1925), que, ya desde la década de los sesenta, empezó a divulgar obras de literatura francesa en nuestra lengua. El 22 de septiembre de 1891, apenas seis meses después de que en *Le Figaro* (1826-) se diera por concluido el folletín de la novela de Gyp *Un raté* (1891)⁸⁹⁷, comenzaba a publicarse en Madrid su traducción. Con un título tan explícito que dejaba intuir el «desenlace» del protagonista, *El suicidio de Ganuge* clausuró su última entrega el 14 de octubre de dicho año.

Tampoco tardó en sumarse a esta nueva moda el diario *La Época*, que catapultó a la fama escritores/as extranjeros/as de hasta entonces poco renombre y, entre los cuales, se encontraba Gyp. El 16 de abril de 1892, el periódico vespertino manifestó su deseo de dar a conocer una de las obras «más celebradas de la literatura contemporánea»: *Petit Bob* (Anónimo, EP, 1892: 4). Con un total de veinticinco entregas, *Bob* —se optó por una omisión al traducir el título— fue presentada en la parte inferior de la última plana desde el 17 de abril hasta el 22 de mayo de dicho año. Tan magnífica acogida tuvieron las cómicas aventuras de este *enfant terrible* que, menos de tres meses después de su desenlace, el 25 de agosto, empezaría a publicarse en el mismo periódico una nueva novela de Gyp: *Le monde à côté* (Gyp, 1892b: 4). Traducida como *La huérfana de Skaer*, ésta fue mucho más extensa que la anterior. Constó de cuarenta y tres entregas que se prolongaron hasta el 19 de octubre de 1892.

El público decimonónico español no sería, con todo, el único asiduo a las novelas de corte folletinesco. Desde el ecuador del siglo XIX, diversos periódicos sudamericanos

⁸⁹⁷ El conocido diario *Le Figaro* publicó la novela en formato folletín desde el 8 de enero hasta el 10 de febrero de 1891. Los números de los periódicos de cada entrega pueden consultarse en la bibliografía de las piezas teatrales y la prosa dramática de la autora (Gyp, 1891).

acostumbraron a incluir este tipo de publicaciones entre sus páginas y, como era de prever, la cada vez más conocida literatura de Gyp formó parte de ellas. En 1894⁸⁹⁸, el diario mexicano de circulación nacional *El Universal* (1888-1901) puso a disposición de sus lectores/as la que sería la primera traducción de *Le mariage de Chiffon* (Gutiérrez, 1984a: 385). Para ello, se hizo uso de una total domesticación. Así lo demuestra el título elegido, *El matrimonio de Bebé*, traducida por el periodista mexicano Carlos Roumagnac (1869-1923), en el que se modificó algo tan identitario como el sobrenombre por el que todos conocían a la protagonista. Según da a entender el escritor estadounidense E. K. Mapes (1940: 48), el folletín gozó de gran popularidad en todo el país, por lo que parece que esta adaptación a las convenciones de la cultura meta resultó fructífera.

Puede que de no haber acontecido la irrupción del género folletinesco, propulsor de la literatura de Gyp en el mercado español, hispanoamericano e, incluso, en el iberoamericano⁸⁹⁹; no hubiera existido un aliciente lo suficientemente tranquilizador, en lo que atañe a la recepción del público, para que se tradujera luego, en publicaciones independientes, la obra de una autora que habría sido aún si cabe más minusvalorada en el contexto hispano.

4.3.2. *Las novelas de Gyp en ediciones de «poche»*

La necesidad de hacer accesible la literatura a otras capas sociales, ávidas por adentrarse en el mundo de la lectura, pero sin recursos suficientes para hacer frente al elevado coste que suponía cualquier obra, cristalizó en la creación de un nuevo formato de libros, mucho más compacto y más asequible que el tradicional. Aunque en España habría que esperar hasta el advenimiento de la sequía bibliográfica de la década de 1960 para asistir al auge de los *pocket books* (Observatorio de la Lectura y el Libro, 2011: 4) —como empezaron a denominarse durante el inicio de la Segunda Guerra Mundial (*Ibid.*: 3)—, ya desde el alba del siglo XX, editoriales francesas como Calmann-Lévy o

⁸⁹⁸ Debido a la imposibilidad de acceder a este periódico, desconocemos las fechas exactas de publicación.

⁸⁹⁹ En 1888, el periódico brasileño *Lanterna* —en razón de los años de publicación de dicho diario, creemos que se trata de *A Lanterna Mágica* (1875)— publicó una novela de Gyp a modo de folletín, titulada *Sem rumo*, literalmente, «sin rumbo» (Kraay, 2013: 480). Ignoramos a qué publicación pertenece porque el periódico no está disponible y la fuente donde se ha encontrado no la especifica, pero el hecho de que no exista ninguna novela con dicho título en francés nos hace pensar que estamos ante otro caso más de duplicidad de títulos.

Flammarion, con su *Collection illustrée à 95 centimes*, comercializaron novelas populares en formato de pequeñas proporciones a precios muy reducidos (Séguin, 2005: 24, 59). Un recurso que también pondrían en práctica diversas casas editoriales españolas e hispanoamericanas. A la vista queda que la casi totalidad de traducciones que nos disponemos a exponer fueron difundidas en ediciones de bolsillo⁹⁰⁰.

Tras ser publicado en 1891, *El suicidio de Ganuge* salía a la venta en forma de publicación independiente tres años más tarde. Así lo anunciaba el 19 de agosto de 1894 el propio diario que lo difundió en folletín, *La Correspondencia de España* (Anónimo, CE, 1894: 4). La editorial encargada de editar la obra en español, de traductor/a anónimo, fue El Cosmos Editorial (1883-1900), un sello editorial fundado por el traductor y editor Miguel Bala y García (¿?-1896), que se creó con el propósito de dar a conocer al público hispano los acontecimientos literarios más interesantes del extranjero, debutando con una escogida colección de novelas de aparición bimensual, centradas en la literatura francófona (García Fuentes, 2018a: 1, 2)⁹⁰¹. Es merecedor de atención que, en ninguna otra fuente datada de 1894 o de años fronterizos a éste, se hayan encontrado referencias sobre esta obra, dado que, más de una treintena de años más tarde, volvía a ser publicitada en publicaciones madrileñas como el *Mundo Gráfico*, *El Sol* y el *ABC* (Anónimo, ABC, 1927: 36; MG, 1926: 13; SOL, 1927a: 2). Es muy probable que tras pasar totalmente inadvertida en las décadas pasadas y una vez que la literatura de Gyp ya había alcanzado un éxito notorio en España, se reeditara la novela con vistas a obtener un volumen de ventas superior.

⁹⁰⁰ Consúltese el apartado «4.6. Estudio de la obra traducida de Gyp en España e Hispanoamérica» para conocer el nombre de las editoriales de estas obras y las fuentes donde las hemos hallado, pp. 466-477.

⁹⁰¹ Además de *El suicidio de Ganuge* (1894), de Gyp (traducción anónima); la primera obra de El Cosmos Editorial fue *Repesalias de la vida* (1884), de Édouard Delpit, versión española de Miguel Bala. Su lista prosiguió con obras de notoria reputación en la sociedad francesa de la época, tales como *Germinal* (1885), de Émile Zola (traducción de Ángel de Luque); *La bella horchatera* (1890), de Paul Mahalin (traducción de José de Olave); *Recuerdos de destierro* (1888), de Pierre Loti (traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos); o *El crimen de Orcival* (1889), de Émile Gaboriau (traducción de Joaquina García Balmaseda). Aunque El Cosmos Editorial concentró su actividad en la literatura francófona, en ella también tuvieron cabida obras originales españolas, que irían alternándose con novelas cumbres de la literatura italiana, portuguesa o inglesa, como *Días penosos* (1884), de Charles Dickens (traducción de Licenciado Barbadillo) (*Ibid.*: 2). A pesar de que el autor/a de la traslación de *El suicidio de Ganuge* (1894) nunca salió a la luz, observamos cómo en muchas otras obras de El Cosmos Editorial sí que se dio a conocer el nombre del traductor/a. Probablemente, ello se deba a que se trate de una traducción reeditada, la misma que *La Correspondencia de España* (1860-1925) ya había publicado tres años antes, en 1891, también de manera anónima.

Efectivamente, más de una década tendría que transcurrir desde la publicación en Francia de *Autour du mariage* (1883) para que una novela de Gyp lograra al fin gozar de cierto renombre en todo el territorio español. Bajo un título que demostraba cierta falta de naturalización, los periódicos nacionales no dejarían por ello de saludar con entusiasmo *Alrededor del matrimonio* (1904), que, según un artículo de la edición madrileña del diario *ABC* (1903-), había sido «esmeradamente traducida a nuestro idioma», manteniendo, además, el estilo tan característico de Gyp (Anónimo, *ABC*, 1904: 8). De menos reclamo fue objeto su continuación, *Alrededor del divorcio* (1904), pues, a juzgar por el ínfimo número de referencias halladas, estuvo lejos de suscitar tanto interés como su homónima francesa: *Autour du divorce* (1886), que nada más salir al mercado alcanzó un ritmo de ventas fulgurante, quedando agotadas un total de quince ediciones en dos días (Anónimo, *LF*, 1886: 1). Ha de tenerse en cuenta que *Autour du divorce* se publicó sólo dos años después de 1884, año en que el divorcio fue restablecido en Francia, mientras que en España no fue aprobado hasta la Segunda República, en 1932.

Como habrá podido inferirse, ambas fueron traducidas por el mismo autor —Aecé, un jefe de Estado Mayor del Ejército llamado Arturo Echevarría y Cía—, quien probablemente a sabiendas de que los títulos escogidos no habían sido los más acertados, acabó publicando esta vez una segunda edición, titulada sencillamente *El divorcio* (1904). Ese mismo año, las novelas *Joies conjugales* (1887) y *Mariage Civil* (1892) fueron parcialmente traducidas en *Escenas parisienses, cuentos y novelitas* por el mismo traductor, que sirviéndose de la noción de hipertextualidad, entremezcló en un único libro capítulos de ambas novelas sin llegar a traducir ninguna en su totalidad. Una obra que sí se ganaría esta vez la reprobación de la crítica periodística: «se ve bien claro en este libro la imposibilidad absoluta de traducir bien al castellano las originalísimas obras de la condesa de Martell [*sic*]» (Anónimo, *BN*, 1905a: 2). Con este libro culminaría el año más fecundo en la producción traslativa de la obra de Gyp al español.

Al cabo de seis años, se lanzó en las librerías españolas *El casamiento de Chiffon* (1910), una traducción de la novela más vendida de Gyp en Francia, *Le mariage de Chiffon* (1894). Esta traslación corrió a cargo de quien fuera la primera mujer admitida en la Asociación de la Prensa de Madrid, esto es, María de Atocha Ossorio y Gallardo de Riu (1876-1938). Ignoramos por qué razón fue la única que careció de trascendencia en la prensa de la época —sólo aparece recogida en el tercer volumen del *Catálogo general de la librería española e hispanoamericana, años 1901-1930* (Cámara Oficial del Libro

de Madrid y Barcelona, 1935: 594)—; pero sospechamos que tuvo mucho que ver el hecho de que sea la única obra traducida por una mujer⁹⁰².

Mientras tanto, en la capital bonaerense se editaba la que sería la única novela de Gyp publicada en Argentina: *El primo de su mujer* (1910). A semejanza de *Alrededor del divorcio* (1904), para la traducción de *Entre la poire et le fromage* (1909), se publicó una segunda versión con una leve modificación en el título: *El primo de mi mujer* (s.f.). También en este otro lado del océano, obtendría una gran aceptación *La felicidad de Ginette* (1921), vertida a nuestra lengua por el escritor y periodista madrileño Tomás Borrás y Bermejo (1891-1976). En comparación al número de alusiones emitidas en torno a las obras recién descritas, podemos calificar a *La felicidad de Ginette* como aquella de mayor repercusión en España. Muy probablemente, gracias a la creciente nombradía de la figura de Gyp en España, aquí habite el motivo que condujo, a mediados de los años veinte, a la aludida reedición de *El suicidio de Ganuge*.

Para concluir, un comentario al margen merece la última traducción realizada en la esfera hispana. A diferencia de las anteriores, lanzadas en libros de bolsillo, ésta apareció en una antigua revista literaria de periodicidad semanal, aunque también de pequeño formato y modesto precio —en el caso de la obra de Gyp, tres pesetas—, titulada *Novelas y Cuentos* (1929-1966) (Gyp, 1951). Se trata de la traducción de *Bijou* (1896), *Monina* (1951), publicada casi veinte años después de la desaparición de la autora. Una novela que ya había sido traducida veintiséis años antes por el hebdomadario femenino *Mujer: revista del mundo y de la moda* (1925-1926), que publicó de manera exclusiva y por entregas, durante sus dos años de edición, esta novela de Gyp de traducción anónima (Gyp, 1925). En términos generales, se advierte que la tendencia traductológica de la obra de Gyp al español consistió en publicar sus escritos en prensa por entregas para, décadas más tarde, publicarlos en formatos independientes mediante editoriales o escritores de renombre.

Si bien esta conclusión ha sido fruto de un largo camino de interrogantes a la hora de localizar y elaborar una relación cronológica de su obra en español, este proceder se torna especialmente enriquecedor por la diversidad de traslaciones que se hacían de un

⁹⁰² La conciencia feminista que esta periodista madrileña había manifestado se afianzaría en 1906 con la publicación de *El feminismo práctico*, a la que siguió *El casamiento de Chiffon* (1910).

mismo capítulo o novela. Un fenómeno que podría resultarnos de suma utilidad para establecer un análisis traductológico comparativo.

4.3.3. Los «cuentos» de Gyp: una atrevida concesión periodística

Dos años antes de dar a conocer sus novelas a través del género folletinesco, el diario *La Época* (1849-1936) ya parecía tener a Gyp en gran estima, de modo que el 4 de febrero de 1890 no dudó en publicar uno de sus «cuentos». Un género que, sorprendentemente, nunca había sido abordado por la autora. Lo que *La Época* bautizó como «cuento» hacía en realidad referencia a un capítulo de la novela *Sans voiles* (1885), titulado «Une perle» y traducido como «Una alhaja». En esta incoherencia reparó incluso la prensa nacional, en concreto, el periódico republicano *La Justicia* (1888-1897), que anunciaba susodicha traducción con estas palabras: «el eco de las clases conservadoras y aristocráticas traduce y publica ayer un capítulo de una novela de Gyp, o séase la condesa de Martel» (Anónimo, JU, 1890: 1; *apud*: SF, 1890: 2). Justo una semana después, la traducción reaparecía en la edición leridana del periódico *El País*⁹⁰³ y, tres años más tarde, en *El Tiempo Ilustrado* (1891-1912).

Su título en este periódico mexicano, el primero de carácter ilustrado, se veía, sin embargo, trastocado por una traducción morfológica —*Una perla (Une perle)*—, aunque no por ello menos semánticamente apropiada. Además del título, en el texto meta también saltan a la vista numerosas variaciones con respecto a «Una alhaja», por lo que deducimos que ambas pertenecen a autorías diferentes (Gyp, 1893: 5). Del exorbitante número de capítulos que nacieron de la pluma de Gyp, sorprende que éste fuera traducido en dos ocasiones. Probablemente, la razón de esta duplicidad radique en la necesidad de difundir una traducción más afín a las variaciones léxicas y morfosintácticas que presenta el español mexicano con respecto al de España. Sin embargo, el hecho de que *El Tiempo Ilustrado* reprodujera fielmente otra traducción ya existente en la prensa española —*La Millonaria*, que analizaremos posteriormente (Gyp, 1896b: 20-21)— nos impele a creer

⁹⁰³ Puesto que la institución encargada de publicar los diarios digitalizados de la versión leridana de *El País*, Fons Sol-Torres de la Universidad de Lérida, sólo dispone de un escaso número de ejemplares, no hemos podido tener acceso a dicha traducción. No obstante, considerando la proximidad de las fechas de publicación de ambos diarios y el idéntico título de la traducción, todo apunta a que se trata de la misma. Los números que se encuentran actualmente en línea pueden verse en el siguiente enlace: http://soltorres.udl.cat/handle/10459/92/discover?order=DESC&rpp=10&sort_by=score&page=1&query=El+pa%C3%ADs&group_by=none&etal=0

que se trata de un simple desconocimiento, pues lo lógico habría sido aplicar tal proceder en todas las traslaciones. Además, el diario azteca tampoco empleó en ningún momento el atributo «cuento» para referirse a ella, por lo que, seguramente, se ignoraba que el capítulo ya había sido traducido en España como «Una alhaja».

A la inversa ocurriría con el afamado periódico español *El Globo* (1875-1932), cuyos editores —probablemente sabedores de su difusión en *La Época* y *El País* catorce años antes—, retomaron el olvidado protagonismo de este «cuento» el 20 de septiembre de 1904. Ello no tendría mayor trascendencia de no ser porque *El Globo* no optó por incluir entre sus páginas *Una alhaja*, es decir, la versión de los dos diarios españoles, sino la mexicana, *Una perla* (Gyp, 1904b: 1-2). Sin embargo, no aludió en ningún momento a su proveniencia mexicana, dando a entender a su público lector que se trataba de una traducción de cosecha propia. Delatadoramente, bajo la influencia de la prensa española, *El Globo* sí encabezaría la sección de la traducción con el título de «cuentos escogidos» (*Ibid.*: 1), una conversión de género que, como hemos visto, ya había experimentado el capítulo en sus dos apariciones finiseculares.

En esta misma tónica se situaría «Suavidad», un capítulo presentado en la portada del *Diario del Hogar* (1881-1912) bajo la sección «Cuento del día» (Gyp, 1899b: 1). A semejanza del resto de fuentes, en este periódico mexicano tampoco se especificó el título original ni la obra extranjera de la que procedía. Para localizar el texto origen de este capítulo —presentado una vez más con la desacertada denominación de «cuento»— optamos por traducir el título literal al francés «Suavité» con el propósito de buscarlo en los índices de las novelas de Gyp. Tras este proceso de investigación, hallamos un capítulo homónimo que se encontraba inserto en la novela *Un homme délicat* (1884). Estamos, por lo tanto, ante una traslación que podríamos calificar de fragmentaria, ya que se trata de la única traducción existente en español de esta novela, cuyo resto de capítulos quedó sin traducir.

No cometería este desacierto léxico *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921) con la traducción de *Joseph*, en 1910, ni el periódico mexicano *El Pueblo* (1914-1919), con aquella de «Calme d'une conscience pure», en 1916, de la novela *Joies conjugales*. Al ser este último capítulo una escena consistente en un soliloquio, al término «cuento» lo reemplazaría esta vez una descripción de su modalidad textual. Se arrebatava

así a «las lectoras»⁹⁰⁴ la posibilidad de imaginar la trama por ellas mismas. Una amplificación de suma explicitud en su título —*El marido. Monólogo de mujer bonita* (Gyp, 1916: 6)— dejaba adivinar la temática conyugal sobre la que disertaría su protagonista. Tampoco asignaron el equívoco calificativo de cuento el diario provincial leridano *El Pallaresa* (1895-1918) con *Al fin del mundo* (1899) (*Au bout du monde*); o *El Tiempo Ilustrado* (1891-1912) y el *Diario oficial de avisos de Madrid* (1847-1917) al publicar un escrito firmado por Gyp titulado *La Millonaria* (1896), sin proporcionar adición informativa sobre la procedencia de los capítulos ni sobre la autora.

La traducción *La Millonaria* (procedente del capítulo «Avec celle qu'il voudrait épouser», de *Elles et lui*, 1886) fue, en verdad, obra del conocido periódico español *La Iberia* (1854-1898) (Gyp, 1895b: 1-2). Una realidad que tan sólo el diario gerundense *El Independiente* (1899-) anotó honradamente al divulgar la traducción entre sus páginas (Gyp, 1895a: 3). A diferencia de *La Iberia*, que originariamente y como era común en la prensa hispana, introdujo la traducción con una sección denominada «cuentos de vieja», todos estos periódicos desligarían la errónea calificación de «cuento» de sus secciones traductológicas, concediéndoles otras como «Variedades» —véase *El Independiente* o el *Diario oficial de avisos de Madrid* (Gyp, 1895a: 2; 1896a: 2)— u otros títulos más sobrios como *La millonaria* a secas, sin ningún encabezamiento —por la que se decantó *El Tiempo Ilustrado* (Gyp, 1896b: 20)—. Discurridas más de dos décadas, *La millonaria* haría una última aparición en la revista argentina *El Hogar* (1904-1962) en 1918⁹⁰⁵. Cabe anotar que este capítulo no sería traducido en su totalidad, censurándose algunos de los pasajes más liberales de la heroína⁹⁰⁶. Conviene asimismo recordar que los dos nombres

⁹⁰⁴ Este diario azteca hipostatizó equívocamente a todo el público lector de la obra de Gyp con el género femenino, dedicándole la traducción con una sección titulada «Para las Damas» (Gyp, 1916: 6). Un dictamen con el que, como especificamos en la página 398, también comulgaron otras publicaciones españolas.

⁹⁰⁵ Al no encontrarse la revista accesible, desconocemos la denominación bajo la que se presentó este capítulo.

⁹⁰⁶ Tal y como avanzábamos en el análisis de la obra de Gyp desde una perspectiva de género, cabe recordar que el siguiente pasaje, entre otros tantos extractos y matices, fue totalmente suprimido en la traducción al español de *La millonaria* (Gyp, 1895b: 1-2):

AURIANE. — [...] *je ne sors jamais seule du parc...*

LUI. — *Je comprends ça...*

AURIANE. — *Pas moi !... mais papa ne veut pas...*

LUI, à part. — *C'est singulier !... elle me semble plus... comment dirai-je ?... moins empaillée, qu'aux courses et chez les Valfleury... (Haut.) Monsieur votre père a bien raison, Mademoiselle... jolie comme vous l'êtes... ce serait très imprudent...*

AURIANE, d'un air innocent. — *Pourquoi ?*

de los protagonistas: Auriane y un pretencioso *Lui*, fueron vertidos como Matilde y Gustavo. Se modificó incluso el desenlace de la historia mediante supresiones y otras tantas adiciones injustificadas. Por lo tanto, el término adaptación, más que el de traducción, es el que más se amolda a esta domesticada y manipulada traslación.

Lo relevante de esta inexacta traducción no es sólo que se tratara de un caso puntual, sino que tras su publicación en *La Iberia*, el mismo capítulo censurado fue así reproducido en un amplio número de periódicos españoles e hispanoamericanos: *El Independiente*, *El Tiempo Ilustrado*, el *Diario oficial de avisos de Madrid* o *El Hogar*, sin detallarse nunca su origen y desvirtuándose, por ende, la naturaleza de la obra original de Gyp.

Afortunadamente, no todos los periódicos abrazarían esta corriente reprensiva, y el resto de los textos sí que fueron trasvasados íntegramente al español. Este proceder quedó de manifiesto gracias al equipo editorial de *La Época*. Al ser puestos en tela de juicio por la publicación de un capítulo de nuestra autora («Una alhaja», 1890), el diario *La Justicia* declaraba que ellos jamás publicarían ni un fragmento del escrito, dado que se verían constreñidos a desfigurarlo: «Nosotros no hemos de extractar nada de ese cuento, porque, francamente, no queremos incurrir en las censuras del señor Obispo de Salamanca» (Anónimo, JU, 1890: 1; *apud*: SF, 1890: 2). Recordemos, como detallábamos en el apartado de la metodología «d) Duplicidad de títulos», que el texto origen de *La Millonaria* fue *Avec celle qu'il voudrait épouser*. Apreciamos de nuevo cómo a semejanza de *El marido. Monólogo de mujer bonita (Calme d'une conscience pure)* o *El suicidio de Ganuge (Un raté)*, las traducciones a nuestra lengua fueron a simple vista mucho más rotundas que en francés, provocando que se perdiera la sutileza y la perspicacia con los que la autora solía enmelar sus títulos.

Un año después de la salida a la luz de *La Millonaria* (1896), el 30 de septiembre de 1897, *La Época* volvía a retomar los «cuentos» de Gyp anunciando uno de los nuevos libros de la autora: *La fée surprise* (1897), a la que definió como «una colección de cuentos» (Anónimo, EP, 1897: 2). Con el objetivo de dar a conocer uno de los más

LUI. —*Mais... je ne sais pas... je...* (À part.) [...] *j'ai les jeunes filles en horreur !...* (Gyp, 1886b: 66-67).

Aunque pudiera pensarse que estas elipsis se debían a una lógica constricción de espacio del periódico —pues los capítulos de Gyp eran generalmente extensos— no se trató de supresiones puntuales, siendo por ejemplo su final modificado en forma y contenido.

interesantes y sin especificación del título original, publicó «Amiga de la infancia»; en francés, «L'amie d'enfance». Pero la apelación de «cuento» —sin duda, equívoca— no sólo se leería en la prensa autonómica. En 1910, «el acierto periodístico más extraordinario de la época», como definía Carmen de Burgos a *El Cuento Semanal* (1907-1925) (1998: 79; *cit. pos.*: Puente, 2009: 6, 23), también incurrió en el mismo error al publicar un «cuento» que se hacía llamar *La cita* (Puente, 2009: 23; Rivalan, 2010: 64). Al no tener acceso a él, creemos que puede pertenecer tanto al capítulo «Le rendez-vous» de *Autour du mariage* (1883) como a «Rendez-vous» de la novela *Pauvres p'tites femmes !!!* (1888). Esta vez, nadie pondría en tela de juicio dicha denominación, quedando reflejada como tal en el *Catálogo general de la librería española e hispanoamericana* (Cámara Oficial del Libro de Madrid y Barcelona, 1935: 594), perteneciente al periodo comprendido entre 1901 y 1930.

Otro caso de análogas características fue el localizado en la obra *El Mundo ilustrado como vehículo literario de 1905 a 1910*, donde su autor, Nelson Devega, enunció una traducción de nuestra autora con el calificativo de «cuento» (1974: 184). Se trata de «Toma de velo» («Prise de voile»), publicada en el mencionado hebdomadario, uno de los más genuinos del México de entre siglos, sin alusión al término «cuento» (Gyp, 1905: 12). Como precisaremos más adelante, dicha traducción en nada se aproximaba a este género narrativo. Cabe la posibilidad de que el escritor se dejara influenciar por la obra española *Escenas parisienses, cuentos y novelitas*, puesto que dicho capítulo ya había sido traducido un año antes, en 1904, y se hallaba inserto dentro de su segunda sección: Cuentos y novelitas.

Aun así, es muy probable que tanto Nelson Devega —como los redactores de *La Época*, *El Cuento Semanal* y el resto de fuentes expuestas— creyeran emplear el término con propiedad, en cuanto que los capítulos de Gyp eran por lo general cortos y podían leerse independientemente. En este sentido, el ilustre cuentista dominicano Juan Bosch (1909-2001) (1993: 8) apuntaba que el cuento es un género «escueto», hasta tal punto que no debe construirse sobre más de un hecho. En cambio, ninguno de estos «cuentos» cumplía con este criterio, ya que contaban con líneas temáticas paralelas, pero elaboradas con tramas y personajes diferentes. De hecho, muchos de ellos estaban incluso escindidos en escenas, por lo que la acuñación de la voz «cuento» para capítulos, que, a lo sumo, podían ser denominados «actos», estaba totalmente fuera de lugar.

4.3.4. Reflexiones de una «femme de lettres»: un artículo sobre la Mujer Moderna

Resulta paradójico que, por un lado, Gyp abogara por un régimen nacionalista y revelara públicamente su animadversión hacia la población judía; mientras que, por el otro, mostrara en sus novelas una faceta más que transgresora en lo que atañe al papel de las mujeres en la sociedad. Fueron varios los artículos en los que Gyp manifestó su parecer en torno a la instrucción de las jóvenes y, particularmente, de aquellas a las que se las identificaba con la *Femme moderne*. Así se tituló precisamente uno de ellos, publicado en 1896 por *Les Annales Politiques et Littéraires* (1883-1970).

Para Gyp, a la Mujer Moderna, aunque demasiado alejada de los preceptos estéticos «femeninos», había de reconocérsele su actitud frente a la vida y, sobre todo, el intentar alzarse al mismo nivel, físico e intelectual, que sus compañeros. Loaba también la autora la enorme honestidad de esta nueva mujer, a pesar de la actitud «desvergonzada» que, aparentemente, pudiera reprochársele: «*elle a le tort d'être trop bon garçon et de manquer totalement de tenue, mais elle cache le plus souvent une honnêteté réelle sous un dévergondage apparent*» (Gyp, 1896: 243). Pese a la pronta fecha del artículo —1885, aunque no salió a la luz hasta once años después—, Gyp ya integraba en este transgresor modelo femenino, que inauguraría el siglo XX, a estudiantes, pintoras, literatas, científicas, deportistas e, incluso, corredoras de apuesta. Mujeres que, habiendo abandonado su «dulce rol de ignorantes», invadían los espacios públicos pretendiendo ser tomadas en consideración por algo más que por su beldad: «*la femme [...] veut tout aussi bien que l'homme, avoir son importance au soleil*» (Ídem). Al parecer, fue uno de los artículos que más interés suscitó, pues sospechamos que a él pertenece la traducción *La mujer moderna* (s.f.), de la revista venezolana *El Cojo Ilustrado* (1892-1915) (Vallenilla, Harwich, 1991: 377). Como observamos, no sólo las obras literarias de Gyp fueron objeto de traducciones. Sus ideales también tuvieron voz en el ámbito periodístico, inclusive en aquel del otro lado del Atlántico.

4.3.5. *La Comedia de Madrid: el clamor de una pieza entre la tradición monárquica y bonapartista*

Al retirarse *Napoléonette* de la capital argelina en 1921 y habida cuenta del furor que había causado dos años antes en la capital del Sena y en los escenarios checos⁹⁰⁷, la compañía madrileña cómico-dramática La Comedia no tardó en incluir la pieza en su repertorio. A la novela homónima de la que se extrajo *Napoléonette*, Gyp le confirió un marcado carácter autobiográfico, ya que aparte de las nociones de género previamente abordadas, intentó reconciliar en ella las ideas legitimistas de su familia con su inconmensurable pasión por Napoleón I Bonaparte. Para alcanzar esta meta, se valió de una ficticia ahijada del gobernante, Napoléonette, que se vería forzada a vivir junto a toda la corte de Luis XVIII, con quien, pese a sus desavenencias iniciales, acabó forjando una gran amistad.

De esta forma, *La Corte de Luis XVIII*, fue como bautizó el traductor granadino José Ignacio de Alberti (1879-¿?) a la pieza, sin que este cambio de título revelara aspiración reconstructiva alguna (Alsina, 1922a: 14). La traducción, hoy ilocalizable, fue unánimemente calificada de «gran pulcritud» (Marín, 1922: 5), por «haber respetado escrupulosamente la construcción de los adaptadores franceses» y ser portadora de la «gracia desenvuelta, donosa y chispeante de Gyp» (Alsina, 1922b: 3; De Mesa, 1922: 1). A pesar de enmarcarse dentro de una etapa histórica propia del país vecino, lo cierto es que la pieza en España, protagonizada por la insigne actriz catalana Aurora Redondo (1900-1996)⁹⁰⁸, se vería obsequiada con apariciones en portadas de diarios del Madrid de la época (Andrenio, 1922: 1; De Mesa, 1922: 1), además de con extensas y halagadoras crónicas periodísticas tanto en la prensa autonómica como en la nacional (Alsina, 1922a: 14; De Mesa, 1922: 1; Marín, 1922: 5). La tan buena acogida de la pieza en Francia, y en el extranjero, propició que se siguiera rememorando en el país galo hasta pasado el ecuador del siglo XX, aunque ya en salas de menor alcance⁹⁰⁹. Es evidente, observando el

⁹⁰⁷ Véanse las representaciones de *Napoleonka* en el apartado «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», pp. 242-243.

⁹⁰⁸ Otra prueba inquebrantable del olvido al que ha sido relegada la dramaturgia de Gyp es el hecho de que, por lo que hemos podido comprobar, ninguna de las biografías publicadas sobre esta actriz española, una de las más apreciadas del siglo XX, incluye esta comedia en su trayectoria. Puede observarse a la actriz, junto al resto del elenco de *La Corte de Luis XVIII*, en el Anexo III. I. (F8).

⁹⁰⁹ Pueden verse fotografías de una representación de *Napoléonette*, en noviembre de 1952, en la Salle Saint-Sébastien de Pléneuf-Val-André, en el Anexo III. I (F9, F10, F11, F12, F13, F14 y F15).

gran número de reposiciones que ha tenido la pieza desde su estreno tanto en Francia como en el extranjero, que, junto a *Le Friquet*⁹¹⁰, se trata de una de las obras más reputadas de la dramaturgia.

Como se habrá podido constatar, la prensa española únicamente ensalzó el trasfondo histórico de la obra, obliterando todas aquellas temáticas en torno al constructo sexo-género que, simultáneamente, Gyp había puesto en el punto de mira. No fue éste el proceder de otros diarios extranjeros, como el periódico suizo *Journal de Genève* (1826-1998), cuyos anuncios propagandísticos sobre la pieza aludían explícitamente a la desestabilización de los roles de género por la que la dramaturga había apostado. Mediante titulares como «*Une jeune fille peut-elle être lancier ?*» (Anónimo, JG, 1945b: 4), se alentaba al público lector a acudir a ver la comedia para descubrir mucho más sobre cómo este «extraordinario» oficio para la condición femenina podía ser, en realidad, perfectamente desempeñado por su juvenil heroína.

Contrariamente a las buenas predisposiciones de la prensa helvética, y de manera análoga a España, la crónica francesa nunca pareció interesarse por las transgresiones de género que rigieron la trama de la pieza, poniendo siempre el foco en su vertiente histórica y en la lograda caracterización de sus personajes. En una crónica teatral sobre su estreno en el Théâtre de Rennes⁹¹¹, el periodista y escritor Florian Le Roy (1901–1959) alababa la interpretación de Léone Balme en su papel de Napoléonette, no sin antes reprobar su exceso de masculinidad:

Mlle Léone Balme ne manque pas de brio, mais elle fait peut-être trop sentir que Napoléonette de Sérignan a été au 2e Lanciers, «le Petit Léo». Avec l'âge, tout en conservant sa liberté d'allures, Mlle de Sérignan n'a pas été sans apercevoir qu'on ne plaît qu'à force de féminité. Espiègle toujours, oui, mais grande dame aussi, quand il le faut. Ces réserves faites, on ne peut que féliciter Mlle Balme, comédienne, de la vigueur de son interprétation (Le Roy, 1928: 6).

Más de una década después, una opinión análoga compartiría el diario *Journal de Roubaix* (1856-1944), cuyo cronista, tras informar de la representación de *Napoléonette*

⁹¹⁰ Consúltese el apartado «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», (pp. 119-279) para conocer las representaciones de ambas piezas en Francia y en el extranjero. Imágenes de esta última, *Le Friquet*, en su adaptación a la escena neoyorkina pueden apreciarse en el Anexo III. I. (ID9, ID10, ID11).

⁹¹¹ El estreno al que hacemos referencia es el acaecido el 27 de noviembre de 1928, p. 227.

en Tourcoing, sólo parecía parar mientes en la apariencia masculina de su protagonista: «*Mlle Georgette Windels fut une “ Napoléonette ” agréable, un peu “ garçonne ” par ses allures et son langage, ce qui, du reste, n’était pas pour déplaire au public*» (Anónimo, JRO, 1943: 3). Este oprobio contra el *garçon manqué* tuvo su razón de ser en el indeleble estigma que acompañó, y que todavía hoy se asocia, a la denominada mujer hombruna: «un cuerpo de mujer con un alma varonil, acusa un desequilibrio [*sic*] entre las dos sustancias que forman la individualidad humana, que no vacilamos en llamar monstruoso» (Espino, 1879: 82). Según el psicólogo y crítico teatral Romualdo Álvarez Espino (1835-1895), las mujeres que hacían alarde de este mal denominado «hermafroditismo», debían ser incluso privadas del matrimonio o la maternidad: «¿Porqué [*sic*] ha de ser esposa, porqué ha de ser madre este ser extraño y repulsivo? ¿Vencerá la naturaleza animal á la naturaleza psicológica?»⁹¹² (*Ídem*). En consecuencia, al combinar rasgos identitarios de uno y otro género en un mismo personaje, en lugar de bifurcarlos, Gyp desencadenó toda una plétora de críticas destilantes de enefobia⁹¹³, que no quisieron entender, ni difundir, la indiferencia hacia el impuesto binarismo de género que sentía la pequeña Léo.

Por esta razón, el hecho de que la crónica francófona censurase las cualidades varoniles de las actrices que representaron a *Napoléonette* denota, además de un rotundo desconocimiento, una manifiesta desvirtuación del trasfondo de la pieza, en tanto que dichas comediantes nunca pecaron de masculinas, como se deja creer erróneamente en sus críticas. Fue la propia narradora quien proyectó un prototipo de heroína andrógina que, pese a la reconversión estética de la que fue objeto, fue incapaz de digerir dicha feminización, remaneciendo en ella incorregibles atributos varoniles que definirían su propia identidad.

En contraposición a estas depreciativas acotaciones, hubo otras fuentes que admiraron el carácter contraventor de esta heroína indiferente a su impuesta identidad de género. En una crónica sobre su estreno en el Théâtre des Variétés de Toulouse, el diario

⁹¹² Esta bifurcación de la idiosincrasia de ambos géneros era secundada por la prensa decimonónica, donde se aseguraba que la naturaleza había querido reflejar siempre en las cualidades sensibles de las formas, las condiciones morales, siendo «la dulzura, la suavidad, la docilidad, la gracia, la sumisión, la sensibilidad, el amor y la belleza» los atributos que caracterizaban el alma femenina, «conveniente separación» entre lo que, según el citado crítico sevillano, había de ser un hombre y una mujer (Espino, 1879: 82).

⁹¹³ Puede leerse la definición de este concepto en el «Glosario conceptual», p. 546.

Le Midi Socialiste (1908-1944) elogiaba la prestación de Made Mailly, quien gracias a su garbo, juventud y espontaneidad había conseguido interpretar a una encantadora Napoléonette; a la vez que reconocía la loable contribución que Gyp había procurado a la emancipación femenina: «Gip [sic] a, en effet, créé un type de jeune fille qui il y a une trentaine d'années nous faisait pressentir nos modernes, émancipées. C'était l'enfant terrible, mal élevée, mais courageuse et infiniment pure. Le temps a marché vite depuis et nos filles avec» (D., 1929: 3). Como translucía el autor/a de estas líneas, este hecho resultaba tanto más transgresor cuanto que la historia de *Napoléonette* databa de una época aún más lejana, en los albores del siglo XIX.

Aun con las disidencias que suscitó su carácter andrógino, *Napoléonette*, una pieza a quienes muchos calificaron de obra maestra, cosechó un inconmensurable éxito a escala mundial (Kiltour, 1927: 2). Una realidad que se constata, además de en sus innumerables representaciones en todo el Hexágono y en el extranjero, en el hecho de que fue su única pieza traducida y representada en España, así como la más vertida a otras lenguas extranjeras: el checo (*Napoleonka*, 1919), el español (*La Corte de Luis XVIII*, 1922) o el polaco (*Napoleonetka*, 1926).

En resumen, la obra traducida de Gyp al español fue transpuesta a una multiplicidad de formatos, que contribuyeron a su difusión no sólo en España, sino también en buena parte del vasto territorio Hispanoamericano: desde las publicaciones folletinescas del último tercio del siglo XIX, las posteriores novelas por entregas, los capítulos revestidos de cuentos o sus artículos de opinión; hasta las novelas en formato de bolsillo e, incluso, la traslación de piezas como *Napoléonette* representadas en la península ibérica.

4.4. Estudio de los traductores y traductoras

Asignar una autoría a las obras explicadas en el análisis previo de un modo más personalizado justifica la inclusión de este estudio, donde detallaremos los datos biográficos recabados en torno a los/as traductores/as y su proximidad profesional con la actividad traslativa. En el subapartado final, incluiremos una sección de «anónimos», donde mencionaremos aquellas traducciones que carecen de autoría o, bien, a la que no pudimos acceder al hallarse ilocalizables o por la imposibilidad de acceder a las mismas.

4.4.1. La otra actividad de Arturo Echevarría y Cía

Aunque en nada se asemeja el oficio de jefe de Estado Mayor del Ejército al de un traductor, el español Arturo Echevarría y Cía creyó estar habilitado para el desempeño de ambas labores. Aun así, su paso por la traducción acabaría siendo meramente eventual, ya que, aparte de las cuatro novelas que vertió total o parcialmente a nuestro idioma (*Autour du divorce*, *Autour du mariage*, *Mariage Civil* y *Joies conjugales*), ninguna más se ha localizado de su autoría. Todo parece indicar que este fiel admirador de Gyp, sabedor que el público receptor de ésta era eminentemente femenino, prefirió no hacer partícipe a nadie de su nueva afición (Anónimo, EP, 1890: 2; González-Ruano, 1932: 28). De lo contrario, no se entiende que se sirviera del seudónimo de Aecé para mantener en el anonimato su verdadera identidad, la cual fue finalmente revelada en 1935, gracias al *Catálogo general de la librería española e hispanoamericana, años 1901-1930* (Cámara Oficial del Libro de Madrid y Barcelona, 1935: 594). Independientemente del mérito que pudiera o no atribuírsele al traductor más prolífico de la obra de Gyp —recordemos que sus traducciones fueron casi siempre reprobadas por la crítica periodística— ha de reconocérsele que pusiera al servicio del lector hispanohablante la literatura de una autora que, hasta entonces, sólo había sido traducida en España por medio de folletines autonómicos.

4.4.2. Carlos Roumagnac: entre la criminología y la literatura francófona

A Carlos Roumagnac (1869-1923), periodista mexicano nacido en Madrid, se le consideró como uno de los fundadores de la criminología en su país, donde llegó a ser, además de traductor de literatura francófona, director del periódico *El Globo*, inspector de policía y prefecto político (Buffington, 2001: 121; Tuñón, 2008: 348). En 1897, tuvo que enfrentarse a un proceso judicial por haber escrito un artículo sobre el anarquismo en *El Universal* (*Ídem*), el mismo periódico en el que, tres años antes, había traducido a modo de folletín una novela de gran popularidad en Francia: *Le mariage de Chiffon* (*El matrimonio de Bebé*) (Gutiérrez, 1984a: 385). Su labor como traductor no se ciñó, sin embargo, a esta obra de Gyp. Publicó además *La isla de los treinta ataúdes* (1920), de Maurice Leblanc; *Las desencantadas. Novela de los harenes turcos contemporáneos* (1934), de Pierre Loti; y *Antes del gran silencio* (1934), de Maurice Maeterlinck.

A estas traducciones literarias, hay que sumárseles otras de índole técnica, *Historia de la pedagogía* (1900), de Gabriel Compayré; y jurídica, *Compendio de instrucción judicial para uso de los funcionarios de la policía judicial* (1901) —traducida del alemán—, de Hans Gross. Muy elevado tuvo que ser el nivel de lengua francesa que poseía Carlos Roumagnac para que, aparte de todas estas traducciones, se le encomendara la redacción de artículos en periódicos tales como el diario mexicano redactado en francés *L'Écho du Mexique* (1892-1896) o el ya mencionado *Gil Blas* (Anónimo, 1990). No obstante, el aspecto más relevante en el marco de nuestro estudio es el hecho de que fuera el iniciador de la literatura de Gyp, no sólo en México, sino en toda Hispanoamérica.

4.4.3. *El desliz de María de Atocha Ossorio y Gallardo*

Desde muy temprana edad, la periodista madrileña María de Atocha Ossorio y Gallardo de Riu (1876-1938⁹¹⁴) sintió una marcada predilección por la escritura, inculcada muy probablemente por su padre, el también periodista Manuel Ossorio y Bernard (1839-1904) (Simón, 1991; *cit. pos.*: Fernández de Cano, 2015). Asidua colaboradora en los periódicos y revistas más célebres del período de entre siglos, tales como *El Globo* (1875-1930), *El Imparcial* (1867-1933) o *Nuevo Mundo* (1894-1933); sus relatos y artículos tuvieron al fin la resonancia que merecían gracias al suplemento infantil del diario *ABC* de Madrid, *Gente Menuda* (1906-1910) (*Ídem*). La clara conciencia feminista que siempre había manifestado se afianzaría en 1906 con la publicación de su primer libro, *El feminismo práctico*, al que le siguió la traducción de una novela de Gyp, *El casamiento de Chiffon* (1910), que, como señalábamos en el apartado anterior, ya estaba disponible en español desde hacía una quincena de años.

El año 1911 significó un claro viraje en la orientación ideológica de quien fuera la primera mujer admitida en la Asociación de la Prensa de Madrid (Mangini, 2001: 51). Ello se debe a que el discurso feminista que hasta entonces había emitido quedó anquilosado al adoptar una postura mucho más tradicional en lo que respecta a la función

⁹¹⁴ El año de la muerte de esta escritora no ha sido proporcionado por ninguna de las referencias bibliográficas consultadas para la elaboración de este apartado, ya que en todas ellas se lo consideraba como una incógnita marcada mediante un signo de interrogación. Para su hallazgo, se ha investigado en las secciones necrológicas de diversos diarios españoles. Se encontró, finalmente, en la perteneciente a la edición madrileña del diario *ABC*, por lo que podemos afirmar que el fallecimiento de la autora se produjo en 1938 (Anónimo, *ABC*, 1938: 6).

de las mujeres fuera del seno doméstico. En cierto modo, así lo dan a entender María de los Ángeles Ayala (2010: 982) y la publicación de su segundo y último libro, *Las hijas bien educadas. Guía práctica para las hijas de familia* (1910).

En esas dos obras se resume la trayectoria de una escritora cuyos textos tuvieron más voz en el entorno periodístico que en el editorial y con una experiencia traductológica que quedaría consumada con la obra de nuestra autora. Una aportación que, pese a todo, pudo resultar un tanto anodina para quienes ya habían leído la otra traducción publicada quince años antes: *El matrimonio de Bebé* (1984). Podría pasar a considerarse entonces a *El matrimonio de Chiffon* como la novela españolizada —entiéndase el término en el sentido lato de adaptación a las particularidades lingüísticas y culturales propias de España, no de la lengua española en general—. Sin embargo, el hecho de que, casualmente, la traducción de la periodista se comercializara también en México en 1911 nos ha hecho desestimar esta presuposición. Con toda probabilidad, María de Atocha Ossorio y Gallardo ignoraba la versión mexicana de Roumagnac.

4.4.4. La (in)felicidad de Tomás Borrás

El traductor más reciente de todos los aquí descritos (1891-1976) fue uno de los escritores españoles más prolíficos y versátiles del pasado siglo, pero cuya filiación falangista hizo caer su nombre en el olvido (Barreiro, 2013). Aunque Tomás Borrás consagró buena parte de su vida al periodismo como crítico teatral de diversos diarios, como *El Sol* (1917-1931), *La Voz* (1920-1939) o el *ABC* (Anónimo, 1976); focalizó su carrera en la novela y, especialmente, en el hoy denominado «microrrelato», del que se le considera precursor en España (Ordovás, 2014). Este hecho le valió en 2013 la publicación de *Cuentos gnómicos*, una recapitulación de sus breves cuentos más conocidos (*Ídem*). Aparte de este género, cultivó el teatro, dentro del cual su función no se redujo exclusivamente a la creación de obras dramáticas. Además de tomar el mando de varias compañías teatrales (Anónimo, 1976), este dramaturgo también tradujo y adaptó diversas piezas: *El padre soltero* (1934), de Childs Carpenter; *Suspense en amor* (1941), de Ladislav Fodor; *El ávaro* (1942), de Molière; y *Volpone, el Magnífico* (1953), de Ben Jonson. De la obra de Gyp, optaría sin embargo por traducir una novela: *La felicidad de Ginette* (1921).

Salvando las distancias, es evidente que puede establecerse una cierta analogía entre la figura de Gyp y la de Tomás Borrás, en tanto que al adherirse ambos novelistas y dramaturgos a ideologías de semejante cariz, difícilmente iban a ser sus obras tomadas en serio en la coyuntura literaria actual.

4.4.5. José Ignacio de Alberti: de la traducción teatral a la producción dramática

El granadino José Ignacio de Alberti (1879-¿?) encauzó su carrera como traductor en la capital española, en cuyos cafés se reunía con autores de la talla de Ortega y Gasset (1883-1955), Gómez de la Serna (1888-1963), Pío Baroja (1872-1956) o Valle-Inclán (1866-1936) (León, 2014). De pareja reputación fueron los autores franceses y las obras que de éstos tradujo, entre las que se encuentran: *El ricachón en la corte* (1920) y *El enfermo de aprensión* (1922), de Molière; *Primerose* (1917), de Robert de Flers y Gaston Armand Caillavet; y *La morena de Plata* (1918), de Pierre Decourcell y André Maurel. Adaptó, asimismo, varias novelas, como *Jimmy Samson* (1916), de William Sydney Porter, más conocido como O'Henry (*Ídem*). En el caso de la obra de Gyp, *Napoléonette*, no fue necesario adaptación, pues de ello ya se habían ocupado los dramaturgos franceses André de Lorde (1869-1942) y Jean Marsèle (1869-1956). La función de José Ignacio de Alberti consistió por consiguiente en traducir la pieza al español, que tuvo como resultado *La corte de Luis XVIII*.

El éxito de ésta y otras traducciones lo instigaron a cultivar el género dramático, tarea que acometió casi siempre desde un enfoque costumbrista. En ningún caso las piezas teatrales del único traductor que vertió una pieza de Gyp a nuestra lengua fueron elogiadas con tanta vehemencia por los medios periodísticos como sus traducciones. De ahí que, hoy en día, el calificativo de traductor, más que el de dramaturgo, sea con el que se le caracteriza.

4.4.6. Anónimos

Nada se conoce sobre la identidad de los autores/as de las siguientes traducciones por no aparecer la autoría dentro de los textos: *Una alhaja* (1890), *Bob* (1892), *La huérfana de Skaer* (1892), *Una perla* (1893), *La millonaria* (1895), *Amiga de la infancia*

(1897), *Al fin del mundo* (1899), *Suavidad* (1899), *Toma de velo* (1905), *El primo de su mujer* (1910), *José* (1910), *El marido. Monólogo de mujer bonita* (1916) y *Monina* (1951). Por los motivos logísticos que explicábamos en la introducción de este estudio, tampoco hemos podido consultar las obras siguientes: *Petrilla* (1893), *La cita* (1910), *La mujer moderna* (s.f.), *Un matrimonio parisiense* (1899) y la reaparición de *Una alhaja* (1890) en la edición leridana de *El País*. Ignoramos por ello si dentro de los textos se especifica el nombre de sus respectivos traductores.

Grosso modo, y a falta de los datos de autoría de las traducciones anónimas, podría decirse que a excepción de María de Atocha Ossorio y Gallardo, los traductores de la obra de Gyp en el contexto hispano fueron, conforme a la dinámica reinante en la época, escritores de sexo masculino, de nacionalidad española, que, aunque experimentados en traducción literaria, ejercitaron otras actividades profesionales complementarias.

4.5. Análisis de las traducciones

Al margen de los métodos traslativos que en ella se aplican, los cuales analizaremos a partir del apartado «7.3. Cuadros traslativos», la obra traducida de Gyp al español fue sometida a modificaciones en función de la tipología narrativa, la disposición textual o la denominación de sus géneros. En los próximos subapartados, pretendemos modelar estas nociones analíticamente, otorgándoles una denominación acorde a cada fenómeno o tipo de transformación.

4.5.1. Obras teatrales y novelas en prosa con retazos dramáticos

La doble categorización que hemos establecido en el apartado «2.3. Distinción entre las obras teatrales y la dramaturgia en prosa de Gyp», donde escindíamos la obra dramática de la autora según su articulación narrativa, también puede aplicarse a las traducciones previamente presentadas. Con la excepción, claro está, de que salvo *Napoléonette (La corte de Luis XVIII)*, *Couchette n.º 3* y *Le Friquet*, el resto de sus obras traducidas al castellano no fueron escenificadas en el contexto iberoamericano.

En la primera categoría, que engloba las novelas concebidas como obras dramáticas, encontramos ocho: *Alrededor del matrimonio*, *Alrededor del divorcio* o *El divorcio*, *Bob*, y los capítulos «Una alhaja», «Una perla», «La cita», «El marido.

Monólogo de mujer bonita» y «La millonaria»; mientras que en la segunda, aquellas escritas en prosa con retazos dramáticos, se reúnen doce: *El casamiento de Chiffon*, *La felicidad de Ginette*, *La huérfana de Skaer*, *El matrimonio de Bebé*, *Monina*, *El primo de su mujer* o *El primo de mi mujer*, *El suicidio de Ganuge*, y los capítulos «Amiga de la infancia», «Al fin del mundo», «José», «La suavidad» y «Toma de velo». Hay que advertir que, por motivos logísticos, no hemos podido incluir en esta clasificación el capítulo «Un matrimonio parisiense» y, más especialmente, la traducción «Petrilla», un escrito publicado en *La Revista Ilustrada de Nueva York* con una longitud de seis páginas (Chamberlin, Schulman, 1976: 190, 201) —probablemente, se trate de un capítulo—, dado que, aparte de no tener acceso a la revista, en ninguna fuente se especifica a qué obra en francés pertenece.

Claramente, puede apreciarse que las traducciones editadas en libros de bolsillo fueron más proclives a la prosa dramática, mientras que las escenas teatrales (capítulos de novelas) se presentaron mayormente en prensa. Tan sólo Aecé, en dos de sus traducciones —*Alrededor del matrimonio* y *Alrededor del divorcio*—, apostaría por incluir esta segunda clase en publicaciones independientes.

4.5.2. La hipertextualidad en la miscelánea traducción de Aecé

Es curioso que, en numerosas ocasiones, las novelas de Gyp no fueran traducidas de forma íntegra, sino que la traslación se produjera sólo en capítulos determinados. Aunque la acepción con la que generalmente se emplea la voz «intratextualidad» sea otra⁹¹⁵, creemos que es el término que semánticamente mejor la define, en tanto que los/as traductores/as y la propia Gyp, con su teatro, se sumergían «dentro de los textos» que componían esas obras con el objetivo de seleccionar algunos capítulos y otorgarles un nuevo fin. Esta intratextualidad se puede observar, consecuentemente, en los capítulos presentados de forma independiente en publicaciones periodísticas y, de una manera mucho más singular, en *Escenas parisienses, cuentos y novelitas* (1904). Para realizar

⁹¹⁵ La intratextualidad designa toda relación existente entre los textos de un mismo autor. Más específicamente, ocurre al retomar un mismo autor elementos propios de otras de sus creaciones anteriores, tales como fragmentos, para introducirlos en nuevos textos (Silva, 2003: 154). Esta incorporación puede efectuarse de manera explícita a través de la cita (referencias, frases y alusiones) o de forma latente mediante la reminiscencia, basada en adoptar sutilmente un tono ajeno o diferente, que comunica con otra escritura (Figuerola, 2008: 102).

esta traducción, Aecé entremezcló en un único libro capítulos procedentes de dos novelas distintas, *Mariage civil* y *Joies conjugales*, sin llegar a traducir ninguna en su totalidad.

Conscientes de lo inusual de esta práctica y dada la inexistencia de un término que se adecue *stricto sensu* a lo que pretendemos transmitir, creemos que el concepto que mejor la define es el de «hipertextualidad», la cual se entiende, en términos generales, como la inclusión de diversos textos en otro (García Molina, 2013: 45). En su ensayo *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Gérard Genette, crítico literario y creador de la teoría de la transtextualidad, sostiene que el cuarto tipo de ésta es precisamente la hipertextualidad, a la que considera como toda relación que pueda existir entre un texto literario (hipertexto) y otro u otros que se escribieron anteriormente (hipotexto), una relación que ha de darse de una manera distinta a la del comentario (Genette, 1982: 11-12; *cit. pos.*: González, 1993: 84). En otros términos, los hipotextos —también designados por Genette como textos A— son aquellos textos «menores» que se incluirían dentro de uno posterior, al que denominamos hipertexto (texto B).

Si extrapolamos esta teoría a la traducción «fragmentaria» llevada a cabo por Aecé, la conclusión es obvia: el hipertexto es el texto meta, esto es, la novela en sentido holístico ideada por Aecé⁹¹⁶, mientras que los hipotextos corresponden a cada uno de los capítulos que la componen. Así, la primera parte de la novela, *Escenas parisienses*, abarca en este orden los hipotextos: «Matrimonio civil», «Viva la justicia», «Patines», «Regalos de boda» (pertenecientes a la novela *Mariage civil*), «Las alas del ángel», «En el bosque» y «El desquite» (extraídos de *Joies conjugales*). A su vez, la segunda parte, *Cuentos y novelitas*, comprende: «Toma de velo», «El secreto», «¡¡¡Mejoremos!!!», «Lanzada», «Idealidad», «Atenciones excesivas», «El baño de Kadonja» (de *Mariage civil*), «¡Sin frases!» y «Bellezas de la Naturaleza»⁹¹⁷ (de *Joies conjugales*)⁹¹⁸.

⁹¹⁶ Cabe decir que Aecé no se limitó simplemente a traducir varios capítulos de dos novelas, sino que intervino al disponer el orden de éstos, pero, sobre todo, al seccionar la obra en dos partes con los títulos de *Escenas parisienses* y *Cuentos y novelitas*.

⁹¹⁷ Puesto que *Escenas parisienses, cuentos y novelitas* ha sido una de las novelas a las que no hemos podido tener acceso, es necesario señalar que ha sido posible conocer el título de los capítulos, así como la estructura en dos partes de la novela, gracias a Manuel Díaz y Rodríguez (1905: 2), que glosó la publicación de la obra en el periódico *El Día* (1881-1908).

⁹¹⁸ Hay que aclarar que la procedencia de estos capítulos, es decir, el hecho de que se extrajeran de dos novelas distintas, tituladas *Mariage civil* y *Joies conjugales*, no ha sido proporcionada por la fuente anteriormente aludida ni por ninguna otra. De hecho, dudamos que el propio Aecé lo especificara en el texto meta, ya que en otra de sus obras que sí hemos podido adquirir, no nombra el texto origen. Esta

Esta proposición cobra aún más sentido si tenemos en cuenta que Genette especifica que es totalmente posible que B —en nuestro caso el texto meta— no hable en absoluto de A, pero que B no puede existir sin A (*Ibid.*: 12). Un aserto que resultaría perfectamente aplicable a la traducción, tanto más cuanto que él mismo acabó matizando —aunque englobando todo ello como «transformación»— que existía una hipertextualidad de orden práctico o sociocultural, que comprendía, a saber, el resumen, las adaptaciones teatrales o cinematográficas y la traducción (Genette, 1982; *cit. pos.*: González, 1993: 102-103). Queda entonces justificada la acuñación del término «hipertextualidad» para referirnos a esta peculiar compilación de capítulos emprendida por Aecé.

4.5.3. La transversión de género en la obra traducida de Gyp

Confinados a las páginas de sus novelas, los capítulos de Gyp fueron rara vez publicados de forma independiente y, en los casos en los que así fue, se mantuvieron siempre afines a su tipología textual⁹¹⁹. Por ello, es cuando menos sorprendente que ciertos traductores se obcecaran en convertir esos breves textos en géneros literarios que en nada se asemejaban a los trabajados por la autora. En esta sección, nos proponemos, además de clasificar por categorías las modificaciones de género que se efectuaron, indagar en los motivos que guiaron a dichos autores a tomar tal resolución.

información se averiguó tras imaginar la traducción al francés que podrían tener los capítulos citados en *El Día* para, seguidamente, indagar en el índice de numerosas novelas de Gyp y comprobar si éstos coincidían o, al menos, se asemejaban a dichas traducciones. De este modo, encontramos que la novela *Mariage civil* poseía un total de quince capítulos, once de los cuales tenían por título: «Mariage civil», «Vive la justice», «Patinage», «Cadeaux de nocces», «Prise de voile», «Le secret», «Améliorons», «Lancée», «Idéalité», «Trop d'honneurs !» y «Le bain de Kadoudja». Por su parte, *Joies conjugales* constaba de dieciséis capítulos, de los que cinco se hacían llamar: «Les ailes de l'ange», «Au bois», «Revanche», «Sans phrases» y «Les beautés de la nature».

⁹¹⁹ Obsérvese que el capítulo «Autour de la psycholomachie (Quand il pleut)», extraído de la novela *Ohé...! Les psychologues* fue publicado en el periódico *Gil Blas* y no por ello se le otorgó un calificativo diferente (Scamp, 1888a: 1). Scamp fue, junto a B, A., Ouich, A. O. y O, S., uno de los muchos seudónimos que también empleó Gyp a lo largo de su trayectoria, aunque éstos los empleaba generalmente en la publicación de artículos (De Brabois, 2003: 91).

4.5.3.1. *Los cuentos de La Época y El Cuento Semanal*

Presentar un capítulo bajo la desacertada denominación de cuento fue un error en el que incurrieron tanto *La Época* como *El Cuento Semanal* al publicar *Una alhaja y Amiga de la infancia*; y *La cita*, respectivamente. Aunque fueron muchas las publicaciones periodísticas que, influidas por esta tendencia, perpetuaron esta equívoca denominación, hemos decidido centrarnos en los dos periódicos iniciadores de esta designación mal atribuida.

Trasciende el hecho de que, en el momento en el que *La cita* salió a la luz, *El Cuento Semanal* se encontrara afectado por el escaso número de cuentos españoles de calidad que llegaban a su redacción (Puente, 2009: 22). He ahí la razón por la que el segundo director, Francisco Agramontes (1888-1966), con vistas a paliar este desabastecimiento y satisfacer a los numerosos lectores que así lo reclamaban, determinó publicar como complemento del cuento habitual en español, otro más corto, también de calidad, pero escrito por un autor extranjero (*Ídem*)⁹²⁰. Ante la ausencia de cuentos por parte de Gyp y vista la cierta nombradía que ésta ya poseía en España, nada ha de asombrarnos que la prestigiosa revista hebdomadaria recurriera a uno de sus capítulos para, seguidamente, enmascararlo de un nuevo género narrativo. Por su parte, para *La Época*, la transversión de género no puede concebirse sino como un incentivo para acercar al público a la literatura de una escritora que acababa de irrumpir en la esfera literaria hispana. Indudablemente, el término «cuento» tentaría mucho más al público lector que un simple capítulo aislado que, a juicio de cualquiera, quedaría inconcluso.

4.5.3.2. *Los otros apelativos del género epistolar*

Por regla general, como ha venido comprobándose hasta ahora, Gyp se servía de ciertos rasgos inherentes al teatro para nutrir sus textos, o bien los concebía directamente como tal. Pero ello no la privó de enriquecer muy esporádicamente sus novelas con otro género literario tradicional y muy en alza en el período decimonónico: el epistolar⁹²¹.

⁹²⁰ *La cita* de Gyp aparecería tras *Idilio de aldea*, de Andrés González-Blanco, en el número 199 (Anónimo, CS, 1911: 22; Rivalan, 2010: 64).

⁹²¹ Honoré de Balzac (1799-1850), Théophile Gautier (1811-1872) o Marcel Prévost (1862-1941) fueron algunos de los escritores decimonónicos que cultivaron gran parte de su literatura en este género.

En la segunda parte de su traducción y bajo el indeterminado título de *Cuentos y novelitas*, Aecé dio cabida a un capítulo compuesto exclusivamente por una carta, titulado «Toma de velo». Si clasificar un capítulo dialogado o en prosa dramática como un cuento o una «novelita» ya era objetable, en tanto que deberíamos cerciorarnos de que el capítulo en cuestión obedeciera a las convenciones de estos géneros; hacerlo con uno en forma de epístola era insostenible. Además, el remitente de esta misiva no obtuvo respuesta en los ocho capítulos restantes, ni tampoco en los catorce que constituían *Mariage civil*. En efecto, la utilización del género epistolar por parte de Gyp fue un hecho puntual; pues, sin computar esta carta, tanto *Mariage civil* como *Joies conjugales* eran una yuxtaposición de narraciones con diálogos intercalados y breves piezas teatrales. Ante la proteica narración de la que hizo uso Gyp al escribir estas dos novelas, cabría preguntarse por qué Aecé optó por combinarlas en vez de traducir por completo una de ellas. Al fin y al cabo, ambas ya constituían por sí solas una perfecta mescolanza de «escenas, cuentos y novelitas».

4.5.3.3. Una escena revestida de cuento

En realidad, lo que este jefe del Estado Mayor hizo fue «ordenar» varios capítulos de *Mariage civil* y *Joies conjugales* en una dual categorización: en *Escenas parisienses* incluyó razonablemente aquellos capítulos escritos como piezas teatrales, mientras que, en *Cuentos y novelitas*, reunió mayormente las narraciones. Esto se debía, sobre todo, a que el último capítulo de este bloque —«Bellezas de la Naturaleza»— era en realidad una escena, de modo que la lógica taxonomía que había trazado hasta entonces perdía todo su sentido. Con todo, pese a que la disposición de la obra traducida de Aecé no fue del todo inconsistente, no podemos decir que la denominación con la que identificó a estos capítulos fuese la más adecuada.

Por lo tanto, podemos afirmar que tanto la «hipertextualidad» que puso en uso Aecé como el nuevo semblante que muchos de los escritos de Gyp adquirieron en los medios periodísticos estuvieron motivados por razones parcialmente justificadas, aunque insubsistentes en su resolución.

A modo de recapitulación, y previa valoración del denso número de obras dramáticas y traducciones compendiadas en este bloque, podemos afirmar que Gyp estuvo llamada a ser una de las autoras más relevantes del panorama francófono. «Novelista por antonomasia» y «dramaturga frustrada» han sido, paradójicamente, las denominaciones que mejor han resumido la incierta concepción que hoy perdura en torno a su trayectoria como escritora, una faceta que quedó eclipsada por sus traspies judiciales y su reprobable ideología. Hasta tal punto ha sido así que, ya en la década de los años setenta del siglo XX, personalidades como Julio Caro Baroja (1914-1995) apenas eran capaces de recordar bien su nombre: «la maliciosa condesa Martel de Sanville [*sic*], autora muy leída hace ochenta años y creo que hoy olvidada» (1977). Restaría dilucidar si, como insinuábamos al inicio de este trabajo, los escándalos que recaían sobre el nombre de Gyp eran verídicos o el simple resultado de una táctica comercial con la que garantizarse una cierta solvencia económica⁹²².

En cualquier caso, retomando su labor profesional, el hecho de que su obra no se dividiera en compartimentos estancos —producción dramática por un lado y, por otro, narrativa en prosa—, sino que ambas poseyeran tintes dramáticos en mayor o menor proporción, revela que sus «novelas» estuvieron siempre encaminadas al teatro. Por consiguiente, cabría invertir el orden de los calificativos empleados desde el pasado siglo para designar a Gyp, anteponiendo el de dramaturga, en cuanto que su obra puede insertarse en su inmensa mayoría dentro del género escénico.

⁹²² A pesar de que las excentricidades que anunciábamos en el punto 1.2. *La dramaturgia de Gyp: antecedentes teóricos a una producción desconocida* impelen claramente a pensar que todo fue un mecanismo estratégico para captar la atención del público, la realidad es que, sorprendentemente, Gyp se negaba a entrar en detalles de su vida privada: «*pardonnez-moi de ne pas répondre aux questions qui concernent “ mes vacances, mes lectures et mes distractions ”. Il me déplairait d’occuper ainsi de moi les lecteurs que je n’intéresse probablement pas du tout. Je souhaite les intéresser seulement par mes livres*» (1898: 2). No obstante, como demuestra la siguiente reacción de su compañera Jeanne Brémontier (¿?-1926), cronista de *La Fronde* (1897-1903), «*avec une modestie injustifiée — dirai-je surprenante ? — Gyp nous déclare qu’il lui déplairait d’occuper le public de sa personnalité. Décidément, quand le talent est consacré, il se fait ermite !*» (1898: 2), cabe la posibilidad de que adoptara esta actitud para convertirse una vez más en la nota discordante.

4.6. Estudio de la obra traducida de Gyp en España e Hispanoamérica

En el presente estudio, se exponen las informaciones halladas en la investigación concerniente a las obras de Gyp traducidas a nuestra lengua. Quepa mencionar que en aquellas traducciones donde, por no poder acceder a la obra, no pudimos corroborar que el autor fuese anónimo, éste aparece señalado como «desconocido». Asimismo, en este cuadro analítico se ha incluido una traducción existente al catalán. Aunque no se trate de una obra en castellano, sí que fue una traslación más dentro del contexto hispano y, además, da cuenta de cuán relevante fue la literatura de Gyp en el ámbito hispanohablante, llegando incluso a ser vertida a otras lenguas romances de carácter autonómico.

Traductor/a	Título	Obra(s) en francés	Año	Género	Editorial o periódico	Lugar
ANÓNIMO	<i>Una alhaja</i>	<i>Une perle (Sans voiles)</i>	1890	Capítulo de novela	<i>La Época</i>	Madrid (España) 923
DESCONOCIDO					<i>El País</i>	Lérida (España) 924
ANÓNIMO	<i>Una perla</i>		1893		<i>El Tiempo Ilustrado</i>	México D. F. (México) 925

⁹²³ Nos percatamos de la existencia de este capítulo traducido a través del periódico *El Siglo Futuro*, que anunció la publicación de una traducción de Gyp por parte de *La Época* (Anónimo, SF, 1890: 2). Posteriormente, pudimos hallarla indagando en las secciones literarias de dicho diario, concretamente, en la denominada «Entre paréntesis» (Gyp, 1890: 2).

⁹²⁴ Conocimos esta otra divulgación de la misma traducción gracias a Marta Giné y Yolanda Domínguez (2004: 327), quienes en su libro *Prensa hispánica i literatura francesa al segle XIX. Petites i grans ciutats*, publicaron un índice titulado «Traduccions de la literatura francesa ordenadas por autores».

⁹²⁵ El diario mexicano *El Tiempo Ilustrado* publicó una nueva traducción de *Une perle* con un título diferente al conocido durante finales del siglo XIX (Gyp, 1893: 5-6).

ANÓNIMO	<i>Una perla</i>	<i>Une perle (Sans voiles)</i>	1904	Capítulo de novela	<i>El Globo</i>	Madrid (España) 926
ANÓNIMO	<i>Amiga de la infancia</i>	<i>L'amie d'enfance (La fée surprise)</i>	1897	Capítulo de novela	<i>La Époque</i>	Madrid (España) 927
AECÉ	<i>Alrededor del divorcio</i>	<i>Autour du divorce</i>	1904	Novela	Regino Velasco	Madrid (España) 928
	<i>El divorcio</i>					
	<i>Alrededor del matrimo- nio</i>	<i>Autour du mariage</i>	1904	Novela	Regino Velasco	Madrid (España) 929

⁹²⁶ El diario *El Globo* volvió a publicar la misma traducción del diario mexicano antes mencionado, aunque sin indicación de su procedencia (Gyp, 1904b: 1-2).

⁹²⁷ Descubrimos esta publicación accediendo al propio diario donde fue publicada (Gyp, 1897: 2).

⁹²⁸ El hallazgo de esta traducción fue posible gracias a la Biblioteca Nacional de Chile, que plasmó la obra en su *Boletín de la Biblioteca Nacional*, aunque en él no se especificaba el nombre del traductor (1904: 156). Una vez conocida esta información, se indagó en el *Catálogo general de la librería española e hispanoamericana, años 1901-1930*, donde encontramos tanto los datos concernientes al traductor, como los de la editorial y el número de páginas (Cámara Oficial del Libro de Madrid y Barcelona, 1935: 594). La versión con modificación del título quedó plasmada en el *Boletín de la librería: obras antiguas y modernas* (Murillo, 1905: 21).

⁹²⁹ La publicación y venta en España de esta obra pudo comprobarse a través del diario *La Vanguardia* (1881-), donde se publicitaba la novela con un precio de 3,50 pesetas (Anónimo, VA, 1904: 4). Nos informamos más profundamente sobre su traductor, puesto que en la referencia anterior no se nombra, gracias a la versión matritense del diario *ABC* (Anónimo, ABC, 1904: 8). Supimos la editorial a través del catálogo de la BNE (2015).

AECÉ	<i>Escenas parisienses, cuentos y novelitas</i>	<i>Mariage civil y Joies conjugales</i>	1904	Recopilación de capítulos	Regino Velasco	Madrid (España) 930
ANÓNIMO	<i>Bob</i>	<i>Petit Bob</i>	1892	Novela (folletín)	<i>La Época</i> . Biblioteca del Cosmos Editorial.	Madrid (España) 931
MARÍA DE ATOCHA OSSORIO Y GALLARDO	<i>El casamiento de Chiffon</i>	<i>Le mariage de Chiffon</i>	1910	Novela	Heinrich y C. ^a	Barcelona (España) 932
			1911		El Imparcial	México D.F. (México) 933
CARLOS ROUMAGNAC	<i>El matrimonio de Bebé</i>		1894	Novela (folletín)	<i>El Universal</i> (periódico)	México D.F. (México) 934

⁹³⁰ Repararnos en la existencia de esta obra mediante la revista *Blanco y Negro*, donde, pese a no mencionarse al traductor, se especificaba que pertenecía a Gyp y se indicaba el precio, 2,50 pesetas (Anónimo, BN, 1905b: 2). El traductor, así como el editor, fueron nombrados en *El Imparcial* (1867-1933) (Anónimo, IM, 1905: 4). La obra se encuentra hoy localizable en la Biblioteca de Galicia (Rede de Bibliotecas de Galicia, 2015).

⁹³¹ Este aclamado folletín se encontró directamente en el diario *La Época* (Gyp, 1892a).

⁹³² Carmen Ramírez Gómez (2000: 257) cita en su libro, donde entre otras escritoras estudia a María de Atocha Ossorio y Gallardo, la traducción de esta obra. La editorial y el año de edición los anotamos una vez adquirida la novela (Gyp, 1910b).

⁹³³ Tuvimos la posibilidad de conocer esta reedición por la editorial mexicana *El Imparcial* localizando la propia obra (Gyp, 1911).

⁹³⁴ El primer contacto que establecimos con esta novela fue a través de *Obras IV. Crónicas y artículos de teatro 1881-1882*, donde se cita el título en español junto al de la obra original y el nombre de Carlos

ANÓNIMO	<i>El suicidio de Ganuge</i>	<i>Un raté</i>	1891	Novela (folletín)	<i>La Correspondencia de España</i>	Madrid (España) ⁹³⁵
			1894	Novela	El Cosmos Editorial	Madrid (España) ⁹³⁶
DESCONOCIDO	<i>La cita</i>	<i>Le rendez-vous (Autour du mariage) o Rendez-vous (Pauvres p'tites femmes)</i>	1910	Capítulo de novela	<i>El Cuento Semanal</i>	Madrid (España) ⁹³⁷

Roumagnac (Gutiérrez, 1984b: 611). El mismo autor, Manuel Gutiérrez Nájera (1984a: 385), en *Obras VIII. Crónicas y artículos de teatro (1893-1895)*, especificaba el medio de difusión y el año.

⁹³⁵ Este folletín se halló directamente en el propio periódico que lo publicó (Gyp, 1891).

⁹³⁶ La publicación de esta obra en formato independiente fue publicitada por el diario *La Correspondencia de España* (Anónimo, CE, 1894: 4). Posteriormente, desde la revista *Mundo Gráfico*, *El Sol* y el *ABC* de Madrid se instaría a los lectores a adquirir la novela en la librería García Rico y Compañía, conocida por sus precios asequibles (Anónimo, MG, 1926: 13; SOL, 1927a: 2; 1927b: 36).

⁹³⁷ El diario valenciano *El Heraldo de Alcoy* (1896-1919) se hizo eco, aunque sin entrar en más detalles, de la inclusión de un escrito de Gyp en *El Cuento Semanal* (Anónimo, HAL, 1906: 3). Gracias a este dato, se buscó más información al respecto. Belén Puente Pereda (2009: 23), investigadora de *El Cuento Semanal*, citó una obra de Gyp en su tesis doctoral. El capítulo apareció tras *Idilio de aldea* (González-Blanco, 1910). En el número 212 de esta revista encontramos una lista de anteriores publicaciones donde se especificaba que *Idilio de aldea* se publicó en el número 199, por lo que, el número de publicación del capítulo de Gyp hubo también de ser éste (Anónimo, CS, 1911: 22). Finalmente, confirmamos esta deducción al mencionar Christine Rivalan Guégo (2010: 64) dicho número en uno de sus artículos.

TOMÁS BORRÁS	<i>La felicidad de Ginette</i>	<i>Le bonheur de Ginette</i>	1921	Novela	Jiménez y Molina (Estrella)	Madrid (España) 938
ANÓNIMO	<i>La millonaria</i>	<i>Avec celle qu'il voudrait épouser (Elles et lui)</i>	1895	Capítulo de novela	<i>La Iberia</i>	Madrid (España) 939
					<i>El Independiente</i>	Gerona (España) 940
			1896		<i>El Tiempo Ilustrado</i>	México D. F. (México) 941
					<i>Diario oficial de avisos de Madrid</i>	Madrid (España) 942
1918	<i>El Hogar</i>	Buenos Aires (Argentina) 943				

⁹³⁸ La salida al mercado de esta novela fue anunciada en el *ABC* de Madrid, junto a los datos de su traductor (Anónimo, *ABC*, 1921: 23). La pertenencia al grupo editorial Estrella se averiguó mediante la Library of Congress Copyright Office (1922: 3051). El resto de datos editoriales se consultaron en la BNE (2015).

⁹³⁹ La primera aparición de esta traducción se produjo en el periódico *La Iberia*, dentro de su sección «cuentos de vieja» (Gyp, 1895b: 1-2).

⁹⁴⁰ El diario gerundense *El Independiente* retomó la traducción apuntando al finalizarla que provenía de *La Iberia* (Gyp, 1895a: 2-3).

⁹⁴¹ *La millonaria* aparecería por primera en el continente americano gracias al diario mexicano *El Tiempo Ilustrado* (1896b: 20-21).

⁹⁴² Fue en este mismo diario donde hallamos la última publicación de la traducción (Gyp, 1896a: 2-3).

⁹⁴³ Localizamos esta reaparición del capítulo accediendo a un fragmento de esta revista argentina (Gyp, 1918).

ANÓNIMO	<i>Al fin del mundo</i>	<i>Au bout du monde (Sportman o-manie)</i>	1899	Capítulo de novela	<i>El Pallaresa</i>	Lérida (España) ⁹⁴⁴
ANÓNIMO	<i>La huérfana de Skaer</i>	<i>Le monde à côté</i>	1892	Novela (folletín)	<i>La Época</i>	Madrid (España) ⁹⁴⁵
ANÓNIMO	<i>José</i>	<i>Joseph</i>	1910	Capítulo de novela	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Madrid (España) ⁹⁴⁶
ANÓNIMO	<i>El marido. Monólogo de mujer bonita</i>	<i>Calme d'une conscience pure (Joies conjugales)</i>	1916	Capítulo de novela	<i>El Pueblo</i>	México D. F. (México) ⁹⁴⁷

⁹⁴⁴ Este capítulo fue hallado en el diario leridano *El Pallaresa* (Gyp, 1899a: 2-3), aunque también es nombrado por Marta Giné y Yolanda Domínguez (2004: 327).

⁹⁴⁵ Fue a través del mismo diario, *La Época*, donde, después de hallar el folletín de *Bob*, encontramos esta novela (Gyp, 1892b).

⁹⁴⁶ Descubrimos la publicación de este capítulo en *La Ilustración Española y Americana*, donde se difundió en dos números diferentes (Gyp, 1910c: 71-75; 1910d: 52-55).

⁹⁴⁷ Nos percatamos de la existencia de esta traducción tras acceder a *El Pueblo* (1914-1919), el periódico mexicano donde fue publicada (Gyp, 1916: 6).

DESCONOCIDO	<i>Un matrimonio parisiense</i>	Ilocalizable	1899	Capítulo de novela	<i>El País</i>	Lérida (España) 948
	<i>Suavidad</i>	Suavité (<i>Un homme délicat</i>)	1899	Capítulo de novela	<i>Diario del Hogar</i>	México ⁹⁴⁹
ANÓNIMO	<i>Monina</i>	<i>Bijou</i>	1925	Novela por entregas	<i>Mujer: revista del mundo y de la moda</i>	Madrid (España) 950
			1951	Novela	Imprenta Diana. Revista Novelas y Cuentos	Madrid (España) 951

⁹⁴⁸ Conocimos la existencia de la traducción al consultar el libro *Prensa hispànica i literatura francesa al segle XIX. Petites i grans ciutats* (Giné, Domínguez, 2004: 327).

⁹⁴⁹ En su sección de «Cuento del día», el diario mexicano *El Diario del Hogar* publicó en primera plana esta traducción de Gyp, la cual fue presentada como un cuento sin ninguna especificación sobre su procedencia ni el título del texto meta (Gyp, 1889: 1). Al tratarse de una traducción literal, hallamos el capítulo original en la novela *Un homme délicat*.

⁹⁵⁰ La revista semanal *Mujer: revista del mundo y de la moda* (1925-1926) publicó de manera exclusiva, durante sus dos años de edición, esta novela de Gyp (1925), de traducción anónima.

⁹⁵¹ La imprenta y editorial de esta obra en formato independiente fueron proporcionadas por Javier Lasso de la Vega y Jiménez-Placer (1898-1990) en el *Anuario español e hispano-americano del libro y de las artes gráficas* (1954: 337). Confirmamos la publicación emisora de la traducción, así como su año de edición, en la BNE (2015).

DESCONOCIDO	<i>La Mujer Moderna</i>	<i>La Femme moderne</i>	X	Artículo	<i>El Cojo Ilustrado</i>	Caracas (Venezuela) ⁹⁵²
	<i>Psicología de la mujer moderna</i>		1911			
DESCONOCIDO	<i>Petrilla</i>	<i>Ilocalizable</i>	1893	Capítulo de novela	<i>La Revista Ilustrada de Nueva York</i>	Nueva York (Estados Unidos) ⁹⁵³
ANÓNIMO	<i>El primo de mi mujer</i>	<i>Entre la poire et le fromage</i>	X	Novela	Editorial Tor	Buenos Aires (Argentina) ⁹⁵⁴

⁹⁵² La traducción de este artículo quedó reflejada en la obra *Revistas hispanoamericanas: índice bibliográfico* (Leavitt, 1960: 443). Hallamos un capítulo homónimo, que presuponemos que es el texto origen, en *Les Annales Politiques et Littéraires* (Gyp, 1896: 243). Se especificaba el título del segundo artículo que, muy probablemente se trate del mismo que el anterior, en el libro *Cesarismo democrático y otros textos* (Vallenilla, Harwich, 1991: 377).

⁹⁵³ Fuimos conscientes de la publicación de este capítulo al acceder al libro *La Revista Ilustrada de Nueva York: History, Anthology, and Index of Literary Selections* (Chamberlin, Schulman, 1976: 190, 201).

⁹⁵⁴ La única traducción realizada en Argentina quedó registrada, en el caso de aquella publicada por la Editorial Tor, en el *Boletín Bibliográfico Nacional* de dicho país (Biblioteca Nacional de Argentina, 1944: 13). Supimos de la otra editorial al estar en disposición de la novela en cuestión (Gyp, 1910a). Posteriormente, hallamos otra versión de la misma novela, publicada, esta vez, tres décadas después por la editorial bonaerense Ediciones Fémica.

ANÓNIMO	<i>El primo de su mujer</i>	<i>Entre la poire et le fromage</i>	1910		<i>La Nación</i>	Buenos Aires (Argentina)
			1943		Ediciones Fémina	
AECÉ	<i>Toma de velo</i>	<i>Prise de voile (Mariage civil)</i>	1904	Insertado en <i>Escenas Parisienses Cuentos y Novelitas</i>	Regino Velasco	Madrid (España) ⁹⁵⁵
ANÓNIMO			1905	Capítulo de novela	<i>El Mundo Ilustrado</i>	Puebla (México) ⁹⁵⁶

⁹⁵⁵ La inclusión de este capítulo en la miscelánea traducción de Aecé la descubrimos gracias al diario *El Día* (1881-1908). Puesto que *Escenas parisienses, cuentos y novelitas* ha sido una de las novelas a las que no hemos tenido acceso, ha sido posible conocer el título de los capítulos, así como la estructura en dos partes de la novela, gracias a Manuel Díaz y Rodríguez (1905: 2), que glosó la publicación de la obra en *El Día*.

⁹⁵⁶ El semanario mexicano donde localizamos por primera vez esta traducción, *El Mundo Ilustrado* (1894-1914), incluyó esta traducción entre sus páginas en 1905 (Gyp, 1905: 12).

MANUEL FONTANALS I MATEU	<i>Un Secret</i> (en catalán) ⁹⁵⁷	Localizable	1930	Novela	Políglota	Barcelona (España) 958
--------------------------------	--	-------------	------	--------	-----------	------------------------------

Como se desglosa de este análisis, tanto en la península ibérica como en Hispanoamérica, la obra traducida de Gyp gozó de una notable presencia, siendo sus textos traducidos por escritores y periodistas de la talla de María de Atocha Ossorio y Gallardo, Tomás Borrás o Carlos Roumagnac. Contrariamente a las tres obras que recoge la Biblioteca Nacional de España —*Alrededor del matrimonio (Autour du mariage)*, *Monina (Bijou)* y *La felicidad de Ginette (Le bonheur de Ginette)*—, en la presente investigación, hemos localizado 32 traducciones diferentes, que fueron presentadas al público hispano en variados y múltiples formatos.

Si realizamos un análisis holístico de las obras previamente listadas, nos percatamos de que la década más fructífera fue 1890, con quince traducciones, lo cual representa un 47% del total de sus escritos vertidos al español (Anexo II. Figuras 1 y 2). Una década en la que se publicaron sobre todo capítulos independientes en prensa, equívocamente clasificados como «cuentos», así como novelas por entregas y en formato folletinesco. Con un 22%, su segunda década más prolífera fue 1910 (Anexo II. Figura 2), en la que se han hallado siete traslaciones. En dicha época, continuó predominando la traslación de escenas concretas, a excepción de *El casamiento de Chiffon* (1910), íntegramente vertida al español por María de Atocha Ossorio y Gallardo.

⁹⁵⁷ Pese a que no hemos comentado nada sobre esta novela ni sobre el traductor por estar escrita en catalán, hemos creído pertinente insertarla en este estudio al ser publicada dentro del territorio español.

⁹⁵⁸ Núria Pi i Vendrell insertaba en su obra *Bibliografía de la novela sentimental publicada en català, entre 1924 i 1938*, todos los datos relativos a esta novela aquí nombrados (1986: 165). Hoy localizable, la novela no se encuentra disponible bajo préstamo bibliotecario (Catàleg de la Biblioteca de Catalunya, 2015).

A ello le seguirían la primera década del siglo XX, 1900, con un total de seis traducciones, el 19% del total. A partir de 1920, década en la que contabilizamos dos escritos (6%), se iniciaría un descenso del número de traslaciones en las décadas venideras, provocado sin duda por el creciente olvido y la desaparición de la Condesa de Martel en 1932 (Anexo II. Figuras 2 y 3). Tras un período huero de actividad durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1942), su obra gozó de cierta nombradía hasta alcanzar el ecuador del siglo XX. Así, en 1950, el público español asistiría a la reedición de algunas de sus novelas en formato independiente. Véase, a modo de ejemplo, la célebre *Monina* (1951), publicada gracias a *Novelas y Cuentos* (1929-1966), una revista semanal que difundía folletines en cada número, ya fuesen nacionales o novelas extranjeras vertidas al español. No obstante, dicha obra ya había sido traducida por entregas en 1925 en *Mujer: revista del mundo y de la moda* (1925-1926). En la producción literaria de Gyp, la década más yerma de actividad traslativa fue, por lo tanto, 1940, donde no se ha contabilizado ninguna pieza.

Si hubiéramos de elegir al traductor más prolífico de su obra, éste sería AECÉ, quien vertió a nuestra lengua *Alrededor del matrimonio* (1904), *Alrededor del divorcio* (1904) o *El divorcio* (1904), así como su miscelánea obra *Escenas parisienses, cuentos y novelitas* (1904). En cambio, entre las obras más anunciadas y populares de Gyp, hallaríamos *El suicidio de Ganuge*, reeditada por el El Cosmos Editorial, en 1894, tras ser difundida en folletín por *La Correspondencia de España*, en 1891; y *La felicidad de Ginette* (1921), probablemente por la celebridad de la que gozaba entonces su traductor, el periodista madrileño Tomás Borrás (1891-1976).

En conclusión, debido a la extensa difusión de los escritos de Gyp en prensa, la autoría que más predominó fue, sin embargo, la firma anónima (Anexo II. Figuras 3 y 4). En total, 18 autorías de las 32 traducciones localizadas fueron anónimas y 6 desconocidas. La época en la que más preponderó este anonimato fue el ocaso decimonónico, en 1890, con diez traducciones, lo cual representa un 56% de las traducciones anónimas; seguida de 1910 con un 22% (Anexo II. Figura 4). Dicha autoría anónima prevaleció en los capítulos y escenas extraídas de novelas que se publicaban en prensa, donde rara vez se especificaba el nombre del traductor/a. De hecho, todos los volúmenes de la autora

publicados en libros independientes aparecieron firmados por plumas de renombre como María de Atocha, Carlos Roumagnac, Tomás Borrás o Manuel Fontanals i Mateu o, a lo sumo, por prestigiosas editoriales como la Imprenta Diana, El Cosmos Editorial o la argentina La Nación.

V. CONCEPTO DE «TRADUCCIÓN TOTAL» APLICADO AL TEATRO

Toda traducción literaria y, más en concreto, la traducción de una obra teatral, plantea la cuestión de la re-creación, particularmente, en aquellos fragmentos en los que el estilo personal del autor/a o las particularidades lingüísticas y culturales de la pieza original se intensifican sobremanera, convirtiéndose para muchos en «intraspasables» a la idiosincrasia lingüística y vivencial de otras comunidades (Salaün, 2003: 1). No obstante, son múltiples las ocasiones en las que la experiencia nos incita a pensar lo contrario. A menos que consideremos que traducir es «traicionar» o un intento frustrado con el que se comunica parcialmente el mensaje original, es tarea del traductor/a ofrecer un objeto lo más cercano posible al emitido por el autor/a del texto origen, en su lengua e insertado en una estética precisa (*Ídem*). En este aspecto, cabría plantearse la elección de una traducción «total», que procure una emoción tan completa como sea posible de la buscada por la obra fuente, aunque siempre sopesando, durante el proceso traductológico, aquellos elementos contextuales que puedan atenuar o hacer desaparecer tal efecto comunicativo.

5.1. Definición de «Traducción total»

Elaborado a partir de la Historia cultural del hispanismo francés durante el revolucionario mayo de 1968, el concepto de «Traducción total», incardinado hoy en los talleres de traducción teatral y poética del CREC (Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine) de la Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, parte del rechazo a las jerarquías académicas que disciernen entre objetos nobles e innobles⁹⁵⁹ para preconizar todos aquellos elementos que, subyacentes a la materia teatral y poética de cada texto, constituyen su «monumentalidad» y «sentido» auténticos (Salaün, 2003: 1). Se trata de un relevante grupo de investigación de la aludida Universidad surgido en 1994, tras la génesis de la fusión del CRID (Centre de Recherche Idéologie et Discours, fundado en

⁹⁵⁹ Conviene especificar que la Historia cultural no es una ciencia exacta, pues no constriñe sus aplicaciones a objetos específicos, de manera que no existen objetos «nobles» o «innobles», sino que todos merecen ser estudiados. En expresión de Serge Salaün (2014: 176-177; *cit. pos.*: Luengo, 2016d: 146), esta ramificación de la ciencia histórica es una «utopía metodológica», necesaria al pregonar una perspectiva global, totalizadora y pluridisciplinaria, en la que no impera ninguna jerarquía, puesto que puede comprender en perfecta armonía todas las ciencias humanas.

1978) con el CRODEC (Centre de Recherche sur les Origines de l'Espagne Contemporaine, creado en 1991)⁹⁶⁰.

Parafraseando a uno de los miembros fundadores del CREC, Serge Salaün (2010: 71), toda propuesta de «Traducción total» se basa en una recreación del texto origen, que habrá de concebirse como un todo compuesto por diversos engranajes interconectados que deberán conservar su equilibrio y unidad. Los orígenes de la «Traducción total» remontan a las obras de eminentes teóricos de la literatura y traductólogos, entre los que cabría citar al profesor Léon Robel y, especialmente, al lingüista y escritor ruso Efim Etkind (1918-1999), cuyo ensayo *Un art en crise : Essai de poétique de la traduction poétique* (1982) constituyó un decálogo traductológico⁹⁶¹ que más tarde integraría el profesor Salaün en su vida de traductor y en los talleres del CREC.

La noción de «Traducción total» se articula, por lo tanto, en la obra de Robel y Etkind, aunque su incursión en la actual corriente traductológica (español > francés), desarrollada en el CREC, debe su génesis al citado profesor Salaün. Esta dinámica se encuentra imbuida de las premisas de la *total translation*, acuñada por John C. Catford (1917-2009), en su obra *A Linguistic Theory of Translation* (1965). No obstante, según apunta Jordi Luengo (2016d: 156), el lingüista escocés constreñía esta técnica a las obras literarias escritas en prosa, de modo que resultaba muy complicado que una traducción fuese total lingüísticamente hablando, dado que hallamos diversos niveles dentro del lenguaje (fónico, morfológico, sintáctico, semántico y pragmático). A pesar de las licencias creativas que puedan requerirse en la traslación y adaptación de una pieza teatral a la era actual, la «Traducción total» ha de ser fiel al discurso escrito que sirve de referente, no sólo por tomar en consideración dichas dimensiones, sino también para reflexionar sobre el efecto que el texto origen suscitará en el público espectador.

En este sentido, traducir «globalmente» en el ámbito dramático supone la reconstrucción de una pieza para los receptores de otra lengua, inmersos en un lugar y un tiempo diferentes a los de su concepción inicial (CREC, 2013: 16). Ello exige una relectura de los antagonismos lingüísticos y culturales entre ambas lenguas, pero también entre texto escrito y representado, pues uno de los objetivos esenciales de esta concepción

⁹⁶⁰ En su actual organigrama estructural, el CREC está dirigido por las profesoras Évelyne Ricci y Marie Franco, ambas catedráticas de la Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

⁹⁶¹ Según su propio testimonio (Salaün; *cit. pos.*: Luengo, 2016d: 156), este ensayo sobre traducción poética constituyó la brújula y norte de la vida del traductor Serge Salaün.

traslativa es producir un texto para la escena (*Ídem*). Puesto que la pieza teatral no adquirirá verdaderamente sentido hasta el momento de su representación, la consecución de una puesta en escena de nuestra propia traducción se perfilará, pues, como nuestra principal meta.

5.2. Parámetros basados en la «Traducción total» para su aplicación fáctica en la obra dramática

Para traducir una pieza de teatro desde una perspectiva «total», han de cumplirse, en la medida de lo posible, una serie de parámetros que abarcan desde consideraciones de orden metodológico hasta cuestiones estrictamente pragmáticas. Quepa dilucidar, antes de iniciar esta exposición, que la mayoría de información proporcionada es el resultado de las conclusiones extraídas de los artículos *Traduire sans trahir ?* (2003), de Serge Salaün; y *Traduire le poème en prose* (2006), de Zoraida Carandell, Laurie-Anne Laget y Melissa Lecointre; única literatura publicada sobre la «Traducción total», aunque limitadas a la vertiente poética. Asimismo, con posterioridad a estas publicaciones, se ha tomado como fuente complementaria el estudio «Los ateliers de traducción poética y teatral del CREC: una actividad conjunta de “Traducción total” del español al francés entre docentes y doctorandos», publicado por el profesor Jordi Luengo López en el n.º 18 de la revista sobre estudios traductológicos *Hermeneus*, en 2016. Estas referencias se han completado, a su vez, con bibliografía de autores/as citados/as en dichos artículos u otros no incluidos, pero defensores en determinados puntos de una concepción traductológica análoga.

En primer lugar, es conveniente que la elección del texto fuente no se realice de forma arbitraria, tomando en consideración las preferencias de los diversos integrantes del grupo, ya que uno de los principios sobre los que se fundamenta este tipo de traducción es precisamente el trabajo en equipo (Salaün, 2003: 1). Por esta razón, cada nuevo marco de estudio se decide en conjunto por todos los miembros en una de las reuniones mensuales. En la dinámica de trabajo del CREC, se prioriza la producción conjunta, sin ningún tipo de jerarquías; puesto que, en su dinámica de «Traducción total» se implican

tanto el profesorado como los doctorandos/as. Este ambiente distendido⁹⁶², en el que se escucha y se barajan las proposiciones del alumnado de tercer ciclo, es uno de los grandes distintivos del espíritu del CREC.

Los orígenes de los talleres de «Traducción total» del CREC remontan, según Évelyne Ricci —responsable junto a Marie Salgues del taller de traducción teatral— a la memorable Escuela de Traductores de Toledo de los siglos XII y XIII, cuya dinámica fue análoga a la del CREC (Luengo, 2016d: 155)⁹⁶³. Mediante sus talleres de traducción teatral y poética, se pretende retomar ese espíritu de trabajo en equipo que fue genuino de esta mítica escuela española. Sin embargo, contrariamente a lo que se cree, en Toledo no existió ningún lugar específico donde se congregase un considerable número de traductores para efectuar su labor traductológica bajo unos principios académicos y filológicos homogéneos, ni tampoco disponían de un enclave físico donde reunirse. Una de las novedosas insignias del CREC estriba en que, en pleno siglo XXI, implantase por primera vez una metodología de traducción colectiva y consensuada, que rompe con la actividad en solitario del traductor para resignificar el individualismo clásico desde la vertiente académica. Aunque cada uno de los participantes trabaje sobre la misma traducción por su propia cuenta, posteriormente, se expondrán los resultados en equipo para debatir la traducción más fiel al texto original.

De este modo, con frecuencia mensual, los integrantes de cada taller de traducción⁹⁶⁴ se comprometen a contribuir a la resolución de los dilemas traslativos que

⁹⁶² La profesora Évelyne Ricci calificaba de «*ouvert et distendu*» el ambiente de los talleres de traducción teatral del CREC. Información extraída de la reunión con la profesora el 17 de abril de 2019 en el marco del primer mes de la estancia predoctoral para la obtención de la Mención internacional.

⁹⁶³ Testimonio extraído de la entrevista realizada por el profesor Jordi Luengo a las profesoras Évelyne Ricci y Marie Salgues el 5 de febrero de 2014.

⁹⁶⁴ Aunque en la presente Tesis doctoral, nos centraremos en el taller de traducción teatral, al estar intrínsecamente ligado a nuestro objeto de estudio (la traducción de la dramaturgia de Gyp), conviene señalar que el CREC dispone de un amplio espectro de talleres sobre diversas temáticas. Unos *ateliers* que aparecieron progresivamente y de manera escalonada. En 2002, se inició el taller de traslación poética de la mano del profesor Serge Salaün. Seguidamente, en 2004, se creó el ARCE (Atelier de Recherche sur le Cinéma Espagnol) y, en 2005, el de transmisión cultural, gracias la iniciativa de la profesora Mercedes Gómez-García Plata y a un grupo de doctorandas, hecho que, como subraya Jordi Luengo (2016d: 143), demuestra la interacción existente entre el alumnado de tercer ciclo y el inusitado trato de igualdad que los docentes le conceden. En 2006, Serge Salaün creó el taller de traducción teatral y Jean-Stéphane Duran Froix, ya en 2011, inauguraría un taller de estudios sobre la televisión española. Más recientemente, en 2014, la profesora Marie-Linda Ortega creó el taller sobre caricatura, sátira y artes gráficas.

puedan emanar de los debates o retos lanzados, sin soslayar ningún aspecto que pudiera ser vinculante a esta actividad (*Ibid.*: 147). Igualmente, cabe incidir en que este ejercicio conjunto de traducción teatral posee una dinámica abierta, ya que se suele desarrollar entre los propios docentes y doctorandos. Un proceder que permite sin duda incentivar el ritmo de análisis, lo cual resulta proclive para la apertura de nuevas líneas de investigación a nivel lingüístico y traductológico, sin renunciar a la línea marcada por la Historia cultural.

Esta cooperación difiere de la asignación de roles efectuada dentro de un proyecto de traducción convencional, diversificados en documentalista, traductor, revisor o editor. En el marco de una «Traducción total», estas directrices convergen en un único papel asumido por todos, gracias al cual se pueden barajar múltiples propuestas y mejorar al máximo la calidad del texto meta. El perfil de los miembros no ha de corresponderse necesariamente con el de traductores profesionales, aunque ello no es óbice para que sus integrantes sean personas curtidas en traductología. Lo ideal, según Serge Salaün (2010: 73), sería construir un laboratorio colectivo compuesto por «lingüistas» y «artistas»⁹⁶⁵. Desde este prisma, urge señalar que los *ateliers* del CREC se enmarcan en la línea de la Historia cultural, la cual se basa en una metodología que preconiza la multidisciplinariedad y la globalidad.

En ella, se parte de la tesis de que todo fenómeno cultural ha de inscribirse en una perspectiva que dé cuenta de las rupturas y continuidades, la innovación y la tradición, la cultura de masas y la producción de las élites, su implicación en la problemática de los estudios de género, y, todo ello, en función de los acontecimientos históricos, sociales, literarios y artísticos de los sistemas ideológicos latentes desde el siglo XVIII (Luego, 2016d: 146). Siguiendo este eje de «intercambio» e «interferencia» intrínsecos a la Historia cultural española, la principal innovación del CREC consiste en incorporar las implicaciones de la Historia cultural al ámbito literario —sobre todo, al teatro y la poesía— y a otros medios de difusión cultural —como el cine o la televisión—. En comparación con otras disciplinas más sólidas estructural y metodológicamente, el sector literario ha permanecido yermo de actividad científica en la Historia cultural.

Esta inscripción a la Historia cultural se debe a que en dichos talleres aún remana ese espíritu de asociación que, en 1984, crearon un grupo de insignes hispanistas

⁹⁶⁵ En el caso del CREC, suelen participar hispanistas, preferiblemente bilingües de las lenguas de trabajo, y escritores (*Ídem*).

franceses, entre los que se hallaban Jean-François Botrel, Serge Salaün, Carlos Serrano, Jean-Michel Desvois, Paul Aubert, Claire-Nicole Robin, Brigitte Magnien, Yvan Lissorgues, Solange Hibbs, entre otros, el cual pasó a denominarse *Association pour une histoire culturelle de la littérature espagnole dans l'Espagne contemporaine*.

No hemos de olvidar que en la traducción teatral y, en términos generales, en todo tipo de traducción editorial, la supremacía de la función estética es una condición indiscutible, por lo que se presupone que el traductor o traductora deberá estar dotado/a de ciertas cualidades de escritor. En este sentido, Joan Manuel Verdegal Cerezo (1997: 213) declara que, generalmente, el traductor literario o bien ya es un escritor en la lengua de llegada, o bien se convierte en escritor a fuerza de practicar la traducción. De ahí que sea el único tipo de actividad traslativa —aparte de la jurada— en la que firma con su nombre, adquiriendo los derechos de autor. Baste aquí recordar que, a excepción de Aecé, todos/as los/as traductores/as conocidos/as de la obra de Gyp fueron escritores/as literarios y periodistas.

El siguiente paso tras la selección del documento origen es comenzar directamente a traducir. Es importante no adentrarse en un debate teórico sobre traductología, puesto que ésta difícilmente va a brindarnos ayuda en el complejo reto que supone traducirlo todo sin concesiones de ningún tipo (Salaün, 2003: 1-2). Para los miembros del CREC, la «Traducción total» se basa en la práctica. Por ello, no disponen de ningún corpus doctrinal que sienta unas bases específicas sobre sus técnicas. La teoría se producirá, si procede, tras la praxis, una vez que se hayan extraído deducciones pertinentes de ser plasmadas por escrito. En expresión de Serge Salaün, la traducción no es una ciencia exacta ni un arte, sino una acción que se reinventa y teoriza con cada paso que damos (2010: 70). A lo largo del proceso traslativo, y partiendo de la base de que el fruto de traducir «globalmente» una obra teatral ha de ser un texto para la escena destinado a un público sumido en un tiempo posterior y una cultura disidente de la original, han de tenerse presente los siguientes principios:

- a) **La unidad del lenguaje no es la palabra, sino el discurso** (Meschonnic, 1999: 23; *cit. pos.*: Carandell *et al.*, 2006: 4). Considerar una obra teatral como la suma aritmética de todas sus palabras y oraciones sería un craso error que nos induciría a una traducción parcial, ya que, si bien el signo lingüístico es portador del contenido semántico, no lo es del conjunto de efectos que emanan del ritmo y de

la poesía inherentes a la prosa teatral; y la «Traducción total» debe cumplir con ambos aspectos. No se trata de traducir únicamente lo que dicen las palabras, sino lo que hacen (Meschonnic, 1999: 55; *cit. pos.*: Carandell *et al.*, 2006: 5). Traducir teatro implica, según lo expresado por el traductor, dramaturgo y director teatral argentino Rafael Spregelburd, ser capaz de ver un mundo en tres dimensiones no inscribibles ni instruibles, que el/la dramaturgo/a de alguna manera ha tenido que visualizar antes de escribir, un universo repleto connotaciones ideológicas y vitales, y no sólo la seca partitura de palabras (2010: 3). Se trata, por lo tanto, de una traducción funcional en el área de lo semántico, al tiempo que intenta salvaguardar la preponderancia de la función estética.

- b) El «**modo de significar**» que se expresa en el ritmo del texto se perfila como la **guía del traductor** (Meschonnic, 1999: 24; *cit. pos.*: Carandell *et al.*, 2006: 5). Para no traducir desde una perspectiva puramente semántica, el traductor debe ser capaz de percibir el «movimiento» del texto, es decir, el sujeto que se expresa en él, transformando e inventando el modo de vivir en el lenguaje (*Ibid.*: 30). La clave del discurso reside entonces en lo móvil, el ritmo. Por esta razón, apuntaba Henri Meschonnic (1932-2009) que aquello que debe traducirse es la «oralidad», en tanto que ésta, indisoluble de la literatura, constituye la primacía del ritmo en el modo de significar (Meschonnic, 1999: 29, 117; *cit. pos.*: Simões, 2007: 422; Meschonnic, 2008: 243). Atendiendo a estas consideraciones, la dramaturga y traductora italiana Carla Matteini (1939-2013) incidía en que la principal característica de este trabajo, el de traducir obras teatrales, es que «acabará dicho, respirado y movido por seres de carne y hueso que añaden su aliento, su sangre y su energía al texto» (2008: 476; *cit. pos.*: Lapeña, 2014). En este sentido, el fundador del taller de traducción teatral, Serge Salaün, apunta que el teatro comercial no únicamente trata de literatura, sino que es un «espectáculo vivo que pasa por la voz, el oído, el cuerpo, y no únicamente por lo escrito» (Salaün, 2014; *apud*: Luengo, 2016d: 148). Así, se impone la necesidad de imprimir a la *mise en scène* una oralidad real, de modo que el lenguaje escrito surta un efecto emocional durante la escenificación de la pieza.
- c) La obra teatral traducida ha de ser un **texto con identidad propia, no un calco** de la original (Carandell *et al.*, 2006: 5). En este punto es donde entra en juego la

«fidelidad», un concepto que, de acuerdo con los valores propugnados por la «Traducción total», requiere una total resignificación (Salaün, 2003: 10). Tal y como especificaba el escritor mexicano Octavio Paz (1914-1998), cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y, como tal, constituye un texto único (1971: 9; *cit. pos.*: Barón, 1998: 153). Desde los presupuestos de la «Traducción total», los conocimientos necesarios de cada traductor/a no siempre son suficientes para alcanzar una buena traducción, pues será el texto en sí y los factores externos que lo condicionan, los que serán prioritarios durante el proceso traslativo. Tampoco hemos de soslayar la situación histórica y cultural en la que se halla inmersa cada época, desempeñando en esta fidelidad un papel notorio el estado de socialización del traductor/a. Sólo conseguiremos trasvasar o remendar aquellos fragmentos carentes de oralidad, captar el «movimiento» del texto y, así, obtener un texto más apto para la escena liberándonos de las restricciones estructurales y léxicas del texto fuente.

- d) La adopción de un **«sistema» de traducción específico** se hace imperativa. El traductor deberá elaborar y poner en funcionamiento su propio método traslativo, que integre una «física del lenguaje» determinada, es decir, una semántica prosódica y rítmica (Meschonnic, 1999: 117; *cit. pos.*: Carandell *et al.*, 2006: 5). En efecto, la prosodia —aquellos fenómenos fónicos con los que articulamos el lenguaje oral, tales como la entonación o el acento— tiene un impacto fundamental sobre la emoción que se desea transmitir a los/as espectadores/as o lectores/as de la pieza. Por ello, si desde el texto origen estos aspectos se han detallado de algún modo, deben quedar también plasmados en el texto término, pero siempre desde un «sistema» coherente que satisfaga la función comunicativa.

Estimamos que en el texto traducido (TT), esta transmisión no ha de reflejarse necesariamente mediante el mismo vocablo que en el texto origen. Siguiendo el principio de «Traducción total», las variedades dialécticas o fonéticas pueden reproducirse con posterioridad, líneas más atrás o adelante en la traslación, según lo propicie la lengua meta, pues lo realmente importante es trasladar dicho efecto comunicativo de manera global⁹⁶⁶. Por otro lado, en esta

⁹⁶⁶ Este carácter global de la «Traducción total» era confirmado por el profesor Serge Salaün en el taller de traducción teatral en el que participamos durante el primer mes de la estancia predoctoral en la Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (12/04/2019 - 12/05/2019). En el texto trabajado en dicha sección, un

«física del lenguaje», ha de hallarse el camino para proveer a la obra de un ritmo fonético —en lo que respecta a la correcta o incorrecta articulación de las palabras por determinados personajes— y semántico, que permita la aprehensión del tipo de lengua y los sentimientos evocados por los personajes de otro tiempo.

- e) Al concebir el texto meta como un conjunto donde es necesario mantener un perfecto equilibrio y una cierta unidad de formas, hemos de poseer, según señala Léon Robel (1973: 5-12), un **alto conocimiento y una gran familiaridad de las dos lenguas de trabajo** para disminuir en lo posible los errores de traducción y atenuar la «sordera fonológica». Es importante mitigar esta *surdité phonologique* porque puede alterar la percepción exacta de los sonidos y la musicalidad de una lengua que no es la materna (Salatün, 2010: 71). Una habilidad que requiere tiempo de estudio y práctica, para alcanzar la sensación deseada. Es por ello por lo que, en los talleres del CREC, al ser las traducciones del español a su lengua materna (el francés) se cuenta con la presencia mayoritaria de participantes francófonos. Se prima, pues, la traducción directa frente a la inversa, dado que la selección de obras se ha correspondido hasta la fecha con piezas redactadas en la lengua de Cervantes. Ciertamente, desde el actual sector profesional de la Traducción e Interpretación, se incide en que la direccionalidad en ambas disciplinas se haga siempre hacia la lengua materna, ya que se presupone que es la que el traductor o traductora conocerá y manejará mejor. En este sentido, aunque la transferencia de las ideas sea lo esencial, no hemos de olvidarnos de la forma, por lo que el idioma al que se traduce debe resultar lo más natural e impecable posible.

Con esta salvedad, los talleres del CREC también se abren a doctorandos/as hispanohablantes o bilingües. Con este objetivo se dota al debate generado de una mayor reflexión e indagación sobre el trasfondo del texto origen. Obsta aclarar que debido a la naturaleza de nuestro estudio, las traducciones que

extracto de la obra *El amigo Melquiades, o, por la boca muere el pez*, del dramaturgo madrileño Carlos Arniches y Barrera (1866-1943), hallamos los siguientes vocablos terminados en -z-, en clara referencia a la variedad dialectal madrileña: «no se azmiten en el tocador más que señoras solas» o «guardarropa a voluntaz» (1916: 214-215). Ante la imposibilidad advertida por el grupo de verter al francés esta marcada pronunciación con otras grafías y con el fin de no estancarse en el proceso traslativo, Serge Salatün abordó la posibilidad de trasvasar estas particularidades fonológicas más adelante y no necesariamente en dichos términos, sino cuando surgiese la ocasión propicia en la lengua meta.

desarrollaremos en la parte práctica se efectuarán al español, por lo que la disposición de las lenguas de trabajo (francés > español) será inversa a la del CREC (español > francés). Una eventualidad que se debe, lógicamente, al hecho de que la totalidad de la obra de Gyp está redactada en lengua francesa.

- f) No existen límites para conseguir que la **recepción emocional del nuevo público** se equipare, al menos en términos de empatía, con el de la pieza original. El traductor no deberá renunciar a nada (Salaün, 2003: 1). Si la equivalencia «normativa» de una determinada unidad quiebra la uniformidad léxica o rítmica alcanzada en el resto del fragmento, entonces, habremos de arriesgarnos adentrándonos en las regiones «más peligrosas» del texto, allí donde puedan integrarse nuevas estructuras y vocablos más acordes a la realidad vivencial de los nuevos espectadores (Meschonnic, 1999: 23; *cit. pos.*: Carandell *et al.*, 2006: 4). No hemos de olvidar que cuando se trata de materia artística, la traducción limitada al sentido también es una forma de traición (Valéry, 1957: 210; *cit. pos.*: Carandell *et al.*, 2006: 4). De acuerdo con Esther Monzó (2003: 20), el traductor especializado ha de adentrarse en la comunidad de la lengua del texto origen con el objetivo de efectuar una traducción aceptable para la comunidad receptora (Luengo, 2016d: 148). Compensadas y equilibradas, estas licencias poéticas son la mejor herramienta para solventar el vacío espacial y cultural entre ambos escritos.

En este sentido, la traducción literaria se perfila como una valiosa actividad cultural, habida cuenta de la nimia presencia que posee en los planes de estudio del Grado en Traducción e Interpretación, donde se encauza mayoritariamente al estudiantado hacia la formación técnica (García Fuentes, 2018b: 4). Debido a esta ausencia de experiencia, numerosos son los traductores en ciernes que, ante un texto de índole literaria, recurren a corpus de textos meta para configurar sus traslaciones, adoptando así el rol de «pseudo-correctores», más que el de traductores propiamente dicho. Sin duda, la creatividad es un elemento clave para que los traductores, que en cierto modo también son autores, produzcan literatura. No una literatura autómatas, sino original, y fruto de la reflexión personal del traductor o traductora.

- g) Conforme a la metodología del CREC, la **longitud del texto** elegido no ha de ser demasiado extensa, no por la laboriosidad que entrañe la traslación en sí, sino para que la dinámica del grupo de traducción sea factible y no se vean alterados los tiempos previstos. Con esta misma meta, se procura que el personal docente e investigador, así como los doctorandos y doctorandas que en estos talleres intervienen, sean los mismos al iniciar y concluir la traducción, independientemente de las diversas incorporaciones que se produzcan a lo largo del período traslativo. Por lo general, se intenta que el tiempo en concluir la traducción no exceda los tres años. Si aplicamos este principio a nuestro estudio, hemos procurado que los textos elegidos sean breves fragmentos que hayan captado nuestra atención⁹⁶⁷, además de por su trasfondo temático y los retos de traducción que suponían, porque fuesen estimulantes desde el punto de vista del trasvase de la oralidad y la comicidad a la lengua meta.
- h) Es necesario realizar un **análisis traductológico comparativo**. Con el fin de extraer conclusiones y demostrar la pertinencia de nuestras decisiones, hemos de contrastar el texto meta con una o varias traducciones previamente publicadas (CREC, 2015). Por este motivo, una vez que se haya elegido el texto original de manera conjunta, preferentemente una obra de dominio público (libre de derechos), se debe tener en cuenta que haya sido traducida previamente. Esto no significa que esta traducción existente deba tomarse como referencia durante el proceso traslativo, dado que podría interferir en nuestras ideas. Para no condicionar nuestra actividad, únicamente se leerá y examinará una vez que hayamos dado por concluidas nuestras propuestas traslativas.

Cabe anotar que este proceso comparativo también se extrapola a las traducciones que, mentalmente o por escrito, cada uno de los intervinientes realiza sobre el texto traducido, una dinámica que halla su génesis en los primeros talleres de traducción teatral del CREC. A este respecto, Marie Salgues señala que, en un principio, cada miembro realizaba su propia traducción, haciendo precisiones por cada línea y equiparándola a la del resto de compañeros/as, lo cual, no obstante,

⁹⁶⁷ La elección de textos que, además de poseer una *mise en scène* cuyo resultado final sea factible, supongan un interés o reto cultural, es otro de los criterios por los que se rige el CREC a la hora de seleccionar los textos destinados a una «Traducción total».

entrañaba un tiempo considerable (Luengo, 2016d: 160). Por este motivo, se optó por seleccionar fragmentos que, en cada sesión mensual, debía traducir una sola persona, remitiéndola posteriormente al resto del grupo para poder debatirla en conjunto. Es relevante matizar que cada miembro se compromete a abordar el texto de manera individual para, después, sacar a relucir los resultados en una reunión común.

Desde esta perspectiva, David Paradela nos recuerda que la crítica más usual a la traducción en grupo es que «el texto resultante de varias manos carecerá necesariamente de coherencia y homogeneidad, pues cada cual interpreta a su modo el original y cada cual tiene sus tics léxicos y sintácticos» (Paradela 2012: 1; *cit. pos.*: Luengo, 2016d: 159). En realidad, esta afirmación no es en absoluto equívoca, pero ha de anotarse que su autor hace referencia a una metodología de traducción en la que cada participante realiza un fragmento de la traducción que, posteriormente, el grupo aunará para esculpir el texto final traducido. Una traslación que, lógicamente, será fruto de numerosas incoherencias y cuya terminología no estará en modo alguno homogeneizada.

Ciertamente, esta dinámica «independiente» —tan recurrente como desaconsejada en las entregas por proyectos de los actuales planes de estudios del Grado en Traducción e Interpretación— se ha convertido en una práctica habitual por su aparente presteza y facilidad. Así, la mayoría de estudiantes se encarga de un fragmento del texto, para luego aunarlos sin homogeneizar la traducción o, a lo sumo, trasladar todo el trabajo y responsabilidad al alumno/a encargado/a de la decisión final, es decir, el Gestor/a de proyectos. No obstante, este proceder difiere plenamente del puesto en marcha por el CREC, donde todos los miembros profundizan en el mismo texto y la traslación se rige por un estilo unificado. No es menos cierto que la traducción grupal puede entrañar divergencias, así como varias interpretaciones en función de cómo cada persona interprete el texto. Aun así, esta contingencia no altera negativamente la traducción, puesto que cada uno de los/as docentes y estudiantes transmite en las sesiones sus impresiones, pero sin pretender imponer su criterio. De tal modo, se pretende hallar una traducción aceptada por todos/as y ésta se acepta siempre de manera unánime. En resumen, el modo operacional que se implementa en los talleres de traducción teatral se

basa en una dinámica rotativa donde la implicación conjunta de cada uno de los participantes es esencial.

Tras comprender y aplicar estos parámetros a sus propuestas, los miembros del grupo discutirán, madurarán, contrastarán y verificarán colectivamente cada una de ellas (Salaün, 2003: 2). Una de las constataciones que realiza Serge Salaün es que, en ocasiones, ocurre que una traducción que parece acertada a los ojos de su autor, pierde toda su congruencia al ser leída en voz alta frente al público, por lo que los participantes suelen leer las propuestas en voz alta antes de aceptarlas como válidas⁹⁶⁸ (*Ibid.*: 10). Como observamos, esta puesta en común es esencial, no sólo porque permite reparar en aquellos matices que el traductor no ve, sino, sobre todo, porque saca a relucir la «oralidad» de los escritos, es decir, permite estimar si son o no aptos para ser interpretados sobre el tablado escénico.

Asimismo, es preciso abstenerse de todo dogmatismo, respetando las opciones de los demás. Tanto es así que la elección de la «mejor» traducción no se determina por votación, sino bajo previo consenso por parte de todos los integrantes. Si uno de ellos rechaza la propuesta, aunque el resto la apruebe, ésta será directamente descartada. De hecho, ninguna traducción se da nunca por concluida definitivamente (Salaün, 2003: 2). Todas se reexaminan cada cierto tiempo, así como en la sesión posterior⁹⁶⁹, con vistas a perfeccionarlas. Una vez que se ha alcanzado un consenso común sobre la traducción más idónea, se inicia una segunda etapa de trabajo individual, donde todos los intervinientes disponen de unos cinco días⁹⁷⁰ para realizar una relectura final. En esta operación, se procede igualmente de un modo rotativo, examinando las posibles erratas y problemáticas que puedan surgir en la traducción completa.

⁹⁶⁸ Este proceder fue observado durante las sesiones del taller de traducción teatral (español > francés) del CREC, a las que asistimos durante la estancia predoctoral, en el marco de la realización de la presente Tesis.

⁹⁶⁹ De igual modo, observamos este mecanismo durante la participación en los mencionados talleres de traducción durante la citada estancia predoctoral, en la que se revisaba la traducción del mes anterior en la primera media hora de la sesión.

⁹⁷⁰ Información proporcionada por la profesora Marie Salgues (Luengo, 2016d: 161). No obstante, según lo constatado tras la asistencia a los últimos talleres del CREC, en la actualidad, se envía la traducción realizada ese día con anotaciones a la totalidad del grupo con vistas a consensuar una traducción definitiva de dicho extracto en la siguiente sesión, y así sucesivamente, hasta traducir el texto en su totalidad.

A la luz de lo anterior, no hay que olvidar que por muy brillante que parezca una traducción en un momento determinado, en poco tiempo, se percibirá como anticuada, algo que no ocurre tan frecuentemente con la obra original. He ahí la gran diferencia entre traductor y creador, ambos envejecen de distinta forma; salvo cuando el traductor se convierte en creador (Salaün, 2010: 73). Acerca de esta cuestión, Carla Matteini recomendaba que si se redactaba una versión exclusivamente para «leer», ésta tenía que ser siempre más neutral, de forma que envejeciera mejor; mientras que la traducción orientada a la escena debía distanciarse del original, siendo más libre y creativa; lógicamente, por razones de proximidad emocional a un público diverso (2008: 476; *cit. pos.*: Lapeña, 2014). Por ello, aunque a estas «libertades» se las penalice constantemente como errores en el marco de ejercicios académicos, su incursión en la traducción teatral no debería ser tachada de equívoca, siempre que no trunquen descomedidamente la coherencia semántica del texto traducido (Salaün, 2003: 10). Contados son, en efecto, los sectores traslativos donde se insta al alumnado a emprender un proceso creativo alejado de la literalidad, siendo uno de los más representativos el campo publicitario. Dan fe de ello Lydia Vázquez y Juan Manuel Ibeas al matizar que en la traducción publicitaria, pese a poseer mayores limitaciones que la traducción «general» al responder a estrategias de *marketing* y no de pureza lingüística, se obliga al traductor a ser más creativo, de suerte que en ocasiones se origina un nuevo texto:

Là, il ne sera point besoin de respecter scrupuleusement la pensée de l'auteur, ni même son style. Il s'agira plutôt d'atteindre le but recherché avec l'original, et la voie pour rejoindre ce but pourra s'écarter sensiblement de celle suivie (Boivineau, 1972: 15; *apud.*: Ibeas, Vázquez, 2019: 11).

Aunque estas licencias y en ocasiones reescrituras —tan incentivadas en el sector publicitario—, sean penalizadas en la traslación técnica de carácter especializado, tampoco hemos de desdeñarlas en la esfera literaria, donde se requiere una traducción funcional que trasvase un efecto análogo al originado por el texto origen en el público lector o espectador de otra época. A tenor de estas apreciaciones, Salaün afirma que esta fidelidad debe «conquistarse» a través de la concesión de ciertas libertades para no traicionar la oralidad y el ritmo de la obra original. Si se compensan y se emplean en armonía se convierten en el más digno homenaje de la virtuosidad del texto origen (*Ibid.*: 20). En este sentido, el dramaturgo francés Jacques Lassalle (1936-2018) reconoce dos vertientes a la hora de trasvasar un texto teatral a la escena. Por un lado, hallamos la

«tentación literal», que aboga por verter aquello que aparece escrito en el texto, sacrificando cualquier invención o licencia poética y despojándolo de ritmo, hecho que genera que el texto traducido sea impracticable. Mientras que, en el otro extremo, hallamos la «tentación de recreación literaria», la cual es la causante de que existan grandes textos teatrales, pues oscila entre la necesidad de fidelidad y la exigencia de apropiación poética (Lassalle, 1982: 11; *apud.*: Lapeña, 72). Es visiblemente en esta última tendencia en la que se inscribe el concepto de «Traducción total».

Por su parte, el investigador en traductología Antonio Guzmán Guerra concuerda con Lassalle y Salaün al incidir en la necesidad de un «binomio conceptual de fidelidad y libertad», argumentando que su fusión responde a la libertad de la transmisión del sentido del discurso a traducir y, con este fin, a la fidelidad ante la palabra del mismo (2008: 180; *cit. pos.*: Luengo 2016d: 158). Con todo, quien fuera codirector del CREC va más allá al introducir en ese binomio el concepto «lealtad emocional», el cual simboliza una relación de respeto, no sólo hacia el autor/a de la obra teatral, sino también para ese exigente público espectador —en nuestro caso el español— que al acudir a una representación teatral, pretenderá y anhelará sentir esa misma sensación de escalofrío que experimentase su homólogo francés en el tiempo del discurso original.

Siguiendo esta línea, en los talleres de traducción teatral del CREC, se procura alcanzar una traducción donde prime el ritmo de la frase oral. En este sentido, Raffaella Odicino (2007: 137; *cit. pos.*: Luengo, 2016d: 153) señala que en la traducción teatral no han de ocultarse, ni sortear, aspectos implícitos en la obra original, sino que debe descubrirse tanto la diferencia como la existencia de lo ajeno, pues también hemos de trasvasar lo implícito en el metatexto. Esta tipología de traslación debe convertirse en un método de investigación y de revelación de la identidad de todo aquello que le es intrínseco, subrayando además lo ajeno en la transferencia, no solo lingüística, sino también gestual-espectacular. Una gestualidad que en los escritos de Gyp —y en cualquier pieza teatral— adquiere una vital importancia, dado que será necesario trasvasar el lenguaje corporal y gestual de cada personaje, especificados en las didascalias, apartes y otras anotaciones de su prosa dramática.

Todo ello implica que el fragmento de una pieza traducida no debe ser excesivamente literario si se pretende pronunciar en público, porque la comunicación entre el público y actores será primordial. En resumen, la «Traducción total» se basa en el trasvase de la oralidad de la obra; esto es, en conseguir un texto digno de ser hablado

sobre el escenario, más que leído, y en dirimir el desfase emocional entre los receptores del texto fuente y el texto meta, de manera que su función se cumpla por igual.

5.3. Dilema entre tiempo y cultura: un reto difícil de precisar

Trasladar el teatro de Gyp a la escena española contemporánea y, a ser posible, con un éxito análogo al alcanzado por *La Corte de Luis XVIII* a comienzos del siglo pasado, será el hipotético reto sobre el que partan nuestras propuestas de «Traducción total». Antes de emprender esta afanosa tarea, conviene interceptar aquellos factores contextuales que pueden influir en el modo de sentir el arte escénico, de modo que el lógico desfase temporal y cultural existente entre la obra fuente y la traducida no se convierta en insalvable.

La cúspide del teatro de Gyp vino inaugurada por la *Exposition Universelle* de 1889⁹⁷¹, sinécdoque de la multitud de progresos científicos e industriales que el imaginario colectivo presagiaba para la era que estaba por llegar. Este auge económico repercutió en las esferas privada y pública por medio de la burguesía, quien, anhelante de ascender en el escalafón social, tomó como modelo las prácticas de una aristocracia idealizada. El ámbito escénico, tan concurrido entonces por la población más pudiente, llegará a ser el baluarte de su nueva identidad. Así, la esperanzadora mirada con la que la clase burguesa entreveía, entre charlas y risas, las transgresoras comedias de Gyp, distaría bastante del ambiente respirado ahora en los teatros. A partir de los primeros decenios de la pasada centuria, cesaron de iluminarse las plateas, los palcos y los anfiteatros (Luengo, 2008a: 107); perdurando hoy, de aquel majestuoso espacio arquitectónico trazado hace dos siglos para la sociabilidad y el esparcimiento del emergente estrato burgués, la materia artística que en aquel momento, más que como deleite o simple entretenimiento, servía de telón de fondo a sus tertulias.

La evolución diacrónica de la función del género dramático ha estado, en consecuencia, ligada siempre al contexto histórico y cultural de cada país. Por este motivo, conseguir que la receptividad sentimental de los textos de Gyp sea la misma para el público hispanohablante de hoy en día que la lograda con una audiencia francófona

⁹⁷¹ El período más fecundo en términos de producción teatral para Gyp se iniciaría en la década de 1890, alcanzando su máximo esplendor en 1900. Para más detalles estadísticos al respecto, consúltese el «Anexo I. Gráfico de la producción dramática de Gyp por décadas», p. 668.

durante aquel París de *fin-de-siècle* sería, ciertamente, una utopía. El lúgubre ambiente que ha ido instalándose en Europa desde el inicio de la actual crisis mundial, unido a la consecuente depresión económica que atraviesa el sector teatral en España, hacen hartamente complicado salvar este abismo emocional. Pero, eso no obsta para que el espectador español, no necesariamente de gusto literario atemporal, pueda llegar a sentir cierta empatía con la realidad novelesca de otras épocas. Evidencia de ello es el hecho de que son las productoras cinematográficas y, sobre todo, televisivas, que han retornado a telenovelas y series ambientadas en la última etapa decimonónica y de entre siglos, las que concentran el grueso de la audiencia⁹⁷²; sin ser necesariamente el perfil de sus espectadores el de personas instruidas, ni amantes de la literatura.

En el plano de la «Traducción total», esta sintonización no requeriría modificaciones lingüísticas si los receptores fueran unánimemente asiduos a las lecturas de época, pero sí para el ciudadano de a pie, que poco o nada comprenderá de la jerga de aquel período. Desde el CREC, se aboga por examinar todos los elementos constituyentes del texto escénico, indagando en la traslación, no sólo la consecución del ritmo, sino también que el producto final de la traslación sea susceptible de ser escenificado. Traducir «globalmente» no implica deshacerse de todo lo atinente al nivel extratextual —nombres propios, referencias históricas y culturemas⁹⁷³ determinantes en el cauce argumental de la pieza—, en cuanto que constituyen una realidad fuera del texto y, al abogar por un método traslativo enteramente domesticante, traicionaríamos el marco situacional en el que está anclada dicha historia.

⁹⁷² Entre los múltiples ejemplos que podríamos traer a colación, citamos, por la meritoria caracterización de la época, las telenovelas españolas *Acacias 38* (2015-), basada precisamente en 1899; y *El secreto de Puente Viejo* (2011-), del primer cuarto del siglo XX; ambas líderes de audiencia en las sobremesas de La 1 de Televisión Española y de Antena 3, respectivamente.

⁹⁷³ Entendemos «culturema» como un fenómeno social de una cultura X que se considera relevante en los miembros de dicha cultura, pero que, comparado con un fenómeno correspondiente con una cultura Y, es específico de la cultura X (Nord, 1997: 34). La traducción de estos referentes culturales suele ser más complicada cuanto más lejanas son las culturas que entran en juego. Los culturemas de los que una traducción «global» no se desprendería serían aquellos recurrentes a lo largo de toda la pieza. Por ejemplo, si se menciona durante una conversación de la obra y de forma puntual un juego de mesa muy específico de la cultura origen, podríamos traducirlo por otro más «neutral» o propio de la cultura meta. Ahora bien, si este juego se menciona constantemente y es parte constituyente de la obra, optaríamos por mantenerlo, introduciendo siempre alguna amplificación para describirlo.

Nuestro objetivo consistirá, más bien, en traspasar la oralidad de la obra original mediante la actualización o reconstrucción de aquellas unidades léxicas —principalmente, expresiones idiomáticas y locuciones—, que, por haber quedado obsoletas, puedan resultar incapaces de galvanizar a un auditorio heterogéneo.

VI. ANÁLISIS PRÁCTICO DE LA OBRA DRAMATÚRGICA DE GYP

A lo largo de este apartado, expondremos los procedimientos de oralidad propios a la *mise en scène* de una obra teatral. Por ello, aunque desde una vertiente dedicada estrictamente a la praxis, no sea muy ortodoxo iniciar el análisis práctico de la obra dramaturgic de Gyp con un análisis retórico y morfosintáctico, nos hemos decantado por esta opción por dos motivos: el primero, nos valdremos del contenido expuesto a continuación para ejemplificar los fragmentos insertados en el apartado «7.3. Cuadros traslativos»; y, el segundo, porque el análisis de estas obras hará que no se olviden con tanta rapidez los argumentos de las piezas que procederemos a traducir, de modo que servirán para entender mejor los textos incluidos en el último capítulo de esta Tesis.

6.1. *Mise en scène*

Partiendo de la premisa de que el principal objetivo de una traducción «global» es conseguir un texto portador de la inmediatez comunicativa intrínseca al género dramático, el trasvase del énfasis y la espontaneidad de la pieza original a la traducida, o bien su recreación en el caso de que las disparidades lingüísticas y culturales así lo exijan, se perfila como nuestra meta primordial. En este sentido, ha de apuntarse que la dramaturgia lleva consigo una serie de implicaciones que permeabilizan en la *mise en scène* de la pieza escenificada y en la subsecuente recepción por parte del público espectador. Según el estudio sobre «Traducción total» del CREC, elaborado por el profesor Jordi Luengo (2016d: 148), ello supone tomar en consideración tanto el «material» humano (actores, músicos, técnicos, etc.) como el aspecto financiero (gastos, inversiones, recetas, costos, etc.), además de la dimensión social, política e ideológica en la que se halle inmerso este género, sin obviar la vertiente estética del teatro en sí. Como abordamos en los principios metodológicos, el traductor o traductora ha de tener en cuenta todos estos aspectos, una necesidad que el traductólogo Vicent Montalt (2005: 20), al ser consciente de este fenómeno de la «traducción teatral», ha conceptualizado con la noción de «sociabilidad del traductor».

El objeto de este capítulo será analizar todos aquellos rasgos que determinen el proceder de una conversación oral, ya sean de naturaleza sintáctica, léxica u

ortotipográfica. Una vez explicados estos elementos, expondremos algunos ejemplos extraídos de las obras elegidas para el bloque de traducción, los cuales servirán, de paso, como exégesis de las temáticas abarcadas en nuestro estudio.

Las seis piezas seleccionadas para traducir conforme a la noción de «Traducción total» en el punto «7.3. Cuadros traslativos», han sido:

- *Autour du divorce* (1886)
- *Bijou* (Gyp, 1897)
- *Entre la poire et le fromage* (1909)
- *Le mariage de Chiffon* (1894)
- *Petit Bob* (1900)
- *Le monde à côté* (1884)

Como avanzábamos en la «Introducción»⁹⁷⁴, la elección de estas obras ha estado motivada, además de por su pertinencia temática, por la disponibilidad de las traducciones en cuestión. Recordemos que es necesario realizar un análisis traductológico comparativo con el objetivo de demostrar la pertinencia de nuestras decisiones. De este modo, contrastaremos el texto meta con las traslaciones publicadas en la época. Ello no implica que la traducción existente se tome de referencia durante el proceso traslativo, dado que podría interferir en nuestras proposiciones, sino que se leerá una vez que hayamos dado por concluidas nuestras propuestas traslativas. Será, pues, de estas seis piezas de las que extraeremos los ejemplos prosódicos y sintácticos que exponemos a continuación.

6.2. Procedimientos sintácticos

En una interacción verbal, la disposición prototípica de los elementos del mensaje puede verse alterada, consciente o inconscientemente, en función de las necesidades comunicativas del emisor. Estas modificaciones sintácticas, empleadas estratégicamente para enfatizar un vocablo determinado y cohesionar el discurso, se incluyen dentro del concepto de «focalización». Asimismo, la improvisación de la lengua oral puede dar lugar a lo que Antonio Narbona ha conceptualizado como «sintaxis concatenada», esto es, sin

⁹⁷⁴ Véase el apartado «I.5. Argumentos de las piezas seleccionadas», p. 56.

una división totalmente coherente de los enunciados, expuestos tal y como vienen a la mente del hablante (1989: 180; *cit. pos.*: Briz, 1998: 68). A raíz de esta veloz transmisión de oraciones pueden desencadenarse «vicios lingüísticos» de diversa índole. En los próximos seis subapartados, condensamos algunos de los mecanismos más empleados dentro de las relaciones sintácticas.

6.2.1. La perífrasis de relativo

También denominadas relativo-ecuacionales y construcciones hendidas o escindidas, las perífrasis de relativo tienen como objetivo poner de relieve una unidad específica de la oración, sobre la cual pretendemos que el destinatario fije su atención. Algunas de las construcciones más comunes en la lengua francesa son las siguientes:

- *C'est + sujeto + qui:*

— Ta maison est un fromage dans lequel chacun vit largement et paisiblement... sauf toi !... *C'est toi qui* peines, *qui* trimes et *qui* te décarcasses pour que tout marche à souhait...*toi qui* as toutes les préoccupations, tous les tracas, tous les embêtements... (*Entre la poire et le fromage*, 1909: 113)⁹⁷⁵.

- *C'est + complemento + que:*

D'ESTOURDY, *protestant*. — Comment, d'as de trèfle ?... Mais *c'est en valet* de trèfle *que* je suis... pour appareiller Montespan, qui est en valet de cœur... (*Autour du divorce. Sévices*, 1886a: 117)⁹⁷⁶.

- *Voilà + sujeto + qui:*

PAULETTE, *examinant attentivement les gens qui choisissent les livres, ou font des recherches*. — [...] *Voilà un monsieur qui* fait semblant de lire dans ce gros bouquin et qui me regarde de côté... et il croit que je ne m'en aperçois pas !...

Dieu ! que les hommes sont maladroits !... (*Ibid. Comment on fait son droit*: 59-60).

⁹⁷⁵ Nótese que el año proporcionado corresponde a la edición del libro del que se ha extraído la cita, por lo que no siempre nos remite a la fecha de publicación de éstos. Al respecto, cabe señalar que *Petit Bob* fue el primer libro de la autora, publicado en 1882, y *Bijou* fue comercializado por primera vez en 1896.

⁹⁷⁶ Con vistas a contextualizar los fragmentos citados, en el caso de las novelas escritas como obras teatrales, se ha optado por especificar el título del acto en cuestión.

6.2.2. La recuperación pronominal

Contrariamente al español, en francés, se tiende a retomar y focalizar el sujeto de las oraciones a través de pronombres tónicos, que pueden preceder o seguir a los pronombres personales de sujeto:

— Oh ! moi, tu sais... je trouve que les prêtres, c'est fait pour les églises et pas pour les maisons !... (*Bijou*, 1897a: 5).

— Mais si !... c'est s'habiller... se montrer... s'ennuyer... c'est ça que j'appelle aller dans le monde, moi !... (*Le mariage de Chiffon*, 1894a: 160).

6.2.3. La dislocación adverbial

Otro procedimiento enfático característico de la lengua oral consiste en modificar la posición habitual de un adverbio colocándolo al comienzo de la intervención:

— Jamais, je pense, on n'a établi de parallèle entre la fidélité de la femme et celle du mari... (*Entre la poire et le fromage*, 1909: 21).

MAMAN. — Il a... il a exagéré... un peu...

BOB, *gouenard*. — Guère, hein ? qu'il a exagéré l'vieux Baptiste ? Eh ben, quand y s'agit d' moi, quand j' fais une malheureuse p'tite farce à m'sieu l'abbé, vous êtes tous à hurler comme si on vous assassinait... (*Petit Bob. Bob et maman*, 1900a: 85).

6.2.4. Inversión del sujeto

En francés antiguo, era común acrecentar el énfasis de los enunciados exclamativos a través de la inversión del orden sujeto-verbo. Hoy arcaizante, este procedimiento ha dejado de tener un uso oral, empleándose mayormente en la lengua literaria:

Pierrot, lui, s'écria franchement :

— En a-t-il une veine, cet animal de Jean !... (*Bijou*, 1897a: 181).

— Est-elle assez délicieuse, cette petite !... et bonne, et enfant surtout !... a-t-elle assez simplement embrassé ce nigaud de Jean... à qui ça a fait peur !... (*Ídem*).

6.2.5. *La deixis endofórica*

Para que un discurso esté cohesionado debe poseer referencias endofóricas, es decir, elementos lingüísticos —anafóricos o catafóricos— que hagan referencia a otras ideas situadas dentro del texto, de manera que se eluden las redundancias:

- Anáfora: son aquellas proformas que remiten a un término u oración que ha aparecido anteriormente.

Et regardant Coryse, elle proposa :

— Il y a justement une petite robe rose qui...

— Non !... — s'écria brusquement Chiffon — pas de rose !... je n'en veux pas !... (*Le mariage de Chiffon*, 1894a: 235).

Autrefois, lorsque le roi donnait, par mégarde, un titre ou une particule à qui n'en avait pas, la qualification restait acquise ; aujourd'hui un reporter remplit le même office ; les temps sont changés, mais le procédé est le même (*Le monde à côté*, 1884b: 254).

- Catáfora: son las proformas que anticipan el significado de un término u oración posterior.

— [...] il y a encore un mois avant les élections... tu as le temps de le tomber, l'élève aux « bons Pères !... » qui ment aux ouvriers... qui ment aux gens du monde... qui ment tout le temps⁹⁷⁷!... [...] (*Ibid.*: 129-130).

- Diáfora: se denomina de este modo al fenómeno que engloba ambos mecanismos.

BOB. — [...] C'est surtout l'écriture qui m'ennuie... pour le reste, j' l'aime, le reste... excepté le catéchisme ! Mais faut pas l' dire, parce qu'on m' gronde...

LE MONSIEUR. — Comment ? On vous gronde quelques fois ?

BOB. — Oh ! oui, allez !!! Ainsi, c' matin, je l'ai été bien grondé, c' matin ! deux fois même que je l'ai été ! (*Petit Bob. Bob chez lui*, 1900a: 31).

⁹⁷⁷ Obsérvese que en este ejemplo también encontramos una anáfora, aunque no deíctica, sino retórica, la cual consiste en la repetición de una o varias palabras al inicio de una oración o verso. Se trata de una figura utilizada mayormente en poesía: «qui ment aux ouvriers... qui ment aux gens du monde... qui ment tout le temps... !».

6.2.6. Solecismos y anacolutos

En el transcurso de un intercambio oral, principalmente si se trata de un hablante poco instruido, es usual cometer este tipo de errores. Los solecismos designan faltas de sintaxis, aunque también pueden ser aplicables a incorrecciones de orden morfológico (en la conjugación verbal), fonético (en la dicción) u ortográfico (en la construcción de las palabras)⁹⁷⁸. He aquí algunos ejemplos de solecismos fonéticos, marcados mediante el subrayado, y sintácticos, señalados a través de recuadros:

BOB. — Attendons encore un p'tit instant, y vont p't-être s'décider... Tu □
crois pas, dis?

PAPA. — Non, je ne crois pas.

BOB, *indigné*, — Mais □c'est □ donc tous des empaillés !!!

PAPA, *debout*. — Viens-tu ?

BOB, *toujours assis*. — Pourtant, si après not'départ y s'ravisent, et puis q'nous l'sachions, nous dirons ; « V'là ce que c'est d'nous être pressés ; si, au lieu d'ça, nous □aurions □ attendu... » (*Ibid.*, *Bob à la Chambre*: 112).

Por otro lado, encontramos los anacolutos, producidos por la ausencia de correlación o inconsistencia en los elementos de una oración, debido a cambios repentinos por parte del hablante, que abandona la construcción pensada en un primer momento para sustituirla por otra, originándose así una sintaxis parcelada⁹⁷⁹:

BOB. — Oh ! le beau chat ! Moi, j'aime à toucher les chats, c'est flexible !
J'en voudrais bien moi, grand-père, un, de chat !

GRAND-PÈRE. — On dit : « Grand-père, je voudrais bien un chat. » (*Petit Bob. Bob au Salon*, 1900a: 8).

⁹⁷⁸ Al término que engloba estos dos últimos aspectos, una incorrecta pronunciación de las palabras y el uso de vocablos inexistentes se lo conoce también con el nombre genérico de «barbarismo» (DRAE, 2017c).

⁹⁷⁹ Contrariamente a la sintaxis concatenada, la cual, por muy caótica que sea, no implica errores sintácticos, la parcelada sí los incluye. Ésta puede conllevar una total falta de conexión entre sus elementos y limitar incluso, en opinión de la escritora María Cándida Muñoz Medrano (2008: 221), la comunicabilidad del sentido global del mensaje, por lo que incurrir en este tipo de error sintáctico es mucho más grave que emitir un discurso concatenado.

— Un baptême !!! C'est qu'un baptême !... —dit-elle à un porteur de pain avec lequel elle causait.

— Ben ! c'est un gosse qui peut s'vanter d'en faire un, d'boucan !... (*Le monde à côté*, 1884b: 268).

La agilidad de un intercambio oral permite, de manera más o menos intencionada, la puesta en uso de recursos que implican tanto un orden más focalizado de los elementos oracionales como un incremento de las relaciones deícticas. Desde el punto de vista de su traducción, serán aquellos elementos que infrinjan las reglas sintácticas —principalmente, solecismos y anacolutos— los que, a causa de las particularidades lingüísticas de una y otra lengua, puedan ser objeto de omisión. Es en este último aspecto donde la «Traducción total» debe aportar una propuesta semejante, cumplidora del mismo efecto comunicativo y, en consecuencia, que tampoco sea normativa en la lengua meta. En suma, hemos de reflexionar sobre la importancia de plasmar los «deslices» en el texto meta para no traicionar la intencionalidad del autor, adoptando siempre una perspectiva de traducción «global» que dé cuenta del sentido total de la obra y de los factores que engloba el proceso traslativo.

6.3. Procedimientos léxicos

En el nivel léxico, son muchos los recursos expresivos con los que podemos verbalizar los sentimientos y las reacciones frente a las situaciones que se nos presentan. A lo largo de las próximas líneas, proporcionaremos ejemplos de los elementos con valor enfático asiduos en una conversación, considerando, además, aquellos grupos nominales —por ejemplo, interjecciones o comparaciones fraseológicas— que, pese a no ser tan genéricos a causa de su evolución en el tiempo y de las diferentes variedades diastráticas de los grupos de habla que las emplean, son los que más dificultades plantean al ser trasvasados a otras lenguas contemporáneas.

6.3.1. Adjetivos y adverbios exclamativos

Las oraciones exclamativas suelen venir introducidas por adjetivos y adverbios que agregan un mayor grado de intensidad a la ya marcada tipográficamente.

Las formas del adjetivo prototípico son las siguientes:

▪ *Quel / quels / quelle / quelles*

PAULETTE. — Ah ! bon !... Eh bien ! vous arrêterez chez le libraire de la Cour de cassation... j'ai oublié son nom...

LE MONSIEUR, à *lui-même*. Mâtin !... la jolie petite femme ! Quelle taille ! quelles dents !... Quelle fraîcheur et quelle toilette !... Qu'est-ce qu'une femme pareille peut aller faire chez le libraire de... Ma foi, tant pis ?... je veux voir ça !... (*Autour du divorce. Comment on fait son droit*, 1886a: 55).

— Quel bonheur de se sentir libre, de respirer ! J'étouffais dans ce salon. C'était l'angoisse. Oh ! J'ai eu un instant horriblement peur... je n'espérais pas être la plus forte ! Ce pauvre La Réole ! (*Le monde à côté*, 1884 : 132).

De la variabilidad de adverbios existentes con este fin, expondremos únicamente, por motivos de extensión, algunos de los más significativos. Sobre este punto, conviene anotar que, en un registro familiar, el adverbio exclamativo *que*, integrado dentro de fórmulas como las siguientes, y el giro lingüístico *un/une de ces*, pueden insertarse también dentro de la función adverbial exclamativa:

▪ *Que / comme / combien*

— Oh !... — dit Bijou, qui saisit d'un mouvement brusque la main du professeur, — que je vous demande pardon !... comme je suis mauvaise et étourdie, n'est-ce pas ?... vous allez me détester ?... (*Bijou*, 1897a: 65)

MAÎTRE DUCHARME. — [...] d'ailleurs, les succès mondains !... combien ils sont fugitifs !... parfois peu justifiés !... et toujours quel vide... ou quels amers regrets ils laissent après eux !!! (*Autour du divorce. Comment on rend la justice*, 1886a: 287).

▪ *Ce que*

— À la bonne heure !... Luce ne fait pas la petite bouche !... Elle n'a pas d'entérite, elle, au moins !... Elle ne prend pas de bêtes de précautions pour son teint, pour son ventre, pour tout ! Ça le change des autres ! Ah ! Seigneur !... Ce qu'elles sont rasantes, les jeunes femmes de maintenant !... (*Entre la poire et le fromage*, 1909: 140).

▪ *Qu'est-ce que*

— C'est-y qu'vous r' partez déjà ?... vous n' voulez-t' y point vous rafraîchir un brin ?... un bol d' lait ?... qu' c'est qu' vous aimez tant l' bon lait !... (*Bijou*, 1897a: 152).

▪ *Un / une de ces*

—Après, elle m'a embrassé dans tous les coins... derrière les cabines ou les piliers de la pierre au Poisson... au cimetière... et jusque dans les tamaris du jardin, juste sous la fenêtre de m'man !... j'avais une de ces frousses ! ... (*Entre la poire et le fromage*, 1909: 197-198).

6.3.2. Locuciones

Estos sintagmas lingüísticos equivalen a combinaciones de dos o más palabras que funcionan como una unidad léxica independiente, dado que adquieren un significado distinto al de la suma de sus componentes. Hallamos una amplia tipología, tantas como categorías gramaticales existen. Obsérvense los siguientes ejemplos:

▪ *Adjetivales (un/une drôle de, bon enfant, sain et sauf, à l'avenant...).*

— Alors, tu vas causer avec les ouvriers des hauts fourneaux ?... ce pauvre Aubières a raison... tu es vraiment une drôle de petite bonne femme !... (*Le mariage de Chiffon*, 1894a: 158).

— André était simple, gentil et bon enfant (*Le monde à côté*, 1884b: 31).

▪ *Adverbiales (comme tout, tout à coup, à gogo, bel et bien...).*

BOB, *convaincu*. — J'dis que l'bon Dieu, qu'est quelqu'un d'intelligent, comprend les choses, et qu'y peut pas m'en vouloir pour des petites bêtises comme j'en fais, qu'y faut vraiment être borné comme tout, pour faire attention à ça (*Petit Bob. Bob et maman*, 1900a: 90-91).

— Sapristi ! mes enfants, — s'écria tout à coup l'oncle Jean, — vous n'avez pas une façon gaie de faire la fête ! (*Le monde à côté*, 1884b: 140).

▪ *Interjectivas (oh là là !, eh bien, au fait, à la bonne heure !...).*

— Moi ?... Ah ! Ouiche !... Avec ça que je me donnerais la peine de prendre une attitude quelconque avec ce monsieur !... Oh! là là !... La vérité, c'est que

je ne peux pas le voir en peinture !... mais c'est tout !... (*Entre la poire et le fromage*, 1909: 233).

6.3.3. Interjecciones

Indicadoras de las reacciones afectivas de los interlocutores, las interjecciones son palabras invariables que funcionan como una oración independiente y suelen escribirse con signos de admiración:

— [...] Ah !... il n'y a pas à dire, tu sais te faire des amis !... je ne comprends pas comment tu peux trouver encore des éditeurs pour tes livres et des théâtres pour tes pièces... (*Ibid.*: 40).

GRAND-PÈRE, *voulant reprendre ses journaux*. — Assez ! si vous revenez rôder autour de moi... je vous envoie à M. l'abbé.

FRED, *s'écartant respectueusement*. — Oh !!!

GRAND-PÈRE. — Ou au diable !

BOB, *rognonnant*. — C'est la même chose. (*Petit Bob. Bob politique*, 1900a: 240).

— N'insistez pas, Monsieur Vigneux !... Si vous voulez de moi, je vous l'ai dit : Tope ! ... sinon, restons bons amis comme maintenant... sans plus... (*Entre la poire et le fromage*, 1909: 124).

L'ABBÉ. — Comment, à votre âge, pouvez-vous savoir ce que vous ferez ?

BOB. — Je n'f'rai rien, parbleu ! C'est pour ça que n'faisant rien... j'f'rai de la politique !!! Ça occupe... ça pose... (*Petit Bob. Bob s'amuse*, 1900a: 207).

D'ALALY. — [...] dame !... C'est que, quand elle ne peut ni parler argot ni se livrer à des excentricités, elle ne s'amuse pas fort... (*Autour du divorce. Sévices*, 1886a: 118).

6.3.4. Vocativos y partículas apelativas

El fin de estos recursos lingüísticos, portadores de la función fática, puede ir desde una mera digresión hasta verificar que la comunicación no se ha interrumpido o hacer que el oyente preste atención a la información que se está a punto de transmitir.

Et, montrant Bijou qui, debout au milieu du salon, causait avec Jeanne Dubuisson :

— Est-elle assez jolie, hein, p'pa ?... regarde-la ?... elle est habillée absolument comme Jeanne... leurs robes sont pareilles « point sur point » comme dit la mère Rafut... (*Bijou*, 1897a: 319-320).

BOB. — Ben, les gens très chic ; j'vois toujours dans les comptes rendus d'ces machins-là : « L'élite du tout Paris mondain était représentée à cette réunion... » ou bien : « Le concours hippique qui, plus q'jamais, attire l'élite de Paris », etc., etc. Alors, moi, j'voudrais voir c'que c'est l'élite ; saisis-tu, m'man ? (*Petit Bob. Bob au concours hippique*, 1900a: 260).

Dès que Moissy est assis dans l'auto près de la petite actrice il explique, tandis qu'elle écoute, attentive et ravie :

— Écoutez-moi, petit-z-oiseau?... Écoutez-moi bien gentiment, bien amicalement, car je suis à l'instant de commettre la pire sottise... (*Entre la poire et le fromage*, 1909: 142).

6.3.5. Comparaciones fraseológicas

Dentro de las denominadas expresiones idiomáticas, encontramos hipérboles que, por medio de una relación de semejanza entre elementos de diferente naturaleza, exageran una cualidad o defecto. Estas figuras retóricas son generalmente informales, humorísticas y divergentes en cada idioma:

MONSIEUR D'ALALY, *navré, les regardant s'éloigner*. — Comme elle est aimable pour lui !... Mon Dieu ! mon Dieu !... Faut-il donc absolument avoir cinquante ans et être fané comme un vieux parapluie pour lui plaire ?... [...]. (*Autour du divorce. À qui la pomme ?*, 1886a: 360).

— Pas très bien, Marcel ?... cet enfant qui mange et boit plus que moi, dort comme un sabot, et pousse comme un champignon ?... (*Bijou*, 1897a: 219-220).

— Vous êtes simple de manières, fraîche comme une fleur, et « nature » avant tout... Vous n'avez jamais mis ni corset, ni faux cheveux, ni poudre de riz... (*Entre la poire et le fromage*, 1909: 264).

— Je veux — disait-elle — être moi... avec la taille que le bon Dieu m'a donnée... et qui est ma taille à moi... je ne veux pas copier celle de la voisine !... je ne dis pas que je suis mieux, mais je m'aime mieux comme je

suis !... au moins, j'ai pas l'air d'avoir avalé une canne !... (*Le mariage de Chiffon*, 1894a: 237).

6.3.6. Repeticiones

A la reaparición de un sintagma o de una unidad léxica se la considera, aparte de como un mecanismo de cohesión en la lengua oral, como una estrategia conversacional para retomar el discurso tras un inciso o subrayar lo dicho matizándolo:

BOB. — Ben, c'est que j'trouve que l'bon Dieu (c'est pas pour l'critiquer, au moins, m'sieu l'abbé), que l'bon Dieu a été bien imprudent de n'créer la femme qu'après coup... comme ça... car enfin, il aurait pu l'oublier, est-ce pas, en n'la faisant pas en même temps q'le reste... et ça aurait été très dommage, car c'est bien c' qu'il a fait d' plus joli... (*Petit Bob. Bob au persil*, 1900a: 161).

PAULETTE. — [...] Il faut que je m'informe exactement, ma résolution est bien prise... Moi qui m'étais mariée pour avoir ma liberté !... pour n'être plus toujours surveillée, car je ne me suis pas mariée pour autre chose !... La voilà, la guigne... la guigne noire !... (*Autour du divorce. Comment on fait son droit*, 1886a: 38).

La pertinencia de este apartado dentro de la *mise en scène* de una «Traducción total» no entraña únicamente las proformas de énfasis ínsitas a cualquier intercambio oral, sino también aquellas interjecciones y expresiones de carácter idiomático que en el tiempo actual hayan devenido ininteligibles. Es en este campo, como anticipábamos en el apartado «5.3. Dilema entre tiempo y cultura: un reto difícil de precisar», donde se habrá de buscar estrategias de uso más contemporáneas, portadoras del valor funcional del mensaje, aunque en el devenir diacrónico de la lengua término hayan existido equivalentes acuñados para dichos elementos.

6.4. Procedimientos ortotipográficos

En relación con el denominado paralenguaje, disciplina que estudia aquellos elementos vocales que acompañan a los mensajes verbales (Borisoff, Víctor, 1991: 88), se erigen una amplia variedad de signos ortotipográficos, que ayudan a delimitar por

escrito aspectos de vital importancia para la puesta en escena de una obra teatral, como pueden ser la entonación, la vocalización o el volumen de voz.

6.4.1. Comillas

Suelen escribirse entrecomilladas las oraciones en estilo directo para poner en boca del hablante declaraciones que fueron emitidas en un tiempo pasado por ellos mismos o por otros personajes. En este último caso, la enunciación de dicho fragmento implica un cambio de entonación, que tiende a emular el idiolecto de la persona en cuestión:

— J'ai dit : « Ma raison répond *Oui* tout à fait... et mon cœur oui presque... mais voilà... ! M. d'Aubières m'a embrassé sous les arbres... dans le jardin... hier soir... » et alors, j'ai voulu expliquer de mon mieux l'effet que ça m'a fait... mais il m'a coupée tout de suite, l'abbé Châtel... « Ça suffit, mon enfant... ça suffit... je n'ai pas besoin d'en savoir davantage... ». Pourquoi ris-tu, l'oncle Marc ?... (*Le mariage de Chiffon*, 1894a: 86).

Cuando una palabra no se utiliza con su acepción habitual, sino con otra de un registro menos elevado, sobre todo si el personaje no acostumbra a utilizar un lenguaje familiar, se escribe entre lo que damos en llamar «comillas irónicas»:

Elle écoutait ces conseils en souriant, avec une déférence affectueuse et aimable. À la fin, il conclut :
— Que vous êtes bonne, Bijou, de ne pas envoyer promener le vieil ami qui vous « rase » !... (*Bijou*, 1897a: 270).

Indicadoras de la dicción requerida a cada comediante, las comillas simples y los apóstrofos ilustran la relajación articulatoria —pérdida de consonantes— y las vacilaciones vocálicas causantes de los barbarismos fonéticos. Marcan, así, incorrecciones presentes en el habla de todas/os las protagonistas y, de un modo más perspicuo, la caracterización de cronolectos —véase *Petit Bob*—; y sociolectos específicos, como al que pertenece el siguiente personaje:

— Nom d'un chien c'qu'elle est chouette, la mariée !
À quoi un valet de la ferme à « maît' Lavenue » répondit, avec conviction :
— Est-ce pas ?... Eh bié, l'est core meilleure qu'alle n'est chouette !!!... (*Ibid.*: 346).

Apreciamos cómo la autora se sirve de varios metaplasmos —también llamados figuras fonológicas o de dicción—, tales como: la aféresis (supresión de fonemas o sílabas en posición inicial), véase *core* > *encore*; la apócope (elisión de fonemas o sílabas en posición final), en *maît'* > *maître* y *bié* > *bien*; o el antitescon (sustitución de un fonema por otro) (*Ídem*), en *alle* > *elle* (García Barrientos, 1998: 12-13). A la hora de clasificarlos, cabría situar, por lo tanto, a estos metaplasmos dentro de los procedimientos léxicos, aunque dada la forma habitual en la que se marcan en el medio escrito, mediante apóstrofes, hemos optado por su inclusión en este apartado.

6.4.2. Puntos suspensivos

Como habrá venido observándose en los anteriores fragmentos, el empleo de los puntos suspensivos marca pausas transitorias tras cada oración y, normalmente, una inflexión descendente en la entonación. No obstante, también registran el silencio de un personaje tras ser éste interpelado, vacilaciones y robos de turno:

L'ABBÉ, *surpris*. — D'un homme ? Vous êtes un homme ! Ah ! j'savais pas !...

L'ABBÉ...

BOB. — J'croisais q' les prêtres étaient quelqu'chose à part... Ben, l'êtes-vous, patriote ? (*Petit Bob. Bob puni*, 1900a: 265).

LE PRINCE, *la regardant avec admiration*. — Qu'il ne soit pas question entre nous de respect, je vous prie ?...

PAULETTE, *à part*. — Hum !... voilà une phrase... inquiétante... (*Autour du divorce. Sévices*, 1886a: 115).

MAMAN. — À propos de monsieur l'abbé, Bob, il se plaint beaucoup de...

BOB. — M'étonne pas, ça ! Il est geignard comme tout ! Faut pas l'écouter ; v' là-t'y pas ! pour une sale dent !...

MAMAN. — Si tu avais voulu me permettre d'achever ce que j'avais à dire, tu aurais vu qu'il se plaint, non pas de sa dent, mais de toi (*Petit Bob. Bob et maman*, 1900a: 88).

La interrupción repentina de un vocablo y, en particular, la exposición tácita de vulgarismos se plasma igualmente a través de signos suspensivos, aunque los responsables de elidirlos no suelen ser los propios emisores:

BOB. — [...] On prend une carafe, seulement y n’faut faire ça q’les jours d’pluie, — et on verse des bons coups sur les passants...

L’ABBÉ, *saisi*. — Ohh !!!

BOB, *vivement*. — Sur leurs parapluies qu’on verse !... Oh ! sur ceux qui ont des parapluies... Alors, y s’arrêtent... y en a qui regardent sans rien dire, d’autres qui disent : « Quelle gouttière ! » d’autres qui disent : « Sacré n... »

L’ABBÉ. — Assez ! Assez !... Fermez cette fenêtre [...] (*Ibid. Bob s’amuse*: 211-212).

Otro de los usos de los puntos suspensivos más extendido es el de marcar la aposiopesis⁹⁸⁰, que deja abierta la frase a diversas interpretaciones, por lo general, descifrables intuitivamente:

— C’est pas qu’elle l’aime pas... mais elle ne veut pas qu’on le serve... elle dit que c’est un plat peuple... et tout ce qui est peuple... que ce soit un plat ou autre chose...

— Oui... c’est bon !... mange !... (*Le mariage de Chiffon*, 1894a: 39).

6.4.3. Signos de exclamación

Además de acentuar más notoriamente las emociones —retomemos los extractos anteriores de *Petit Bob* en las páginas de la obra 211-212 y 207—, el triple signo de exclamación, presentado sin acompañamiento de ninguna unidad léxica, manifiesta un sentimiento de total desconcierto en el receptor:

PAULETTE, *saisie*. — Oh !... (*À part*.) Il a changé de langage aussi !... Chaque fois que je parlais comme ça, j’étais grondée !... (*Autour du divorce. Les candidats*, 1886a: 341).

LE MONSIEUR. — Est-ce que madame votre mère reçoit ?

BOB. — Maman est en chemise, et il y a quelqu’un avec elle...

LE MONSIEUR. — !!!

BOB. — Mais j’ vais voir tout de même, elle est peut être partie, la couturière, je vais voir !... [...] (*Petit Bob. Bob chez lui*, 1900a: 30).

⁹⁸⁰ La aposiopesis, también denominada reticencia, es una figura retórica que no acaba de aclarar una especie, dando, sin embargo, a entender el sentido de lo que no se dice, y a veces más de lo que se calla (DRAE, 2019d).

6.4.4. Mayúsculas

El empleo de mayúsculas denota tanto una elevación del tono de voz como una pronunciación marcada y con silabeo demorado, en definitiva, un realce prosódico:

BOB. — [...] Pourtant, c'est pas que j'vous aime pas, contraire, j' vous aime bien, mais pas quand c'est pas les leçons...

L'ABBÉ. — Quand « ce ne sont pas » les leçons, répétez.

BOB. — «Quand CENE SONT PAS les leçons.» T' nez, les v'là, les oiseaux ! m'sieu l'abbé ! (*Ibid.*: 45).

6.4.5. Cursivas

La ausencia del énfasis anterior tras las continuas correcciones lingüísticas a las que son sometidos muchos personajes de las obras de Gyp se ilustra simplemente mediante la letra cursiva:

BOB. — J'sais pas ! c'est mon oncle qui disait ça ! l'autre jour, quand j'suis venu ici avec lui, nous nous avons promené avec...

L'ABBÉ. — Nous nous « sommes » promenés, répétez...

BOB. — *Sommes* ! avec une jolie dame qui voulait acheter des meubles pour chez elle, à la campagne. Alors, elle cherchait des lits qui crient pas parce que... (*Ibid.*: 50).

Como se habrá podido notar en la descripción de los recursos anteriores, aunque los elementos ortotipográficos puedan parecer de menor trascendencia en comparación a las relaciones sintácticas y léxicas, no han de obviarse al verterlos a la lengua meta, especialmente en aquellos casos más variables, como puede ser la reproducción de los metaplasmos, puesto que determinan la correcta emisión oral de las intervenciones en la interpretación de la obra.

Es un hecho constatable que la transferencia de la oralidad al plano textual requiere la intervención de múltiples recursos, muchos de los cuales podrían desestimarse, ya sea por resultar incongruentes en la metódica construcción del discurso escrito, o bien por parecer intraducibles vistos los fenómenos suprasegmentales que entran en juego. La omisión de elementos con trascendencia prosódica no se baraja, empero, como una táctica lícita en una «Traducción total», en tanto que trasvasar, no sólo el contenido, sino la suma de todos los efectos que comporta, se considera algo

completamente factible. A tenor de las apreciaciones formuladas por Serge Salaiün (2010: 73), aquellos casos de fracaso son sólo atribuibles a los propios traductores. En lo concerniente a este último aspecto, las emociones, se hará de tener en cuenta el desfase espacio-temporal existente entre las obras cuyos fragmentos nos disponemos a traducir.

VII. ANÁLISIS Y PROPUESTAS DE «TRADUCCIÓN TOTAL»

La lógica traslativa en que se fundamenta la traducción «global» se ve complementada por otras corrientes traductológicas y un modelo práctico que satisfaga las directrices planteadas dentro de esta investigación. Por ello, previa aportación de las traducciones, justificaremos el fin de nuestro estudio desde un enfoque más versado en traductología y explicaremos el método diseñado para las propuestas de «Traducción total» en las próximas páginas.

7.1. Propósito del estudio de la «Traducción total»

A diferencia de Europa Oriental y de Alemania, la traducción literaria en Francia y en España se ha ceñido siempre a usanzas tradicionales, similares a las escolares, sin plantearnos en absoluto la adopción de una traducción «global» (Salaün, 2010: 71). Ciertamente, irrisorio ha sido, en comparación con el género novelístico, el interés que muestran las editoriales españolas hacia el teatro. Un género textual que se escribe, pero no se lee; al menos, fuera del ámbito escolar (Lafarga, 1998: 102; *cit. pos.*: Lapeña, 2013). En consecuencia, tampoco se ha convertido en un nicho de mercado rentable en el mundo profesional de la traducción. Aquellos traductores que optan por este sector en España recurren, en su inmensa mayoría, a traducciones semánticas. Dicho proceder se basa en un modelo traslativo convencional en el que se espera que el texto meta sea fiel al original, semánticamente parejo al texto fuente, rehuendo de reformulaciones demasiado osadas que pueden traicionar la formulación por la que se decidió el autor o autora en la obra origen. Incidimos en que esta actuación no tendría mayor transcendencia en la traducción de obras contemporáneas, pero sí en aquellas de otro tiempo destinadas a la escenificación frente a un público diverso. Por ello, antes de detenernos en una reflexión sobre lo que es traición o lealtad en traducción, convendría conocer qué se entiende hoy en día como tal.

Una de las investigadoras más destacadas en este sector, la catedrática en traductología Amparo Hurtado Albir, la define como un «proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada» (2001: 41). Es fácilmente perceptible que los conceptos evocados por la reconocida traductora no distan en absoluto con las premisas de una «Traducción total». Tampoco difirió, en 1978, la teoría del *skopos*, del traductor alemán Hans Vermeer (1930-2010), al adoptar un enfoque

funcional defensor de que el proceso traductológico viniera determinado por la función del texto en la lengua de llegada. De esta forma, se destronaba al texto fuente como la estructura a la que aferrarse durante la actividad traslativa y se priorizaba la figura del traductor como creador de un nuevo texto que cumpliera con su propósito en la cultura meta (Kadhim, 2006: 37). Sobre esta corriente, el lingüista Paul Kussmaul aclaró que la traducción dependía de las expectativas, el conocimiento, los valores y las normas de los receptores del texto meta, quienes a su vez se encontraban influidos por la coyuntura en la que se hallaban inmersos y por su cultura (Kussmaul, 1995). Sólo analizando estos factores, podremos valorar qué elementos del texto deben conservarse en la traducción y cuáles necesitarán ser modificados.

La aportación más próxima a su concepción actual la realizaría, empero, el traductor Peter Newmark (1916-2011) una veintena de años después de la génesis del concepto de «Traducción total». Con una base conceptual prácticamente idéntica, el académico británico aportó una teoría dual, en la que insistió en la necesidad de traducir el texto en su conjunto. Para ello, confrontó la «Traducción semántica», en la que el traductor intenta, dentro de las restricciones sintácticas y semánticas del texto de llegada, reproducir el significado contextual preciso del autor, a veces incluso mediante la imitación de la estructura oracional de la obra original; con la «Traducción comunicativa», donde el traductor trata de producir el mismo efecto sobre los receptores del texto meta que el producido por el texto fuente en sus receptores (Newmark, 1988: 22; *cit. pos.*: Waddington, 2000: 183). En la «Traducción comunicativa» de Newmark se acerca la obra original al público, recreándola y reformulándola, de manera que se emplean técnicas que priman la modernización del texto, pero que, al mismo tiempo, transmitan el contenido y el tono del original (Cam, 2004: 138; Fuster, 2008: 161). Aplicado a textos informativos, pero también instructivos, como pueden ser las obras teatrales, este método de traducción «comunicativo», al que se lo relaciona con los actos de habla, es habitualmente el fruto de un trabajo en equipo (Cam, 2004: 138). Hablamos de una traducción libre, idiomática, adaptada a la sensibilidad y a la época del público, para que éste lo conciba como un texto no forzado, natural, sin resquicios que nos hagan sospechar que, en realidad, nos encontramos ante una traducción.

De esta manera lo atestigua el creador de los talleres del CREC, Serge Salaün, quien sostiene que traducir consiste en algo más que limitarse a trasvasar los significados

de una lengua a otra, pues también entraña un sentido estético al que ofrecer una cierta sensibilidad de formas:

Sauf à considérer que toute traduction est une trahison, un échec irrémédiable ou un pis-aller, il incombe au traducteur d’offrir un objet qui “ colle ” au plus près de l’objet de départ, qui offre une vision aussi complète que possible de l’aventure entreprise par l’auteur, dans sa langue et au nom d’une esthétique précise (Salaün, 2003: 1).

En lo atinente a la disyuntiva entre texto para representar y para leer, irresoluta por autores como Carla Matteini, Newmark refutó la coexistencia de estas dos versiones, argumentando que el traductor tenía que tener siempre en mente la representación escénica de su propio texto (1992: 234; *cit. pos.*: Lapeña, 2014). Resurgida en los prolegómenos del siglo actual por el CREC, la traducción «global» comparte gran parte de su constructo con aquel teorizado en la década de los ochenta por Newmark.

Como corolario del evidente paralelismo existente entre ambas doctrinas, no podemos catalogar a la «Traducción total» como una prosecución de la «Traducción comunicativa», y ni siquiera de ninguna otra —recordemos que todas ellas son posteriores a 1968—. Así y todo, son cuantiosas las pautas que, durante la década pasada, han ido entretejiendo la noción de «Traducción total» frente a la de «Traducción comunicativa», transfiriéndole una identidad propia; a saber, la preponderancia rítmica y prosódica, la obligatoria dinámica grupal y de aceptación de propuestas, el análisis contrastivo con otras traducciones ya realizadas o la potestativa imposición de márgenes temporales durante la actividad traslativa. En cualquier caso, si nos atenemos a criterios puramente cronológicos, sería la «Traducción total» la doctrina paradigmática a la que muchos investigadores en traductología tomarían como parangón para conformar las suyas propias.

De lo que no cabe duda es que, sea cual fuere la antelación con la que emergieron las corrientes que antes describíamos, reconstruir una obra en pos de su identificación emocional con un público residente en una cultura y un tiempo dispares a los del texto de partida ha sido una necesidad más que bosquejada a lo largo de la historia de la traductología. Por este motivo, resulta ininteligible que para buena parte de los traductores

literarios —profesionales o diletantes—, la fidelidad morfológica⁹⁸¹ continúe prevaleciendo como aquello que salvaguardar ante otros elementos configuradores del texto literario. Esta primacía del contenido del mensaje, expresado de forma más cercana al pensamiento del autor de la obra original, sacrifica en numerosas ocasiones los problemas de traducción estilísticos (puntuación, transgresiones léxicas, morfosintácticas y semánticas, lenguaje figurado, juegos de palabras, versos, y elementos rítmicos y prosódicos) y de variación lingüística (registros, idiolectos, cronolectos, etc.), para acatar en su lugar cuestiones puramente lingüísticas (diferencias estructurales entre la lengua original y la lengua de destino).

Al hilo de esta reflexión, cabe mencionar uno de los puntos recogidos en el código deontológico del traductor literario por el CEALT (Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios): «el traductor se abstendrá de modificar de forma tendenciosa las ideas o la forma de expresarse del autor y suprimir algo de un texto o añadirlo a menos que cuente con el permiso expreso del autor o de sus derechohabientes» (2015). Para la «Traducción total», no modificar bajo ningún concepto una idea o un determinado modo de expresarse sería irrealizable, dado que la única manera de respetarlo en pasajes extremadamente complicados sería recurrir a una traducción destinada a la lectura. A este respecto, subraya el traductor catalán Joan Sellent i Arús (2009: 88) que, muchas veces, resulta imposible captar la función y el efecto del texto original ciñéndose a sus mismos componentes semánticos. Si el traductor se encuentra realizando una traducción para ser leída tiene la posibilidad, ante un juego de palabras o una referencia al contexto sociocultural, de valerse de la nota al pie de página con la consabida fórmula «juego de palabras intraducible» y, si lo estima oportuno, explicar el funcionamiento de dicho juego en la lengua original (*Ídem*). Coincidimos en que es necesario que los traductores nos sirvamos del paratexto (anotaciones, notas al pie de página, epílogos, etc.) para que el público lector de la pieza pueda comprender aquellas connotaciones culturales foráneas a su cultura.

Al hilo de esta reflexión, autores como Ahmed Shafik inciden en la necesidad de incentivar una «conciencia literaria en la cultura meta», que posibilite verter las variaciones lingüísticas como el lenguaje coloquial o los dialectos a otros idiomas (García

⁹⁸¹ Entendemos como una traducción «morfológica» aquella más semejante en su forma al texto original, acompañada en ocasiones por una definición (Hurtado, 1994: 81). Es un recurso muy utilizado en la traducción de textos jurídicos y administrativos, que también ha pasado a emplearse, cada vez más, en la traducción literaria, sobre todo, al enfrentarse el traductor a expresiones fraseológicas «intraducibles».

Fuentes, 2018b: 3). En cambio, como apunta Sellent i Arús (2009: 88), quien efectúe una traducción para ser representada no tendrá más remedio que inventársela, si pretende que la reacción del nuevo espectador se asemeje al de la lengua original. Dentro de este orden de ideas, la «Traducción total» no aboga por soslayar el pensamiento del escritor. Se compromete a trasvasar toda la semasiología de su escrito del modo más cercano posible al texto origen, pero de una forma que satisfaga la función que se espera de él en el nuevo público receptor.

En línea con los recursos que ofrecen una solución traslativa a culturemas de esta índole, es una estrategia comúnmente aprobada, dentro de la instrucción de la traducción literaria, el recurrir a otras traducciones de la misma obra o a traslaciones de otras piezas del mismo autor como fuente documental (Recoder, 2005: 109; *cit. pos.*: Santana, Fortea, 2013: 139); puesto que, tras estas lecturas concordantes en el tiempo con la obra fuente, resultará mucho más sencillo reproducir fidedignamente el marco contextual en el que se ambienta. La razón de ser de esta técnica es que toda obra literaria trae consigo un conocimiento histórico de la lengua, además de, lógicamente, un momento histórico del que se hace eco, por lo que tiene, según Belén Santana y Carlos Fortea, fecha de caducidad (*Ídem*). Hay que puntualizar que este recurso tampoco se admite como una estrategia autorizada desde la perspectiva de la «Traducción total», principalmente, en términos de fraseología y locuciones de antaño, porque es precisamente esa caducidad la que se pretende encubrir tras fórmulas lingüísticas menos foráneas a la cultura meta.

Desde el CREC, uno de los principales propósitos al adoptar esta «Traducción total» consiste, precisamente, en la difusión de las obras en vista de visibilizar este trabajo de traducción, teniendo siempre presente los derechos de traducción y reproducción. Por ello, al integrar en la presente Tesis doctoral la metodología de traslación global, creemos contribuir a la investigación en esta corriente traductológica desde dos ejes: por un lado, ahondando en la obra de Gyp vertida al español, mediante el análisis de las traslaciones de su época y la elaboración de alternativas de «Traducción total» que sean portadoras de la oralidad y de una recepción emocional análoga en el público espectador de nuestros días. Y, a su vez, visibilizando a una dramaturga silenciada que nunca fue concebida como tal porque, como hemos descubierto, ni sus coetáneos ni nuestros contemporáneos fueron conscientes de su pródiga labor teatral.

El presente estudio ha sido, en síntesis, formulado con el objeto de sacar a la luz la existencia de una perspectiva traslativa mínimamente conocida, pero que, como bien demuestran los autores aquí analizados, no ha estado exenta de influjo en la literatura traductológica del pasado siglo. En el intelecto de todos estos teóricos, quedó estipulado que el traductor debía adquirir un papel no sólo de mediador lingüístico, sino también intercultural. Algo que, en opinión de Serge Salaün (2003: 11), requiere talento y una gran perseverancia, si bien la perfección de la obra origen será inigualable.

7.2. Método para la praxis

Para la puesta en práctica de este estudio, se ha optado por un esquemático diseño cuadrangular, capaz de aunar todo lo anteriormente descrito: los procedimientos de oralidad empleados en el texto fuente, las traducciones realizadas por otros/as autores/as y las propuestas de «Traducción total»; dividido en las siguientes partes:

El primer recuadro se reservará a la exposición del texto fuente, dentro del cual se matizarán, con ayuda de una leyenda cromática, los elementos de oralidad localizados. El fin de señalar estos fragmentos no reside sólo en demostrar que la oralidad es un factor determinante en la constitución del texto origen, sino también en comprobar, seguidamente, cómo actuaron los traductores de la obra de Gyp ante ellos.

La segunda sección se dedicará a la presentación de las traducciones ya publicadas. Aparecerán, señalados en color rojo, aquellos fragmentos discursivos que conculquen los principios de la «Traducción total» y que se corresponderán, en su mayoría, con los elementos de la lengua hablada. Con el fin de otorgar una mayor transversalidad a nuestro análisis, se han incluido también en la revisión los errores de traducción de carácter normativo, es decir, aquellos no necesariamente identificables con la «Traducción total», que irán marcados en color morado. Sigue una lista explicativa de la nomenclatura adoptada para la localización de ambos errores:

/.../. Omisión larga: elisión de oraciones o párrafos completos.

/AD/. Adición: se han añadido elementos lingüísticos de manera injustificada.

/CAL/. Calco: calco léxico o sintáctico del término o expresión en la lengua fuente.

/CS/. *Contrasentido*: se ha escrito lo contrario a lo reflejado en el texto fuente.

/EST/. *Estilo*: incoherencia, discurso mal encadenado, uso inadecuado de los conectores, falta de eufonía, pleonasmos no presentados en el texto origen, etc.

/GR/. *Gramática*: errores de sintaxis o morfología.

/LEX/. *Léxico*: en ese contexto, hubiera sido preferible otra palabra.

/NMS/. *No mismo sentido*: el sentido plasmado en el TT varía o se ha distanciado parcialmente del de la obra original.

/SS/. *Sin sentido*: enunciado ininteligible o difícil de comprender.

/OM/. *Omisión corta*: supresión de palabras o frases.

/ORT/. *Ortografía*: faltas de ortografía.

/PRAG/. *Pragmática*: problemas en los que no se ha resuelto la formulación de la ironía o fragmentos anclados culturalmente. Errores en lo relativo a las presuposiciones con respecto a los lectores del texto meta. Referencias extratextuales o implícitos culturales no resueltos.

/PREP/. *Preposición*: en ese contexto, debería haberse empleado una preposición diferente⁹⁸².

/REG/. *Registro*: registro inadecuado con respecto al texto fuente o al encargo.

/RV/. *Régimen verbal*: error de régimen verbal, es decir, en la selección de la preposición que introduce un complemento de régimen.

/TIP/. *Tipografía*: signos de puntuación, errores de formato y *fautes de frappe* (Hurtado, 1996: 49-50).

El tercer apartado se consagrará a la «Traducción total» de cada fragmento. Cabe incidir en el hecho de que ésta no se ha basado en una enmienda de los retazos discursivos carentes de oralidad de la traducción ya publicada, sino que ha sido efectuada

⁹⁸² Este tipo de error no contempla los errores relacionados con la selección de preposiciones que introducen complementos de régimen.

independientemente, siguiendo el planteamiento necesario para lograr una «Traducción total»⁹⁸³.

En el cuarto recuadro, se reflexionará de manera sucinta sobre las técnicas de traducción empleadas para la resolución de los problemas localizados en el texto origen. A continuación, exponemos una lista de las técnicas traslativas más habituales, cuya definición hemos elaborado con nuestros propios términos, aunque hemos recurrido a la ya clásica nomenclatura consensuada por traductólogas como Amparo Hurtado y abordada en el Grado de Traducción e Interpretación:

Adaptación: se reemplaza un elemento cultural por otro de la cultura receptora.

Ampliación: se insertan elementos lingüísticos.

Amplificación: se introducen precisiones no formuladas en el texto original mediante elementos paratextuales, como pueden ser informaciones, paráfrasis explicativas o notas del traductor. Como ya hemos señalado, dado que buscamos hacer factible la oralidad de la pieza, este último no es un recurso lícito dentro de la «Traducción total» aplicada al teatro.

Calco: se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero.

Compensación: se especifica en otro lugar del texto un elemento de información o un efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo sitio que en el texto fuente.

Compresión: se sintetizan elementos lingüísticos.

Creación discursiva: se establece una equivalencia efímera totalmente imprevisible fuera de contexto.

Descripción: se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.

Elisión: no se formulan elementos de información presentes en el texto fuente.

Generalización: se utilizan términos más generales o neutros.

⁹⁸³ Léase, si se precisa recordar esta noción, el apartado «h)» de la página 489.

Equivalente acuñado: se utiliza el término o expresión reconocida como equivalente en la lengua meta.

Modulación: se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento con relación al texto fuente. Puede ser léxica y estructural.

Particularización: se utilizan términos más precisos o concretos. Por ejemplo, en lugar de traducir el término empleado en el texto origen, se sustituye en la traducción por el nombre de una marca o de un objeto más concreto.

Préstamo: se integra en el texto meta una palabra o expresión de otra lengua.

Reducción: no se formulan elementos de información presentes en el texto fuente, eludiendo, por ejemplo, determinadas aposiciones o perífrasis explicativas sí formuladas en el texto origen. Se opone a la técnica de amplificación.

Transposición: se cambia la categoría gramatical.

Variación: se cambian elementos lingüísticos que afectan a aspectos de variación lingüística: cambios de tono, estilo, dialecto social, dialecto geográfico... (Hurtado, 2001: 268).

En lo atinente a los problemas de traducción que pueda suscitar cada texto, entre los que encontramos textuales, culturales, lingüísticos y pragmáticos, desde la perspectiva de la «Traducción total», acordaremos especial atención a estos últimos; es decir, a los problemas que surgen al confrontar los factores externos del texto origen con los del texto meta, tales como la divergencia de los conocimientos culturales en los receptores originales y de llegada, y, especialmente en el caso que nos concierne, la distancia geográfica y temporal entre la comunicación origen y término. Este tipo de problemas comprende también un cuarto aspecto, el de las diferencias de función entre el texto de partida y el de llegada, es decir, aquellas derivadas del encargo de traducción; un factor sobre el que huelga insistir aquí, pues recordemos que un objetivo clave de la traducción «global» es que la funcionalidad del texto término siga siendo, dentro de unas limitaciones temporales obvias, equiparable a la de su versión original.

Más allá de estos problemas, comentaremos también las dificultades de traducción —obstáculos subjetivos relativos a la competencia del traductor—, que hemos podido pernotar al analizar las traducciones de otros autores (Nord, 1998: 166; *cit. pos.*: Lobato, Ruiz, 2013: 334). De este modo, según Christiane Nord, autora alemana de obligada referencia en este campo, podemos hallar dificultades de diverso origen: textuales (generadas por la complejidad de las estructuras semánticas o sintácticas, de informaciones presupuestas no reflejadas en el texto y de defectos o faltas de éste); personales (debidas a una competencia deficiente de la lengua origen o de la lengua término); traductivas (propiciadas por la cantidad y complejidad de los problemas traductológicos); y técnicas (ocasionadas por la situación de los recursos de los que dispone el traductor) (Nord, 1998: 168-171). Es evidente, en este último aspecto, que los recursos bibliográficos que se encontraban a disposición de los traductores de la obra de Gyp en los lindes del siglo XIX y principios del XX eran mucho más austeros que la amplia variedad que la tecnología actual ofrece, por lo que es previsible que mucha de las dificultades dimanen del aspecto técnico.

7.3. Cuadros traslativos

En los próximos cinco cuadros, dedicados a las obras anteriormente analizadas, mostraremos las tres muestras textuales que explicábamos: el TO (texto origen, con los elementos de oralidad detectados), el TM1 (versión traducida de la época con marcas de revisión) y el TM2 (nuestra propuesta de «Traducción Total»):

TO: *Autour du divorce* (Gyp, 1886a: 26-27)

[*Un comentario fortuito del Sr. Bonavy acaba de proporcionar a Paulette la solución definitiva a todos sus problemas matrimoniales*].

M. BONAVY, *effaré*. — Comment, *c'est moi qui... Ah ! bien, voilà qui est fort !*

PAULETTE. — C'est sans le faire exprès !... Mais vous me rendez tout de même un fier service, ... *allez !*

M. D'ALALY. — *Paulette !... Vous ne pensez pas sérieusement à...*

PAULETTE, *avec explosion*. — Non ?... *Eh bien vous allez voir ça !... Divorcer !!! c'est-à-dire être libre ! avoir la paix,*

pouvoir aller, venir tranquillement, parler à celui-ci ou à celui-là sans être accusée de... fornication !...

M. D'HAUTRETAN. — *Voyons, Paulette...*

PAULETTE, *exaspérée*. — Il n'y a pas de : « *Voyons, Paulette* », je divorcerai !... car je n'en peux plus, *à la fin !* La séparation, c'était bête ! C'était une demi-mesure !... tandis que le divorce !... *À la bonne heure !...*

M. BONAVY. — Mais on ne divorce pas comme ça, *ma chère petite...* il faut des motifs sérieux...

PAULETTE. — *J'en ai...*

M. BONAVY. — Ceux que vous croyez avoir ne suffiront pas pour que le tribunal...

PAULETTE. — Je lui parlerai, *moi*, au tribunal, et nous verrons bien !...

- Procedimientos detectados:**
- **Sintácticos:** perífrasis de relativo, deixis anafórica y recuperación pronominal.
 - **Léxicos:** interjecciones, locuciones adverbiales, vocativos y partículas apelativas.
 - **Ortotipográficos:** signos de exclamación, puntos suspensivos y comillas.

TRASLACIÓN DE ELEMENTOS CONFORME A LA «TRADUCCIÓN TOTAL»

TM1: *Alrededor del divorcio* (Aecé, 1904a: 18-19)

BONAVY. (*Asustado*.) — ¡Cómo, soy yo quien?... */OM/* ¡Qué atrocidad!

/OM/ — ¡Lo hizo usted sin querer, lo cual no importa para que me haya hecho un gran servicio!... */CAL/ /NMS/ /OM/*

ALALY. — Paulina */OM/*, eso no será...

/OM/, */OM/* — ¿Qué no?... ¡Ya verá usted!...

¡Divorciarme! */OM/* ¡Es decir, ser libre! ¡Vivir en paz, poder ir y venir con entera libertad, hablar a cualquiera sin ser acusada de... *lujuria!* */LÉX/ /NMS/*

M. D'HAUTRETAN. — *Vaya /FS/*, Paulina.

/OM/ /OM/ — No hay «*vaya, Paulina*» que valga; me divorciaré, porque ya no puedo más. */OM/* ¡La separación! ¿Sería tonta? Era un resolución a medias, mientras que el divorcio... */OM/* ¡Enhorabuena!

BONAVY. — Pero no se divorcia así, como quiera, querida mía. Hacen falta motivos serios.

/OM/ — Los tengo.

/OM/ — Los que usted cree tener no bastarán para el Tribunal... */ORT/*

/OM/ — Hablaré al tribunal */OM/* y veremos. */OM/*

TM2: Propuesta de «Traducción total»

SR. BONAVY, *asustado*. — ¿Cómo que soy yo quien...? ¡Pero bueno! ¡Esto sí que es fuerte!

PAULETTE. — ¡No lo ha hecho usted adrede!... Pero lo cierto es que me ha hecho un gran favor... ¡Venga!

SR. D'ALALY. — ¡Paulette!... No estará pensando en serio en...

PAULETTE, *de forma explosiva*. — ¿Qué no?... ¡Pues lo va a ver!... ¡¡Divorciarme!!!, es decir, ¡ser libre! ¡Vivir en paz, poder ir y venir tranquilamente! ¡Hablar con quien me plazca sin que me acusen de... ¡fornicación!...

SR. D'HAUTRETAN. — Pero vamos a ver, Paulette...

PAULETTE, *exasperada*. — No hay peros que valgan. ¡Me divorcio!... Porque ha llegado un punto en el que... ¡No puedo más! ¡La separación era una tontería!... ¡Pan para hoy y hambre para mañana!... Mientras que el divorcio... ¡Por fin!...

SR. BONAVY. — Pero el divorcio no se obtiene así porque sí, hija mía... hacen falta motivos de peso...

PAULETTE. — Los tengo...

SR. BONAVY. — Los que cree tener no bastarán para que el tribunal...

PAULETTE. — ¡Ya hablaré yo con el tribunal!... ¡Y me contarás!...

Apreciaciones: La impetuosa fuerza enfática lograda por Gyp disuena abiertamente con el estilo telegráfico de Aecé. Una elisión de emociones que no se ha efectuado en el TM2, donde se han intentado traducir los procedimientos de oralidad detectados. Mencionamos, como algunas de las soluciones adoptadas, la **recuperación posverbal del sujeto elíptico**, «ya hablaré yo con...»; el uso de **modulaciones**, «no hay peros que valgan», y **creaciones discursivas**, «pan para hoy y hambre para mañana», muy en consonancia con el lenguaje familiar propio de la protagonista. Entre los **problemas pragmáticos** destacamos *ma chère petite* y *à la bonne heure*, donde, en vez de su equivalente acuñado, «enhorabuena», se ha optado por una traducción más empática con el espectador del siglo XXI. El TM1 deja asimismo al descubierto **dificultades personales** de traducción, como las denotadas por las erróneas interpretaciones de *voyons* y el calco en la expresión *rendre à quelqu'un un fier service*. No tanto a la falta de dominio de la lengua francesa parece deberse el error terminológico de **NMS** cometido por Aecé al traducir *fornication*, «*relations charnelles entre deux personnes qui ne sont ni mariées ni liées par aucun vœu*» (TLF, 2015a); por «lujuria», que designa el vicio consistente en el uso ilícito o en el apetito desordenado de los deleites carnales (DRAE, 2019e); sobre todo, si constatamos la connotación en español de «fornicación», su **equivalente acuñado**.

TO: Bijou (Gyp, 1897a: 41-42)

[La marquesa de Bracieux cuenta a su sobrino a qué edad las penas de amor dejan de hacer mella].

— Quarante-huit ans !... tu seras, à cet âge, moins blagueur qu'aujourd'hui, **mon garçon** !... et tu y arriveras plus vite que tu ne penses...

Il répondit en souriant :

— **Tant mieux** !... ça doit être l'âge idéal !... l'âge où le cœur s'endort...

La marquise dit, maligne, en regardant son neveu :

— Il s'endort quelques fois plus tôt !...

Jean haussa les épaules :

— Oui... mais il se réveille !... ou il peut se réveiller... on n'est pas tranquille !... tandis qu'à quarante-huit ans...

— Tu crois ça ?... il y a douze ans que mon vieil Clagny avait quarante-huit ans... il en a donc aujourd'hui soixante... **eh bien**, je parie que son cœur ne s'est jamais endormi !... **jamais**, tu m'entends ?...

Et elle ajouta, plus bas pour n'être pas entendue de Bijou qui causait avec Bertrade :

— Le cœur ni le reste !...

Jean se mit à rire.

— **Bigre** !... mais c'est un phénomène, **votre ami** !... il gagnerait, à se montrer, beaucoup d'argent !...

— Il n'a pas besoin de ça !...

— Il est riche ?...

— Dégoûtamment !...

— Mais encore ?...

— Quatre cent mille livres de rente... tu ne trouves pas ça gentil ?...

- Procedimientos detectados:**
- **Sintácticos:** deixis anafórica, dislocación adverbial y recuperación pronominal.
 - **Léxicos:** vocativos, locuciones interjetivas e interjecciones.
 - **Ortotipográficos:** signos de exclamación y puntos suspensivos (pausas y aposiopesis).

TRASLACIÓN DE ELEMENTOS CONFORME A «TRADUCCIÓN TOTAL»

TM1: Monina (Anónimo, 1951: 8)

—Los cuarenta y ocho años. /.../ Y a ella llegarás más pronto de lo que te figuras.

—Tanto mejor —respondió Juan sonriendo—. Debe ser la edad ideal. La edad en que el corazón duerme.

La marquesa dijo, maliciosa, mirando a su sobrino:

—En algunos casos se adormece más pronto.

Juán /ORT/ se encogió de hombros:

—Sí, pero se despierta, o puede despertarse. No hay tranquilidad, mientras que a los cuarenta y ocho años....

—¿ Tú crees ? /TIP/ Hace doce años que mi buen amigo Cagny tenía cuarenta y ocho. Hoy tiene sesenta, y apostaría

que su corazón no se ha adormecido nunca. /OM/ /.../ /.../

Juán se echó a reír. /ORT/

—¿ Diantre ! /TIP/ ¿ Pues es un fenómeno su amigo ! /TIP/ Ganaría la mar de dinero exhibiéndose... /OM/

—No lo necesita. /OM/

—¿ Es rico ? /TIP/

—Inmensamente. /OM/ /LEX/

—¿ Cómo cuanto ? /TIP/ /ORT/

—¿ Cuatrocientas mil libras de renta ! ... /AD/ /TIP/ ¿ Te parece poco ? /TIP/ /OM/ /PRAG/

TM2: Propuesta de «Traducción total»

—¿ Los cuarenta y ocho años!... ¡A esa edad, hijo mío, ya no te hará todo tanta gracia! Y la alcanzarás más rápido de lo que te imaginas...

Él respondió sonriendo:

—¿ Pues mejor!... ¡Ésa debe ser la edad ideal!... La edad en la que el corazón se duerme...

La marquesa dijo, pícaramente, mirando a su sobrino:

—¿ A veces se duerme antes!

Jean se encogió de hombros:

—Sí... ¡Pero se despierta! O puede despertarse... ¡No vive uno tranquilo!... Mientras que a los cuarenta y ocho años...

—¿ Eso crees?... Hace doce años, mi viejo amigo Clagny tenía cuarenta y ocho... Ahora tiene sesenta... Pues bien,

¡apuesto que su corazón no se ha adormecido nunca!... Nunca, ¿me oyes?...

Y, con un tono más bajo para que Bijou que charlaba con Bertrade no la oyera, añadió:

—¿ Hablo del corazón y de lo que no es el corazón!...

Jean se echó a reír.

—¿ Dios!... ¡Pues es su amigo un fenómeno!... Ganaría mucho dinero dándose a conocer!

—¿ No le hace falta!...

—¿ Es rico?...

—¿ Asquerosamente rico!...

—¿ De cuánto estamos hablando?...

—Cuatrocientas mil libras de renta... ¿ No te parece una cantidad curiosa?...

Apreciaciones: A diferencia del TM2, donde hemos pretendido proyectar las variedades diafásicas que se perciben en el texto origen, en el TM1 se aboga por numerosas licencias poéticas, entendidas éstas como adiciones injustificadas y, en la traducción que nos concierne, **elisiones**, por lo general, no extremadamente significativas, pero que «simplifican» la formulación del texto meta. Sin embargo, omisiones extensas, como el comentario de la marquesa de Bracieux, privan al texto de su contenido y función, en este caso, la ironía. El **énfasis ortotipográfico** también se omite y al **registro familiar** (*dégoûtamment, tu ne trouves pas ça gentil ?*) se lo sustituye por el estándar. Para traducir algunos de los fragmentos anteriormente mencionados en el TM2, hallamos **modulaciones**, «ya no te hará todo tanta gracia», «y de lo que no es el corazón»; y **creaciones discursivas**, «curiosa» por *gentil*. En el **plano pragmático**, se ha solventado el problema que suponía la locución adverbial *tant mieux* traduciéndola por «pues mejor», en lugar de por su equivalente acuñado, «tanto mejor», locución adverbial hoy en desuso.

TO: *Entre la poire et le fromage* (Gyp, 1909: 244, 261)

[Claudie y su amante Fernand pasean cuando, de repente, ella avista a su marido acompañado de Antoinette, una amiga de la familia].

— Ah !... Zut !... mon mari qui s'amène !...

Mon mari avec Antoinette !... Ah ! Chouette !... nous n'avons plus besoin de nous cacher !...

Mais le beau Fernand, toujours correct, se précipite dans une petite allée et détale sans se retourner, en criant à Mme de Moissy stupéfaite :

— Faites ce que bon vous semble !... mais moi, je ne veux pas me mettre dans mon tort !... Un instant Claudie hésite. Puis finalement elle le suit, en se disant à part elle :

— Quel pleutre !...

[Conversación entre Jacques y Antoinette].

— Je suis en effet, sinon hostile, du moins opposée à tout projet de mariage...

— Et pourquoi ?...

— Mais, parce que je suis très heureuse comme je suis... et que je n'ai pas envie de modifier ma vie... peut-être fâcheusement... [...]. Mais laissez-le donc, ce sujet !... J'étais si contente de vous revoir... et vous me gênez tout mon plaisir... [...]. Vous y tenez donc bien, à l'amour ?...

— Si j'y tenais tant que ça, il faut avouer que je serais vraiment mal loti !...

Et comme la jeune fille le regarde attristée, il conclut.

— Car, sacristi !... Je ne crois pas qu'il y ait un type au monde qui en soit plus privé que moi !...

- Procedimientos detectados:**
- **Sintácticos:** perífrasis de relativo, recuperación pronominal, y deixis catafórica y anafórica.
 - **Léxicos:** repetición, interjecciones, adverbios y adjetivos exclamativos, y locuciones adverbiales y verbales.
 - **Ortotipográficos:** signos de exclamación y puntos suspensivos.

TRASLACIÓN DE ELEMENTOS CONFORME A LA «TRADUCCIÓN TOTAL»

TM1: *El primo de su mujer* (Anónimo, 1910a: 248, 249, 263, 264)

— ¡ Ah !... /TIP/ ¡ Zape !... /TIP/ mi marido que viene...

¡ mi marido con Antonieta !... /TIP/ /OM/ ¡ Bravo !... /TIP/ ya no necesitamos ocultarnos...

Pero el guapo Fernando, siempre correcto, se precipita hacia una calle de árboles transversal y echa a correr sin volverse gritando a la de Moissy estupefacta : /TIP/

—Usted hará lo que quiera... pero yo no quiero que me cojan en un renuncio...

Claudia vacila un instante, y , finalmente, lo sigue diciendo para sus adentros:

— ¡ Qué mandria ! /TIP/ /LÉX/ /FS/

— Soy, en efecto, si no hostil, al menos opuesta /GR/ a todo proyecto de casamiento...

— ¿ Y por qué ? /TIP/

— Porque soy ahora muy feliz... y no tengo ganas de modificar mi vida... acaso lamentablemente. Pues deje usted el asunto... /OM/

¡ Estaba yo tan contenta de volver a ver a usted y me echa a perder mi gozo !... /TIP/ ¿ Tanto le gusta a usted ese sentimiento ?... /TIP/

— ¡ Si tanto me gustase, habría que /GR/ confesar que la suerte no me había /GR/ complacido !... /TIP/ /OM/

Y al ver que la joven le mira entristecida, Jacobo concluye : /TIP/ — /OM/ Porque no creo que haya un ser en el mundo que esté más privado de amor que yo...

TM2: Propuesta de «Traducción total»

— ¡ Ah !... ¡ Maldita sea !... Ahí viene mi marido... ¡ Mi marido con Antoinette !... ¡ Muy bien ! ¡ Estupendo !... Ya no hace falta escondernos...

Pero el listo de Fernand, siempre tan correcto, se precipita hacia un callejón y echa a correr sin girarse, a la vez que grita a la señora de Moissy, estupefacta:

— ¡ Yo no sé usted !... Pero, a mí... ¡ No me pillan con las manos en la masa !

Claudie duda por un momento, aunque finalmente lo sigue, diciéndose a sí misma:

— ¡ Valiente cobarde !

— Sí, me declaro, si no hostil, por lo menos, en contra de cualquier proyecto de matrimonio...

— ¿ Y por qué ?...

— Pues porque soy muy feliz como estoy... y porque no me apetece modificar mi vida... quién sabe si para peor... ¡ Pero deje ya el tema ! ¡ Con lo contenta que estaba yo de volverlo a ver !... Y ha tenido que estropearlo todo... ¿ Tan importante es para usted el amor ?

— Si tanto lo fuera... Entonces, ¡ la suerte no se habría ensañado así conmigo !...

Y tras percatarse de que la joven lo miraba con tristeza, concluyó:

— Porque ¡ diantres ! ¡ No creo que exista un tipo en el mundo más desgraciado que yo en ese aspecto !...

Apreciaciones: Los elementos de oralidad preponderantes del texto meta los hallamos en las interjecciones y, en menor grado, en las expresiones fraseológicas. Dentro de las primeras, ha sido *sacristi* la que, por razones pragmáticas, hemos creído pertinente modificar. Así, en lugar de su equivalente acuñado «cáspita», se ha elegido «diantres». En este aspecto, es fácilmente perceptible cómo en el TM1 se han omitido algunas de ellas injustificadamente, lo que ha restado cierta expresividad al diálogo. Otra omisión ha sido la del adverbio *vraiment*. Destacamos la **transposición** de *attristée*, traducida por «con tristeza», y la expresión *se mettre dans son tort*. Al no disponer de una expresión precisa acuñada y ser su significado el de *commettre une infraction, une faute, une erreur* (TLF, 2015b), se ha traducido mediante una **modulación**, que creemos acorde a la función comunicativa. En lo referente a los errores del TM1, cabe nombrar **incoherencias gramaticales**, como «soy [...] opuesta», el incorrecto uso personal que se le da a la construcción impersonal «habría que» y el empleo del imperfecto «había complacido» con valor de condicional. En el plano léxico, se aprecia un **falso sentido** en *pleutre*, traducido por «mandria», empleado en el país del TM1, Argentina, con connotación de «holgazán» y «vago»; que hemos traducido por su equivalente acuñado: «cobarde».

TO: *Le mariage de Chiffon* (Gyp, 1894a: 76-78)

[*Chiffon acaba de confesar a su madre que cambia de confesor continuamente, pues no cree menester que un completo desconocido tenga derecho a conocer todos sus defectos y emociones*].

— C'est absurde !... — fit la marquise — alors, à ce compte-là, on ne consulterait pas non plus le même médecin... et on craindrait de le rencontrer en dehors de ses visites...

— Ça n'a aucun rapport...

— C'est au contraire exactement la même chose... à l'un on montre son âme... à l'autre son corps... c'est encore pis !...

— Eh bien, voilà !... c'est que, moi, s'il fallait absolument montrer l'un ou l'autre, je montrerais plus volontiers mon corps que mon âme...

— Taisez-vous !... — cria madame de Bray, se dressant et étendant le bras dans un des grands gestes entrevus dans les drames qu'elle affectionnait particulièrement — Taisez-vous !... vous êtes une horrible créature !... une fille sans pudeur !...

Coryse répondit sans s'émouvoir :

— C'est-à-dire que je comprends différemment la pud... non... c'est drôle !... je ne peux jamais me décider à employer ce mot-là... ça me fait l'effet d'un vilain mot... enfin, je comprends d'autre façon la modestie, probablement...

— Taisez-vous !... je vous abjure de vous taire !...

«Abjure» ayant amené un sourire blagueur sur la bonne figure franche de l'oncle Marc, la fureur de sa belle-sœur se tourna contre lui :

— Ah ! je vous conseille de rire ! Ah ! ça vous va bien !... vous qui êtes en partie responsable du ton et des allures de Corysande !...

- Procedimientos detectados:**
- Sintácticos: perífrasis de relativo y recuperación pronominal.
 - Léxicos: interjecciones, locuciones adverbiales e interjectivas y adverbios.
 - Ortotipográficos: signos de exclamación, puntos suspensivos y comillas.

TRASLACIÓN DE ELEMENTOS CONFORME A LA «TRADUCCIÓN TOTAL»

TM1: *El casamiento de Chiffon* (De Atocha, 1910b: 32-33)

— /TIP/ ¡Es absurdo!... — dijo la marquesa; — entonces, si se fuera a mirar eso, no se consultaría tampoco al mismo médico... y temería uno encontrarle fuera de sus visitas... /CAL/

— Eso no tiene nada que ver...

— Al contrario; es exactamente lo mismo... al uno se le enseña el alma y al otro el cuerpo... ¡es todavía peor!

— Pues mire usted... es que yo, si fuera absolutamente necesario enseñar el uno o el otro, enseñaría con más gusto mi cuerpo que mi alma...

— ¡Cállese usted! — gritó la señora de Bray, irguiéndose y extendiendo el brazo con uno de esos grandes gestos que había visto en los dramas y que tanto le gustaban.

— ¡Cállese usted! ¡es usted una criatura abominable!... ¡una muchacha sin pudor!

Coryse respondió sin conmoverse:

— Es que yo entiendo de otra manera el pudor... /AD/ ¡qué gracioso!... no puedo nunca decidirme a decir esa palabra... me hace el efecto de una palabra fea... /CAL/ en fin, entiendo de otra manera la modestia, se conoce...

— ¡Cállese usted! ¡la conjuro /FS/ /PRAG/ á que se calle!...

Al tío Marcos le hizo sonreír /ORT/ el furor /FS/ de su cuñada, y ésta se volvió contra él.

— ¡Ah! ¡puede usted reirse! /ORT/ ¡Usted precisamente!... ¡Usted que en parte es responsable del tono y de los modales de Corysande!...

TM2: Propuesta de «Traducción total»

— ¡Es absurdo!... — dijo la marquesa — entonces, si a eso vamos, tampoco visitaríamos al mismo médico... pues temeríamos encontrárnoslo fuera de consulta...

— Eso no tiene nada que ver...

— Al contrario, es exactamente lo mismo, a uno se le enseña el alma y al otro el cuerpo... ¡Lo que viene a ser aún peor!...

— ¡Ah! ¿Sí? Pues resulta que yo, si fuera absolutamente necesario enseñar una u otra cosa, enseñaría con más gusto mi cuerpo que mi alma...

— ¡Cállese!... — gritó la señora de Bray, levantándose y alzando el brazo como en uno de esos pomposos gestos que había visto en

los dramas que tanto le gustaban—. ¡Cállese! ¡Es usted una criatura horrible!... ¡Una muchacha sin pudor!...

Coryse respondió indiferente:

— Debe ser que yo entiendo de forma diferente el pudor... ¡Anda! ¡Tiene gracia!... Nunca puedo decidirme a pronunciar esa palabra... es como si dijera una palabrota... Bueno, será que yo entiendo de otra forma la modestia, parece ser...

— ¡Cállese!... ¡La abjuro a que se calle!...

El verbo «abjurar» le sacó una sonrisa burlona al bueno del tío Marc, lo que provocó que su cuñada se enfureciera con él:

— ¡Eso! ¡Ríase usted! ¡Diga que sí!... ¡Usted que tiene parte de culpa del tono y de los modales de Corysande!...

Apreciaciones: La principal dificultad que puede revestir el texto la encontramos en el verbo *abjurer* (retractarse de una opinión o renunciar a un cargo religioso), confundido a propósito por la autora con otro que comparte su raíz léxica, es decir, un parónimo: *adjurer* (rogar encarecidamente a alguien que acometa una acción). Para transmitir el efecto deseado, no se ha alterado en el TM2. En el TM1, es merecedora también de atención la omisión de la interrupción de la palabra *pudeur*. Retomando el primer error, bien sea porque la traductora pensó que había sido un error de la propia Gyp y quiso remendarlo o porque, tras captar la intención de la autora, lo corrigió con vistas a facilitar la comprensión al lector, la realidad es que esta **traducción especificativa** («conjurar», que como sabemos es sinónimo de «adjudurar») ofrece una visión cerrada, que aleja al público del sentido irónico del texto y del resto de interpretaciones que fragmentos como éste pudieran suscitar en él. Con todas estas elecciones y el posterior falso sentido (*al tío Marcos le hizo sonreír [sic] el furor de su cuñada*), se aleja al receptor de la intención comunicativa que pretendía Gyp, ridiculizar el lenguaje del que hacía alarde buena parte de la clase aristocrática.

TO: *Petit Bob* (Gyp, 1900a: 268-269)

[*Bob confiesa a su preceptor que durante sus castigos en la biblioteca lee libros que le están prohibidos*].

BOB. — [...] J'ai aussi lu un peu d'Musset, mais ça, c'est trop difficile à retenir... y a des nuits bien compliquées... matin !!!... [...] Oh... ! je n'me plains pas... J'ai passé là quatre bonnes journées... j'm'arrangerais bien d'être toujours puni comme ça... sans compter que j'm'ai instruit...

L'ABBÉ. — J'm'ai instruit ! Oh ! je comprends à quel point madame votre mère doit être contrariée de votre langage...

BOB. — J'me surveille, pourtant, l'mieux que j'peux, parce que, m'man, j'aime pas à l'ennuyer...

L'ABBÉ. — Vous ne le prouvez guère...

BOB. — C'est vous qui lui montez l'cou... qui lui ouvrez l'œil sur mes p'tits défauts... dites un peu qu'non, m'sieu l'abbé, qu'vous lui ouvrez pas l'œil...

L'ABBÉ. — ...

BOB. — Vous voyez bien... Vous osez pas... Ça serait un mensonge !...

L'ABBÉ. — Bob, retournez en pénitence !... (*Bob va vers la bibliothèque*.) Non... pas par là... allez dans votre chambre...

BOB, très digne. — C'est bien, m'sieur l'abbé... (*Il disparaît et on l'entend qui fredonne de l'autre côté de la porte*.)

Où que j' vas ?... Ça vous r'garde pas.

J' vas où que j' veux, loin d'où que j' suis;

C'est à côté, tout près d'là-bas...

- Procedimientos detectados:**
- Sintácticos: solecismos, barbarismos, recuperación pronominal y deixis anafórica.
 - Léxicos: interjecciones, adverbios, vocativos y expresiones fraseológicas.
 - Ortotipográficos: signos de exclamación, puntos suspensivos y comillas.

TRASLACIÓN DE ELEMENTOS CONFORME A LA «TRADUCCIÓN TOTAL»

TM1: *Bob* (Anónimo, 1892a: 4)

BOB. —[...] También he leído algo de Muset /ORT/; pero eso es muy difícil de retener... hay noches muy complicadas... ¡canario! [...] y no me quejo porque he pasado cuatro días muy buenos allí, y no me importaría estar siempre castigado así... ¡sin contar con que me instruyo! /PRAG/

SEÑOR CURA. —¡Se instruye! /PRAG/ Comprendo que su madre de usted esté muy descontenta... /.../ /FS/

BOB. —Pues eso lo siento, porque la quiero mucho y no me gusta enfadarla... /.../

SEÑOR CURA. —Poco lo pruebas.

BOB. —Es que usted me acusa /FS/ y la señala mis defectos... /.../ Diga usted que no. /.../

SEÑOR CURA. —...

BOB. —Ya lo ve usted... No se atreve, porque sería mentira...

SEÑOR CURA. —¡Bob! Vete otra vez castigado... (*Bob se dirige a la biblioteca*.) /TIP/ No... por ahí no... Vete a tu cuarto...

BOB (*muy digno*.) /TIP/ —Está bien, señor cura.

(*Desaparece, y se le oye tararear a través de la puerta*.) /TIP/

¿Adónde voy? Poco te importa.

Voy donde quiero, lejos de aquí...

/.../

TM2: Propuesta de «Traducción total»

BOB. —[...] También he leído un poco a Musset; pero es muy difícil de retener... Hay noches muy complicadas... ¡Ostras! [...] ¡Oh...! Pero no me quejo... Porque he pasado allí cuatro días estupendos... Me las apañaría por estar siempre castigado así... sin contar con que me intruyo...

EL CURA. —¡Me intruyo...! ¡Oh! Ahora entiendo hasta qué punto su madre debe estar disgustada con su lenguaje...

BOB. —¡Pues mire que con ella me contengo todo lo que puedo porque, a mamá, no me gusta enfadarla!

EL CURA. —Poco lo demuestra...

BOB. —Es usted el que le llena el coco de historias y la hace fijarse en mis imperfecciones. No le se ocurra negarlo, señor cura, que acaso usted no la hace ver fantasmas donde no los hay...

EL CURA. — ...

BOB. —Ya lo ve... No se atreve... ¡Estaría mintiendo!...

EL CURA. —Bob, ¡castigado de nuevo!... (*Bob se dirige hacia la biblioteca*). No... Por ahí no... Vete a tu cuarto...

BOB, muy digno. —Vale, señor cura... (*Desaparece y se le escucha tararear al otro lado de la puerta*).

Adonde me vaya, no la de importar

Iré donde quiera, me largo de aquí

Es ahí al lado, muy cerca d'allá...

Apreciaciones: El lenguaje de Bob lleva impreso un gran número de errores léxicos y gramaticales. Dada la incapacidad de transmitir en español la errónea conjugación de *je m'ai instruit*, se ha intentado retratar esta forma de habla infantil mediante otro **metaplasmo** consistente en la omisión de la -s de la primera persona del singular del verbo «instruirse», es decir, una **síncopa**. Como vemos, en el TM1 se ha corregido desde un principio el error, lo que ha generado un falso sentido; pues, la madre no se enfada porque su hijo pase horas en la biblioteca formándose, sino por su lenguaje. Al optar por esa solución, se procedió también en el TM1 a la **elisión** de *être contrariée de votre langage*. Otra **omisión larga** ha sido la de uno de los fragmentos de la canción final. Asimismo, hemos intentado compensar errores del TO, tales como el **apócope** hallado en *montez l'cou* y las desapariciones de la partícula *ne* a lo largo de ese fragmento, con estrategias de diverso tipo, como el **laismo** en «la hace ver fantasmas donde no los hay» o los **solecismos sintácticos** «le se» y «la de importar». En el TM1 encontramos también el **laismo**, creemos que premeditado, de «la señala mis defectos». Por otro lado, el solecismo de régimen existente en *j'm'arrangerais bien d'être*, donde debería haberse empleado *pour*, se ha transmitido mediante «me las arreglaría **por**», en lugar de «para». Por último, en vista de la inexistencia de equivalentes acuñados para las expresiones *monter le coup à quelqu'un* y *ouvrir l'oeil*, se han puesto en práctica **creaciones discursivas** portadoras de su valor semántico.

TO: *Le monde à côté* (Gyp, 1884b: 128-129-130-131)

— J'ai compris, **en effet**, —répondit-elle, —et je vous prévienne que, **plutôt** que de me laisser toucher par vous, je suis décidée à tout, **moi aussi !...**

Elle fit un mouvement ; La Réole s'élança, en disant, d'un air narquois :

— **Comme Lucrèce ? Oh**, ce serait trop dommage ! **Tudieu !** je ne vous savais pas **si Romaine que ça !**

La comtesse sourit, d'un sourire aigu, montrant ses dents blanches.

— Me tuer ?... **moi ?... Imbécile !!!**

Le saisissant par l'épaule, si **brusquement** qu'elle le fit trébucher, elle le poussa devant la glace, le collant à la cheminée de façon à empêcher tout mouvement du côté qu'elle ne tenait pas.

— Mais regardez moi **donc**, — dit-elle, d'une voix que la fureur faisait trembler ; est-ce que j'ai la tête d'une femme qui se tue ?...

Vous vous méprenez, **monsieur La Réole**, **ce n'est pas** moi que je veux tuer, **c'est vous !...** N'est-ce pas **bien** plus moderne ?

[...] En levant les yeux, il se voyait dans la glace, blême, effaré, terrifié de sentir qu'elle était la plus forte. [...] Elle ajouta :

— À présent, voulez-vous me laisser sortir ?

Et voyant qu'il hésitait :

— **Vite, n'est-ce pas ?** je perds patience. Je ne suis **pas du tout** née pour le drame, **moi ! Ce que** ça m'ennuie !...

— **Eh bien, laissez-moi**, —dit La Réole, — je vais vous ouvrir... je vous **en** donne ma parole d'honneur... [...]

J'espère que, à présent qu'il m'a vue sous cet aspect de virago, il sera calmé !

Procedimientos detectados:

- Sintácticos: recuperación pron., perífrasis de relativo y deixis anafórica y catafórica.
- Léxicos: interj., pron. relativos, locuciones adv., comparaciones, vocativos y apelativos
- Ortotipográficos: signos de exclamación y puntos suspensivos.

TRASLACIÓN DE ELEMENTOS CONFORME A LA «TRADUCCIÓN TOTAL»

TM1: *La huérfana de Skaër* (Anónimo, 1892b: 4)

— En efecto, he comprendido —contestó; — y **le prevengo á /CAL/** usted que, antes que **consentir /NMS / REG /** que me toque, también yo estoy decidida á todo.

E **/AD/** hizo un movimiento, **dando lugar / NMS / OM /** á que La Réole dijese en tono de **burla / NMS /** :

—¿Como Lucrecia! Tendría gracia, **¡voto á bríos! / NMS / LEX /** No creía yo que fuera usted tan **romana... / OM / SS/** La condesa sonrió sarcásticamente, mostrando sus blancos dientes.

— ¿Matarme... yo?... **¡Imbécil! /OM / AD/ —exclamó /AD/**

Y cogiéndole por un hombro, tan bruscamente que le hizo tambalearse, púsole delante del espejo, oprimiéndole contra la chimenea de tal suerte, que le privaba de todo movimiento **/.../**

Míreme usted —díjole con voz que volvía trémula el furor.

—¿Tengo yo cara de ser una mujer que piensa en matarse?... **No me conoce usted /AD / NMS/**, señor La Réole; no es a mí a quien quiero matar, sino á usted. **/ OM / ¿No es eso /CAL/** mucho más moderno?

[...] Y **cuando levantaba los ojos, /CAL/** se veía en el espejo desenchajado, aturdido, aterrorizado por la idea de que ella era la más fuerte. [...] Y luego añadió:

— ¿Ahora quiere usted dejarme salir?

Y viendo que vacilaba:

— Vamos, **pronto /SS / LEX/**, que pierdo la paciencia. No he nacido para el drama; **/ OM /** es cosa que me aburre **/ OM /**.

— Pues bien, suélteme usted —dijo La Réole: **/AD/** —voy á abrirle. Doy á usted mi palabra de honor **/PRAG/... [...]**

Espero que, ahora que me ha visto en esa actitud de marimacho, se **habrá calmado... / OM / /CAL/**

TM2: Propuesta de «Traducción total»

—Ya lo creo si le he entendido —respondió—, y le advierto de que, antes de dejar que me toque, ¡también yo estoy dispuesta a todo!...

Al moverse Josette; La Réole se abalanzó diciéndole en tono sarcástico:

—¿Como Lucrecia? ¡Vaya, sería toda una pena! ¡Señor! ¡No me la imaginaba yo tan flamenca!

La condesa esbozó una sonrisa aguda, dejando entrever su blanca dentadura.

—¿Matarme?... ¿yo?... ¡¡Imbécil!!!

Agarrándolo del hombro, de manera tan brusca que lo hizo tropezar, lo empujó hasta delante del espejo, pegándolo a una chimenea de tal modo que no podía moverse por el lado que no lo sostenía.

—Pero míreme —añadió con una voz palpitante de furor—; ¿tengo yo pinta de ser una mujer que se mata?... Se equivoca, señor La Réole, no es a mí a quien quiero matar, ¡sino a usted!... ¿No le parece mucho más moderno?

[...] Al alzar la vista, se veía en el espejo, pálido, asustado, aterrorizado al comprobar que era ella la más fuerte. [...] La condesa añadió:

—Ahora, ¿quiere dejarme salir?

Y al verlo dudar:

—Deprisa, ¿no? Se me acaba la paciencia. ¡Que no he nacido yo para estos dramas! ¡Con lo que me aburren!...

—Está bien, pero déjeme, —dijo La Réole— voy a abrirle... tiene mi palabra... [...]

Espero que ahora que me ha visto con estos aires de virago, ¡se le bajen los humos!

Apreciaciones: Tras analizar la traducción del folletín, comprobamos la existencia de múltiples desviaciones que desvirtúan numerosos matices (**No Mismo Sentido**). Cabe mencionar la traducción de *tudieu*, antiguo improprio empleado en las comedias que lleva implícito el nombre de Dios. En la **traducción de 1892**, se elude ese matiz con «**voto á bríos**», la cual, a semejanza de «**pardiez**», fue un eufemismo para no blasfemar. Se podría haber empleado la interjección «**redíos**», la cual sí incluye dicha referencia y denota enfado, cólera y sorpresa; o, en nuestros días, «**Señor**». Observamos numerosos símbolos de exclamación suprimidos por *La Época*, proceder que atenúa el énfasis y obstaculiza la oralidad del discurso. Asimismo, se advierten **calcos léxicos y estructurales**, siendo uno de los más significativos: «*je ne vous savais pas si Romaine que ça !*», por «no creía yo que fuera usted tan romana». En el TM2, optamos por una **creación discursiva**: «**flamenca**», pues en español «romana» no posee el mismo sentido que su equivalente acuñado: «*personne dont l'aspect, le caractère, le comportement rappelle celui des anciens Romains* (CNRTL, 2019c)». Según el DRAE (2019e), el adjetivo coloquial «flamenco/a», también significa «chulo, insolente» y de aspecto «robusto y rozagante», por lo que creemos que se adapta mejor al propósito comunicativo de Gyp.

CONCLUSIONS

Tout au long des traductions incluses dans cette recherche, nous avons pu remarquer comment leurs auteurs se soustrayaient, à un degré ou à un autre, à l'oralité, en même temps qu'ils laissaient entrevoir un langage neutralisé, standardisé et, à certains passages, trop explicite dans sa formulation — prenons le cas d' « abjurer » par *conjurar* —. Il est bien connu que cette qualité, l'explicitation, a généralement été conçue comme étrangère au théâtre, essentiellement parce que, comme nous l'avons noté, prive le lecteur du large éventail d'interprétations que toute pièce théâtrale met à sa disposition. Ce phénomène fut aussi constaté par le journaliste Benjamín de la Casa. Ce rédacteur de la revue *Nuevo Mundo* argumentait que, contrairement à d'autres genres comme le cinématographique, « en el teatro hay que pensar un poco » (1909 : 9; *cit. pos.*: Luengo, 2008a : 97). En faveur des traductions analysées, il faudrait garder à l'esprit qu'elles ne visaient pas la scène, comme le but fixé par la « Traduction totale » ; mais en tout cas, nous ne pouvons pas non plus affirmer que bon nombre des imprécisions repérées soient admissibles sur un plan littéraire strictement destiné à la lecture.

Afin de délimiter le domaine de la « Traduction totale » et d'étayer notre hypothèse, nous avons souligné les marques d'oralité, suivies d'une révision du texte cible (TM1, par ses sigles en espagnol). C'est ainsi que nous avons constaté que l'immense majorité des omissions dans les traductions de l'époque correspondaient à des éléments linguistiques propres au langage oral. Si certaines d'entre elles peuvent paraître insignifiantes, puisque la situation communicative n'est pas compromise ; nous constatons tout de même que certaines ellipses prosodiques — comme c'est le cas du solécisme *j'm'ai instruit* dans *Bob* —, bouleversent le sens global de l'œuvre de Gyp, qui n'est autre que l'opposition constante, concrétisée à travers ces transgressions linguistiques entre ceux qui se targuaient d'être aristocrates et ceux-là qui, tout en faisant partie de cette condition sociale, refusaient d'y appartenir.

Contrairement à la littéralité et l'abondant paratexte du XIX^{ème} siècle, nous pouvons affirmer que la « Traduction totale » va de pair avec la « traduction fonctionnelle », si éculée dans le domaine traductologique, sous réserve de ses spécificités méthodologiques. À cet égard, nous sommes bien conscients des limitations qu'implique le passage à la praxis de la méthodologie de ce type de traduction dans le cadre académique de notre étude. C'est pourquoi nous réitérons que nos traductions

« globales » constituent un simple rapprochement de la mise en pratique conçue par le CREC, en raison des entraves telles que l'absence de dynamique de groupe.

La littérature de l'écrivaine choisie pour effectuer cette analyse de genre nous a également permis de pénétrer plus avant dans un théâtre réduit au silence, qui a transposé les frontières françaises à une époque où la dramaturgie définissait le maillon indispensable au domaine social et, par conséquent, le spectacle qui attirait les audiences de masse. Dans une intéressante réflexion sur le féminisme au théâtre étranger, Bernardo G. de Cándamo (1881-1967) ne faisait pas fausse route en augurant que l'art scénique pourrait être la voie sur laquelle nous entreverrions, avant son avènement, l'idiosyncrasie de cette Nouvelle Femme qui se concrétiserait au XX^{ème} siècle et qui viserait à établir l'égalité entre les deux sexes : « *acaso antes de que la mujer nueva llegue á realizar sus aspiraciones en la vida, el teatro, que puede hacer milagros, nos muestre el tipo ideal* » (1902 : 356). Malgré l'année de laquelle date cette assertion, et comme corollaire du musellement forgé autour de la dramaturgie de Gyp, cet écrivain de la génération de 98 ne serait pas suffisamment visionnaire pour énoncer, entre ses lignes, l'inestimable contribution féministe du théâtre de notre auteure.

La dramaturgie de Gyp fit, à l'instar de sa prose si traduite, partie intégrante de la tournure sociopolitique qui allait prendre le XX^{ème} siècle. Dans son théâtre, elle a mis en évidence de nombreuses revendications qui, à travers les proclamations féministes interseculaires, commençaient à se consolider, à savoir : l'abolition des contraintes esthétiques, un projet éducatif en faveur de l'égalité entre les sexes, la mise en valeur du divorce et du suffrage féminin, l'accès des femmes au sport, etc. Des initiatives « malencontreuses » qui, malgré l'étonnement et le malheur de certains, ont attiré l'attention des « sages » lectrices du XIX^{ème} siècle : « *tenía un gran número de lectoras entre la muchachada aristocrática, y ello a pesar del desenfado de la expresión y, muy precisamente, de la escabrosidad del tema* » (Anónimo, AHO, 1932 : 19). Mais il n'y a pas que la généalogie des personnages de Gyp qui a encouragé ce public féminin privilégié qui pouvait lire ou assister à ses représentations à prendre conscience de leur injuste subordination ou à revendiquer de nouveaux espaces dans un souci d'émancipation comme des citoyennes à plein titre. La position influente de la Comtesse de Martel, en tant que personnalité jouissant de l'estime publique, a aussi aidé à ce que

bon nombre de ses sympathisantes, pas nécessairement originaires de la grande bourgeoisie, réenvisageassent les postulats étouffants de l'organigramme patriarcal⁹⁸⁴.

Au-delà de confirmer son influence sur le collectif féministe de l'époque, Gérard d'Houville avait prédit que, les années auraient beau passer, on n'oublierait jamais la littérature de Gyp, d'autant plus que ses livres se retrouveraient toujours parmi ceux que :

[...] *les gens de l'avenir liront et consulteront pour la bien connaître. Car ils y trouveront non seulement des faits, des portraits, des anecdotes, mais l'atmosphère de certains milieux d'alors, avec leurs modes, leurs manies, leurs coutumes, leurs ridicules et leurs vertus, et toute leur vivante personnalité. Vivante ! Voilà le mot. Gyp, en ses ouvrages, restera toujours vivante* (D'Houville, 1932 : 5).

Il y a eu, notamment à la fin de la première décennie du siècle dernier, ceux qui ont couronné Gyp comme l'héritière de George Sand (1804-1876) ; parfois même en évoquant que l'« art créateur » et le « talent prodigieux » qu'elle dégagait comportaient des qualités dont la baronne elle-même était dépourvue : « *hay cualidades que le son muy personales, la agudeza de ingenio, la mordacidad satírica, la cómica y risueña visión de la realidad, que no tuvo* “ la devancière ” » (Guerra, 1910 : 459; Wright, 1910 : 852). Or, la vérité est que ces amples comparaisons ont toujours été motivées par son travail de romancière. «Gyp es la primera», assurait l'écrivain canarien Ángel Guerra (1874-1950) et, derrière elle, des écrivaines telles que Marcelle Tinayre (1870-1948), Lucie Delarue-Mardrus (1874-1945), Myriam Harry (1869-1958), Jeanne Marni (1854-1910) ou Colette (1873-1954) se frayaient un chemin (1909: 4). Elle a de même été placée aux premières loges dans la seule comparaison trouvée avec une écrivaine de la sphère hispanique, où Luis Araujo-Costa (1885-1956), écrivain du journal *ABC*, établissait une corrélation avec María de Zayas Sotomayor (1590-1661) « la Gyp española de nuestro siglo XVII » (1939: 11). Quoique l'auteur n'éclaircisse pas les raisons qui l'amènent à cette assimilation, curieusement, à l'instar de la croyance répandue sur Gyp, de cette éminente écrivaine du

⁹⁸⁴ En quelque sorte, c'est ce que confirme le journal mexicain *El Nacional* (1880-1900) en qualifiant le vote personnel de Gyp pour l'abolition du corset d'une « qualité indéniable »: «*estará bien ó mal hecho, pero el caso es que las señoras aceptan, por lo general, las modas que aquellas artistas lanzan desde sus respectivos escenarios*» (Miss Fuller, 1894: 1). De cette façon, l'influence de ses actes sur les femmes d'autrefois demeurait ainsi évidente.

Siècle d'Or attire notre attention sa riche production littéraire, qui contraste avec son activité quasi inexistante dans le domaine scénique.

À l'aube du XX^{ème} siècle, Gyp fut aussi comparée à la célèbre Concha Espina de Serna (1869-1955), écrivaine espagnole de la génération de 98. À rebours de cette idée misogyne qui soutient qu'une femme ne peut jamais être vigoureuse et forte ; puisqu'à la rigueur elle ne faisait qu'une « *delicada acuarela con bellos tonos* », sans que sa création puisse s'imposer par sa valeur personnelle, le chroniqueur Alfonso Viñas a remarqué l'absurdité de cette croyance et, à titre d'exemple, il citait Gyp. Selon l'expression de ce journaliste d'*El Correo Español* (1888-1921), Gyp était une écrivaine moderne qui ne cédait pas à Enrique Lavedan en la vigueur des dialogues, la magistrale observation de la société qu'elle dépeignait et, sans s'en apercevoir, était une terrible démolisseuse des mœurs, des vices et des traditions qui luttaient contre la vie de jadis (Viñas, 1912 : 1). Exaltée comme une « *atleta del pensamiento* », dans la mesure où chacun de ses livres accomplissait toujours un courageux dessein, Gyp serait, tout comme la romancière cantabre, décrite comme une écrivaine vigoureuse (*Ídem*), qui avait la force de dépeindre et relater des faits tels qu'ils apparaissaient sous nos yeux, de faire l'analyse de l'âme avec émotion et loyauté; tout en nous révélant la vie avec ses passions, ses héroïsmes et ses sacrifices.

Il s'avère encore plus précise, dans le contexte britannique, la similitude établie entre notre auteure et Violet Hunt (1862-1942), une fervente admiratrice de Gyp considérée par l'historienne et critique parisienne Arvède Barine (1840-1908) comme la « Gyp anglaise » (1896 : 1). Cette fois-ci, le parangon ne se bornerait pas uniquement à la formule dialoguée avec laquelle Hunt tissait aussi ses romans, mais spécifiquement, au fait que cette écrivaine et activiste féministe eût façonné la première « jeune fille moderne » de la Grande-Bretagne en suivant le modèle de « Chiffon » que, des années auparavant, Gyp avait forgé dans le roman français.

Il est alors révélateur qu'en prenant exclusivement comme support sa facette de romancière, elle fût placée au sommet de l'échelle littéraire francophone, anglo-saxonne et hispanique, devant des personnalités aussi éminentes que celles susmentionnées. Ainsi, le fait que son œuvre littéraire soit tombée contre toute attente dans un profond oubli, suscité à l'origine par les scandales répétés de l'écrivaine, ne peut découler que de ses idéaux antisémites. Rien d'abscons n'a donc cet oubli par rapport à celui dans lequel sa production théâtrale est plongée jusqu'à nos jours. Comme nous l'avons constaté, il a

toujours existé une croyance infondée selon laquelle, incompréhensiblement avant même les années 1920, on prétendait que son répertoire était réduit à deux pièces théâtrales ou qu'il était inexistant, demeurant ainsi entièrement anéanti. Cette activité stérile contraste avec les soixante pièces trouvées dans les pages vétustes des journaux de l'époque et les milliers de représentations sur les cinq continents.

Une machination contre son œuvre qui, d'après ce que nous avons pu en déduire dans nos recherches, a été motivée par les discours misogynes de certains de ses collègues de profession. Qu'il suffise d'évoquer les énigmatiques interviews et les missives dénaturées par le journal *Comœdia* après le décès de la dramaturge (1932) et qui, dès le crépuscule du XIX^{ème} siècle, fut secondée par des plumes aussi illustres que celles de Carmen de Burgos (1867-1932), Carlos de Batlle (1869-1935), Adolphe Brisson (1860-1925), Raoul de Saint-Arroman (1849-1915), Robert Desarthis (1909-2003) et bien d'autres écrivains.

Dans un autre ordre d'idées, l'antisémitisme, qui a tant terni sa trajectoire de romancière, ne peut se concevoir ici que comme une question sous-jacente, dans la mesure où il a suscité un grand manque d'intérêt autour de l'écrivaine qui, à son tour, s'est traduit par un intérêt nul à approfondir les facettes de sa vie professionnelle, parmi lesquelles le théâtre occupait une place essentielle. Autrement dit, nous ne pouvons pas dire que ces idéaux antisémites soient responsables de la méconnaissance totale sur sa vaste production scénique, car celle-ci existait déjà depuis le début du XX^{ème} siècle. Mais son antisémitisme a fait en sorte que son œuvre, dépourvue d'intérêt et indissociable du théâtre, n'ait fait l'objet d'aucune recherche. À travers notre étude, qui a démontré l'existence d'une production dramatique de portée internationale, nous croyons avoir réfuté cette captieuse conception et, somme toute, avoir redonné à Gyp la reconnaissance que Gérard d'Houville présageait pour son œuvre et qui, pour des raisons extralittéraires, si évasive lui a été.

GLOSARIO CONCEPTUAL

Con vistas a favorecer la legibilidad de la presente Tesis doctoral, se expone a continuación un glosario conceptual sobre aquellos tecnicismos relativos a los estudios de género y feministas, que se han empleado a lo largo de la investigación. Con ello, pretendemos establecer una definición clarificadora de aquellos términos que, debido a su carácter especializado, puedan resultar desconocidos o ambiguos para el público lector. Para facilitar su comprensión, hemos procurado elaborar una definición propia. No obstante, ante la ausencia de documentación de ciertos vocablos decimonónicos —algunos ya en desuso—, hemos recurrido a muestras de uso en la prensa de la época para escudriñar su contexto y significado.

Quepa asimismo anotar que, aunque determinados términos son actualmente neologismos no recogidos por el Diccionario de la Real Academia Española, se ha optado por incluir su definición y escribirlos en letra cursiva a lo largo del cuerpo de redacción. Estimamos que la elaboración del presente glosario y su empleo resulta imprescindible dentro del marco teórico de nuestro estudio, en tanto que las mujeres hemos de conceptualizar, nombrar e incluso inventar como arma fundamental dentro del movimiento feminista para visualizar y concienciar sobre realidades que hasta ahora, al no haber tenido nombre, carecían de existencia a ojos de la sociedad. Sobre la importancia de nombrar para interceptar y desarticular las violencias sexistas, sirva de ejemplo el siguiente testimonio de *La petite fille sur la banquise*, obra de la escritora feminista Adélaïde Bon:

Quand on n'a pas les mots, on se tait, on s'enferme, on s'éteint, alors les mots, je les ai cherchés. Longtemps. Et de mots en mots, je me suis mise à écrire. [...] Les mots dessinent l'horizon de nos pensées, alors quand les mots mentent, quand on remplace ennemi par ami, violence par plaisir, viol par attouchement, pédocriminel par pédophile et victime par coupable, l'horizon est une ligne de barbelés qui interdit toute sortie du camp (Bon, 2018: 101).

A

Abuso sexual: delito consistente en atentar contra la libertad de una persona sin que haya de mediar la violencia física, pero con intimidación y sin su consentimiento. Puede definirse como todo tipo de encuentro sexual entre dos o más personas sin que medie el

consentimiento de una de ellas y en el que normalmente existe una relación de poder. Puede manifestarse tanto entre adultos, de un adulto hacia un/a menor o entre dos menores, entre quienes existe una relación jerárquica. Abarca conductas desde cualquier tipo de tocamiento, exhibicionismo, la exposición a actividades sexuales no deseadas, la masturbación forzada, insinuaciones sexuales o la pornografía infantil.

Abuso Sexual en la Infancia (ASI): tipología de violencia de género y de violencia sexual consistente en agredir sexualmente a un/a niño/a, la cual es especialmente lesiva debido a los años que por lo general se padece. A causa del secretismo que vela los abusos ante la incompreensión de los menores y el entorno amenazante en el que viven, se trata de una problemática silenciada. Además de la irremisible culpa de la víctima, en este desconocimiento influye la amnesia postraumática. Aunque los abusos queden grabados en el subconsciente del niño o niña, se olvidan total o parcialmente como un mecanismo de supervivencia, remaneciendo imágenes inconexas (*flashbacks* o recuerdos retrospectivos) o sensaciones corporales. En los ASI, suelen coexistir la coacción, las amenazas y el abuso de confianza.

Aunque el término con el que se denomina es «abuso», abarcan desde la utilización del cuerpo desnudo de un/a niño/a para la elaboración de material pornográfico, exhibición o masturbación ante el/la menor, tocamientos sexuales hasta la violación, razón por la que numerosas víctimas reclaman una modificación en la nomenclatura más justa y contundente (Bon, 2018: 68; Rhodes, 2017). Generalmente, el abusador es un adulto próximo al entorno de la víctima o un adolescente que se encarga de su cuidado, una ambivalencia que provoca confusión en el menor. Por esta incapacidad de comprensión en el infante, sus secuelas pueden desencadenar TEPTC (trastorno de estrés postraumático complejo). A pesar de la nimia investigación en este campo, como revelamos en el estudio 3.8. *Gyp ante la orfandad jurídica de la infancia: una precursora aproximación a los ASI*, al leer *Le Friquet* (1900), advertimos gran parte de su sintomatología en la heroína: conductas ansioso-depresivas, pérdida de autoestima y confianza, hipervigilancia o el odio a uno/a mismo/a. Ello demuestra que aunque sea una realidad que apenas ha empezado a vislumbrarse, siempre ha existido y, desde esta óptica, sobresale el carácter pionero de la dramaturga en la pronta detección de sus secuelas.

Acoso callejero: subcategoría de acoso sexual que ocurre en espacios públicos. Puede manifestarse mediante silbidos, persecución, masturbación o exhibicionismo frente a la persona afectada, hasta desencadenar en un lenguaje ofensivo, amenazas, abuso sexual o violación, procedentes de personas extrañas no conocidas por la víctima. Normalizada por la sociedad, se trata de una forma de violencia de género, dado que refleja en la esfera

pública la desigualdad de poder entre hombres y mujeres, manifestada a través del abuso sexual.

Acoso sexual: acercamiento, actitud o comportamiento de índole sexual no deseado, que atenta contra la persona que lo recibe y genera efectos perjudiciales para ella. Puede comprender desde insinuaciones, insultos, comentarios sexuales sobre la ropa de una persona, miradas lascivas, solicitud de favores sexuales u otros tipos de contactos verbales o físicos, que crean un ambiente ofensivo y hostil en quien lo sufre.

Agénero: neologismo que designa la no adscripción a una identidad de género concreta o, en otros términos, el rechazo a identificarse con el género femenino ni con el masculino. O simplemente, a no asociarse con ningún género. También conocido como «género neutro», la noción de agénero designa a una persona que, pudiendo ser de cualquier sexo, no necesita adscribirse a ningún género. Su cuerpo no tiene por qué representar necesariamente su ausencia de identidad de género.

Alteridad: término acuñado por Simone de Beauvoir en su obra *Le Deuxième Sexe* (1949) para designar y entender el proceso por el que las mujeres han llegado a ser objetos subordinados y oprimidos; o en otros términos, construidos como la alteridad absoluta. La génesis de esta idea filosófica, que el movimiento feminista retomará en la década de los setenta, significará que la desigualdad entre mujeres y hombres está originada por cómo construyen las culturas patriarcales los modelos de sujeto: hombre como el sujeto hegemónico y mujer como la otredad o sujeto subyugado.

Alterocentrismo: cualidad considerada inherente a la identidad femenina según la dogmática patriarcal, a través de la cual las mujeres tienen el don de atender las emociones ajenas, como la angustia, el dolor o el sufrimiento, sin mirar por las suyas propias. Se trata de un concepto patriarcal que remite a la abnegación que las mujeres deben a sus esposos e hijos, de manera que se encargan de velar con devoción por su bienestar, renunciando a su propia felicidad.

Amor romántico: en su primera acepción, este concepto alude a una atracción intensa entre dos o más individuos, la cual implica una idealización de la otra persona. En la acepción que nos compete, el amor romántico hace referencia a un mito y modelo cultural proveniente de las sociedades occidentales, que se ha afianzado en todo el planeta mediante el auge y la difusión de la ficción romántica. Constituye el presupuesto base de la denominada heteronormatividad, ligada al matrimonio y a la estabilidad de las relaciones de pareja. El concepto occidental del «amor romántico» se ha valido de distintos poderes para cronificar un sistema patriarcal que fomenta la desigualdad entre

los géneros. Valiéndose de esta sesgada concepción, el discurso patrimonial ha empleado este modelo de amor como forma de control y dominio sobre las mujeres, quienes han tendido a considerar a su pareja como el único ser que da sentido a su existencia. De este modo, soportan por amor todo tipo de insultos, vejaciones y restricciones de libertad. Constituye una de las temáticas clave de los productos culturales, principalmente la industria cinematográfica, televisiva o la literatura, inoculando discursos abusivos y de dependencia emocional sobre el amor, los cuales poseen un gran influjo en la construcción de la subjetividad e identidad de las personas.

Androcentrismo: término procedente del griego (*andros*: hombre), que define a lo masculino como la medida de todas las cosas, minorando a otros seres como las mujeres. Es una corriente de pensamiento que considera a los hombres y las características que se les atribuyen como el centro del universo. Este patrón considera al varón como el parámetro de estudio de la humanidad y lo identifica con la totalidad de la especie humana. Confunde a la humanidad con el hombre, abocando al resto de personas a la alteridad. La principal característica de esta tipología de sexismo se manifiesta en el silenciamiento y en la ocultación de las mujeres en todas las disciplinas del conocimiento.

Androfobia: a diferencia de la misandria, la cual lleva implícita la animadversión hacia el hombre, la androfobia se caracteriza por un temor obsesivo o miedo intenso hacia el colectivo masculino. En términos generales, el germen de esta fobia radica en experiencias traumáticas que han tenido como protagonistas al género masculino (abusos, violación, deficiente relación paterna, etc.). Aunque la persona que sufre la androfobia es consciente de que todos los hombres no son una amenaza, suelen experimentar un miedo irracional ante su presencia, desarrollando conductas de evitación hacia los mismos.

Ángel del hogar: estereotipado modelo burgués impuesto por la dogmática patriarcal, e instituido por el liberalismo del siglo XIX, cuyo principal objetivo fue poner a las mujeres al servicio de los hombres y relegarlas a la esfera doméstica. Este afán por convertirse en esposas y madres perfectas tuvo su origen en el «ángel del hogar», el cual introdujo un esencialismo fisiológico que catalogaba a las mujeres como asexuadas, sentimentales o histéricas, a la vez que se las soliviantaba a buscar la belleza para conquistar al varón. En resumen, el «ángel del hogar» es un ideal sexista aún hoy existente por el que se insta al colectivo femenino a ser abnegado, servicial y a acatar la voluntad de sus maridos, único merecedor de la esfera pública. La expresión fue acuñada en español por la escritora zaragozana María del Pilar Sinués de Marco (1835-1893) (Anónimo, MPI, 1859: 11) mediante la publicación de una novela así titulada.

Antifeminista: actitud de quienes se oponen o se declaran contrarios al movimiento y la lucha feminista, la cual reclama la igualdad entre hombres y mujeres. En otros términos, consiste en la oposición de la concesión de los derechos y oportunidades que le pertenecen al colectivo femenino, al ser éste un género que ha sido construido social y culturalmente como inferior al masculino.

Autodefensa feminista: estrategia de empoderamiento empleada para defenderse de las agresiones físicas de carácter sexista. Se trata de una acción utilizada para enfrentar la violencia machista desde un plano físico, pero también emocional, en tanto que supone una concienciación de los roles asignados en función del género y un refuerzo de la autoestima de las mujeres que han sufrido violencia de género.

B

Bas-bleu: término francés de género masculino empleado en el siglo XIX para designar a una mujer de letras. Rápidamente, este concepto adquirió un carácter peyorativo. Posee el cariz de mujer con pretensiones literarias e intelectual pedante. Calcado de la expresión anglófona *blue-stocking*, hacía referencia a un noble inglés, Benjamin Stillingfleet (1702-1771) que solía frecuentar los salones literarios con medias azules durante el siglo XVIII. Aunque hasta finales del siglo XVIII, el término hacía referencia a personas de ambos sexos, dado el carácter misógino de aquella época, pronto se extendió a las mujeres intelectuales.

Binarismo de género: bifurcación del constructo sexo-género en dos formas opuestas y excluyentes que se consideran complementarias entre sí (masculino y femenino). En tal binarismo, se predisponen por defecto, a raíz del «sexo», el género y la orientación sexual de las personas como vinculantes. Por ejemplo, a un niño que nace biológicamente con sexo masculino, se le asigna inmediatamente el género masculino y se le presupone heterosexual. Esta dual clasificación de los seres humanos no da cuenta de los diversos géneros existentes y excluye a quienes nacen con órganos reproductivos no-binarios, como los y las intersexuales. Partiendo de este asentado binarismo de género, se atribuyen roles de género que condicionan tanto la apariencia física (vestimenta, peinado, etc.), como la educación, la personalidad o las actividades de entretenimiento.

C

Ciudadanía inacabada o tardía: término acuñado por Eliane Vogel-Polsky (1994) para caracterizar la situación de desigualdad en la que todavía se halla el colectivo femenino en las democracias occidentales. En la mayoría de ocasiones, éstas se encuentran excluidas de los numerosos derechos sociales que configuran el entramado público, debido principalmente a la segregación sexual que históricamente se ha realizado del trabajo remunerado.

Ciudadanía plena: dicese de aquel estado, todavía hoy inalcanzado, en el que las mujeres poseerían los mismos derechos que sus compañeros en el marco económico, político y social del entramado ciudadano. La ciudadanía está íntimamente vinculada a las relaciones de dominación de los hombres sobre las mujeres privándolas del ejercicio de la misma. Al acceder las mujeres más tardíamente a derechos como la propiedad o el voto, el colectivo femenino ha quedado relegado a una ciudadanía de segunda, quedando en un estado económico más precario y sufriendo un mayor grado de violencia. Este término proviene de Eliane Vogel-Polsky (1994) quien, en contraposición a este concepto, describe la situación en la que actualmente se encuentran las mujeres de las democracias occidentales como un estado de ciudadanía tardía e inacabada (Luengo, 2016c: 124); esto es, un estado inconcluso en el que aún no gozan de la totalidad de derechos que les corresponden por ley y naturaleza como seres humanos.

Cocotte: término en francés, en ocasiones traducido de manera literal como *cocota* en la España decimonónica y cuyo equivalente acuñado era el de «horizontal». Designaba a un prototipo de mujer de vida airada, generalmente joven y sin necesidades económicas, que solía servir de acompañante o era mantenida por un pudiente caballero. A diferencia de aquellas mujeres que se prostituían, las «horizontales» poseían un alto poder económico y estaban socialmente aceptadas entre las altas capas de la burguesía y la aristocracia, aunque públicamente poco se hablara de ellas. Definida precisamente por el padre de una de las traductores de nuestra autora, Manuel Ossorio y Bernard, como «entretenida, *cocotte*, horizontal o vengadora» (1896: 758), este prototipo de mujer mantenía relaciones con todo aquel con quien quería por diversión o placer.

Conciencia de género: dicese de aquel conocimiento y reflexión que una persona posee sobre la injusta situación de inferioridad a la que se ha relegado el colectivo femenino y a otros grupos discriminados debido a su identidad sexual. Esta conciencia también implica la necesidad de reaccionar ante el discurso dominante, que condiciona todo evento, situación o fenómeno para mantener su hegemonía. En otros términos, la

conciencia de género alude al hecho de tomar conciencia sobre las desigualdades y conocer la injusta situación de inferioridad en la que se halla el colectivo femenino con respecto a sus compañeros.

Conciencia feminista: conciencia manifiesta por cualquier individuo, sea éste mujer u hombre, de estar contribuyendo con su forma de pensar y/o actuar a la resolución de los distintos objetivos comunes habidos dentro del o de los feminismo(s). Contrariamente a la conciencia de género, la conciencia feminista implica un fenómeno activo. Supone ser conscientes de que es necesario actuar para desarticular los sesgos sexistas y erradicar las desigualdades.

Consentimiento: acuerdo verbal que establecen las personas involucradas en una relación sexual al aceptar mantener relaciones de forma consciente y sin coacciones. Las relaciones sexuales sin consentimiento constituyen una violación y agresión sexual.

Cosificación: acto de tratar a una persona como una «cosa»; un simple objeto sexual, no pensante, que sirve para el deleite sexual o para satisfacer los deseos del otro. Igualmente denominada reificación, la cosificación sexual se puede definir como la ignorancia de los sentimientos de otra persona, de la cual se minoran todas sus cualidades e inteligencia para tener únicamente en cuenta su sometimiento sexual. Algunos ejemplos de cosificación son el acoso verbal o los anuncios televisivos en los que se deja ver a las mujeres como a simples objetos, que tienen por función ser exhibidos para el disfrute del hombre.

Cultura de la violación: término empleado para describir las diferentes formas en las que el discurso patriarcal culpabiliza a las víctimas y normaliza la violencia sexual hacia las mujeres y las niñas. Entre otras muestras de la «cultura de la violación», hallamos la culpabilización a la víctima, la trivialización de la violación, la cosificación sexual, o la negación o minimización de las secuelas psicológicas que la violencia sexual ejerce sobre las personas. La cultura de la violación se ha empleado para encauzar el comportamiento de la sociedad hacia la violencia sexual en grupos subordinados como las mujeres, que presuponían sus cuerpos sexualmente utilizables por defecto. Asimismo, las zonas de conflicto también constituyen grandes abanderados de esta cultura, donde se utiliza la violencia sexual hacia mujeres, niñas/os y hombres como arma y guerra psicológica.

D

Determinismo biológico: paradigma científico que establece que las diferencias sexuales son de índole biológica, y por ende, se conciben como naturales e inmutables. Esta errónea creencia asigna características y patrones de comportamiento a las personas (género) en función del sexo biológico con el que nacen. En efecto, el sexo binario ha sido el principal criterio de clasificación en todas las culturas para la ordenación de los seres humanos. A lo largo de la Historia, este naturalismo esencialista ha sido empleado como una justificación «científica» con la que sustentar la violencia de género y la discriminación que sufren las mujeres. Por ello, en aras de alcanzar una igualdad jurídica real, el movimiento feminista reprobó este naturalismo esencialista que legitimaba la estratificación sexual hegemónica mediante el argumento de que hombres y mujeres eran biológicamente distintos. Esta exaltación de lo cultural y lo construido históricamente frente a lo congénito ha entrañado un cambio de paradigma con relevantes consecuencias políticas y sociales.

Doble moral sexual: también denominada «desdoblamiento del amor», la doble moral masculina es una práctica aceptada por la dogmática patriarcal, según la cual los hombres pueden recurrir a la poligamia y al espacio público para satisfacer sus pasiones sexuales. En contraposición, al colectivo femenino se le exige permanecer en castidad dentro de la esfera doméstica. Una imposición patriarcal que radica en el esencialismo fisiológico que ha designado a las mujeres como seres asexuados, sentimentales o carentes de carácter. El ejemplo prototípico de esta práctica es la de un marido que condena el adulterio, mientras mantiene relaciones con su amante y, a la vez, le niega a su esposa tener relaciones extraconyugales.

E

Estereotipos de género: dícese de aquellas imágenes simplificadas que asignan a las personas unos roles predeterminados en función de los comportamientos atribuidos a su sexo, considerados por el discurso dominante como normativos o correctos. Estos estereotipos constituyen la raíz intrínseca de las desigualdades de género, provocando si se perpetúan discriminaciones e, incluso, violencia de género. Dicho de otro modo, se trata del conjunto de creencias compartidas culturalmente sobre las características psicosociales consideradas «prototípicas» de dos grupos «excluyentes»: hombres y mujeres.

Espacio de las idénticas: de tal concepto se nutre la filósofa feminista Celia Amorós para caracterizar la esfera privada como el «espacio de las idénticas», un espacio genérico donde se inhibe el desarrollo personal (Amorós, 2000: 211, 430). La indiscernibilidad del ámbito «privado» es precisamente el concepto del que se vale Amorós para caracterizarlo como un espacio genérico para un género que es idéntico. En este espacio prepondera la «privacidad» y la «oscuridad», de manera que las mujeres recluidas en él quedan desprovistas tanto de reconocimiento como de prestigio, pasándoselas a ubicar en el «espacio de las idénticas». Se trata de un espacio de indiscernibilidad donde no se ejercen poderes socialmente relevantes y se hace irrelevante la determinación de la individualidad.

Espacio de los pares o de los iguales: en contraposición, y en terminología de la misma autora, en el ámbito público hablaríamos del «espacio de los pares o de los iguales», allí donde se detenta el poder y se muestra a los individuos, reconociéndose la individualidad de las personas que lo conforman. Está compuesto de tal modo que constituye un grupo juramentado (*Ibid.*: 454-455); esto es, una fraternidad que se construye mediante los vínculos del reconocimiento recíproco y se autolegitima.

Espacio privado: el ámbito privado nos remite al entorno familiar y la ejecución de las labores domésticas necesarias para el mantenimiento de la vida de uno/a mismo/a —y, en muchos casos, la de los demás miembros familiares—. Contrariamente a las acciones efectuadas en el ámbito público, los quehaceres de la esfera privada carecen de proyección pública. La dual categorización privado-público es el eje sobre el que pivota el patriarcado. De este modo, la férrea adscripción del colectivo femenino a la esfera privada provoca que permanezcan constreñidas en un espacio concreto, por lo que cuando pretenden incorporarse al público, han sido tradicionalmente vilipendiadas por entrar en un terreno ajeno.

Espacio público: el ámbito público se asocia con la interacción en la vida social y política, es decir, el espacio donde los individuos desempeñan sus actividades profesionales y sociales, las cuales contribuyen a su desarrollo personal. Históricamente, esta configuración dicotómica se ha empleado para justificar la subordinación de las mujeres al yugo marital y su reclusión en la esfera doméstica, considerándoselas como las máximas responsables del cuidado de los hijos y la vida familiar. Mientras tanto a los hombres, se les ha concedido el estatus de ciudadanos para participar en las dimensiones políticas y económicas. Ante la creencia generalizada de que el campo de acción de los hombres se circunscribe a lo público, aquellos que contravienen los preceptos del discurso dominante y salen de su «territorio», también han de enfrentarse a situaciones

despreciativas. De esta manera, se ha privado a las mujeres del estatus jurídico de ciudadanas y de ser portadoras de derechos individuales.

Empoderamiento: procedente de la traducción de la voz anglosajona *empowerment*, este concepto hace referencia a la acción de fortalecerse como persona o grupo, a escala social, política o económica. Aplicada a los estudios de género y feministas, la noción de empoderamiento alude a la progresiva toma de conciencia del colectivo femenino como individuos de pleno derecho. Una iniciativa que les permite incrementar su participación en los procesos de toma de decisiones y acceder al ejercicio del poder. En un plano individual, hace referencia al proceso a través del cual las mujeres asumen el control de sus propias vidas, adquiriendo habilidades, aumentando su autoestima, siendo resolutivas o promoviendo la autogestión. El empoderamiento de las mujeres ha sido esencial para su inclusión en esa pretendida «universalidad» de los derechos fundamentales que, ya desde la Ilustración, les habían sido vedados al quedar reducida a un sujeto varón, blanco y de un estrato social determinado.

Enefobia: discriminación ejercida hacia personas que no pertenecen a uno de los dos los géneros binarios (hombre o mujer).

F

Falocentrismo: concepto acuñado en 1965 por el filósofo francés Jacques Derrida (1930-2004). Se trata de una corriente de pensamiento propia de la sociedad patriarcal, es decir, aquella que avala el dominio de los varones sobre las mujeres bajo la hipótesis de que el órgano sexual masculino (falo) es el centro de la creación humana. De esta manera, las sociedades no sólo se hallan bajo la denominación de los varones (únicos portadores del falo), sino que se les exalta como la referencia absoluta. De ahí que desde la teoría psicoanalítica freudiana se haya cuestionado incluso la existencia del sexo femenino, concluyéndose que hay un solo sexo, el masculino y estimándose a la mujer como un varón sin sexo, un ser sucedáneo y, por lo tanto, inferior.

Feminidad exquisita: acepción acuñada por María de la O Lejárraga (1874-1974), quien haciendo referencia al «fetichismo de la aguja» como el «*non plus ultra* de la “feminidad exquisita”», la empleó por primera vez en su obra *La Mujer Moderna* (1920). Mediante esta irónica expresión, la escritora feminista aludía a esa «feminidad inacabada», según la cual las mujeres españolas no estaban lo «convenientemente educadas» para reivindicar los derechos que merecían (Luengo, 2016c: 131). Según esta recluida concepción, las mujeres estaban condenadas a no subvertir la dogmática patriarcal, de manera que sus

libertades se constreñían a un marmóreo y sumiso modelo de feminidad. Además de sus virtudes *alterocentristas*, la castidad y los cuidados en el hogar, uno de los requisitos para amoldarse a este arquetipo de feminidad patriarcal fue la maternidad. Al convertirse en madre, se reunían todas las prerrogativas que la «feminidad exquisita» esperaba ver en las mujeres; quienes, a su vez, creían hallar en la procreación la satisfacción de sus instintos y un sentido que copara su letárgica existencia.

Feminidad tradicional: idealidad femenina impuesta por la dogmática patriarcal que concibe a la «mujer» dentro de la domesticidad y el conglomerado de bondades y virtudes estéticas que, supuestamente, son indisociables de su «sexo»: delicadas, *alterocentristas*, débiles de carácter, asexuadas o sentimentales.

Feminicidio: crimen de odio por el que un hombre asesina a una mujer por misoginia; es decir, por su pertenencia al género femenino y por el hecho de ser mujer. El feminicidio entraña una progresión de actos violentos que pueden ir desde el maltrato psicológico, el acoso sexual, la violación, el abuso sexual infantil y cualquier otra agresión que derive en la muerte de las mujeres como consecuencia de la violencia de género. Por tanto, es el resultado extremo de esta violencia contra el género femenino, que puede acaecer tanto en el ámbito privado como en el público.

Feminicidio por inducción al suicidio: suicidio por razones de género, el cual designa a aquella acción por la que se induce a su pareja —o cualquier otro/a familiar o persona allegada— a poner fin a su vida como consecuencia de un abuso de poder prolongado y sistemático, basado en una serie de agresiones sexuales, físicas o psicológicas, derivadas de la asimetría de poder entre ambos géneros. Esta categoría de feminicidio, pese a ser denunciada por Gyp desde finales de la era decimonónica a través de *Le Friquet* (1900), no empezaría a tipificarse como tal hasta la década actual, conceptualizándose como «feminicidio por inducción al suicidio» o «suicidio feminicida».

Fembril género: neologismo empleado para designar al colectivo femenino, esto es, a la totalidad de las mujeres. El adjetivo «fembril» es relativo a la mujer, en concreto al vocablo «fembra», un antiguo sustantivo femenino de hembra. Algunos autores, como el poeta y escritor zaragozano Javier Barreiro (1996) o el investigador Jordi Luengo López (2008b: 224), se han valido de esta acepción para enriquecer la terminología conceptual de sus estudios.

Femenil: vocablo culto que se emplea como sinónimo de «femenino», el cual significa característico de las mujeres o que entraña relación con ellas.

Feminismo: pensamiento y movimiento político que defiende que las mujeres han de tener los mismos derechos que los hombres. Los objetivos propuestos por el ideario feminista se fundamentan en la reivindicación de todos los derechos que les corresponden a las mujeres por ley y naturaleza. El feminismo surge a finales del siglo XVIII y supone la toma de conciencia del colectivo femenino con respecto a la opresión de la que son objeto por parte del patriarcado. La primera ola del feminismo —ocaso del siglo XVIII— intentará conseguir que el concepto de igualdad se convierta en un derecho universal, siendo su máximo exponente Olympe de Gouges con su *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana* (1791); y, la segunda ola —a finales del siglo XIX— intentará conquistar el derecho al voto. Habría que esperar hasta la tercera ola en los años setenta para que la aparición del «concepto de género» perfilara la idea, ya esbozada por Simone de Beauvoir, de que la opresión de las mujeres era provocada por una construcción social y cultural (el género) que colocaba en distintos grados de poder a los seres humanos. Con ello, se desechaba la idea de que su subordinación estuviese determinada por la bipolaridad biológica de los sexos. Asimismo, se asistirá en las décadas de los 70 y los 80 al debate entre el feminismo de la diferencia y el de la igualdad, también problemático en cuanto que podría eliminar la «subjetividad femenina» al reproducir la norma de los hombres.

Feminismo venatorio: expresión peyorativa acuñada por la prensa hispana del primer tercio del siglo XX, en concreto, por el diario matritense *El Imparcial* (1867-1933) (Anónimo, IM, 1924: 4). Este concepto, con el que se laceraba a las mujeres cazadoras, era designado como el causante de la creciente participación del colectivo femenino en la actividad cinegética.

Feminización: proceso por el que se adquiere la presencia o el carácter femenino, comprendido como aquellas acciones, códigos vestimentarios y comportamentales, considerados propios de la belleza y la identidad femenina por el discurso patriarcal. Entre otros, se refiere al hecho de llevar vestidos o faldas, maquillarse, ir bien arreglada o, en el plano emocional, mostrar la delicadeza, el decoro o la amabilidad que se espera de toda mujer.

G

Garçonne: dicese de una transgresora figura cultural que halla su origen en la novela homónima que el novelista Victor Margueritte (1866-1942) escribió en 1922. Alude a un arquetipo de mujer, urbana e independiente, que va a la vanguardia de su tiempo subvirtiendo las pautas de conducta que el discurso patriarcal había ideado para el colectivo femenino. Conocida bajo la denominación de Mujer Moderna en España, *maschieta* en Italia y *flapper* en el contexto anglosajón, esta estereotipada figura francesa

provocó la irrupción de nuevas manifestaciones estéticas, bailes y modas, aunque, como apunta Jordi Luengo López (2008b: 206), fue un fenómeno muy reducido pese a su gran influencia en las mentalidades del primer tercio del siglo XX.

Garçon manqué: en español denominada «marimacho» y en inglés *tomboy*, esta expresión acuñada del francés designa la conducta adoptada por una niña que imita el comportamiento de un niño o posee una actitud estimada como propia del género masculino. Entre otras conductas, concierne el uso de vestimenta masculina, una mayor preferencia por poseer amigos de sexo masculino o la práctica de ejercicios físicos y deportes violentos, que han sido atribuidos al género masculino debido a su constitución física.

Género: construcción sociocultural e histórica en que se cataloga a las personas en función del sexo con el que nacen. En términos generales, a pesar de la pluralidad de géneros existentes, este término alude a las características psicosociales asignadas dentro de cada cultura a «hombres» y «mujeres». Así, a través de la imitación de los modelos familiares y, más tarde, en la escuela, nos adscribimos a un grupo de referencia en función del sexo con el que nacemos, asimilando las características y los roles que le son atribuidos socialmente. En efecto, la célebre cita «no se nace mujer, se llega a serlo»⁹⁸⁵, incluida en *El segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, refutó la idea de que el género estuviese supeditado a un factor biológico como el sexo, pasándose a considerar como una simple construcción social y cultural que se hace sobre éste. Habría que esperar hasta la tercera ola del feminismo en los años 70 para que la aparición del «concepto de género» perfilara la idea ya esbozada por Beauvoir; esto es, que la opresión de las mujeres es provocada por una construcción sociocultural (el género), que coloca en distintos grados de poder a los seres humanos, desechando así la idea de que su subordinación esté determinada por la bipolaridad biológica de los sexos.

I

Interseccionalidad: noción que alude a la situación de las personas —especialmente mujeres y otros grupos invisibilizados— que sufren simultáneamente diversas formas de discriminación, no solamente en razón de su género, sino también por otras variables que

⁹⁸⁵ Esta célebre cita de Beauvoir fue en realidad obra del filósofo cartesiano François Poullain de La Barre (1647-1725), quien promovió en obras como *De l'Éducation des Dames* (1674), *De l'Excellence des Hommes, contre l'égalité des Sexes* (1675), o *De l'Égalité des deux sexes* (1676), un programa educativo igualitario y universal para ambos sexos (Magné, 1972: 110). Además, siempre reivindicó que el cerebro no tenía sexo, que el conocimiento y la educación debían ser accesibles a todos por igual, y que, por lo tanto, todos/as podíamos participar en la vida pública.

interseccionan con él, como su religión, nacionalidad, clases social, edad, etc. Desde un punto de vista más técnico, la interseccionalidad hace referencia a una herramienta analítica con la que comprender y dar respuesta a las formas en las que el sexo y el género se entremezclan con características personales, y cómo este cruce de variables produce experiencias múltiples de discriminación.

M

Machismo: conjunto de creencias, prácticas sociales, y actitudes que sustentan y justifican las actitudes discriminatorias contra las mujeres. En otros términos, es la actitud de quienes abogan por que el hombre es por naturaleza superior a la mujer y sancionan cualquier comportamiento femenino de naturaleza autónoma. Su base se halla, pues, en el desprecio y la discriminación de las mujeres, un género que ha sido construido históricamente como inferior al masculino.

Marimachismo: término hoy en desuso, procedente del adjetivo coloquial y peyorativo «marimacho», el cual designa a una mujer cuyas acciones o corpulencia recuerdan a la de un hombre. Su uso se localiza especialmente en la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, como se advierte en la presa del ocaso decimonónico, este vocablo, con el que se buscaba tergiversar el término feminismo, se empleó como sinónimo del movimiento feminista: «Feminismo. Esta palabreja nueva es un eufemismo, detrás del cual se procura ocultar otra palabra, que es la gráfica, y debe ser la preferida y la adoptada por la Academia de la lengua; esta palabra es: marimachismo. ¡El marimachismo! He ahí el enemigo, el enemigo de las desterradas y descabelladas hijas de Eva. [...] se ha planteado en grande escala el marimachismo en el arte, el marimachismo en el *sport*, el marimachismo en todo» (Saj, 1898: 1). Como analizamos en este estudio, en el caso de nuestra autora, se empleó para zaherir su obra y su incursión en una profesión típicamente masculina, llegando a ser considerada por el periodista Miguel Mauleon (1900: 18) como la máxima representante del «marimachismo».

Masculinidad hegemónica: concepto referente a la masculinidad normativa, es decir, un modelo excluyentemente aceptado por la sociedad en la que se instaura la creencia de que existen formas legítimas y no legítimas de ser hombre. En expresión de Nerea Aresti (2018: 176-177), es una jerarquía que privilegia un ideal normativo frente a masculinidades despreciables, subalternas y subordinadas. Por ello, no existe una masculinidad hegemónica como tal, sino una red de relaciones de poder entre modelos masculinos (*Ibid.*: 177). Historiadores como Robert Nye han analizado las diferencias

entre las masculinidades normativas mediante variables como el valor del trabajo, la relación con los hijos, la solidaridad masculina, el dominio violento sobre las mujeres o los referentes militares en la construcción de un modelo normativo de ser hombre (Nye, 2005: 1945-1946; *cit. pos.: Ibid.:* 177). A lo largo de la Historia, las masculinidades hegemónicas se han construido en oposición a la feminidad y, también, al resto de masculinidades subordinadas que transgreden la norma de lo que el discurso dominante considera ser hombre.

Maternidad moral: práctica femenina promocionada por la Iglesia que se hallaba ligada a la realización de actos de beneficencia y de caridad. Según se ha podido hallar en fondos hemerográficos del último tercio de la España decimonónica, una de las primeras periodistas en mencionar este término fue María del Pilar Sinués (1835-1893), más conocida en la prensa del siglo XIX como Laura. En un artículo titulado «La madre» y difundido en el diario gaditano *La Moda Elegante*, Sinués sostenía que la «maternidad moral» era considerada como «el complemento de la maternidad material, y no pueden las mujeres ser dignas del sagrado nombre de madres, sino educando a sus hijos y haciéndolos amar la virtud» (Sinués, 1875: 86). De este modo, la autora restaba importancia al concepto de «maternidad física» para poner en un primer plano la relevancia de la «maternidad moral», único factor por el que, según ella, valía la pena ser madre: «la maternidad física cuesta grandes dolores; pero ¿qué son éstos comparados con los sacrificios, las luchas y la fuerza de voluntad que exige la maternidad moral? Poco tienen que agradecerte tus hijos el haberles dado a luz; pero el haber formado su corazón, haberles enseñado lo culto de lo bello, el temor de Dios» (Sinués, 1889: 5). Como vemos, estas palabras introducen el referente religioso, una de las pocas concesiones que se le otorgaba al colectivo femenino fuera del hogar.

Las actividades religiosas se convirtieron entonces en un instrumento de control y contención del sector femenino, así como en un intento de vetar el acceso de las mujeres a la vida pública. Las cualidades psicológicas atribuidas a las mujeres por el discurso dominante (la dulzura, la ternura o la superioridad moral, etc.) resultaban idóneas para controlar las actividades de la beneficencia, como las profesiones dedicadas a los cuidados, la educación católica y la moralización. De este modo, las mujeres católicas se convirtieron en portadoras y defensoras de las «buenas y rectas costumbres de la moral católica» (Monlleó, 2006: 198), impidiendo la propagación de la irreligiosidad o el laicismo. Esta transposición de la esfera privada a la pública contribuyó, en cierto modo, a que las mujeres de clases medias y altas comenzasen a ocupar ciertos espacios públicos que hasta entonces les estaban vetados.

Maternidad social: a diferencia del término anterior, surgido a finales del período decimonónico, el de «maternidad social» sería acuñado por Juana Salas en 1920. Se

refiere a la actividad social que las mujeres católicas desempeñaban en la esfera pública, a través de la caridad o la beneficencia. Al margen del trabajo de secretaria o enfermera, también la enseñanza impartida por las mujeres, es decir, la labor de maestras, según se refleja en el artículo «Maternidades» publicado Leonor Serrano en la revista *Elegancias* (1924: 13), era vinculada al concepto de «maternidad social». Por lo tanto, define aquellas actividades que posibilitan a las mujeres trascender los confines domésticos para extrapolar las virtudes atribuidas a su «feminidad» a la esfera pública, donde ocuparán cargos como el de institutriz, enfermera o secretaria.

MeToo: anglicismo que alude a un movimiento social femenino iniciado en las redes sociales, en octubre de 2017, con el fin de denunciar las experiencias de agresiones y acoso sexual del que son objeto las mujeres. Tuvo su germen en las acusaciones de violación de numerosas celebridades contra el productor de cine Harvey Weinstein (1952-). La expresión, conocida en español como «yo también», ha visibilizado la denuncia a través de las redes sociales de mujeres que han sufrido acoso sexual, generando un gran movimiento de concienciación sobre la violencia sexual. En Francia, dio lugar a la variante apelativa *balance ton porc*, un sitio web que ha permitido a miles de mujeres verbalizar y exponer de manera anónima la agresión sufrida.

Micromachismos: neologismo empleado para designar aquellas situaciones y acciones de comportamiento sexista que, por su carácter anodino y cotidiano, pueden resultar imperceptibles e insignificantes, pero que suponen un sólido eslabón con el que perpetuar el sistema patriarcal y la violencia de género. Totalmente legitimadas por el entorno social, estos comportamientos de inferiorización de los hombres hacia sus compañeras pueden abarcar desde comentarios o bromas machistas, el lenguaje sexista, la perpetuación de los roles de género o la hipersexualización del cuerpo femenino en las campañas de *marketing*.

Mística de la feminidad: concepto acuñado por la teórica feminista Betty Friedan para designar el nocivo y patriarcal discurso de feminidad que se propagó entre las mujeres norteamericanas amas de casa de mediados del siglo XX. Aquellas mismas mujeres que habían trabajado durante la Segunda Guerra Mundial y que, tras su finalización, regresaron al hogar y a la monotonía de las tareas domésticas. Incluso aquellas jóvenes que habían cursado estudios universitarios descartarán la idea de ejercer una profesión, puesto que esta mística de la feminidad impondrá el matrimonio y la renuncia a cualquier tipo de actividad profesional. Unas premisas que no han de sorprendernos en demasía si tenemos en cuenta los malos augurios que, incluso desde la prensa española, se reservaban a una u otra opción: «las estudiantes universitarias no saben a qué carta quedarse. Si se profesionalizan temen quizá no poder casarse tan fácilmente, y si no lo hacen, luego es

tarde para recuperar las habilidades perdidas en los dorados años que siguen al matrimonio, no barajándose ni siquiera compaginarlas (De Miguel, 1973: 39). Tal fue el error que cometió la «mística de la feminidad» al imponer una elección (Friedan, 1963: 379). En efecto, la compatibilización de ambas opciones era perfectamente factible para Betty Friedan, y fundamental para el desarrollo personal de las mujeres.

Mística de la maternidad: expresión con juego de palabras, acuñada por la filósofa e investigadora Cristina Molina Petit, que procede del concepto de *La mística de la feminidad*, creado por Betty Friedan en 1963. Se refiere a un mecanismo patriarcal empleado en las últimas décadas a través del cual ya no se obliga a las mujeres a ser productoras de los bienes más preciados del hombre (sus hijos), sino que se las seduce para que sean madres. En expresión de Cristina Molina (2003: 149), la última forma de sujeción, la más moderna, ha sido precisamente fomentar en el colectivo femenino «la mística de la maternidad». Hoy en día, una vez aceptada la poca estabilidad de las relaciones de parejas y el divorcio, en las mujeres solteras, se insiste ya no tanto en la necesidad de complementarse mediante un compañero, sino con un/a hijo/a. Aunque en la actualidad pasar por el altar haya dejado de considerarse el destino natural de las mujeres, ser madre se ha convertido en su principal identidad. Socialmente, existe un discurso de inducción constante a la maternidad, mediante el que se difunde que las mujeres quieren, conforme a su propio deseo, tener hijos para sí mismas, no para sus esposos ni el patrilinaje. Buena prueba de ello es el sinfín de celebridades que aparecen en los medios de comunicación afirmando que lo más importante de su carrera es y será su hijo/a y que, ante todo, son madres.

Misoginia: tendencia ideológica que se manifiesta por la aversión hacia las mujeres y la ejecución de actos violentos contra ellas debido a su género. Esta animadversión abarca, según Mercedes Madrid (1999), desde la forma más sutil de desprecio, como sería su silenciamiento, hasta manifestaciones más explícitas y contundentes de odio hacia el género femenino, pasando por todo tipo de expresiones de hostilidad, desdén y menosprecio.

Misandria: término proveniente del griego cuyo significado es el de odio, desprecio o aversión al colectivo masculino.

N

Nivel comunitario de violencia de género: es aquel relacionado con la cultura, las costumbres de una comunidad determinada, la religión o el ámbito del trabajo. En él, se dan otras formas de violencia en el puesto de trabajo, como pueden ser las agresiones

sexuales, la intimidación o el acoso sexual. Otras manifestaciones características son la comercialización de la violencia, la prostitución, el tráfico de mujeres, los medios de comunicación a través de la pornografía y la comercialización de los cuerpos de las mujeres. En la obra de Gyp, especialmente en *Le Friquet* (1900), este nivel se refleja en la esclavitud laboral infantil, así como en el maltrato físico y psicológico que sufre la heroína por parte de su jefe.

Nivel familiar de violencia de género: atañe aquella violencia ejercida en el seno familiar o del hogar. Entre sus manifestaciones más usuales, hallamos: las agresiones físicas, desde las palizas, el infanticidio, el control o la coerción de la reproducción, el aborto, la privación de comida o cuidados médicos, hasta el asesinato. Este nivel suele estar representado por las agresiones sexuales en el ámbito doméstico, la violación conyugal o el incesto hacia menores. Más allá del ámbito sexual, comprende otras formas de abuso emocional mediante conductas como el matrimonio forzado, el confinamiento y la amenaza de represalias.

Nivel estatal de violencia de género: en el nivel de estado, se sustenta y cronifica la violencia de género por medio de leyes o políticas. Es un nivel en el que se tolera la violencia por parte de la ciudadanía. Comprende la violencia de tipo político, por medio de leyes, políticas, aunque también abarca prácticas como la esterilización o el embarazo forzado y la violencia sexual en situaciones de detención, como la violación o la tortura. En este sentido, la literatura de Gyp abarca las dos vertientes, ya que por un lado, la novelista criticó el sesgo androcentrista de la jurisprudencia del siglo XIX, que dejaba a muchos hombres impunes tras asesinar a sus compañeras (recuérdese la novela *Un raté*, 1891), y, por otra parte, denunció la pasividad de la ciudadanía frente a este tipo de crímenes y abusos.

P

Paternalismo dominador: también llamado «dominación paternalista» o «sexismo hostil», el paternalismo dominador describe la relación de dominación entre un grupo dominante (hombres), al que la sociedad considera superior, y un grupo subordinado estimado inferior (mujeres). Halla su origen en las relaciones familiares propias del patriarcado, donde el padre de familia ostenta el poder absoluto sobre el resto de miembros y a quienes ofrece auxilio económico y protección. Como bien apunta Gerda Lerner (1986: 60) en su obra *La creación del patriarcado*, la subordinación de los hijos varones a la dominación paterna es temporal; dura hasta que ellos mismos pasan a ser cabezas de familia. En cambio, la subordinación de las hijas y de la esposa es para toda

la vida. La base del paternalismo es un contrato de intercambio no consignado por escrito: soporte económico y protección que ofrece el varón a cambio de la subordinación en cualquier aspecto, los servicios sexuales y el trabajo doméstico no remunerado de la mujer.

Paternalismo protector: también llamado sexismo benevolente, el paternalismo protector es la tendencia a emular las formas de protección y autoridad características del padre de familia tradicional en las relaciones sociales. Más específicamente, el paternalismo consiste en mostrar una actitud excesivamente protectora o explicar algo a una mujer bajo la sesgada concepción de que ésta tiene una habilidad y conocimiento inválido o más limitado que él sobre cualquier tema. Este último proceder también se conoce con la expresión anglosajona de *mansplaining*.

Patriarcado: término antropológico que alude a un sistema de dominio, derivado de las legislaciones griega y romana, en que el cabeza de familia posee un poder absoluto y económico sobre el resto de componentes de la unidad doméstica. En su sentido más extenso, el patriarcado supone la manifestación del dominio masculino sobre las mujeres y niñas/os. Se trata de un poder que atribuye espacios a las personas y crea «lo femenino», a la vez que niega la palabra a las mujeres y les asigna unos espacios restrictivos. Ello explica que los varones posean el poder en las instituciones más relevantes de la sociedad y que se prive a las mujeres de acceder a ellas. Al existir distintos niveles en los que el patriarcado interviene en función de cada cultura, ello no implica que las mujeres carezcan de poder o se las haya privado totalmente de sus derechos. Una de las empresas más arduas en la Historia del feminismo es escudriñar las diversas formas en que se configura el patriarcado, localizando los cambios que se producen en su estructura en función del momento histórico para seguir manteniendo su hegemonía. El complejo reto al que se enfrenta la teoría feminista consiste en desarticular el patriarcado como construcción simbólica, cuyo poder sirve de patrón y cobijo para cualquier sistema de exclusión y dominación.

Patriarcados de coerción: dicese de aquel «patriarcado», que incardinándolo al tema abordado, imponía a las mujeres ser madres para satisfacer a los maridos (Saltzman, 1989). En sentido lato, se trata de un patriarcado manifiesto y fácil de identificar, en tanto que se corresponde con aquellos que coercionan a las mujeres en su modo de actuar, a través de sanciones, normas o leyes, que en ocasiones, pueden llegar a ser violentos. Entre otros ejemplos, podríamos citar a aquellas sociedades en las que se prohíbe a las mujeres abrir una cuenta bancaria, conducir o salir a la vía urbana sin cubrir sus cuerpos.

Patriarcados del consentimiento: este concepto, desarrollado por Alicia Puleo (2000: 37), hace referencia a aquel patriarcado en el que no existe una aparente imposición por ser madres, pero sí se incita o se seduce a las mujeres para que experimenten la maternidad, no ya por el hombre, como menciona Cristina Molina, sino para ellas mismas (2003: 149-150). En términos generales, es el patriarcado característico de las sociedades occidentales actuales, en el que las mujeres, pese a haber alcanzado un aparente estatus de igualdad formal y de derechos, continúan siendo discriminadas a través de discursos más o menos latentes. Aunque ya no se las fuerce o sancione legalmente por no acoplarse al rol de género que su sexo les dicta, la dogmática patriarcal continúa actuando mediante discursos menos visibles, como la incitación o la manipulación mediante imágenes vehiculadas por los medios de comunicación, que dan a entender que son las mujeres quienes toman sus propias decisiones. Por lo tanto, en el «patriarcado del consentimiento», las mujeres pretenden cumplir el mandato de un rol impuesto de manera voluntaria. Entre otras manifestaciones se podrían nombrar: los marmóreos cánones de belleza que rigen la publicidad o la elección por iniciativa propia de la doble jornada laboral.

Perspectiva de género: concepto que designa la consideración analítica de las diferencias entre hombres y mujeres en un sector o ámbito de estudio específico, tomando en consideración las necesidades, situaciones o actuaciones que afectan al colectivo femenino. Según la Ley 17/2015, la perspectiva de género tiene como objetivo visualizar a las mujeres y hombres en su dimensión biológica, psicológica, histórica, social y cultural, y encontrar líneas de reflexión y de actuación para erradicar las desigualdades.

Problema que no tiene nombre, el: concepto acuñado por la escritora feminista Betty Friedan en 1963 para designar la angustia que experimentaban las «amas de casa» de los idílicos barrios residenciales de los Estados Unidos en la era de Eisenhower (1953-1961) tras encontrarse recluidas en la monotonía de sus hogares. Se manifestaba en el momento en que una mujer comenzaba a notar que no disponía de personalidad y que no se sentía viva (Friedan, 1965: 35-36). Lejos de tratarse de un problema sexual, como algunos médicos lo mal diagnosticaron, se trataba de un malestar imposible de expresar con palabras. Consistía en un problema de la identidad, del propio ser, en una agonía ontológica, que les provocaba una gran insatisfacción consigo mismas, desarrollando patologías autodestructivas como depresión o ansiedad. Conforme a los preceptos de la tradición consuetudinaria, las mujeres vivieron bajo el yugo de una figura masculina, donde tanto su interacción en los espacios públicos como su libertad les estaban vetadas. No es de extrañar que muchas de ellas, especialmente aquellas de clases acomodadas⁹⁸⁶,

⁹⁸⁶ No hemos de olvidar que este «ángel del hogar» solía corresponderse con burguesas en el siglo XIX o con aquellas de clases medias o altas en el siglo pasado, pero no tanto con aristócratas o mujeres oriundas

experimentaran un inquietante sentimiento que conjugaba una insoportable agonía con crisis nerviosas (*Ibid.*: 34). La autora estadounidense dio en llamar este fenómeno *The Problem That Has No Name*, refutando el diagnóstico de los médicos de la época, que lo confundieron con el «síndrome de fatiga crónica». Sin embargo, Friedan advirtió que este «problema» iba algo más allá y lo definió como un sentimiento difuso y angustioso que intuía en cada ama de casa que entrevistaba, logrando advertir que, desde su fuero interno, elucubraban constantemente con la posibilidad de dejar atrás la monotonía del hogar para empezar a formar parte de la esfera pública.

R

Roles de género: expresión que hace referencia a las normas comportamentales que, tradicionalmente y dentro una cultura concreta, se han estimado apropiadas para las personas de un determinado sexo. Estos roles establecen las tareas y responsabilidades asignadas a hombres y mujeres en función del sexo con el que nacen. Aunque están fuertemente enraizados en la sociedad y se caracterizan por ser resistentes al cambio, los roles de género no son patrones fijos, sino que están sujetos a modificaciones a lo largo de la Historia, especialmente a través del empoderamiento de las mujeres o la transformación de las masculinidades. Son los movimientos revolucionarios como el feminismo los que generan que en la sociedad retoñen pequeños brotes de inconformismo que, a la postre, conducen a un cambio cualitativo completo.

S

Sexismo: discriminación y distinción basada en el sexo de las personas, consistente en percibir a las mujeres como seres inferiores en razón de sus diferencias biológicas con respecto a los varones. Asimismo, alude a aquellas actitudes que fomentan los estereotipos de género con base en las diferencias sexuales, ya sea en perjuicio de mujeres, hombres u otros colectivos victimizados.

de grupos populares. Como explica Jordi Luengo (2008a: 254) en su obra *Gozos y ocios de la Mujer moderna* (2008), estas «mujeres urbanas» sí accedieron al espacio público, unas por su intensa vida social y, las otras, por la apremiante necesidad que tenían de trabajar para contribuir al sustento familiar. Betty Friedan apunta, precisamente, que en los sesenta, una tercera parte de las mujeres trabajaban como vendedoras o secretarías para ayudar en el pago de la hipoteca (1963: 31, 41). Afirmaba, asimismo, que cabía la posibilidad de que las mujeres preocupadas por problemas como la pobreza ni siquiera lo padecieran.

Sexismo ambivalente: tipología de sexismo acuñada por Bosch y Ferrer (2002: 209), que se estructura sobre la dicotomía «sexismo benevolente» *versus* «sexismo hostil». Este concepto explica que en la sociedad exista un aceptado «sexismo benevolente» o «sexismo moderno», basado en la desfigurada creencia de que el hombre ha de ser protector frente a la debilidad femenina. El problema radica, tal y como sostienen Bosch y Ferrer (*Ibid.*: 210-211), en que este sexismo, pese a no presentar ninguna amenaza para la integridad física de las mujeres, está íntimamente relacionado con el denominado «sexismo hostil», mediante el cual los hombres van más allá adoptando un «paternalismo dominador», creyendo que si han de proteger a sus compañeras es debido a que son seres inmaduros y no autosuficientes.

Sexismo benevolente (paternalismo protector): el sexismo benevolente denota una pretensión por parte del colectivo masculino para proteger y cuidar a las mujeres. Es una tipología de sexismo moderno basado en el prejuicio de que las mujeres son seres humanos frágiles, que necesitan de la protección y del complemento de un hombre. Este carácter no perjudicioso genera que sea socialmente aceptado, por lo que aumentan las dificultades de detectarlo e intervenir sobre él. Por lo tanto, estas nuevas formas de sexismo son más difíciles de erradicar por su naturaleza encubierta. Por la pretensión positiva bajo la que se camuflan, parecen aceptables a ojos del entramado social. Sin embargo, el sexismo benevolente se articula en torno a dos ejes: el paternalismo protector —que parte de la tesis de que el hombre ha de ser protector ante la debilidad femenina— y la diferenciación complementaria de género —basada en la estereotipada creencia de que las mujeres poseen unas características intrínsecas, de pureza, resignación, entrega, etc.—. Se trata de un sexismo moderno y aceptado, porque no supone *a priori* una amenaza para la integridad física de la mujer, que está íntimamente relacionado con el sexismo hostil.

Sexismo hostil (paternalismo dominador): el sexismo hostil hace referencia al sexismo tradicional, basado en los estereotipos de género y en la supuesta inferioridad del colectivo femenino con respecto a los hombres. Este tipo de paternalismo va un paso más allá del anterior, manifestándose a veces mediante la violencia psicológica, física o sexual. Se asume que si la mujer es débil y el hombre ha de protegerla, es porque éstas son seres inmaduros, irresolutivos y carentes de autosuficiencia, de manera que requieren un sujeto masculino que las guíe y las enseñe.

Sexo: condición orgánica en la que históricamente se ha clasificado a los individuos. Como establece Thomas Laqueur en su estudio *La construcción del sexo* (1994) es el paradigma epistemológico de la época el que rompió con el modelo de un solo sexo reinante en la premodernidad —siendo el varón el más perfecto— para bifurcarlo en una

dual categorización (varón y mujer). Hemos de tener en cuenta que no sólo el género (hombre/mujer) se construye históricamente. También la noción de sexo (masculino/femenino) está sujeta a una construcción histórica. Cuando nos referimos a que el sexo biológico se construye a través del género, según los planteamientos extraídos de la filósofa Judith Butler en su obra *Gender Trouble*, estamos dando por sentado que, al nacer, se nos identifica inmediatamente con la construcción social «hombre» o «mujer» (género). De este modo, incluso cuando se nace con un sexo «indefinido» (intersexualidad), el protocolo médico decide transformarlo para que se amolde a una de estas dos categorías, debido a la imposición social que divide al sexo en una dual categorización. Desde esta perspectiva, cabe anotar que países como Alemania, pionero en Europa en aceptar el registro de los recién nacidos sin precisar su sexo, están avanzando en este frente implementando medidas ventajosas para las personas intersexuales.

Sexo fuerte: expresión empleada para designar al colectivo masculino, debido a la corpulencia, y la fortaleza física y moral que tradicionalmente el discurso patriarcal ha atribuido al colectivo masculino. No obstante, como puede apreciarse en esta investigación, desde el último tercio del siglo XIX, la autora francesa solía emplear el término *sexe fort* de un modo jocosos y mordaz. Un sentido que rara vez le concedió el discurso dominante, empleándolo casi siempre en sentido propio. En España, habría que aguardar hasta la actualización de 2018 del Diccionario de la Real Academia Española para que la noción «sexo fuerte» apareciera junto a una marca de uso que indicase su empleo con una intención irónica.

Sexo débil: expresión utilizada para aludir al conjunto de mujeres o la colectividad femenina, por extensión de la debilidad y la delicadeza con la que se ha caracterizado el concepto de feminidad tradicional. A semejanza de «sexo fuerte», en España, habría que esperar hasta la actualización de 2018 del Diccionario de la Real Academia Española para que la noción de «sexo débil» incluyese una marca de uso que especificara que dicha expresión se empleaba con un propósito despectivo o discriminatorio.

Sororidad: neologismo proveniente del vocablo francés *sœur*, creado para aludir a la empatía o la hermandad que se crea entre un grupo de mujeres al compartir una conciencia común de su sometimiento dentro de la estructura patriarcal. En otros términos, se trata de un sentimiento de solidaridad entre mujeres para apoyarse y luchar contra la discriminación y los problemas que sufren por el hecho de ser mujeres.

Suicidio feminicida: véase «feminicidio por inducción al suicidio».

T

Transgénero: dicese de aquellas personas cuyo sexo biológico no corresponde al género que se le asigna socialmente. Podemos identificar este concepto con personas que incorporan transformaciones estéticas o conductuales a su apariencia y modo de vida, sin cambiar su sexo biológico. En la actualidad, estas personas pueden iniciar una reasignación de sexo a través de asistencia quirúrgica, pasando a convertirse en transexuales. Las personas transgénero se caracterizan entonces por no desear o no poder realizar este proceso y únicamente cambiar de apariencia. Ha de apuntarse que una cirugía genital no garantiza ningún cambio en la identidad y cada cual debería poseer el derecho a identificarse con cualquier género o con ninguno (agénero), sin necesidad de que éste se corresponda con el sexo biológico.

Travestismo: práctica consistente en ataviarse como lo hacen las personas del sexo diferente al asignado al nacer. Si esta acción de expresarse socialmente conforme al género con el que uno se identifica y discordante del sexo es habitual, constituye entonces una conducta transgénero. Por ejemplo, como en el caso de nuestra autora y sus heroínas, quienes solían vestirse con prendas características del género masculino.

V

Violación: delito consistente en agredir sexualmente a una persona por vía vaginal, anal o bucal a través de la introducción de miembros corporales u otros objetos.

Violencia de género: violencia psicológica, sexual y/o física infligida a cualquier persona en razón de su sexo o género, la cual posee un lesivo impacto sobre su bienestar psicológico, social, físico o económico. Esta noción de violencia, que constituye una violación de los derechos humanos, se emplea para distinguir la violencia común de aquella que se ejerce contra individuos a causa de su género, generalmente las mujeres, en tanto que su género ha sido históricamente construido como subordinado al masculino. Por esta razón, en países como España, esta violencia hace referencia a la ejercida por un hombre contra su pareja o expareja. Aunque la «violencia de género» sea una noción adoptada actualmente para designar específicamente la violencia infligida a las mujeres por el hecho de serlo, ésta también afecta a un gran número de niñas/os y, si bien en menor medida, al colectivo masculino y a otros colectivos victimizados.

Sin embargo, desde el Convenio del Consejo de Europa sobre prevención y lucha contra la violencia contra las mujeres y la violencia doméstica, publicado en el BOE el 6 de junio de 2014, se estipuló que por violencia contra las mujeres debía entenderse una

violación de los derechos humanos y una forma de discriminación contra las mujeres, así como todos los actos de violencia basados en el género que implican o pueden implicar para las mujeres daños o sufrimientos de naturaleza física, sexual, psicológica o económica, comprendidas las amenazas de realizar dichos actos, la coacción o la privación arbitraria de libertad, en la vida pública o privada (art. 3). Con lo cual, dicha denominación ha dejado de ser extensible exclusivamente a las relaciones de pareja, siendo esta ecléctica concepción la que está ganando terreno hoy en día.

Violencia de género «extensiva»: violencia estratégica que, fruto del odio a las mujeres, busca reorientar la violencia hacia su entorno más cercano con el cruel objetivo de causarles dolor. Aunque esta tipología de violencia no haya sido reconocida hasta la actualidad, los escritos de Gyp atestiguan que siempre existió. Es una violencia de género que resulta incluso más traumática, ya que, por un lado, pretende herir a la mujer y, por el otro, responsabilizarla del crimen. Engloba acciones como el asesinato por parte de los hombres a los hijos/as que tienen en común con su exmujer, o de cualquier otro familiar. De este modo, la víctima no sólo sufrirá las dolorosas consecuencias del asesinato o daño causado a sus allegados, sino que le generará un sentimiento de culpabilidad que la inducirán a creer que, de haber actuado de otro modo, nunca habría sucedido.

Violencia filioparental: conducta reincidente de violencia contra los progenitores o aquellas personas que ocupan la figura parental. En un alto porcentaje, suele producirse de los hijos varones hacia las madres, como demuestra la situación analizada en la novela *Le monde à côté* (1884), en el que Paul Moray, además de maltratar psicológicamente a su esposa, también agredía a su madre al considerarse jerárquicamente superior a la misma. Por ello, además de englobarse dentro de la violencia intrafamiliar, la catalogamos como violencia de género, en tanto que este concepto ha pasado de limitarse al ámbito conyugal para designar todos los actos de violencia basados en el género que implican daños o sufrimientos de naturaleza física, sexual, psicológica o económica para las mujeres, ya sea en la vida pública o privada. La violencia ejercida puede ser física, económica o psico-emocional, y provoca en los padres una pérdida de autoestima, autoridad y frustración en sus aspiraciones educacionales.

Violencia machista: término genérico y divulgativo con el que se alude a la violencia que se ejerce contra las mujeres debido a la discriminación y la situación de desigualdad que éstas sufren con respecto a sus compañeros. Es una violencia ejercida en un marco de relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres. Según la Ley 5/2008, se trata de una violencia en la que pueden mediar las agresiones físicas, económicas o psicológicas, incluidas las amenazas, las intimidaciones y las coacciones, que tengan como resultado

un daño o un sufrimiento físico, sexual o psicológico, tanto si se produce en el ámbito público como en el privado.

Violencia sexual: agresión de naturaleza sexual que alude a la coacción o amenaza hacia una persona con el fin de que realice una determinada práctica sexual. Además de los abusos sexuales y la violación propiamente dicha, la violencia sexual también engloba insinuaciones sexuales, o la utilización sexual del cuerpo de una persona mediante coacción, ya sea en el círculo del hogar o en el laboral. Se manifiesta mediante acciones agresivas en las que interviene la fuerza física o psíquica, que reducen a una persona a una situación de intimidación. Es un concepto más amplio que la violación y se utiliza para designar cualquier tipo de violencia ejercido mediante medios sexuales o en contra de la sexualidad de una persona.

Virago: término literario de registro culto, procedente de la raíz latina *-vir* (hombre), de la cual procede el adjetivo viril. Designa a una mujer de apariencia varonil, generalmente de gran estatura y robusta.

Visibilizar: hacer visibles a las mujeres y sus aportaciones literarias, artísticas o científicas a la cultura y a la Historia.

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

En la presente sección bibliográfica, nos hemos limitado a exponer aquellas obras generales y específicas citadas a lo largo del cuerpo de redacción, pertenecientes a autores/as contemporáneos/as. Para las obras de la autora y las fuentes directas que las complementan, pueden consultarse los apartados posteriores: «II. Bibliografía de la autora» y «III. Fuentes directas y de la dramaturgia de Gyp». Por otro lado, en ella se han especificado, cuando ha sido posible, los nombres completos de los autores y autoras, y no meramente su inicial, con el fin de cumplir con el compromiso feminista de visibilizar las investigaciones efectuadas por las mujeres.

a) Bibliografía general

ANGENOT, Marc (1995): «Juifs, trahison et littérature». En: MARCOTTE Gilles *et al.*: *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*. Montreal: Fides, pp. 163-178.

ARIÓN PATRIO (2000): *Ópera Baleares*. Madrid: Biblioteca Online.

AUBRY, Anne (2017): «Écrire en France et en Amérique du Nord en 1832 en étant femme», *Anales de Filología Francesa*. N.º 25, pp. 7-22.

BARÓN PALMA, Emilio (1998): *Traducir Poesía. Luis Cernuda, Traductor*. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.

BEAUMONT, Maurice (1976): *Au cœur de l'affaire Dreyfus*. París: Del Duca.

BERNARD, Jean Pierre Arthur (2001): *Les deux Paris: les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle*. Seyssel: Champ Vallon.

BIOY CASARES, Adolfo y MARTINO, Daniel (2002): *La invención de morel: Plan de evasión; La trama celeste*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

BORISOFF, Deborah y VÍCTOR, David A. (1991): *Gestión de conflictos: un enfoque de las técnicas de comunicación*. Madrid: Díaz de Santos.

BOSCH, Juan (1993): *Cuentos selectos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

BRIZ GÓMEZ, Antonio (1998): *El Español Coloquial en la Conversación: Esbozo de Pragmagramática*. Barcelona: Ariel, Editorial S.A.

- BUFFINGTON, Robert M. (2001): *Criminales y ciudadanos en el México moderno*. México: Siglo XXI.
- CAM CARRANZA, Gloria (2004): «Enfoques teóricos de la traducción», *Umbral. Revista de Educación, Cultura y Sociedad*. N.º 6, 6 de mayo, pp. 136-144.
- CARO BAROJA, Julio (1977): «El signo de cada época», *El País*. Número no disponible, 16 de noviembre. Disponible en:
http://elpais.com/diario/1977/11/16/opinion/248482806_850215.html [Consultado el 17 de marzo de 2016].
- CLÉBERT, Jean Paul (1978): *L'incendie du Bazar de la Charité*. París: Denoël.
- CRAIK, Jennifer (1993): *The face of fashion*. Londres: Routledge.
- DE BURGOS, Carmen (1998): *Memorias de Colombine, la primera periodista*, recopilación de Federico Utrera. Madrid: HMR.
- ECO, Umberto (1977): *Cómo se hace una Tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Trad.: Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2018): *Comment écrire sa thèse*. Trad.: Laurent Cantagrel. Flammarion: París.
- ESTABLER PÉREZ, Helena (2000): *Mujer y feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos «Colombine»*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael (2008): *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Universidad de Antioquia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- FINKELHOR, David e Yllo, Kersti (1983): «Rape in Marriage. A sociological view», pp. 119-131. En: FINKELHOR, D., GELLES, R., HOTALING, G. y STRAUS, M. (Eds.): *The Dark Side of Families. Current family violence Research*. Beberly Hills: Sage Publications.
- FUSTER ORTUÑO, M.^a Àngels (2008): «La traducción de clásicos medievales. Traducción filológica/traducción comunicativa». En: CAMPS, Assumpta y ZYBATOW, Lew: *Actas de la Conferencia Internacional «Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización»*, Mayo de 2006. Frankfurt: Peter Lang, pp. 160-162.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1998): *Las figuras retóricas: El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco Libros.
- GARCÍA MOLINA, Bartolo de Jesús (2013): *El discurso: funciones, géneros y estrategias de producción*, tesis doctoral dirigida por Manuel Maceiras Fafián. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes: la littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- GIDDENS, Anthony (1995): *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
- _____. (1993): *Consecuencias de la modernidad*. Universidad de Madrid: Alianza.
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan (1979): *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven & London: Yale University Press.
- GLEYZES, Chantal (1994): *La femme coupable: Petite histoire de l'épouse adultère au XIXe siècle* (paginación no enumerada). París: Imago.
- GOBLE, Alan (1999): *The Complete Index to Literary Sources in Film*. Londres: Bowker-Saur.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva (1995): «Folletines libertarios (Argentina-1900)», *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. N.º 1, p. 89.
- GONZÁLEZ DORESTE, Dulce María (1993): «Notas (hipertextuales) sobre la parodia genettiana: a propósito de *Palimpsestes*», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*. N.º 12, pp. 83-103.
- GRONDONA, Adela (1969): *¿Por qué escribimos?*. Buenos Aires-Barcelona: Emecé Editores.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- _____. (1996): *La enseñanza de la traducción*. N.º 3 de Colección «Estudis sobre la traducció». Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- _____. (1994): *Estudis sobre la traducció*. Castellón: Publicaciones de la Universidad Jaume I. Vol. 1.

- IBEAS ALTAMIRA, Juan Manuel y VÁZQUEZ JIMÉNEZ, Lydia (2019): «Aproximación a la didáctica de traducción publicitaria francés/castellano», *Ikastorratza, e-Revista de didáctica*. N.º 22, pp. 1-22.
- KADHIM, Jabir (2006): «Skopos theory: basic principles and deficiencies», *Journal of the College of Arts. Iraq: University of Basrah*. N.º 41, pp. 37-46.
- KRAAY, Hendrik (2013): *Days of National Festivity in Rio de Janeiro, Brazil, 1823-1889*. Stanford: Stanford University Press.
- KUSSMAUL, Paul (1995): *Training The Translator*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- LAFARGA, Francisco (1998): «La traducción teatral: Problemas y enfoques». En: RUIZ, Rafael y LÓPEZ, Rodrigo: *El teatro, componentes teóricos y prácticos para la enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera*. Granada: La Gioconda, pp. 101-116.
- LAPEÑA, Alejandro L. (2014): «Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del texto teatral», *Sendeban*. Vol. 25. Disponible en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/rt/printerFriendly/650/2672> [Consultado el 19 de marzo de 2016].
- _____. (2013): «Mutis por el páramo: panorama sobre la traducción teatral», *La Linterna del Traductor*. Disponible en: <http://www.lalinternadeltraductor.org/n8/traduccion-teatral.html> [Consultado el 19 de marzo de 2016].
- LASSO DE LA VEGA y JIMÉNEZ-PLACER, Javier (1954): *Anuario español e hispanoamericano del libro y de las artes gráficas*. Vol. 6. Madrid: Editores del Anuario Marítimo Español.
- LEAVITT, Sturgis Elleno (1960): *Revistas hispanoamericanas: índice bibliográfico, 1843-1935*. Santiago de Chile: Fondo histórico y bibliográfico «José Toribio Medina».
- LENK, Sabine (1996): «Le Friquet. 1913. Maurice Tourneur». En: PAÏNI, Dominique y la CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE: *La Persistance des Images. Tirages, Sauvegardes et Restaurations dans la Collection Films de la Cinématèque Française*. París: La Cinémathèque française - Musée du Cinéma, pp. 38-39.

- LÉVI-STRAUSS, Claude (1988): *Las estructuras elementales del parentesco*. Madrid: Ediciones Akal.
- LOBATO PATRICIO, Julia y RUIZ GARCÍA, Carlos (2013): «Las técnicas de traducción en los textos económicos de divulgación (francés-español): resolución de problemas», *Çédille*. N.º 9, abril, pp. 331-345.
- MADRID, Mercedes (1999): *La misoginia en Grecia*. Madrid: Cátedra.
- MUÑOZ MEDRANO, María Cándida (2008): «Aproximación a la sintaxis coloquial a través del diálogo literario. Aplicación en la clase de E/LE». En: MARTÍ CONTRERAS, Jorge: *Actas del II Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura de E/LE: Teoría y práctica docente*. Onda: JMC, pp. 215-228.
- NARBONA, Antonio (1989): *Sintaxis española: nuevos y viejos enfoques*. Barcelona: Ariel.
- PAJARES ALONSO, Roberto L. (2010): *Historia de la música en 6 bloques*. Madrid: Aebius.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1989): *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor.
- PORTILLO, Rafael y CASADO, Jesús (1992): *Abecedario del teatro*. Sevilla: Padilla Libros.
- RICCI, Évelyne (2003): «Por dios y por la patria: le théâtre de José María Pemán (1931-1939)», *Hispanística XX*. N.º. 21, pp. 277-289.
- SANGUINETI, Tatti (1998): *L'anonimo Pittaluga: tracce, carte, miti*. Ancona: Transeuropa.
- SÉGUIN, Laurent (2005): *Les collections de romans populaires et leur conservation dans les fonds patrimoniaux de la Bibliothèque nationale de France*. Vol. 1. Villeurbanne: Enssib.
- SHUKER, Roy (2009): *Rock total: Todo lo que hay que saber*. Trad. Joan Sardà e Iván Moldes Vallejo. Colección Música Ma Non Troppo. Barcelona: Ediciones Robinbook, S.L.
- SILVA HERZOG, Jesús (2003): «Intratextualidad», *Cuadernos americanos*. N.º 27, fecha no disponible, p. 154.
- SIMO DJOM, Maurice (2017): *L'hybridité dans le roman autobiographique francophone contemporain*. Saint-Denis: Éditions Connaissances et savoirs.

- SIMÕES MARQUES, Isabelle (2007): «Plurilinguisme et immigration dans la littérature portugaise contemporaine». En: ILIESCU, María *et al.*: *Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*. Berlín: Walter de Gruyter, pp. 421-430.
- SOCIÉTÉ DES AMIS DE COLETTE (1994): *Cahiers Colette*. Saint-Sauveur-en-Puisaye: Société des amis de Colette.
- TAILHADE, Laurent (1994): *Plaidoyer pour Dreyfus*. París: Séguier Éditions.
- TORRELO, Georgina (2013): «Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)», *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. N.º 8, sin fecha, pp. 1-29.
- TUÑÓN, Julia (2008): *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*. México: El Colegio de México.
- VALÉRY, Paul (1957): «Traduction en vers des Bucoliques de Virgile, précédée de Variations sur les Bucoliques». En: HYTIER, Jean: *OEuvres I*. París: Gallimard.
- VALLENILLA LANZ, Laureano y HARWICH, Nikita (1991): *Cesarismo democrático y otros textos*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- VÁZQUEZ JIMÉNEZ, Lydia (2015): «La mujer y la sexualidad en la Edad Media y el Renacimiento», *Cuadernos del CEMYR*. N.º 23, pp. 137-154.
- VERDEGAL CEREZO, Joan Manuel (1997): «La enseñanza de la traducción literaria». En: HURTADO ALBIR, Amparo: *Estudis sobre la traducció*. N.º 3. Castellón: Universidad Jaume I, pp. 213-216.
- WADDINGTON, Christopher (2000): *Estudio comparativo de diferentes métodos de evaluación de traducción general*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas.
- WALDMAN, Harry (2001): *Maurice Tourneur: The Life and Films*. Jefferson: McFarland.
- WINOCK, Michel (2004): *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*. París: Éditions du Seuil.
- ZAPIOLA, Guillermo (1989): «Uruguay. El cine mudo en Uruguay», *Cine latinoamericano: 1896-1930*. Número y fecha no especificados, pp. 324-325. Disponible en:

http://www.cinemateca.org.uy/Documentos/Cine%20latinoamericano%201896_19_30_capitulo%20Uruguay.pdf [Consultado el 19 de marzo de 2016].

b) Bibliografía específica

AGUILAR CÁRCELES, Marta María (2009): «Abuso sexual en la infancia», *Anales de derecho*. N.º 27, pp. 210-240.

ALIER, Roger (2008): *¿Qué es esto de la ópera?*. Colección Música Ma Non Troppo. Barcelona: Ediciones Robinbook, S.L.

ALBEROLA CRESPO, Nieves (2012): «Una definición polémica: la identidad femenina», pp. 43-54. En: TORRENT, Rosalía y REVERTER, Sonia (coord.): *Variaciones sobre género*. Castellón: Universidad Jaume I.

AMORÓS, Celia (2000): *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.

ANÓNIMO (1990): *Boletín del instituto de investigaciones bibliográficas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. 7, página no disponible.

ARESTI, Nerea (2018): «La historia de género y el estudio de las masculinidades. Reflexiones sobre conceptos y métodos», En: GALLEGO FRANCO, Henar: *Feminidades y masculinidades en la historiografía de género*. Granada: Comares, pp. 195-212.

BARD, Christine (2010): *Une histoire politique du pantalon*. París: Seuil.

BARREIRO, Javier (1996): «Heptágono», en *El desastre de nuestras fiestas*. Madrid: Júcar.

BASS, Ellen y DAVIS, Laura (1994): *El coraje de sanar: guía para las mujeres supervivientes de abuso sexual en la infancia*. Trad. Amelia Brito. España: Ediciones Urano.

BAUCHET, P.; DIEU, E. y SOREL, O. (2012): «Le système familial incestueux», *Revue Européenne de Psychologie et de Droit*, pp. 1-18.

BOIVINEAU, Roger (1972): «L'abc de l'adaptation publicitaire», *Meta*. Vol. 17, n.º 1, pp. 5-28

BON, Adélaïde (2018): *La petite fille sur la banquise*. París: Éditions Grasset.

- BOROT, Marie-France (2014): «Les communautés imaginaires de Gyp, une femme de son temps», en «Les romancières sentimentales», *L'Ull crític*. N.º 17-18, pp. 153-174.
- BOSCH, Esperanza y FERRER, Victoria (2002): *La voz de las invisibles*. Madrid: Cátedra
- BOYET, Laurent (2017): *Tous les frères font comme ça...* Hugo Doc: París.
- CABRERA LÓPEZ, Luis (2016): «El género masculino en El Segundo Sexo», *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política*. N.º 8. primavera, pp. 75-93.
- CÉCILE B. (2015): *Le petit vélo blanc*. París: Calmann-Lévy.
- CHAIGNE, Louis (1959): «Un veterano del periodismo católico», *Revista*. N.º 381, 1 de agosto, p. 11.
- CHAMBERLIN, Vernon A. y SCHULMAN, Iván A. (1976): *La Revista Ilustrada de Nueva York: History, Anthology, and Index of Literary Selections*. Columbia: University of Missouri Press.
- CHAUVEAU, Sophie (2016): *La fabrique des pervers*. París: Gallimard.
- CZYBA, Lucette (1992): «La fronde de Gyp», *Les femmes et le bonheur d'écrire. Romantisme*. N.º 77, pp. 67-76.
- DE BRABOIS, Olivier (2003): *Gyp, comtesse de Mirabeau-Martel 1849-1932. Pasionaria nationaliste, homme de lettres et femme du monde*. París: Publibook.
- DE LA CONCHA, Ángeles (2010): «En el umbral de una nueva poética: cambios en la representación literaria de la violencia de género». En: DE LA CONCHA (coord.), *El sustrato cultural de la violencia de género. Literatura, arte, cine y videojuegos*, (pp. 143-172). Madrid: Síntesis.
- DEVEGA, Nelson R. (1974): *El Mundo Ilustrado como vehículo literario de 1905 a 1910*. México: Dirección General de Prensa, Memoria, Bibliotecas y Publicaciones.
- ECHEBURÚA, Enrique y DE CORRAL, Paz (2006): «Secuelas emocionales en víctimas de abuso sexual en la infancia», *Cuaderno de Medicina Forense*. Vol. 43-44, pp. 75-82.
- EDWARDS, Katie M. *et al.* (2011): «Rape myths : history, individual and institutional-level presence, and implications for change», *Sex Roles*. Vol. 65, pp. 761-773.

- ESPIGADO TOCINO, Gloria (2018): «“El ángel del hogar”: uso y abuso historiográfico de un arquetipo de feminidad», En: GALLEGO FRANCO, Henar: *Feminidades y masculinidades en la historiografía de género*. Granada: Comares, pp. 195-212.
- FELITTI, Vincent J. y ANDA, Robert F. (2010): «The relationship of adverse childhood experiences to adult health, wellbeing, social function, and health care». En: LANIUS, R., VERMETTEN, E. et PAIN, C. (dir.). *The impact of early life trauma on health and disease: The hidden epidemic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FERLIN, Patricia (1999): *Gyp, portrait fin de siècle: 1849-1932*. París: Indigo et Côté-femmes éditions.
- _____. (1997): «Gyp, de l’engagement à l’acharnement». En: CAHM, Eric y CITTI, Pierre (coord.): *Les représentations de l’Affaire Dreyfus dans la presse en France et à l’étranger: actes du colloque de Saint-Cyr-sur-Loire (novembre 1994)*. Tours: Université François-Rabelais, p. 176.
- _____. (1994): «Profession : antisémite», *L’Histoire*. N.º 173. Disponible en: <http://zwan.nexen.net/collections/special/affaire-dreyfus/profession-antisemite-01-01-1994-92063> [Consultado el 7 de febrero de 2017].
- FERNÁNDEZ DE CANO, J. R. (2015): *Ossorio y Gallardo de Riu, María de Atocha (1876-?)*. Disponible en: <http://www.mcncbiografias.com/app-bio/do/show?key=ossorio-y-gallardo-de-riu-maria-de-atocha> [Consultado el 9 de febrero de 2016].
- FRANCO, Álvaro y RAMÍREZ, Luis (2016): «Abuso sexual infantil: perspectiva clínica y dilemas ético-legales», *Revista Colombiana de Psiquiatría*. N.º 1, vol. 45, pp. 51-58.
- FREYDANK, Ruth (2011): *Der Fall Berliner Theatermuseum Teil II: Relikte einer ehemaligen Theaterbibliothek – Dokumentation*. Berlín: Pro Business.
- FRIEDAN, Betty (1963): *La mística de la feminidad*. Trad.: Carlos R. de Dampierre. Barcelona: Sagitario S. A., 1965.
- GARCÍA PASTOR, Begoña (2009): *“Ser gitano” fuera y dentro de la escuela: una etnografía sobre la educación de la infancia gitana en la ciudad de Valencia*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____. (2006): «“Mujeres de piedra”: la construcción de las fronteras de género entre los mozos y las mozas gitanas», EN: PINYANA GARÍ, Carme y GIL GÓMEZ, Alicia

- (coord.): *Actas del III Congreso Estatal FIIO sobre igualdad entre mujeres y hombres*. 14 de septiembre, pp. 120-132.
- GARCÍA FUENTES, Raquel (2018a): *El Cosmos Editorial (1883-1900) [Semblanza] / Raquel García Fuentes*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal: Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED.
- _____. (2018b): «Saad Mohamed Saad (coord.): «Estudios en torno a la traducción del Quijote. Libro conmemorativo del IV centenario de la muerte de Cervantes», *Bulletin hispanique*. N.º 120-2, 10 de diciembre, pp. 699-703. Enlace web disponible en: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/7442>
- GELLES, Richard James y CORNELL, C. P. (1985): *Intimate violence in families*. Londres: Sage.
- GINÉ JANER, Marta y DOMÍNGUEZ, Yolanda (2004): *Prensa hispànica i literatura francesa al segle XIX. Petites i grans ciutats*. Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (1984a): *Obras VIII. Crónicas y artículos de teatro (1893-1895)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. (1984b): *Obras VI. Crónicas y artículos de teatro (1893-1895)*. México: Nueva Biblioteca Mexicana.
- GUZMÁN GUERRA, Antonio (2008): «Traducciones españolas», *Veinte años de filología griega*, 1984-2004. Ed. Francisco R. Adrados, José Antonio Berenguer, Eugenio R. Luján y Juan Rodríguez Somolinos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), pp. 175-200.
- HORNO GOICOECHEA, Pepa; SANTOS NÁÑEZ, Ana y MOLINO ALONSO, Carmen del (2001): *Abuso sexual infantil: manual de formación para profesionales*. Madrid: Save the Children.
- LAPEÑA, Alejandro L. (2016): *A pie de escenario: Guía de traducción teatral*. Valencia: JPM Ediciones.
- LASSALLE, Jacques (1982): «Du bon usage de la perte», *Théâtre/Public*. N.º 44, pp. 11-13.

- LEÓN, J. J. (2014): *Alberti, José Ignacio*. Academia de Buenas Letras de Granada. Disponible en: <http://www.academiadebuenasletrasdegranada.org/albertijose.pdf> [Consultado el 5 de enero de 2016].
- LERNER, Gerda (1990): *La creación del patriarcado*. Barcelona: Editorial Crítica.
- _____. (1986): *La creación del patriarcado*. Traducción castellana de Mónica Tusell para España y América: Editorial Crítica: Barcelona.
- LITTLETON, Heather (2011): «Rape myths and beyond: A commentary on Edwards and colleagues», *Sex Roles*. Vol. 65, pp. 792-707.
- LOI DU 4 AVRIL 2006 (2006): *LOI n° 2006-399 du 4 avril 2006 renforçant la prévention et la répression des violences au sein du couple ou commises contre les mineurs*, Journal Officiel de la République française, 5 de abril. Disponible en: <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000422042&dateTexte=&categorieLien=id> [Consultado el 15 de agosto de 2019].
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2016a): «Metodología para la Investigación y Docencia en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía», Máster en Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía. Castellón: Universidad Jaume I.
- _____. (2016b): «Foro de la asignatura *Metodología para la Investigación aplicada a los Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía*. Tercer reto: propuestas metodológicas», 26 octubre, 12:23. Castellón: UJI.
- _____. (2016c): «María de la O Lejárraga en *Blanco y Negro*. Columnas, cartas y calendarios ante el advenimiento de la Mujer Moderna», *Revista de Escritoras Ibéricas*. UNED, Vol. 4, pp. 121-152.
- _____. (2016d): «Los ateliers de traducción poética y teatral del CREC: Una actividad conjunta de “traducción total” del español al francés entre docentes y doctorandos», *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*. N° 18, págs. 139-186.
- _____. (2011): «El siniestro gusto literario del Neronismo. Un estudio comparativo en la producción franco-española sobre la violencia contra las mujeres», *AnMal Electrónica*. N.º 31, pp. 53-86.

- _____. (2008a): *Gozos y ocios de la Mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*. UMA: Colección Atenea.
- _____. (2008b): «Entre la “maja goyesca” y la frívola *demi-vierge*. Idealidades comparativas en el “serenismo literario” del umbral del siglo XX», *Çédille*. N.º 4, abril, pp. 203-236.
- MAGNÉ, Bernard (1972): «Introduction à la réédition», *De l’Egalité des deux sexes*. Éditions Privat, collections «Résurgences».
- MANGINI GONZÁLEZ, Shirley (2001): *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- MATTEINI ZACHARELLI, Carla (2008): Declaraciones en: ENGUIX TERCERO, María: «La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zacharelli, por María Enguix», *Trans*. N.º 12, pp. 279-290.
Disponible en: http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_12/t12_279-290_MEnguix.pdf
[Consultado el 2 de enero de 2016].
- MATUD AZNAR, M.^a Pilar (2017): «Psicología, Género y Violencia», Máster en Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía. Castellón: Universidad Jaume I.
- _____. (2012): «Violencia de género: conceptos y teorías explicativas», En: TORRENT, Rosalía y REVERTER, Sonia (eds) *Variaciones sobre género: Materiales para el Máster universitario en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía*. Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género. Castellón: Universidad Jaume I, pp.123-134.
- MESCHONNIC, Henri (2008): *Dans le bois de la langue*. París: Éditions Laurence Teper.
- _____. (1999): *Poétique du traduire*. París: Verdier.
- _____. (1985): *Les états de la poétique*. París: PUF.
- MICHEL, Pierre (1992): «Mirbeau et l'affaire Gyp», *Littératures*. N.º 26, primavera, pp. 201-219.
- MILLER, Alice (2005): *Notre corps ne ment jamais*. Traducido del alemán por Léa Marcou. París: Éditions Flammarion.

- MINISTERIO DEL INTERIOR (2017): *Informe sobre delitos contra la libertad e indemnidad sexual en España*. Madrid: Gobierno de España.
- MOLINA PETIT, Cristina (2003): «Capítulo 4. Género y poder desde sus metáforas. Apuntes para una topografía del patriarcado». En: TUBERT, Silvia: *Del sexo al género: los equívocos de un concepto*, pp. 123-160.
- MONLLEÓ PERIS, Rosa M.^a (2006): «Moda y ocio en los felices años veinte. La maternidad moral de las mujeres católicas en Castellón», *Asparkía*. Temes Valencians, n.º 17, pp. 197-228.
- MONZÓ NEBOT, Esther (2003): «Las socializaciones del traductor especializado: El papel de los géneros», *Revista de la Facultad de Lenguas Modernas*. N.º 6, pp. 15-29.
- NEWMARK, Peter (1992): *Manual de traducción*; trad.: Virgilio Moya. Madrid: Ediciones Cátedra.
- _____. (1988): *A textbook of translation*. Londres: Prentice-Hall International.
- NORD, Christiane (1998): *Text Analysis in Translation*. Ámsterdam: Rodopi.
- _____. (1997): *Translating as a purposeful activity*. Mánchester: St. Jerome.
- NYE, Robert A. (2005): «Locating Masculinity : Some Recent Work on Men», *Signs*. Vol. 30, n.º 3, pp. 1937-1962.
- ODICINO, Raffaella (2007): «“Mujeres soñaron caballos” de Daniel Veronese». *Varia Hispanica*. Ed. Dante Liano. Milano: Vita e Pensiero, pp. 135-156.
- PARADELA LÓPEZ, David (2012): «Traducir a la letra: G de grupo», *El Trujamán. Revista diaria de traducción* (3 de agosto de 2012): 1. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/agosto_12/03082012.htm [Consultado el 5 de mayo de 2019].
- PATEMAN, Carol (1988): *El contrato sexual*. Trad.: M.^a Luisa Femenías. México: Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, 1995.
- PAZ, Octavio (1971): *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- PII VENDRELL, Núria (1986): *Bibliografía de la novel·la sentimental publicada en català, entre 1924 i 1938*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Biblioteca de Catalunya.
- PROCHAZKA, Vladimír (1988): *Národní divadlo a jeho předchůdci*. Universidad de California: Academia.

- PUEENTE PEREDA, Belén (2009): *Periodismo y discurso en El Cuento Semanal*; tesis doctoral dirigida por Isabel Clúa Ginés y Meri Torras Francés. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- PULEO, Alicia (2000): *Filosofía, género y pensamiento crítico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen (2000): *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- RAMOS GAY, Ignacio (2005): *La dramaturgia de Oscar Wilde, ejemplo paradigmático de la influencia y recepción del teatro francés en Gran Bretaña (1880-1895)*; tesis doctoral dirigida por Juli Leal. Valencia: Universitat de València
- RECODER SELLARÉS, María José (2005): *Manual de documentación para la traducción literaria*. Madrid: Arco.
- REDE DE BIBLIOTECAS DE GALICIA. PROXECTO MEIGA (2015): «Catálogo: Escenas parisienses: cuentos y novelitas / Gyp ; traducción de Aecé». Disponible en: <http://www.opacmeiga.rbgalicia.org/DetalleRexistros.aspx?CodigoBiblioteca=CBM105&Rexistros=6532&Formato=Etiquetas> [Consultado el 22 de febrero 2016].
- REVERTER BAÑÓN, Sonia (2003): «La perspectiva de género en la filosofía», *Feminismo/s*, 1, junio, pp. 33-50. Universidad de Alicante: Centro de Estudios de la Mujer.
- RHODES, James (2015): *Instrumental: Memorias de música, medicina y locura*. Barcelona: Blackie books.
- RICH, Adrienne (1979): *On Lies, Secrets, and Silence*. Nueva York: Norton.
- RIVALAN GUÉGO, Christine (2010): «¿El reclamo de las formas? Señas de identidad editorial de las colecciones de literatura de gran divulgación (España 1907-1936)». En: LUDEC, Nathalie y SARRÍA BUIL, Aránzazu: *La morfología de la prensa y del impreso : la función expresiva de las formas: homenaje a Jean-Michel Desvois*. París: Pilar, pp. 58-78.
- ROBEL, Léon (1973): «Translatives», *Transformer traduire*. París: Collectif Change, Seghers/Laffont, febrero, p. 6.
- ROCHFORT, Christiane (1976): *Les enfants d'abord*. París: Grasset.

- RYAN, Kathryn M. (2011): «The relationship between Rape myths and sexual scripts : The social construction of Rape», *Sex Roles*. Vol. 65, pp. 774-782.
- SALAÜN, Serge (2014): «Historia cultural y teatro», *Metodologías teatrales aplicadas a las nuevas dramaturgias contemporáneas*. Ed. Josep Lluís Sirena, Remei Miralles, y Rosa Sanmartín. Valencia: Episkenion, pp. 175-200.
- _____. (2010): «Traduire pour comprendre», *Luis Cernuda. Les plaisirs interdits* (Carandell et al.). París: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 69-76.
- _____. (2003): «Traduire sans trahir ? Traduire la poésie», *Les Langues néo-latines*. N.º 325, pp. 105-116. También disponible en:
<http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/Traduire-sanstrahir-copie.pdf>
 [Consultado el 4 de febrero de 2016].
- SALGADO, Susana (2003): *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo*. Wesleyan University Press. Middletown CT: Connecticut.
- SALES SALVADOR, Dora (2017) «Mujeres y literatura: de la exclusión a la inclusión, más allá del eje eurocéntrico», Máster en Investigación Aplicada en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía. Castellón: Universidad Jaume I.
- SALMONA, Muriel (2018): «Les traumas des enfants victimes de violences : un problème de santé publique majeur», *Rhizome*. N.º 69-70, pp. 4-6.
- SALTZMAN, Janet (1989): *Equidad y género*. Madrid: Cátedra, Colección Feminismos.
- SANTANA, Belén y FORTEA, Carlos (2013): «El hombre de las mil y una caras: el traductor literario como gestor experto de fuentes documentales especializadas», *Puntos de encuentro: los primeros 20 años de la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca*, pp. 135-150.
- SELLENT i ARÚS, Joan (2009): «Funcional e invisible», *Trans*. N.º 13, sin fecha, pp. 83-93. Disponible en: http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_13/t13_083-93_JSellent.pdf
 [Consultado el 19 de marzo de 2016].
- SILVERMAN, Willa Zahava (1997): «Female Anti-Semitism during the Dreyfus Affair: The Case of Gyp». En: HAWTHORNE, Melanie y GOLSAN, Richard J: *Gender and Fascism in Modern France*. Hanover y Londres: Dartmouth College, pp. 12-26.

- _____. (1995): *The Notorious Life of Gyp: Right-Wing Anarchist in Fin-de-Siècle France*. Nueva York: Oxford University Press.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen (1991): *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual biobibliográfico*. Madrid: Castalia.
- SPREGELBURD, Rafael (2010): Declaraciones en: EANDI, María Victoria: «Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones», *La revista del CCC*. N.º 8, enero-abril, p. 3. Disponible en:
<http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/> [Consultado el 18 de marzo de 2016].
- TAMAGNE, Florence (2012): «Christine Bard, *Une histoire politique du pantalon*», *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. N.º 36, pp. 264-266. Disponible en:
<https://journals.openedition.org/clio/10881> [Consultado el 23 de diciembre de 2018].
- TARDIF, Gérard (2006): «Gyp, la Dame de Saint-Leu», *Signets. Bulletin des amis de la Bibliothèque municipale Albert Cohen*. N.º 13, noviembre, pp. 1-12.
- TRIBUNAL SUPREMO (1991). Sentencia del TS del 5 de febrero de 1991. En Tribunal Supremo (2009), *Doctrina jurisprudencial de la Sala de lo Penal, Recopilación de Sentencias* (pp. 228-230).
- VALCÁRCEL, Amelia (2000): «Las filosofías políticas en presencia del feminismo», en Celia Amorós (ed.): *Feminismo y Filosofía*. Madrid: Síntesis, pp. 115-133.
- VENUTI, Lawrence (2004): *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London/New York: Routledge.
- VOGEL-POLSKY, Eliane y VOGEL, Jean (1994): *Les femmes et la citoyenneté européenne* [Women and European citizenship], Brussels: European Commission.
- WITTING, Monique (1992): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Trad.: Javier Sáez y Paco Vidarte. Barcelona: Egales, 2005.
- WOLLSTONECRAFT, Mary (1994): *Vindicación de los derechos de la mujer (1792)*. Trad.: Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Ediciones Cátedra. Instituto de la mujer

II. BIBLIOGRAFÍA DE LA AUTORA

En la presente bibliografía, se recogen los escritos de Gyp clasificados en función de su género textual: en primer lugar, las piezas teatrales y en prosa dramática; en segundo lugar, los artículos periodísticos que la autora difundió en prensa; en tercer lugar, algunas misivas personales; y para concluir, la obra traducida de Gyp al español. Quepa anotar que a lo largo de esta bibliografía, se han recogido también las obras anónimas de la autora halladas en prensa, respetando la voluntad de firma que ella utilizó en su día, ya fuese como anónimo o a través de sus variados seudónimos.

a) Piezas teatrales y prosa dramática de Gyp

GYP (1929): *Du temps des cheveux et des chevaux, souvenirs du Second Empire*. París: Calmann-Lévy.

_____. (1928): *Souvenirs d'une petite fille*. París: Calmann-Lévy.

_____. (1927a): «Au temps des cheveux et des chevaux», *Les Annales politiques et littéraires* (París). N.º 2.283, 30 de marzo, pp. 325-329.

_____. (1927b): «*Souvenirs d'une petite fille*», *La Revue des deux mondes*. Tomos 38 y 39, 1 de marzo y 1 de mayo.

_____. (1926): *La bonne fortune de Toto*. París: Flammarion.

_____. (1925): *Mon ami Pierrot*. París: Ernest Flammarion.

_____. (1919): *La Chasse de Blanche*. París: Ernest Flammarion.

_____. (1914): *La petite pintade bleue*. París: Calmann-Lévy.

_____. (1913): *Napoléonette*. París: Calmann-Lévy.

_____. (1912): «La Galerie de *Gil Blas*. Bon bain», *Gil Blas*. N.º 12.968, 17 de agosto, p. 3

_____. (1909): *Entre la poire et le fromage*. París: Juven.

_____. (1907): *Le Cricri*. París: Juven.

_____. (1905): *Le Coeur de Pierrette*. París: Fayard.

_____. (1902): «Adam et Ève», *Le Supplément* (París). N.º 2013, 15 de septiembre, p. 1.

_____. (1901): *Le Friquet*. París: Flammarion.

- _____. (1900a): *Petit Bob*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1900b): «Le Friquet», *L'Instantané*. N.º 52, 24 de noviembre, pp. 16-454.
- _____. (1899a): *Martinette : illustré par la photographie d'après nature*. París: libr. Nilsson, Per Lamm succ.
- _____. (1899b): *Ce que femme veut ?...* París: Calmann Lévy.
- _____. (1899c): *Monsieur de Folleuil*. París: Flammarion.
- _____. (1898a): *Journal d'un grinchu*. *La Vie Parisienne*. N.º 17, 23 de abril, pp. 225-228 y 387-391.
- _____. (1898b): *Miquette*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1898c): *Sportmanomanie*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1897a): *Bijou*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1897b): *Joies d'amour* (4e éd.). París: C. Lévy.
- _____. (1897c) : *Le baron Sinai*. París: E. Fasquelle.
- _____. (1897d): *Totote*. París: Éditions Nilsson/Per Lamm.
- _____. (1896): *Petit bleu avec illustrations de Marold*. París: Calmann Lévy.
- _____. (1895): *Leurs âmes*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1894a): *Le mariage de Chiffon*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1894b): *Tante Joujou*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1893a): *Le premier sentiment de Loulou*. *La Revue d'art dramatique*. Tomo 31, julio-septiembre.
- _____. (1893b): *Pas jalouse !*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1893c): «Pierrette. Nouvelle», *Les Annales politiques et littéraires*. N.º 517, 21 de mayo, pp. 335-336.
- _____. (1892a): *Ces bons docteurs !* París: Calmann-Lévy.
- _____. (1892b): *Mariage Civil*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1891a): *Un raté*. París: Calmann-Lévy.

- _____. (1891b): «Le bon bain», *La Lanterne. Supplément littéraire*. N.º 480, 21 de mayo, p. 3.
- _____. (1891c): «Le mariage de Miquette», *Figaro illustré. Numéro exceptionnel de Noël*. N.º 21, pp. 111-116.
- _____. (1891d): *C'est nous qui sont l'histoire !!!*. París: C. Lévy.
- _____. (1891e): *Une passionnette*. Illustrations de Édouard Bernard. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1889a): *Ohé !... Les psychologues !*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1889b): *Petit Bleu*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1889c): *Tout à l'égout*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1888a): *Mademoiselle Loulou*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1888b): *Pauvres p'tites femmes !!!*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1888c): *Les « séducteurs » !*. París: Calmann Lévy.
- _____. (1887): *Joies conjugales*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1886a): *Autour du divorce*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1886b): *Elles et lui*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1885a): *Sans voiles*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1885b): «Elles et lui», *Gil Blas* (París). N.º 2144, 1 de octubre, pp. 2-3.
- _____. (1884a): *Autour du mariage*. París: Calmann-Lévy.
- _____. (1884b): *Le monde à côté*. París: Calmann-Lévy.
- ANÓNIMO (1884): «La corbeille de mariage», *La Vie Parisienne* (París). S.n.º, 17 de mayo, pp. 269-271
- _____. (1883): «Diane chasserresse», *La Vie Parisienne* (París). N.º 37, 15 de septiembere, pp. 522-524.
- _____. (1881): «Ce qu'ils disent les uns des autres», *La Vie Parisienne* (París). N.º 43, 22 de octubre, pp. 609-611.
- A. OUCH (1885): «Femme affamée n'a pas d'oreilles», *La Vie Parisienne* (París). S.n. 11 de julio, pp. 390-391.

- «GINETTE» (1880) : «Le Centaure», *La Vie Parisienne* (París). N.º 21, 22 de mayo, pp. 294-295.
- SCAMP (1888a): «Autour de la psycholomachie. Quand il pleut», *Gil Blas*. N.º 3.248, 9 de octubre, p. 1.
- _____. (1888b): «C'est beau, la justice !», *Gil Blas*. N.º 3304, 4 de diciembre, p. 1.
- _____. (1886): «Le bon bain», *La Vie Parisienne* (París). N.º 34, 21 de agosto, pp. 465-468.
- _____. (1884) : «Lancée», *La Vie Parisienne*. S.n., 12 de enero, pp. 31-34
- S. (1886) : «Littérature et retraite», *La Vie Parisienne* (París). N.º 14, 3 de abril, pp. 192-193.
- _____. (1881): «Chasses pour rire. III^{ème} Série : Sous bois», *La Vie Parisienne* (París). N.º 44, 29 de octubre, pp. 626-627.

b) Artículos de prensa

- GYP (1923): «Souvenirs...», *Les Annales Politiques et littéraires* (París). N.º 2.110, 2 de diciembre, pp. 645-646.
- _____. (1918): «Confidences féminines», *Le conteur vaudois : journal de la Suisse romande*. N.º 25, 22 de junio, p. 3.
- _____. (1912): «Les Contemporains : *Petit Bob* et *Miquette*», *Les Annales Politiques et Littéraires* (París). N.º 1.530, 1 de noviembre, p. 573.
- _____. (1903): «Pour la guerre !...», *Gil Blas* (París). N.º 8.884, 4 de diciembre, p. 1.
- _____. (1898): «La Tribune. Les vacances des Femmes de Lettres», *La Fronde* (París). N.º 284, 18 de septiembre, p. 2.
- _____. (1897): «Pensées et impressions», *Le Gaulois du Dimanche*. N.º 2, 26-27 junio, p. 1.
- _____. (1896): «Études et croquis : La Femme moderne», *Les Annales Politiques et Littéraires* (París). N.º 669, 19 de abril, p. 243.
- _____. (1894): «Bloc-Notes parisien. Le plébiscite du corset», *Le Gaulois* (París). N.º 5.333, 31 de octubre, p. 1.

OUICH (1884): «Ces dames à cheval», *La Vie Parisienne* (París). S. n., 19 de abril, pp. 217-220.

c) Cartas

GYP (1909): Lettre à Georges Calmann-Lévy. 3 de agosto.

_____. (1903): «Gyp proteste», *Gil Blas* (París). N.º 8770, 12 de agosto, p. 3.

_____. (1898): «Testamento de Gyp, redactado el 2 de marzo de 1898 y transcrito por Olivier de Brabois, su sobrino biznieto», pp. 231-237. En: DE BRABOIS, Olivier (2003): *Gyp, comtesse de Mirabeau-Martel 1849-1932. Pasionaria nationaliste, homme de lettres et femme du monde*. París: Publibook.

_____. (1886): Carta a Ludovic Halévy, 27 de febrero.

_____. (1880): Carta firmada dirigida a Julia Daudet. Fragmento disponible en: <http://www.librairiedeselephants.com/vente/2011/4/30/lots?cat=105> [Consultado el 5 de enero de 2016].

d) Obra traducida de Gyp

GYP (1951): *Monina*, trad.: anónimo. *Novelas y cuentos*. Madrid: Imprenta Diana.

_____. (1943): *El primo de su mujer*, trad.: anónimo. Buenos Aires: Ediciones Fémina.

_____. (1925): *Monina*, novela por Gyp. *Mujer: revista del mundo y de la moda*. Años 1925 y 1926. Madrid: Saturnino Calleja.

_____. (1918): «La Millonaria», trad.: anónimo. *El Hogar*. Buenos Aires: Editorial.

_____. (1916): «Para las Damas. El marido. Monólogo de mujer bonita», trad.: anónimo. *El Pueblo* (México). N.º 446, 17 de enero, p. 6.

_____. (1911): *El casamiento de Chiffon*, trad.: Ossorio y Gallardo, M^a de A. México: El Imparcial.

_____. (1910a): *El primo de su mujer*, trad.: anónimo. Buenos Aires: La Nación.

_____. (1910b): *El casamiento de Chiffon*, trad.: Ossorio y Gallardo, M^a de A. Barcelona: Heinrich y C.^a.

- ____. (1910c): «José», trad.: anónimo. *La Ilustración Española y Americana*. N.º 5, 8 de febrero, pp. 71-75.
- ____. (1910d): «José», trad.: anónimo. *La Ilustración Española y Americana*. N.º 4, 30 de enero, pp. 52-55.
- ____. (1905): «Toma de velo», trad.: anónimo. *El Mundo Ilustrado* (Puebla, México). N.º 10, 5 de marzo, p. 12.
- ____. (1904a): *Alrededor del divorcio*, trad.: Aecé. Madrid: Regino Velasco.
- ____. (1904b): «Cuentos escogidos. Una perla», trad.: anónimo. *El Globo*. N.º 10.589, 20 de septiembre, pp. 1-2.
- ____. (1899a): «Al fin del mundo», trad.: anónimo, *El Pallaresa* (Lérida). N.º 1.493, 23 de agosto, pp. 2-3⁹⁸⁷.
- ____. (1899b): «Cuento del día. Suavidad», Trad.: Anónimo. *Diario del Hogar* (México). N.º 176, 9 de abril, p. 1.
- ____. (1897): «Amiga de la infancia», *La Época*. N.º 16.998, 30 de septiembre, p. 2.
- ____. (1896a): «Variedades. La Millonaria», trad.: anónimo. *Diario oficial de avisos de Madrid*. N.º 107, 16 de abril, pp. 2-3.
- ____. (1896b): «La Millonaria», *El Tiempo Ilustrado* (México). N.º 231, 19 de enero, pp. 20-21.
- ____. (1895a): «Variedades. La Millonaria», *El Independiente*. N.º 115, 4 de octubre, pp. 2-3.
- ____. (1895b): «Cuentos de vieja. La Millonaria», *La Iberia*. N.º 14.284, 24 de septiembre, pp. 1-2.
- ____. (1893): «Una perla», *El Tiempo Ilustrado* (México). N.º 122, 19 de noviembre, pp. 5-6.
- ____. (1892a): *Bob* (folletín), trad.: anónimo (perteneciente a la Biblioteca del Cosmos Editorial), *La Época*. N.ºs 14.229, 14.230, 14.231, 14.232, 14.233, 14.235, 14.236,

⁹⁸⁷ En la firma del capítulo aparece el seudónimo de la autora escrito de forma errónea, Gyp en lugar de Gyp.

14.237, 14.238, 14.240, 14.241, 14.243, 14.244, 14.246, 14.247, 14.248, 14.250, 14.251, 14.253, 14.255, 14.257, 14.259, 14.260, 14.261⁹⁸⁸ y 14.262.

____. (1892b): *La huérfana de Skaer* (folletín), trad.: anónimo, *La Época*. N.ºs 14.353, 14.354, 14.355, 14.357, 14.358, 14.359, 14.354, 14.355, 14.357, 14.358, 14.359, 14.360, 14.361, 14.362, 14.363, 14.364, 14.365, 14.367, 14.368, 14.369, 14.370, 14.371, 14.372, 14.373, 14.374, 14.375, 14.376, 14.377, 14.378, 14.379, 14.380, 14.381, 14.382, 14.384, 14.385, 14.387⁹⁸⁹, 14.387, 14.387, 14.390, 14.392, 14.396, 14.397, 14.398, 14.399, 14.401, 14.403, 14.404 y 14.405.

____. (1891): *El suicidio de Ganuge* (folletín), trad.: anónimo (perteneciente a la Biblioteca del Cosmos Editorial), *La Correspondencia de España*. N.ºs 12.221, 12.223, 12.224, 12.226, 12.227, 12.228, 12.229, 12.230, 12.231, 12.232, 12.233, 12.235, 12.236, 12.237, 12.238, 12.239, 12.240, 12.241, 12.242 y 12.243.

____. (1890): «Entre paréntesis. Una alhaja», trad.: anónimo. *La Época*. N.º 13.453, 4 de febrero, p. 2.

⁹⁸⁸ La referencia que aparece en el fragmento de traducción de la página 529 se inserta dentro de este número, publicado en la página 4 el 21 de mayo del citado año.

⁹⁸⁹ Existe un error de mecanografía en la numeración del periódico a partir del número 14.387, pues éste se repitió durante los días 28, 29, 30 de agosto y 1 de octubre de 1892, sin que el orden natural se restableciese, incoherencia que provocó que el hallazgo del resto de entregas se viera parcialmente ralentizado.

III. FUENTES DIRECTAS Y DE LA DRAMATURGIA DE GYP

En este tercer apartado bibliográfico, expondremos las referencias hemerográficas y bibliográficas de la época citadas en el cuerpo de redacción, así como aquellas fuentes del proceso de investigación sobre el repertorio escénico de Gyp, cuyas piezas citamos y listamos pormenorizadamente en el apartado «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros». Huelga señalar que la presente bibliografía aparecerá ordenada alfabéticamente conforme al nombre de los autores y autoras. No obstante, ante la amplia presencia de autorías anónimas—debido especialmente al gran número de programaciones teatrales consultadas— en el caso de «anónimo», las referencias aparecerán ordenadas conforme al orden alfabético del periódico o revista para su mejor localización. Por tanto, para la ubicación de las citas anónimas dentro del cuerpo textual, se puede consultar el apartado «Siglas de las publicaciones», donde expondremos la sigla correspondiente a cada periódico o revista.

a) Fuentes hemerográficas

A. DE B. (1885): «Par-ci par-là», *Le Voleur Illustré* (París). N.º 1.466, 6 de agosto, p. 511.

ADELA P. (1879): «Correspondencia», *La Moda Elegante* (Cádiz). N.º 18, 14 de mayo, pp. 151-152.

AGÜERA CENARRO, Francisco (1936): «La Vida Rápida», *Crónica* (Madrid). N.º 336, 19 de abril, pp. 3-6.

_____. (1934): «De cómo, en Madrid, una mujer honesta no puede salir sola de noche», *Crónica* (Madrid). N.º 10850, 14 de enero, pp. 22-23.

A. L. (1931): «Le Théâtre et la Musique en Province. Metz. Théâtre Municipal», *Comædia* (París). N.º 6.840, 12 de octubre, p. 4.

ALSINA, José (1922a): «Vida escénica. Traducciones», *La Vanguardia* (Barcelona). N.º 18.176, 13 de abril, p. 14.

_____. (1922b): «Estreno en La Comedia. “La Corte de Luis XVIII”», *El Sol* (Madrid). N.º 1.442, 23 de marzo, p. 3.

_____. (1914): «Crónicas teatrales. La vida del “vaudeville”. —“Budín y Budón”.— Aislamiento plausible», *Mundo Gráfico* (Madrid). N.º 128, 8 de abril de 1914, p. 29.

ÁLVAREZ ESPINO, Romualdo (1879): «Errores de educación. Monstruosidades», *Cádiz. Arte, letras y ciencias*. N.º 11, 20 de abril, pp. 82-83.

- ÁLVAREZ SEREIX, R. (1907): «Las pasadas ferias y los libros usados», *Diario de Alicante* (Alicante). N.º 247, 23 de noviembre, p. 1.
- AMADUCCI, Carlo (1906): «Cesena. Teatro Giardino», *Il Cittadino, giornale della domenica* (Monza). N.º 3, 21 de enero, p. 3.
- ANDRENIO (1922): «Veladas teatrales», *La Época* (Madrid). N.º 25.657, 23 de marzo, p. 1.
- ANÓNIMO (1938): «Necrológicas», *ABC* (Madrid). N.º 11.046, 27 de septiembre, p. 6.
- _____. (1927): «Números, títulos, autores, tomos y páginas de cada obra», *ABC* (Madrid). N.º 7.682, 13 de agosto, p. 36.
- _____. (1922): «Espectáculos y deportes. “La Corte de Luis XVIII”», *ABC* (Madrid). N.º 5.994, 23 marzo, p. 22.
- _____. (1921): «Noticias de libros y revistas. Los grandes escritores modernos», *ABC* (Madrid). N.º 5.756, 20 de junio, p. 23.
- _____. (1904): «Suelos Diversos», *ABC* (Madrid). N.º 98, 5 de marzo, p. 8.
- ANÓNIMO (1921): «Grande tournée de l’immense Succès de la Comédie Française», *L’Abeille de Saint-Junien* (Saint-Junien). N.º 20, 24 de septiembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1906): «Grand Theatre», *Aberdeen herald* (Aberdeen, Chehalis County, Washington). N.º 10, 15 de octubre, p. 6.
- ANÓNIMO (1906): «Theatre opening pleased.», *Abilene weekly reflector* (Abilene, Dickinson, Kansas). N.º 52, 6 de septiembre, p. 7.
- ANÓNIMO (1930): «Notas de sociedad. Para ellas. Seis mandamientos para ir bien vestida», *El Adelanto. Diario político de Salamanca*. N.º 14.040, 7 de febrero, p. 3.
- ANÓNIMO (1932): «Fallece en París la escritora madame Gyp», *Ahora* (Madrid). N.º 481, 30 de junio, p. 19.
- _____. (1930): «Cómo se produjo la sublevación de Jaca y cómo fueron vencidos los sublevados», *Ahora* (Madrid). N.º 1, 16 de diciembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1928): «Centraal-Theater», *Algemeen Handelsblad* (Ámsterdam). N.º 32.842, 1 de agosto, p. 3.
- _____. (1925): «Concert en Tooneelnieuws», *Algemeen Handelsblad* (Ámsterdam). N.º 31.677, 13 de mayo, p. 9.

- ANÓNIMO (1922): «Schouwburg Harmonie», *Alkmaarsche Courant* (Alkmaar). N.º 43, 20 de febrero, p. 3.
- ANÓNIMO (1902): «La coquetería en la cárcel», *Alrededor del mundo* (Madrid). N.º 169, 29 de agosto, p. 146.
- ANÓNIMO (1929): «Societeit “Amicitia”», *Amersfoortsch Dagblad / De Eemlander*. Utrechtsestraat (Ámsterdam). N.º 165, 14 de enero, p. 6.
- _____. (1920): «Stadsschouwburg Utrecht», *Amersfoortsch Dagblad / De Eemlander*. Utrechtsestraat (Ámsterdam). N.º 64, 14 de septiembre, p. 4.
- ANÓNIMO (1906): «Clever Little woman in an original play. Jane Corcoran in The Freedom of Suzanne. It's a delightful comedy», *The Anaconda Standard* (Anaconda, Montana). N.º 56, 7 de noviembre, p. 12.
- ANÓNIMO (1920): «Spectacles. Privas. Théâtre Municipal», *L'Ancien Combattant de l'Ardèche* (Privas). N.º 61, 11 de diciembre, p. 4.
- _____. (1919): «Notre force», *L'Ancien Combattant de l'Ardèche* (Privas). N.º 1, 19 de octubre, p. 1.
- ANÓNIMO (1932): «Mortier Pierre», *Annuaire général des lettres*. Número no disponible, pp. 868-869.
- ANÓNIMO (1905): «The Trafalgar Centenary», *Army and Navy Gazette* (Londres). S.n., 30 de septiembre, pp. 6-7.
- ANÓNIMO (1905): «Musica e musicisti», *Ars et labor: musica e musicisti*. Vol. 60, enero-junio, p. 100.
- ANÓNIMO (1905): «Corsets de grossesse et de nourrices », *Au bon marché (Catalogue)*, p. 6.
- _____. «Corsets pour enfant et fillettes», *Au bon marché* (Catalogue des corsets pour dames, fillettes et enfants), s.n., p. 8.
- ANÓNIMO (1905): «Entertainments. Dramatic notes», *The Australasian* (Melbourne). N.º 2.042, 20 de mayo, p. 1166.
- ANÓNIMO (1915): «Teatri dal verme», *Avanti !* (Roma). N.º 130, 12 de mayo, p. 4.
- _____. (1911) : «Gli spettacoli di questa sera», *Avanti !* (Roma). N.º 341, 10 de diciembre, p. 5.

- _____. (1907): «Spettacoli del 18 marzo», *Avanti !* (Roma). N.º 3.702, 19 de marzo, p. 3.
- ANÓNIMO (1926a): «Au théâtre», *L'Avenir de Souk-Ahras*. N.º 362, 12 de diciembre, pp. 1-2.
- _____. (1926b): «Chronique locale», *L'Avenir de Souk-Ahras*. N.º 360, 28 de noviembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1930): «Casino de la Plage», *L'Avenir (du bassin) d'Arcachon* (Arcachon). N.º 4.040, 24 de agosto, p. 2.
- _____. (1919): «Théâtre Municipal», *L'Avenir du bassin d'Arcachon* (Arcachon). N.º 3.469, 19 de octubre, p. 2.
- _____. (1881): «Aux Électeurs municipaux d'Arcachon», *L'Avenir du bassin d'Arcachon* (Arcachon). N.º 468, 19 de enero, p. 1.
- ANÓNIMO (1924): «La Bourboule. Napoléonette», *L'Avenir du Puy-de-Dome* (Clermont-Ferrand). N.º 11.527, 25 de agosto, p. 3.
- ANÓNIMO (1868): «Hoffmann, músico y pintor», *El artista: música, teatros, salones*. N.º 5, 7 de julio, pp. 35-37.
- ANÓNIMO (1904): «Een Nieuwe Leus», *Bataviaasch nieuwsblad* (Batavia, actual Yakarta). N.º 33, 11 de enero, p. 2.
- ANÓNIMO (1906): «Arrangements for to-day», *Belfast News-Letter* (Belfast). S.n., 19 de marzo, p. 7.
- ANÓNIMO (1914): «Hvor gaar vi hen ?», *Bergens tidende* (Bergen). N.º 84, 26 de marzo, p. 3.
- ANÓNIMO (1907a): «Correspondence», *The Billboard* (Nueva York). N.º 17, 27 de abril, p. 38.
- _____. (1907b): «Correspondence», *The Billboard* (Nueva York). N.º 10, 9 de marzo, p. 42.
- _____. (1907c): «Correspondence», *The Billboard* (Nueva York). N.º 8, 23 de febrero, p. 30.
- _____. (1907d): «Correspondence», *The Billboard* (Nueva York). N.º 3, 19 de enero, p. 42.

- _____. (1906a): «Correspondence», *The Billboard* (Nueva York). N.º 51, 22 de diciembre, pp. 14-15.
- _____. (1906b): «Correspondence», *The Billboard* (Nueva York). N.º 50, 15 de diciembre, p. 43.
- ANÓNIMO (1907a): «The Queen of Hearts», *Birmingham Daily Gazette* (Birmingham, Warwickshire). S.n., 5 de marzo, p. 6.
- _____. (1907b): «On and off the stage», *Birmingham Daily Gazette* (Birmingham, Warwickshire). S.n., 20 de febrero, p. 3.
- ANÓNIMO (1905a): «Escenas parisienses, cuentos y novelitas», *Blanco y Negro* (Madrid). N.º 723, 11 de marzo, p. 2.
- _____. (1905b): «Bibliografía», *Blanco y Negro* (Madrid). N.º 723, 11 de marzo, p. 2.
- ANÓNIMO (1921): «Advertentiën. Luxor-Theater», *Het Bloemendaalsch Weekblad*. N.º 35, 27 de agosto, p. 3.
- _____. (1916): «Tooneel», *Het Bloemendaalsch Weekblad*. N.º 18, 29 de abril, p. 3.
- ANÓNIMO (1923): «Choses et autres. Fêtes charitables», *Le Bonhomme Normand* (Caen). N.º 49, 7-13 de diciembre, p. 2.
- _____. (1865): «Journal hebdomadaire et spécial de tous les événements, bruits et nouvelles du Calvados», *Le Bonhomme Normand* (Caen). N.º 1, 19 de noviembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1913): «In European Theatres. New and Interesting Dramatic Ventures», *Boston Evening Transcript* (Boston). N.º 41, 17 de febrero, p. 13.
- ANÓNIMO (1905a): «Theatre Royal. Bournemouth», *Bournemouth Daily Echo* (Bournemouth, Dorset). S.n., 7 de noviembre, p. 3.
- _____. (1905b): «The Freedom of Suzanne. The Hippodrome, Boscombe», *Bournemouth Daily Echo* (Bournemouth, Dorset). S.n., 4 de noviembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1906): «Theatre Royal. Hull. this week», *Bridlington Free Press* (Bridlington, Yorkshire). S.n., 27 de abril, p. 4.
- ANÓNIMO (1908): «Summer Amusements in Buffalo. The Freedom of Suzanne —Star», *Buffalo NY Courier* (Buffalo). s. n. 5 de julio, p. 41.

ANÓNIMO (1952): «La Troupe Saint-Sébastien», *Bulletin des Anciens Élèves de l'école Saint-Joseph*. Años 52 y 53. Fotografías disponibles en:

<http://theatrepva1950.pagesperso-orange.fr/napoleonette/na.htm>

[Consultado el 21 de marzo de 2017].

ANÓNIMO (1925): «III. Beaux-arts. Théâtre et concerts», *Bulletin Communal de Bruxelles* (Bruselas). Tomo 2, año 1925, parte 6, p. 1155.

ANÓNIMO (1935): «Verdun. Napoléonette, au Théâtre Municipal», *Bulletin meusien* (Verdun). N.º 1.011, 2 de febrero, p. 3.

_____. (1927): «Bar-le-Duc. Napoléonette au Théâtre Jeanne d'Arc», *Bulletin meusien* (Verdun). N.º 655, 4 de junio, p. 2.

ANÓNIMO (1907): «Cairo Opera House», *The Cairo bulletin* (Cairo). N.º 29, 20 de enero, p. 3.

ANÓNIMO (1916): «Coliseum, Aberystwyth», *The Cambrian News* (Gales). N.º 2.901, 8 de septiembre, p. 4.

ANÓNIMO (1910): «Nos théâtres», *Le Canard (Montréal)*. N.º 10, 9 de enero, p. 5.

_____. (1877): «Le Canard. Journal hebdomadaire illustré», *Le Canard (Montréal)*. N.º 1, 6 de octubre, p. 1.

ANÓNIMO (1933): «El caballo para las mañanas primaverales», *Caras y caretas* (Buenos Aires). Primavera, p. 87

_____. (1908): «Los que escriben y sus maneras de escribir», *Caras y Caretas* (Buenos Aires). N.º 489, 15 de febrero, p. 44-45.

ANÓNIMO (1928): «Théâtre de Cherbourg», *Cherbourg-Éclair* (Cherbourg). N.º 10.899, 21 de noviembre, p. 2.

_____. (1924): «Cherbourg. Casino-Plage», *Cherbourg-Éclair* (Cherbourg). N.º 9.337, 12 de agosto, p. 2.

_____. (1920): «Théâtre Municipal», *Le Cherbourg-Éclair* (Cherbourg). N.º 10.648, 26 de abril, p. 3.

ANÓNIMO (1904): «Plays and Players», *Chicago Sunday Tribune* (Chicago). S.n., 6 de noviembre, p. 4.

- ANÓNIMO (1905): «Amusements. Dramatic notes», *The Chronicle* (Adelaide). N.º 2.450, 5 de agosto, p. 43.
- ANÓNIMO (1851): «Al corsé de Oriente», *El Clamor Público* (Madrid). N.º 2045, 14 de marzo, p. 4.
- ANÓNIMO (1906): «At the Prince's this week», *Clifton and Redland Free Press* (Bristol). S.n., 14 de diciembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1930a): «Le théâtre et la musique en Province. Bordeaux. L'opérette moderne au Grand Théâtre pendant la saison d'été», *Comædia* (París). N.º 6.401, 27 de julio, p. 4.
- _____. (1930b): «Courriel théâtral et musical. Théâtres. Petit Courrier», *Comædia* (París). N.º 6.236, 12 de febrero, p. 2.
- _____. (1929a): «On joue cette semaine : Lille», *Comædia* (París). N.º 7071, 8 de diciembre, p. 4.
- _____. (1929b): «Le Théâtre et la Musique en Province. On joue cette semaine : La Baule», *Comædia* (París). N.º 6.073, 1 de septiembre, p. 4.
- _____. (1929c): «Comædia à Deauville. La Semaine au Casino de Riva-Bella. Au Théâtre», *Comædia* (París). N.º 6.064, 23 de agosto, p. 3.
- _____. (1929d): «Le Théâtre et la musique en Provence et à l'étranger. On joue cette semaine : Le Touquet-Paris-Plage. Casino de la forêt», *Comædia* (París). N.º 6.059, 18 de agosto, p. 5.
- _____. (1929e): «Le valet de chambre de Gyp condamné à treize mois de prison», *Comædia* (París). N.º 6.035, 28 de julio, p. 4.
- _____. (1924a): «Départements. Metz», *Comædia* (París). N.º 4.143, 21 y 22 de abril, p. 2.
- _____. (1924b): «Dans les Départements. Verdun. Théâtre Municipal», *Comædia* (París). N.º 4.129, 7 de abril, p. 3.
- _____. (1921a): «Les Théâtres. Empire-théâtre», *Comædia* (París). N.º 3.157, 7 de agosto, p. 4.
- _____. (1921b): «Les Grandes Tournées», *Comædia* (París). N.º 3.037, 10 de abril, p. 3.
- _____. (1920a): «Les grandes tournées», *Comædia* (París). N.º 2.668, 6 de abril, p. 2.

- _____. (1920b): «Sarah-Bernhardt», *Comœdia* (París). N.º 2.610, 8 de febrero, p. 2.
- _____. (1919): «Informations. Sarah-Bernhardt», *Comœdia* (París). N.º 2.519, 19 de octubre, p. 2.
- _____. (1914): «La Journée à Bruxelles», *Comœdia* (París). N.º 2.467, 4 de julio, p. 5.
- _____. (1908a): «Théâtre Montparnasse», *Comœdia* (París). N.º 295, 21 de julio, p. 2.
- _____. (1908b): «Informations. Théâtre Montparnasse», *Comœdia* (París). N.º 290, 16 de julio, p. 2.
- _____. (1908c): «Tribuneaux. Le procès de Gyp», *Comœdia* (París). N.º 152, 29 de febrero, p. 4.
- _____. (1908d): «Département et Étranger», *Comœdia* (París). N.º 142, 19 de febrero, p. 5.
- _____. (1908e): «Théâtres de genre et théâtre de quartier», *Comœdia* (París). N.º 111, 19 de enero, p. 5.
- _____. (1907a): «Théâtres de Genre et Théâtres de Quartier», *Comœdia* (París). N.º 46, 15 de noviembre, p. 4.
- _____. (1907b): «Départements. Bordeaux», *Comœdia* (París). N.º 45, 14 de noviembre, pp. 4-5.
- ANÓNIMO (1897): «Théâtre de Fribourg», *Le Confédéré de Fribourg* (Fribourg). N.º 15, 21 de febrero, p. 4.
- ANÓNIMO (1913): «Spectacles», *La construction lyonnaise* (Lyon). N.º 20, 16 de octubre, p. 239.
- _____. (1900): «Journal bi-mensuel illustré», *La construction lyonnaise* (Lyon). N.º 1, 1 de enero, p. 1.
- ANÓNIMO (1899): «La Sra. Pardo Bazán», *El Correo Español* (Madrid). N.º 2.001, 10 de mayo, p. 5.
- ANÓNIMO (1930): «La moda. A las bellas maniqués de la rue de Paix se las está cebando con tortas y macarrones», *El Correo Extremeño* (Badajoz). N.º 7595, 20 de marzo, p. 2.
- ANÓNIMO (1902): «Perifollos», *La Correspondencia de Alicante* (Alicante). N.º 5.829, 12 de agosto, p. 1.

- ANÓNIMO (1920): «Noticias é informaciones teatrales. En el extranjero», *La Correspondencia de España* (Madrid). N.º 22.640, 17 de febrero, p. 7.
- _____. (1899): «Sucesos. Amor de nuera», *La Correspondencia de España* (Madrid). N.º 15.053, 21 de mayo, p. 2.
- _____. (1894): «Autores y obras», *La Correspondencia de España* (Madrid). N.º 13.284, 19 de agosto, p. 4.
- ANÓNIMO (1929): «Le courrier des spectacles. Théâtre Trianon. Napoléonette», *Le Courrier de Saint-Nazaire* (Saint-Nazaire). N.º 47, 23 de noviembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1922): «*Napoléonette* à Senlis», *Le Courrier de l'Oise* (Senlis). N.º 20, 14 de mayo, p. 2.
- ANÓNIMO (1929a): «Chalon “ Napoléonette ” à la Rouche», *Le Courrier de Saône-et-Loire* (Chalon-sur-Saône). N.º 29.552, 24 de mayo, p. 2.
- _____. (1929b): «Chronique Locale. Chalon. Napoléonette à Chalon», *Le Courrier de Saône-et-Loire* (Chalon-sur-Saône). N.º 29.539, 11 de mayo, p. 2.
- _____. (1927): «Spectacles et concerts. Scala Théâtre. Napoléonette», *Le Courrier de Saone-et-Loire* (Chalon-sur-Saône). N.º 28.283, 28 de agosto, p. 5.
- _____. (1924): «Spectacles et concerts. Théâtre Municipal», *Le Courrier de Saône-et-Loire* (Chalon-sur-Saône). N.º 27.230, 24 de septiembre, p. 3.
- _____. (1923): «Creusot. Théâtre des Variétés», *Le Courrier de Saône et Loire* (Chalon-sur-Saône). N.º 26.854, 10 de septiembre, p. 2.
- _____. (1922): «Charolles. Théâtre», *Courrier de Saône-et-Loire* (Chalon-sur-Saône). N.º 26.298, 5 de junio, p. 2
- _____. (1921a): «Creusot. Théâtre des Variétés», *Le Courrier de Saône-et-Loire* (Chalon-sur-Saône). N.º 26.306, 13 de octubre, p. 2.
- _____. (1921b): «Charolles. Théâtre». *Le Courrier de Saône-et-Loire* (Chalon-sur-Saône). N.º 26.300, 7 de octubre, p. 2.
- _____. (1921c): «Chalon. Au Théâtre», *Le Courrier de Saône-et-Loire* (Chalon-sur-Saône). N.º 26.298, 5 de octubre, p. 2.
- _____. (1920): «Chronique locale. Chalon», *Courrier de Saône-et-Loire* (Chalon-sur-Saône). N.º 25.780, 6 de mayo, p. 1.

- ANÓNIMO (1929): «Théâtre, Concerts, Conférences, Assemblées», *Le Courrier de Vevey* (Vevey, Vaud). N.º 279, 28 de noviembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1907): «Empire Theatre. Coventry», *Coventry Evening Telegraph* (Coventry, Warwickshire). S.n., 25 de febrero, p. 1.
- ANÓNIMO (1905): «The Freedom of Suzanne», *Coventry Herald* (Coventry, Warwickshire). S.n., 1 de diciembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1930): «Les spectacles de Toulouse. Théâtre des Nouveautés», *Le Cri de Toulouse* (Toulouse). N.º 8, 23 de febrero, p. 7.
- ANÓNIMO (1900): «L’Affaire Gyp», *La Croix* (París). N.º 5.244, 19 de mayo, p. 2.
- ANÓNIMO (1924): «Teatro. En Cervantes. Repertorio», *La Crónica Meridional* (Almería). N.º 20.934, 23 de noviembre, p. 5.
- ANÓNIMO (1909): «The Freedom of Suzanne (Comedy in 3 Acts): The Comedy Club», *Croydon Guardian and Surrey County Gazette* (Londres). S.n., 25 de septiembre, p. 7.
- _____. (1907): «Grand Theatre», *Croydon Guardian and Surrey County Gazette* (Londres). S.n., 16 de febrero, p. 7.
- ANÓNIMO (1906): «Freedom of Suzanne», *Croydon Chronicle and East Surrey Advertiser*. S.n., 27 de octubre, p. 4.
- _____. (1905): «The Freedom of Suzanne», *Croydon Chronicle and East Surrey Advertiser* (Londres). S.n. 4 de noviembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1911): «Números publicados en *El Cuento Semanal*. Segundo semestre», *El Cuento Semanal*. N.º 212, 20 de enero de 1911, p. 22.
- ANÓNIMO (1937): «Vierzon. Comité Noëlliste de Vierzon. Représentations théâtrales», *La Dépêche du Berry* (Vierzon). N.º 77, 3 de abril, p. 3.
- _____. (1929): «Alhambra», *La Dépêche du Berry* (Vierzon). N.º 253, 12 de noviembre, p. 2.
- _____. (1923): «Théâtre de Bourges. Napoléonette», *La Dépêche du Berry* (Vierzon). 25 de octubre, p. 2.
- _____. (1922): «Grand Casino de Vierzon», *La Dépêche du Berry* (Vierzon). N.º 6.898, 24 de febrero, p. 3.

- _____. (1920): «Vierzon. Grand Casino de Vierzon», *La Dépêche du Berry* (Vierzon). N.º 6.481, 29 de octubre, p. 2.
- ANÓNIMO (1899): «L'affaire Gyp-Trarieux», *La Dépêche Tunisienne* (Túnez). N.º 3108, 5 de enero, p. 1.
- ANÓNIMO (1913): «Communiqués des théâtres et concerts», *La Dernière Heure* (Bruselas). N.º 39, 23 de febrero, p. 4.
- ANÓNIMO (1905): «Disensiones conyugales. Una mujer herida», *El Día* (Madrid). N.º 8.603, 2 de mayo, p. 3.
- ANÓNIMO (1916): «Teatro Nuevo», *Diario de Alicante* (Alicante). N.º 2.698, 28 de marzo, p. 2.
- ANÓNIMO (1924): «Teatro Cervantes», *Diario de Almería* (Almería). N.º 3.405, 22 de noviembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1900): «Agencia teatral de Manuel Castro y Comp. Teatros de París», *Diario del hogar* (México). N. 239, 22 de junio, p. 3.
- ANÓNIMO (1914): «Teatros. Cine El Cid», *Diario de Valencia* (Valencia). N.º 1.046, 2 de febrero, p. 5.
- ANONIMO (1914): «À nos lectrices», *Les Dimanches de la femme* (París). N.º 1, marzo, p. 1.
- ANÓNIMO (1906): «Theatre Royal», *Dover Express and East Kent News* (Dover). S.n., 24 de agosto, p. 7.
- _____. (1905): «Last night at the Theatre Royal, The Freedom of Suzanne», *Dover Express and East Kent News* (Dover). S.n., 15 de septiembre, p. 5.
- ANÓNIMO (1929): «Memento du 27», *Le Droit du Peuple* (Lausana). N.º 304, 27 de diciembre, p. 4.
- _____. (1922): «Genève. Spectacles», *Le Droit du Peuple* (Lausana). N.º 295, 18 de diciembre, p. 7.
- ANÓNIMO (1905): «Gaiety Theatre», *Dublin Evening Mail* (Dubín). S.n., 16 de noviembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1905): «Meetings. Entertainments. Ipswich Lyceum», *East Anglian Daily Times* (Ipswich). S.n., 28 de septiembre, p. 4.

- ANÓNIMO (1906): «Norwich», *Eastern Daily Press* (Norwich, Norfolk). S.n. 3 de mayo, p. 4.
- ANÓNIMO (1916): «A merry play», *Eastbourne Gazette* (Eastbourne). S.n., 24 de mayo, p. 8.
- _____. (1905): «The Freedom of Suzanne», *Eastbourne Gazette* (Eastbourne). S.n., 9 de agosto, p. 8.
- ANÓNIMO (1906): «Frazer Theatre», *East Oregonian* (Pendleton, Oregón). N.º 5.794, 11 de octubre, p. 2.
- ANÓNIMO (1906): «The Freedom of Suzanne», *Eastern Evening News* (Norwich, Norfolk, England). S.n., 30 de abril, p. 4.
- ANÓNIMO (1932): «Spectacles. Alhambra», *L'Écho d'Alger* (Argel). N.º 8.211, 2 de abril, p. 7.
- _____. (1930a): «Spectacles. Théâtre de l'Alhambra. Couchette n.º 3», *L'Écho d'Alger* (Argel). N.º 7.697, 5 de noviembre, p. 5.
- _____. (1930b): «Chroniques des Département Algériens. Oran. Aïn Témouchent», *L'Écho d'Alger* (Argel). N.º 7.406, 17 de enero, p. 8.
- _____. (1921): «Les spectacles», *L'Écho d'Alger* (Argel). N.º 3.210, 7 de enero, p. 4.
- _____. (1919): «Les spectacles», *L'Écho d'Alger* (Argel). N.º 2.631, 8 de junio, p. 4.
- _____. (1912): «Journal républicain du matin», *L'Écho d'Alger* (Argel). N.º 1, 16 de marzo, p. 1.
- ANÓNIMO (1930): «Chronique théâtrale», *L'Écho annamite* (Saigón, Ciudad Ho Chi Minh). N.º 1.392, 10 de enero, p. 2.
- ANÓNIMO (1921a): «Ille-et-Vilaine. Redon. À la Salle des Fêtes», *L'Écho de la Loire* (Nantes). N.º 632, 12 de julio, p. 3.
- _____. (1921b): «Ille-et-Vilaine. Redon», *L'Écho de la Loire* (Nantes). N.º 621, 1 de julio, p. 3.
- _____. (1920): «Nantes. Théâtre Graslin», *L'Écho de la Loire* (Nantes). N.º 351, 4 de septiembre, p. 2.

- ANÓNIMO (1935): «Théâtre de Nogent-sur-Seine», *L'Écho Nogentais* (Nogent-sur-Seine). N.º 3, 19 de enero, p. 2.
- _____. (1923): «Chronique locale. Nogent. Théâtre Municipal. Napoléonette», *L'Écho nogentais* (Nogent-sur-Seine). N.º 35, 2 de mayo, p. 2.
- ANÓNIMO (1928): «Programme de notre concert du mercredi 4 janvier à 20 h. 30», *L'Écho de Paris*. N.º 16.740, 2 de enero, p. 4.
- ANÓNIMO (1929): «Au Théâtre», *L'Écho rochelais* (La Rochelle). N.º 94, 23 de noviembre, p. 2.
- _____. (1923): «Théâtre», *L'Écho rochelais* (La Rochelle). N.º 1, 3 de enero, p. 2.
- _____. (1922): «Chronique. Napoléonette», *L'Écho rochelais* (La Rochelle). N.º 78, 30 de septiembre, p. 2.
- _____. (1921): «Chronique. Napoléonette», *L'Écho rochelais* (La Rochelle). N.º 19, 5 de marzo, p. 1.
- ANÓNIMO (1923): «Chronique. Salle Municipale. Napoléonette», *L'Écho saintongeais* (Saint-Jean-d'Angely). N.º 5.342, 11 de noviembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1922): «Théâtre de Saumur. Samedi 29 avril. Napoléonette», *L'Écho Saumurois* (Saumur). N.º 33, 26 de abril, p. 2.
- _____. (1920): «Les Spectacles. Théâtre de Saumur», *L'Écho Saumurois* (Saumur). N.º 10, 4 de febrero, p. 3.
- ANÓNIMO (1928): «Concertzaal "Muis Sacrum" - Waalwijk », *De Echo van het Zuiden* (Waalwijk). N.º 81, 10 de octubre, p. 8.
- ANÓNIMO (1922): «Uzes. Jurés. Au Théâtre», *L'Éclair* (Montpellier). N.º 16.205, 8 de marzo, p. 2.
- _____. (1921): «Chronique régionale», *L'Éclair* (Montpellier). N.º 16.100, 22 de noviembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1923) : «Napoléonette à l'Hippodrome», *L'Égalité de Roubaix-Tourcoing* (Roubaix). s. n. 30 de mayo, p. 3.
- _____. (1920): «Tourcoing. Théâtre Municipal», *L'Égalité de Roubaix-Tourcoing* (Roubaix). s. n. 19 de abril, p. 2.

- ANÓNIMO (1927): «Montluçon. Les spectacles. Théâtre», *L'Émancipateur* (Bourges). N.º 1.203, 27 de marzo, p. 4.
- ANÓNIMO (1914): «Coisas de Theatro. Theatro Lyrico», *A Epoca* (Río de Janeiro). N.º 744, 7 de septiembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1897): «Un nuevo libro de Gyp», *La Época* (Madrid). N.º 16.998, 30 de septiembre, p. 2.
- _____. (1892): «Nuestro folletín. *Petit Bob*», *La Época* (Madrid). N.º 14.228, 16 de abril, p. 4.
- _____. (1890): «Entre paréntesis», *La Época* (Madrid). N.º 13.453, 4 de febrero, p. 2.
- _____. (1882): «Noticias generales», *La Época* (Madrid). N.º 3161, 22 de septiembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1916a): «Royal Palace Theatre», *The Era* (Londres). S.n., 30 de agosto, p. 17.
- _____. (1916b): «Theatres wanted. Garrick-street. The Criterion Theatre Success », *The Era* (Londres). S.n., 2 de agosto, p. 3.
- _____. (1916c): «Brixton theatre», *The Era* (Londres). S.n., 2 de agosto, p. 3.
- _____. (1907): «Theatrical Gossip», *The Era* (Londres). S.n., 27 de julio, p. 12.
- _____. (1906a): «Palace Pier Theatre. Brighton», *The Era* (Londres). S.n., 22 de septiembre, p. 24.
- _____. (1906b): «Her Majesty's Theatre: Barrow-in-Furness», *The Era* (Londres). S.n., 25 de agosto, p. 24.
- _____. (1906c): «Amusements in South Africa», *The Era* (Londres). S.n., 26 de mayo, p. 25.
- _____. (1906d): «At Harrogate The Freedom of Suzanne will played», *The Era* (Londres). S.n., 26 de mayo, pp. 16-17.
- _____. (1906e): «Freedom of Suzanne. On the love», *The Era* (Londres). S.n., 3 de marzo, p. 2.
- _____. (1906f): «The Freedom of Suzanne, Feb. 26. Lyceum Theatre. Sheffield», *The Era* (Londres). S.n., 24 de febrero, p. 5.

- _____. (1906g): «Carlton and Duckworth Theatre», *The Era* (Londres). S.n., 13 de enero, p. 28.
- _____. (1906h): «Theatrical Gossip», *The Era* (Londres). S.n., 13 de enero, p. 16.
- _____. (1905a): «Birkenhead. New Theatre Royal», *The Era* (Londres). S.n., 9 de diciembre, p. 20.
- _____. (1905b): «Lights out», *The Era* (Londres). S.n., 2 de diciembre, p. 22.
- _____. (1905c): «Theatre Royal. Birmingham», *The Era* (Londres). S.n., 11 de noviembre, p. 5.
- _____. (1905d): «Oct. 9. Theatre Royal. Rochdale», *The Era* (Londres). S.n., 7 de octubre, p. 2.
- _____. (1905e): «London and Suburban theatres», *The Era* (Londres). S.n., 30 de septiembre, p. 12.
- _____. (1905f): «September 23.1905. The Freedom of Suzanne», *The Era* (Londres). S.n., 23 de septiembre, p. 7.
- _____. (1905g): «Theatre Royal. Stockport», *The Era* (Londres). S.n., 17 de junio, p. 22.
- _____. (1905h): «Theatrical Gossip», *The Era* (Londres). S.n., 3 de junio, p. 12.
- ANÓNIMO (1903): «Crítica literaria», *La España Moderna* (Madrid). N.º 178, octubre, p. 191.
- ANÓNIMO (1931): «Spectacles et Concerts. Aujourd'hui», *L'Est Républicain* (Nancy). N.º 15.743, 31 de enero, p. 4.
- _____. (1929): «Spectacles et Concerts. Cine-Palace», *L'Est Républicain* (Nancy). N.º 11.580, 27 de junio, p. 2.
- _____. (1924): «Courrier des spectacles», *L'Est Républicain* (Nancy). N.º 13.279, 9 de abril, p. 4.
- _____. (1920a): «Spectacles. Théâtre de Nancy», *L'Est Républicain* (Nancy). N.º 11.997, 21 de septiembre, p. 3.
- _____. (1920b): «Spectacles et concerts. Théâtre municipal», *L'Est Républicain* (Nancy). N.º 11.926, 11 de julio, p. 3.
- _____. (1920c): «Spectacle et Concerts. Théâtre Municipal», *L'Est Républicain* (Nancy). N.º 11.884, 7 de abril, p. 2.

- _____. (1920d): «Moselle. Question d'actualité. Semaine littéraire et artistique», *L'Est Républicain* (Nancy). N.º 11.832, 5 de abril, p. 3.
- _____. (1919): «Spectacles et Concerts», *L'Est Républicain* (Nancy). N.º 11.582, 29 de junio, p. 2.
- _____. (1914): «Spectacles et Concerts», *L'Est Républicain* (Nancy). N.º 9.786, 29 de julio, p. 3.
- ANÓNIMO (1906): «Miss Mabel Love to visit Cardiff», *Evening Express and Evening Mail* (Cardiff). N.º 6.046, 22 de noviembre, p. 3.
- _____. (1905a): «Public amusements», *Evening Express and Evening Mail* (Cardiff). N.º 5.727, 13 de noviembre, p. 1.
- _____. (1905b): «Evening express», *Evening Express and Evening Mail* (Cardiff). N.º 5.725, 10 de noviembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1906): «Keylor Grand», *The Evening Statesman* (Walla Walla). N.º 65, 6 de octubre, p. 9.
- ANÓNIMO (1905): «Repeating the Games of Openings. A New Star in a Sentimental Play», *The Evening Telegram* (Nueva York). s.n., 1 de febrero, p. 6.
- ANÓNIMO (1904): «Curious Sequel», *Examiner* (Cincinnati). N.º 118, 12 de mayo, p. 2.
- ANÓNIMO (1906): «Today's engagement», *Exeter and Plymouth Gazette* (Exeter, Devon). S.n., 12 de febrero, p. 1.
- ANÓNIMO (1935): «Spectacles. Théâtre du Capitole», *L'Express du Midi* (Toulouse). N.º 15.400, 10 de mayo, p. 5.
- _____. (1899): «La Haute-Cour. Déposition de Mme Gyp», *L'Express du Midi* (Toulouse). N.º 2.793, 16 de diciembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1920): «Neuchâtel. Napoléonette», *L'Express* (Neuchâtel). N.º 115, 20 de mayo, p. 6.
- ANÓNIMO (1920): «Musical plays», *The Evening Post* (Nueva York). s. n., 18 de septiembre, p. 6.
- _____. (1905a): «Music and Drama. The Freedom of Suzanne», *The Evening Post* (Nueva York). Vol. 104, 20 de abril, p. 7.

- _____. (1905b): «Dramatic and musical notes», *The Evening Post* (Nueva York). s. n., 15 de abril, p. 5.
- ANÓNIMO (1905): «Gossip of the stage», *The Fairmont West Virginian* (Fairmont, West Virginia). N.º 4, 22 de abril, p. 3.
- ANÓNIMO (1900): «Une aïeule du féminisme», *La Femme* (París). N.º 19, 1/11, pp. 166-167.
- ANÓNIMO (1938): «Annonces diverses. Vuarens», *Feuille d'avis de Lausanne* (Lausanne). N.º 4, 6 de enero, pp. 4, 13.
- _____. (1897): «Théâtre de Lausanne», *Feuille d'avis de Lausanne* (Lausanne). N.º 38, 15 de febrero, p. 5.
- ANÓNIMO (1922): «Théâtre de la Rotonde. Neuchâtel», *Feuille d'Avis de Neuchâtel*. N.º 110, 15 de mayo, p. 2.
- ANÓNIMO (1920): «Vevey. Napoléonette», *Feuille d'avis de Vevey* (Vevey). N.º 113, 17 de mayo, p. 4.
- ANÓNIMO (1929): «Courrier des théâtres. Théâtres Capucines», *Le Figaro* (París). N.º 38, 7 de febrero, p. 5.
- _____. (1924): «Programme des Spectacles», *Le Figaro* (París). N.º 291, 17 de octubre, p.7.
- _____. (1919): «Courrier des théâtres», *Le Figaro* (París). N.º 199, 19 de julio, p. 3.
- _____. (1897): «De mieux en mieux», *Le Figaro* (París). N.º 135, 15 de mayo, p. 1.
- _____. (1893): «Petites nouvelles», *Le Figaro* (París). N.º 23, 23 de enero, p. 4.
- _____. (1886): «À travers Paris», *Le Figaro* (París). N.º 219, 7 de agosto, p. 1.
- ANÓNIMO (1913): «Public Notices. Folkestone Pleasure Gardens», *Folkestone, Hythe, Sandgate & Cheriton Herald* (Folkestone, Kent). S.n., 31 de mayo, p. 6.
- _____. (1906): «Next week», *Folkestone, Hythe, Sandgate & Cheriton Herald* (Folkestone, Kent). S.n., 20 de enero, p. 4.
- ANÓNIMO (1888): «Bibliographie», *La France* (París). S. n., 1 de junio, p. 3.
- ANÓNIMO (1921): «Chronique d'Alais. Théâtre», *Le Gard* (Nîmes). N.º 495, 9 de mayo, p. 2.

- ANÓNIMO (1927): «Co dzień niesie ? Teatr Wielki», *Gazeta Lwowska* (Lviv). N.º 4, 6 de enero, p. 2.
- ANÓNIMO (1926): «Repertuar Teatrów Poznańskich», *Gazeta Polska* (Kościan). N.º 263, 15 de noviembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1929a): «St.-Jean-de-Luz. Une séance récréative à Sainte-Odile», *La Gazette de Bayonne, de Biarritz et du Pays basque* (Biarritz, Bayonne, Paris). N.º 1.285, 3 de julio, p. 2.
- ANÓNIMO (1929b): «Une séance récréative aux cours Sainte-Odile», *La Gazette de Bayonne, de Biarritz et du Pays basque* (Biarritz, Bayonne, Paris). N.º 1.280, 27 de junio, p. 3.
- ANÓNIMO (1920): «Calendrier-Memento», *Gazette de Biarritz et du Pays Basque* (Bayonne, Biarritz). s.n. 16 de agosto, p. 1.
- ANÓNIMO (1922): «Biarritz. Spectacles. La Petite Fadette au Théâtre Freddy», *La Gazette de Biarritz-Bayonne et Saint-Jean-de-Luz*. N.º 3.980, 11 de marzo, p. 2.
- _____. (1921): «Calendrier-Memento», *La Gazette de Biarritz-Bayonne et Saint-Jean-de-Luz* (Bayonne, Biarritz). S.n. 27 de enero, p. 1.
- ANÓNIMO (1931): «Concerts Spectacles. Cirque Théâtre d'Angers», *La Gazette de Château-Gontier* (Château-Gontier). N.º 40, 4 de octubre, p. 3.
- _____. (1921): «Château-Gontier au jour le jour», *La Gazette de Château-Gontier* (Château-Gontier). N.º 36, 4 de septiembre, p. 7.
- ANÓNIMO (1921): «Spectacles-Concerts-Sociétés», *Gazette de Lausanne* (Lausanne). N.º 310, 9 de noviembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1883): «Répétition générale du Gymnase», *Le Gaulois* (París). N.º 459, 19 de octubre, p. 1.
- ANÓNIMO (1934): «Courrier des spectacles. Théâtre municipal», *Le Grand Écho de l'Aisne* (Saint-Quentin). N.º 1.399, 28 de noviembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1921): «Napoléonette au théâtre municipal de Brest», *Germinal* (Brest). N.º 22, 2 de julio, p. 2.
- ANÓNIMO (1914): «Informations. De Tunis», *Gil Blas* (París). N.º 13.487, 24 de enero, p. 5.

- ANÓNIMO (1920): «Théâtre de Bazas. Napoléonette», *Le Glaneur* (Bazas, Gironde). N.º 4.502, 24 de octubre, p. 2.
- ANÓNIMO (1905a): «Coronet Theatre», *The Globe* (Londres). S.n., 19 de octubre, pp. 3-4.
- ANÓNIMO (1905b): «Cambridge», *The Globe* (Londres). S.n., 13 de febrero, pp. 5-6.
- ANÓNIMO (1905c): «St. James's Theatre», *The Globe* (Londres). S.n., 24 de enero, p. 1.
- ANÓNIMO (1904a): «Vaudeville Theatre», *The Globe* (Londres). S.n., 20 de diciembre, p. 6.
- ANÓNIMO (1904b): «St. James's Theatre», *The Globe* (Londres). S.n., 17 de diciembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1904): «Libros y revistas», *El Globo* (Madrid). N.º 10.563, 20 de agosto, p. 3.
- ANÓNIMO (1905a): «The Theatres», *Gloucester Citizen* (Gloucester, Gloucestershire). S.n., 10 de octubre, p. 3.
- _____. (1905b): «Miscellaneous. Gloucester. Theatre Royal», *Gloucester Citizen* (Gloucester, Gloucestershire). S.n., 10 de octubre, p. 2.
- ANÓNIMO (1928): «Schouwburg „Schuttershof” – Goes», *Goesche Courant* (Goes). N.º 113, 21 de septiembre, p. 4.
- ANÓNIMO (1906): «Salt Lake Theatre», *Goodwin's weekly* (Salt Lake City, Utah). N.º 20, 22 de septiembre, p. 9.
- ANÓNIMO (1928): «Schouwburg “Ons Genoegen” – Gouda”», *Goudsche Courant* (Gouda). N.º 16. 882, 29 de septiembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1906): «Steward's Opera House», *La Grande Evening Observer* (La Grande, Oregón). N.º 277, 9 de octubre, p. 3.
- ANÓNIMO (1922): «Gruyère. Napoléonette», *La Gruyère : le journal du Sud fribourgeois* (Bulle: La Gruyère). N.º 96, 24 de noviembre, p. 2
- ANÓNIMO (1906): «Prince's Theatre. Today», *The Guardian* (Mánchester). S.n. 9 de marzo, p. 1.
- ANÓNIMO (1906): «Brook's Theatre», *The Guthrie daily leader* (Guthrie, Logan, Oklahoma). N.º 90, 7 de diciembre, p. 5.

- ANÓNIMO (1917): «Schouwburg Jansweg», *Haarlem's Dagblad* (Haarlem). N.º 10.389, 11 de abril, p. 3.
- ANÓNIMO (1906a): «The Freedom of Suzanne», *Hampshire Advertiser* (Southampton). S.n., 3 de noviembre, p. 11.
- _____. (1906b): «New Grand Theatre. West Marlands, Southampton», *Hampshire Advertiser* (Southampton). S.n., 20 de octubre, p. 7.
- ANÓNIMO (1906): «Bexhill-on-sea», *Hastings and St. Leonards Observer* (Hastings, East Sussex). S.n., 13 de enero, p. 2.
- _____. (1905): «The freedom of Suzanne», *Hastings and St. Leonards Observer* (Hastings, East Sussex). S. n. 29 de julio, p. 2.
- ANÓNIMO (1928): «Openingsvoorstelling van "Casino"», *Heldersche Courant* (Den Helder). N.º 6.556, 6 de octubre, p. 12.
- ANÓNIMO (1906): «Libros y periódicos. *El Cuento Semanal*», *Heraldo de Alcoy* (Alicante). N.º 2.766, 28 de diciembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1899): «La leyenda muerta», *El Heraldo de Madrid* (Madrid). N.º 3.082, 19 de abril, p. 1.
- ANÓNIMO (1905): «Seen on New York stage. Freedom of Suzanne. Marie Tempest's Success in Comedy her Husband adopted», *The Illustrated Buffalo Express* (Búfalo, Nueva York). s. n. 23 de abril, p. 28.
- ANÓNIMO (1929): «Communiqués. Les galas d'opérette au Théâtre de la Chaux-de-Fonds», *L'Impartial* (La Chaux-de-Fonds). N.º 15.021, 31 de diciembre, p. 4.
- _____. (1927): «Les cheveux coupés de Gyp», *L'Impartial* (La Chaux-de-Fonds). N.º 14.182, 2 de abril, p. 1.
- ANÓNIMO (1923): «Théâtre du Blanc», *L'Indépendant du Berry* (Le Blanc). N.º 40, 6 de octubre, p. 2.
- _____. (1921): «Théâtre du Blanc», *L'Indépendant du Berry* (Le Blanc). N.º 35, 27 de agosto, p. 3.
- ANÓNIMO (1908): «Tribuneaux. Cloclo devant la justice», *L'Humanité* (París). N.º 1393, 9 de febrero, p. 2.
- _____. (1906): «Les théâtres», *L'Humanité* (París). N.º 842, 7 de agosto, p. 4.

- _____. (1905): «Les Théâtres», *L'Humanité* (París). N.º 308, 19 de febrero, p. 4.
- ANÓNIMO (1869): «Crónica general. Gacetilla», *La Iberia* (Madrid). N.º 4041, 5 de diciembre, pp. 3-4.
- ANÓNIMO (1898): «Miscelánea. Teatros», *La Ilustración Artística* (Barcelona). N.º 884, 5 de diciembre, p. 10.
- ANÓNIMO (1883): «Miscelánea», *La Ilustración de la mujer* (Madrid). N.º 8, 15 de septiembre, pp. 63-64.
- ANÓNIMO (1924): «Una bella sacerdotisa de Diana. Miss Monita Dicks quiere fundar el mayor Club de caza del mundo», *El Imparcial* (Madrid). N.º 20.283, 2 de febrero, p. 4.
- _____. (1905): «Libros nuevos», *El Imparcial* (Madrid). N.º 13.587, 24 de enero, p. 4.
- ANÓNIMO (1932): «Le billet de Pangloss», *L'Indépendance Luxembourgeoise* (Luxemburgo). N.º 254, 11 de septiembre, p. 1.
- _____. (1919): «Théâtre de la Ville», *L'Indépendance Luxembourgeoise* (Luxemburgo). N.º 256, 31 de octubre, p. 2.
- ANÓNIMO (1922a): «Espectáculos para hoy. Cine Ópera. Cine Royal», *El Informador* (Guadalajara, México). N.º 1.665, 28 de abril, p. 6.
- _____. (1922b): «Espectáculos para hoy. Teatro Cauhtemoc», *El Informador* (Guadalajara, México). N.º 1.664, 27 de abril, p. 6.
- ANÓNIMO (1940): «À travers les coulisses. Ce soir : À l'Odéon», *L'Intransigeant* (París). S.n., 20 de abril, p. 4.
- _____. (1929): «Spectacles. Théâtre. Courrier», *L'Intransigeant* (París). N.º 18.208, 27 de agosto, p. 6.
- _____. (1901): «Programme des Théâtres du jeudi 5 décembre», *L'Intransigeant* (París). N.º 7.814, 6 de diciembre, p. 2.
- _____. (1894) «Bibliographie», *L'Intransigeant* (París). N.º 5181, 20 de septiembre, p. 3.
- _____. (1891a): «Faits divers. Un drame d'amour», *L'Intransigeant* (París). N.º 4163, 7 de diciembre, p. 2.

- _____. (1891b): «Le drame d'Ivry. Double suicide», *L'Intransigeant* (París). N.º 3.942, 30 de abril, p. 2.
- ANÓNIMO (1906): «Amusements», *Irish Independent* (Dublín). S.n., 5 de marzo, p. 4.
- _____. (1905): «Amusements», *Irish Independent* (Dublín). S.n., 7 de noviembre, p. 4.
- ANÓNIMO (1937): «Teatros. Teatro Municipal», *Jornal do Brasil* (Río de Janeiro). N.º 169, 21 de julio, p. 15.
- ANÓNIMO (1939): «Ce qu'est le Cercle Tricolore», *Le Jour* (Montreal). N.º 7, 28 de octubre, p. 5.
- ANÓNIMO (1933): «Courrier théâtral. Gobelins», *Le Journal* (París). N.º 14.962, 4 de octubre, p. 6.
- _____. (1930): «Courrier théâtral», *Le Journal* (París). N.º 13.610, 21 de enero, p. 8.
- _____. (1929): «Courrier théâtral. Les premières et la reprise de ce soir», *Le Journal* (París). N.º 13.360, 16 de mayo, p. 5.
- _____. (1912): «À la Maison des Étudiants», *Le Journal* (París). N.º 7.184, 28 de mayo, p. 3.
- ANÓNIMO (1920): «Chronique théâtrale. Napoléonette», *Le Journal d'Alençon et du département de l'Orne* (Alençon). N.º 12, 8 de febrero, p. 1.
- ANÓNIMO (1922): «Ancenis. Théâtre Municipal d'Ancenis», *Journal d'Ancenis* (Ancenis). N.º 1, 1 de enero, p. 3.
- ANÓNIMO (1911): «Lecture pour tous», *Le Journal de la jeunesse* (París). N.º 1.983, 3 de diciembre, p. 442.
- ANÓNIMO (1923): «Chronique locale. Théâtre Municipal», *Journal de Montélimar* (Montélimar). N.º 58, 5 de diciembre, p. 2.
- _____. (1921): «La région. Dieulefit», *Journal de Montélimar* (Montélimar). N.º 38, 17 de septiembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1893): «GYP», *Journal du Dimanche* (París). N.º 2.530, 7 de mayo, p. 1.
- ANÓNIMO (1936): «À travers le Département. L'arrondissement d'Orléans. Artenay», *Journal du Loiret* (Orléans). N.º 36, 2 de febrero, p. 3.
- _____. (1930): «Concerts et Spectacles», *Journal du Loiret* (Orléans). N.º 74, 26 de marzo, p. 3.

- _____. (1924): «Concerts et spectacles. Napoléonette à l'Alhambra», *Journal du Loiret* (Orléans). N.º 208, 6 de septiembre, p. 2.
- _____. (1923): «Concerts et Spectacles», *Journal du Loiret* (Orléans). N.º 94, 22 de abril, p. 3.
- _____. (1900): «Annales de la Patrie française», *Journal du Loiret* (Orléans). N.º 236, 10 de octubre, p. 3.
- ANÓNIMO (1921): «Théâtre de Montparlier», *Journal de Pontarlier* (Pontarlier). N.º 41, 15 de octubre, p. 2.
- ANÓNIMO (1923): «Théâtre des Variétés», *Journal de Seine-et-Marne* (Meaux). N.º 7.690, 10 de febrero, p. 2.
- ANÓNIMO (1921): «Chronique locale. Valognes», *Le Journal de l'arrondissement de Valognes* (Valognes : Carette-Bondessein). N.º 27, 2 de julio, p. 1.
- ANÓNIMO (1931): «La scène et l'écran», *Le Journal d'Aubenas et de Vals-les-Bains* (Aubenas). N.º 2.262, 12 de septiembre, p. 2.
- _____. (1921): «Tournées artistiques. Théâtre du Pesage», *Journal d'Aubenas et de Vals-les-Bains* (Aubenas). N.º 1.722, 26 de marzo, p. 2.
- _____. (1920): «Aubenas. Théâtre Municipal», *Le Journal d'Aubenas et de Vals-les-Bains* (Aubenas). N.º 1.707, 18 de diciembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1894): «Courrier des théâtres», *Journal des débats politiques et littéraires* (París). s.n., 12 de noviembre, p. 3.
- _____. (1883): «Bulletin judiciaire», *Le Journal des débats politiques et littéraires*. s. n. 8 de noviembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1961): «France : choix d'émissions», *Journal de Genève* (Ginebra). N.º 294, 16 de diciembre, p. 15.
- _____. (1945a): «Spectacles, concerts, conférences et réunions», *Journal de Genève* (Ginebra). N.º 7, 9 de enero, p. 5.
- _____. (1945b): «Une jeune fille peut-elle être lancier ?», *Journal de Genève* (Ginebra). N.º 1, 2 de enero, p. 4.
- _____. (1920a): «Spectacles et Concerts», *Journal de Genève* (Ginebra). N.º 4, 5 de enero, p. 4.

- _____. (1920b): «Spectacles et Concerts», *Journal de Genève* (Ginebra). N.º 3, 4 de enero, p. 20.
- ANÓNIMO (1905): «Échos et nouvelles de la Principauté», *Journal de Monaco* (Mónaco). N.º 2.427, 10 de enero, p. 1.
- ANÓNIMO (1921): «Au Théâtre», *Journal de Pontivy* (Pontivy). s.n. 26 de junio, p. 2.
- ANÓNIMO (1943a): «Tourcoing. Au Foyer Notre-Dame», *Journal de Roubaix* (Roubaix). N.º 93, 5 de abril, p. 3.
- _____. (1943b): «Tourcoing. Napoléonette», *Journal de Roubaix* (Roubaix). N.º 78, 21 de marzo, p. 2.
- _____. (1935): «TSF. Programmes du dimanche», *Journal de Roubaix* (Roubaix). N.º 328, 24 de noviembre, p. 6
- _____. (1920): «Concerts et spectacles. Roubaix. — Casino-Palace. — Napoléonette», *Journal de Roubaix* (Roubaix). N.º 156, 4 de junio, p. 2.
- ANÓNIMO (1931): «Royal-Théâtre», *Le Journal de Tournon* (Tournon). N.º 40, 4 de octubre, p. 5.
- _____. (1922): «Napoléonette à Tain», *Le Journal de Tournon* (Tournon). N.º 10, 1 de marzo, p. 6.
- _____. (1920): «Théâtre Argence», *Le Journal de Tournon* (Tournon). N.º 52, 26 de diciembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1931): «Salle Berlioz. Napoléonette», *Journal de Vienne et de l'Isère* (Vienne). N.º 38, 26 de septiembre, p. 6.
- _____. (1913): «Théâtre des Célestins», *Journal de Vienne et de l'Isère* (Vienne). N.º 82, 11 de octubre, p. 2.
- ANÓNIMO (1898a): «Au Théâtre Pompadour», *La Justice* (París). N.º 6.882, 17 de noviembre, p. 1.
- _____. (1898b): «Courrier des théâtres», *La Justice* (París). N.º 6.654, 28 de marzo, p. 3.
- _____. (1891): «L'année théâtrale», *La Justice* (París). N.º 4.005, 1 de enero, p. 3.
- ANÓNIMO (1892): «Un sacerdotte criminel», *La Justicia* (Madrid). N.º 1.666, 18 de agosto p. 2.

- _____. (1890): «La prensa y la opinión», *La Justicia* (Madrid). N.º 767, 5 de febrero, p. 1.
- _____. (1888): «Mosaico. Las velocipedistas», *La Justicia* (Madrid). N.º 292, 22 de octubre, p. 3.
- ANÓNIMO (1906): «The Grand, Woolwich», *Kentish Independent* (Londres). 23 de noviembre, p. 8.
- _____. (1905): «Broadway Theatre. New Cross», *Kentish Independent* (Londres). S.n., 24 de noviembre, p. 6.
- ANÓNIMO (1905): «Kings Theatre», *King's Theatre Programme*, s. n. p. 4.
- ANÓNIMO (1900): «Les coulisses», *La Lanterne* (París). N.º 8.458, 19 de junio, p. 3.
- _____. (1895a): «Bibliothèque du “ Supplément ”», *La Lanterne*. N.º 891, 28 de marzo, p. 4.
- _____. (1895b): «La soirée. Comédie Parisienne et Odéon», *La Lanterne* (París). N.º 6.528, 6 de marzo, p. 2.
- _____. (1892): «Théâtres», *La Lanterne* (París). N.º 5.675, 3 de noviembre, p. 3.
- _____. (1893): «Théâtres», *La Lanterne* (París). N.º 5.758, 25 de enero, p. 3.
- ANÓNIMO (1906): «Amusements», *The Leadville Herald Democrat* (Leadville, Colorado). s. n., 20 de septiembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1916): «Theatre Royal», *Leamington Spa Courier* (Warwickshire). S.n., 1 de septiembre, p. 6.
- _____. (1906): «Amusements. Theatre Royal. Leamington», *Leamington Spa Courier* (Warwickshire). S.n., 9 de noviembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1893): «Tante Joujou, par Gyp. *La Lecture, magazine littéraire*. s. n., 11 de junio, p. 3
- ANÓNIMO (1911): «Pièces de théâtre», Cartel original localizable en *Lectures pour tous*, 1898-1918. París: Hachette et Cie. Disponible en: <http://livres-et-gravures.fladc.com/pieces-de-theatre.html> [Consultado el 15 de mayo de 2017].
- ANÓNIMO (1906): «The Leeds and Yorkshire Mercury», *Leeds Mercury*. S.n., 1 de junio, p. 6.
- _____. (1905a): «Miss Marie Tempest. The Freedom of Suzanne», *Leeds Mercury*. S.n., 4 de octubre, p. 1.

- _____. (1905b): «Leeds Grand Theatre on October 9th», *Leeds Mercury*. S.n., 15 de junio, pp. 3-4.
- ANÓNIMO (1906a): «Amusements. Palace Theatre of Varieties, at 6.50», *Leicester Daily Post* (Leicester, Leicestershire). S.n., 7 de abril, p. 4.
- _____. (1906b): «Opera House. Leicester», *Leicester Daily Post* (Leicester, Leicestershire). S.n., 28 de marzo, p. 1.
- ANÓNIMO (1928): «Leidsche Schouwburg», *De Leidsche Courant* (Leiden). N.º 5.983, 22 de septiembre, p. 8.
- ANÓNIMO (1921): «Leidsche Schouwburg», *Leidsch Dagblad* (Leiden). N.º 18.695, 12 de febrero, p. 1.
- _____. (1919): «Kunst en Letteren. Het Ned. –Indisch Tooneel», *Leidsch Dagblad* (Leiden). N.º 18.063, 18 de enero, p. 5.
- ANÓNIMO (1928): «“Prulletje” in het Centraal Theater», *Het Leven* (Ámsterdam). Número no disponible, 4 de agosto, p. 996.
- ANÓNIMO (1920): «Théâtre de Fribourg», *La Liberté* (Fribourg). N.º 112, 14 de mayo, p. 4.
- ANÓNIMO (1911): «Échos. Le service militaire pour les femmes», *La Liberté* (París). N.º 16.730, 15 de diciembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1910): «Spectacles du 23 février», *La Libre Parole* (París). N.º 6.517, 23 de febrero, p. 4.
- ANÓNIMO (1920): «Casino Municipal. Ce qu’il faut retenir pour la semaine», *Le Littoral* (Cannes). S.n., 7 de marzo, p.2.
- ANÓNIMO (1915a): «The Freedom of Suzanne, From the Criterion Theatre, London», *Liverpool Echo* (Liverpool). S.n., 9 de diciembre, p. 1.
- _____. (1915b): «In the limelight», *Liverpool Echo* (Liverpool). S.n., 3 de diciembre, p. 6.
- ANÓNIMO (1906): «Thatcher Opera House», *The Logan Republican* (Logan, Utah). N.º 102, 29 de septiembre, p. 4.
- ANÓNIMO (1907a): «The Stage and concert», *London Daily News* (Londres). S.n., 21 de febrero, p. 3.

- _____. (1907b): «The Stage. Playhouse Opening», *London Daily News* (Londres). S.n., 26 de enero, p. 4.
- _____. (1905): «The Freedom of Suzanne», *London Daily News* (Londres). S.n., 20 de octubre, p. 4.
- _____. (1904a): «Theatres. Drury Lane. Theatre Royal», *London Daily News* (Londres). S. n., 21 de diciembre, p. 1.
- _____. (1904b): «Haymarket Theatre», *London Daily News* (Londres). S.n., 20 de diciembre, p. 1.
- _____. (1904c): «Garrick», *London Daily News* (Londres). S.n., 6 de diciembre, p. 1.
- _____. (1904d): «Theatres. Royal Opera. Covent Garden», *London Daily News* (Londres). S.n., 18 de noviembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1907): «His Majesty Theatre», *London Evening Standard* (Londres). S.n., 21 de marzo, p. 6.
- _____. (1905): «Wyndham's Theatre», *London Evening Standard* (Londres). S.n., 3 de enero, p. 4.
- ANÓNIMO (1904): «At the Theaters», *The Louisville Courier-Journal* (Louisville, Kentucky). N.º 13.122, 4 de diciembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1930): «Troupe Gellaz», *Madagascar. Industriel, commercial, Agricole* (Tananarive). N.º 408, 1 de noviembre, p. 7.
- ANÓNIMO (1907a): «Manchester amusements», *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser* (Mánchester).. S.n., 12 de marzo, p. 12.
- _____. (1907b): «March 11th: Mabel Love in The Freedom of Suzanne. Queen's Theatre», *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser* (Mánchester). S.n., 4 de marzo, p. 1.
- _____. (1905): «Theatre Royal. The Freedom of Suzanne. Next week», *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser* (Mánchester). S.n., 31 de octubre, p. 1.
- ANÓNIMO (1912): «Réunions d'hier soir. La confession bonapartiste de Mme Gyp», *Le Matin* (París). N.º 10.283, 23 de abril, p. 3.
- _____. (1908): «L'Assemblée des Auteurs», *Le Matin* (París). N.º 8.849, 20 de mayo, p. 2.

- ANÓNIMO (1932a): «La représentation des Noëlistes», *Le Mémorial d'Aix* (Aix-en-Provence: Aubin). N.º 17, 24 de abril, p. 1.
- _____. (1932b): «Chez les Noëlistes», *Le Mémorial d'Aix* (Aix-en-Provence: Aubin). N.º 16, 17 de abril, p. 1.
- _____. (1922): «Chronique locale», *Le Mémorial d'Aix* (Aix-en-Provence: Aubin). s.n., 19 de marzo, p. 2.
- _____. (1920a): «Chronique locale», *Le Mémorial d'Aix* (Aix-en-Provence: Aubin) N.º 50, 12 de diciembre, p. 2.
- _____. (1920b): «Chronique locale», *Le Mémorial d'Aix* (Aix-en-Provence: Aubin). s.n., 14 de marzo, p. 2.
- ANÓNIMO (1930): «Saint-Étienne. Échos des spectacles», *Le Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire* (Saint-Étienne). N.º 86, 27 de marzo, p. 3.
- _____. (1924): «Chronique locale. Théâtre Massenet», *Le Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire* (Saint-Étienne). N.º 274, 3 de octubre, p. 2.
- _____. (1921a): «Chronique régionale. Loire. Firminy. Soirée récréative», *Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire* (Saint-Étienne). N.º 262, 20 de septiembre, p. 3.
- _____. (1921b): «Chronique locale. Théâtre Massenet», *Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire* (Saint-Étienne). N.º 259, 17 de septiembre, p. 2.
- _____. (1920): «Spectacles. Eden», *Le Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire* (Saint-Étienne). N.º 203, 21 de julio, 4.
- _____. (1914): «Spectacles et concerts. Étoile-Théâtre», *Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire* (Saint-Étienne). N.º 109, 19 de abril, p. 2.
- ANÓNIMO (1940): «La quinzaine dramatique», *Le Ménestrel* (París). N.º 17-18, 26 de abril y 3 de mayo, p. 68.
- ANÓNIMO (1903): «Hoja de patronas de tamaño natural. Reverso. Núms. 22 á 24. Refajos y corsé para niñas de 8 a 9 años (véase la pág. 321)», Suplemento al N.º 27 de la *Moda Elegante*, p. 321.
- _____. (1881): «Pequeña gaceta parisiense», *La moda elegante* (Cádiz). N.º 33, 6 de septiembre, p. 264.

- _____. (1879): «Pequeña gaceta parisiense», *La moda elegante* (Cádiz). N.º 18, 14 de mayo, p. 152.
- _____. (1877): «Pequeña gaceta parisiense», *La moda elegante* (Cádiz). N.º 26, 14 de julio, p. 208.
- _____. (1876): «Pequeña gaceta parisiense», *La moda elegante* (Cádiz). N.º 6, 14 de febrero, p. 47.
- _____. (1871): «Corsé para niñas de uno à tres años. — Núm. 9», *La Moda Elegante ilustrada* (Cádiz). N.º 31, agosto, p. 242.
- ANÓNIMO (1905): «Courrier de la semaine. Province et étranger», *Le Monde artiste illustré* (París). N.º 4, 22 de enero, p. 62.
- _____. (1895): «Courrier de la semaine», *Le Monde artiste illustré* (París). N.º 31, 4 de agosto, p. 432.
- ANÓNIMO (1921): «Spectacles et Concerts. Théâtre de Caen», *Le Moniteur du Calvados* (Caen). N.º 177, 4 de agosto, p. 3.
- _____. (1920): «Spectacles et Concerts. Théâtre de Caen», *Le Moniteur du Calvados* (Caen). N.º 182, 8 y 9 de agosto, p. 1.
- ANÓNIMO (1931): «À Royat. Casino. Samedi», *Le Moniteur du Puy-de-Dome* (Clermont-Ferrand). N.º 252, 9 de septiembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1910): «Semaine du 10 janvier 1910. Théâtre National. Direction G. Gauvreau», *Montréal qui chante* (Montreal). N.º 16, 10 de enero, p. 11.
- ANÓNIMO (1907a): «Theatres and Music Halls. Forthcoming events», *Morning Post* (Londres). S.n., 8 de abril, p. 3.
- ANÓNIMO (1907b): «Theatres and music halls. Forthcoming events», *Morning Post* (Londres). S.n., 25 de marzo, p. 4.
- ANÓNIMO (1906): «The Paris Theatre», *The Morning Post* (Londres). S.n., 26 de noviembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1905): «Scene from the New Play “Friquet”», *The Morning Telegraph* (Nueva York). Número no disponible, 1 de febrero, p. 10.
- ANÓNIMO (1931): «Casino Municipal. – La Baule. Théâtre», *La Mouette* (Le Pouliguen). N.º 193, 30 de agosto, p. 1.

- ANÓNIMO (1925): «Mujer», *Mujer: revista del mundo y de la moda* (Madrid). N.º 1, 26 de agosto, p. 1.
- ANÓNIMO (1926): «Reforma importante», *Mundo Gráfico* (Madrid). N.º 767, 14 de julio, p. 13.
- ANÓNIMO (1859): «Bibliografía», *El Mundo Pintoresco* (Madrid). N.º 27, 3 de julio, p. 11.
- ANÓNIMO (1922): «Nouvelles locales», *Le Narrateur* (Villefranche-de-Rouergue). N.º 2.149, 22 de abril, p. 2.
- ANÓNIMO (1914): «Out of town news», *The New York Dramatic Clipper*. s. n., 5 de diciembre, p. 24.
- ANÓNIMO (1912): «Out of town news. Kansas City, Mo.», *The New York Clipper* (Nueva York). N.º 14, 18 de mayo, p. 22.
- _____. (1907a): «On the Road. Columbus», *The New York Clipper* (Nueva York). N.º 2, vol. LV, 2 de marzo, pp. 62-63.
- _____. (1907b): «Michigan. Grand Rapids», *The New York Clipper*. S.n. (Anniversary Number), 23 de febrero, p. 21.
- _____. (1907c): «Indiana. Frankfort», *The New York Clipper* (Nueva York). N.º 51, 9 de febrero, p. 1337.
- _____. (1906a): «Washington. Tacoma», *The New York Clipper* (Nueva York). N.º , 27 de octubre, p. 970.
- _____. (1906b): «Kansas. Topeka», *The New York Clipper* (Nueva York). N.º 30, 15 de septiembre, p. 795.
- ANÓNIMO (1912): «Amusements the contry over», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.750, 3 de julio, p. 20.
- _____. (1908): «Milwaukee», *The New York Dramatic Mirror*. N.º 1.546, 8 de agosto, p. 9.
- _____. (1907a): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.494, 10 de agosto, p. 19.

- _____. (1907b): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.476, 6 de abril, p. 8.
- _____. (1907c): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.474, 23 de marzo, pp. 23-24.
- _____. (1907d): «Dates ahead. Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.473, 16 de marzo, p. 23.
- _____. (1907e): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.469, 16 de febrero, pp. 6-7.
- _____. (1907f): «Correspondence. In other cities», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.468, 9 de febrero, pp. 4-7.
- _____. (1907g): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.467, 2 de febrero, p. 7.
- _____. (1907h): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.464, 12 de enero, pp. 5-9.
- _____. (1907i): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.464, 12 de enero, pp. 20-21.
- _____. (1907j): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.463, 5 de enero, p. 5.
- _____. (1907k): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.463, 5 de enero, p. 20.
- _____. (1906a): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.462, 29 de diciembre, p. 24.
- _____. (1906b): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.459, 8 de diciembre, p. 7.
- _____. (1906c): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.457, 24 de noviembre, p. 7.
- _____. (1906d): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.456, 17 de noviembre, p. 7.
- _____. (1906e): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.455, 10 de noviembre, pp. 20-21.

- _____. (1906f): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.451, 13 de octubre, p. 5.
- _____. (1906g): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.449, 29 de septiembre, p. 5.
- _____. (1906h): «Dates ahead. Dramatic Companies. The Freedom of Suzanne», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.449, 29 de septiembre, p. 7.
- _____. (1906i): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.448, 22 de septiembre, p. 6.
- _____. (1906j): «Correspondence», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.447, 15 de septiembre, p. 5.
- _____. (1905): «Savoy – Theatre», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.364, 11 de febrero, p. 16.
- ANÓNIMO (1905): «“Freedom of Suzanne” causes much laughter», *The New York Press* (Nueva York). N.º 6.350, 20 de abril, p. 12.
- ANÓNIMO (1932): «Countess de Janville, Novelist Gyp, Dead; Internationally Known for Her 140 Books, Including “Petit Bob” and “Maman”», *The New York Times*. Número y página no disponibles, 30 de junio.
- _____. (1905): «A Conventional Play of Life in the Circus», *The New York Times*. Número y página no disponibles, 1 de febrero.
- _____. (1900): «GYP ABDUCTED IN PARIS ?; Comtesse Martel de Mirabeau Found Wandering and Injured - She Tells an Extraordinary Story», *The New York Times*. Número no disponible, 13 de mayo, p. 1.
- ANÓNIMO (1916): «Schouwburgen, concerten, tentoonstellingen, enz», *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (Róterdam). N.º 67, 7 de marzo, p. 12.
- ANÓNIMO (1916): «Nieuwe Koninkl Harmonie», *Nieuwe Tilburgsche Courant* (Tilburg). N.º 6.705, 14 de octubre, p. 8.
- ANÓNIMO (1903): «Schouwburg Batavia», *Het Nieuws van den Dag voor Nederlandsch-Indië* (Batavia). N.º 301, 31 de diciembre, p. 7.
- _____. (1904): «Schouwburg Batavia», *Het nieuws van den dag voor Nederlandsch-Indië* (Batavia). N.º 11, 31 de enero, p. 4.

- ANÓNIMO (1920a): «Chronique locale. Tournée A. Chartier à l'Opéra Municipal», *Nîmes-Soir* (Nîmes). N.º 386, 28 de diciembre, p. 2.
- _____. (1920b): «Chronique Locale», *Nîmes-Soir* (Nîmes). N.º 144, 17 de marzo, p. 1.
- _____. (1920c): «Spectacles et concerts», *Nîmes-Soir* (Nîmes). N.º 143, 16 de marzo, p. 2.
- ANÓNIMO (1906): «Theatre royal. The Freedom of Suzanne», *Northern Whig* (Belfast, Antrim). S.n. 22 de marzo, p. 6.
- ANÓNIMO (1907): «"Freedom of Suzanne, tonight"», *Norwalk Evening Herald* (Norwalk, Ohio). N.º 62, 4 de marzo, p. 2.
- ANÓNIMO (1905): «The Freedom of Suzanne», *Norwich Mercury* (Norwich). S.n., 19 de agosto, p. 9.
- ANÓNIMO (1909): «Stanley Athenaeum», *Norwood News* (Londres). S.n., 6 de noviembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1906): «The Freedom of Suzanne. The Successful Comedy from the Criterion Theatre», *Nottingham Evening Post* (Nottingham, Nottinghamshire). S.n., 14 de abril, p. 2.
- ANÓNIMO (1906): «Deadly ice cream», *Nottingham Journal* (Nottingham, Nottinghamshire). S. n., 17 de abril, p. 5.
- ANÓNIMO (1933a): «Fêtes des 16 et 23 juillet», *Le Nouvelliste de Bellac* (Bellac). N.º 4.096, 6 de agosto, p.1.
- ANÓNIMO (1933b): «Fête de Charité du 23 juillet», *Le Nouvelliste de Bellac* (Bellac). N.º 4.096, 9 de julio, p. 2.
- ANÓNIMO (1928): «Théâtre municipal. Napoléonette», *Le Nouvelliste du Morbihan* (Lorient y Vannes). N.º 257, 13 de noviembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1915): «Notre nouveau feuilleton», *Les Nouvelles du Jour* (Luxemburgo). N.º 36, 4 de febrero, p. 2.
- ANÓNIMO (1914): «Bruxelles. À l'Alhambra. Le Friquet», *L'Officiel Artistique et théâtral* (Anvers). N.º 1 del tercer año, 7 de julio, p. 4.
- ANÓNIMO (1906): «Do you know...», *Oklahoma City Daily Pointer* (Oklahoma City). N.º 254, 12 de diciembre, p. 4.

- _____. (1912): «At the theaters. Amusements. American theater», *Omaha Daily Bee*. N.º 40, 24 de marzo, p. 18.
- _____. (1906): «Amusements. Boyd's», *The Omaha Daily Bee*. N.º 128, 14 de noviembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1932): «Les lettres. Gyp. Féministe ?», *L'Œil de Paris* (París). N.º 165, 2 de enero, p. 9.
- ANÓNIMO (1936): «Le referendum de l' "Œuvre" devant le Club du Faubourg», *L'Œuvre* (París). N.º 7696, 26 de octubre, p. 2.
- ANÓNIMO (1934): «Théâtre municipal. Couchette n.º 3», *Oran-Spectacles* (Orán). N.º 247, 10 de febrero, p. 11.
- ANÓNIMO (1905): «Miss Doro as Friquet», *The Oregon Daily Journal* (Portland). N.º 19.704, 12 de febrero, p. 19.
- ANÓNIMO (1895): «Échos», *L'Orchestre*. s.n., 1 de julio, p. 3.
- ANÓNIMO (1942): «Les concours du Conservatoire. Les concours publics», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). 27 de junio, p. 3.
- _____. (1937a): «Périers. Les séances du cours complémentaire de Jeunes Filles», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 15.018, 22 de diciembre, p. 8.
- _____. (1937b): «Syndicats et sociétés. A.E. du Lycée de jeunes filles», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 14.984, 18 de noviembre, p. 6.
- _____. (1937c): «Matinées et soirées. Matinée Francine Vasse», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 14.678, 15 de enero, p. 7.
- _____. (1936a): «Mortain. Aujourd'hui. À Barenton», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 14.479, 28 de junio, p. 7.
- _____. (1936b): «Pontorson, Coopérative Scolaire», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 14.473, 22 de junio, p. 10.
- _____. (1936c): «Brécey. École Communale des Garçons», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 14.472, 21 de junio, p. 7.
- _____. (1935a): «Théâtre Municipal de Rennes. Couchette n.º 3», *L'Ouest Éclair* (Rennes). N.º 14.059, 5 de mayo, p. 11.

- _____. (1935b): «Matinées et soirées. Théâtre Graslin», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 13.990, 25 de febrero, p. 5.
- _____. (1934): «Fougères. Matinées et soirées. “ Vers les sommets ”», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 13.875, 2 de noviembre, p. 7.
- _____. (1931): «Syndicats et Sociétés», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 12.595, 3 de mayo, p. 12.
- _____. (1930): «TSF. Les auditions radiotéléphoniques. Radio-Paris», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 12.320, 31 de julio, p. 12.
- _____. (1929): «La Roche-sur-Yon. Au Théâtre Municipal», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 10.248, 18 de noviembre, p. 6.
- _____. (1928a): «Dans la région. Matinées et soirées. Théâtre Municipal de Rennes», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 24 de noviembre, p. 5.
- _____. (1928b): «Vitré. Au Théâtre», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 9.886, 20 de noviembre, p. 6.
- _____. (1923): «Segré. Memento des spectacles», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 8.044, 23 de septiembre, p. 5.
- _____. (1921a): «Dans la région. Coutances. Au Théâtre», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 7.452, 31 de julio, p. 4.
- _____. (1921b): «Angers. Matinées et soirées. Napoléonette», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 7.445, 24 de junio, p. 4.
- _____. (1921c): «Matinées et soirées», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 7.444, 23 de junio, p. 4.
- ANÓNIMO (1923): «Lorient. Théâtre Municipal», *L'Ouest Républicain*. N.º 74, 30 de septiembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1882): «Madrid», *El Pabellón Nacional* (Madrid). N.º 3161, 26 de septiembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1907): «Theatrical notes. At the Kentucky», *The Paducah Evening Sun* (Paducah, Kentucky). N.º 174, 22 de enero, p. 2.

- ANÓNIMO (1907a): «Mabel Love in The Freedom of Suzanne», *Pall Mall Gazette* (Londres). S.n., 7 de febrero, p. 6.
- _____. (1907b): «At the Coronet Theatre, in The Freedom of Suzanne», *Pall Mall Gazette* (Londres). S.n., 2 de febrero, p. 8.
- _____. (1905): «Terry's Theatre», *Pall Mall Gazette* (Londres). S.n., 19 de enero, pp. 3-4.
- ANÓNIMO (1929): «Courrier théâtral. Les générales et les premières annoncées. En mai», *Paris-Soir*. N.º 2.047, 14 de mayo, p. 5.
- ANÓNIMO (1907): «Amusements», *The Paterson Morning Call* (Paterson, New Jersey). N.º 77, 1 de abril, p. 6.
- ANÓNIMO (1932): «Au Théâtre. Napoléonette», *Le Petit Dauphinois* (Grenoble). N.º 30, 30 de enero, p. 4.
- _____. (1927): «Spectacles. Casino Kursaal de Grenoble», *Le Petit Dauphinois* (Grenoble). N.º 17.684, 31 de agosto, p. 5.
- ANÓNIMO (1935): «Grand-Théâtre», *La Petite Gironde* (Bordeaux). N.º 22.951, 23 de mayo, p. 4.
- _____. (1922a): «Chronique du Département. Lesparre», *La Petite Gironde* (Bordeaux). N.º 18.139, 5 de marzo, p. 3.
- _____. (1922b): «Chronique du Département. Libourne. St. André-de-Cubzac», *La Petite Gironde* (Bordeaux). N.º 18.132, 26 de febrero, p. 4.
- ANÓNIMO (1932): «Nos échos. Gyp et le corset», *Le Petit Journal* (París). N.º 25.368, 30 de junio, p. 2.
- ANÓNIMO (1934): «Une bonne soirée ? Mais vous la passerez aux Variétés», *Le Petit Marseillais* (Marsella). N.º 24.221, 6 de octubre, p. 4.
- _____. (1923): «Théâtres, cinemas et concerts. Les programmes», *Le Petit Marseillais* (Marsella). N.º 19.959, 4 de febrero, p. 2.
- _____. (1895): «Spectacles du 13 octobre», *Le Petit Marseillais* (Marsella). N.º 10.000, 13 de octubre, p. 2.
- ANÓNIMO (1931): «Spectacles et concerts. À l'Opéra Municipal», *Le Petit Méridional* (Montpellier). N.º 19.144, 3 de noviembre, p. 4.

- _____. (1920): «Lunel. Au Théâtre», *Le Petit Méridional* (Montpellier). N.º 16.318, 21 de noviembre, p. 2.
- _____. (1921): «Trianon», *Le Petit Méridional* (Montpellier). N.º 16.459, 17 de abril, p. 2.
- ANÓNIMO (1934a): «Bar-sur-Aube. Théâtre Municipal», *Le Petit Troyen* (Troyes). N.º 19.346, 9 de diciembre, p. 4.
- _____. (1934b): «Spectacles, fêtes et concerts», *Le Petit Troyen* (Troyes). N.º 19.341, 3 de diciembre, p. 5.
- _____. (1931): «Au Casino», *Le Petit Troyen*. N.º 18.216, 10 de abril, p. 3.
- _____. (1930): «Bar-sur-Aube. Théâtre Municipal», *Le Petit Troyen* (Troyes). N.º 18.274, 19 de junio, p. 3.
- _____. (1924): «Haute-Marne. Valcourt. Spectacles, fêtes et concerts. Théâtre municipal», *Le Petit Troyen* (Troyes). N.º 16.037, 19 de marzo, p. 2.
- _____. (1923a): «Spectacles, Fêtes et Concerts. Théâtre Municipal. Napoléonette», *Le Petit Troyen* (Troyes). 16 de mayo, p. 2.
- _____. (1923b): «Spectacles, concerts et concerts», *Le Petit Troyen* (Troyes). N.º 15.787, 8 de mayo, p. 2.
- ANÓNIMO (1931): «Courrier des amateurs de TSF», *Le Petit Parisien* (París). N.º 19.856, 11 de julio, p. 6.
- _____. (1926a): «Courrier des théâtres», *Le Petit Parisien* (París). N.º 18.066, 16 de agosto, p. 5.
- _____. (1926b): «Courrier des théâtres», *Le Petit Parisien* (París). N.º 18.057, 7 de agosto, p. 4.
- _____. (1929a): «Courrier des théâtres, spectacles et concerts», *Le Petit Parisien* (París). N.º 19.232, 25 de octubre, p. 5.
- _____. (1929b): «Courrier des théâtres», *Le Petit Parisien* (París). N.º 19.224, 17 de octubre, p. 7.
- _____. (1929c): «Treize mois de prison au valet de chambre de Gyp», *Le Petit Parisien* (París). N.º 19.213, 6 de octubre, p. 4.

- ANÓNIMO (1911): «Sommaires des recueils périodiques. Périodiques français», *Polybiblion* (París). N.º 123, enero de 1911, p. 27.
- ANÓNIMO (1907): «Variedades», *Por esos mundos* (Madrid). N.º 147, abril, pp. 1-16.
- ANÓNIMO (1922): «Nouveautés», *La Presse* (Montreal). N.º 29, 5 de diciembre, p. 15.
- _____. (1910a): «Notes théâtrales», *La Presse* (Montreal). N.º 58, 12 de enero, p. 5.
- _____. (1910b): «Dans nos théâtres», *La Presse* (Montreal). N.º 53, 5 de enero, p. 5.
- ANÓNIMO (1903): «Spectacles de ce soir», *La Presse* (París). N.º 3.900, 2 de febrero, p. 2.
- ANÓNIMO (1915): «Bruxelles. Pour le Cercle “Aidons les invalides militaires de la Guerre 1914-15” », *Le Progrès* (Ypres). N.º 201, 5 de noviembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1931): «Théâtre de l'Olympia. Napoléonette», *Le Progrès de la Côte d'Or* (Dijon). N.º 265, 22 de septiembre, p. 5.
- _____. (1929a): «Spectacles et Concerts. Grand-Théâtre», *Le Progrès de la Côte d'Or* (Dijon). N.º 323, 19 de noviembre, p. 4.
- _____. (1929b): «Spectacles et concerts. Théâtre de l'Olympia», *Le Progrès de la Côte-d'Or*. N.º 178, 27 de junio, p. 4.
- _____. (1924): «Spectacles et concerts. Grand Théâtre», *Le Progrès de la Côte-d'Or* (Dijon). N.º 266, 22 de septiembre, p. 2.
- _____. (1921): «Spectacles et Concerts. Tivoli-Palace», *Le Progrès de la Côte d'Or* (Dijon). N.º 2.937, 20 de octubre, p. 2.
- ANÓNIMO (1920): «Théâtre Municipal de Vannes», *Le Progrès du Morbihan* (Vannes). N.º 35, 28 de agosto, p. 1.
- ANÓNIMO (1907): «Teatri», *La Provincia di Pisa* (Pisa). N.º 46, 14 de noviembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1899): «La condición de la mujer. La literatura y la instrucción pública», *Las Provincias, diario de Valencia*. N.º 11.926, 21 de abril, p. 2.
- ANÓNIMO (1931): «Béziers. Cette semaine... Théâtre municipal», *Le Publicateur de Béziers* (Béziers). N.º 53, 1 de noviembre, p. 3.
- _____. (1920): «Spectacles. Théâtre Municipal», *Le Publicateur de Béziers* (Béziers). N.º 46, 12 de noviembre, p. 3.

- ANÓNIMO (1893): «Foreign notes», *The Queenslander*. s.n., 7 de enero de 1893, p. 29.
- ANÓNIMO (1907): «Todos réprobos», *El Radical* (Madrid). N.º 1.540, 23 de julio, p. 1.
- ANÓNIMO (1922): «Programma d'aujourd'hui», *Le Radical* (París). s. n.10 de noviembre, p. 2.
- ANÓNIMO (1951): «Au Radio-Théâtre», *Radiomonde* (Montréal). N.º 6, 13 de enero, p. 6.
- ANÓNIMO (1908): «Théâtres Montparnasse, de Grenelle et des Gobelins», *Le Rideau artistique et littéraire: journal des théâtres Montparnasse* (París). N.º 567, s. f., p. 3.
- ANÓNIMO (1909a): «Among the amateurs», *The Referee* (Londres). S.n., 31 de octubre, p. 11.
- _____. (1909b): «Among the amateurs», *The Referee* (Londres). S.n., 29 de agosto, p. 10.
- _____. (1906a): «Answers to correspondents», *The Referee* (Londres). S.n., 9 de diciembre, p. 7.
- _____. (1906b): «Suburban programmes», *The Referee* (Londres). S.n., 4 de febrero, p. 3.
- _____. (1905a): «At the King's. Hammersmith, tomorrow night», *The Referee* (Londres). S.n., 24 de septiembre, p. 3.
- _____. (1905b): «The Freedom of Suzanne, at the Alexandra», *The Referee* (Londres). S.n., 3 de septiembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1920): «Chronique départementale. Largentière. Tournée théâtrale», *Le Républicain des Cévennes* (Florac, París). S.n., 11 de diciembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1920): «Théâtres et Concerts», *La Revue de Lausanne* (Lausana). N.º 134, 17 de mayo, p. 3.
- ANÓNIMO (1890): «Le théâtre à l'étranger», *Revue d'art dramatique* (París). Vol. 18, abril-junio, pp. 181-182.
- ANÓNIMO (1906): «Jane Corcoran in "The Freedom of Suzanne"», *Salida Record* (Salida, Colorado). N.º 20, 21 de septiembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1931): «Spectacles-Concerts. Théâtre. Théâtre des Célestins», *Le Salut Public* (Lyon). N.º 271, 28 de septiembre, p. 5.
- _____. (1920): «Courrier des Spectacles», *Le Salut Public* (Lyon). N.º 46, 15 de febrero, p. 3.

- ANÓNIMO (1904) «Marie Tempest's success», *San Francisco Call* (San Francisco, California). N.º 4, 4 de diciembre, p. 24.
- _____. (1945): «Memento», *La Sentinelle* (La Chaux-de-Fonds). N.º 6, 8 de enero, p. 6.
- _____. (1938a): «Le Locle. Que se passe-t-il ? ? ?», *La Sentinelle* (La Chaux-de-Fonds). N.º 78, 4 de abril, p. 6.
- _____. (1938b): «Courrier du Locle. Reprise d'activité de La Littéraire», *La Sentinelle* (La Chaux-de-Fonds). N.º 73, 29 de marzo, p. 2.
- _____. (1922): «Canton de Neuchâtel. Le Locle», *La Sentinelle* (La Chaux-de-Fonds). N.º 231, 7 de octubre, p. 2.
- ANÓNIMO (1905): «Royal Lyceum Theatre», *The Scotsman* (Edimburgo). S.n., 14 de noviembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1906): «Amusements. The Grand», *The Seattle Star* (Seattle). N.º 202, 18 de octubre, p. 4.
- ANÓNIMO (1928): «Advertentiën. Noordhollandsch Koffiehuis - Schagen», *Schager Courant* (Schagen). N.º 8373, 12 de diciembre, p. 3.
- _____. (1906): «Becker Theatre», *The Shawnee News* (Shawnee, Oklahoma). N.º 359, 11 de diciembre, p. 8.
- ANÓNIMO (1905): «Scarborough. At the Spa this week, The Freedom of Suzanne», *Sheffield Daily Telegraph* (Sheffield). S.n., 1 de septiembre, pp. 5-6.
- ANÓNIMO (1906): «Miss Mabel love coming to South Shields», *Shields Daily News* (Tynemouth, Northumberland). S.n., 28 de septiembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1921): «Spectacles. Au Casino», *Sisteron-Journal* (Sisteron, Alpes-de-Haute-Provence). N.º 2552, 7 de mayo, p. 2.
- ANÓNIMO (1907): «Crystal Palace», *South London Chronicle* (Londres). S.n., 15 de febrero, p. 4.
- ANÓNIMO (1927a): «Nada de regalos», *El Sol* (Madrid). N.º 3.243, 25 de diciembre, p. 2.
- _____. (1927b): «La Mujer. El niño y el Hogar. De Educación. Niños tristes», *El Sol* (Madrid). N.º 2.321, 11 de diciembre, 9.

- ANÓNIMO (1905): «Matinee Thursday. The Comic Opera», *South London Press* (Greenwich). S.n., 30 de septiembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1906): «At the Theatres. The Spokane», *The Spokane Press* (Spokane, Wahington). N.º 305, 30 de octubre, p. 3.
- ANÓNIMO (1906): «The Freedom of Suzanne», *Southern Times and Dorset County Herald* (Weymouth, Dorset). S.n., 25 de agosto, p. 5.
- ANÓNIMO (1904): «His Majesty's Theatre. The Freedom of Suzanne», *Sporting Life* (Leeds). S.n., 27 de diciembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1907): «Around the halls and suburban theatres», *Sporting times* (Londres). S. n., 13 de abril, pp. 10-11.
- ANÓNIMO (1905): «Daly's Theatre», *The Sportsman* (Londres). S.n., 13 de enero, p. 1.
- ANÓNIMO (1919): «The Paris Stage. Napoleonette», *The Stage* (Londres). S.n., 12 de junio, p. 13.
- _____. (1907): «The Freedom of Suzanne. March 18 th, Newcastle», *The Stage* (Londres). S.n., 21 de marzo, p. 1.
- _____. (1906a): «On Tour», *The Stage* (Londres). S.n., 29 de noviembre, p. 3.
- _____. (1906b): «Laurence Mansions, Cheyne Walk, Chelsea», *The Stage* (Londres). S.n., 8 de noviembre, p. 1.
- _____. (1906c): «On Tour», *The Stage* (Londres). S.n., 18 de octubre, p. 2.
- _____. (1906d): «Freedom of Suzanne, The. Oct. 8 th, Huddersfield», *The Stage* (Londres). S.n., 11 de octubre, p. 3.
- _____. (1906e): «6 th, Chatham. Freedom of Suzanne», *The Stage* (Londres). S.n., 9 de agosto, p. 3.
- _____. (1906f): «On Tour», *The Stage* (Londres). S.n., 3 de mayo, p. 3.
- _____. (1906g): «On Tour. 30th, Grand, Luton», *The Stage* (Londres). S.n., 26 de abril, p. 3.
- _____. (1906h): «On Tour. Alexandra Palace», *The Stage* (Londres). S.n., 12 de abril, p. 3.
- _____. (1906i): «On Tour», *The Stage* (Londres). S.n., 19 de febrero, p. 3.

- _____. (1906j): «On Tour. Artillery», *The Stage* (Londres). S.n., 1 de febrero, p. 3.
- _____. (1906k): «Swindon Theatre», *The Stage* (Londres). S.n., 11 de enero, p. 24.
- _____. (1905a): «On tour», *The Stage* (Londres). S.n., 16 de noviembre, p. 3.
- _____. (1905b): «On tour», *The Stage* (Londres). S.n., 2 de noviembre, p. 3.
- _____. (1905c): «On tour», *The Stage* (Londres). S.n., 19 de octubre, p. 3.
- _____. (1905d): «On Tour. Sept. 25 th, Lyceum , Ipswich», *The Stage* (Londres). S.n., 28 de septiembre, p. 3.
- _____. (1905e): «On tour», *The Stage* (Londres). S.n., 21 de septiembre, p. 3.
- _____. (1905f): «On tour», *The Stage* (Londres). S.n., 14 de septiembre, p. 3.
- _____. (1905g): «Freedom of Suzanne», *The Stage* (Londres). S.n., 7 de septiembre, p. 3.
- _____. (1905h): «Freedom of Suzanne, The. Sept. 4 th, New, Halifax ; Uth , Folkestone», *The Stage* (Londres). S.n., 7 de septiembre, p. 3.
- _____. (1905i): «On Tour. Freedom of Suzanne, The Aug. 7 th, Royal, Yarmouth», *The Stage* (Londres). S.n., 10 de agosto, p. 3.
- _____. (1905j): «On Tour. Freedom of Suzanne, The. July 17 th, Grand Blackpool», *The Stage* (Londres). S.n., 20 de julio, p. 3.
- _____. (1905k): «On Tour. Freedom of Suzanne, The. July 17 th, Aquarium Yarmouth», *The Stage* (Londres). S.n., 20 de julio, p. 3.
- _____. (1905l): «On Tour. 24 th, Grand, Douglas», *The Stage* (Londres). S.n., 20 de julio, p. 3.
- _____. (1905m): «New Royal, Croydon», *The Stage* (Londres). S.n., 30 de marzo, p. 16
- ANÓNIMO (1916): «Gli spettacoli d'oggi», *La Stampa* (Turín). N.º 348, 15 de diciembre, p. 3.
- _____. (1906): «Gli spettacoli d'oggi», *La Stampa* (Turín). N.º 287, 16 de octubre, p. 4.
- ANÓNIMO (1890): «Política Menuda», *El Siglo Futuro* (Madrid). N.º 4.480, 6 de febrero, p. 2.
- _____. (1876): «Revista política», *El Siglo Futuro* (Madrid). N.º 24, 29 de enero, p. 2.

- ANÓNIMO (1905a): «Seven new productions to open this week. Marie Doro in “Friquet” at the Savoy», *The Sunday Telegraph* (New York). Número no disponible, 29 de enero, p. 12.
- _____. (1905b): «Takes off Marie’s stockings», *The Sunday Telegraph* (New York). Número no disponible, 8 de enero, p. 5.
- ANÓNIMO (1908): «The Theater. Belasco», *The Sunday Star* (Manhattan). N.º 17.437, 21 de junio, p. 22.
- ANÓNIMO (1905): «Scarcity of British plays», *Sunday Times* (Sydney). N.º 1.009, 21 de mayo, p. 2.
- ANÓNIMO (1907): «Royal County Theatre, Kingston-on-Thames», *Surrey Comet* (Sutton, Londres). S.n., 20 de abril, p. 6.
- ANÓNIMO (1905): «Music and drama», *The Sydney Morning Herald* (Pyrmont, Sydney). N.º 20.932, 8 de abril, p. 4.
- ANÓNIMO (1914): «Empire. Tonight all week», *Syracuse Journal* (Nueva York). N.º 112, 11 de mayo, p. 13.
- ANÓNIMO (1916a): «Deutsches Theater», *Tägliches Cincinnatier volksblatt* (Cincinnati, Ohio). N.º 96, 20 de abril, p. 5.
- _____. (1916b): «Deutsches Theater», *Tägliches Cincinnatier volksblatt* (Cincinnati, Ohio). N.º 93, 17 de abril, p. 3.
- ANÓNIMO (1904): «The New Editor of the Standard», *The Tatler* (Londres). S.n., 16 de noviembre, p. 44.
- ANÓNIMO (1925): «Memorandum. Tooneelnieuws», *De Telegraaf* (Ámsterdam). N.º 12.439, 14 de mayo, p. 9.
- ANÓNIMO (1888): «Librairie», *Le Temps* (París). N.º 9885, 24 de mayo, p. 1.
- ANÓNIMO (1916): «The Freedom of Suzanne», *Thanet Advertiser* (Ramsgate, Kent). S.n., 2 de septiembre, p. 4.
- ANÓNIMO (1905): «The current plays», *The Theatre* (Nueva York). Vol. 5, n.º 49, marzo, p. 56.

- ANÓNIMO (1905): «The Current Plays. Empire. “The Freedom of Suzanne”. Comedy in three acts, by Cosmo Gordon Lennox», *The Theatre Magazine* (Nueva York). Vol. 5, n.º 47, enero, pp. 134-135.
- ANÓNIMO (1891): «Crónica», *El Tiempo Ilustrado* (México). N.º 1, 5 de julio, p. 1.
- ANÓNIMO (1906): «The Freedom of Suzanne», *The Times Record* (Blackwell, Oklahoma). N.º 12, 13 de diciembre, p. 8.
- ANÓNIMO (1905): «Les Théâtres de Paris», *Le tout-théâtre* (París). s.n., p. 130.
- ANÓNIMO (1912): «Theatrical News», *The Topeka State Journal* (Topeka, Kansas). s. n., 19 de octubre, p. 5.
- ANÓNIMO (1911a): «Al V-lea Matineu», *Tribuna* (Transilvania). N.º 19, 7 de febrero, pp. 5-6.
- _____. (1911b): «Serbări culturale in Arad», *Tribuna* (Transilvania). N.º 18, 5 de febrero, p. 4.
- _____. (1909): «Carnetul petrecerilor», *Tribuna* (Transilvania). N.º 272, 13/26 de diciembre, p. 6.
- ANÓNIMO (1931): «Au Théâtre Bel-Air», *La Tribune de Lausanne* (Lausanne). N.º 269, 27 de septiembre, pp. 3, 6.
- _____. (1921): «Concerts, Spectacles, etc.», *La Tribune de Lausanne* (Lausanne). N.º 309, 7 de noviembre, p. 4.
- ANÓNIMO (1904): «The Freedom of Suzanne», *Tenbury Wells Advertiser*. S.n., 29 de noviembre, pp. 7-8.
- ANÓNIMO (1905): «Opera House», *The Tewkesbury Register, and Agricultural Gazette* (Tewkesbury, Gloucestershire). S.n., 7 de octubre, p. 4.
- ANÓNIMO (1928): «Advertentiën. Hotel Texel. Den Burg, Texel», *Texelsche Courant* (Texel). N.º 4.267, 6 de octubre, p. 2.
- ANÓNIMO (1914): «Teatre», *Trondhjems Adresseavis* (Trondheim, Noruega). N.º 214, 13 de agosto, p. 2.
- ANÓNIMO (1928): «Agenda. Woensdag 3 October. Plompetoren», *Utrechtsch Nieuwsblad* (Utrecht). N.º 132, 3 de octubre, p. 3.

- ANÓNIMO (1928): «Theater Heerengracht», *Het Vaderland* (Den Haag). s. n. 27 de noviembre, p. 4.
- ANÓNIMO (1931): «Au Casino du Môle», *La Vague de la côte pornicaise et du Pays de Retz* (Pornic). N.º 84, 1 de septiembre, p. 1.
- ANÓNIMO (1904): «Libros», *La Vanguardia*. N.º 9.092, 11 de marzo, p. 4.
- ANÓNIMO (1920): «Chronique théâtrale. Napoléonette à Draguignan», *Le Var* (Draguignan). N.º 8.522, 7 de marzo, p. 2.
- ANÓNIMO (1920): «News of the dailies», *Variety* (Los Ángeles). N.º 5, 24 de septiembre, p. 22.
- _____. (1918): «Denver», *Variety* (Los Ángeles). N.º 2, 7 de junio, p. 25.
- ANÓNIMO (1905): «Renseignements artistiques. De Montecarlo», *La Vedette : politique, sociale et littéraire* (Marsella). N.º 1.450, 21 de enero, 705-708.
- ANÓNIMO (1895): «Manías de escritores», *La Verdad* (Tortosa, Tarragona). N.º 10, 12 de enero, p. 1.
- ANÓNIMO (1906): «Things Theatrical», *Victoria Daily Colonist* (Victoria, Columbia Británica). N.º 16 de septiembre, p. 9.
- ANÓNIMO (1904): «Mlle. Polaire en su traje del cuarto acto. Mr. Numès en su papel de Mafflu», En: S.D: «Los estrenos de París. “Friquet” en el Gimnasio», *Vida Galante*. N.º 311, 21 de octubre, p. 10.
- ANÓNIMO (1928): «La ciencia y la moda. El Dr. Decref dice que hay en Madrid muchas piernas feas. Pero reconocerá que ¡hay otras!...», *La Voz* (Madrid). N.º 2.308, 14 de marzo, p. 4.
- ANÓNIMO (1907): «General Notes», *Wanganui Chronicle* (Whanganui, Nueva Zelanda). N.º 1.297, 27 de mayo, p. 2.
- ANÓNIMO (1908): «Belasco», *The Washington times*. N.º 6.020, 21 de junio, p. 27.
- ANÓNIMO (1906): «Stage announcements. Coming attractions», *The Waxahachie daily light* (Waxahachie Texas). S.n., 27 de diciembre, p. 3.
- ANÓNIMO (1906): «Blake Theatre», *Webb City Daily Register* (Webb City, Missouri). N.º 307, 30 de noviembre, p. 1.

- ANÓNIMO (1940): «Earned by her Ingenuity», *Wodonga and Towong Sentinel* (Wodonga, Victoria). N.º 2.752, 18 de octubre, p. 6.
- ANÓNIMO (1906): «Yarmouth Hippodrome», *Yarmouth Independent* (Great Yarmouth, Norfolk). S.n., 15 de septiembre, p. 2.
- A. R. (1922): «Fribourg. Société théâtrale d'Estavayer», *La Liberté*. N.º 259, 7 de noviembre, p. 3.
- ARAUJO-COSTA, Luis (1939): «Una representación de “La Aulularia” de Plauto», *ABC* (Madrid). N.º 10.546, 12 de diciembre, p. 11.
- ARBORIO, S., D' (1911): «Départements et étranger. “Comœdia” à Rome», *Comœdia*. N.º 1.491, 30 de octubre, p. 5.
- ARCHIDUC (1898a): «La Journée mondaine», *Le Matin*. s.n., 23 de febrero, p. 3.
- _____. (1898b): «La Journée mondaine», *Le Matin*. s.n., 31 de enero, p. 2.
- ARMON, Paul d' (1898): «Revue Littéraire», *La Justice* (París). N.º 5.120, 20 de septiembre, p. 2.
- B.S. (1932): «Les livres. Gyp est morte», *Ric et Rac*. N.º 173, 2 de julio, p. 5.
- BARINE, Arvède (1896): «Hors de France. Une Gyp anglaise», *Journal des débats politiques et littéraires* (París). N.º 127, 6 de mayo, p. 1.
- BARTHOLO (1906): «Théâtres. Bibliographie théâtrale», *Le Radical* (París). N.º 344, 10 de diciembre, p. 5.
- BASSET, Serge (1906): «Courrier des théâtres», *Le Figaro*. N.º 345, 11 de diciembre, p. 6.
- _____. (1905): «Courrier des théâtres», *Le Figaro*. N.º 56, 25 de febrero, p. 5.
- _____. (1904a): «Courrier des théâtres», *Le Figaro*. N.º 338, 3 de diciembre, p. 4.
- _____. (1904b): «Courrier des théâtres», *Le Figaro*. N.º 290, 16 de octubre, p. 5.
- BECERRO DE BENGUA, Ricardo (1897a): «Por ambos mundos. Narraciones cosmopolitas. Un periódico femenino y otro de desquite», *La Ilustración Española y Americana*. N.º 48, 30 de diciembre, pp. 407-410.

- _____. (1897b): «Por ambos mundos. Narraciones cosmopolitas—Las mujeres en Inglaterra. —La prensa feminista en Europa», *La Ilustración Española y Americana*. N.º 8, 28 de febrero, pp. 138-139.
- BELGRAVIA, Lady (1908): «Desde mi celda. Cartas de todas partes. Pau, noviembre, 1908. Hôtel Gassion», *La Moda Elegante ilustrada*. N.º 44, 30 de noviembre, pp. 237-238.
- BELLAY, F. (1899): «Tribuneaux. Trarieux contre Gyp», *L'Intransigeant*. N.º 6.750, 6 de enero, p. 2.
- BERGER, Paul (1904): «Polaire dans *Le Friquet* – 1904», *La Revue Théâtrale. Nouvelle Série*. N.º 19, octubre. Disponible en: http://deesk.pagesperso-orange.fr/polaire-1900/polaire_lefriquet_a.htm [Consultado el 20 de mayo de 2017].
- BERTAUT, Jules (1898): «Bibliographie. *Fiacres*, par J. Marni», *La Nouvelle Revue* (París). Tomo 114, septiembre-octubre, p. 760.
- BEUZON, E. (1920): «Les avant-premières. Le nouveau spectacle du Grand-Guignol», *Comœdia* (París). N.º 2.699, 7 de mayo, p. 2.
- BRANTOME (1895): «París-Madrid», *La Époque*. N.º 16.109, 28 de marzo, p. 1.
- BRÉMONTIER, Jeanne (1904): «Chronique théâtrale», *Armée et marine* (París). N.º 294, 6 de octubre, p. 918.
- _____. (1898): «La Tribune. Les vacances des Femmes de Lettres», *La Fronde* (París). N.º 284, 18 de septiembre, p. 2.
- BRISSON, Adolphe (1896): «Livres et revues. Les derniers livres de Gyp», *Les Annales Politiques et Littéraires* (París). N.º 679, 28 de junio, pp. 411-412.
- _____. (1892): «Livres et revues. *Ces bons docteurs*, par Gyp», *Les Annales Politiques et Littéraires* (París). N.º 449, 31 de enero, p. 76.
- BUSCÓN, Juan (1900): «Busca, buscando», *La Vanguardia*. N.º 6.116, 16 de mayo, pp. 1-2.
- BUTLER, Robert (1905): «Marie Tempest. Her New Play, “The Freedom of Suzanne,” a Decided Hit», *The Bisbee Daily Review* (Bisbee, Arizona). N.º 332, 8 de junio, p. 3.
- CALCHAS (1893): «Courrier des théâtres», *La Presse*. N.º 252, 28 de enero, p. 4.

- CAMPOAMOR, Clara (1931): «Discurso de Clara Campoamor en las Cortes de 1931», Texto III de la materia «Las mujeres en la España contemporánea. Modelos de Género, Sociabilidad y Ciudadanía». Castellón: UJI.
- CAMPÚA (1922): «La Corte de Luis XVIII (Napoléonette)», *Nuevo Mundo* (Madrid). N.º 1.470, 24 de marzo, p. 13.
- CAPITAINE FRACASSE, LE (1919): «Dans les Théâtres», *L'Écho de Paris* (París). N.º 12.852, 25 de octubre, p. 3.
- CAPPIELLO, Leonetto (1904): «Le Friquet, pièce en 4 actes de Willy... (Polaire) : [affiche]». Cartel localizable en la Bibliothèque Nationale de France, ENT DN-1 (CAPPIELLO, Leonetto/4)-ROUL.
Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9015001j> [Consultado el 18 de mayo de 2017].
- DE CASTRO, Cristobal (1922): «Una cuenta de “nuevo mundo”. ¿La falda corta ó larga?», *Nuevo Mundo* (Madrid). N.º 1.486, 14 de julio, p. 10.
- C.P. (1927): «Spectacles et concerts. Théâtre Municipal», *La Dépêche de l'Aube* (Troyes). N.º 2.196, 30 de octubre, p. 3.
- CAZAL, R. (1929): «La vie à Bayonne», *La Gazette de Biarritz* (Bayonne, Biarritz). N.º 6.472, 28 de diciembre, p. 1.
- CH. DE L. (1909): «Théâtre des Arts», *Comœdia* (París). N.º 473, 15 de enero, p. 4.
- CHARLIE, Robert (1897): «Les livres. Chez Calmann Lévy», *La République Française* (París). N.º 1256, 21 de abril, p. 3.
- CHRYSOSTOME (1922): «Les villes d'eaux. À Vichy. Au Casino des Fleurs», *La Vie Montpelliéraine* (Montpellier). N.º 32, 12 de agosto, p. 2.
- CLOCK, El Doctor (1900): «Efectos del uso del corsé», *Mar y Tierra* (Barcelona). N.º 21, 23 de junio, p. 334.
- COLIN-MAILLARD (1900a): «Propos de Coulisses», *Gil Blas* (París). N.º 7.512, 12 de junio de 1900, p. 4.
- _____. (1900b): «Propos de Coulisses», *Gil Blas* (París). N.º 7.508, 8 de junio, p. 4.
- _____. (1895a): «Courrier des Théâtres», *Le Journal* (París). N.º 1.103, 5 de octubre, p. 4.

- _____. (1895b): «Courrier des Théâtres. À *La Bodinière*. Paris au pied du mur», *Le Journal* (París). N.º 868, 12 de febrero, p. 4.
- COMTESSE D'ALENCOURT, Héloïse (1900): «Gyp says France's President does not know how to walk, bow or dress. Her attempts to force Loubet's favor», *The St. Louis Republic: Sunday*. s.n., 27 de mayo, p. 8.
- CORPECHOT, Lucien (1936): *Souvenirs d'un journaliste*. París: Librairie Plon.
- _____. (1932): «Le souvenir de Gyp», *La Revue de Paris*. 4.º tomo, julio-agosto. pp. 434-441.
- CRAFTY (1883): «Illustrations de "Diane Chasseresse"». En: GYP (1883): «Diane Chasseresse», *La Vie parisienne* (París). N.º 37, 15 de septiembre, pp. 522-524.
- CRISPIN (1906a): «Au Théâtre des Arts. Théâtres et concerts», *Le Journal*. N.º 5.187, 13 de diciembre, pp. 2, 6.
- _____. (1906b): «Théâtres et Concerts», *Le Journal*. N.º 5.120, 7 de octubre, p. 6.
- CROSA, Josefina (1927): «Tijeretazos. El culto de la forma», *Caras y caretas* (Buenos Aires). N.º 1.521, 26 de noviembre, p. 212.
- CRUZADO BLANCO, EL (1925): «La moralidad en el arte. Obras que constituyen un serio peligro para la moral», *Revista Mariana* (Córdoba). Año III, n.º 25, septiembre, pp. 112-113.
- D. (1929): «Courrier des théâtres. Théâtre des Variétés. Napoléonette», *Le Midi Socialiste* (Toulouse). N.º 11.131, 20 de noviembre, p. 3.
- D. N. (1913): «Para las damas. La vejez bella», *La Información* (Almería). N.º 604, 28 de marzo, p. 1.
- DALE, Alan (1905): «The Dramatic season's last moment», *Ainslee's magazine*. Project Gutenberg's. Vol. 15, N.º 6, julio, paginación no enumerada
- DANTEC, Yves Gérard Le (1958): «Mes souvenirs de Gyp», *Livre d'or de l'académie de Neuilly*.
- DANTIN (1896): «Mondanités. Dans le monde», *Le Gaulois*. N.º 5.258, 30 de marzo, p. 2.
- _____. (1895): «Mondanités. Dans le monde», *Le Gaulois*. N.º 5.445, 5 de abril, p. 2.
- DARNTON, Charles (1905): «"I feel like a shuttlecock" says Marie Tempest. In a chat with Charles Darnton», *The evening edition world*. S.n., 22 de abril, p. 9.

- DE BATLLE, Carlos (1910): «Desde París. Celebridades contemporáneas. “Gyp”», *La Ilustración Española y Americana* (Madrid). N.º 3, 22 de enero, pp. 43-46.
- DE BURGOS, Carmen (1923): «Impresiones personales: “Gyp”», *Elegancias* (Madrid). N.º 9, septiembre, p. 46.
- DE BUSSY, G. (1911): «Gyp et Stendhal», *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux* (París). N.º 1.295, 20 de junio, p. 805.
- DE CÁNDAMO, Bernardo G. (1902): «El feminismo en el teatro extranjero», *El Álbum-Iberoamericano* (Madrid). N.º 30, 14 de agosto, pp. 353-356.
- DE CASTELFIDO, V. (1882): «Revista de modas. París. 10 de marzo de 1882», *La Moda Elegante* (Cádiz). N.º 10, 14 de marzo, p. 80.
- DE CHARMOY, Renée (1933): «Le théâtre et les femmes», *Les Dimanches de la femme* (París). N.º 609, 5 de noviembre, p. 10.
- DE COTTENS, Victor (1900): «Soirée Parisienne. Au Grand Guignol», *Gil Blas* (París). N.º 7.363, 14 de enero, p. 4.
- DE CROISSET, Francis (1934): «L'Univers de Gyp : Bob et Miquette», *Conferencia* (París). 1 de octubre, p. 390.
- DE ESCORIAZA, Teresa (1932): «Página de la Mujer. Epistolario», *Mundo Gráfico* (Madrid). N.º 1.079, 6 de julio, p. 23.
- _____. (1929): «Páginas de la Mujer. Epistolario», *Mundo Gráfico* (Madrid). N.º 910, 10 de abril, p. 12.
- DE LA CASA, Benjamín (1909): «Tipos y tipejos. En el “cine”», *Nuevo Mundo* (Madrid). N.º 788, 11 de febrero, p. 9.
- DE LA CERDA, E. (1886): «Separación de sexos», *El Mundo Femenino* (Madrid). N.º 6, 30 de octubre, pp. 2-3.
- DE LINARES, Antonio G. (1929): «Los muchachos de hoy, vistos por una mujer de ayer», *Nuevo Mundo* (Madrid). N.º 1.832, 1 de marzo, pp. 18-19.
- _____. (1918): «Mujeres de París. Los avatares de Claudina», *La Esfera* (Madrid). N.º 249, 5 de octubre, p. 19.
- DE MESA, Enrique (1922): «Teatro de La Comedia», *La Correspondencia de España* (Madrid). N.º 23.242, 23 de marzo, p. 1.

- DE MIGUEL, Amando (1973): «El problema sin nombre: la liberación sexual y afectiva de la mujer», *Blanco y Negro* (Madrid). N.º 3190, 23 de junio, pp. 36-39.
- DE NOUSSANNE, Henri (1926): «La cité des livres», *Comœdia* (París). N.º 5.097, 14 de diciembre, p. 3.
- DE PERROS, Jean (1934): «Chronique de Radio-Rennes. Le Théâtre», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 13.869, 27 de octubre, p. 7.
- DELACOUR, André (1932): «À travers les revues. Visages de Gyp», *L'Européen* (París). N.º 179, 30 de septiembre, p. 4.
- DEMAILLY, Ch. (1895): «Un portrait de Gyp», *Le Gaulois* (París). N.º 5429, 20 de marzo, p. 3.
- DESARTIS, Robert (1932): «N'oublions pas que Gyp fut revuiste», *Comœdia* (París). N.º 7.098, 15 de julio, p. 2.
- DESCHAMPS, Gaston (1896): «La vie et les livres», *Les gens du monde et le roman contemporain*. París: Armand Colin et Cie Éditeurs, pp. 91-181.
- DESTÉZ, Paul (1895): «Théâtres. Comédie Parisienne», *L'Univers illustré*. N.º 2.085, 9 de marzo, p. 3-8.
- DESTÉZ, Paul y ROUGERON-VIGNEROT (1895): «Comédie parisienne, “ Mademoiselle Eve ”, comédie de Gyp, gravure Rougeron Vignerot dessin Destez 1895». Disponible en:
<http://www.delcampe.net/page/item/id,214888296,var,Comeacute;die-parisienne-quot;-Mademoiselle-Eve-quot;-comeacute;die-de-Gyp-gravure-Rougeron-Vignerot-dessin-Destez-1895,language,F.html> [Consultado el 18 de marzo de 2016].
- DÍAZ Y RODRÍGUEZ, Manuel (1905): «Bibliografía», *El Día* (Madrid). N.º 8.525, 23 de enero, p. 2.
- DIEUDONNÉ, Robert (1904): «Visites. Chez la maman de “Friquet”, *La Presse* (París). N.º 4.512, 6 de octubre, pp. 1-3.
- DL. (1906): «Arti e Scienze. Friquet-Dina Galli», *La Stampa* (Turín). N.º 288, 17 de octubre, p. 3.

- DOCQUOIS, Georges (1895): «Comédie Parisienne, Mademoiselle Ève, par Gyp. Salomé, par A. Silvestre et Meltzer, musique de G. Pierné», *Le Journal* (Supplément théâtral illustré). Marzo de 1895, p. 1.
- DORIA, P. (1892): «Théâtres», *Le Constitutionnel* (París). N.º 28.660, 3 de noviembre, p. 3.
- DUDLEY, Bide (1920): «About Broadway Plays and Players», *El Paso Herald*. s. n. 23 de septiembre, p. 4.
- E. G. (1922): «Gruyère. Représentation et concert», *La Gruyère* (Bulle : La Gruyère). N.º 97, 28 de noviembre, p. 3.
- E. V. (1896): «Arts, sciences et lettres. Théâtre du Parc.», *Journal de Bruxelles* (Bruselas). S.n., 10 de febrero, p. 3.
- ED. J. (1891) : «Les livres. Un raté, par Gyp. — Un vol. Chez Calmann-Lévy», *L'Intransigeant* (París). N.º 3.900, 19 de marzo, p. 3.
- EL ABUELO (1888): «Variedades. Las gaditanas de antaño. Y las de ogaño», *El Guadalete* (Jerez de la Frontera). N.º 9.943, 14 de agosto, p. 2.
- EMMA (1883): «París á vuela pluma», *La Ilustración de la mujer* (Madrid). N.º 13, 1 de diciembre, pp. 54-55.
- ERNESTINA (1889): «Modas y salones. — Los polisonos», *El Orden* (Badajoz). N.º 47, 23 de febrero, pp. 2-3.
- ESPARBES, A. d' (1920): «Loin de la scène. Mme Hading évoque les souvenirs de sa brillante carrière», *Comædia* (París). N.º 2.650, 19 de marzo, p. 1.
- EVREUX, Roberte (1944): «Il y a 95 ans naissait Gyp», *Le Jour* (Montréal). N.º 52, 2 de septiembre, p. 2.
- F. G. (1911): «Comœdia à Menton», *Comædia*. N.º 1.214, 26 de enero, p. 5.
- FAGUET, Émile (1897): «La semaine dramatique», *Journal des débats politiques et littéraires* (París). s. n., 18 de enero, pp. 1-2.
- FEIDEAU, Ernesto (1880): «El arte de agradar. Estudios de tocado, de higiene y de gusto. Dedicados á las mujeres hermosas de todos los países del mundo», *Día de moda* (Madrid). N.º 33, 20 de septiembre, pp. 12-13.

- FEMME CHEZ ELLE, LA (1922): «La page de la jeune fille. Le carnet d'Henriette. Le livre», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 7.459, 6 de abril, p. 8.
- FERRARI (1898a): «Le Monde et la Ville. Salons», *Le Figaro* (París). N.º 53, 22 de febrero, p. 3.
- _____. (1899b): «Le Monde et la Ville. Salons», *Le Figaro* (París). N.º 24, 24 de enero, p. 2.
- FLAMAND, Henry (1933): «Propos féminins. Une femme. Gyp», *Le Soleil* (Québec). 19 de enero, p. 13.
- FOURNIER, Jean Claude (2012): «Henri Goublier fils», Opérette théâtre musical. Disponible en: <http://archive.is/onPIg> [Consultado el 13 de marzo de 2017].
- FRANCE, Anatole (1888): «La vie littéraire. La sagesse de Gyp», *Le Temps*. N.º 976, 22 de enero, p. 2.
- FRANCÉS, José (1911): «Feminismo literario. Escritoras francesas contemporáneas», *Por esos mundos* (Madrid). N.º 200, 1 de septiembre, p. 581.
- FRÉMONT, H. (1924): «Les spectacles dans la Meuse», *Le Bulletin meusien* (Verdun). N.º 489, 5 de abril, p. 4.
- G. D. (1892): «Correspondance d'Italie», *Revue britannique* (París). Cuarto tomo, año 68-1892, pp. 398-408.
- G.L.C. (1932) : «Gyp est morte», *Le Journal* (París). N.º 14.501, 30 de junio, pp. 1, 4.
- GAUTHIER-VILLARS, Henry (1910): «Théâtre Municipal de la Gaîté-Lyrique. Le soir de Waterloo. Épisode dramatique de MM. Adenis. Musique de M. Nérini», *Comœdia* (París). N.º 961, 18 de mayo, pp. 2-3.
- GAWAIN (1904): «The London Stage», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 1.354, 3 de diciembre, p. 16.
- GENER, Pompeyo (1889): «De la mujer y sus derechos en las sociedades modernas», *La Vanguardia* (Barcelona). N.º 730, 26 de febrero, p. 1.
- GEORGE, Marguerite (1937): «A la Société Industrielle», *Le Grand Écho de l'Aisne* (Saint-Quentin). N.º 1613, 6 de febrero, p. 2.
- GIBRAC (1897): «Déchéance», *L'Univers Israélite* (París). N.º 29, 9 de abril, pp. 79-82.

- GILLOT, Charles (1883): «Théâtre du Gymnase. Autour du mariage, comédie en cinq actes de MM. Gyp et Hector Crémieux», grabado localizable en la Bibliothèque Nationale de France, sección Bibliothèque-Musée de l'Opéra. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8436687r> [Consultado el 20 de abril de 2017].
- GIRARD, Maxime (1925): «Courrier des théâtres. Ce soir», *Le Figaro*. N.º 15, 15 de enero, p. 4.
- GOETZ, C. W. (1905): «Correspondence. New York», *The Billboard*. N.º 19, 13 de mayo, p. 17.
- GÓMEZ CARRILLO, E. (1911a): «París. Los nombres de las poetisas», *Ciudadanía. Semanario Republicano Autonomista* (Girona). N.º 11, 26 de marzo, p. 1.
- _____. (1911b): «Recortes. Leyendo periódicos. Las mujeres y las academias», *El Noroeste* (La Coruña), 5.534, 13 de enero, p. 1.
- _____. (1905a): «Una Academia de mujeres», *El Álbum Ibero-Americano* (Madrid). N.º 12, 30 de marzo, pp. 134-135.
- _____. (1905b): «Polaire», *Blanco y Negro* (Madrid). N.º 716, 21 de enero, p. 21.
- GÓMEZ DE BAQUERO, E. (1901): «Crónica literaria. La conquista de la elegancia (novela), por D. Alfonso Danvila. Paisajes parisienses, por D. Manuel Ugarte», *La España Moderna* (Madrid). N.º 156, 1 de diciembre, pp. 160-168.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés (1910): «Idilio de aldea», *El Cuento Semanal* (Madrid). N.º 199, fecha y páginas no disponibles.
- GONZÁLEZ-RUANO, César (1932): «Actualidad del mundo. La sombra de "Gyp"», *Nuevo Mundo* (Madrid). N.º 2.000, 8 de julio, p. 28.
- GREENE, Arthur A. (1906): «At the theaters. "The Freedom of Suzanne" at the Heilig», *Morning Oregonian* (Portland). N.º 14.305, 13 de octubre, p. 9.
- GRÉGOIRE, Jean (1933): «Le théâtre et la musique en province. Avignon», *Comœdia* (París). N.º 7.331, 6 de marzo, p. 4.
- GRINGOIRE (1888): «Zigzags», *Le Grelot* (París). N.º 917, 4 de noviembre, p. 7.
- GROßHERZOGLICHES THEATER OLDENBURG (1913): «Großherzogliches Theater Oldenburg. 15. September 1912 - 27. April 1913 ›Leo Lenz: Wieselchen», 3 de

septiembre. Cartel teatral localizable en: <http://digital.lib-oldenburg.de/ihd/zs/periodical/pageview/392754>

GROSLAY (1895): «Courrier des théâtres», *Journal des débats politiques et littéraires* (París). s.n., 29 de agosto, p. 3.

GUERRA, Ángel (1910): «Las grandes escritoras modernas. Gyp», *La Ilustración Artística* (Barcelona). N.º 1.450, 18 de julio, p. 459.

_____. (1909): «Diario de París. A la gloria de una española», *La Correspondencia de España* (Madrid). N.º 18.837, 8 de septiembre, p. 4.

_____. (1902): «Jean Dornis», *Revista Ibérica* (Madrid). N.º 5, 30 de septiembre, pp. 135-136.

H. D'H. (1931): «Chronique dramatique. Théâtre des Célestins», *Le Salut Public*. N.º 273, 30 de septiembre, p. 2.

H. V. (1898): «Tribuneaux. Les saillies de Gyp», *L'Aurore* (París). N.º 430, 22 de diciembre, p. 3.

HÉLENE (1912): «La Elegancia y la Moda», *Caras y Caretas* (Buenos Aires). N.º 733, octubre, p. 33.

HERNÁNDEZ BRAVO, María Teresa (1930): «Femeninas», *La Unión Ilustrada* (Málaga). N.º 1.066, 9 de febrero, pp. 24-25.

HOUVILLE, Gérard d' (1933): «Jeunes filles imaginaires», *Le Figaro* (París). N.º 120, 30 de abril, p. 1.

_____. (1932): «Théâtre vivant», *Le Figaro* (París). N.º 193, 11 de julio, p. 5.

IGNOTUS (1915): «Para Tomas Borrás. La superioridad literaria de Francia», *La Correspondencia de España* (Madrid). N.º 20.835, 27 de febrero, p. 5.

INTÉRIM (1920): «Spectacles, fêtes et concerts. Théâtre Municipal», *Le Petit Troyen* (Troyes). N.º 14.517, 21 de septiembre, p. 3.

_____. (1898): «Théâtres», *Le Monde Illustré* (París). N.º 2.174, 26 de noviembre, p. 434.

J. C. (1904): «Nouvelles mondaines. Le théâtre», *Le Figaro* (París). N.º 325, 20 de noviembre, p. 2.

- J. J. (1924): «Chronique théâtrale et artistique. Napoléonette», *Courrier de Saône-et-Loire* (Chalon-sur-Saône). N.º 27.237, 1 de octubre, p. 3.
- J. –J. B. (1933): «Le Théâtre en Province. À La Rochelle. Au Casino municipal du Mail», *Comœdia* (París). 21 de agosto, p. 3.
- J. T. (1919): «Le Théâtre. Napoléonette», *Les Annales Politiques et Littéraires* (París). N.º 1.876, 8 de junio, p. 559.
- JEAN-BERNARD (1932a): «Billet parisien. Comtesse de Martel (Gyp), par Jean-Bernard», *La Presse* (Montreal). N.º 238, 25 de julio, p. 6.
- _____. (1932b) : «Billet parisien», *L'Indépendance Luxembourgeoise* (Luxemburgo). N.º 190, 8 de julio, p. 1.
- _____. (1929): «Éphémérides. Gymnase. —13 juillet 1876. «Chateaufort», *Comœdia* (París). N.º 6.022, 13 de julio, p. 2.
- _____. (1899): «Lettre parisienne. 3 juin 1899», *L'Indépendance luxembourgeoise* (Luxemburgo). N.º 130, 6 de junio, p. 1.
- JEAN-DARROUY, Lucienne (1937): «La ville et la banlieue. Le jour et la nuit. Sur scène à l'Opéra», *L'Écho d'Alger* (Argel). N.º 9691, 15 de febrero, p. 5.
- JOSÉPHINE, A... (1845): «Courrier de Paris», *La Sylphide* (París). 2.^a Serie, Tomo 1, enero, pp. 321-322.
- K. (1947): «Genève. Au Kursaal. Couchette n.º 3», *Le Peuple (Ginebra)*. N.º 143, 25 de junio, p. 3.
- KARMOR, Pol (1929): «Lettre de Saigon. La situation du Théâtre français en Indochine», *Comœdia* (París). N.º 6.284, 1 de abril, p. 4.
- KILTOUR, A. (1927): «Chronique théâtrale», *La Gazette de Mostaganem* (Mostaganem). N.º 333, 23 de enero, p. 2.
- KIM (1933): «Lo que enseñan las modas. Las mujeres tienen razón y no se ponen más de lo que se deben poner», *Ahora* (Madrid). N.º 862, 17 de septiembre, pp. 15-18.
- KLEINE, Marcel (1905): «Les livres. Line par M. André Lichtenberger», *L'Enfant* (París). N.º 126, 20 de julio, pp. 139-140.
- KOSTER, Simon (1926): *Menschen op het tooneel. Else Mauhs. Een serie monografieën van Nederlandsche Tooneelspelers*, n.º 9. Amsterdam De Branding.

- KUNTZ, A. (1903): «Spectacles et concerts», *L'Aurore* (París). N.º 1.918, 19 de enero, p. 4.
- _____. (1902): «Courrier des théâtres», *L'Aurore* (París). N.º 1.690, 5 de junio, p. 3.
- L. F. (1924): «Départements. Calais», *Comœdia* (París). N.º 4.174, 23 de mayo, p. 2.
- L. G. (1920): «Théâtre de Bourges. Direction Albert Chartier», *La Dépêche du Berry* (Vierzon). N.º 6.336, 8 de mayo, p. 3.
- L. V. (1930): «Les spectacles. Scala», *La Petite Gironde* (Bordeaux). N.º 21.019, 30 de enero, p. 4.
- LAFAUZE, Henry (1895): «Gyp au rideau !», *Le Gaulois : littéraire et politique* (París). N.º 5.446, 24 de febrero, p. 2.
- LAGARDE, Pierre (1932): «Une grande dame de lettres. Gyp est morte», *Comœdia* (París). N.º 7.083, 30 de junio, p. 1.
- LARCHER (1904a): «Polaire dans *Le Friquet*. Acte IV - Le Friquet (Polaire) et Le Mafflu (Armand Numès)», *Le Théâtre*. N.º 38, octubre de 1904, tomo II. Disponible en: http://deesk.pagesperso-orange.fr/polaire-1900/polaire_lefriquet_d.htm [Consultado el 20 de mayo de 2017].
- _____. (1904b): «Polaire dans *Le Friquet*. Acte 1er - Polaire dans le rôle du *Friquet*», *Le Théâtre*. N.º 38, octubre, tomo II. Disponible en: http://deesk.pagesperso-orange.fr/polaire-1900/polaire_lefriquet_b.htm [Consultado el 20 de mayo de 2017].
- _____. (1904c): «Polaire dans *Le Friquet*. Acte III - *Le Friquet* (Polaire) et Baugé (André Calmettes)», *Le Théâtre*. N.º 38, octubre, tomo II. Disponible en: http://deesk.pagesperso-orange.fr/polaire-1900/polaire_lefriquet_c.htm [Consultado el 20 de mayo de 2017].
- LE ROY, Florian (1928): «Rennes. Au Théâtre. Napoléonette», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 9.894, 28 de noviembre, p. 6.
- LE SPECTATEUR (1928): «Dans la région. Matinées et soirées. Théâtre Municipal : “ Napoléonette ”», *L'Ouest-Éclair* (Rennes). N.º 9.879, 13 de noviembre, p. 4.
- LÉNÉKA, André (1929): «L'opérette à la Rampe. Capucines», *La Rampe* (París). N.º 489, 1-15 de febrero, p. 14.

- LINE-COLINE (1934): «Sportives d'il y a trente ans», *Dimanches de la femme* (París). N.º 652, 2 de septiembre, p. 7.
- LÓPEZ DE LA VEGA, Dr. (1867): «Higiene doméstica. Habitaciones. Alimentos. Vestidos», *La Guirnalda* (Madrid). N.º 10, 16 de mayo, pp. 77-78.
- LOURDEY (1904): Ilustración aparecida en: LE MOUCHEUR DE CHANDELLES: «Entre Cour et Jardin», *Le Journal Amusant* (París). N.º 277, 15 de octubre, p. 12.
- M. (1932): «Temps jadis. Quand Gyp songeait à écrire une opérette», *Comœdia* (París). N.º 7.096, 13 de julio, pp. 1-2.
- M. B. (1920): «“Comœdia à Vichy”. Lille», *Comœdia* (París). N.º 2.737, 14 de junio, p. 3.
- M. JEULIN, Mlle. (1908): «La moda parisiense», *Hojas Selectas* (Barcelona). N.º 73, enero, pp. 764-767.
- M.H. (1927): «La préservation morale de la jeunesse féminine», *Le mouvement féministe* (Ginebra). N.º 259, 20 de mayo, pp. 74-75.
- MAPES, E. K. (1940): «E. K. Mapes», *Revista hispánica moderna: boletín del Instituto de las Españas, Casa de las Españas*. Vol. 6. Nueva York: Columbia University.
- MARÍN ALCALDE, Alberto (1922): «Un estreno en la Comedia», *La Acción* (Madrid). N.º 1.994, 23 de marzo, p. 5.
- MARSY, Émile (1906): «Derrière la toile», *Le XIXe siècle* (París). N.º 13.298, 8 de agosto, p. 3.
- _____. (1918): «Théâtres», *Le Rappel* (París). N.º 17.544, 30 de noviembre, p. 2.
- _____. (1894): «Derrière la Toile», *Le Rappel* (París). N.º 8.808, 22 de abril, p. 4.
- MARTEL, Charles (1892): «Échos des théâtres», *La Justice* (París). N.º 4.506, 16 de mayo, p. 4.
- _____. (1890): «Échos des théâtres», *La Justice* (París). N.º 3.751, 22 de abril, p. 4.
- MARTEL, J. (1919): «Crónica de París. El teatro, los libros y el arte», *Cosmópolis* (Madrid). N.º 7, julio, pp. 450-465.
- MARTÍ ALPERA, Félix (1908): «La Colonia en casa», *La Escuela Moderna* (Madrid). N.º 199, marzo, 166-173.

- MARTÍNEZ, Alfredo (1885): «El polisón», *La Crónica Meridional* (Almería). N.º 7.674, 20 de octubre, p. 2.
- MASSON, Georges-Armand (1931) : «Le mariage», *La femme de France* (París). N.º 830, 5 de abril, p. 9.
- MAULEON, Miguel (1900): «Artistas contemporáneas españolas y extranjeras», *Iris* (Barcelona). N.º 55, 26 de mayo, p. 18.
- MAX, Émile (1906): «Théâtres. Courier», *Le Radical* (París). N.º 17, 17 de enero, p. 6.
- MAX, M. (1912): «Comœdia à Vienne. Palerme», *Comœdia* (París). N.º 1.844, 19 de octubre, p. 5.
- MAYER, Adolphe (1898a): «Courier des Théâtres», *Le Journal*. N.º 2.077, 5 de junio, p. 3.
- _____. (1898b): «Courier des Théâtres», *Le Journal*. N.º 2.070, 29 de mayo, p. 4.
- MEADE, Mary (1938): «Shortcake of Many Types Is Dish of Season. City's French Colony Plans Bastille Day Celebration», *The Chicago Daily Tribune* (Chicago, Illinois). N.º 159, 5 de Julio, p. 16.
- MÉAULLE, Fortuné Louis y MEYER, Henri (1883): *Scènes théâtrales - 1870-1913*. «Parigi : Teatro del Gymnase : Autour du mariage, commedia dei signori Gyp e Crémieux». Disponible en:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84366885> [Consultado el 17 de abril de 2017].
- MENDES, Ferule (1918): «Dans le firmament artistique», *Le Canard* (Montréal). N.º 15, 1 de diciembre, p. 11.
- MÉNEZ, Ed. (1921): «Théâtre. Sports. Attractions», *Le Finistère* (Quimper). N.º 672, 4 de junio, p. 15
- MENTABERRY, Adolfo (1876): «Impresiones de un viaje a la China», *Revista de España*. Tomo LIII, noviembre y diciembre, pp. 367-382.
- MERCKLEIN, A. (1900a): «Spectacles et concerts», *Le Figaro* (París). N.º 173, 22 de junio, p. 5.
- _____. (1900b): «Spectacles et concerts», *Le Figaro* (París). N.º 12, 12 de enero, p. 5.

- MICHEL, René (1942): «La Veillée de Vannes a remporté un gros succès dans «“ Napoléonette ”», *Le Nouvelliste du Morbihan* (Lorient y Vannes). N.º 14, 20 de enero, p. 3.
- MIRABEAU, Marie de (s.f.): *Lettre (signée MM) à Marcelin*. Collection privée AJL.
- MISS FULLER (1894): «El plebiscito del corsé», *El Nacional* (México). N.º 122, 24 de noviembre, p. 1.
- MONNET, L. (1897): «Théâtre», *Le Conteur Vaudois* (Lausana). N.º 8, 20 de febrero, p. 3.
- MONSIEUR DU PARTERRE, LE (1920): «Théâtre Graslin. Napoléonette», *L'Écho de la Loire* (Nantes). N.º 353, 7 de septiembre, p. 2.
- MONTBRUN (1903): «La Soirée Parisienne. Petit Courrier», *Gil Blas* (París). N.º 8.571, 24 de enero, p. 4.
- MONTCORNET (1904): «Premières représentations», *Le Petit Parisien* (París). N.º 10.200, 1 de octubre, p. 2.
- MONTENAY (1912): «Mayenne. Le concert de l'estudiantina», *L'Ouest-Éclair* (Éd. de Caen). N.º 4.904, 1 de junio, p. 4.
- MUÑOZ, Matilde (1926): «Lecturas para la mujer. El hogar y la moda. Hablemos de la silueta», *El Imparcial* (Madrid). N.º 20.731, 24 de junio, p. 5.
- NAPOLÉONETTE (1941): «Pour les prisonniers, Napoléonette vous parle...», *Le Progrès du Morbihan* (Vannes). N.ºs 3-9. 28 de septiembre, p. 1.
- NELKEN, Margarita (1929a): «Temas femeninos. La Vida y Nosotras», *Blanco y Negro* (Madrid). N.º 1.991, 14 de julio, p. 97.
- _____. (1929b): «La mujer y la casa. Hechiceras modernas», *Blanco y Negro* (Madrid). N.º 1.991, 14 de julio, p. 98.
- NICOLET (1904): «Courrier des Spectacles», *Le Gaulois* (París). N.º 9.865, 17 de octubre, p. 4.
- _____. (1894): «Courrier des Spectacles», *Le Gaulois* (París). N.º 5.311, 9 de octubre, p. 4.
- NICOLLE, Henri (1934): «Miettes historiques. Le souvenir de Gyp», *L'Impartial* (La Chaux-de-Fonds). 30 de junio, pp. 1-3.
- NOZIERE (1904): «Le Théâtre», *Gil Blas* (París). N.º 9.125, 1 de octubre, pp. 2-3.

- NÚÑEZ Y TOPETE, Salomé (1909) «La Vida en el Hogar. Qué no vuelva», *El Imparcial* (Madrid). N.º15.128, 22 de abril, p. 4.
- _____. (1905): «Modas y sus buenos amigos la literatura y el amor...», *El Liberal* (Murcia). N.º 1.108, 15 de agosto, p. 1.
- O. (1911): «Matineul V», *Românul* (Bucarest). N.º 21, 9 de febrero, p. 5.
- O'MONROY, Richard (1900): «Premières représentations. Théâtre du Grand Guignol», *Gil Blas* (París). N.º 7.363, 14 de enero, pp. 3-4.
- OJEDA, José (1922): «Los teatros y la música en Buenos Aires», *Caras y caretas* (Buenos Aires). N.º 1.257, 4 de noviembre, p. 47.
- OPALES NOIRES (1923): «La Ruche», *Les modes de la femme de France* (París). N.º 422, 10 de junio, pp. 3-8.
- ORCHESTRE, La Dame de l' (1899): «Nouvelles théâtrales», *La Fronde* (París). N.º 561, 22 de junio, p. 3.
- OSSORIO Y BERNARD, M. (1896): «Españoles de antaño», *La Ilustración Artística* (Barcelona). N.º 765, 24 de agosto, p. 758.
- P. -A. D. (1923): «Les spectacles. Nouveautés», *La Presse* (Montreal). N.º 55, 9 de enero, p. 15.
- P. B. (1920): «Chronique théâtrale. Bouffes», *La Petite Gironde* (Bordeaux). N.º 17.892, 14 de febrero, p. 2.
- P. C. (1914): «Départements et étranger. La saison dans les Casinos pyrénéens», *Comœdia* (París). N.º 2.443, 10 de junio, p. 5.
- PARISIS (1889a): «La Vie Parisienne. Théâtre d'Amateurs», *Le Figaro* (París). N.º 62, 3 de marzo, p. 2.
- _____. (1889b): «La Vie Parisienne. Au Figaro», *Le Figaro* (París). N.º 17, 17 de enero, p. 1.
- PAUPE, A. (1911): «Gyp et Stendhal», *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux* (París). N.º 1.281, 10 de enero, p. 105.
- PELTIER, Paul (1921): «La saison théâtrale. Troisième région», *Comœdia* (París). N.º 3.040, 13 de abril, p. 3.

- PERDICAN (1892): «Les Théâtres», *Le XIXe siècle* (París). N.º 7.537, 3 de septiembre, p. 3.
- PEREIRA, Collares y MIRANDA, Joaquim (1884): «Ephemerides do mez de março», *Revista theatral, Publicaçao quinzenal de assumptos de teatro. Criticas e estudos teatrales*. Vol. 2, p. 118.
- PERRIMET, Albert (1930): «Cinquante ans de Théâtre. Théâtre des Variétés», *Le Petit Marseillais* (Marsella). N.º 22.830, 15 de diciembre, p. 6.
- PHILLIPS, Clyde (1905a): «Broadway Gossip», *The Billboard* (Nueva York). N.º 18, 6 de mayo, p. 2
- _____. (1905b): «Dramatic Vaudeville Music. Theatrical. Minstrel Burlesque Opera. Broadway Gossip», *The Billboard* (Nueva York). N.º 13, 1 de abril, p. 2.
- POLAIRE (1938): «Ce que je n'ai pas dit. Les coulisses d'un siècle commençant», *Ce soir. Grand quotidien d'information* (París). N.º 611, 4 de noviembre, p. 2.
- PRUDHOMME, Jean (1940): «Les spectacles. Les reprises», *Le Matin* (París). N.º 20.484, 23 de abril, p. 4.
- QUI S'Y FROTTE... S'Y PIQUE (1922): «La Ruche. Supplément aux Modes de la femme de France», *Les modes de la femme de France* (París). N.º 390, 29 de octubre, pp. 1-2.
- R. E. (1920): «Bagnères-de-Bigorre», *Comœdia* (París). N.º 2.809, 25 de agosto, p. 3.
- R. M. (1936): «Une saison théâtrale qui fut très brillante», *Le Nouvelliste de Morbihan* (Lorient y Vannes). N.º 87, 12 de abril, p. 5.
- R. WRIGHT, María (1910): «El feminismo intelectual», *Hojas Selectas* (Barcelona). N.º 105, septiembre, p. 852.
- RAGEOT, Gaston (1914): «Promenade à travers les livres de la semaine. René Bazin, Gyp», *Les Annales politiques et littéraires* (París). N.º 1.623, 2 de agosto, p. 90.
- RAMBAUD, A. (1897): «Rapport au Ministre de l'Instruction Publique», *Journal Officiel de la République Française* (París). N.º 93, 4 de abril, p. 2002.
- REDACCIÓN, La (1911): «Al público y a la prensa», *Mundo Gráfico* (Madrid). N.º 1, 2 de noviembre, p. 1.
- RÉGIS, Georges (1932): «Les livres et la vie. Gyp et ses amis, par Michel Missoffe», *Les dimanches de la femme* (París). N.º 560, 27 de noviembre, p. 12.

- RENCY, Georges (1908a): «Chronique théâtrale». *L'Art Moderne* (Bruselas). N.º 12, 22 de marzo, p. 94.
- _____. (1908b): «Chronique théâtrale». *L'Art Moderne* (Bruselas). N.º 8, 23 de febrero de 1908, p. 61.
- RICORD, Maurice (1943): «Maurice Barrès en Province», *L'Action française* (París). N.º 95, 22 de abril, p. 3.
- ROCHFORT, Henri (1880): «L'Intransigeant. Rédacteur en chef : Henri Rochefort», *L'Intransigeant* (París). N.º 1, 15 de julio, p. 1.
- ROSINE (1920): «Arrondissement de Luneville. La soirée théâtrale», *L'Est républicain* (Nancy, Heillecourt). N.º 11.829, 1 de abril, p. 3.
- RUBRYK (1927): «Temas femeninos. Educación física. Por Rubryk», *Blanco y negro* (Madrid). N.º 1.891, 14 de agosto, pp. 73-76.
- S.N.T. (1903): «Modas», *El Liberal* (Madrid). N.º 8.713, 20 de agosto, p. 3.
- SAADA (1929): «La Ruche», *La Femme de France* (París). N.º 723, 16 de marzo, p. 3.
- SAINT-ARROMAN, Raoul de (1883a): «Première Représentations. Théâtre du Gymnase. Autour du mariage, comédie en cinq actes de Gyp et Hécator Crémieux», *La Presse du dimanche*. N.º 293, 21 de octubre, p. 5.
- _____. (1883b): «Premières représentations. Théâtre du Gymnase», *La Presse* (París). N.º 293, 21 de octubre, p. 3.
- SAINT-VALLON (1913): «Étranger. “ Comœdia ” à Bruxelles». Première représentation du Friquet au Théâtre de l'Olympia», *Comœdia* (París). N.º 2.034, 27 de abril, p. 5.
- SAISSY, A. (1900): «El rapto de Gyp», *Diario oficial de avisos de Madrid*. N.º 138, 19 de mayo, pp. 2-3.
- SAJ, Julio (1898): «Feminismo», *El estandarte católico: diario de Tortosa*. N.º 2080, 11 de mayo, p. 1.
- SALES (1906): «Le monument de Dumas Fils. La semaine dramatique», *Le Journal du dimanche* (París). N.º 3.393, 17 de junio, pp. 380-381.
- SAUVIN, G. (1893): «Una ojeada a la exposición de Chicago», *La Iberia*. N.º 12.114, 24 de abril, p. 1.

- SCARAMOUCHE (1899): «Échos et Nouvelles. La peau de Gyp», *L'Aurore* (París). N.º 585, 26 de mayo, p. 1.
- SERRANO, Leonor (1924): «Maternidad», *Elegancias*. N.º 17, mayo, pp. 12-13.
- SÉVERINE (1910): «Pages oubliées», *Les Annales Politiques et Littéraires* (París). N.º 1.394, 13 de marzo, p. 269.
- _____. (1894): «Trois livres de femmes», *Le Journal* (París). N.º 532, 13 de marzo, p. 1.
- SILLO (1883): «Autour du mariage, comédie de Gyp et Hector Crémieux : défet de presse». Imagen localizable en la sección Arts du spectacle de la Bibliothèque Nationale de France. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8402699w> [Consultado el 2 de mayo de 2017].
- SIMONE (1897a): «Pages d'Agendas. Mercredi 12 mai. — Saint Achille», *L'Écho de Paris*. N.º 4.736, 14 de mayo, p. 1.
- _____. (1897b): «Pages d'Agendas. Lundi 10 mai. — Saint Antonin», *L'Écho de Paris*. N.º 4.734, 12 de mayo, p. 1.
- SINUÉS DE MARCO, María del Pilar (1889): «Cartas a una madre», *La Moda Elegante* (Cádiz). N.º 7, 22 de febrero, p. 55.
- _____. (1875): «La Madre», *La Moda Elegante* (Cádiz). N.º 11, 22 de marzo, p. 86.
- _____. (1858): «El mundo pintoresco. La poesía del hogar doméstico», *El Mundo Pintoresco* (Madrid). N.º 3, 25 de abril, pp. 17-18.
- SONIA (1911): «La Vie Féminine. Quelques livres. Sonia et ses amis», *Les Annales Politiques et littéraires*. N.º 1467, 6 de agosto, p. 135-136.
- SPISOVATELSKÉ DRUSTVO (1920): «Divadlo», *Zvon* (Praze), p. 43.
- STEVENS, W. A. (1904): «Dramatic Vaudeville Music. Theatrical. Minstrel Burlesque Opera. Dramatic», *The New York Dramatic Mirror* (Nueva York). N.º 4, 23 de enero, pp. 2-5.
- STOULLIG, Edmond (1904): «La semaine théâtrale», *Le Monde Artiste* (París). N.º 40, 2 de octubre, pp. 627-628.
- STUART MILL, John (1859): «Appeals from the old radicals to the new. *Thoughts on Parliamentary Reform*», *The Saturday Review* (Londres). N.º 172, 12 de febrero, pp. 177-178.

- SVOBODA, K. (1921): «Divadlo», *Česká revue. Měsíčník věnovaný veřejným otázkám*.
Ročník XIII. V PRAZE 1919-1920, p. 56.
- TESTEVIDE (1895): «Le Théâtre Gai: À la Comédie-Française», *La Caricature* (París).
N.º 794, 16 de marzo, p. 86.
- THEBAULT, Eugène (1898): «L'Évolution du Roman», *L'Humanité Nouvelle* (París).
Tomo I, pp. 357-358.
- TREMBLAY, Ernest (1910): «Feuillet théâtral», *Le Pays* (Montréal). N.º 1, 15 de enero,
p. 3.
- TRIBOULET (1898): «Théâtres», *L'Intransigeant* (París). N.º 6.702, 19 de noviembre,
p. 3.
- TYBALT (1896): «Étranger. Bruxelles», *Le Monde artiste illustré* (París). N.º 8, 23 de
febrero, p. 122.
- UN SPECTATEUR (1923): «Saint-Gaultier. Soirée théâtrale», *L'Indépendant du Berry* (Le
Blanc). N.º 43, 27 de octubre, p. 3.
- URGEL, Obispo de (1871): «Documento parlamentario», *La Esperanza* (Madrid).
N.º 8.128, 11 de mayo, p. 1.
- VALMONT, Blanca (1897): «Crónica», *La Última Moda* (Madrid). N.º 520, 19 de
diciembre, p. 2.
- VAUTEL, Clément (1932): «Mon film», *Le Journal* (París). N.º 14.502, 1 de julio, p. 1.
- VÉGA (1892): «Gyp», *La Revue d'art dramatique* (París). Tomo 27, julio-septiembre,
pp. 129-144.
- VINARDELL, SANTIAGO (1924): «De la vida que pasa. Nadadoras y feministas», *La Esfera*
(Madrid). N.º 531, 8 de marzo, paginación no enumerada.
- VIÑAS, Alfonso (1912): «Nuestras escritoras», *El Correo Español*. N.º 6.684, 2 de marzo,
p. 1.
- VINDEX (1895): «Bibliographie», *Les temps nouveaux*. N.º 11, del 13 al 19 de julio, p. 4.
- VIOLETA (1907): «La bestia humana», *El País* (Madrid). N.º 1.732, 14 de febrero, 1.
- VRBA, Jan (1922): «Městského divadla v Plzni», *Pramen II. Plzeňský měsíčník pro
literaturu, umění a práci kulturní*. Pilsen: Karel Beníško, p. 478.

- WHIP (1897): «Pendant la semaine. Mercredi. — *Joies d'amour*, par Gyp. —», *La Vie Parisienne*. S.n., 1 de mayo, p. 251.
- WOLF, Rennold (1905): «Pulls off her stocking? Sure», *The Morning Telegraph* (Nueva York). S.n., 20 de abril, p. 10.
- ZADIC (1911): «Chronique théâtrale», *L'Émancipateur* (Bourges). N.º 375, 19 de febrero, p. 2.
- ZAMACOIS, Eduardo (1908): «Mirando al Boulevard. Gyp ante los tribunales», *Nuevo Mundo*. N.º 740, 12 de marzo, p. 28.
- _____. (1905): «Celebidades contemporáneas. La eminente escritora francesa condesa Martel (Gyp)», *La Ilustración Artística*. N.º 1.216, 17 de abril, pp. 262-263.

b) Fuentes bibliográficas

- ANÓNIMO (1951): *Pamiętnik literacki*. Breslavia: Zakład Im.
- AQUILA, Nino y PISCOPO, Lino (2001): *Il teatro di prosa a Palermo. Luoghi, spettacoli, persone e memorie dal XVII secolo*. Palermo: Edizioni Guida.
- ARENAL PONTE, Concepción (1895): *La mujer del porvenir. La mujer de su casa*. Obras completa de D.ª Concepción Arenal. Tomo cuarto. Madrid: Librería de Victoriano Suárez.
- ARNICHES, Carlos (1916): *El amigo Melquiades, o, por la boca muere el pez: sainete de costumbres madrileñas, en un acto, dividido en tres cuadros en prosa*. Madrid: s.n.
- AYALA, María de los Ángeles (2010): «María de Atocha Ossorio y Gallardo, una periodista del siglo XIX». En: CIFUENTES HONRUBIA, José Luis: *Los caminos de la lengua: estudios en homenaje a Enrique Alcaraz Varó*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 973-986.
- BEACH, Cecilia (1994): *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist*. Westport, CT: Greenwood Press.
- BEAUMONT WICKS, Charles (1950): *The Parisian Stage: 1876-1900*. Alabama: University of Alabama Press.
- BEAUVOIR, Simone de (1949): *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes*. Tome 1. París: Gallimard.

- BETHLÉEM, Louis (1908): *Romans à lire et romans à proscrire : essai de classification au point de vue moral des principaux romans et romanciers de notre époque (1800-1914)*. 3.^a edición. París: Oscar Masson.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE (1904): *Boletín de la Biblioteca Nacional*. Santiago: Biblioteca Nacional.
- BOROVÝ, František (1921): *Jeviste: divadelní týdeník*. Praga: Fr. Borový.
- BURNS MANTLE, Robert y SHERWOOD, Garrison (1944): *The Best Plays of 1899-1909*. Nueva York: Dodd, Mead.
- CÁMARA OFICIAL DEL LIBRO DE MADRID Y BARCELONA (1935): *Catálogo general de la librería española e hispanoamericana, años 1901-1930*, Volumen 3. Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint.
- CARANDELL, Zoraida *et al.* (2006): «Traduire le poème en prose : le rythme dans *Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda». Sitio web del CREC. Disponible en: <http://crec.univ-paris3.fr/Traduirelepoemeenprose.pdf> [Consultado el 4 de febrero de 2016].
- CARSON, Lionel (1913): *The Stage Year Book. 1913*. Londres: Carson and Comerford.
- CÉALIS, Édouard (1897): *De Sousse à Gafsa, lettres sur la campagne de Tunisie, 1881-1884*. París: Ernest Flammarion.
- CEBALLOS, Ciro B. (2006): *Panorama mexicano 1890-1910: (memorias)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CHAUVEAU, Philippe (1999): *Les théâtres parisiens disparus : 1402-1986*. París: Éditions de l'Amandier.
- COLEMAN, Edward (1940): «The Jew in English Drama, an annotated bibliography compiled by Edward D. Coleman. Part IX», En *Bulletin of the New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations*. Vol. 44, n.º 7, pp. 543-568.
- CZECHOSLOVAKIA DRUZSTVO VLAST (1906): *Vlast*. Praga: Družstvo Vlast.
- DE LARRA, Mariano José (1837): *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. Madrid: Imprenta de Repullés.
- DE LORDE, André y MARSÈLE, Jean (1921): «*Napoléonette*, d'après Gyp», *La Petite Illustration Théâtrale*. N.º 50, s.f.

- DE PAWLOWSKI, Gaston *et al.* (1917): *Petite anthologie des auteurs gais contemporains : leurs meilleures histoires*. París: Ernest Flammarion.
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, M.^a Francisca (1990): *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- DVOŘÁK, Xav (1919): *Týn III, sborník literární a umělecký*. Praga: Československé akciové tiskárny.
- FONSSAGRIVES, Jean-Baptiste (1876): *Dictionnaire de la santé ou répertoire d'hygiène pratique: a l'usage des familles et des écoles*. París: Librairie Charles Delagrave.
- FOREL, Auguste (1914): *Les États-Unis de la terre*. Lausanne: F. Ruedi.
- HALABUDA, Stanisław y MICHALIK, Jan (2004): *Dramat obcy w Polsce 1765-1965: L-Z*. Cracovia: Księgarnia Akademicka, Wiedza o Kulturze.
- KOEHNE, Ernst (1925): *Ein Vierteljahrhundert Deutsches Schauspielhaus in Hamburg. Statistisches Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse während des Zeitraumes vom 15. Septbr. 1900 bis 2. August 1925*. Hamburgo: Hamburg Verl. Conström.
- LEJEUNE, Honoré (1938): *Bruxelles-théâtres*. Verviers: Hautet-Hans.
- LEMAÎTRE, Jules (1896): *Impressions de théâtre : neuvième série*. París: Société française d'imprimerie et de librairie.
- _____. (1890): *Impressions de théâtre : quatrième série*. París: H. Lecène et H. Oudin.
- LENZ, Leo (1912): *Wieselchen : Lustspiel in 3 Akten*. Dresde: Reissner.
- LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE (1922): *Library of Congress Catalog of Copyright Entries. For the year 1921*. Vol. 18, n.^{os} 1-126. Washington: Library of Congress.
- _____. (1918): *Dramatic compositions copyrighted in the United States, 1870 to 1916*. Washington: Government Printing Office.
- LISTA, Giovanni (2006): *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*. París: Hermann Danse.
- MARGUERITTE, Paul (1925): *Le printemps tourmenté*. París: E. Flammarion.

- MAUROIS, André (1945): *La terre promise* (Œuvres complètes). París: A. Fayard.
- MICHALIK, Jan (1985): *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893-1915: w cieniu Teatru Miejskiego*. Cracovia: Wydawn.
- MISSOFFE, Michel (1932): *Gyp et ses amis*. París: Ernest Flammarion.
- MOREL, Eugène y BRUSSEL, Robert (1901): *L'Art dramatique et musical au xxe siècle*. París: Éditions de la Revue d'art dramatique.
- MORTIER, Arnold (1883): *Les soirées parisiennes de 1883, par un Monsieur de l'orchestre*. París: E. Dentu.
- MURILLO, Mariano (1905): *Boletín de la librería: obras antiguas y modernas*. Vol. 32. Madrid: Librería de Mariano Murillo.
- PAPÉE, Stefan (1927): «Z Teatrów Poznańskich», *Życie Teatru*. N.º 1, 2 de enero, pp. 6-7.
- PASSERIEU, Jean-Bernard (1933): *La vie de Paris, 1932*. París: A. Lemerre.
- PROCHAZKA, Vladimír (1988): *Národní divadlo a jeho předchůdci*. Universidad de California: Academia.
- RYNER, Han (1899): *Le massacre des amazones*. París: Chamuel.
- SÉCHÉ, Alphonse y BERTAUT, Jules (1908): *L'Évolution du Théâtre Contemporain*. París: Paris Société du Mercure de France.
- SERAINE, Louis (1861): *De la salud de los niños ó sea libro de oro de las madres acerca de la conservación de los niños y de su propia salud durante el embarazo*. Traducido por D. D. de la V. y O. Libro Oro: Madrid.
- SOCIÉTÉ DES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES (1900): *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Exercice 1899-1900*. París: Commission des auteurs et compositeurs dramatiques.
- _____. (1899): *Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Exercice 1898-1899*. París: Commission des auteurs et compositeurs dramatiques.
- SOUBIES, Albert (1914): *Almanach des spectacles : 1913*. París: Librairie des bibliophiles.
- _____. (1913): *Almanach des spectacles : 1912*. París: Librairie des bibliophiles.
- _____. (1901): *Almanach des spectacles : 1900*. París: Librairie des bibliophiles.

- _____. (1900): *Almanach des spectacles : 1899*. París: Librairie des bibliophiles.
- _____. (1898): *Almanach des spectacles : 1897*. París: Librairie des bibliophiles.
- _____. (1896): *Almanach des spectacles : 1895*. París: Librairie des bibliophiles.
- STOULLIG, Edmond (1884): «Gymnase-Dramatique». En: NOËL, Édouard y STOULLIG, Edmond: *Les annales du théâtre et de la musique*. 1883. N.º 9. París: Charpentier et Cie, pp. 124-126.
- STURGIS, Granville Forbes (1913): *The influence of the drama*. Nueva York: The Shakespeare Press.
- TRARIEUX, Ludovic (1903): *Cinq plaidoiries : l'union générale ; l'affaire Chambige ; le procès Raynal ; le procès de la Ligue des droits de l'homme ; le procès de Gyp*. París: Société nouvelle de librairie et d'édition.
- UDALSKA, Eleonora (1994): *Słownik polskich krytyków teatralnych*. Vol. 1. Varsovia: Fundacja Astronomii Polskiej.
- VLČEK, Václav (1919): *Osvěta: listy pro rozhled v umění, vědě a politice*. Gr'egra, n'akl. vlastn'ím. Praga: J. Otto.
- VOGT, William (1908): *Sexe faible; une riposte aux exagérations, aux absurdités et aux utopies du féminisme*. París: Marcel Rivière.
- WEARING, John Peter (2014): *The London Stage 1900-1909: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- WISEBAKER, Ora Kate y BAKER, Rosemary (1940): *Pine Cone for 1940. The 1940 Yearbook for Valdosta State University* (Georgia State Womans College). Valdosta: VDS. Valdosta State University.

IV. WEBGRAFÍA

A continuación, exponemos aquellas páginas web, recursos bibliográficos en línea y periódicos virtuales que, de manera complementaria a las referenciadas fuentes hemerográficas, se han utilizado a lo largo de la presente investigación con vistas a interrelacionarla con la coyuntura actual:

ÁLVAREZ, Pilar (2018): «Las víctimas de abusos sexuales piden ampliar el plazo de prescripción de los delitos», *El País*. 15 de septiembre. Disponible en: https://elpais.com/sociedad/2018/09/14/actualidad/1536946326_266237.html [Consultado el 1 de febrero de 2019].

ANNE. L. (2018): «Agressée sexuellement pendant l'enfance, je n'imaginai pas subir adulte le calvaire supplémentaire du viol conjugal», *Huffington Post*. 9 de febrero. Disponible en: https://www.huffingtonpost.fr/anne-l/agressee-sexuellement-pendant-lenfance-je-nimagine-pas-subir-adulte-le-calvaire-supplementaire-du-viol-conjugal_a_23340084/ [Consultado el 15 de junio de 2019].

ANÓNIMO (1914): «Eesti NSV Teatri- ja Muusikamuuseum. Tallinna saksa teater». Fondi n.º: T. 187, *eKartoteek*, p. 19. Disponible en: <http://tmm.ee/kartoteek/nimistud/T187%20Tallinna%20Saksa%20Linnateater,%20nim%201%20M%C3%BC%C3%BCrilehed%201913.pdf> [Consultado el 6 de octubre de 2017].

_____. (1976): «Ha muerto Tomás Borrás», *El País*. Número no disponible, 28 de agosto. Disponible en: http://elpais.com/diario/1976/08/28/cultura/210031206_850215.html [Consultado el 21 de marzo de 2016].

ARAGÓN, María (2018): «Las feministas, contra la Guardia Civil por un tuit sobre un 'juguetito': “Antes multadas que desempoderadas”», *El Periódico*. Disponible en: <https://www.elperiodico.com/es/extra/20181018/polemica-feministas-guardia-civil-llavero-autodefensa-agresiones-sexuales-7095611> [Consultado el 22 de diciembre de 2018].

- BARREIRO, Javier (2013): *Los cuentos gnómicos de Tomás Borrás*. Disponible en: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2013/03/05/los-cuentos-gnomicos-de-tomas-borras/> [Consultado el 17 de marzo de 2017].
- BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE (2019): «Bibliografía românească modernă, Búsqueda: Gyp», BAR. Disponible en: <http://www.biblacad.ro/bnr/brmautori.php?aut=g&page=1350&&limit=30> [Consultado el 10 de marzo de 2019].
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (2017): «Catálogo BNE, Búsqueda: Gyp». Disponible en: <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat> [Consultado el 22 de enero de 2017].
- BNE (2019a): *Blanco y Negro* (Madrid. 1891). Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0005572778&lang=fr> [Consultado el 17 de marzo de 2019].
- _____. (2019b): *La Época* (Madrid. 1849). Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0000000021> [Consultado el 16 de marzo de 2019].
- _____. (2019c): *El Siglo futuro* (Madrid. 1875). Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0000000226&lang=es> [Consultado el 25 de marzo de 2019].
- _____. (2019d): *El Sol* (Madrid. 1917). Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?lang=es&q=id:0000182002> [Consultado el 16 de marzo de 2019].
- BORRAZ, Marta y REQUENA AGUILAR, Ana (2018): «Violencia machista. "Avísame cuando llegues", "ten las llaves preparadas": el miedo de las mujeres, entre el aprendizaje del temor y las agresiones cotidianas», *El Diario*. Disponible en: https://www.eldiario.es/sociedad/mujeres-caminar-aprendizaje-agresiones-cotidianas_0_847965715.html [Consultado el 22 de diciembre de 2018].

- BORRAZ, Marta y ORDAZ, Ana (2018): «No digas nada. Una denuncia por agresión sexual a un menor cada tres horas en España: la punta del iceberg de una violencia silenciada», *El Diario*. Recuperado el 24 de diciembre, 2018, de https://www.eldiario.es/sociedad/denuncia-agresion-iceberg-violencia-silenciada_0_845865654.html [Consultado el 24 de diciembre de 2018].
- CAMPOS, Carmen (2011): «Noticias. No tengas miedo. La cicatriz por ser víctima de abusos sexuales no te la quita nadie, queda para toda la vida», *Radio Televisión Española*. 25 de abril. Disponible en : <http://www.rtve.es/noticias/20110425/cicatriz-ser-victima-abusos-sexuales-no-quita-nadie-queda-para-toda-vida/424380.shtml> [Consultado el 18 de septiembre de 2018].
- CASTEJÓN LEORZA, María (2014): «Mujeres directoras de cine. Entre el cine de mujeres y el punto de vista de género», Cine en Violeta. Disponible en: <https://www.cineenvioleta.org/directoras-de-cine-entre-el-cine-de-mujeres-y-el-punto-de-vista-de-genero-por-maria-castejon-leorza/> [Consultado el 29 de marzo de 2019].
- CATÀLEG COL·LECTIU DE LES UNIVERSITATS DE CATALUNYA (2015): «Catálogo CCUC, Búsqueda: *El suicidio de Ganuge*. Disponible en: http://ccuc.cbuc.cat/search*cat/X?SEARCH=ganuge&SORT=D&searchscope=23 [Consultado el 23 de diciembre de 2017].
- CENTRE DE RECHERCHE SUR L'ESPAGNE CONTEMPORAINE (2015): «Ateliers du CREC : Traduction théâtrale». Disponible en: <http://crec-paris3.fr/ateliers-du-crec/traduction-theatrale> [Consultado el 4 de febrero de 2016].
- _____. (2013): *Évaluation de l'AERES sur l'unité : Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine (CREC) sous tutelle des établissements et organismes : Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3*. Disponible en: <https://www.aeres-evaluation.fr/content/download/20763/318363/file/D2014-EV-0751719L-S2PUR140006945-003896-RD.pdf> [Consultado el 5 de febrero de 2016].
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES (2019a): «Vareuse. Subst. fém. 3.b)». Disponible en: <http://www.cnrtl.fr/definition/vareuse> [Consultado el 23 de febrero de 2019].
- _____. (2019b): «Strapontin. Subst. masc. 2.c)». Disponible en: <http://www.cnrtl.fr/definition/vareuse> [Consultado el 23 de febrero de 2019].

- _____. (2019c): «Romaine. 2. Subst.». Disponible en:
<https://www.cnrtl.fr/definition/romaine> [Consultado el 26 de abril de 2019].
- CONSEJO EUROPEO DE ASOCIACIONES DE TRADUCTORES LITERARIOS (2015): «Código deontológico». Disponible en:
http://www.ace-traductores.org/Codigo_deontologico [Consultado el 22 de diciembre de 2017].
- CRITERION THEATRE, THE (2017): «Show Archive. The Freedom of Suzanne», *The Criterion Theatre*: <http://web.archive.org/web/20071007044821/www.criterion-theatre.co.uk/showarchive.php> [Consultado el 27 de julio de 2017].
- DEUTSCHE NATIONALBIBLIOTHEK (2019): «Online-Katalog DNB, Búsqueda: Wieselchen». Disponible en:
<https://portal.dnb.de/opac.htm?method=showFullRecord¤tResultId=%22Wieselchen%22%26any¤tPosition=0> [Consultado el 3 de abril de 2019].
- DE VALERIO, Roger (1929): «Couchette n° 3. Air détaché : Quand une jolie femme. Coll. Jacques Gana», *Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France. 1918-1944*. Disponible en: <http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=92> [Consultado el 9 de septiembre de 2018]
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (DRAE) (2019a): Consulta: «amazona». 23.a ed. Disponible en:
<http://lema.rae.es/drae2001/srv/search?id=4uTBTNvoLDXX2Hdtd5mE>
[Consultado el 9 de agosto de 2019].
- _____. (2019b): Consulta: «comedia». 23.a ed. Disponible en:
<http://dle.rae.es/?id=9uLvYvj> [Consultado el 13 de agosto de 2019].
- _____. (2019c): Consulta: «barbarismo». 23.a ed. Disponible en:
<http://dle.rae.es/?id=529v2Vc> [Consultado el 13 de agosto de 2019].
- _____. (2019d): Consulta: «aposiopesis». 23.a ed. Disponible en:
<http://dle.rae.es/?id=WHKFAG8> [Consultado el 13 de agosto de 2019].
- _____. (2019e): Consulta: «flamenca». 23.a ed. Disponible en:
<https://dle.rae.es/?id=I2kiw28> [Consultado el 17 de agosto de 2019].
- _____. (2015e): Consulta: «lujuria». 23.a ed. Disponible en:
<http://dle.rae.es/?id=9uLvYvj> [Consultado el 13 de agosto de 2019].

- DIVADELNIHO USTAVU V PRAZE (2016): *Napoleonka Hra o pěti jednáních a předejře*, Virtuální studovna Divadelního ústavu. Praga. Disponible en: <http://kramerus.divadlo.cz/kramerus/MShowMonograph.do?id=1134> [Consultado el 26 de abril de 2016].
- FALLARÁS, Cristina (2017): «Marta del Castillo retrata la Violencia de Género», CTXT. N.º 105, 22 de febrero. Disponible en: <http://ctxt.es/es/20170222/Politica/11272/violencia-de-genero-machismo-marta-del-castillo-cristina-fallaras.htm> [Consultado el 27 de abril de 2017].
- FERNÁNDEZ, June (2013): «Sociedad. No vayas sola, te puede pasar algo», *El Diario*. 13 de octubre. Disponible en: https://www.eldiario.es/sociedad/vayas-sola-puede-pasar_0_184782228.html [Consultado el 6 de julio de 2019].
- FERRER, Isabel (2019): «La holandesa de 17 años se dejó morir de inanición tras haber solicitado sin éxito la eutanasia», *El País*. 5 de junio. Disponible en: https://elpais.com/sociedad/2019/06/04/actualidad/1559672340_968899.html [Consultado el 16 de julio de 2019].
- HISTORIC EVERETT THEATRE PRESERVATION SOCIETY, THE (2015): «A Chronology of Everett Theatre Bookings November 4th, 1901-December 10th, 1923». Búsqueda: Home > Information > Chronology of the Theatre 1901-1923. Disponible en: <http://historiceveretttheatre.org/information/16-chronology-of-the-theatre-1901-1923> [Consultado el 28 de julio de 2017].
- HONG, Jackie (2016): «Por qué las víctimas se paralizan totalmente durante las violaciones», *Vice*. 22 de marzo. Disponible en: <https://www.vice.com/es/article/5g8yk8/violaciones-victimas-paralisis-2203> [Consultado el 8 de febrero de 2019].
- INTERNET BROADWAY DATABASE (2019): «The Freedom of Suzanne. Play, Comedy. Written by: Cosmo Gordon Lennox», Internet Broadway Database. Disponible en: <https://www.ibdb.com/broadway-show/the-freedom-of-suzanne-3720> [Consultado el 30 de marzo de 2019].
- _____. (2017): «Friquet. Play, Original, Drama. Written by Pierre Berton». Disponible en: <https://www.ibdb.com/theatre/savoy-theatre-1494> [Consultado el 12 de febrero de 2017].

- IPSOS (2010). Sondage AIVI /IPSOS. *Association Internationale des Victimes de l'inceste*. Recuperado el 4 de enero, 2019, de https://aivi.org/index.php?option=com_content&view=article&id=1640
- MARTIN, Béatrice (2018): «[Beatricepirate]. Honnêtement je suis hors de moi. Une bonne opportunité ?», [Testimonio extraído de Instagram], 13 de junio. Disponible en: https://www.instagram.com/p/Bj-bwprhnLT/?utm_source=ig_embed [Consultado el 1 de febrero de 2019].
- MASSON, Estelle (2019): «Est-ce plus compliqué de manger seule au restaurant lorsqu'on est une femme ?», *L'Ouest France (L'édition du soir)*. 25 de enero, p. 16. Disponible en: <https://www.ouest-france.fr/leditiondusoir/data/43191/reader/reader.html#!preferred/1/package/43191/pub/62604/page/16> [Consultado el 28 de junio de 2019].
- MÉMOIRE DES CELESTINS (2018): «Mémoire des Célestins. Histoire d'un Théâtre. Recherche: Napoléonette». Disponible en : <http://www.memoire.celestins-lyon.org/index.php/Saisons/1932-1933/Napoleonette> [Consultado el 2 de septiembre de 2018].
- MINISTERIO DEL INTERIOR. GOBIERNO DE ESPAÑA (2017): «Informe sobre delitos contra la libertad e indemnidad sexual en España. Disponible en: <http://www.interior.gob.es/documents/10180/0/Informe+delitos+contra+la+libertad+e+indemnidad+sexual+2017.pdf/da546c6c-36c5-4854-864b-a133f31b4dde> [Consultado el 24 de diciembre de 2019].
- MINISTERIO DE LA PRESIDENCIA, RELACIONES CON LAS CORTES E IGUALDAD (2018): «Víctimas mortales por Violencia de género», Disponible en: [http://www.violenciagenero.igualdad.mpr.gob.es/violenciaEnCifras/victimiasMortales/fichaMujeres/pdf/VMortales_anual_2017\(2\).pdf](http://www.violenciagenero.igualdad.mpr.gob.es/violenciaEnCifras/victimiasMortales/fichaMujeres/pdf/VMortales_anual_2017(2).pdf) [Consultado el 6 de julio de 2019].
- OPERA DE TOURS (2018): «Archives / saison 1929-1930. Grand Théâtre de Tours / direction Marcel Morna», *Opéra de Tours*. Disponible en: <http://www.operadetours.fr/15-archives/151-saison-1929-1930> [Consultado el 2 de noviembre de 2018].

- ORDOVÁS, Miguel Ángel (2014): «La recuperación de un antepasado de la actual literatura breve y ligera». Disponible en: <https://visperasdenada.wordpress.com/2014/01/17/tomas-borras-escritor-falangista-precursor-microrrelatos/> [Consultado el 20 de enero de 2016].
- PIOMÈRES, LES (2017): «Compagnie Artistique “ Les Piomères ”. Répertoire des pièces jouées depuis 1904», *Les Piomères*. Disponible en: <http://lespiomeres.free.fr/listeancien.htm> [Consultado el 20 de noviembre de 2017].
- PORTAIL DES BIBLIOTHEQUES MUNICIPALES SPECIALISEES (2019): «Le Voleur Illustré. Revue», Bibliothèque des Littératures Policières. Disponible en: <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/in/actualites/collections-numerisees/nouveaute/null!b0d4f893-e6ad-48d6-92b3-cec4812c8eee> [Consultado el 16 de marzo de 2019].
- REMACHA, Belén (2018): «Cuándo llamar a la policía, qué sprays son legales y otros consejos de autodefensa para mujeres contra el acoso en las calles», *El Diario*. 20 de diciembre de 2018. Disponible en: https://www.eldiario.es/sociedad/Guia-practica-agresiones-sexuales_0_848315926.html [Consultado el 22 de diciembre de 2018].
- REQUENA AGUILAR, Ana (2012): «La vuelta del 'crimen pasional'», *El Diario*. 22 de octubre. Disponible en: http://www.eldiario.es/sociedad/vuelta-crimen-pasional_0_60894077.html [Consultado el 29 de abril de 2017].
- RHODES, James (2018): «30 años no es nada para denunciar los abusos sexuales», *El País*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=25s6AVNGcuk> [6 de agosto de 2019].
- _____. (2017): «Las consecuencias de ser violado fueron la vergüenza y el odio a mí mismo», *La Sexta*. 12 de noviembre. Disponible en: https://www.lasexta.com/programas/salvados/mejores-momentos/james-rhodes-las-consecuencias-de-los-abusos-de-mi-profesor-fueron-la-verguenza-y-el-odio-a-mi-mismo_2016120458447be50cf276451fd61ca4.html [Consultado el 29 de julio de 2019].
- SAVE THE CHILDREN (2018): «Pongamos fin a los abusos sexuales a niños y niñas», *Save the Children*. Disponible en: <https://www.savethechildren.es/actua/pongamos-fin-los-abusos-sexuales-ninos-y-ninas> [Consultado el 24 de diciembre de 2018].

- SCENEWEB (2019): «Produksjoner. Melisande (Lillemor)», Sceneweb. Disponible en: [http://www.sceneweb.no/nb/production/62988/Melisande_\(Lillemor\)-1914-3-27](http://www.sceneweb.no/nb/production/62988/Melisande_(Lillemor)-1914-3-27) [Consultado el 5 de agosto de 2019]
- SCOTTISH THEATRE ARCHIVE (2017): « Playbill for productions at the Royal Lyceum Theatre, Edinburgh, 20-25 November 1905», Búsqueda: [home](#) > [Services A-Z](#) > [Special Collections](#) > [Search for specific items](#). *University of Glasgow*. Disponible en: <http://special.lib.gla.ac.uk/STA/search/detaild.cfm?DID=63362> [Consultado el 27 de julio de 2017].
- SWANSEA GRAND THEATRE (2017): «Swansea Grand Theatre Archive. 1897-1910», Swansea Grand Theatre. Disponible en: <http://www.swanseasgrand.co.uk/Swansea%20Grand%20Theatre%20Archive%201897%20-%201910.html> [Consultado el 27 de julio de 2017].
- TERUEL, Ana (2016): «El caso de una maltratada que mató a su esposo abre el debate sobre la legítima defensa en Francia», *El País*. 29 de enero. Disponible en: http://internacional.elpais.com/internacional/2016/01/29/actualidad/1454096830_752778.html [Consultado el 2 de mayo de 2017].
- TOURNIER, Pascale (2018): «Coeur de pirate se saborde-t-elle?», *L'Express*. 13 de junio. Disponible en: https://www.lexpress.fr/culture/musique/coeur-de-pirate-se-saborde-t-elle_2015905.html [Consultado el 14 de julio de 2019].
- TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE (2015a): Consulta: «fornication», TLF. Disponible en: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no>; [Consultado el 30 de diciembre de 2015].
- _____. (2015b): Consulta: «tort». Disponible en: <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no> [Consultado el 28 de diciembre de 2015].
- UNIVERSITY OF KENT (2017): «Special collections & archives. Theatre collections: record view», *University of Kent*. Disponible en: <https://www.kent.ac.uk/library/specialcollections/theatre/r.php/30466/show.html> [Consultado el 13 de agosto de 2017].

BIBLIOGRAFÍA

VILLE DE QUIMPER (2018): «Théâtre Max Jacob : histoire d'un lieu culturel», *Quimper.bzh*. Disponible en:
<http://www.quimper.bzh/1197-du-theatre-au-pole-max-jacob-histoire-et-avenir-d-un-lieu-culturel..htm> [Consultado el 24 de septiembre de 2018].

ANEXOS

El motivo de estos anexos se ve justificado por la necesidad de exponer, de manera más precisa y esclarecida, las distintas informaciones y recursos que han servido para comprender la documentación requerida en este trabajo y que, a su vez, ayudarán a los lectores y las lectoras a tener una visión más nítida de lo que se menciona.

En primer lugar, en el «ANEXO I. Gráfico de la producción dramática de Gyp por décadas», expondremos una estadística del número de piezas representadas en cada década. Mediante este anexo, podremos escudriñar visualmente cuáles fueron sus años más prolíficos y aquellos yermos de actividad dramática. A la respectiva tabla estadística, le seguirán dos recuadros que recogerán los datos cuantitativos en ella reflejados.

En segundo lugar, en el «ANEXO II. Estadísticas de la obra traducida de Gyp en España e Hispanoamérica» estudiaremos la frecuencia de publicación de su obra vertida al español por décadas, en función del nombre del traductor/a o de las autorías anónimas y desconocidas (Figura 1). Seguidamente, en un gráfico circular, realizaremos un análisis porcentual del total de escritos traducidos al español por décadas (Figura 2). Para concluir, expondremos la respectiva tabla de datos (Figura 3) y otro gráfico porcentual, esta vez, de las obras anónimas, ya que como se habrá podido advertir, gran parte de sus traslaciones carecieron de autoría.

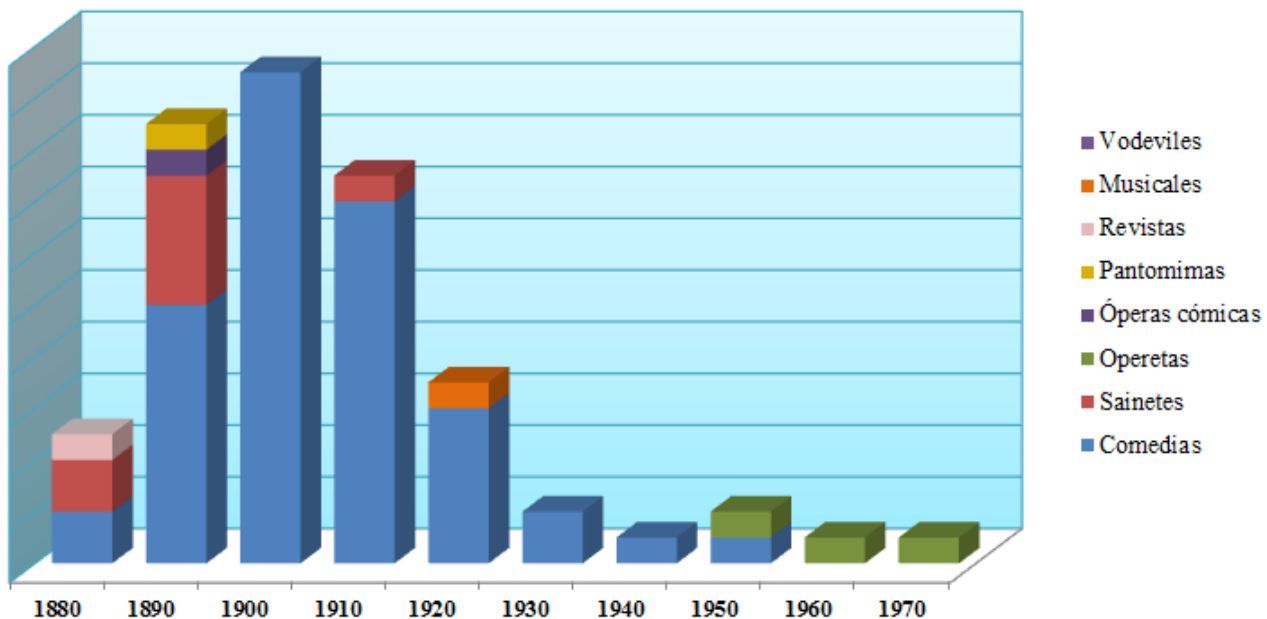
En tercer lugar, con el objetivo de ofrecer al lector/a una prueba visual de su controvertida dramaturgia, presentaremos el «ANEXO III. Fuentes ilustradas de la dramaturgia de Gyp», donde expondremos las fotografías e ilustraciones de su supuesto teatro inexistente, halladas en la presente investigación. En él, se exhibirán también algunas ilustraciones traídas a colación en el análisis de género de su obra y su persona.

Por su parte, el «ANEXO IV. Análisis de los personajes» estará enfocado en la contextualización de las acciones de los personajes, para lo cual realizaremos un recorrido por su trayectoria vivencial, exponiendo un análisis psicológico y físico de cada uno de ellos.

Para concluir, en el «ANEXO V. Planisferio de la dramaturgia de Gyp en la esfera internacional», ofrecemos una imagen global de la presencia de la dramaturgia de Gyp en los cinco continentes.

ANEXO I. GRÁFICO DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA DE GYP POR DÉCADAS

Para realizar el recuento, se ha contabilizado el número de las diferentes piezas escenificadas en cada período. No se han tenido en cuenta los estrenos en distintos teatros de la misma obra dentro de una determinada década. Quepa también decir que han quedado excluidas de este análisis aquellas obras cuyas fechas desconocemos.



Década	Géneros	Total	Década	Géneros	Total
1880	Comedias: 2 Revistas: 1 Sainetes: 2	5 piezas	1930	Comedias: 2	2
1890	Comedias: 10 Pantomimas: 1 Óperas cómicas: 1 Sainetes: 5	16 piezas	1940	Comedias: 1	1 pieza
1900	Comedias: 19	15 piezas	1950	Comedias: 1 Operetas: 1	2 piezas
1910	Comedias: 14 Sainetes: 1	14 piezas	1960	Operetas: 1	1 pieza
1920	Comedias: 6 Musicales: 1	5 piezas	1970	Operetas: 1	1 pieza

ANEXO II. ESTADÍSTICAS DE LA OBRA TRADUCIDA DE GYP EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

En los siguientes gráficos, se refleja la asiduidad de publicación de las obras traducidas de Gyp al español por décadas, clasificadas en función del nombre de cada traductor/a o de las autorías anónimas y desconocidas. Seguidamente, en el gráfico circular, se exponen las estadísticas del porcentaje de obras totales vertidas al español en función de cada década.

Figura 1. Estadística de la obra traducida de Gyp clasificada por traductores

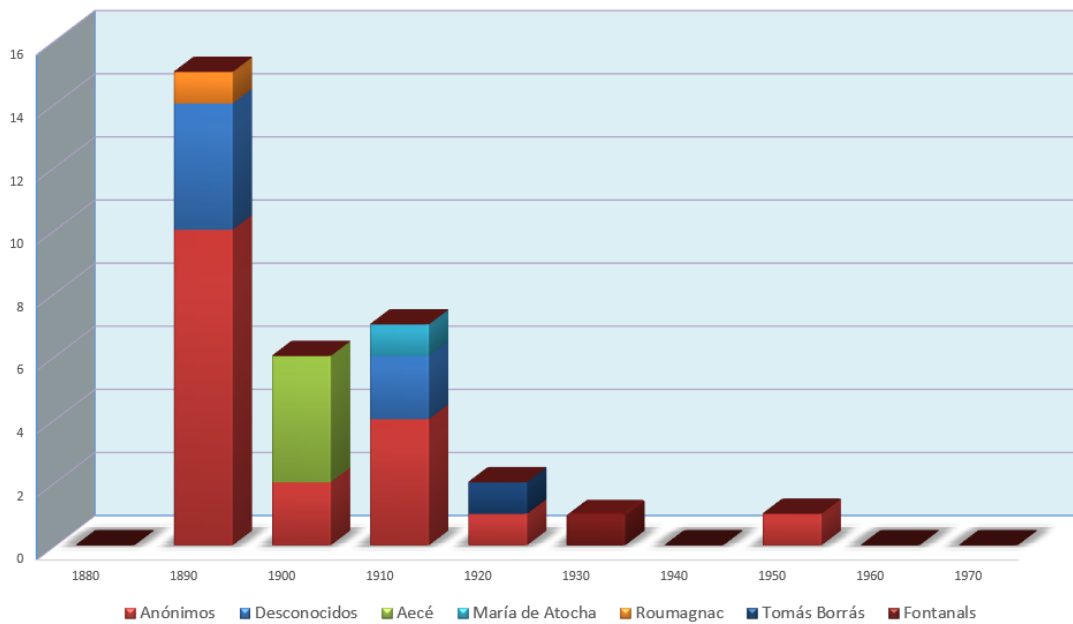


Figura 2. Gráfico porcentual del total de obras de Gyp vertidas al español

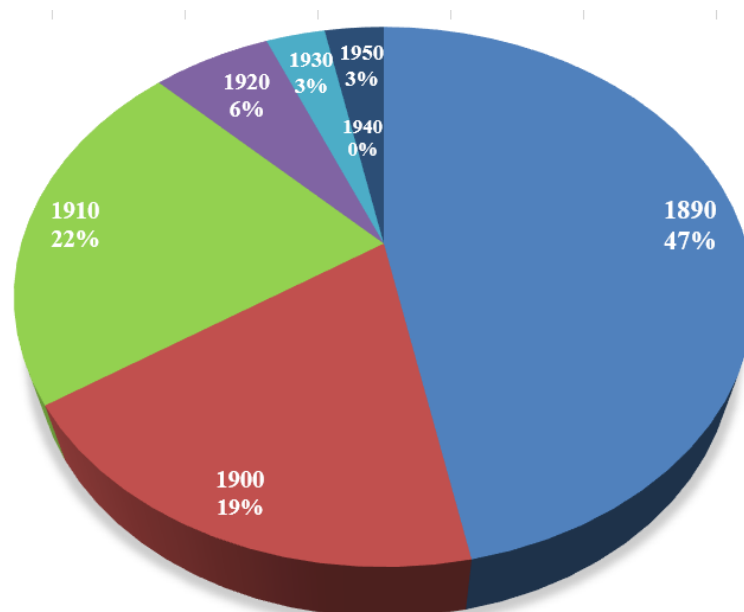
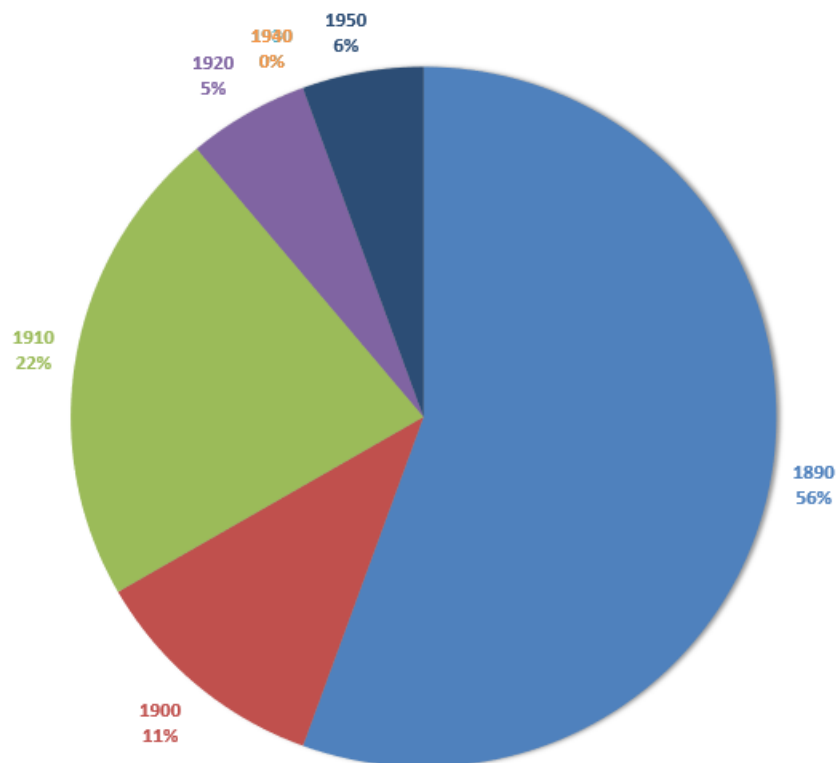


Figura 3. Tabla de datos de las obras traducidas en España e Hispanoamérica

Década	Traductor/-a	Total	Década	Géneros	Total
1890	Anónimos: 10 Desconocidos: 4 Rougmnagnac: 1	15	1920	Anónimos: 1 Tomás Borrás: 1	2
1900	Anónimos: 2 Aecé: 4	6	1930	Fontanals: 1	1
1910	Anónimos: 4 María de Atocha: 1	7	1940	-	0
			1950	Anónimos	1

Figura 4. Gráfico porcentual de las obras anónimas traducidas



ANEXO III. FUENTES ILUSTRADAS DE LA DRAMATURGIA DE GYP

Como especificábamos en el apartado introductorio «e) Inclusión de imágenes de la dramaturgia y obra literaria de Gyp», p. 48; en este anexo, se han incluido las ilustraciones y fotografías halladas durante la investigación de su labor teatral. Tal y como anotábamos, debido al ínfimo conocimiento que se tiene de su obra dramática, el hallazgo de pruebas pictóricas de su teatro ha resultado complejo, dado que la mayoría de sus obras fueron atribuidas a autores masculinos. No obstante, estimamos que su inclusión es necesaria para dar cuenta de la trascendencia de su obra, así como para ilustrar algunas de las transgresoras temáticas que la escritora feminista plasmó en su obra.

Sin adentrarnos en los detalles ya explicitados en el citado apartado, quepa recordar que debido a la diversidad de formatos, en la primera sección, «Anexo III. I. Ilustraciones de dramaturgia, fotografías, caricaturas, estampas, dibujos y carteles teatrales», hemos establecido la siguiente taxonomía:

- ILUSTRACIÓN DE DRAMATURGIA (ID)
- CARICATURAS (C)
- CARTAS POSTALES (CP)
- PUBLICIDAD (P)
- FOTOGRAFÍA (F)

En lo que atañe a las imágenes «Anexo III. II. Ilustraciones de la obra literaria de Gyp», donde incluiremos fotografías de las novelas y textos literarios de la autora; se ha delimitado la siguiente clasificación:

- ILUSTRACIÓN DE LITERATURA (IL)
- FOTOGRAFÍA LITERARIA (FL)

En tercer lugar, el «Anexo III. III. Ilustraciones de Prensa», hemos incluido algunas imágenes de la prensa de la época traídas a colación durante el análisis de género, las cuales se han citado con la siguiente sigla:

- ILUSTRACIÓN DE PRENSA (IP)

Para concluir, en el «Anexo III. IV. Ilustraciones y fotografías de la Condesa de Martel», se exhibirán algunas ilustraciones y fotografías de su persona. Para esta última subsección, las siglas empleadas serán las siguientes:

- ILUSTRACIÓN DE GYP (IG)
- FOTOGRAFÍA DE GYP (FG)

En suma, en este tercer apéndice, ofrecemos una recopilación de ilustraciones que son también una prueba de la presencia y la evolución del teatro de Gyp sobre el tablado escénico francés y extranjero.

**ANEXO III. I. ILUSTRACIONES DE DRAMATURGIA, FOTOGRAFÍAS,
CARICATURAS, ESTAMPAS, DIBUJOS Y CARTELES TEATRALES**

ILUSTRACIONES DE DRAMATURGIA (ID)

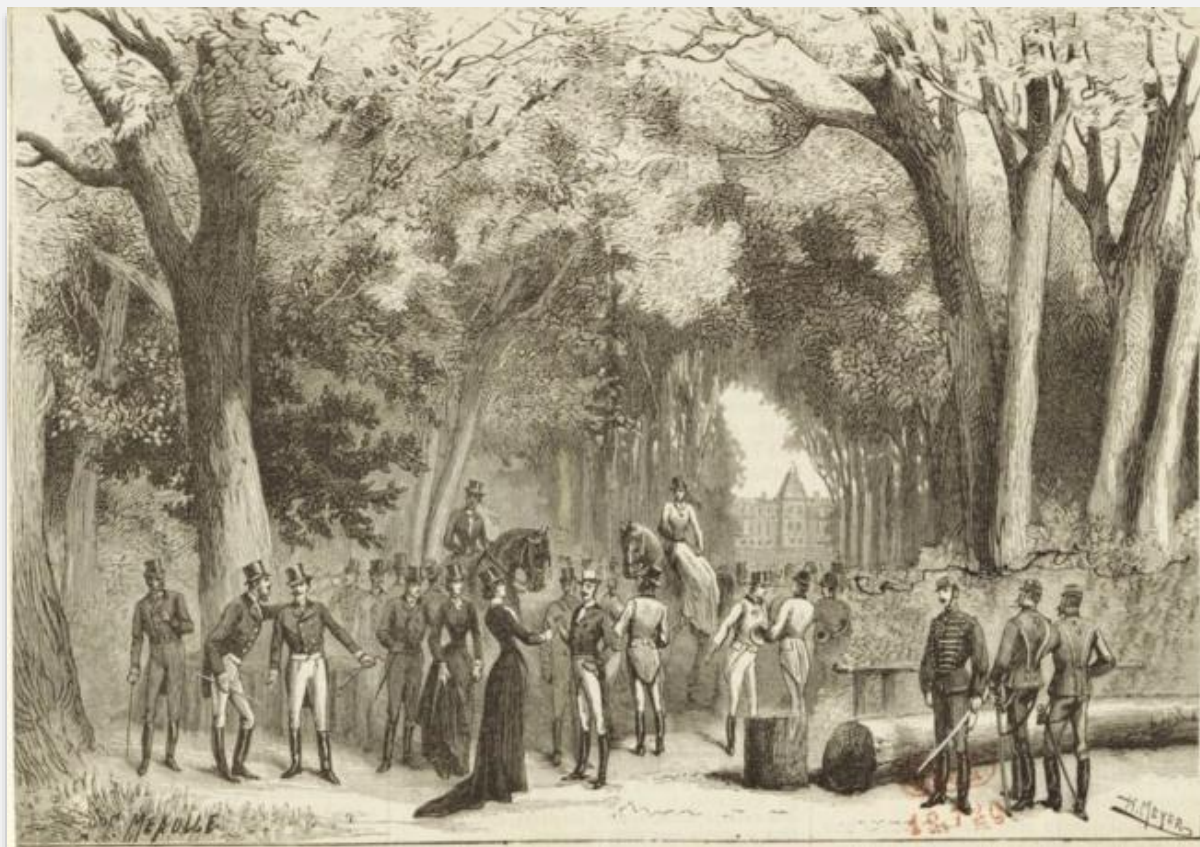


ILUSTRACIÓN DE DRAMATURGIA (ID1)

Nombre: Estampa de una escena de *Autour du mariage*.

Autores: Fortuné Louis Méaulle (1884-1901) y Henri Meyer (1844-1899).

Leyenda: «Parigi : Teatro del Gymnase : *Autour du mariage, commedia dei signori Gyp e Crémieux*».

Descripción: Imagen del cuarto acto de la comedia en el Théâtre du Gymnase.

Localización / Fuente: *Scènes théâtrales - 1870-1913*. BNF (Méaulle, Meyer, 1883).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.1. El inextricable fracaso escénico de Gyp: ¿un olvido intencionado?», p. 98.



ILUSTRACION DE DRAMATURGIA (ID2)

Nombre: Estampa con escenas diversas de *Autour du mariage*.

Autor: Charles Gillot (1853-1903).

Leyenda: «Théâtre du Gymnase. — *Autour du mariage*, comédie en 5 actes, de MM. Gyp et Hector Crémieux. — Voir le Courrier des Théâtres».

Descripción: Ilustración de los protagonistas de *Autour du mariage*.

Localización / Fuente: BNF (Gillot, 1883).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.1. El inextricable fracaso escénico de Gyp: ¿un olvido intencionado?», p. 98.



ILUSTRACION DE DRAMATURGIA (ID3)

Nombre: *Mademoiselle Ève* en el Théâtre de la Comédie-Parisienne.

Autor: Paul Destez.

Leyenda: Comédie-Parisienne. —*Mademoiselle Ève*, comédie en trois actes, de Gyp. —Dessin de M. Paul Destez.) Voir l'article « Théâtres »

Descripción: Ilustración de diversas escenas de la pieza en tres actos *Mademoiselle Ève* tras su estreno en la Comédie-Parisienne.

Localización / Fuente: DESTEZ, Paul (1895): «Théâtres. Comédie Parisienne», *L'Univers illustré*. N.º 2.085, 9 de marzo, p. 3-8.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.2. Diversidad y análisis pormenorizado de los géneros teatrales», p. 110.



ILUSTRACIÓN DE DRAMATURGIA (ID4)

Nombre: Protagonista de *Mademoiselle Ève*.

Autor: Albert Mantelet.

Leyenda: *Mademoiselle Ève* (Mademoiselle DUX)

Descripción: Retrato de la actriz protagonista de *Mademoiselle Ève*, Fany Deux, más conocida como Émilienne Dux (1874-1950).

Localización / Fuente: DOCQUOIS, Georges (1895): «Comédie Parisienne, Mademoiselle Ève, par Gyp. Salomé, par A. Silvestre et Meltzer, musique de G. Pierné», *Le Journal* (Supplément théâtral illustré). Marzo de 1895, p. 1.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.2. Diversidad y análisis pormenorizado de los géneros teatrales», p. 110.



ILUSTRACIÓN DE DRAMATURGIA (ID5)

Nombre: Anuncio publicitario de la comedia *Mademoiselle Ève*.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «Il y a, tout le long des trois actes de Gyp, une douzaine de patins, tous gendumonde, qui s'agitent et que Gyp mène. Mais il y a, au deuxième acte, le déshabillé de satin vieux rosa de Xaintrailles qui est suave, ma chère, au point de rendre presque admissibles les soupçons qui accablent cette charmante Mademoiselle Ève. Mais surtout il y a Mlle Duc (Ève) qui est charmante, plein d'esprit et de grâce et qui nous fait trouver presque trop courte cette comédie gentille et amusante, bien qu'un peu longuette» (Testevuide, 1895: 86).

Descripción: Ilustración en la que aparecen diversos personajes de esta comedia.

Localización / Fuente: Imagen publicada en *La Caricature* (Testevuide, 1895: 86).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.2. Diversidad y análisis pormenorizado de los géneros teatrales», p. 110.

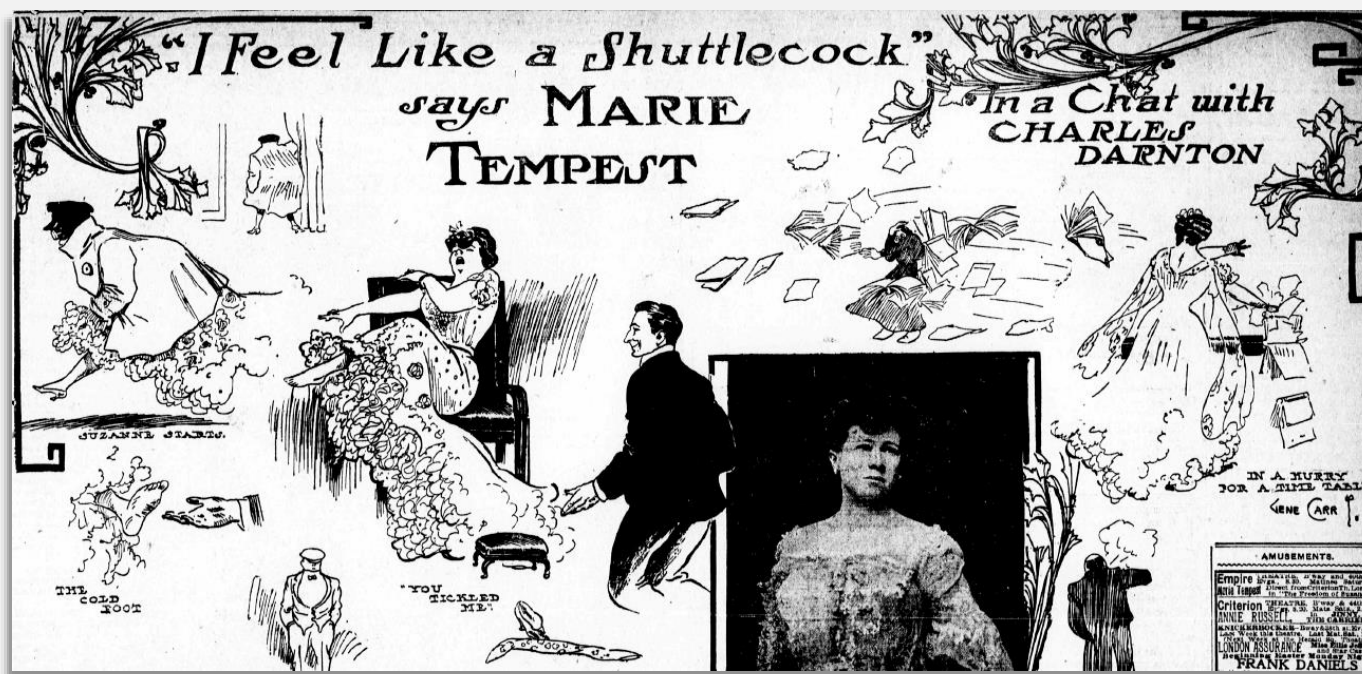


ILUSTRACIÓN DE DRAMATURGIA (ID6)

Nombre: Escenas de *The Freedom of Suzanne* en su aclamado paso por los escenarios estadounidenses.

Autor: Fotografías de Otto Sarony e ilustraciones de Gene Carr.

Leyenda: *Miss Tempest is satisfied she hasn't put her bare foot in it—She finds the "The Freedom of Suzanne" goes event better here than it did in London—Lauther that greeted mention of the continental surprised her.*

Descripción: Diversas estampas y fotografía de Marie Tempest en su papel de Suzanne Trevor que ilustraron una entrevista a la actriz inglesa en el diario neoyorkino *The evening world*.

Localización / Fuente: DARNTON, Charles (1905): «"I feel like a shuttlecock" says Marie Tempest. In a chat with Charles Darnton», *The evening edition world*. S.n., 22 de abril, p. 9.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «I.3. Metodología, b) Incógnitas de autoría», p. 37.



ILUSTRACIÓN DE DRAMATURGIA (ID7)

Nombre: Intérpretes protagonistas de *Couchette n.º 3*.

Autor: P. Stepher.

Leyenda: Mlle. Christiane Dor y M. Louvigny.

Descripción: Ilustración de los intérpretes de *Couchette n.º 3*: la célebre cantante y actriz francesa Blanche Marguerite Sauty, más conocida como Christiane Dor (1892-1939); y el actor Jacques Louvigny (1884-1951).

Localización / Fuente: PRUDHOMME, Jean (1929): «Courier des théâtres. Les premières. Théâtre des Capucines», *Le Matin*. N.º 16.396, 8 de febrero, p. 5.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 270.



ILUSTRACION DE DRAMATURGIA (ID8)

Nombre: Les toilettes les plus remarquées de *Couchette n.º 3*, au Théâtre des Capucines.

Autor: Pigeat.

Leyenda: 1. Mlle Devillers (premier acte) : robe de crêpe de Chine rouge, col, devant et poignets en organdí blanc ; 2. Mlle Christiane Dor (premier acte) : robe de crêpe de Chine rose clair à impressions rose plus foncé, jupe grenat plisée ; 3. Mlle Devillers (troisième acte): robe de tulle rose ; 4. Mlle Christiane Dor (deuxième acte) : robe imprimée vert, blanc et rouge, col et cravate mousseline blanche ; Mme Cheirel (deuxième acte) : robe de dentelle grise et mousseline grise.

Descripción: Ilustración de las actrices de *Couchette n.º 3*, con la descripción de su respectiva vestimenta.

Localización / Fuente: EXCELSIOR (1929): «Les toilettes les plus remarquées de *Couchette n.º 3*, au Théâtre des Capucines», *Le Théâtre et la mode*. 12 de febrero, p.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.10.4. El inadvertido influjo del deportismo de Gyp en la prensa hispana», p. 413.



ILUSTRACIÓN DE DRAMATURGIA (ID9)

Nombre: Marie Doro como Friquet.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «Marie Doro in “ Friquet ” at the Savoy».

Descripción: Retrato de la actriz Marie Doro en su papel de Friquet.

Localización / Fuente: Publicación del diario *The Sunday Telegraph* (Anónimo, STE, 1905a: 12).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.8. Gyp ante la orfandad jurídica de la infancia: una precursora aproximación a los ASI», p. 364; «4.4.5. La Comedia de Madrid: el clamor de una pieza entre la tradición monárquica y bonapartista», p. 452; y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 769.



ILUSTRACIÓN DE DRAMATURGIA (ID10)

Nombre: Ilustraciones de *Friquet* en el Herald Square Theatre.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «*Friquet keeping in trim. The good man loved her*».

Descripción: Ilustraciones de los protagonistas de la obra tras su estreno en el Herald Square Theatre (Nueva York).

Localización / Fuente: Imágenes de *The Evening Telegram* (Anónimo, ET, 1905: 6).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.8. Gyp ante la orfandad jurídica de la infancia: una precursora aproximación a los ASI», p. 364; «4.4.5. La Comedia de Madrid: el clamor de una pieza entre la tradición monárquica y bonapartista», p. 452; y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 769.



ILUSTRACIÓN DE DRAMATURGIA (ID11)

Nombre: Marie Doro y Orme Caldara en *Friquet*.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «Orme Caldara and Marie Doro, in the Fourth Act of the Savoy Theatre Production».

Descripción: Marie Doro y Orme Caldara (1875-1925) durante el cuarto acto de *Friquet*.

Localización / Fuente: Imagen publicada en *The Morning Telegraph* (Anónimo, MT, 1905: 10).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.8. Gyp ante la orfandad jurídica de la infancia: una precursora aproximación a los ASI», p. 364; «4.4.5. La Comedia de Madrid: el clamor de una pieza entre la tradición monárquica y bonapartista», p. 452; y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 769.



CARICATURA (C1)

Nombre: Actores y actrices de *Autour du mariage*.

Autor: Silo.

Leyenda: «Gymnase. — *Autour du mariage*, comédie en 5 actes. — Mesdemoiselles Jane Hading et Marthe Devoyod, madame Desclauzas. MM. Saint-Germain, Landrol, etc., etc.».

Descripción: Caricatura del elenco de *Autour du mariage*.

Localización / Fuente: Sección Arts du spectacle de la BNF (Silo, 1883).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.1. El inextricable fracaso escénico de Gyp: ¿un olvido intencionado?», p. 98.



CARICATURA (C2)

Nombre: Ilustración de *Le Friquet*, donde aparecen sus protagonistas.

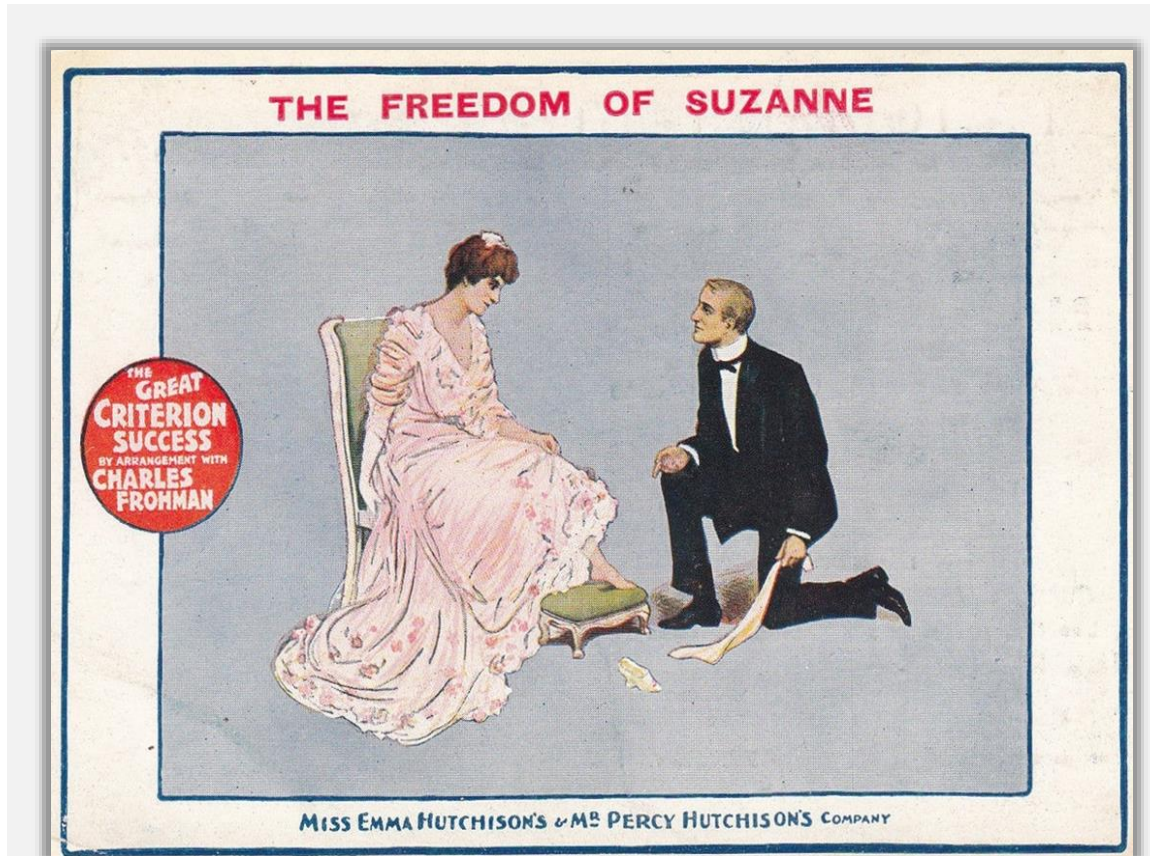
Autor: Maurice Lourdey (1860-1934).

Leyenda: No aparece.

Descripción: Ilustración de Polaire (1874-1939) y Armand Numès (1857-1933) como Friquet y Mafflu, respectivamente. Véase la fotografía 1 para observar una fotografía de esta misma escena.

Localización / Fuente: Ilustración de *Le Journal Amusant* (Lourdey, 1904: 12).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.2. Diversidad de géneros teatrales», p. 109.



CARTA POSTAL (CP1)

Nombre: Carta postal publicitaria de *The Freedom of Suzanne*.

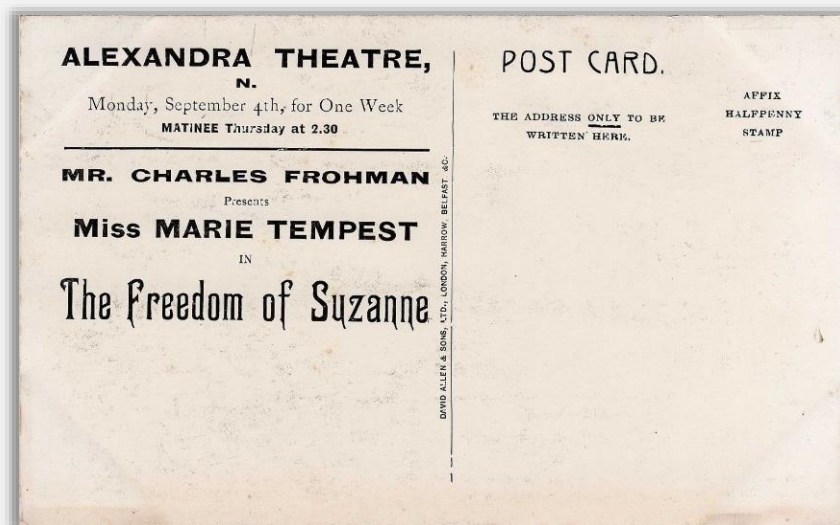
Autor: Allen, David and sons LTD.

Leyenda: *The Freedom of Suzanne. The Great Criterion Success. By arrangement with Charles Frohman. Miss Emma Hutchinson's and Mr Percy Hutchinson's Company.*

Descripción: Carta postal propagandística de la representación de *The Freedom of Suzanne* en el New Theatre, de Cambridge, el 7 de diciembre de 1907.

Localización / Fuente: ALLEN, David and SONS LTD (1907): *The Freedom of Suzanne. Pictorial Post Card*. Londres: Arrow Belfast and Company.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 125.



CARTA POSTAL (CP2)

Nombre: Carta postal publicitaria de *The Freedom of Suzanne* en el Alexandra Theatre.

Autor: Allen, David and sons LTD.

Leyenda: *Alexandra Theatre N. Monday, September 4th, for One Week. Matinee Thursday at 2.30. Mr. Charles Frohman presents Miss Marie Tempest in The Freedom of Suzanne.*

Descripción: Carta postal propagandística de la representación de *The Freedom of Suzanne* en el Alexandra Theatre, de Londres, el 4 de septiembre de 1905.

Localización / Fuente: ALLEN, David and SONS LTD (1905): *The Freedom of Suzanne. Alexandra Theatre. Post Card.* Londres: Arrow Belfast and Company.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 128.



PUBLICIDAD (P1)

Nombre: Cartel teatral de *Couchette n.º 3*.

Autor: Roger de Valerio.

Leyenda: No aparece.

Descripción: Anuncio teatral de *Couchette n.º 3* en el Théâtre des Capucines, donde podemos constatar cómo se atribuye la pieza únicamente a Albert Willemetz y Joseph Szulc.

Localización / Fuente: DE VALERIO, Roger (1929): «Couchette n° 3. Air détaché : Quand une jolie femme. Coll. Jacques Gana», *Encyclopédie multimédia de la comédie musicale théâtrale en France. 1918-1944*. Disponible en: <http://194.254.96.55/cm/?for=fic&cleoeuvre=92> [Consultado el 9 de septiembre de 2018].

Situación dentro del cuerpo de redacción: «I.3. Metodología, b) Incógnitas de autoría», p. 40.



PUBLICIDAD (P2)

Nombre: Cartel de *Toutoune*.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «*Toutoune, comédie en un acte par Gyp*».

Descripción: Cartel teatral de la comedia publicado en prensa.

Localización / Fuente: *Lectures pour tous, 1898-1918*, página no disponible. Puede consultarse el enlace que aparece en la referencia (Anónimo, LPT, 1911).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.4. De la novela a la escena y viceversa», p. 118.



PUBLICIDAD (P3)

Nombre: Cartel de *Le Friquet*.

Autor: Leonetto Cappiello (1875-1942).

Leyenda: «*Le Friquet*, pièce en 4 actes de Willy, tirée du roman de Gyp».

Descripción: Cartel de *Le Friquet* donde aparece caricaturada como Polaire.

Localización / Fuente: Sección (Cappiello, Leonetto/4)-ROUL de la BNF (Cappiello, 1904).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.2. Diversidad de géneros teatrales», p. 109; y «2.3.2. Obras en prosa con retazos dramáticos adaptadas al teatro por Gyp y/u otros autores», p. 116.



FOTOGRAFIA (F1)

Nombre: Friquet y Mafflu de *Le Friquet* en el Théâtre du Gymnase-Dramatique.

Autor: Larcher (1849-1920).

Leyenda: «Acte IV - *Le Friquet (Polaire) et Le Mafflu (Armand Numès)*».

Descripción: Polaire y Armand Numès en el cuarto acto de la obra.

Localización / Fuente: Publicación de la revista *Le Théâtre* (Larcher, 1904a).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.2. Diversidad de géneros teatrales», p. 109; y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 743.



FOTOGRAFIA (F2)

Nombre: Fotografía de *Le Friquet* en el Théâtre du Gymnase-Dramatique.

Autor: Larcher.

Leyenda: «Acte 1er - Polaire dans le rôle du Friquet (3ème en partant de la droite)».

Descripción: Imagen del primer acto de la obra. Decorado de Amable Delphin Petit.

Localización / Fuente: Publicación de la revista *Le Théâtre* (Larcher, 1904b).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.2. Diversidad de géneros teatrales», p. 109; y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 769.



FOTOGRAFÍA (F3)

Nombre: Fotografía de Friquet y Baugé en el Théâtre du Gymnase-Dramatique.

Autor: Larcher.

Leyenda: «Acte III - *Le Friquet (Polaire) et Baugé (André Calmettes)*».

Descripción: Polaire y André Calmettes (1861-1942) durante el tercer acto de la pieza.

Localización / Fuente: Publicación de la revista *Le Théâtre y Vida Galante* (Larcher, 1904c; VG, 1904: 10).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.2. Diversidad de géneros teatrales», p. 109; y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 769.



FOTOGRAFÍA (F4)

Nombre: Fotografía de la protagonista de *Le Friquet*.

Autor: Paul Berger (1877-1914).

Leyenda: «Polaire dans *Le Friquet* – 1904».

Descripción: Polaire en su papel de Friquette.

Localización / Fuente: *La Revue Théâtrale* (Berger, 1904).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 252; «2.2. Diversidad de géneros teatrales», p. 109; y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 769.



FOTOGRAFÍA (F5)

Nombre: Fotografía de los protagonistas de *Le Friquet*.

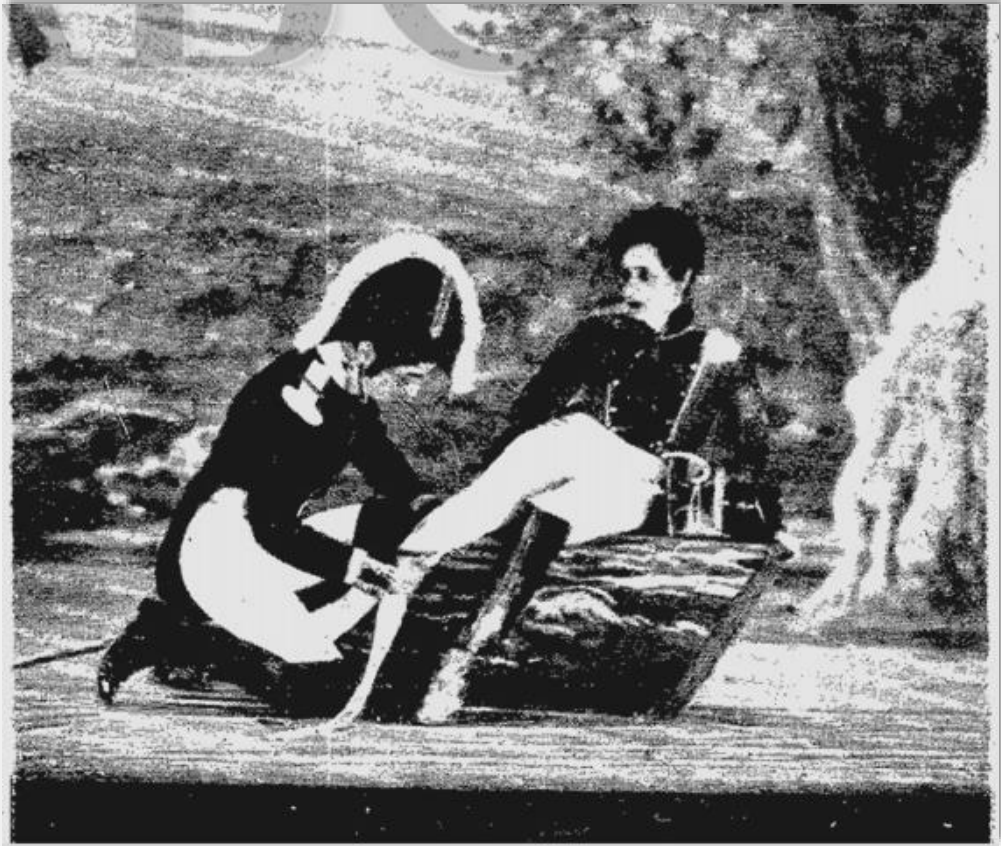
Autor: Anónimo.

Leyenda: «Mlle. Polaire en su traje del cuarto acto. Mr. Numès en su papel de Mafflu»

Descripción: Polaire y Armand Numès en el cuarto acto de la obra.

Localización / Fuente: Fotografías de la *Vida Galante* (Anónimo, 1904c: 10).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.2. Diversidad de géneros teatrales», p. 109; «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 769; y «3.11. El transgénero en la autobiográfica Napoléonette: una infancia de *garçon manqué*», p. 417.



FOTOGRAFÍA (F6)

Nombre: Napoléonette en La Comedia de Madrid.

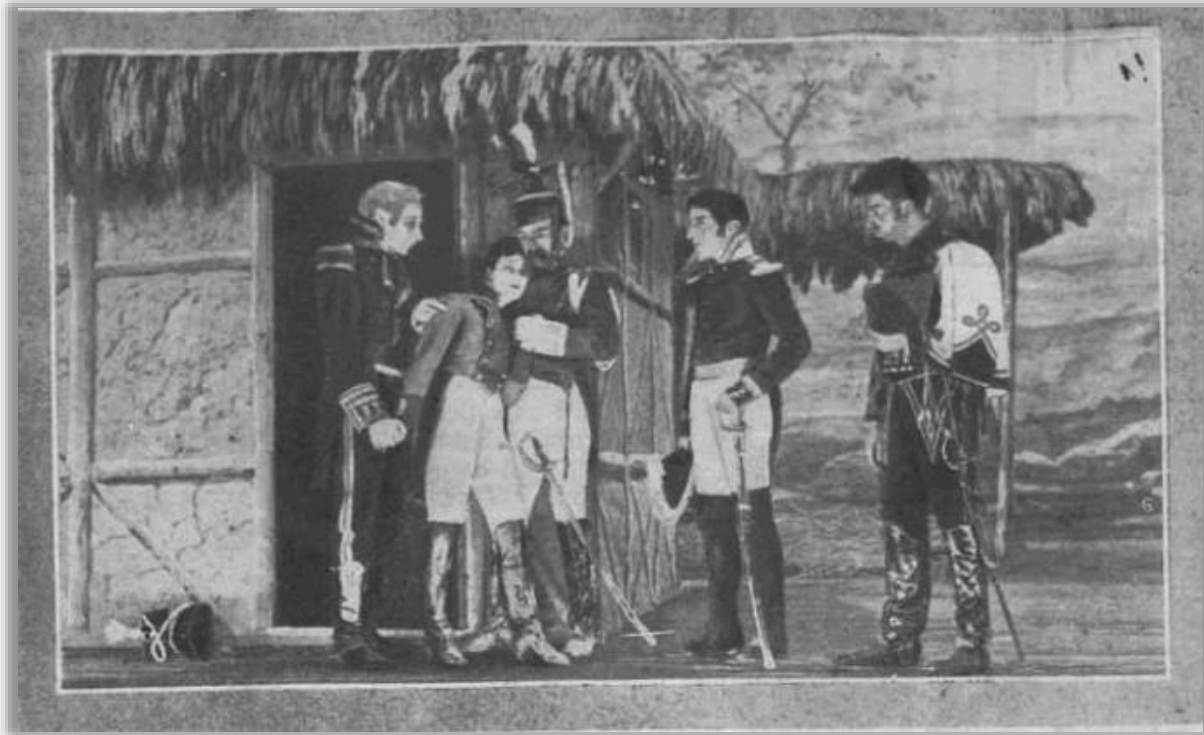
Autor: Duque.

Leyenda: Una escena de “La Corte de Luix XVIII”, obra francesa adaptada por Alberti y estrenada en el Teatro de la Comedia. (Foto Duque).

Descripción: Escena de Napoléonette, una adolescente soldado ataviada como un hombre que luchaba en las batallas napoleónicas, la cual estuvo interpretada por Aurora Redondo.

Localización / Fuente: FLORIDOR (1922): «La vida del teatro», *Blanco y Negro*. N.º 1.611, 2 de abril, p. 29.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.11. El transgénero en la autobiográfica Napoléonette: una infancia de garçon manqué», p. 417.



FOTOGRAFÍA (F7)

Nombre: Escena de *Napoléonette* en el teatro La Comedia de Madrid.

Autor: Duque.

Leyenda: Una escena de la comedia francesa, adaptada por Alberti, “*La Corte de Luis XVIII*”, estrenada anoche (Foto Duque).

Descripción: Escena de *Napoléonette* cuando se ve obligada a dejar el ejército, tras el fallecimiento de su padre, guerrero napoleónico, en la Batalla de Waterloo.

Localización / Fuente: DUQUE (1922): «Madrid, en el teatro de la comedia», *ABC* (Madrid), N.º 5.994, 23 de marzo, p. 4.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.11. El transgénero en la autobiográfica *Napoléonette*: una infancia de garçon manqué», p. 417.



FOTOGRAFÍA (F8)

Nombre: Elenco de actores de *La Corte de Luis XVIII*.

Autor: José Luís Demaría López, más conocido como Campúa (1870-1936).

Leyenda: «Un grande y meritísimo alarde escenográfico, llevado a cabo por D. Tirso Escudero, además de un éxito teatral inmejorable, á juzgar por la impresión del ensayo general, única que tenemos al redactar estas líneas, significa la presentación en el Teatro de la Comedia, de Madrid, de la famosa comedia francesa *Napoleonette* [sic], original de Md. Gyp y de André de Lorde, y traducida por el Sr. Alberti, con el título de *La Corte de Luis XVIII*, comedia de la que presentamos á nuestros lectores algunos personajes tal como han sido interpretados por los actores más notables de la excelente compañía de la Compañía de la Comedia».

Descripción: Fotografías de diversos personajes realizadas antes del estreno de la comedia. La protagonista, Aurora Redondo, aparece en el margen derecho.

Localización / Fuente: Publicación de la revista *Nuevo Mundo* (Campúa, 1922: 13).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1.5. La Comedia de Madrid: el clamor de una pieza entre la tradición monárquica y bonapartista», p. 451; y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 797.



FOTOGRAFÍA (F9)

Nombre: Representación de *Napoléonette* en noviembre de 1952.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «De gauche à droite : Raymond Gérard, Ernest Houzé, Roger Sicot, Janine Gueguen, Yves Caillibotte, Annick Houzé, Jacques Trijasson».

Descripción: Escena de *Napoléonette* en Pléneuf-Val-André.

Localización / Fuente: *Bulletin des Anciens de l'école Saint-Joseph* (Anónimo, BAES, 1952).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1.5. La Comedia de Madrid: el clamor de una pieza entre la tradición monárquica y bonapartista», p. 451.



FOTOGRAFÍA (F10)

Nombre: Fotografía de una escena de *Napoléonette* en Pléneuf-Val-André.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «Groupe de gauche, debout : Roger Sicot, Jacques Trijasson, Maurice Verdoïa, Yves Caillibotte. Assises : Annick Houzé, Juliette Bréard, Marie Hercouet. Au centre : Janine Gueguen».

Descripción: La protagonista de la obra, Janine Gueguen, bailando en uno de los actos.

Localización / Fuente: *Bulletin des Anciens de l'école Saint-Joseph* (Anónimo, BAES, 1952).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1.5. La Comedia de Madrid: el clamor de una pieza entre la tradición monárquica y bonapartista», p. 451.



FOTOGRAFÍA (F11)

Nombre: Elenco de *Napoléonette* en Pléneuf-Val-André.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «De gauche à droite : Germain Bellom, Jeanne-Marie Gault, Raymond Gérard, Claude Defauve, Marie Hercouët, Henri Morvan, Maurice Verdoia, Janine Gueguen, Defauves, Ernest Houzé (assis), Roger Le Provost, Francis Gérard, Lucie Chauvin, Yvonne Morvan, Marcel Le Dolédec, Juliette Bréard, Jacques Trijasson, Roger Sicot, Maurice Boullaire, Annick Houzé, Andrée Caillibotte».

Descripción: Fotografía en la que aparece todo el elenco de la pieza tras su representación.

Localización / Fuente: *Bulletin des Anciens de l'école Saint-Joseph* (Anónimo, BAES, 1952).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1.5. La Comedia de Madrid: el clamor de una pieza entre la tradición monárquica y bonapartista», p. 451.



FOTOGRAFÍA (F12)

Nombre: Parte del elenco de *Napoléonette* en Pléneuf-Val-André.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «De gauche à droite : Yves Caillibotte, Maurice Boullaire, Lucie Chauvin, Yves Le Provost, Janine Gueguen, Roger Sicot, Andrée Caillibotte, Roger Le Provost, Jacques Trijasson, Marie Hercouët, Juliette Bréard».

Descripción: Fotografía de los actores y actrices previamente aludidos.

Localización / Fuente: *Bulletin des Anciens de l'école Saint-Joseph* (Anónimo, BAES, 1952).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1.5. La Comedia de Madrid: el clamor de una pieza entre la tradición monárquica y bonapartista», p. 451.



FOTOGRAFÍA (F13)

Nombre: Personajes secundarios de *Napoléonette* en Pléneuf-Val-André.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «De gauche à droite, debout : Roger Sicot, Jacques Trijasson, Maurive Verdoia, Yves Caillibotte. Assises : Annick Houzé, Juliette Bréard, Marie Hercouet».

Descripción: Fotografía de personajes secundarios durante el acto anterior.

Localización / Fuente: *Bulletin des Anciens de l'école Saint-Joseph* (Anónimo, BAES, 1952).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1.5. La Comedia de Madrid: el clamor de una pieza entre la tradición monárquica y bonapartista», p. 451.



FOTOGRAFÍA (F14)

Nombre: Representación de *Napoléonette* en noviembre de 1952.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «De gauche à droite : Raymond Gérard, Ernest Houzé, Roger Sicot, Janine Gueguen, Yves Caillibotte, Annick Houzé, Jacques Trijasson».

Descripción: Escena de *Napoléonette* durante una representación en Pléneuf-Val-André.

Localización / Fuente: *Bulletin des Anciens de l'école Saint-Joseph* (Anónimo, 1952).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1.5. La Comedia de Madrid: el clamor de una pieza entre la tradición monárquica y bonapartista», p. 451.



FOTOGRAFÍA (F15)

Nombre: Actores secundarios de *Napoléonette* en Pléneuf-Val-André.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «Lucie Chauvin, Henri Morvan».

Descripción: Fotografía de Lucie Chauvin y Henri Morvan en una sesión fotográfica fuera del escenario.

Localización / Fuente: *Bulletin des Anciens de l'école Saint-Joseph* (Anónimo, 1952).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1.5. La Comedia de Madrid: el clamor de una pieza entre la tradición monárquica y bonapartista», p. 451.



FOTOGRAFÍA (F16)

Nombre: Escena de Napoléonette en el teatro parisino Nouvel-Ambigu.

Autor: Gilbert-René.

Leyenda: Mlle Jane Danjou (Napoléonette) et M. Laroche (Louis XVIII).

Descripción: Fotografía de la actriz Jane Danjou (Napoléonette) y el actor M. Laroche (Louis XVIII) durante su escenificación en 1924 en el Nouvel-Ambigu.

Localización / Fuente: J.P.L. (1924): «Au Nouvel-Ambigu. «Napoléonette», cinq actes et un prologue de MM. A de Lorde et J. Marsèle», *Comœdia*. N.º 4.321, 21 de octubre, p. 2.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 223; y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 797.



FOTOGRAFÍA (F17)

Nombre: *The Freedom of Suzanne* en la Grand Opera House de Seattle, en 1906.

Autor: H.C. Miner.

Leyenda: A scene from "The Freedom of Suzanne," which opened Oct. 18, 1906, at the Grand Opera House, Seattle. Includes James M. Brophy and Jane Corcoran.

Descripción: Fotografía perteneciente a la colección digital J. Willis Sayre Collection of Theatrical Photographs, donde se percibe una escena de la citada pieza. Estrenada el 18 de octubre en Seattle, en el estado de Washington, la obra estuvo protagonizada por la actriz Jane Corcoran y James M. Brophy.

Localización / Fuente: Colección digital J. Willis Sayre Collection of Theatrical Photographs. <https://digitalcollections.lib.washington.edu/digital/collection/sayre/id/13769/rec/2>

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 146.



FOTOGRAFÍA (F18)

Nombre: *The Freedom of Suzanne* en la Grand Opera House de Seattle, en 1906.

Autor: H.C. Miner Litho Co.

Leyenda: A scene from "The Freedom of Suzanne" which opened Oct. 18, 1906, at the Grand Opera House, Seattle. Includes James M. Brophy and Jane Corcoran.

Descripción: Fotografía perteneciente a la colección digital J. Willis Sayre Collection of Theatrical Photographs, donde se percibe una escena de la citada pieza. Estrenada el 18 de octubre en Seattle, en el estado de Washington, la obra estuvo protagonizada por la actriz Jane Corcoran y James M. Brophy.

Localización / Fuente: <http://cdm16786.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/sayre/id/12085>

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 146.



FOTOGRAFÍA (F19)

Nombre: Escena de *The Freedom of Suzanne* en la Thatcher Opera House.

Autor: Anónimo.

Leyenda: Thatcher Opera House - One night only. Society night Thursday Oct. 4. Society night. Arthur C. Aiston brings direct from Broadway Theatre, Denver, and Salt Lake Theatre. Jane Corcoran. Supported by James M. Brophy. Chas. Frohman's N. Y. Empire Theatre Comedy Success "The Freedom of Suzanne".

Descripción: Fotografía de Jane Corcoran como protagonista de Suzanne Trevor durante su escenificación en la Thatcher Opera House, de la ciudad estadounidense de Logan (Utah), 4 de octubre de 1906

Localización / Fuente: Anónimo (1906): «Thatcher Opera House», *The Logan Republican*. N.º 102, 29 de septiembre, p. 4.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 144.



FOTOGRAFÍA (F20)

Nombre: Escena de *The Freedom of Suzanne* en The Criterion Theatre de Londres.

Autor: Anónimo.

Leyenda: *In the 'Freedom of Suzanne' running at the Criterion Theatre, London, Marie Tempest's husband (Allan Aynesworth) dries her feet, which are wet from a motor Journey. London cares for this scene* (Anónimo, STE, 1905b: 5).

Descripción: Fotografía de los actores protagonistas, Marie Tempest y Allan Aynesworth, durante las primeras representaciones de *The Freedom of Suzanne* en el célebre teatro londinense Criterion Theatre.

Localización / Fuente: ANÓNIMO (1905b): «Takes off Marie's stockings», *The Sunday Telegraph* (New York). 8 de enero, p. 5.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «I.3. Metodología», p. 37; «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 123; y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 752.



FOTOGRAFÍA (F21)

Nombre: Escena de *The Freedom of Suzanne* durante su estreno en el Empire Theatre de Nueva York.

Autor: Anónimo.

Leyenda: Scene from “The Freedom of Suzanne”.

Descripción: Fotografía de los actores principales de *The Freedom of Suzanne* en el continente americano: Marie Tempest y Allan Aynesworth.

Localización / Fuente: WOLF, Rennold (1905): «Pulls off her stocking? Sure», *The Morning Telegraph*. 20 de abril, p. 10.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 126.



FOTOGRAFÍA (F22)

Nombre: Anuncio del estreno de *The Freedom of Suzanne* en el teatro The Kentucky (Paducah).

Autor: Anónimo.

Leyenda: No aparece.

Descripción: Fotografía de Jane Corcoran en el papel del personaje protagonista (Suzanne Trevor) de *The Freedom of Suzanne*.

Localización / Fuente: ANÓNIMO (1907): «The Kentucky. Tuesday Night, January 22», *The Paducah Evening Sun*. N.º 173, 21 de enero, p. 8.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 157; y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 751.



FOTOGRAFÍA (F23)

Nombre: Anuncio del estreno de *The Freedom of Suzanne* en la Steward's Opera House (Oregón, EE.UU.).

Autor: Anónimo.

Leyenda: Steward's Opera House. D.H. Steward, Proprietor and Mgr. One night only. Tuesday Oct. 9. A social event. Jane Corcoran supported by James. M. Brophy. In Charles Frohman's New York Empire Theatre success. *The Freedom of Suzanne*. Direct from Broadway Theatre, Denver and Salt Lake Theatre. Seats on sale Monday Oct. 8. Prices 50c 75c \$1.00 and \$1.50».

Descripción: Fotografía de los protagonistas de *The Freedom of Suzanne* durante una de sus multitudinarias escenificaciones en la Steward's Opera House de La Grande, en Oregón.

Localización / Fuente: ANÓNIMO (1906): «Steward's Opera House», *La Grande Evening Observer*, 6 de octubre, p. 3.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 145.



FOTOGRAFÍA (F24)

Nombre: Los protagonistas de *Freedom of Suzanne* en el teatro neoyorquino Empire Theatre.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «Miss Tempest in “The Freedom of Suzanne”. English actress return in a charming comedy. Miss Tempest and Her Company Presented “The Freedom of Suzanne” at the Empire Theatre Last Night with the Approval of a Large and Fashionable Audience».

Descripción: Fotografía de la conocida actriz y cantante inglesa Marie Tempest (1864 –1942) junto al actor Allan Aynesworth en una escena de la pieza durante su escenificación en el Empire Theatre de Nueva York.

Localización / Fuente: ANÓNIMO (1905): «Miss Tempest has another success», *New York Herald*. 20 de abril, p. 12.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 126.



FOTOGRAFÍA (F25)

Nombre: Actrices protagonistas de *The Freedom of Suzanne* durante sus primeras escenificaciones en Londres.

Autor: (Anónimo, SK, 1905: 171).

Leyenda: *Miss Marie Tempest, who has made so decided a success in "The Freedom of Suzanne" at the Criterion was recently out of the cast for a few days, owing to indisposition, was admirably played, during her absence, by her sister, Miss Florence Tempest.*

Descripción: Marie Tempest posando como Suzanne Trevor en *Freedom of Suzanne* (izquierda), junto a su hermana Florence Tempest (derecha) quien la sustituía cada vez que la cantante y actriz inglesa enfermaba o no le era posible acudir a la representación de la obra.

Localización / Fuente: ANÓNIMO (1905): «Suzanne The first, and second», *The Sketch*. 15 de febrero, p. 171.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 751.



FOTOGRAFIA (F26)

Nombre: Jane Hading, protagonista de *Autour du mariage* (1883).

Autor: Anónimo.

Leyenda: Mme Jane HADING dans “Autour du Mariage” (D’Esparbes, 1920: 1).

Descripción: Jane Hading como protagonista de Paulette d’Hautretan en *Autour du mariage*.

Localización / Fuente: D’ESPARBES, A. (1920): «Loin de la scène. Mme Hading évoque les souvenirs de sa brillante carrière», *Comœdia*. N.º 2.650, 19 de marzo, p. 1.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «2.1. El inextricable fracaso escénico de Gyp: ¿un olvido intencionado?», p. 98; y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 752.



FOTOGRAFÍA (F27)

Nombre: Estreno de *Couchette n.º 3* en el Théâtre des Capucines, un antiguo y célebre teatro parisino emplazado en el Boulevard des Capucines.

Autor: André Lénéka (1859-1937).

Leyenda: J. Cheirel, Ch. Dor, Louvigny, R. Devillers, Max Réjean dans *Couchette n.º 3*, aux Capucines.

Descripción: Fotografía de una escena de *Couchette n.º 3* durante su primera escenificación en la capital francesa.

Localización / Fuente: LÉNÉKA, André (1929): «L'opérette à la Rampe. Capucines», *La Rampe*. N.º 489, 1-15 de febrero, p. 14.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «I.3. Metodología, b) Incógnitas de autoría», p. 40; y «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 261.



FOTOGRAFÍA (F28)

Nombre: Elenco de *Couchette n.º 3* durante su estreno en el Théâtre des Capucines.

Autor: André Lénéka (1859-1937).

Leyenda: Janine Merrey et Christiane Dor. Devillers, Cheirel, Louvigny. Hieronimus, Max Réjean.

Descripción: Fotografía del elenco de *Couchette n.º 3* durante su estreno en el Théâtre des Capucines, la cual vio la luz en una crónica teatral de la revista *La Rampe* (1915-1937).

Localización / Fuente: LÉNÉKA, André (1929): «L'opérette à la Rampe. Capucines», *La Rampe*. N.º 489, 1-5 de febrero, p. 14.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «I.3. Metodología, b) Incógnitas de autoría», p. 40; y «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 261.



FOTOGRAFÍA (F29)

Nombre: Escena de *Couchette n.º 3* durante su estreno en el Théâtre des Capucines.

Autor: G.-L. Manuel frères.

Leyenda: «Une scène de " Couchette n.º 3 " au Théâtre des Capucines. La nouvelle opérette de MM. Madis, Willemetz et Szulc, dont notre collaborateur, M. Pierre Maudru, rend compte à la deuxième page».

Descripción: Fotografía de una escena de *Couchette n.º 3* durante una de sus escenificaciones en el Théâtre des Capucines, la cual sirvió de ilustración para una crónica teatral de Pierre Maudru del diario *Comœdia*.

Localización / Fuente: MAUDRU, Pierre (1929): «Courrier Musical et Théâtral», *Comœdia*. N.º 5.873, 8 de febrero, p. 2.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «I.3. Metodología, b) Incógnitas de autoría», p. 40; y «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 261.



FOTOGRAFÍA (F30)

Nombre: Los protagonistas de *Prulletje* durante el segundo acto.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «*En hier uit de le en 2e acte ieder een tooneel, met Enny de Leeuwe (Prulletje) en Pierre Mols (de Trevilles)*».

Descripción: Enny de Leeuwe y Pierre Mols en sus respectivos papeles de Prulletje y Trevilles.

Localización / Fuente: El semanario holandés *Het Leven* (1906-1941) (Anónimo, LEV, 1928: 996).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «I.3. Metodología, b) Incógnitas de autoría», p. 35; «3.1. Heroínas transgresoras: en aras de la autonomía femenina y la liberación del cuerpo», p. 190; y «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 311.



FOTOGRAFÍA (F31)

Nombre: Enny de Leeuwe en la pieza holandesa *Prulletje (Le mariage de Chiffon)*.

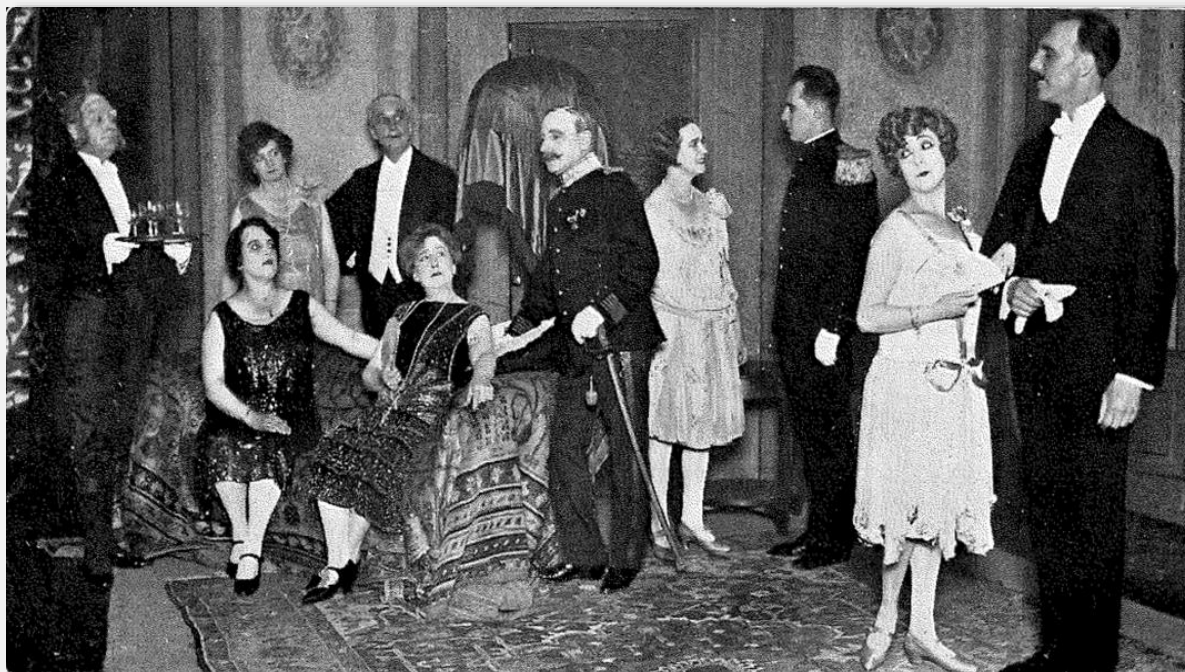
Autor: Anónimo.

Leyenda: «En hier uit de le en 2e acte ieder een tooneel, met Enny de Leeuwe (*Prulletje*) en Pierre Mols (*de Trevilles*)».

Descripción: Enny de Leeuwe y Pierre Mols en sus respectivos papeles de *Prulletje* y *Trevilles*.

Localización / Fuente: El semanario holandés *Het Leven* (1906-1941) (Anónimo, LEV, 1928: 996).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «I.3. Metodología, b) Incógnitas de autoría», p. 35; «3.1. Heroínas transgresoras: en aras de la autonomía femenina y la liberación del cuerpo», p. 190, y «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 311.



FOTOGRAFÍA (F32)

Nombre: Elenco de *Prulletje* en Centraal-Theater (Ámsterdam).

Autor: Anónimo.

Leyenda: «Een tooneel uit de derde acte: v.l. le rij Gerard Robbers (*Jean*), Minny van Ollefen (*Mevr. de Brassigny*), Marie Harms (*Markiezin de Bray*), Bruning (*d'Aubières*), Enny de Leeuwe (*Prulletje*) en van Ollefen (*d'Axen*). Tweede rij Jeanne Timrott (*Mevr. Liron*), Timrott (*de Bray*), Liesje Gilhuys (*Jeanne de Luzy*) en de Lange (*de Frènes*)».

Descripción: Fotografía de la escenificación de *Prulletje* durante el tercer acto.

Localización / Fuente: *Het Leven* (Anónimo, LEV, 1928: 996).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «I.3. Metodología, b) Incógnitas de autoría», p. 35; «3.1. Heroínas transgresoras: en aras de la autonomía femenina y la liberación del cuerpo», p. 190, y «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 311.



FOTOGRAFÍA (F33)

Nombre: La actriz Else Mauhs como protagonista de la pieza *Prujetlle*.

Autor: Simon Koster.

Leyenda: *Corysande* in “*Prujetlle*” (naar Gyp’s „*Le mariage de Chiffon*”).

Descripción: Protagonista de la obra neerlandesa *Prujetlle* durante su escenificación

Localización / Fuente: KOSTER, Simon (1926): *Menschen op het tooneel. Else Mauhs. Een serie monografieen van Nederlandsche Tooneelspelers*, n.º 9. Amsterdam De Branding

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1. Heroínas transgresoras: en aras de la autonomía femenina y la liberación del cuerpo», p. 311, y «2.5. Estudio del teatro de Gyp clasificado por géneros», p. 188, y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 759.



FOTOGRAFÍA (F34)

Nombre: Escena de *Friquet* en el teatro neoyorquino Savoy Theatre.

Autor: Anónimo.

Leyenda: «Act III. *Friquet's* suitors pay court to her in the swing».

Descripción: Escena de *Friquet* en su espectáculo de acrobacia con Marie Doro (1882-1956) como protagonista. Véase el centro de la imagen.

Localización / Fuente: Imagen publicada en la revista *The Theatre* (Anónimo, TH, 1905: 56).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.8.1. Del abuso laboral al doméstico: dos sinuosos escenarios para una misma problemática», p. 365; y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 769.

ANEXO III. II. ILUSTRACIONES DE LA OBRA LITERARIA DE GYP



ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL1)

Nombre: Protagonista de *Le Friquet* batiéndose en duelo con un hombre.

Autor: P. Kauffmann Bernard.

Leyenda: *Un coup de poing lancé par Charley rencontra le vide, tandis qu'un pied du Friquet arrivait dans le nez de l'Anglais.*

Descripción: Friquette enfrentándose cuerpo a cuerpo con Charley, personaje secundario de la pieza, al que logra batir sin apenas el mínimo esfuerzo, ganándose la admiración de todos cuantos observaban la escena.

Localización / Fuente: GYP (1901): *Le Friquet*. Illustrations de P. Kauffmann. París: Flammarion, p. 34.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.7. Tentativas de feminicidios dentro y fuera del seno conyugal», p. 358; «3.10.1. De la pasión por el ejercicio a un hercúleo patrón estético», p. 402, y «Anexo IV. Análisis de los personajes», p. 767.

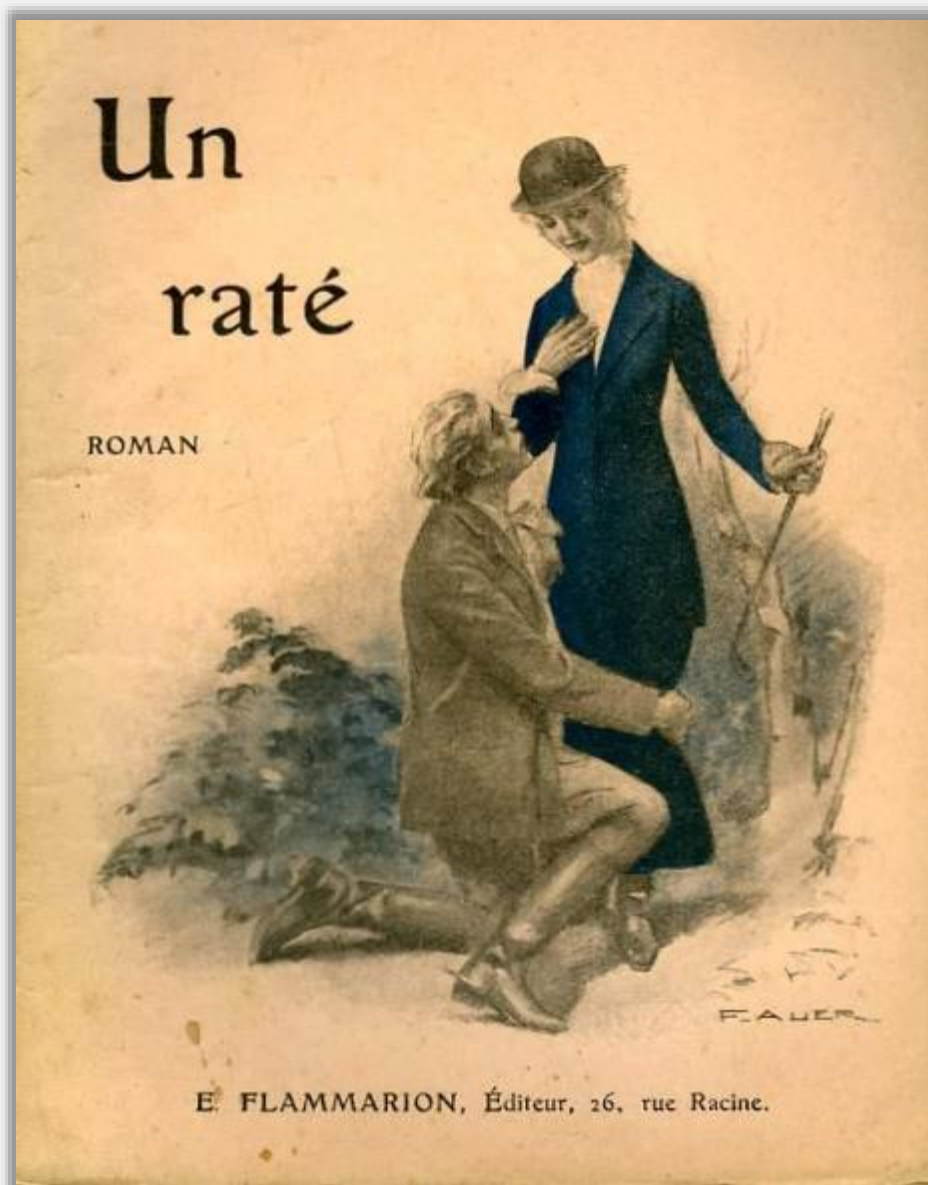


ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL2)

Nombre: Portada de la obra *Un raté*, de la edición Select Collection de Ernest Flammarion.

Autor: Frédéric Auer.

Leyenda: E. Flammarion, Éditeur, 26, rue Racine.

Descripción: Protagonistas de la obra citada. Esta imagen representa uno de los muchos pasajes en que su protagonista, Gaston Ganuge («*un raté*»), lisonjea a la heroína de la obra, Suzanne Myre, días antes de abusar sexualmente de ella y de asesinarla.

Localización / Fuente: GYP (1922): *Un raté*. París: Ernest Flammarion. Select Collection. Obra original publicada en 1891 por Calmann-Lévy.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.7. Tentativas de feminicidios dentro y fuera del seno conyugal», p. 359.



ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL3)

Nombre: Hallazgo del cadáver de Suzanne.

Autor: Bonidir.

Leyenda: No consta.

Descripción: El marido de Suzanne, M. Myre, halla interte el cuerpo de su mujer, postrada en la cama «inmóvil y sin lágrimas en los ojos» (1891a: 302), después de que ésta fuese asesinada por Gaston Ganuge.

Localización / Fuente: GYP (1901): «Un raté, XIII», *La Vie littéraire : petit magazine illustré bi-hebdomadaire*. N.º 144, 12 de marzo, París: Fayard frères, p. 610.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.7. Tentativas de feminicidios dentro y fuera del seno conyugal», p. 359.

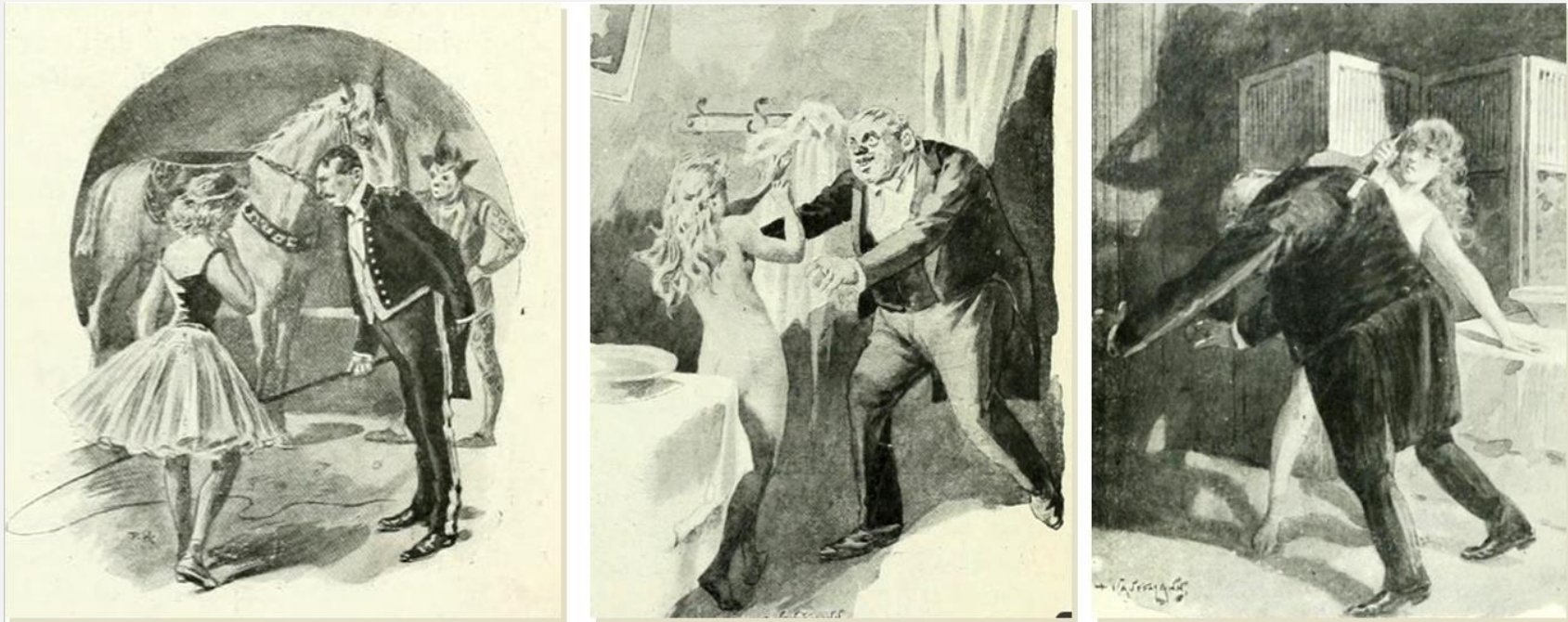


ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL4)

Nombre: Friquet frente a sus agresores.

Autor: P. Kauffmann Bernard.

Leyenda: No consta.

Descripción: Friquette, heroína de la obra *Le Friquet* (1900), enfrentándose a Jacobson, el director de circo donde trabajaba, y defendiéndose en legítima defensa de las agresiones sexuales de su padrastro.

Localización / Fuente: GYP (1901): *Le Friquet*. París: Flammarion, pp. 7, 123, 134.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.8.1. Del abuso laboral al doméstico: dos sinuosos escenarios para una misma problemática», p. 366.



CAPTURA CINEMATOGRÁFICA (CC1)

Nombre: *Friquet*, en su versión cinematográfica, defendiéndose de las agresiones sexuales de su padrastro.

Autor: Maurice Tourneur.

Leyenda: No consta. No obstante, la secuencia aparece precedida de la frase: «*Mais Claparon a retrouvé la trace du Friquet...*».

Descripción: Friquette, interpretada por Polaire en la versión adaptada de la obra a la industria cinematográfica, enfrentándose a su agresor. Sin embargo, a diferencia de las ilustraciones anteriores de la obra original, se minimiza gran parte de la agresión. En esta versión cinematográfica de Maurice Tourneur, la heroína, además de aparecer vestida, no termina con la vida de su padrastro en legítima defensa, limitándose a amenazarlo con la navaja, de manera que éste saldrá incólume de su intento de violación.

Localización / Fuente: TOURNEUR, Maurice (1913): *Friquet* (Film). Disponible en: <https://traumundexzess.com/2018/01/20/an-early-maurice-tourneur/> Minutos: 17:03-17:35.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.8.1. Del abuso laboral al doméstico: dos sinuosos escenarios para una misma problemática», p. 366.



ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL5)

Nombre: Escena de *Totote* (1897)

Autor: Desconocido.

Leyenda: *Il frotta une allumette... éleve la flemme en l'air au moment où personne ne s'y attendait* (p. 203).

Descripción: Totote encubriendo el adulterio del hermano de su amante.

Localización / Fuente: GYP (1897): *Totote*. París: Éditions Nilsson/Per Lamm.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «I.5. Argumentos de las piezas seleccionadas», p. 65.



Un trio turbulent (Gyp, 1929). Il. André Pécoud.



Le Coeur de Pierrette (Gyp, 1905: 9). Il. Marcel Cappy.



L'Entrevue (Gyp, 1899: 37)



Une passionnète (Gyp, 1912: 100). Il. Édouard Bernard.



Miquette. Il. Édouard Bernard (Gyp, 1898).

ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL6)

Nombre: Protagonistas de las novelas de Gyp ejercitándose en diversos deportes.

Autor: André Pécoud, Marcel Cappy, Gyp y Édouard Bernard.

Leyendas: No constan.

Descripción: Ilustraciones de obras y de coberturas de libros de la autora en las que se reflejan diversas protagonistas practicando actividades deportivas como el remo, la equitación, el patinaje, el balompié o el tenis.

Localización / Fuente: Fuente de las ilustraciones: pertenecientes a las novelas de Gyp citadas en la imagen.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1.2. Del corsé «baños de mar» al bañador moderno», pp. 292, 294.; «3.10.1. De la pasión por el ejercicio a un hercúleo patrón estético», p. 401; y «3.10.4. El inadvertido influjo del deportismo de Gyp en la prensa hispana», p. 413.



FOTOGRAFÍA LITERARIA (FL1)

Nombre: Personaje femenino de Gyp en bañador.

Autor: Nilsson/Per Lamm.

Leyenda: «... et, en costume de bain, bien campée sur ses jambes rondes et blanches, elle attendait le baigneur (p. 43)» [...] «un instant après il constata qu'elle nageait très bien... (p. 47)».

Descripción: Fotografía de la obra *L'Entrevue*, donde aparece su protagonista nadando hábilmente en el mar.

Localización / Fuente: GYP (1899): *L'Entrevue*, illustré par la photographie d'après nature. París: Nilsson/Per Lamm.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1.2. Del corsé “baños de mar” al bañador moderno», pp. 292, 310.



ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL7)

Nombre: Ilustración de la heroína de «Le bon bain».

Autor: Yves y Barrets.

Leyenda: Le bon bain.

Descripción: Protagonista del citado capítulo, preparándose para acudir a la playa con un innovador bañador, que provocará un gran revuelo entre los bañistas y la reprobación de su marido. Escena publicada en *La Vie Parisienne* el 21 de agosto de 1886 y, al año siguiente, en *Joies Conjugales*.

Localización / Fuente: SCAMP (1886): «Le bon bain», *La Vie Parisienne* (París). N.º 34, 21 de agosto, pp. 465-468.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1.2. Del corsé “baños de mar” al bañador moderno», pp. 293 y 295.

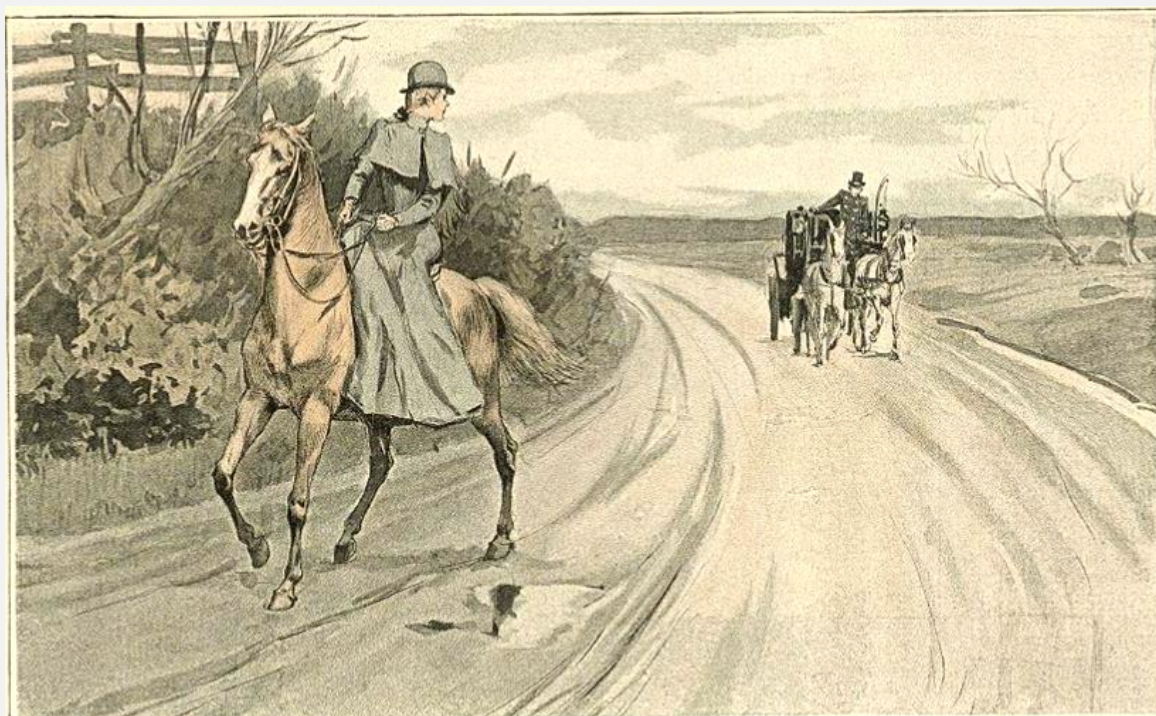


ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL8)

Nombre: Miquette adelantando en su paseo ecuestre a su futuro pretendiente.

Autor: Albert Lynch.

Leyenda: No consta.

Descripción: Miquette adelantando a caballo a Jacques de Trêne, de camino a Vieilles-Roches, después de apreciar la lentitud de su trote y su semblante colérico frente al desapacible temporal de enero.

Localización / Fuente: GYP (1891c): «Le mariage de Miquette», *Figaro illustré. Numéro exceptionnel de Noël*. N.º 21, pp. 111-116.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.10.2. El paternalista modo de concebir el deporte: entre el sexismo hostil y benevolente», p. 406.

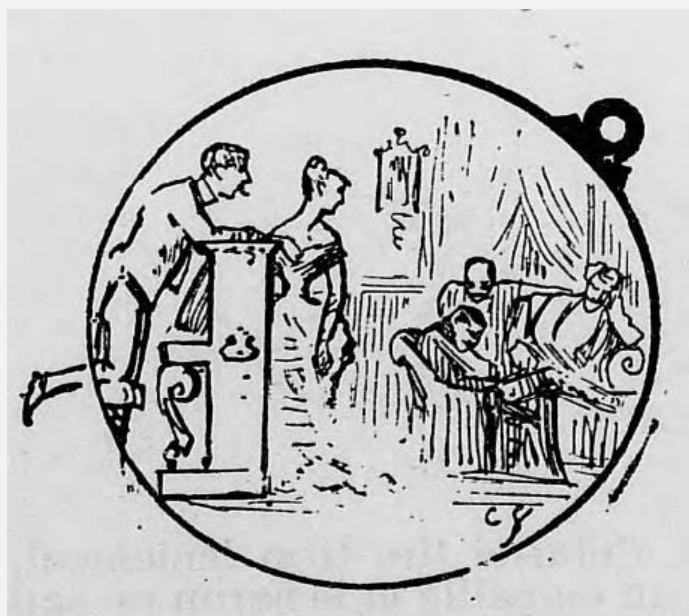


ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL9)

Nombre: Seriado de ilustraciones pertenecientes al capítulo «Diane Chasseresse».

Autor: Crafty.

Leyenda: No consta.

Descripción: Secuencia de ilustraciones, desde el amanecer hasta la madrugada, de la jornada cinegética de la heroína.

Localización / Fuente: CRAFTY (1883): «Illustrations de “Diane Chasseresse”», En: Gyp (1883): «Diane Chasseresse», *La Vie parisienne*. N.º 37, 15 de septiembre, pp. 522-524.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.10.3. De la “desfasada” amazona a la femenil cazadora», pp. 409 y 411.

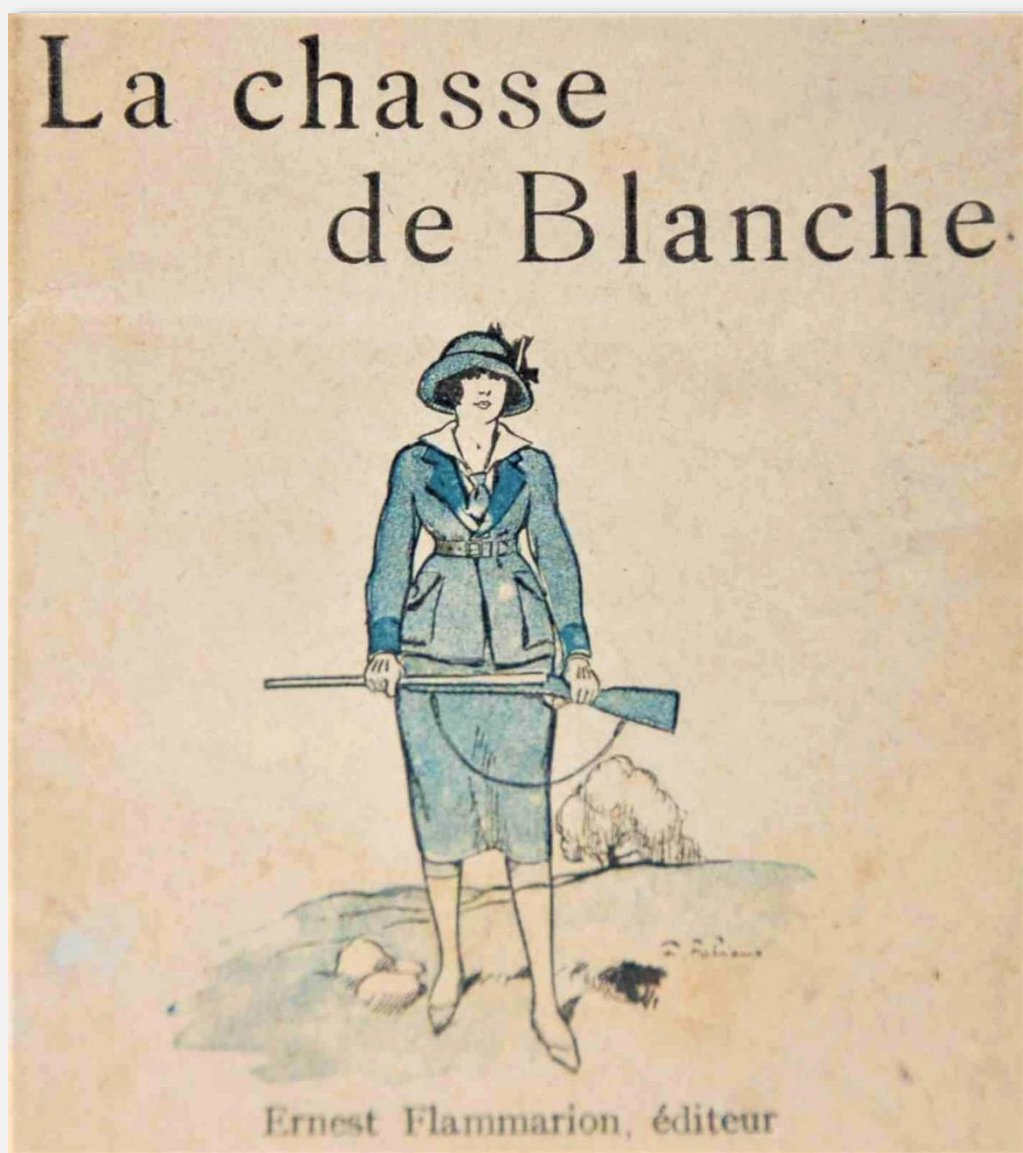


ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL10)

Nombre: Cobertura de *La Chasse de Blanche* (1919).

Autor: Firma ilegible.

Leyenda: *La chasse de Blanche*. Ernest Flammarion, éditeur.

Descripción: Portada de *La Chasse de Blanche*, publicada en la Colección «Une heure d'oubli ...», de Ernest Flammarion, y publicada originariamente en 1909. A semejanza del capítulo periodístico «Diane Chasserresse», en esta obra que da título a una de sus escenas, Gyp volverá a defender la inclusión de las mujeres en la actividad cinegética, poniendo nuevamente en escena a una femenil cazadora.

Localización / Fuente: Gyp (1919): *La Chasse de Blanche*. París: Ernest Flammarion.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.10.3. De la “desfasada” amazona a la femenil cazadora», p. 410.

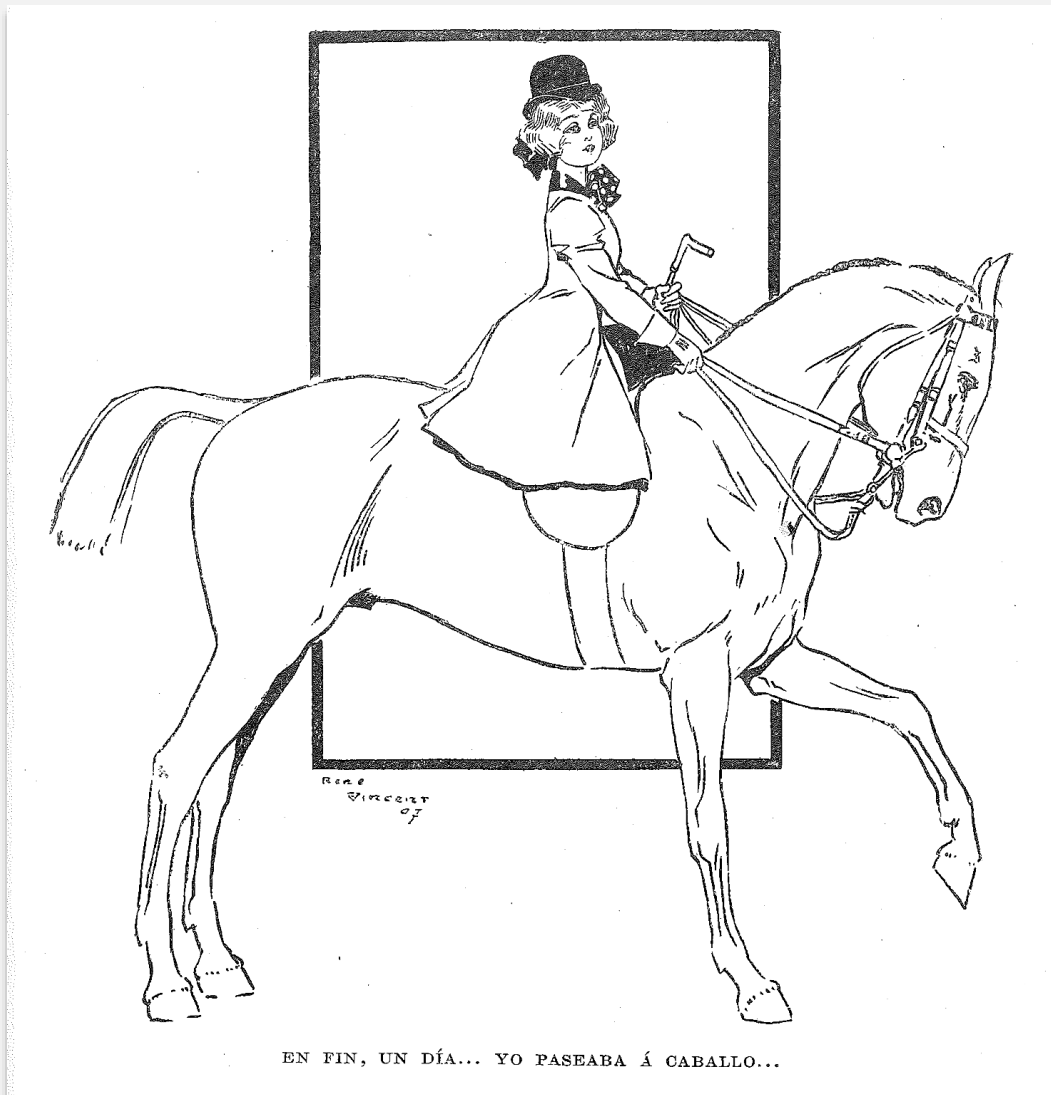


ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL11)

Nombre: Corysande d'Avesnes, alias *Chiffon*, en uno de sus paseos ecuestres.

Autor: René Vincent.

Leyenda: *En fin, un día... yo paseaba á caballo...*

Descripción: La protagonista de *El casamiento de Chiffon*, de apenas dieciséis años, practicando la equitación.

Localización / Fuente: GYP (1910b): *El casamiento de Chiffon*, trad.: Ossorio y Gallardo, M^a de A. Barcelona: Heinrich y C.^a, p. 27.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.10.2. El paternalista modo de concebir el deporte: entre el sexismo hostil y benevolente», p. 405.

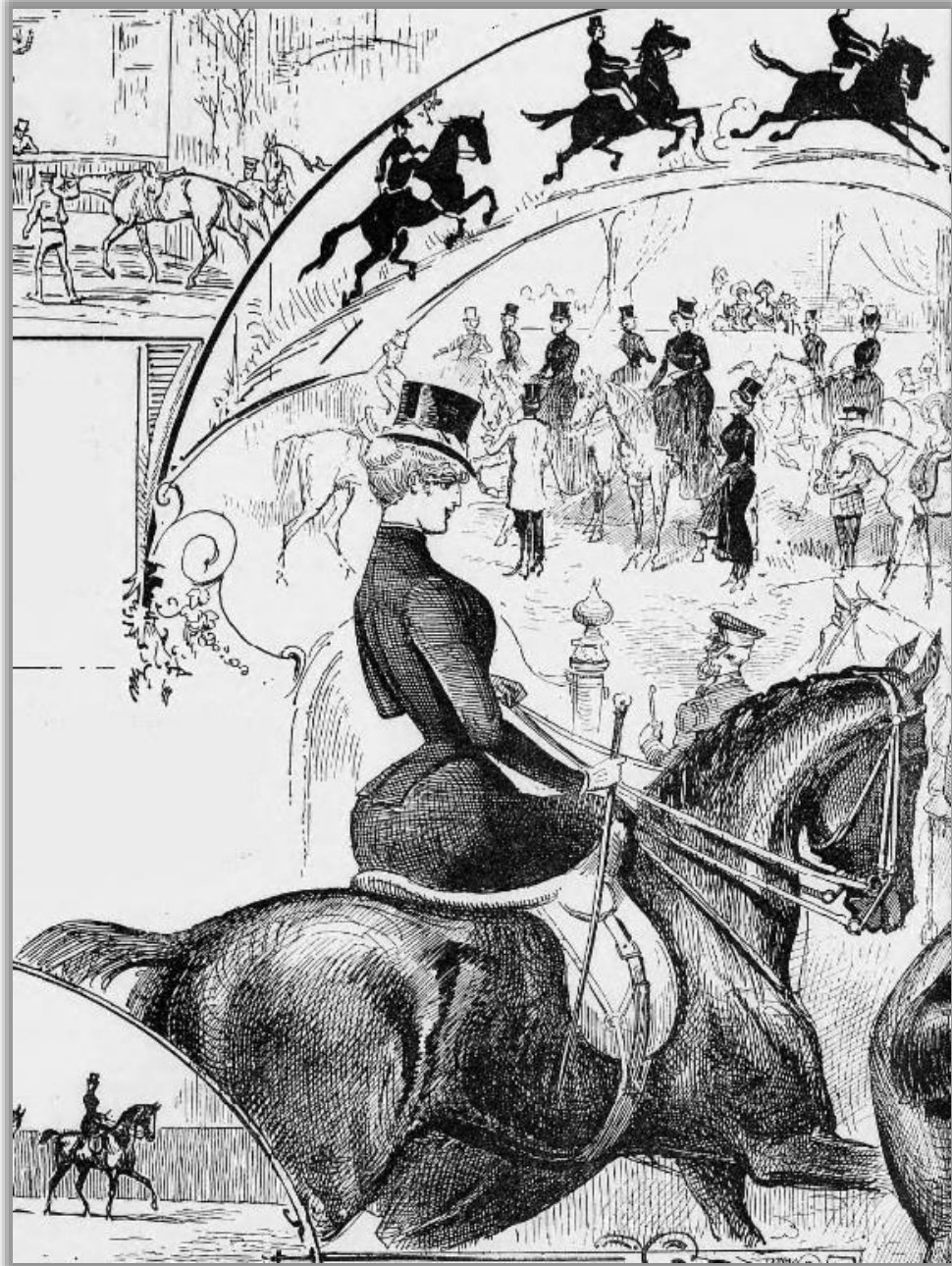


ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL12)

Nombre: Ilustración del ensayo «Ces dames à cheval» publicado en los inicios literarios de la autora en *La Vie Parisienne*.

Autor: Crafty.

Leyenda: No consta.

Descripción: Fragmento de las profusas ilustraciones del ensayo «Ces dames à cheval», publicado el 5 de enero de 1884 por Gyp, bajo el seudónimo de Ouich en *La Vie Parisienne*, en el que expondrá a distintos tipos de amazonas: aquellas que montan por placer, las que montan por *chic*, por reclamo; o aquellas que practicaban la equitación por salud o por imitación de otras amigas sin realmente amar esta actividad.

Localización / Fuente: OUICH (1884): «Ces dames à cheval», *La Vie Parisienne*. S. n. , 19 de abril, pp. 217-220.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.10.2. El paternalista modo de concebir el deporte: entre el sexismo hostil y benevolente», p. 405.



ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL13)

Nombre: Antoinette de Champreu, heroína de *Petit Bleu* (1889)

Autor: L. Marold.

Leyenda: No consta.

Descripción: Escenas de la intrépida heroína de *Petit Bleu* en el hogar de su tía, la marquesa de Laubourg, y en el monasterio de Saint-Ignace, donde fue víctima de numerosas agresiones por parte de sus compañeras de clase debido a sus altas capacidades intelectuales.

Localización / Fuente: GYP (1896): *Petit bleu avec illustrations de Marold*. París: Calmann Lévy.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.2. De los curas preceptores a la secularización del espacio doméstico», p. 313; y «3.10.4. El inadvertido influjo del deportismo de Gyp en la prensa hispana», p. 413.



ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL14)

Nombre: Protagonista de *Bijou* (1897).

Autor: Ilegible.

Leyenda: No consta.

Descripción: Cobertura de la novela *Bijou*, en la que aparece su protagonista, Denyse de Courtaix, leyendo un libro.

Localización / Fuente: *Bijou* (Gyp, 1897)

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.9. El “ángel del hogar”: un arquetipo inconcebible para mujeres asiduas al “espacio de los iguales”», p. 396.



ILUSTRACIÓN LITERARIA (IL15)

Nombre: Protagonista de *Une passionnète* (1891), ejerciéndose en el arte de la pintura.

Autor: Édouard Bernard.

Leyenda: No consta.

Descripción: Heroína de *Une passionnète*, Madame de Gueldre, quien invertía la mayor parte de su tiempo en pintar, remar, montar a caballo o nadar.

Localización / Fuente: (Gyp, 1891e: 7, 48).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.12. El activismo político de jóvenes militantes por la causa emancipadora», p. 422.

ANEXO III. III. ILUSTRACIONES DE PRENSA



ILUSTRACIONES DE PRENSA (IP1)

Nombre: Corsés infantiles.

Autor: Anónimo.

Leyenda: Ilustración 1: *Corsé para niñas de uno á tres años.*

Ilustración 2: *Enaguas y cores para niña de 8 á 9 años.*

Ilustración 3: *N.º 4129, Le Margot. CORSET d'enfants, de 6 mois à 3 ans, en beau satin coton blanc, se ficant avec une platte élastique.*

Descripción: Corsés infantiles, publicitados a finales del siglo XIX en la prensa española y francesa, destinados a niñas de entre 6 meses y 9 años.

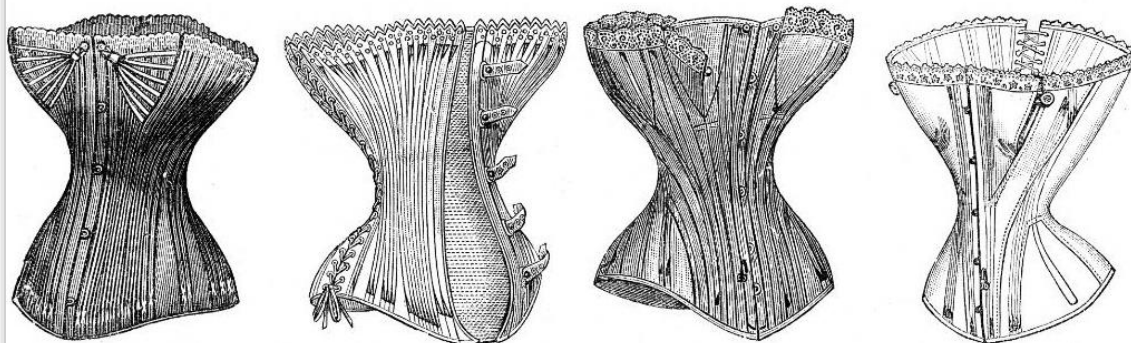
Localización / Fuentes: (Anónimo, BOM, 1905: 8; ME, 1903: 321; ME, 1871: 242).

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1.1. El corsé: un “infausto ceñidor” para el cuerpo femenino», p. 290.



Corsets de Grossesse et de Nourrices

Nos Corsets sont parfaitement proportionnés et de fabrication très soignée,
les fournitures employées à leur confection ainsi que les différents baleinages sont de première qualité.



ILUSTRACIONES DE PRENSA (IP2)

Nombre: Publicidad de corsés para mujeres embarazadas.

Autor: Anónimo.

Leyenda: Ilustración 1: *Élégant corset de grossesse très beau coutil écru ou blanc, véritable baleine neuve, bandes en ruban élastique soie très souple, laçage de détente sur les côtés, garni broderie fine.*

Ilustración 2: *Nos corsets sont parfaitement proportionnés et de fabrication très soignée, les fournitures employées à leur confection ainsi que les différents baleinages sont de première qualité.*

Descripción: Anuncio publicitario de corsés para mujeres encintas publicado en el catálogo francés *Au bon marché*.

Localización / Fuente: (Anónimo, BOM, 1905 : 6)

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1.4. De la moda de no comer a un «desmesurado» gusto por la gastronomía», p. 299.

ANEXO III. IV. ILUSTRACIONES Y FOTOGRAFÍAS DE LA CONDESA DE MARTEL



ILUSTRACIÓN DE GYP (IG1)

Nombre: Gyp en su «femenino» despacho-dormitorio.

Autor: Anónimo.

Leyenda: No consta.

Descripción: Imagen del despacho de Gyp según la revista *Caras y Caretas* (1898-1941), donde la escritora solía escribir sus obras literarias de madrugada y el cual fue calificado por el periódico *El Liberal* como el verdadero hogar de la «mujer mujer, y de la mujer artista» (S.N.T., 1903: 3).

Localización / Fuente: Anónimo (1908): «Los que escriben y sus maneras de escribir», *Caras y Caretas*. N.º 489, 15 de febrero, pp. 44-45.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «4.1. Entre pomos de tinta y esencia: del cabinet-toilette de la auténtica mujer artista al “marimachismo” de una frondeuse», p. 430.



FOTOGRAFÍA DE GYP (FG1)

Nombre: La Condesa de Martel en su despacho.

Autor: Giovanni Boldini.

Leyenda: GYP (C^{tesse} de Martel).

Descripción: Carta postal en la que se refleja un retrato de Gyp en el dormitorio donde solía componer sus piezas. En él, también se perciben muchas de las obras pictóricas e ilustraciones de la autora.

Localización / Fuente: Carta postal: Ctesse de Martel. Romanière dans son cabinet. Connu comme Gyp.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «4.1. Entre pomos de tinta y esencia: del cabinet-toilette de la auténtica mujer artista al “marimachismo” de una frondeuse», p. 430.



FOTOGRAFÍA DE GYP (FG2)

Nombre: Retrato de Sybille Gabrielle Marie-Antoinette de Riquetti de Mirabeau (posteriormente, Gyp).

Autor: Desconocido.

Leyenda: No consta.

Descripción: Retrato de la autora en su juventud con traje de chaqueta masculino.

Localización / Fuente: SILVERMAN, Willa Zahava (1995): *The Notorious Life of Gyp: Right-Wing Anarchist in Fin-de-Siècle France*. Nueva York: Oxford University Press.

Situación dentro del cuerpo de redacción: «3.1.7. Faldas reconvertidas en pantalón», p. 309; y «4.1. Entre pomos de tinta y esencia: del cabinet-toilette de la auténtica mujer artista al “marimachismo” de una frondeuse», p. 431.



FOTOGRAFIA DE GYP (FG3)

Nombre: Gyp Marie-Antoinette de Riqueti de Mirabeau comtesse de Martel, dite (1849-1932).

Autor: el fotógrafo Paul Nadar (1856-1939).

Leyenda: Arrière-petite-nièce de Mirabeau.

Descripción: Fotografía de la dramaturga, realizada en 1891, a los 42 años de edad.

Localización / Fuente: Este retrato se halla en la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, de la población francesa de Charenton-le-Pont.

<https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PC7TVCRDJ&SMLS=1&RW=1366&RH=623>

Situación dentro del cuerpo de redacción: «4.1. Entre pomos de tinta y esencia: del cabinet-toilette de la auténtica mujer artista al “marimachismo” de una frondeuse», p. 431.

ANEXO IV. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

Con la perspectiva de proporcionar al y a la lector/a un conocimiento más exacto sobre las piezas analizadas a lo largo del cuerpo de redacción y ayudar a contextualizar las acciones de sus personajes, en este apéndice, realizaremos un recorrido por la trayectoria vivencial de cada uno de ellos. Tras los nombres y apellidos de cada personaje, se ha detallado entre paréntesis la pieza a la que pertenecen o, en el caso de las obras compuestas por diversas escenas, el capítulo correspondiente. Además de una descripción psicológica, cuando ha sido posible, se ha retratado igualmente su aspecto físico. Quepa indicar que la siguiente información ha venido determinada por las impresiones que hemos podido extraer en cada novela, así como por los detalles que la autora otorgaba sobre cada personaje.

En este sentido, hemos pernotado que Gyp proporcionaba una descripción psicológica mucho más completa en sus novelas, al adoptar el rol de narradora omnisciente. Por el contrario, en aquellas novelas que hemos delimitado como «prosa dramática» y en las obras compuestas por escenas independientes, la descripción —principalmente física— solía limitarse a un sucinto párrafo en la presentación inicial. Por este motivo, en la mayoría de ocasiones, hemos extraído una valoración propia de cada personaje tras leer la obra completa. La extensión de cada descripción variará, pues, en función de la longitud y tipología de la obra, así como de las especificaciones que la escritora realizara al respecto.

Por último, para aquellos personajes procedentes de una obra teatral escenificada, de acuerdo con las 60 piezas descubiertas en esta investigación, expondremos al final de su descripción las respectivas actrices o actores por quienes fueron interpretadas/os, en función de cada década. Con este objetivo, pretendemos visibilizar a aquellos comediantes, principalmente mujeres, a quienes de manera colateral al silenciado teatro de Gyp, también se le sustrajo de su trayectoria escénica la respectiva pieza de nuestra autora. Recuérdese, entre otros múltiples ejemplos, el caso de Aurora Redondo, una apreciada actriz española a quien en ninguna de sus biografías se le incluye la comedia *La Corte de Luis XVIII (Napoléonette)*, al tratarse de una pieza de la dramaturga francesa.

A

ADAM («Adam et Ève», *Les amoureux*, 1902): en la breve escena que protagoniza este clásico personaje bíblico, Adam es caracterizado como un ser sumamente jactancioso, ofensivo y narcisista que, según su propio autoconcepto, fue creado gracias a su condición de hombre como el ser más bello de la Tierra, corriendo el riesgo de ofuscar al resto de la sociedad (Gyp, 1902: 1). Este ancestro de la humanidad, que se describía a sí mismo como el más inteligente y dotado de justicia, se jactaba continuamente de sus atributos ante su compañera Ève, a quien minusvaloraba tildándola de ser ignorante y una mera prolongación de su ser: la carne de su carne y los huesos de sus huesos (*Ídem*). Su enraizada mentalidad machista quedó manifiesta al aseverar ser superior a su compañera por ser hombre. Desde esta perspectiva, afirmaba tener aspiraciones, deseos y necesidades que las mujeres no tenían. Su carácter impulsivo y ególatra le impide ver más allá de su propio beneficio, de manera que requerirá a su compañera primigenia no tener más horizontes que él y su propia felicidad.

ALALY, Joseph d' (*Autour du mariage*, 1884; y *Autour du divorce*, 1886): el personaje principal masculino de las dos obras recién mentadas es un marqués de treinta y seis años, de aspecto poco juvenil, alto, distinguido, muy elegante y a quien no le falta aplomo. De apariencia no excesivamente mayor, pero tampoco muy joven, aparenta más edad de la que posee. El exmarido de Paulette se caracteriza por una mentalidad sumamente machista y patriarcal, que considera a la figura del marido como a la de un «dueño» (Gyp, 1884a: 10). A lo largo de la obra, se le percibe como a una persona ingenua, susceptible, entrometida y especialmente autoritaria. No obstante, pese a las continuas reprimendas a su esposa, es incapaz de convertirla en la mujer sumisa y servicial que él quería modelar.

En este sentido, opina y reprueba diversos aspectos de la vida de su esposa, como las licencias lingüísticas que se toma o su estilo indumentario, reprimiéndola por sus prendas demasiado cortas: «*ses jambes aussi se voient. Miséricorde ! Ce costume est d'un court !*» (*Ibid.*: 118). Desde esta misma óptica de sujeción, tampoco le permite entablar conversación con nadie ajeno a su familia: «*elle sortira raisonnablement... elle assistera à des réunions de famille*» (*Ibid.*: 11), elucubrando con la posibilidad de enclaustrarla en su hogar. En resumen, aunque en comparación con otros antihéroes de las novelas de Gyp, su carácter no es excesivamente vil, siendo caracterizado como muy ingenuo e idealista, sí se perfila como un esposo autoritario y de un enraizado pensamiento sexista.

Contrajo matrimonio con una joven de apenas veinte años para modelarla a su gusto (*Ibid.*: 11). Celoso e incapaz de otorgar un voto de confianza a Paulette, Joseph procurará evitar que cualquier caballero se acerque a su mujer, a quien también prohibirá, en vano, las modernas concesiones que se toma en su vestuario.

Interpretado por quienes seguidamente exponemos:

1918

- El actor estadounidense **Emmett Vogan** (1893-1969) en el Denham Theatre, de Denver, en el estado de Colorado, dentro de la pieza *The Freedom of Suzanne*. Estrenada en 1918, la fecha específica del estreno se desconoce.

1907

- **Templar Powell** (1873-1949), actor que encarnó al personaje anglosajón de Joseph en *The Freedom of Suzanne*. Estrenada el 17 de mayo en St. Leonards, de Hastings (Nueva Zelanda).

1912

- **Jack Roscoe** en el Majestic Theater de Topeka (Estados Unidos) en octubre del citado año.

1906

- **Charles Miller** (1857-1936) en el Broadway Theatre de Denver, de Colorado, el 10 de septiembre de 1906 y el 30 de noviembre de noviembre de 1914.

1884

- **Gilles de Saint-Germain** (1833-1899), en el Théâtre du Gymnase de París. Estrenada el 19 de octubre de 1883.

ALALY, Paulette d' (*Autour du mariage*, 1884; y *Autour du divorce*, 1886): Paulette d'Alaly, también presentada con el nombre de soltera Paulette d'Hautretan, es una joven recién casada perteneciente a una clase acomodada. Pese a no ser especialmente bella, esta joven de veinte años tiene una «carita encantadora y bastante graciosa» (Gyp, 1884a: 4). De una vestimenta extremadamente sobria para su clase social, la heroína tampoco solía llevar joyas. Una sencillez de estilo que se acoplará plenamente a su carácter

indiferente de las tendencias y modas de su época. Muestra un carácter rebelde, así como un lenguaje bastante libertino, colmado de referencias argóticas y familiares, proceder que le es reprochado por ser «inapropiado» para una dama de su clase. Contrajo matrimonio con el único fin de divertirse y desprenderse de la sujeción parental, aunque una vez enclaustrada en el hogar conyugal, no tardará en poner a prueba a su marido y contestar todo lo que éste le impone. Recibió una educación muy austera y fue criada en la virtuosa creencia de que un marido era un dueño al que había que obedecer. Una rigidez de principios en los que Paulette nunca creyó, por lo que tomaría la unión marital como acicate para abandonar el hogar de sus padres y ser al fin libre.

Físicamente, posee un magnífico talle, un cabello rubio ardiente y unos ojos grandes y burlones, labios sonrientes y una infinidad de hoyuelos. Su estilo indumentario es bastante simple, sin complementos en el cabello. Además de prescindir del corsé, adoraba las vestimentas ajustadas al cuerpo, dado que las consideraba de mayor comodidad para el cuerpo femenino que los pesados trajes de antaño: «*c'est collant, collant ; on croirait presque qu'il n'y en a pas*» (*Ibid.*: 8), un parecer por el que será tachada de indecente por sus allegados y por su propia madre. En suma, la autoritaria educación que recibió hará creer erróneamente a su marido, el marqués de Alaly que se encuentra ante una joven ingenua, sin voluntad e ignorante de la vida, que podrá moldear a su gusto (*Ibid.*: 10). Sin embargo, para inquietud y zozobra de su marido, las ansias de libertad de Paulette estarán en las antípodas del prototipo de esposa que él esperaba, abocando a la pareja a un sinfín de discusiones y desencuentros judiciales.

Interpretada por quienes seguidamente exponemos:⁹⁹⁰

1918

- **Hazel Whitmore** en el Denham Theatre, de Denver, en el estado de Colorado. Estrenada en 1918, la fecha específica del estreno se desconoce.

⁹⁹⁰ Todas las actrices que se enumeran para este personaje —a excepción de Jane Hading, actriz que interpretó a Paulette en *Autour du mariage*—, hacen referencia a Suzanne Trevor, personaje anglosajón de Paulette d'Hautretan en *The Freedom of Suzanne*, en tanto que *Autour du divorce* nunca se escenificó en Francia, pero sí lo hizo su versión anglosajona tanto en Estados Unidos como en Reino Unido.

1914

- La actriz **Eva Lang** en el Broadway Theatre, de Denver, en Colorado. Estrenada el 30 de noviembre de 1914.

1912

- La actriz estadounidense **Eva Lang** (1884-1933) en el American Theater de Omaha (Estados Unidos). Estrenada el 24 de marzo.
- **Anne Bronaugh** (1887-1963) en el Majestic Theater de Topeka (Estados Unidos). Estrenada en octubre del citado año.

1908

- La actriz de Broadway **Charlotte Walker** (1876-1958) en el Belasco Theater de Manhattan, en Nueva York (Estados Unidos). Estrenada el 22 de junio.
- La actriz inglesa **Katharine Kaelred** (1882-1942), en el Pabst Theatre de Milwaukee, en Wisconsin (Estados Unidos). Estrenada el 27 de julio.
- La actriz y directora teatral **Jessie Bonstelle** (1870-1932) en el Star Theater de Búfalo (Estados Unidos). Estrenada el 6 de julio.

1907

- La actriz estadounidense **Jane Corcoran** (1881-1947) en el Kentucky Theater de Paducah, en Estados Unidos (Anexo III. I., F22). Estrenada el 21 de enero.

1906

- La célebre actriz y bailarina británica **Mabel Love** (1874-1953) en el Theatre Royal de Cardiff (Gales). Estrenada el 3 de diciembre.
- La actriz estadounidense **Jane Corcoran** (1881-1947) en el Lyric Theatre de Belleville, de Illinois (Estados Unidos). Estrenada el 29 de agosto.

1905

- **Florence Tempest** como actriz sustituta de su hermana, Marie Tempest, en el Criterion Theatre de Londres (Anexo III. I., F25).

1904

- La cantante y actriz inglesa **Marie Tempest** (1864-1942) en el Criterion Theatre de Londres (Anexo III. I., F20). Estrenada el 15 de noviembre.

1883

- **Jane Hading** (*Autour du mariage*) en el Théâtre du Gymnase de París. Estrenada el 19 de octubre de 1883 (Anexo III. I., F26).

ARBOISE, Francette d' (*Mon ami Pierrot*, 1921): la protagonista de *Mon ami Pierrot* (1921) es una «traviesa» y «masculina» niña de tres años a cuyo desarrollo asistimos hasta algo más de una década, culminando la diégesis de la obra ya en su adolescencia. Al ser huérfana, la pequeña de los Arboise residía con su abuela, la Duquesa d'Arboise. Desde su más temprana infancia, fue erróneamente diagnosticada como una niña enferma, afectada por trastornos nerviosos y continuos ataques de tos. Pero, en realidad, se trataba de un simple exceso de nerviosismo, provocado por las deficientes condiciones en las que había nacido (Gyp, 1921: 15). Pese a sus escasos cuatro años, sabía cuidar por sí sola de ella misma. Para controlar su hiperactividad, los médicos le recomendaron una vida físicamente activa al aire libre y ejercicio físico. Por este motivo, su abuela no tardará en tildarla de «basta», «fuerte como un toro salvaje», e incluso «brutal» (*Ibid.*: 26). De un gran afinamiento moral, Francette era una niña viva, divertida, inteligente y buena, que poseía los mismos gustos de un niño, siendo calificada por su tía Lise como un *garçon manqué*. Excepcionalmente valiente, Françoise d'Arboise no tenía miedo de nada ni de nadie, tan sólo del agua, y, aun así, tenía la firme convicción de querer aprender a nadar. Al igual que nuestra autora, sentía una gran predilección por los caballos, los canes y, en general, por el mundo animal, por el que sentía una enternecedora bondad.

Únicamente le atraían los ejercicios violentos y los juegos tumultuosos, algo que sorprendía en una niña tan pequeña. Junto a su perro Hérrison, un microscópico pastor de

Shetland, mantenía constantes luchas, en las cuales mostraba una extraordinaria solidez y sangre fría para una infante de su edad. Su padre, el marqués de Arboise, había muerto atropellado por un tren y, su madre, terriblemente dañada por el suceso, había muerto ocho días después de dar a luz. Sorprendentemente resistente, Françoise ignoraba el cansancio y el miedo. Era una niña preciosa, de nariz respingona y una boca muy grande. Sus ojos eran de una tonalidad avellana, tenía el cabello castaño con rizos indomables, un rostro redondo, y piernas largas y nerviosas (*Ibid.*: 55). Con sólo trece años, ya parecía tener dieciocho. Poseía un hermoso talle y un lenguaje pintoresco, inconexo, denso y colorido. Aunque no pertenezca a su misma clase, será ella misma quien pida matrimonio a Pierrot, contraviniendo así los preceptos nupciales de la época.

AUBIÈRES, Duque de (*Le mariage de Chiffon*, 1894): el pretendiente de Corysande d'Avesnes es un coronel de al menos cuarenta años, veinticinco años menos que la pequeña Chiffon, que apenas había alcanzado la quincena. Físicamente, este personaje secundario es descrito por la protagonista como un hombre muy poco agraciado y envejecido, aunque muy simpático y encantador (Gyp, 1894a: 10, 11). Pese a ostentar el rango de coronel, el duque de Aubières poseía una fortuna irrisoria, una circunstancia que no era trascendente para Chiffon, pues no es una persona materialista. No obstante, el carácter monótono y aburrido del coronel la harían ser incapaz de contraer matrimonio con él, dado que Corysande únicamente concebía el matrimonio como un medio con el que amar y divertirse.

B

BARROY, Monsieur de (*Totote*, 1897): el marido de Totote, cuyo nombre de pila era Henry, es un hombre muy ocupado en sus negocios, generoso y respetuoso con su esposa. No obstante, pese a su bondadoso corazón y aparente enamoramiento, a su mujer no le concedía demasiado tiempo. De hecho, este diplomático tomaba decisiones de tan amplia envergadura como marcharse de París a Londres por motivos de trabajo sin consultárselo a su esposa y obligándola a viajar con él. Muy alto y distinguido, el marqués de Barroy era un hombre muy delgado, de ojos marrones y una espléndida dentadura. Siempre ocupado en asuntos diplomáticos o en los suyos propios, este marqués ignoraba por completo las historias mundanas y vivía ajeno a los rumores de salón, tanto que ni tan siquiera le importaba el adulterio de su esposa.

BIJOU (*Bijou*, 1897): de su verdadero nombre Denyse de Courtaix, Bijou es una «maravillosa pequeña criatura» (Gyp, 1897a: 7), huérfana desde la adolescencia. Esbelta, delgada y, pese a ello, repleta de hoyuelos, Bijou poseía unos ojos grandes de un violeta profundo y límpido, un cabello rizado, una tez rosada, una nariz recta y con la punta un poco alzada, y una boca muy pequeña y muy roja, que dejaban ver tras sí dientes cortos y de un blanco lechoso. Su cabello era sedoso y de un rubio ceniza entonces casi inexistente. Pese a su apariencia de adolescente —la narradora especifica que aparentaba entre quince y dieciséis años— lo cierto es que la protagonista ya había alcanzado la mayoría de edad. Desde la desaparición de sus padres, fallecidos cuatro años antes, Bijou residía junto a su abuela, la marquesa de Bracieux. Tras el luto por sus progenitores, había adoptado el rosa pálido como única tonalidad con la que vestir, que se correspondía exactamente con el delicado tono de su piel. De este perfecto y menudo ser emanaba un aura de infancia y de candor. Su gracia, por el contrario, muy penetrante y sutil, era la de toda una mujer. Un contraste que la convertía en un ser perturbador y extraño. Su belleza moraba, sobre todo, en el gran encanto que resurgía de su extrema bondad (*Ibid.*: 169). En expresión de la autora (*Ibid.*: 8), turbaba a los hombres, gustaba a las mujeres y, por lo general, todos la adoraban.

BOB (*Petit Bob*, 1900): el pequeño Robert, alias Bob, es un travieso y bromista niño de ocho años que vive en el seno de una familia acomodada, dentro de la cual es el mayor de tres hermanos. Colmado de las mejores intenciones y con un bondadoso corazón, Bob es un niño ingenuo, aunque, la mayoría de las veces es tildado de insoportable e impertinente. Pese a su pronta edad, este pueril personaje se mostrará reluctante al catecismo y a muchos de los conocimientos que intentará imponerle su preceptor, Monsieur l'Abbé. Según su propia madre, era un personaje tan serio que ni siquiera los libros infantiles le convenían, recurriendo siempre a literatura para adultos. Con sus impertinentes preguntas, Bob tampoco dejará de poner en evidencia el significado de la palabra «élite», haciendo, además, contantes referencias a la degeneración de su clase mediante la figura de su tío, un hombre asiduo a las *cocottes* sin otro oficio que el de ludópata. Caracterizado por la autora como un «*bon gosse et intelligent*» (Missoffe, 1932: 63), este mítico *enfant terrible* satirizará a la sociedad mundana de su época.

BOIGNY, Adrien de (*Mon ami Pierrot*, 1921): el sobrino de los marqueses de Aiguevive era un hombre ávido de poder y de ganancias económicas, que espera con impaciencia la

muerte de sus tíos para recibir su opulenta fortuna. Sin embargo, sus tíos —cuyo hijo murió de una fiebre amarilla en Delhi— al ser conocedores de que su sobrino Adrien era el heredero natural de su fortuna, querían evitar a toda costa otorgarle tal herencia. Ello era debido al carácter bandido, maléfico y hasta sociópata, que sólo sus familiares más cercanos conocían. Únicamente interesado por el dinero, De Boigny consumió toda la fortuna de su mujer, a quien usurpaba su firma y golpeaba asiduamente. Su carencia de escrúpulos y de sentimientos lo condujeron también a cobrarse la vida de su cuñado, quien le debía una considerable suma de dinero. Su codicia adquisitiva llegó a tal extremo que premeditó asesinar a Francette, una niña de tres años que se convirtió en la potencial heredera de los Aiguevive y, en consecuencia, en su mayor enemiga.

BRACIEUX, Marquesa de (*Bijou*, 1897): Madame de Bracieux era una mujer mayor, abuela de la protagonista de Denyse de Courtaix, Bijou, quien se había encargado de educarla desde el fallecimiento de sus padres. Marquesa de esta localidad francesa del departamento de Loir-et-Cher, este personaje se nos presenta como una mujer caritativa, que a pesar de su desahogada situación económica y su elevada clase social, se volcaba siempre en ayudar a los demás. Entre otros ejemplos, cosía para la población más necesitada. A pesar de su carácter *alterocentrista*, es caracterizada como una persona un tanto indiscreta y entrometida, dado que buscará emparejar a su nieta y lograr un matrimonio satisfactorio cueste lo que cueste. Su madura edad no le impedirá ser una asidua a los *rallyes-paper*, a los que solía acudir acompañada de sus sobrinos o su nieta Bijou. Según la propia autora, la Marquesa de Bracieux era, como casi todos aquellos que saben montar bien a caballo, una persona muy prudente, que no se exponía inútilmente a los accidentes y sabía evitarlos.

BRAY, Marc de (*Le mariage de Chiffon*, 1894): El «tío político» y futuro marido de Corysande d'Avesnes era un vizconde alto y elegante (Gyp, 1894: 21). Acababa de alcanzar los cuarenta años, aunque se conserva mucho mejor que su otro pretendiente, el duque de Aubières. A lo largo de la obra, es caracterizado como un hombre divertido, cariñoso y atento con su sobrina, con quien no comparte ningún lazo consanguíneo. Este sobrenombre parental no era más que un apelativo mal atribuido, dado que Marc no tardará en confesar a Chiffon que, en realidad, no era su tío, sino el hermano del segundo marido de su madre. Muy comprometido con la política, especialmente, con el bando socialista, se presentó a las elecciones en Pont-sur-Sarthe. Aunque su situación

económica no era excesivamente holgada, al final de la obra, Marc adquirirá una exorbitante fortuna tras el fallecimiento de su tía Crisville, de quien era heredero universal.

DE BRAY, Marquise (*Le mariage de Chiffon*, 1894): también presentada como Madame d'Avesnes, la Marquesa de Bray es una mujer sin personalidad propia, bastante egocéntrica y muy vulgar de aspecto, que amaba por encima de todo el *panache* y la *pose*. Sin embargo, en el fondo, no disponía de ninguna fineza de sentimientos ni de sensaciones. Al no disponer de un referente determinado, se había creado uno a base de imágenes diversas y banales. Su autoconcepto era el de una persona muy distinguida, idólatra de lo noble y del dinero. En expresión de la propia narradora: «había aprendido a hablar en el teatro y a pensar en las novelas» (Gyp, 1894a: 10). Tras enviudar, conoció al marqués de Bray en Pont-sur-Sarthe, junto a quien rehizo su vida, dejando a su hija Corysande a la merced de sus tíos. De carácter pretencioso y engreído, la madre de Chiffon invertía toda su existencia en atormentar a la gente simple y buena que la rodeaba, considerando a todos aquellos con los que las necesidades sociales la obligaban a convivir como a pobres seres inferiores y nulos, a los cuales otorgaba el honor de descender hacia ellos (*Ibid.*: 14).

Se trata de una mujer mundana, que no pudiéndose habituar a la vida de provincia, consagró su existencia a los viajes, pasando sus días en París o en la residencia de sus amistades. Por ello, a semejanza de la madre de Gyp, no efectuaba en el hogar de su hija más que intermitentes apariciones. Tras aproximarse a la madurez y comprender que su belleza no tardaría en marchitarse, contrajo matrimonio con el marqués de Bray, resignándose a reinar en Pont-sur-Sarthe, en la región de Pays de la Loire. A ojos de la sociedad, el discurso que mantenía era otro plenamente distinto: contrajo nupcias por segunda vez por abnegación hacia su hija con el único objetivo de asegurarle un sustento económico.

BRISSOT, Fernand (*Entre la poire et le fromage*, 1909): el conde de Brissot es el amante de Claudie de Salindre y el primo de Pierre Brissot. Este apuesto caballero, infinitamente esnob, hizo creer a Claudie que poseía una gran fortuna. Pese a todo, este conde no forjaría en ella esta ilusión de manera intencionada. Al ser su monotema la vida elegante, la gente *chic*, y parecer estrechamente vinculado a la élite mundana —la cual nunca llegó a

frecuentar—, Claudie, con su ingenuidad habitual, había dado por sentado que la fortuna de Fernand sería suficiente para ambos y que éste era muy adinerado. En realidad, la situación económica de este conde era cada vez más incierta, por lo que halló en Claudie, además de una mujer que le atraía mucho físicamente, un futuro matrimonio con una joven de alta cuna que le abriría las puertas de todos los salones elegantes. De carácter codicioso y materialista, Fernand también pensó en los trescientos mil francos que poseía Madame Moissy, los cuales, unidos a los cien mil que él ya poseía, les permitirían vivir de manera más o menos comfortable.

C

CHAMPREU, Antoinette de (*Petit Bleu*, 1889): Antoinette de Champreu, más conocida bajo el seudónimo de Petit Bleu, es una adolescente huérfana de trece años que, tras el fallecimiento de sus padres, es enviada por sus tíos a un internado de media pensión en el monasterio Saint-Ignace, próximo a Tourville, en Normandía, región natal de nuestra autora. De baja estatura y robusta, se la describe como a una niña vivaz y con una sonrisa repleta de bondad, aunque no especialmente bella. Su nariz se erigía de manera incorrecta sobre un rostro demasiado ovalado y alargado, una boca excesivamente grande, y unos gruesos labios rojos y húmedos. Sus ojos, sin embargo, eran de una tonalidad verde con centelleos rojos, cubiertos de unos párpados pesados que se entreabrían con el parpadeo característico de una persona miope (Gyp, 1889b: 4-5). Su cabellera consistía en una melena muy corta de un rubio apagado y enredado. Su piel ambarina, de una finura extrema, parecía casi negra a causa de la tonalidad blanca de su cabello.

Psíquicamente, estamos ante uno de sus personajes más autobiográficos y subversivos. Petit Bleu —así apodada por el esperanzador recoveco de cielo azul que cada mañana percibía con resignación desde la calesa que la transportaba al internado— era una niña con sobredotación intelectual, que adoraba la tranquilidad y toda clase de deportes. Soñadora y antagonista del simbolismo religioso, Antoinette de Champreu se erigirá contra la vida de enclaustramiento que, inducidas por la creencia de considerar a Dios como a un «dueño», las religiosas de Saint-Ignace la soliviantaban a llevar.

DE CHAMPREU, Gérald (*Le mariage de Miquette*, 1891): el pretendiente de Miquette es un hombre apuesto, *chic* y de gran belleza, aunque llevaba una vida licenciosa, hecho que alejará de él a su enamorada. Pese a ostentar una opulenta fortuna y ser la primera vez que se interesaba en una joven, para Miquette todo ello no era suficiente para aceptar un matrimonio de interés. En testimonio de esta joven de dieciocho años, por muy beneficioso que resultase el enlace para su familia, ella no estaba dispuesta a casarse con Champreu, ni con ningún otro hombre que, como él, pasara sus días probándose corbatas, inventándose cortes de pelo y combinando perfumes. Además de llevar esta vida disoluta, conforme a la doble moral de su tiempo, este jactancioso caballero se vanagloriaba de haber tenido numerosas aventuras con célebres damas, llegando a aseverar que muchas de ellas no querían casarse al estar perdidamente enamoradas de él. De su carácter pretencioso Miquette desconfiaba plenamente, dado que no creía en absoluto en la invención de estas aventuras mundanas y, de haber sido ciertas, aún menos la habrían entusiasmado.

CHIFFON (*Le mariage de Chiffon*, 1894): Corysande d'Avesnes, más conocida con el pseudónimo de Chiffon, es una niña locuaz, fuerte y ágil, «*beaucoup plus bébé que jeune fille*» (Gyp, 1894a: 10), todavía con las desproporciones propias de la infancia, y esa piel transparente y resplandor rosado tan características de los más pequeños. Sus movimientos armoniosos y ágiles, que evocaban a los de un enorme «cachorro», irritaban a su madre casi tanto como su lenguaje incorrecto. Allende su particular idiolecto, la sociedad y, especialmente, su progenitora, le recriminarán sus modales masculinos y su registro de habla, más próximos al de un niño callejero que a los de una señorita de su alcurnia. Ello se debía a que desde su más tierna infancia, Corysande había pasado sus días deambulando por las calles y relacionándose con niños/as de la clase obrera, convirtiéndose éste en su entretenimiento preferido.

El más claro ejemplo de esta enemistad entre madre e hija lo encontramos en el antagonismo existente entre la marquesa de Bray, encorsetada en las prácticas de la «buena» sociedad y Chiffon, quien execraba la doble moral, las ceremonias y la frivolidad de las conversaciones que en ellas se oían: «*elle ne savait pas parler pour ne rien dire*» (*Ibid.*: 248). Con un aguzado sentido del humor y muy poco sentido del ridículo, a Chiffon siempre le había resultado imposible comunicarse con sus primos y primas, en particular con Geneviève de Lussy y, en general, con todas las señoritas vestidas de seda que

merendaban con ella, a quienes apenas entendía al hablar, quedándose de brazos cruzados y riéndose nerviosamente (*Ibid.*: 44-45). Las *liaisons* y el sociolecto de su entorno desconcertaban plenamente a esta adolescente de dieciséis años, a la vez que la divertían. A su juicio, más que a una conversación terrenal, las conversaciones fútiles que oía en su entorno le recordaban a una comedia teatral (*Ibid.*: 45). Al igual que Gyp, al ser huérfana de padre y haber perdido su madre toda su fortuna, Chiffon residía en la casa de sus tíos-abuelos, quienes la adoraban y la habían educado hasta el segundo matrimonio de su madre. Detestaba las salidas en carruaje en compañía de su progenitora, pues temía que ésta le gritase y se diese en espectáculo ante todo el mundo, por lo que la adolescente permanecía inmóvil y aburrida durante todo el trayecto. Debido a la continua ausencia de su madre, estamos ante un personaje carente de figura materna, que encontrará un refugio emocional y posterior enamoramiento en su tío político, el hermano del segundo marido de la marquesa de Bray.

Interpretada por quienes seguidamente exponemos:

- **Enny Mols-de Leeuwe** (1898-1982) en *Prulletje* (versión en neerlandés de *Le mariage de Chiffon*). Estrenada el 11 de octubre de 1928 en el Casino de Den Helder (Países Bajos).
- **Else Mauhs** (1885-1959) el 1 de mayo de 1916 en el Teatro Schouwburg Jansweg de Haarlem (Países Bajos). Obsérvese una fotografía de la actriz en el papel de Prulletje (Chiffon) en el Anexo III. I. (F33).

CLARET, Simone de (*Joies d'amour*, 1897): la marquesa de Claret es una mujer joven, que llevaba diez años casada y, aunque no poseía plena confianza en su marido, no sentía celos en absoluto. Decía experimentar una total indiferencia ante la posibilidad de dejarlo solo y, de hecho, le habría dado igual que la engañase con otra mujer (Gyp, 1897b: 15-16). En lo atinente al adulterio femenino, tenía la certeza de que la inmensa mayoría de mujeres, conocedoras de las liviandades de sus esposos, también se adherían a la práctica adulterina, declarándose favorable a la misma, aunque sostenía que ella no poseía el ánimo, ni la práctica, para vivir una aventura extraconyugal (*Ibid.*: 19). A pesar de que se casó por amor, con el transcurso del tiempo, descubrió aspectos en su matrimonio que le

hicieron darse cuenta de que nunca había conocido el verdadero amor, aquél por el que vivimos y morimos, el cual deseaba y soñaba conocer.

De carácter tímido aunque despierto y activo, Simone aseguraba no haber nacido para el *flirt*, una práctica cada vez más habitual en una época marcada por el auge de las denominadas *demi-vierges* y las *flirteuses* (*Ibid.*: 7). La joven marquesa se sentía hastiada en un matrimonio que no le inspiraba alegrías ni tristezas, motivo por el que prefería vivir un sufrimiento real antes que el tedio en que la había sumido su matrimonio. Ni siquiera sus dos hijos varones, a quienes sólo veía en las comidas, podían salvarla de su anodina situación, pues pasaban todo el día con su preceptor. Sólo halló un ápice de alegría en su flirteo con Maurice Préval. Pese a ser defensora del ejército y los soldados (Gyp, 1897b: 14, 35), Madame de Claret los detestaba en tiempos de paz, así como a los regimientos, el cuerpo de oficiales, el Parlamento y, en suma, esa vida de guarnición que la aturdía y embrutecía. Físicamente, era una mujer de cuerpo ondulado, ojos claros, piel muy clara y cabellos excesivamente negros. En lo que atañe a su apariencia estética, esta «alerta mujer moderna» solía llevar vestidos muy simples y poco acordes a su clase social, de apenas treinta francos.

D

DE LA LONDE, André (*Le monde à côté*, 1884): este diplomático, consejero de embajada, proviene de una familia burguesa de alto abolengo. Es el hijo del tutor legal de Suzanne y el enamorado de la misma. Grave, serio y con la dosis de ambición necesaria para alcanzar tal cargo, hasta conocer a Suzanne, André se había ocupado por completo de sus negocios, haciendo caso omiso del ocio y de sus placeres. Es presentado como un individuo de pensamiento androcéntrico y sexista: «*les femmes étaient à ses yeux des êtres nuls, qui ne valaient pas la peine d'être étudiés*» (Gyp, 1884b: 238). Una percepción que cambiará radicalmente tras su encuentro con la protagonista, quien trastornará todos sus prejuicios e ideas preconcebidas sobre las mujeres. Físicamente, es caracterizado como un hombre esbelto, tanto como si tuviera veinte años, de cabello castaño, bigote muy rubio, tez pálida, aunque con semblante saludable y labios de un rojo vivo.

Su fisionomía es seria, iluminada por unos grandes ojos de una rara tonalidad azul. Pese a no poseer ningún título de nobleza, De la Londe es un hombre adinerado, elegante

y distinguido, muy inteligente y trabajador, que adora su carrera hasta tal punto de ser un adicto al trabajo, en tanto que no ha tenido en su vida otro amor más fuerte que el mismo. Su carácter muy «salvaje» y huidizo del mundo, y de las mujeres en particular, explican que a sus treinta y siete años no haya mantenido ninguna relación amorosa. Sin embargo, su belleza y su reputación de salvaje provocará que todas las mujeres, deseosas de «domesticarlo», fijen su atención en él.

DIANE (*Sportmanomanie*, 1898): Diana «la cazadora» se nos representa como una mujer dinámica y activa, asidua a madrugar y al ejercicio físico y, pese a ello, rebosante de energía durante toda la jornada. A pesar de los atuendos «semi-masculinos» que viste en el momento de realizar ejercicio físico, esta amante del baile, la comida y la caza, es una mujer coqueta y sumamente femenina, que adora acicalarse y los vestidos de última moda. Un antagonismo mediante el cual la autora nos hará reflexionar sobre la compatibilidad de ser deportista y llevar atuendos masculinos, sin anular o corromper por ello su feminidad. Desde una vertiente psicológica, Diane es una mujer resolutiva, de gran iniciativa en sus empresas, si bien es cierto que también es presentada como una persona humilde, que nunca hacía alarde de sus proezas frente a sus compañeros de caza. Pese a su aparente fragilidad, sus habilidades en la actividad cinegética no tardarán en hacerse notar: «[...] *blesse un lièvre et l'achève à coups de crosse, tant elle a peur de le voir repiquer ; elle qui, habituellement, ne ferait pas de mal à une mouche, se sent devenir sanguinaire les jours de chasse*» (Gyp, 1883: 523). Su enérgica fuerza y su valentía la harán siempre salir vencedora de sus jornadas de caza rodeada de hombres.

DORSAY, Madame (*Totote*, 1897): la tía de Paul y Jacques Mirmont es una mujer viuda, defensora del matrimonio para la «mujer», pero no para el «hombre». A su juicio, un hombre que se casa «se suicida intelectualmente» (*Ibid.*: 23), a menos que sea de aquellos que trata a la mujer como una sirvienta y no le concede la más mínima importancia en su vida. Estos pensamientos claramente sexistas no le impedirán constatar que el matrimonio para la mujer era igualmente funesto. Ante la pregunta de si no era feminista, Madame Dorsay afirmaría que ella sentía, por el contrario, una gran piedad por esas pobres mujeres que eran víctimas del matrimonio. Prefería a las chicas divertidas, e incluso un poco «crías», antes que las señoritas que bajaban los ojos dispuestas a flirtear a escondidas con su profesor de piano o con los hermanos de sus amigas. Consideraba que para que una

mujer fuese dichosa en el seno conyugal, debía existir entre los cónyuges una diferencia de edad de al menos quince o veinte años. Aunque abominaba a los jóvenes egoístas, en su fuero interno, creía que todavía podían existir hombres buenos.

DUBOURG, Auriane («*Celle qu'il voudrait épouser*», *Elles et lui*, 1886): oriunda de una familia de comerciantes de jabón de Marsella, Auriane es una joven de veinte años, que, tras el auge económico de su familia, ha alcanzado una holgada situación económica, ya que, al ser hija única, será la heredera de la fortuna de su padre. Pese a no pertenecer al mundo aristocrático, Auriane Dubourg era cortejada por muchos cazadotes de la alta burguesía, aunque ella detestaba los enlaces de conveniencia y, además, se opondrá rotundamente a contraer matrimonio. Se trata de una joven perspicaz, muy moderna, educada en el Roule, que se retrata a sí misma como poco ambiciosa y nada materialista. Desde su infancia, abominó el mundo elegante: «*c'est certainement très gentil, l'élégance et le chic, mais il y a des choses que je trouve plus nécessaires au bonheur*» (Gyp, 1886b: 86). Esta joven amante de todos los ejercicios únicamente deseaba ser feliz a su manera. Una de sus grandes pasiones era realizar deportes violentos, gracias a lo cual poseía una figura esbelta, nada delgada y rebosante de fuerza y salud. Físicamente era alta, rubia, con tez lechosa, risueña, tenía una mirada astuta y vestía trajes muy sobrios, aunque hábilmente confeccionados.

DUBREUIL, Anatole, alias Toto (*La bonne fortune de Toto*, 1926): el protagonista de *La bonne fortune de Toto*, cuyo verdadero nombre es Anatole Dubreuil, es un joven de dieciocho años que vive en el seno de una acaudalada familia burguesa. Tiene una hermana menor, Christine, más conocida bajo el sobrenombre de Titine. Es un joven bastante inmaduro, ocioso y despreocupado, que se niega rotundamente a trabajar, entregándose a una vida disoluta y derrochadora. Aunque es catalogado por sus allegados como un chico «bueno y muy agradable», su carencia de voluntad y de principios le instan a imitar sin ningún discernimiento todo lo que ve (Gyp, 1926: 81). Mucho más afinado y menos simpático que su padre, Toto es un chico sin ninguna personalidad, bastante delgado, de rostro «insignificante», aunque siempre iba muy bien peinado y ataviado.

DUBUISSON, Jeanne (*Bijou*, 1897): la íntima amiga de Denyse de Courtaix, alias Bijou, es una joven de diecinueve años que, contrariamente a los ideales de la protagonista, está

a punto de contraer matrimonio, dinámica que la ha instado distanciarse poco a poco de su íntima amiga. De carácter soñador y cándido, Jeanne se había comprometido a contraer matrimonio para descubrir, entristecida, que su prometido seguía cortejando a otras mujeres, e incluso, a su mejor amiga. Pese a ser ambas prácticamente de la misma edad y físicamente se asemejaban mucho, la narradora matizaba que Jeanne parecía mucho más mayor que Bijou. Su cabello, rubio como el de Denyse, era de una tonalidad menos ceniza y menos brillante, aunque más espeso. Sus ojos, al igual que Bijou, eran azules, aunque de un azul menos extraño y su dentadura también era igual de blanca, pero no estaban tan bien alineada como la de su amiga. Contrariamente a Bijou, de estatura más bien pequeña, Jeanne era bastante alta por lo que, a diferencia de ésta, prescindía de los tacones altos, llevando siempre tacones ingleses muy bajos. En suma, mientras que una era deslumbrante, la otra, pese a su beldad, pasaba totalmente desapercibida.

E

ÉMÉRYLLON, Arlette d' (*Mariage Civil*, 1892): la joven Arlette, procedente de un medio «vulgar», es una joven y bella marquesa que reside en Aix-en-Provence, donde se aburría «mortalmente» tras contraer matrimonio con el Marqués d'Éméryllon, quien únicamente se casó con ella por su belleza (Gyp, 1892b: 150). Al contraer nupcias con este pudiente caballero, Arlette esperaba ante todo divertirse y no permanecer enterrada en una hermosa ciudad que, pese a su desbordante sol, le inspiraba tristeza y una invencible repulsión. Su gran sueño era marcharse a París, creyendo ingenuamente que la capital francesa era la patria de todas las indulgencias y libertades. Bajo estas circunstancias, la insatisfecha marquesa se volcará en un devaneo sentimental con el príncipe de Takt, quien la «secuestrará» de Aix para fugarse juntos a la *Ville Lumière*. Una vez allí, su marido y su amante se baten a duelo, teniendo que cuidar con renuencia de su amante malherido, sin ser ella una mujer afectuosa ni abnegada (*Ibid.*: 167). Ante su manifiesto desamor, Arlette será abandonada por su amante, aunque obtendrá una renta anual de ochenta mil francos por parte de su marido con el fin de que no manchar su reputación. Es descrita como una persona reluciente a las artes, aunque asidua a la lectura y bastante ingenua. Físicamente, es una mujer extremadamente bella: de ojos azules, cabellos negros, tez lechosa y talle grueso.

ÉTIOLLES, Antoinette d' (*Pas jalouse !*, 1893): la joven heroína de *Pas jalouse !* enviudó a los veinticuatro años tras perder a un hijo de apenas unos meses. De la maternidad únicamente había conocido tristezas y, del matrimonio, problemas. Al igual que nuestra autora, nunca le convenció el contrato marital, ni antes ni después de casarse. Aunque su primer marido, Monsieur de Fresnay, no era excesivamente desagradable —nunca la golpeaba, aunque tampoco tuvo ningún gesto de cariño con ella—, era un hombre malhumorado y dominador que pretendió imponerse como su dueño. Durante los seis años que duró su vida conyugal, jamás sintió celos por el hecho de que su marido le fuese infiel. Cada uno vivió independientemente, sin unirse ni un solo instante, y guardándose un dulce y benevolente desprecio el uno por el otro. Consternada por la pérdida de su hijo, Antoinette no experimentó, por la muerte de su marido, un dolor que no sentía. Aunque fue políticamente correcta, una vez finalizado el luto por su difunto marido, comenzó a disfrutar ávidamente de su tan ansiada libertad. Tras la muerte de su esposo, la vida que hasta entonces juzgaba severa y desapacible, le parecería entonces buena y alegre.

Aseguraba ser una mujer tan salvaje como hogareña (Gyp, 1893b: 169). Franca, buena y de corazón sincero, vivió durante diez años disfrutando del aire y la luz, y caminando hacia adelante sin preguntarse adónde iba (*Ibid.*: 30). De carácter jocosos y divertido, Antoinette era además una gran amante del pueblo, hasta el punto de ir a visitar cada día a sus amigos obreros. Sentía asimismo una gran indiferencia hacia lo *chic* y no iba nunca a la moda: «*elle ignorait totalement la flânerie chez les grandes couturières et dans les grands magasins et n'était jamais entrée au thé de la rue Royale !*» (*Ibid.*: 138). Bajo una brusquedad infantil que dejaba tras sí una despreocupación aparente, era una mujer extremadamente dulce y de una ternura infinita. Tras la muerte de su primer esposo, contrajo matrimonio con Guy d'Étiolles, al cual quería con un amor apasionado y una cariñosa ternura. No obstante, al poco tiempo de contraer matrimonio, constató con certeza que su marido la engañaba, sino materialmente, al menos sí moralmente, y esas galanterías banales le inspiraban una inmensa repugnancia.

Muy consentida y querida, Antoinette d'Étiolles atraía a una gran cantidad de pretendientes gracias a su encanto penetrante, y a numerosos amigos por su bondad real. A semejanza de Gyp, la exacerbada pasión que sentía por los animales provocaba que odiara la caza: «*parce que j'aime les bêtes et que la cruauté, quel que soit le nom qu'on lui donne, me fait horreur !*» (*Ibid.*: 154). En lo atinente a los deportes, Antoinette

sobresalía especialmente en el tenis, una actividad que a su juicio no debía entender de sexos; y en la natación, pues todos consideraban que nadaba como un pez en el agua. Físicamente, poseía una cara de niña; un talle flexible; la mirada clara y tierna; la boca muy grande, roja y húmeda, con dientes espléndidos; y una amplia sonrisa llena de juventud y bondad. De un semblante muy gracioso, su piel era aterciopelada y de una blancura de jazmín, y sus cabellos negros y sedosos. Sus ojos verdes y risueños, junto a su apariencia incorrecta, inspiraban un inexplicable respeto.

ÉTIOLLES, Guy d' (*Pas jalouse !*, 1893): Guy d'Étiolles fue el segundo marido de Antoinette. De mentalidad muy joven y apasionado por todo lo *chic*, el conde d'Étiolles adoraba la sociedad mundana, con la que se entremezclaba con furor durante los dos o tres meses que pasaba en París durante la primavera. Este gran conquistador cortejaba a todas las mujeres que encontraba en su camino. Muy huidizo de las dificultades y las complicaciones, se había contentado en amar a las damas más bellas, mostrándose lo suficientemente dichoso cuando sus amigos le enviaban a sus amantes o le atribuían las buenas gracias de ciertas mujeres elegantes. A pesar del carácter seductor que le atribuía la crónica galante, lo cierto es que Guy no había tenido tantas aventuras extraconyugales como se creía. No obstante, a sabiendas de que sus objeciones lo delatarían frente a su círculo más cercano, había optado por permanecer en silencio, llegándose él mismo autoconvencer de que, de algún modo, sí habían tenido lugar (Gyp, 1893: 34). Bajo esta óptica, se lo describe como a un hombre altivo y muy poco modesto, al que no le extrañaba nada su éxito con las mujeres.

En lo atinente a su constitución física, es descrito como un caballero, si bien no muy guapo, al menos, era bastante «seductor» (*Ibid.*: 59). Es rubio, de ojos marrones, de alta estatura, sólido, de hombros anchos y caderas estrechas.

ÈVE («Sous bois», *Sans voiles*, 1885): la protagonista del capítulo «Sous bois», publicado el 29 de octubre de 1881 en *La Vie Parisienne*, es una joven de diecinueve años, de gran perspicacia e inteligencia, fuerte y deportista. Residía en una pequeña población de provincia, aunque no se apunta su nombre y sólo se especifica que no vivía en la capital francesa. Abominaba la hipocresía de su clase social y las veladas mundanas, de manera que solía acostarse muy temprano con el fin de evitarlas, haciendo caso omiso de las

reprimendas de su padre: «*les petits jeux, les petites valse, les petites comédies de salon, enfin toutes les petites choses m'assomment, et je les ai en horreur !*» (Gyp, 1885a: 216). Esta dinámica de aislamiento, unida a su carácter «salvaje» y demasiado maduro para su edad, habían convertido a Ève en una joven muy solitaria y carente de amigas, siendo incapaz de entablar amistad con jóvenes de su edad: «*quand le hasard m'a réunie accidentellement à elles, elles m'ont ennuyée et je leur ai déplu*» (Ibid.: 221). A la insistencia de su padre por reformar su carácter si quería triunfar en la vida, Ève fue incapaz de modificar ni un ápice su personalidad, pues la socialización mundana que su clase le exigía distaba mucho de sus principios morales. Su vocación era la de vivir al aire libre, montar a caballo, pasear por el mar, y leer o pintar el resto del tiempo (Ibid.: 222). El hecho de que su carácter distase del de las jóvenes de su edad era, según la propia Ève, fruto de la ausencia de una figura materna. Pasó toda su infancia rodeada de su padre y de sus jóvenes tíos, quienes le permitieron hacer todo cuanto quisiera, y se mostrase tal y como era.

A semejanza de nuestra autora, pese a su corta edad, Ève mostraba una gran indiferencia por el matrimonio y sostenía que no le sería fácil pasar por el altar. Sabedora de sus ansias de independencia, era consciente de que su carácter simple pasaba por extraño, por lo que la presencia de su persona resultaría insoportable y difícilmente alguien la comprendería (Ibid.: 226). Pese a ser consciente de su gran beldad, Ève sabía que el duque de Épréfleury la cortejaba desde hacía más de dos años, justo en el momento en que se había dado a conocer la cifra de su dote; pero ella no tenía ninguna intención de contraer matrimonio por interés económico. A semejanza de nuestra autora, aseveraba que no le gustaría vivir mucho tiempo. Además, le encantaría tener muchos hijos, dado que, aunque estuvieran pasadas de moda, adoraba las familias numerosas (Ibid.: 224). En lo atinente a su apariencia física, una vez más, esta heroína vestía de un modo poco elegante para su estatus social (Ibid.: 229). Era alta, morena, ligeramente pelirroja a la luz del sol y de tez deslumbrante. Tenía los ojos verdes y las pestañas y cejas negras; las orejas muy pequeñas y rosadas; los labios gruesos; los dientes cortos y apretados; el cuello largo como el de una estatua, además de una figura extraordinaria.

ÈVE («Adam et Ève», *Les amoureux* 1902): aunque la descripción de este personaje es extremadamente concisa, pues, debido a su carácter invasivo, es Adam quien pronuncia la mayor parte del discurso, Ève se perfila como un personaje totalmente antagónico a su

compañero. Podemos retratarla como a una persona racional, precavida y resolutiva, que contrariamente a Adam, estudia las consecuencias de sus actos antes de incurrir en el pecado. Atrae, pues, nuestra atención que los adjetivos con los que Gyp caracteriza a uno y otro personaje conculquen los estereotipos de género tradicionales. Entre otros ejemplos, otorga a Ève la capacidad de raciocinio —la cual ha sido atribuida por el discurso dominante al género masculino—, mientras que a Adam le concede un carácter más que impulsivo (siendo la irracionalidad y la inmadurez un adjetivo preponderante en el estereotipo femenino).

F

FRIQUET (*Le Friquet*, 1900): Friquet —también apodada Friquette— es una niña huérfana que fue abandonada por sus padres a los dos años de edad en un arcén de carretera. Allí fue rescatada por Mafflu, un bondadoso payaso del Grand Cirque-Américain Jacobson que le ofrece cobijo en el circo donde trabajaba haciéndola pasar por su sobrina huérfana. A pesar del gran éxito cosechado como acróbata y caballista, lo cierto es que Friquette odiaba su trabajo, pero se veía obligada a soportarlo porque era maltratada por Jacobson, el jefe del circo. Cuando fue acogida por la familia burguesa de Mme Schlemmer, Friquet ya había cumplido los catorce años. Esta joven acróbata es una adolescente con baja autoestima, que presenta numerosos complejos hacia su cuerpo: le horroriza su piel ambarina y su cabello revuelto, los cuales no les parecen que tengan cabida en el «marco elegante» en el que acaba de ser acogida (Gyp, 1901: 18). Una repulsa hacia su cuerpo que se acrecentará tras los abusos sexuales cometidos por su padrastro, los cuales le desencadenarán a su vez un trastorno depresivo, baja autoestima, aislamiento social, hipervigilancia y, finalmente, tendencias suicidas. Pese a su ínfimo amor propio, es descrita como una niña bastante bella, de grandes ojos verdes, pestañas tupidas, mirada dulce y unos labios de un rojo húmedo. Es admirada por su musculatura y su imponente fuerza física, siendo incluso capaz de vencer en enfrentamientos a sus compañeros varones (Anexo III. II., IL1). A pesar de la nula educación que ha recibido, Friquette era una niña autodidacta y ávida por aprender, poco materialista, bondadosa y con un gran sentido de la justicia.

Interpretada por quienes seguidamente exponemos:

1918

- **Jane Alba** en el Théâtre de la Comédie-Mondaine (París). Estrenada el 30 de noviembre.

1914

- **Clara Zorda** en el Theatro Lyrico de Río de Janeiro (Brasil). Estrenada el 12 de septiembre.
- **Sarah Clèves** en el Théâtre de l'Alhambra de Bruselas (Bélgica). Estrenada el 4 de julio.

1913

- **Andrée Mielly**, una célebre actriz del Théâtre des Variétés, que encarnó el papel de Friquette en Théâtre des Célestins de Lyon. Estrenada el 13 de octubre.

1910

- **Marsoll** en el Théâtre Le National de Montréal. Estrenada el 10 de enero.

1908

- **Flore Bergeys** en el Théâtre Montparnasse y en el Théâtre de Grenelle, ambos en la capital francesa. Estrenada el 18 de julio.

1907

- **Eve Liney** en la Comédie de l'Époque de París. Estrenada el 15 de noviembre.

1906

- **Dina Galli** (1877-1951) en el Teatro Carignano de Turín. Estrenada el 16 de octubre.

1905

- **Dina Galli** en el Teatro Fossati de Milán. Estrenada el 24 de febrero.

- **Marie Doro** (1882-1956) en el The Savoy Theatre de Manhattan (Nueva York). Estrenada el 31 de enero. En el Anexo III. I., pueden apreciarse diversas fotografías de la actriz estadounidense durante las escenificaciones de *Le Friquet* en Nueva York (ID9, ID10, ID11 y F34).

1904

- **Polaire** (1874-1939) en el Théâtre du Gymnase-Dramatique en París, así como en numerosos teatros provinciales de toda Francia, como el Théâtre des Variétés de Marsella, entre otros. Estrenada el 30 de septiembre. En el Anexo III. I., podemos observar diversas fotografías de la actriz durante las escenificaciones de *Le Friquet* en el Théâtre du Gymnase-Dramatique (F1, F2, F3, F4 y F5).

FRYLEUSE, Madame de («Avec celle “ **qui ne veut pas** ”», *Elles et lui*, 1886): a la señora de Fryleuse podemos definirla como a una mujer enérgica, resuelta e independiente, que acaba de cumplir los treinta y tres años. Pese a que la autora no especifica la capa ni el estatus social de este personaje episódico, por el contexto del capítulo en el que se halla inmersa «Avec celle “ **qui ne veut pas** ”», intuimos que se trata de una mujer soltera y perteneciente a la alta burguesía. Adora y le divierte practicar ejercicio diariamente, sobre todo, si lo realiza sola y puede correr o caminar a un ritmo rápido, sin hallarse en su camino conocidos/as que retarden su marcha. Es por ello por lo que no suele disponer de *groom* ni *cocher*.

En lo referente a sus ideales, es retratada como una mujer independiente, que prefiere vivir sola. A pesar de los escasos devaneos amorosos que ha vivido, tiene claro que no existe un hombre ideal. Por fortuna para ella, asegura que todos los «héroes» con los que ha flirteado han cambiado de «piel» a tiempo (Gyp, 1886b: 142), por lo que se abstiene de comprometerse y asegura vivir mejor en soledad. Pese a sus francas intenciones, es una mujer sumamente cortejada e, incluso, acosada por señores de una clase social análoga a la suya, quienes únicamente buscarán en ella una amante o un beneficio económico: «*ce sera un passe-temps gentil et pas gênant, qui ne changera rien à mes petites manies, à mes petites habitudes*» (*Ibid.*: 132) A este respecto, Madame de Fryleuse se muestra sumamente perspicaz, en tanto que advierte nítidamente las segundas

intenciones de sus «pretendientes», a los que no dudará en rechazar, reprobando además sus molestos requiebros urbanos.

G

GANUGE, Gaston (*Un raté*, 1891): el personaje principal masculino de la novela *Un raté* es un joven de veintidós años, pretencioso y cultivado, que se describía a sí mismo como un poeta amante de la soledad. Decía estar enfermo, al parecer de una neurosis severa, aunque todos sus allegados aseveraban que estaba perfectamente sano. La realidad, no obstante, es que se adentró en dicha disciplina sin pena ni gloria. Contrariamente a lo que hacía a creer a sus conocidos, en lugar de componer obras maestras, este indolente «escritor» pasaba sus días fumando en la cama o perorando en las cervecerías. Su rostro, que transmitía inteligencia, contrastaba con el resto de su figura. Físicamente, la complejión física de Ganuge llamaba la atención por su desarmonía: una estatura inferior a la media, una silueta débil, pies largos y delgados, hombros anchos, labios finos, una mandíbula muy desarrollada, orejas desproporcionadas, ojos de un marrón banal que se hundían tras las cejas y un cabello demasiado largo y abundante. Su tez biliosa y su mirada esquiva proporcionaban a su fisonomía una sensación turbia y enfermiza.

GARDE, Yolande de (*Un raté*, 1891): la duquesa de Réol, uno de los personajes secundarios de la novela *Un raté*, es una de las primas lejanas de los Guéray. Contra la voluntad de toda su familia, contrajo matrimonio con el duque de Réol con apenas veinte años, legando sus doscientas mil libras de renta a un hombre arruinado, que ella adoraba, pero que nadie comprendía por qué. Muy pronto, al constatar que su marido no se ocupaba de ella y que invertía todo su tiempo en serle infiel sin tener el menor decoro de disimularlo, Yolande se arrepentiría de haberse casado y haber estropeado de tal modo su vida. Elegante y encantadora, sin ser precisamente bella, Yolande poseía una tez blanca, un talle flexible y solía lucir vestidos simples con pliegues rectos. Todos estos rasgos recordaban y la hacían parecerse a una «virgen salida de un viejo misal» (Gyp, 1891a: 81). Siempre sola, hasta el punto de ser apodada la *petite veuve*, Yolande era muy querida y admirada (*Ibid.*: 81). Todo el mundo la rodeaba de una especie de «respeto afectuoso».

No obstante, su fría y digna personalidad le impedían quejarse de cualquier problema y que sus allegados la consolaran.

GERMAINE (*Miquette*, 1898): la prima de Miquette es una joven de diecinueve años, aunque su apariencia infantil denota una edad mucho menor. En expresión de Miquette, todavía parece una «cría» (Gyp, 1898b: 173). En el momento de su reunión con Miquette, hacía tan sólo un mes que acababa de contraer matrimonio con un hombre adinerado y veinte años mayor que ella que, en expresión de la heroína, era feo y espantoso (*Ibid.*: 171-172). De naturaleza cándida, optimista y apática, Germaine había pasado por el altar sin el menor atisbo de reflexión, simplemente, porque le convenía a ella y a sus padres, un hecho que Miquette con apenas ocho años será incapaz de comprender (*Ibid.*: 174). Residía sólo a dos leguas del hogar de Miquette, por lo que visitaba a su prima y a sus tíos con cierta asiduidad. Sometida a la voluntad de sus padres, Germaine era una persona que evitaba cualquier tipo de enfrentamiento o disidencia con sus progenitores, por lo que llevaba una vida bastante insustancial y lábil.

GILBERT, Luce (*Entre la poire et le fromage*, 1909): la confidente de Jacques de Moissy es una joven soltera de veinticuatro años, de clase humilde, carácter divertido, leal y, ante todo, honesto. De ojos claros y con la mirada especialmente risueña, esta joven actriz de La Comédie poseía una piel de seda, asombrosamente fina y dulce, que se sonrojaba con suma facilidad. Poco preocupada por la moda que alentaba a las mujeres a no alimentarse, Luce comía y bebía cuanto quería y, al prescindir de corsé, disponía de esas facilidades que no poseían el resto de mujeres, demasiado apretadas en estas prendas ajustadas. Amante del deporte, la joven parisina poseía una figura esbelta y armoniosa. Entre las predilecciones de este «*vrai joujou de Paris, harmonieux et réussi*» (Gyp, 1909: 65), se encontraba la de caminar sola al menos una hora diaria, a un ritmo rápido, y practicar en su hogar una gran variedad de ejercicios y movimientos para mantenerse en forma.

GOLDMANN, Demoiselle (*Mon ami Pierrot*, 1921): de la breve descripción que Gyp realizó de este personaje secundario de la novela *Mon ami Pierrot*, sólo conocemos que era la hija de un financiero cuya quiebra fraudulenta había sido conocida en todo Frankfurt. De carácter inofensivo y pusilánime (Gyp, 1921: 72), esta adinerada mujer fue

objeto de continuos maltratos por parte de su marido, quien conoedor de su inmensa fortuna, la golpeaba y le usurpaba su firma con el fin de adueñarse de su fortuna.

GOLDMANN, Héctor (*Mon ami Pierrot*, 1921): el difunto Héctor Goldmann, uno de los numerosos personajes secundarios de la novela *Mon ami Pierrot* (1921) era un buen hombre, del quien únicamente sabemos que era un caballero generoso y de gran estatura. Descendiente de un rico financiero alemán, Héctor era el hermano de las damas Goldmann. Tras acumular una considerable deuda al marido de una de sus hermanas, fue asesinado por su cuñado, Adrien de Boigny.

GREUZE, Catherine de («Prise de voile», *Mariage civil*, 1892): pese a la firme oposición de sus familiares y de su entorno, este personaje secundario del escrito epistolar «Prise de voile» es una novicia que acaba de profesar, es decir, ingresar en un convento de clausura. Contrariamente a lo que pudiera creerse, la íntima amiga de Catherine, Lucy, tiene el firme convencimiento de que entró al convento por decisión propia, ya que resultaba imposible creer que una mujer tan divertida como ella, de tan radiante fisonomía, con seiscientos mil francos de dote y una salud espléndida, no hubiera permanecido en ese «mundo» para el que estaba tan «bien hecha» (Gyp, 1892b: 43). Catherine de Greuze era una joven tan cortejada que el día de su profesión, al aceptar a Dios como esposo, todos los asistentes —y, especialmente una veintena de hombres— emitieron un murmullo de protestas (*Ibid.*: 41-42). Desde un punto de vista físico, era una mujer muy hermosa, de rostro inquieto, con ojos grandes y risueños.

GUÉRAY, Madame de (*Un raté*, 1891): la madrina de la protagonista de *Un raté* es una mujer aristócrata, de unos cuarenta años, de carácter excesivamente franco, independiente y lenguaje licencioso, que ostentaba el título nobiliario de marquesa. Siendo aún muy joven e ignorante, la madrina de Suzanne Myre contrajo matrimonio con un hombre al que amaba, aunque aprendiendo a conocer sus nuevos «deberes», también comprendió sus nuevos «derechos» (Gyp, 1891a: 6). Perdió a sus dos hijos siendo éstos aún muy jóvenes, por lo que volcó toda su afección en un sobrino de su marido, Jacques de Guéray, y, especialmente, en su ahijada Suzanne. Sentía una gran ternura por los/as niños/as, las plantas y los animales. De personalidad muy amable, pero a la vez vehemente y

extremadamente sincera, Madame de Guéray siempre llamaba a las cosas por su nombre. Horrorizada por la prudencia, la mojigatería y las apariencias; atormentada por una verdadera necesidad de hacer justicia cada vez que tenía la ocasión, Madame de Guéray dejaba entrever en sus gestos, su sonrisa y su mirada, una falta absoluta de diplomacia. Todo ello le provocaba ser juzgada con gran facilidad por los demás, aunque ella misma también poseía una gran capacidad de juicio en su fuero interno, así como desde el exterior, de todo cuanto ocurría a su alrededor.

Convencida de que las mujeres eran las únicas que tenían el derecho de arreglarse, una de las cosas que más la exasperaban era la excentricidad del traje en un hombre, así como aquellos caballeros que combinaban sus vestimentas, se acicalaban, se perfumaban y se afeminaban. Ello era debido a que esta feminización era, a su juicio, nociva para el hombre, en tanto que degradaba a su persona. Una percepción sexista que la dramaturga no dudará en especificar: «*elle est en cela très vieux jeu*» (*Ibid.*: 29). Físicamente, era alta y delgada, aunque con una constitución flexible, vigorosa y siempre parecía estar alerta. Pese a no ser demasiado bella, poseía un extraño atractivo, con una faz muy expresiva, capaz de mostrar en un minuto más de cien gestualidades diferentes. Sus ojos grises con matices dorados y con pestañas muy tupidas, eran a la vez tristes y risueños. Su cabello negro y ondulado contrastaba con su piel rosada, que palidecía y se sonrojaba con una sorprendente facilidad.

GUIBRAY, el marqués de (*Le monde à côté*, 1884): pese a residir en la capital francesa, el marqués de Guibray fue durante décadas secretario en la capital española, donde conoció a una bella mujer con la que contrajo matrimonio y con quien regresó a Francia dichosamente casado. A este personaje secundario, se le define como a un ser «celoso, aburrido, complicado» y un tanto ingenuo, que no conocía la verdadera identidad de su mujer, Mercédès, cuyo verdadero nombre era Annie (Gyp, 1884b: 59). Únicamente dejaba salir a su esposa en compañía de Suzanne y a actos de índole religiosa. Así y todo, la vigilaba o la hacía seguir en cuanto salía de casa, aunque fuese en compañía de su madre. Se le percibe, pues, como a un hombre sumamente controlador y violento: abría la correspondencia postal de su mujer diariamente e, incluso, la amenazó con matarla si tenía el más mínimo indicio de que ésta le era infiel.

GUIBRAY, Mercédès de (*Le monde à côté*, 1884): Mercédès, cuyo verdadero nombre era Annie Straubach, era una mujer de ascendencia alemana y de origen muy humilde. Primeramente, estuvo casada con un oficial y edecán: el gran duque Herbert, que contrajo matrimonio con ella contra la voluntad de su familia. Debido a su nuevo estado civil, Herbert tuvo que abandonar el ejército y, puesto que su esposa no disponía de dote, convirtieron su hogar en un salón de apuestas. Sin embargo, debido a los insuficientes beneficios que les reportaba el negocio, Mercédès se vio forzada a retomar su antiguo trabajo de criada. Su marido, que desconocía esta parte de su pasado, acabó volándose los sesos al descubrir la «infame» ocupación de su amada. Como consecuencia de este suceso, Mercédès terminaría ejerciendo la prostitución y, muy pronto, se la categorizaría como la «mujer de moda» y la «horizontal» más elegante de Madrid y de la capital francesa (*Ibid.*: 178). Una vez que acumuló una generosa suma de dinero —unos trescientos mil francos—, consiguió huir de esta amarga existencia y fue acogida por una anciana española de alta alcurnia que la mercantilizó como «*jeune fille à marier*» (*Ibid.*: 179). Fue en este contexto cuando contrajo matrimonio con el marqués de Guibray, un hombre que si bien la amaba y sentía por ella un culto casi religioso, no tardará en maltratarla. Posteriormente, tuvo una fugaz aventura con André de la Londe.

Desde un plano psíquico, Mercédès era una mujer inteligente y astuta, aunque muy impulsiva. En expresión de Gyp, era «*incapable de résister un caprice des sens*» (*Ibid.*: 240) y siempre obtenía todo lo que se proponía. Aunque desde que se había casado no sentía un especial interés por el género masculino, era toda una seductora y tenía una gran experiencia en el amor, de manera que adoraba ver a todos los hombres a sus pies. Poseía una voz admirable y cantaba en el coro de la Iglesia, en la Capelle des Pères, único lugar público donde se le permitía cantar.

GYSETTE («*Avec celle qu'il fascine*», *Elles et lui*, 1886): la protagonista de la sucinta escena «*Avec celle qu'il fascine*» es una preadolescente de doce años, de constitución alta y sólida, por lo que físicamente aparenta una mayor edad. Aun así, la dramaturga especifica que en su ser aún remanece una presencia muy infantil. Sus cabellos son de una tonalidad rubia intensa, ondulados y flotantes, y unos ojos negros con pestañas inverosímiles. Siempre la acompaña una gran sonrisa y su nariz es tan insolente como respingona (Gyp, 1886b: 149). De carácter extremadamente cariñoso, Gysette es una niña muy risueña y amante del deporte, entre otros, es asidua al *lawn-tennis*. Siente una gran

admiración por su tío, aunque este cariño no es recíproco. Debido al carácter perspicaz y turbulento de esta *enfant-terrible*, éste la considerará como a una niña mala e indiscreta, complaciéndose de no ser su padre.

H

HOURVILLE, Iseult d' (*Le Friquet*, 1900): conocida con el nombre patronímico de Iseult d'Hourville, M^{me} Schlemmer es la señora que acogió a Friquet en su hogar después de que la niña abandonase el circo en el que era explotada como acróbata y amazona. Se trata de una vizcondesa extremadamente bella, «la belleza más perfecta que pueda verse» con una apariencia de princesa de leyenda (Gyp, 1901: 8, 20). Es descrita como una «fresca criatura», esbelta, de ojos grandes y una admirable cabellera negra que, bajo la luz del sol, adquiriría una tonalidad cobre. En lo atinente a su constitución física, era alta y flexible, a pesar del «horrible» corsé de moda que su hermoso cuerpo conseguía doblegar (*Ibid.*: 20). M^{me} Schlemmer, que había sobrepasado de algunos años la treintena, conservaba esa frescura suave y la boca de cereza de una niña. Su tez irradiaba una luz resplandeciente y sus luminosos ojos guardaban una expresión de candor que todo aquel que la mirara le podía asignar veinticinco años (*Ídem*). Si bien a lo largo de la pieza se nos representa como una mujer bondadosa y extremadamente atenta con su hija adoptiva, con el transcurso de la obra, su indulgente conducta evolucionará hacia una actitud cada vez más negligente hacia la niña. Sabedora de los abusos sexuales que su marido perpetraba contra Friquet, Iseult llegará a proponerle ceder a sus avances sexuales para, de este modo, liberarse de la vigilancia de su esposo y gozar de una mayor libertad con su amante.

Interpretada por quienes seguidamente exponemos:

1907

- **R. Raymond** en la Comédie de l'Époque de París. Estrenada el 15 de noviembre.

1904

- **Gabrielle Dorziat** (1880-1979) personaje de Mme Claparon, nombre con el que se denominó a Iseult d'Hourville en su versión escénica) en el Théâtre du Gymnase-Dramatique, en París. Estrenada el 30 de septiembre.

I

INDREY, Bernard d' (*Tante Joujou*, 1894): el marido de Alice de Lizy era un hombre notoriamente materialista y de carácter mezquino, quien, únicamente interesado por su poder adquisitivo, se casó con una joven adinerada. Además de asegurarse una generosa fortuna, el objetivo de este joven de treinta años era contentar a su madre y, sobre todo, poder ser padre, ya que parecía considerar a las mujeres como meras máquinas reproductoras: «*je m'étais toujours promis que si, vers trente ans, je rencontrais une femme dans une situation de famille et de fortune analogue à la mienne, belle, saine et capable d'avoir de beaux enfants, je l'épouserais pour faire plaisir à ma mère !... j'ai rencontré, j'épouse !...* » (Gyp, 1894b: 10). Tras el adulterio y la fuga de su esposa, Bernard se divorciará abandonando a sus dos hijas pequeñas y marchándose al extranjero durante seis años, sin regresar ni una vez a Francia. Su negligencia parental y la continua evasión de sus problemas, hacen de él un personaje irresponsable y egocentrista. Al cabo de seis años, una grave enfermedad de su madre lo instará a regresar al país galo. En este indeseado regreso, rechazará visitar a casi todas sus amistades, hasta encontrarse fortuitamente con su cuñada Violette, que estaba a cargo de sus hijas, con quien entablará una relación amorosa. En lo referente al plano físico, Bernard es descrito como un hombre muy apuesto, ágil y esbelto.

J

JACOBSON (*Le Friquet*, 1900): el director del Grand-Cirque américain Jacobson es presentado en *Le Friquet* como un hombre tiránico que explota sin compasión a Friquette en su labor de acróbata, haciéndola trabajar «más de diez horas al día, sin contar las de la noche» (Gyp, 1901: 10). No satisfecho con esta acción, Jacobson la convertirá en su propia criada, no otorgándole ninguna remuneración ni alimentos, ni un lugar donde dormir. Tras más de trece años en el circo, después de haber sido acogida por los

Schlemmer, Friquet abandonará su oficio, privando a Jacobson del mayor reclamo de su negocio. Aunque en un primer momento este egoísta director tratará de retener a la niña por la fuerza, la precipitada salida de los escenarios de Friquette provocará la quiebra de su negocio. Tras la vuelta de Friquet a otra compañía teatral, con el fin de satisfacer su afán de venganza, Jacobson actuará en complicidad con M. Schlemmer y secundará al mismo en su estratagema de violar a la adolescente.

K

KEES, Fanny (*Le monde à côté*, 1884): la amante del conde Moray —el marido de la protagonista— es una hermosa joven, rubia artificial, de ojos negros, pestañas curvadas y unos labios de un rojo poco usual y superlativamente elegantes (Gyp, 1884b: 134). Maltratada por su amante y consciente de su ausencia de amor, Fanny será utilizada por el conde de Moray como un simple objeto: su único objetivo es lucirla frente a sus amigos, para lo que se encargará de confeccionarle los mejores trajes de París: «*il a, avec la couturière de sa maîtresse, des conférences presque aussi longues qu'avec son tailleur à lui*» (*Ídem*). Gracias al tiempo que su amante invierte en el diseño de su vestimenta, es considerada como la joven mejor vestida de todo París.

A pesar de su aspecto banal, en expresión de la autora, cada palabra que pronunciaba y traje que lucía parecían propios a los de una sirvienta (*Ibid.*: 135). En las veladas galantes a las que se veía obligada a asistir, la pobre muchacha se aburría enormemente, dado que su amante la privaba de cualquier compañía femenina por considerar que sus amigas no estaban a la altura de su clase social. Por el contrario, M. de Moray sí que le permitía ser la propietaria de un salón a donde acudiesen los caballeros más elegantes del momento. Sin embargo, a Fanny le horrorizaba el mundo elegante, tanto que celebraba acaloradamente cuando conocía a alguien menos *chic* y más divertido.

L

LAUBOURG, Georges de (*Petit bleu*, 1889): el marqués de Laubourg, antiguo embajador de Estocolmo, es el tío político de Antoinette de Champreu. Su relación conyugal es bastante insatisfactoria y siempre discute con su mujer ante los ojos de su ahijada. La marquesa de Laubourg nunca le perdonó el hecho de que, al casarse, le hubiera sustraído

el apellido Champreu⁹⁹¹, recriminándole continuamente el hecho de no haber sido militar. Pese a la distorsionada percepción que la marquesa de Laubourg tiene de su persona, Georges es descrito como un hombre generoso, bueno y responsable. Fue por él, más que por su tía biológica, por lo que el difunto padre de Antoinette decidió dejar a la niña en su hogar. Sabedor de que este embajador frustrado y asqueado por la política no invertiría mucho más tiempo en su carrera, M. de Champreu estaba convencido de que sería un buen modelo a seguir para Antoinette. Desde hacía años, se había convertido en un hombre resignado y solitario, pues su mujer ya no lo acompañaba en sus viajes de negocios al extranjero. Los violentos y vulgares escándalos de la marquesa, y su insoportable carácter, lo habían obligado a dejar de invitarla, dado que le originaba continuos problemas profesionales.

LAUBOURG, Marquesa de (*Petit Bleu*, 1889): la marquesa de Laubourg, cuyo verdadero nombre era Mélanie de Champreu, es la tía y madrastra de la díscola Antoinette, a quien únicamente toleraba bajo su techo por ser su sobrina. Definida como una persona muy singular, la marquesa de Laubourg era una mujer de estatura muy alta y erguida, que a pesar de sus cuarenta años, seguía conservando la figura de una joven. De hombros caídos, cuello muy largo, ojos y cabello excesivamente negros y labios muy finos, poseía, cuando se la observaba tranquila o descansando, un aspecto extraordinariamente distinguido. Pero en cuanto abría la boca su encanto se transfiguraba (Gyp, 1889b: 28). Solía elevar la voz al hablar, alcanzando un tono estridente, que devenía inaguantable a medida que se animaba. Según la descripción de la propia autora, pertenecía a la categoría de las «agitadas». De carácter tosco y desabrido, reprendía a su marido, a sus criados y a sus proveedores con un lenguaje ridículo.

Pese a su inteligencia, la marquesa sólo conversaba sobre temas banales, colmando su discurso de frases hechas y preconcebidas de las que ni el mismísimo personaje caricaturesco Monsieur Prud'homme habría renegado. Carente de empatía, autoritaria y espantosamente coqueta, la Marquesa de Laubourg interrumpía a todo el mundo, nunca dejaba intervenir a nadie y se enfurecía si alguien osaba hablar al mismo tiempo que ella. Todo ello se complementaba con una vestimenta deplorable y una actitud ególatra que la

⁹⁹¹ A propósito del debate sobre el apellido matrimonial, según informaba el diario *Le Grelot*, la Condesa de Martel se opuso a que sus hijos guardasen el apellido de su padre, yendo incluso hasta solicitarle al Garde des Sceaux (ministro de justicia), la autorización de agregar al nombre patronímico de sus hijos el suyo propio, Riquetti de Mirabeau (Gringoire, 1888: 7).

hacía vengarse de todos los hombres recalcitrantes, así como de aquellos que no caían rendidos a sus pies.

LIGNY, Madame de (*Pas Jalouse !*, 1893): este personaje secundario de *Pas Jalouse !* es una de las muchas señoras mundanas con las que flirtea Guy d'Étiolles, el marido de la protagonista. De los exiguos rasgos psicológicos que extraemos de este personaje, se la percibe como a una mujer extravagante, sagaz, muy habladora, impertinente e incluso indiscreta. Pese a pertenecer supuestamente a una familia rica, es presentada como una mujer sumamente ávara, que ni siquiera en los banquetes que organizaba dotaba a sus comensales de un menú acorde a su clase social, hasta tal punto de privar a su cocinera de mantequilla, azúcar y sal (Gyp, 1893b: 49). En lo que respecta a su físico, es una mujer muy morena y carente de elegancia, que solía vestir prendas embutidas y de tonalidades muy llamativas.

LIZY, Alice de (*Tante Joujou*, 1894): la hermana mayor de la familia Lizy es una joven de veinte años, perteneciente a una familia adinerada. Es percibida por los demás como una mujer bastante bella, inteligente, formal y muy educada. No obstante, en lo que respecta a su verdadero carácter, es una persona fatua, vanidosa y negligente, que fue capaz de abandonar a sus dos hijas para fugarse con un atractivo irlandés. Alta, esbelta, aunque algo gruesa, era una mujer visiblemente bella: poseía una espléndida figura y unos labios carnosos de un rojo brillante. Siempre muy risueña, aunque nunca se reía, Alice tenía una voz dulce y un tanto cantarina, que ignoraba los gritos y las estridencias. Con una tonalidad de cabello difícil de matizar, tenía los ojos oscuros y los párpados caídos. Muy tranquila y seria, aunque con un carácter siempre amable, la mayor de los Lizy agradaba mucho menos que su hermana.

LIZY, Violette de (*Tante Joujou*, 1894): la menor de los Lizy era una joven que vivía, al igual que su hermana Alice, en el seno de una familia acomodada. Era caracterizada como una persona muy buena, tierna, confiada y, ante todo, divertida e independiente, que siempre estaba merodeando por las calles. Pese a sus diecisiete años, Violette conservaba toda la gracia de la infancia. Ya adulta, al alcanzar los veinticinco años, y haber estado cuidando abnegadamente de sus sobrinas tras el abandono de su hermana, Violette se convertirá en una mujer cada vez más huraña. Amante apasionada de la soledad, Joujou

había decidido irse a vivir sola, juzgando inútil buscarse una dama de compañía. Entre sus aficiones, se halla el montar a caballo, pintar, componer música o asistir al teatro con las escasas amistades que mantenía (Gyp, 1894b: 92). También ayudaba a su padre realizando labores de secretaría.

Su mirada risueña desprendía, de sus grandes ojos verdes con destellos dorados, un encanto infinitamente envolvente. Su cuerpo fino, de una sorprendente flexibilidad, mantenía la pose y los ademanes abandonados de un «bebé» (*Ibid.*: 15). Esta apariencia infantil era acentuada por su frondosa y encrespada melena rubia, así como por su piel lechosa y dientes grandes de un blanco resplandeciente, que otorgaban a su sonrisa una extraordinaria luminosidad. Los rasgos de su tez, aún inacabados, su armoniosa figura y sus movimientos torpes formaban un grácil conjunto que hacían afirmar a sus allegados que esta «niña» nunca sería tomada en serio como mujer, pues era todo un juguete, de ahí el título de la obra: *Tante Joujou*.

LOULOU (*Mademoiselle Loulou*, 1888): oriunda de un estrato alto-burgués, Loulou es una adolescente de quince años muy divertida, bondadosa e inteligente, aunque sus allegados suelen tildarla de maleducada e insoportable. Su educación corre a cargo de una institutriz alemana y es la mediana de tres hermanos: Henry, que tiene ocho años; y Diane, que acaba de alcanzar la veintena. Dotada de una gran mirada crítica, analiza con detenimiento todo lo que le enseñan, particularmente, en sus clases de moral. Consciente, entre otras injusticias, de la indulgencia que otorga la sociedad patriarcal al marido infiel, Loulou se encargará de concienciar a sus primas, ya casadas, sobre el sesgado tratamiento que se otorga al género femenino en el Código penal.

Extremadamente madura para su edad, esta adolescente considera que los hombres sólo se vuelven interesantes al alcanzar los cuarenta. No obstante, a diferencia de sus primas, en los planes de Loulou nunca estará pasar por el altar. A su juicio, las mujeres que sólo piensan en casarse no podían hablar en serio (1888a: 57). Adora los animales y, especialmente, a Toc, un perro grifón chocolate que la acompaña allá adónde va. En lo que respecta a su constitución física, es una chica delgada, con una melena rubio caoba, una boca muy grande, una nariz insolente y unos ojos verdes con destellos dorados.

Interpretada por quienes seguidamente exponemos:**1892**

- La actriz **Eugénie Bau**, en la pieza *Le premier sentiment de Loulou*, estrenada en el Cercle artistique et littéraire (también llamado Cercle Volney) de París el 14 de mayo.

LUCY («Prise de voile», *Mariage civil*, 1892): la narradora del capítulo epistolar «Prise de voile» es una mujer alegre y risueña, de clase media-alta. Intuimos que es una mujer burguesa y aún muy joven, dado que todavía reside en el hogar familiar. Se define como una amante de la libertad, el baile, la diversión y la equitación. Es por ello por lo que, tras haber sido novicia y tener amigas en conventos de clausura, decidió dejar atrás esta vida de «enclaustramiento». Únicamente si sus planes de vida se desmoronaban, consideraría la posibilidad de ser «hermanitas de los pobres», «enfermera» o cualquier otra acción que fuese fructuosa, pero se negaba rotundamente a convertirse en una hermana contemplativa. Asimismo, le encanta acicalarse e ir a la moda, aunque abomina los códigos estéticos de su época: era renuente a llevar corsé y corpiño.

LYANE, Madame de («Avec celle qui l'aime», *Elles et lui*, 1886): la protagonista de la primera escena de *Elles et lui* es una joven de treinta años y espléndida figura, que según nos deja presuponer el marco contextual de esta breve escena, mantiene una estable aventura amorosa con un señor (*Lui*), que le es infiel y cuyo nombre (Gérard) no se menciona hasta el final de la pieza. Esbelta, delgada, de cintura muy fina, cabello negro y tez muy pálida, Madame de Lyane es una mujer honesta, de gran corazón y amante de la lectura. Es objeto de continuas violencias psicológicas por parte de su amante, quien además de soliviantarla a perder peso pese a su visible delgadez, pretende imponerle unos códigos vestimentarios opuestos a sus ideales. Sin embargo, Madame de Lyane, se presenta como una mujer refractaria al corsé y segura de su apariencia física, una independencia que no será del agrado de su pretendiente. Goza de una buena figura, además de una bonita cabellera negra, fina y espesa. Su piel es extremadamente blanca, con unas mejillas muy pálidas. Su nariz y sus orejas son rosáceas, y poseía una mirada honesta y buena.

Se define a sí misma como a una mujer cariñosa, poco compleja e indescifrable. A diferencia de otras mujeres de su entorno, no miraba a los hombres con desprecio. Le horrorizaba coquetear y aparentar quien no era. Quizás sea por ello por lo que siempre prescindía de llevar corsé. Estaba perdidamente enamorada de Gérard, un personaje cuyos apellidos desconocemos, ya que, a diferencia del personaje femenino, la autora únicamente lo nombra una vez por su nombre de pila, siendo interpelado a lo largo de la pieza con el ambiguo pronombre «*lui*». A pesar del amor que le profesa, Gérard le es infiel e insiste reiteradamente en que *él* si tiene el derecho de ser «libre como el aire» (Gyp, 1886b: 19), por lo que no duda en maltratarla psicológicamente, convirtiéndola en una mujer sumisa.

M

MAILLANE, Jean de (*Journal d'un grinchu*, 1898): el narrador que da voz a este «*journal d'un grinchu*» es un hombre solitario que emprende la «mecánica» tarea de escribir un diario sin tener nada interesante que contar, tan sólo para liberarse de la soledad que se había enquistado en su ser desde hacía tiempo: «*je suis seul, très seul, au milieu de gens très différents de moi*» (Gyp, 1898a: 169). Nacido en 1852, en los prolegómenos del Segundo Imperio francés, Maillane era hijo de Jean-François (conde de Maillane) y de Marie-Antoinette Nicoledé, por lo que fue educado en unos férreos principios conservadores inculcados por sus padres, quienes le enseñaron a creer en Dios y en los hombres, aunque afirmaba haber modificado esa última parte de su enseñanza parental.

Se trata de un señor despreocupado y con mucho sentido del humor, que narra y se queja diariamente (de ahí el título de la obra), de los sucesos que ocurren a su alrededor, así como de las últimas noticias que lee en los diarios y en su círculo social. De carácter ávaro y codicioso, Maillane concede a su mujer una cuarta parte de su sueldo (veinticinco mil francos) para su *toilette*. No obstante, se abstiene de otorgarle mayores concesiones ni ningún tipo de capricho por miedo a que ésta se habitúe a su generosidad y absorba toda su fortuna. Debido precisamente a su avidez, al conocer que su mujer le era infiel con un acaudalado banquero, la tristeza de Maillane no se hará notar, pues éste mantendrá

tanto a su mujer como indirectamente a su persona, aunque finalmente no tardará en divorciarse.

MARQUIS, Le («Sous bois», *Sans voiles*, 1885): el marqués que protagoniza, junto a la joven Ève, el capítulo «Sous bois», es un hombre de treinta y ocho años, alto, delgado y de extrema elegancia. Se trata de un marqués sumamente presuntuoso, cuyo nombre desconocemos. De manera infructuosa, intentó galantear a la «salvaje» Ève durante sus jornadas de caza, a quien pretendía conquistar con el fin de beneficiarse de su generosa dote, sin dar crédito a que una muchacha de su clase social pudiese ser asidua a tan violenta actividad. Pese a su todavía joven edad, este marqués presentaba una salud frágil, siendo muy sensible al frío y a los saltos ecuestres, hecho que le generaba una gran frustración e, incluso, vergüenza por no poder seguir la vertiginosa dinámica deportiva de la heroína. Atribuía todas sus debilidades físicas a un trastorno de insomnio, pero, en realidad, era un caballero adicto a la ludopatía. Víctima de esta patología, durante sus largas estancias en la capital francesa se iba a dormir a las cuatro de la madrugada y se levantaba a las seis de la tarde. No obstante, en sus intentos frustrados por conquistar a Ève, intentó borrar esta parte de su pasado asegurando a la joven que ya no le gustaba el juego, ni ningún otro aspecto de la vida (*Ibid.*: 219). Por este motivo, pasaba su disoluta existencia en el tedio más profundo. La verdad es que estamos ante un marqués arruinado cuyo único propósito será conquistar a jóvenes de generosa dote para sacar a flote su precariedad económica.

MIQUETTE (*Miquette*, 1898): intrépida niña parisina de ocho años, rubia, de piel clara, con ojos risueños y nariz respingona. Es la hija menor de dos hermanos varones. Llaman la atención su lenguaje desenvuelto para su edad, ya que, pese a no ser gramaticalmente incorrecto ni excesivamente coloquial, está repleto de críticas. Precisamente por ello, recibe grandes reprimendas. Pese a su temprana edad, es instruida al igual que sus familiares varones en un amplio abanico de materias (geografía, historia, ortografía, etc.). Se describe como una persona valiente que jamás tiene miedo de nada. Asimismo, se proclama en contra del matrimonio y afirma no saber si algún día se casará con alguien. A su parecer, las personas que no se casan parecían mucho más dichosas y simpáticas (*Gyp*, 1898b: 172-173). A sus ocho años, asevera que si tuviera que pasar por el altar, sólo lo aceptaría para ser madre y tener, en concreto, un niño rubio y mofletudo (*Ibid.*:

178). Unas aseveraciones que nos recuerdan a las declaraciones que emitió nuestra autora con apenas quince años: «*Il fallait supporter, avec bonne humeur et gentillesse, la présence continuelle d'un nouveau venu, si l'on voulait être appelée madame et avoir des enfants. Et cette perspective m'était horrible !*» (Gyp, 1927a: 326). Pese a su temprana edad, posee un carácter franco, muy maduro y autosuficiente. En este sentido, Miquette aseveraba que prefería quedarse soltera toda una vida y aburrirse consigo misma antes que convivir con alguien que la aburriera.

MIRMONT, Jacques (Totote, 1897): el amante de Totote era un aristócrata de unos cuarenta años, hijo de un desaparecido banquero llamado Jean-François Mirmont y amigo de Monsieur de Barroy, el marido de Totote, con la que mantiene una relación de más de seis años. Pese a poseer de sí mismo un autoconcepto de hombre abnegado (Gyp, 1897d: 41), se trata de un ser sumamente autoritario, egoísta, represor y tan crítico con todas las acciones de la protagonista, Totote, que sus reproches rozaban la injuria: «*vous avez des façons de cheval échappé, de femme qui fait tout ce qui lui passe par la tête, et qui se fiche du qu'en dira-t-on ?...*» (Ibid.: 18). Consideraba que una mujer de la alcurnia de su amante debía evitar a toda costa cualquier promiscuidad, de manera que intenta prohibirle acciones como conducir o hablar en la vía pública en compañía de hombres. Declaraba gustarle las mujeres discretas, incoloras e, incluso, un poco «sosas». Es un defensor denodado del tradicional modelo del «ángel del hogar», en tanto que su prototipo de esposa debía ser una «criatura» dulce, sana, tranquila y guardiana del hogar, un cruel ideal que estaría lejos de ser del agrado de Totote. De hecho, pasó por el altar sin informar de ello a su amante. En resumen, se trata de un personaje con unos enraizados arquetipos de género.

En lo que respecta a su apariencia física, Jacques Mirmont era casi idéntico a su hermano Paul: de estatura alta, cabello ondulado, bigote pálido, ojos de un marrón rojizo, y con expresión inteligente y mimosa. Adquirió el título de conde Mirmont de la Broissière tras comprárselo al Papa.

MIRMONT, Paul (Totote, 1897): Paul Mirmont era el hermano menor de Jacques, antiguo amante de Totote. Este hombre de veinticinco años era un joven atractivo y ágil, de alta estatura y excesivamente delgado; cabello castaño cobrizo, bigote rubio y piel de «bebé» (Gyp, 1897d: 28). De carácter afable y jovial, Paul es caracterizado como un hombre

sumamente inmaduro, incauto e impulsivo, quien inconsciente de las consecuencias de sus acciones, fue capaz de mantener una relación con su cuñada a espaldas de su propio hermano. Huidizo del matrimonio, el principal objetivo de Paul consistía en llevar un vida ociosa y despreocupada, siendo su principal objetivo disfrutar de las mujeres —generalmente, de las denominadas *horizontales*— y de los placeres mundanos que la pujante situación económica de su familia le ofrecía. Al quedar huérfano en su infancia, y ser el menor de sus hermanos, Jacques vertió en él todo su tiempo y confianza, factor que explica en cierto modo su carácter consentido y despreocupado.

MOISSY, Jacques de (*Entre la poire et le fromage*, 1909): el marqués de Moissy es un escritor de gran talento, que obtiene unas ganancias mínimas tras mucho esfuerzo y tiempo invertido en la escritura. Este novelista frustrado contrajo matrimonio con una bella mujer sin tener entonces muchos más recursos económicos, hecho que instaría a su esposa a reprocharle continuamente no hallarse en una situación económica más holgada. Inteligente, con buena salud, valiente y formado para la lucha, el marqués de Moissy había trabajado con todas sus fuerzas, tanto que en menos de diez años había logrado hacerse una gran reputación bajo el seudónimo de Pierre Vigneux. Desde un plano profesional, estamos probablemente ante uno de los personajes más autobiográficos de la escritora.

A través de este escritor y dramaturgo, Gyp reflejaría la neurastenia que ella misma contrajo, provocada por un vertiginoso ritmo de escritura que la dejaría totalmente extenuada en su madurez literaria: «*Extrêmement occupé et surmené ; enrhumé dans son cabinet sans presque en sortir ; la tête cassée par un travail incessant et qui l'ennuie prodigieusement*» (Gyp, 1909: 29). De estatura alta, Moissy era un hombre esbelto, fuerte y sorprendentemente ágil. Todo lo cual le hacía aparentar no más de treinta años. No obstante, si se le examinaba con detenimiento, se advertía la tonalidad gris de su cabello, visiblemente canoso, así como el cansancio de sus ojos claros y su gran palidez, esa palidez especial que causa el exceso de trabajo continuo (*Ibid.*: 4). Las comisuras de su boca carnosa, dibujada para reír, cedían cada vez más para dar lugar a un pliegue entristecido y cansado, y el bigote, que seguía siendo muy rubio, no se ondulaba con la misma gracia de antaño.

MONTLÉRY («*La petite pintade bleue*», *La petite pintade bleue*, 1914): Montléry es el padrino de la protagonista de la citada escena teatral, de título homónimo al de la pieza. Es un caballero cincuenta y nueve años, alegre y con una apariencia física muy cuidada. Pese a su aparente madurez, este generoso archimillonario presenta un carácter demasiado ingenuo, hasta el punto de dejarse embaucar por una joven de dieciocho años (Aza), quien le hará creer que está enamorada de él con el objetivo de adueñarse de su fortuna.

MORAY, Josette (*Le monde à côté*, 1884): la protagonista de *Le Monde à côté* es una mujer casada perteneciente a la clase aristocrática, que vive en un lujoso hotel en los Champs-Élysées. Es propietaria del Château de Skaër, ubicado en su Bretaña natal. Incapaz de amoldar su carácter a las exigencias mundanas, esta condesa es una mujer sumamente inteligente, además de valiente, bondadosa, espontánea y excesivamente franca. Su temperamento violento y su carácter insurrecto generan cierta aprensión en los hombres e, incluso, en sus propios familiares. Es una mujer espléndidamente bella: tiene un cabello intensamente negro, unos inmensos ojos verdes, una tez rosada y unos dientes de un blanco resplandeciente. Todos estos atributos, unidos a su prodigiosa movilidad expresiva, la convierten en la «criatura» más hermosa y singular que jamás haya podido entreverse. Su físico contraviene, además, los preceptos estéticos de la época, pues es bastante alta y musculosa, con hombros anchos y un talle no lo suficientemente fino para la «moda».

Abomina el corsé y tiene un estilo indumentario propio, sin preocuparse nunca de la moda. El hecho de que pasara su infancia a la merced de los paisanos y de los criados, ya que sus padres se desentendían de su persona por estar más interesados en sus ocupaciones mundanas, había forjado en ella un gran sentido de la independencia y la autodeterminación. Por este motivo, desde su infancia, había adquirido la costumbre de expresarse en argot parisino y adoraba entremezclarse con las humildes gentes del pueblo: «*C'est vrai, j'aime les gens du peuple, les ouvriers, les voyous même !... Ils ont une énergie, un ressort, une crânerie qui me plaisent !...*» (Gyp, 1884b: 138). Era una persona solitaria, carente de amigas y rechazaba obstinadamente las tentativas de conocidas que le aconsejaban recibir en su hogar, hasta tal punto de no aparecer por el salón cuando su tía acogía invitados (*Ibid.*: 33-34). De carácter sencillo y generoso, la joven condesa tenía, sin embargo, la costumbre de invitar a sus amigos obreros y sus respectivas familias a su

hogar (*Ibid.*: 209). Pese a haberse criado sin madre, tenía una hermética rigidez de principios y creencias.

A semejanza de Gyp, tras contraer matrimonio, esta valiente mujer había aceptado el abandono absoluto en que la había sumido su marido. A pesar de su conducta escandalosa, por su gran dignidad de vida, había hecho respetar el hogar que él nunca respetó. Era una persona capaz de perdonar y jamás se quejaba. Sin embargo, con el transcurso de los años, al constatar que el matrimonio no le había proporcionado ni penas profundas ni satisfacciones vivas, Josette elucubrará con la posibilidad de serle infiel a su marido.

MORAY, Madame de (*Le monde à côté*, 1884): la madre de Paul Moray y suegra de Josette es una mujer encantadora, buena, cariñosa e inteligente. De gran rectitud y una exquisita delicadeza de sentimientos, Madame de Moray mantiene una íntima amistad con su nuera pese a las disensiones del matrimonio. A pesar de su baja autoestima —se califica como una anciana triste y alicaída, cuya sola presencia alejaba a la juventud—, sus allegados, y especialmente Josette, la consideraban una mujer más divertida que los propios jóvenes (Gyp, 1884b: 87). De carácter muy generoso, Madame de Moray no sabía rechazar nada a su nuera. Poseía asimismo un gran sentido de la justicia, siendo consciente de las numerosas taras de su hijo Paul y del carácter despótico del mismo, quien la maltrataba tanto a ella como a Josette.

MORAY, Paul (*Le monde à côté*, 1884): el conde de Moray es el marido de Josette, la protagonista de *Le monde à côté*. Se trata de un hombre de treinta y cinco años, de origen burgués, quien, tras su ascenso a la clase burguesa, compró un título de conde con el fin de pertenecer a la nobleza. En la citada obra, este «desemburguesamiento», consistente en la compra de títulos por parte de los burgueses para convertirse en nobles, será además una de las prácticas que regirá la personalidad de este personaje: «*Paul voulait un titre sur sa carte et des couronnes sur ses voitures ; il lui tardait de se désembourgeoiser*» (Gyp, 1884b: 50). Fingía ser una persona distinguida y colmada de *chic*, aunque realmente estaba lejos de serlo. Tenía una tez clara, unos dientes espléndidos y unos ojos negros sumamente expresivos.

Su estilo indumentario era irreprochable y su mayor pretensión en la vida era ser admitido en el *hockey*, considerado por él como el diploma definitivo de la elegancia y el complemento obligado del título (*Ibid.*: 135). Conforme a la doble moral latente en el colectivo masculino de la época, Paul Moray posee numerosas amantes, entre las que se encuentran Fanny y Geneviève. A lo largo de la obra, es caracterizado como un ser vanidoso y en cierto modo, despótico. Su carácter excesivamente serio y aburrido sólo le permitirá entablar dos tipos de conversación: los rumores sobre las finanzas y sobre el Cercle, juzgando a aquel que se apartase de sus monotemas como a personas maleducadas (*Ibid.*: 135). Autoritario y seguro de su mérito, decidía, dictaba y criticaba con una jactancia que desolaba a su madre, una mujer fina y clarividente como ninguna.

MORIÈRES, Marqués de (*Leurs âmes*, 1895): el protagonista masculino de la citada novela es un señor aristócrata que acaba de regresar a París. Tras más de dieciocho meses de ausencia, este viajero empedernido había invertido todo ese tiempo en efectuar extenuantes peregrinaciones por climas febriles y nocivos (Gyp, 1895: 8). Inconscientemente amable y cariñoso, a Morières lo adoraban las mujeres de todas las edades, pertenecientes a ese entorno social mundano, donde ellas —mucho más inteligentes que los hombres— eran las únicas que tenían la cualidad de decidir el valor de la gente y, en este sentido, el marqués de Morières era ante todo un seductor. De gran belleza, alto, esbelto y distinguido, Morières era muy musculoso y ágil en sus movimientos, características que le permitían ser diestro en todos los deportes. De hecho, estaba considerado como el hombre más *chic* de la sociedad elegante de su tiempo. De una mentalidad enraizadamente machista, se declaraba un total enemigo de la bicicleta y el velocípedo, especialmente cuando su uso se destinaba a mujeres. Si, por un lado, comprendía y aceptaba que existiesen personas a las que les gustase esta actividad, por el otro, sostenía que las mujeres velocipedistas carecían de la identidad de mujer, aunque no le molestaba que jóvenes como Madame de Treuil lo practicasen, pues al menos tenían la «excusa» de que su traje deportivo le quedaría de maravilla (*Ibid.*: 10).

DE MUSSY, Madame. Tante Lise (*Mon ami Pierrot*, 1921): la condesa Elisabeth, interpelada como «tante Lise» por la pueril heroína, es la tía de la pequeña Francette d'Arboise, de tres años al inicio de la obra. Viuda de un coronel desde hacía cinco años, Madame de Mussy era una gran amante del ejército y guardaba de su vida pasaba un

excelente recuerdo (Gyp, 1921: 33, 42). Adoraba a los/as niños/as, pero por desgracia, el único hijo que tuvo murió a los pocos meses de nacer. Siempre había sentido un especial cariño por la hija de su hermano, Francette, nacida en condiciones particularmente trágicas y dolorosas. A sus cuarenta años, era alegre como una jovencita, o, más bien, como un «jovencito» porque tenía los mismos gustos que incentivaba en la pequeña Francette. De hecho, se caracterizaba a sí misma y a su sobrina como un «*garçon manqué*». En su propio testimonio, la condesa de Mussy, poseía el convencimiento de que era posible, sin pertenecer a la aristocracia, tener sentimientos y cualidades que lo fueran, mientras que habiendo nacido aristócrata, una persona podía no poseer ninguna de estas cualidades ni sentimientos (*Ibid.*: 164). De apariencia flexible y fresca, Elisabeth era una mujer bella, de semblante simpático y ojos burlones. Poseía una inmejorable salud y era de un gran optimismo, viendo siempre el lado bueno de las cosas (*Ibid.*: 42). Con una dentadura admirable, la tía Lise poseía un gran sentido de la justicia, protestando siempre que lo creía necesario. De carácter risueño, rara vez no estaba riéndose a carcajadas o esbozando una sonrisa.

MYRE, Suzanne (*Un raté*, 1891): la protagonista de la novela *Un raté* era una coqueta mujer burguesa que, consciente de su beldad y hastiada por su vida conyugal en Nancy, donde su marido era banquero, se fijó como principal objetivo agradar a todo el mundo. Tras quedar huérfana, pasó gran parte de su infancia en un convento para, finalmente, ser acogida por su madrina, la señora de Guéray. A sus treinta años de edad, pese a no ser una persona estudiada, Suzanne era una mujer inteligente y diestra en un amplio abanico de deportes. Esta madre de dos niñas poseía un temperamento tranquilo, y era un tanto soñadora y rígida de principios. Por nada en el mundo le sería infiel a su marido. Aunque a simple vista, la constitución física de Suzanne no era de lo más atractiva y rara vez acaparaba la atención de los demás, la oscura tonalidad de sus grandes ojos azules, su cabello rubio ceniza y sus finas facciones hacían que todo aquel que la contemplara de cerca quedara embelesado ante su penetrante encanto.

P

PÂQUERETTE («*Allons voir la fête !*», *Mariage Civil*, 1892): la protagonista de la escena «*Allons voir la fête !*», es una joven soltera, deportista e independiente. Este fenómeno se entrevé en el hecho de que solía salir a la calle en solitario y refutaba cualquier tipo de

servicio o compañía. A pesar de su elevada alcurnia, y contrariamente a sus amigos/as, Pâquerette se define como una amante del pueblo y con ciertos ideales republicanos, lo cual no resulta del agrado de su círculo social. Su aguzado sentido de la curiosidad y su gran generosidad la inducen a estar en contacto directo con las personas de estratos sociales más humildes, llegando incluso a dejarse ver por los barrios más populares de París en la Fiesta nacional del 14 de julio.

PRÉVAL, Maurice (*Joies d'amour*, 1897): este personaje secundario de *Joies d'amour* es un conocido de Simone de Claret. Tras las conclusiones extraídas de sus breves intervenciones, podemos definirlo como un señor perspicaz, galante y atraído por la joven Simone. De ojos azules, velados por unas pestañas tupidas de tonalidad casi rubia, Maurice poseía una magnífica tez inglesa, de tono rosado y ópalo, delicada como ninguna y que, sin embargo, era indicadora de una gran fortaleza y salud. En lo que respecta a su físico, Maurice era un hombre alto y de aspecto sólido, de dientes muy blancos, que relucían bajo un bigote rubio y una sonrisa que irradiaba felicidad, a la que no le faltaba finura (Gyp, 1897b: 51). Su figura, de apariencia nerviosa y flexible, transmitía un vigor infinito. A ello había que sumársele su voz encantadora y de una real elegancia, en modo alguno buscada. De carácter poco invasivo, Maurice sentía una gran atracción por Simone, a la que consideraba como a una mujer inteligente, buena y simple. Al no pertenecer a la nobleza ni el ejército, no era considerado como un verdadero hombre a ojos de M. Claret, el marido de Simone (*Ibid.*: 165). Una condición que a Simone nunca le importó, llegándolo a amar con toda su alma.

R

RÉOL, Hector de (*Un raté*, 1891): el marido de Yolande de Garde era un hombre vanidoso y egocéntrico cuya situación económica, pese a poseer un título de duque, era cada vez más insolvente. Con el objetivo de recuperar su fortuna, este joven duque se casó con Yolande con vistas a vivir a costa de su esposa. Pese a la generosidad de su mujer, este conquistador empedernido derrochaba todo el dinero en otras jóvenes, abandonando completamente a su esposa y a su futuro hijo. Dotado de la belleza

tradicional de su familia, este subteniente de los dragones⁹⁹² era un hombre alto y hermoso, aunque a sus pronto veintidós años había subido de peso y su belleza ya comenzaba a marchitarse.

RÉOLE, La (*Le monde à côté*, 1884): este personaje secundario de *Le monde à côté* es un marqués de cuarenta y cinco años, aunque aparentaba tener treinta y cinco. Según la expresión de la narradora, había que observarlo de cerca para advertir que tenía una decena de años más. Miles de pequeñas arrugas rodeaban sus sienes y el contorno de los ojos (Gyp, 1884b: 12). De personalidad caprichosa, invertía la mayor parte de su tiempo en apostar en la Bolsa. Una actividad que lo ha abocado a una situación económica cada vez más inestable. De hecho, estaba totalmente arruinado por el juego. Es un gran amante y coleccionador de joyas, tanto que poseía más que la mayoría de mujeres; una pasión que mantiene en secreto.

Aunque se consideraba demasiado elegante y correcto para llevarlas, nunca se separaba de ellas y, si lo hacía, era con el corazón encogido. Según los rumores propagados en su entorno, mantuvo una relación con Madame de la Saussaie, con quien tuvo un hijo ilegítimo llamado Luxeuil, al que más tarde convirtió en su sucesor. Esbelto y elegante, La Réole era un señor con cabello poco abundante, muy moreno, de barba sedosa y boca sensual. Sus labios marchitados y su mirada perturbadora contrastaban con el resto de su cuerpo, extremadamente cuidado con un arte extremo (*Ídem*). Celoso, acosador y de una arraigada mentalidad machista, La Réole pretenderá tomar por la fuerza a Josette Moray, una conocida condesa a quien retendrá en su propio domicilio con el fin de violarla. Contra todo pronóstico, pese a la gran fuerza que parece desplegarse de su cuidado cuerpo, en el forcejeo mantenido por ambos, La Réole será vencido por Josette, admitiendo la superioridad física de la hercúlea heroína.

RIRFRAY, Madame de («Avec celle “ qui le fait poser ”», *Elles et lui*, 1886): la hija menor de los Rirfray, cuya descripción física no es detallada, se nos presenta como una mujer con gran perspicacia, entusiasta y clarividente. Era capaz de detectar a aquellos caballeros que, únicamente interesados por su fortuna, acudían a su morada con el fin de

⁹⁹² Los dragones, destinados a combatir tanto a pie como a caballo, fueron el principal cuerpo de soldados de la caballería francesa desde antes de la era de Napoleón hasta comienzos del siglo XIX.

conquistarla. Divertida y con un gran sentido del humor, esta joven adinerada se declara contraria a la doble moral masculina, asegurando que ella tenía la esperanza de que aún existiesen hombres fieles. Bajo esta óptica, afirma que sólo se casaría para ser amada eternamente, o bien nunca lo haría, en tanto que no comprendía la idea de que una mujer hubiera de contraer matrimonio a sabiendas de que sería abandonada cuando su esposo se cansara de ella.

S

SALINDRE, Claudie de (*Entre la poire et le fromage*, 1909): la esposa del escritor y dramaturgo Jacques de Moissy es una joven veintinueve años, ambiciosa, pertinaz y materialista. Nadie podía intuir las razones que la indujeron a contraer matrimonio con Jacques: quizás creía ilusamente que sus suegros, que en el momento de la boda aún vivían, les dejarían una considerable fortuna, o simplemente se quedó prendada del uniforme que su marido llevaba antes de ser escritor (Gyp, 1909: 3). Con todo, no podemos describirla como a una mujer interesada ni calculadora. Al haber gozado siempre de una desahogada situación económica, ignoraba totalmente el valor del dinero. Una ignorancia que no le impedía aprovecharse de las ganancias de su marido, al tiempo que hacía creer a su círculo social que gozaban de una situación económica inmejorable, y se hacía pasar ante sus amigas por una mujer ahorradora y razonable.

Físicamente, según la minuciosa descripción de la autora, Claudie es una mujer con una figura espléndida, de baja estatura, que va siempre muy bien ataviada, aunque su vestimenta no inspira ningún tipo de gusto (*Ibid.*: 32). Su tez, marcada por rasgos muy puros y ojos grandes de un azul profundo, denota una expresión tierna y cariñosa, aunque su mirada se ilumina a veces por unos destellos que transmiten una singular dureza. Su cabello, de una extrema finura, era negro violeta. Su tez poseía transparencias nacaradas, y su boca, de labios muy finos pero con una bonita curvatura, rara vez mostraban los dientes, que eran sin embargo bonitos. Sus pies eran elegantes, y las manos flexibles y de una inaudita blancura.

SAULAYE, Madame de (*Pas Jalouse !*, 1893): la hija menor de los Saulaye es una mujer casada, de apariencia muy simpática y risueña, aunque la protagonista de la obra, Antoinette d'Étiolles, pronto divisará su naturaleza frívola y mundana. Madame de Saulaye flirteará, en efecto, con Guy d'Étiolles, el marido de Antoinette, sin importarle

la presencia de ésta. Pertinaz y caprichosa, esta joven marquesa estaba habituada a conseguir todo lo que se propusiese, especialmente, en el arte de la seducción: «*elle ne les lâche pas facilement, ses flirts !... ça la déchire !...*» (Gyp, 1893b: 20). De carácter condescendiente, Madame de Saulaye solía adoptar una estrategia victimista en el arte del *flirt*, haciéndose adrede la débil y la dependiente: «*j'ai toujours besoin d'aide, de soutien...*» (Ibid.: 93), para que todos los hombres acudiesen a su rescate. Su aprensividad no era, por lo tanto, más que una impostura, siendo calificada como una persona necia cuya finura devenía muy sutil cuando su interés estaba en juego.

SCHLEMMER, Nephtali (*Le Friquet*, 1900): el marido de Iseult es un acaudalado banquero que desde hace años apenas mantiene ninguna relación afectiva con su esposa. Un distanciamiento que se acrecienta y consolida desde que percibe por primera vez a Friquet, su hija adoptiva de catorce años de quien se encapricha y a la que acosa sexualmente a lo largo de la obra. Físicamente, no se acopla en absoluto a los preceptos estéticos de la época: es un señor con sobrepeso y pálido, con orejas inmensas y separadas que se asemejaban a los faros de un coche, bolsas grasientas en los ojos, unos ojos marrones que en otro tiempo hubieron de ser bellos (Gyp, 1901: 46). Su cabello, de apariencia lanosa y muy pobre, acentuaba su palidez y, su nariz era grande y cubierta de puntos negros. En lo concerniente a su personalidad, además de su talante claramente misógino, a M. Schlemmer se le percibe como a un hombre altivo, arrogante, con una sonrisa innoble y comprometedora, así como autoritario y narcisista.

Interpretado por quienes exponemos a continuación:

1904

- **Paul Plan**, quien interpretó al personaje de M. Claparon, nombre con el que se denominó a Nephtali Schlemmer en su versión escénica, en el Théâtre du Gymnase-Dramatique, en París. Estrenada el 30 de septiembre.

SÉRIGNAN, Marie-Antoinette de, alias Napoléonette (*Napoléonette*, 1913): camuflada bajo una labrada apariencia masculina, la pequeña de los Sérignan es una adolescente de apenas quince años, que luchaba junto a su padre, guerrero napoleónico, en sus múltiples batallas. A diferencia del resto de heroínas decimonónicas, esta novela está ambientada históricamente a finales del siglo XVIII, por lo que su protagonista Napoléonette nació un

15 de agosto de 1800, el mismo día de nacimiento que, equívocamente, le gustaba atribuirse a nuestra autora⁹⁹³. Al fallecer su padre en la batalla de Waterloo, Napoléonette fue trasladada a la Corte de Luis XVIII, donde la intentaron feminizar en vano. Cuando murió su madre, una Champreu, en 1807, no había nadie a quien confiar a la pequeña Léo, ahijada del Cónsul y de la emperatriz Joséphine. Su madrina se ofreció entonces a ocuparse de ella, pero su padre quería educar a su hija conforme a otros principios y enseñanzas. Fue entonces cuando se le ocurrió la idea de «transformarla» en un varón y llevarla con él al ejército (Gyp, 1913: 20). Nadie sabe cómo, pero Sérignan otorgó a su hija una instrucción sólida y fuerte. Boutard, uno de los compañeros de su padre, sirvió a la pequeña como educador militar y, a la vez, como niñoero.

Con el devenir de los años, Napoléonette se convirtió en un «chico» muy instruido y en un soldado perfecto. No obstante, al aproximarse a los quince años, debido a su incipiente apariencia de mujer, le vetaron el acceso a la armada. A partir de este momento, sus compañeros del ejército acordaron enviarla con uno de sus tíos, el Marqués de Sérignan. Un señor con quien la adolescente, ni tampoco su difunto padre, habían establecido ningún vínculo relacional. Acostumbrada a las batallas, al aire libre y a la libertad, la pequeña Léo no recibió de buen agrado este enclaustramiento. Su lenguaje sincero y espontáneo prescindía de la corrección más elemental (*Ibid.*: 159). Estos solecismos, unidos a su particular idiolecto descuidado y a la rapidez con la que pronunciaba, eludiendo la mitad de las palabras, horripilaban a los Sérignan.

En lo alusivo a su apariencia física, era una niña de una sorprendente vigorosidad física, con una tez resplandeciente, grandes ojos verdes, risueños y astutos, pestañas marrones, dientes pequeños y afilados, y un cabello de seda muy pálido. Su cuerpo era delgado, musculoso y flexible, rasgos que la convertían en un ser verdaderamente original.

⁹⁹³ Como nota de curiosidad, cabe anotar que Gyp siempre sostuvo haber nacido el 15 de agosto de 1849, justo el mismo día en que nació Napoleón I Bonaparte en 1769. No obstante, su fecha de nacimiento real fue un día después, el 16 de agosto de 1849.

Interpretada por quienes seguidamente exponemos:

1951

- La actriz quebequense **Janine Sutto** (1921-2017) en el Théâtre Ford de Wahington. Estrenada el 18 de enero.

1943

- **Georgette Windels** en el Foyer Notre-Dame en Tourcoing el 28 de marzo.

1942

- **Mlle. Jumelais**, una joven actriz de la ciudad de Vannes que interpretó a Napoléonette durante una representación benéfica en la vigilia de dicha ciudad. Estrenada el 19 de enero.
- **Pauty Odette** en el Théâtre Graslin de Nantes. Estrenada el 2 de julio.

1940

- **France Noelle** en el Théâtre de l'Odéon de París. Estrenada el 20 de abril.
- **Mary Bundrick**, actriz universitaria perteneciente a un club de estudios francófonos, el cual presidía junto a las estudiantes Mary Jean Rockwell y Kathleen Campbell. La representación corrió a cargo de las alumnas universitarias del Club de estudios franceses sobre arte y literatura de la Universidad Estatal de Valdosta, Georgia (Estados Unidos). Otoño de 1940.

1937

- **Francinne Vasse**, en la Salle Colbert de Nantes y en la Salle Saint-Solange de Vierzon. Estrenada el 17 de enero y el 11 de abril, respectivamente.
- **Robert Mermoud** en la Salle de spectacles de Vuarrens, en Suiza. Estrenada el 28 de diciembre.

1934

- **Janine Bozzo**, en el Théâtre Municipal de Saint-Quentin, del departamento de Aisne (región de Picardía); y el Théâtre Municipal de Troyes. Estrenada el 2 y el 9 de diciembre, respectivamente.

1932

- **Jacqueline Eynard**, actriz perteneciente a la Union Noëliste, un círculo social y caritativo compuesto por mujeres jóvenes de Aix-en-Provence, en la Salle du Cercle de St. Mitre de Aix-en-Provence (Francia). Estrenada el 18 de abril.

1931

- **Lisette Ducreux** en el Théâtre de l'Olympia de Dijon (Francia). Estrenada el 23 de septiembre.
- **Jane Jehanno** en el Théâtre des Célestins de Lyon. Estrenada el 28 de septiembre.

1929

- **Elizabeth Hubet** en la Salle des fêtes du Casino de Saint-Jean-de-Luz (Francia). Estrenada el 28 de junio.
- **Made Mailly** en el Théâtre de l'Alhambra en Bourges (Francia). Estrenada el 13 de noviembre.

1928

- **Léone Balme** en el Théâtre Municipal de Le Mans (Francia). Estrenada el 11 de noviembre.
- **Mme Vellac** en el Théâtre Antoine (París). Estrenada el 4 de enero.

1924

- **G. Vaillant** en el Grand-Théâtre de Calais (Francia). Estrenada el 18 de mayo.

1923

- **Jane Jehanno** en el Théâtre Municipal de Nogent-sur-Seine. Estrenada el 5 de mayo.
- **Rose Cimia** en el Théâtre de Bourges: Bourges. Estrenada el 24 de octubre.
- **G. Vaillant** en el Théâtre Municipal de Chanterelles el 16 de mayo.

1922

- **Rose Limia** en el Théâtre de La Rochelle (Francia). Estrenada el 4 de octubre.
- **G. Martner** en el Théâtre de la Rotonde de Neuchâtel (Suiza). Estrenada el 16 de mayo.
- **Aurora Redondo** en el Teatro de la Comedia de Madrid. Estrenada el 22 de marzo. Puede observarse una fotografía de la actriz, junto al resto del elenco de *La Corte de Luis XVIII* en La Comedia de Madrid en el Anexo III. I. (F8).

1921

- **Charlotte Reyna** en el Théâtre Municipal de Charolles. Estrenada el 4 de octubre.
- **Dargelle** en el Théâtre Municipal en Orán. Estrenada el 13 de abril de 1921.

1919

- **Caillol** en el Théâtre Royal des Galeries de Bruselas en noviembre de 1919.
- **Jane Danjou** (1889-1926) en el Théâtre du Grand-Guignol de París (Francia) en junio de 1919 (Anexo III. I., F16).

1920

- **Yvonne Gille** en el Théâtre Municipal de Privas (Francia) y en el Théâtre Municipal de Chartres. Estrenada el 25 de diciembre y reescenificada el mes de febrero del citado año en el Théâtre de Chartres.
- **Yvonne Gilbrille** en el Grand Théâtre de Nîmes el 16 de marzo.

- **Yvette Avril** en el Théâtre Municipal de Vannes y en el Théâtre Graslin de Nantes. Estrenada el 31 de agosto y el 5 de septiembre, respectivamente.
- **Jane Jehanno** en Tarbes (Francia) en abril del citado año.

SÉRIGNAN, Marqués de (*Napoléonette*, 1913): el marqués de Sérignan es el tío de Napoléonette. Gracias a la elevada fortuna que había heredado de un viejo primo hermano, trabajaba como Maître du Palais para el Rey Luis XVIII en el Jardín de las Tullerías. Es el hermano mayor del padre de Napoléonette, aunque nunca entretejió ningún vínculo con su sobrina ni con su hermano. Lo único que se sabía del Marqués de Sérignan es que era monárquico y emigrante, y estaba enfadado con el padre de Napoléonette, «*âme damnée de l'usurpateur*» (Gyp, 1913: 51). Era descrito por los compañeros de ejército de Sérignan como un ser odioso.

SIMONE (*Mademoiselle Loulou*, 1888): Simone es una prima de Loulou, cuyo apellido desconocemos. Según especifica la autora en el momento de la narración, se había casado desde hacía aproximadamente dos o tres años. Dichosa con su matrimonio, Simone se negaba a oír las imprecaciones que Loulou lanzaba en contra del contrato marital o sobre el desigual tratamiento que se otorgaba al adulterio. A menudo, este personaje secundario subestimaba a su prima Loulou, quien pese a su temprana edad, la tenía totalmente asombrada por sus adelantados conocimientos y sus pensamientos demasiado liberales.

T

THÉVENIN, Pierrot (*Mon ami Pierrot*, 1921): el protagonista masculino de *Mon ami Pierrot* es un adolescente huérfano de trece años que es acogido por el abad Sylvain. A lo largo de la obra, es caracterizado como un niño que vivía en la más absoluta pobreza, sin ni siquiera tener prendas con las que ataviarse. Oriundo de un pequeño poblado próximo a Pont-Saint-Vincent (en el departamento de Meurthe-et-Moselle), Pierrot era hijo de una madre soltera, una tejedora que lo dejó a cargo de un cura; y de Nicolas Thévenin, un leñador que trabajaba en Moron y que falleció cuando él apenas tenía tres años. Durante su infancia, Pierrot vivió como un pensionario y fue educado por el abad

Sylvain. A pesar de su educación religiosa, acudía a la escuela laica, al ser la única que había en Arboise.

Pese a ser aún un niño, su apariencia denotaba una mayor edad: era muy alto y tenía una voz tan grave como la de un hombre. En lo que atañe a su personalidad, era un niño simpático, fino e inteligente, con rasgos de una persona muy madura. Poco expansivo aunque sumamente franco, de gran dignidad, Pierrot era capaz de disimular y dominar sus emociones con gran maestría. Con una cabellera rubia, de sus grandes ojos claros se desprendía una mirada pura y profunda. Es presentado como un joven atento y generoso, siempre a la merced de los deseos de Francette. Solía vestir en bañador y nadar en las aguas del Sena hasta que, tras conocer fortuitamente a Francette y acaparar la atención de una familia aristócrata, su vestimenta y su lenguaje comenzarán a refinarse. De una gran inteligencia, Pierrot poseía un don para todas las artes. Le hubiera gustado alistarse en el ejército, pero no podía ir a la Escuela Especial Militar de Saint-Cyr a causa de su situación económica. Además, fue él quien enseñó a leer y a nadar a Francette. Al final de la pieza, cuando Pierrot se hallaba en plena madurez, descubriríamos que, en realidad, tenía sangre aristócrata: era el nieto del marqués de Aiguevive.

TOTOTE (*Totote*, 1897): Madame de Barroy, cuyo verdadero nombre de pila es Charlotte, era una mujer de treinta y cuatro años, bastante delgada, con un rostro tan joven que evocaba al de una niña. Estaba casada con un diplomático que, desde hacía años, la desatendía y la había abandonado por completo: «*je suis la femme de diplomate qui va nulle part... une rareté...*» (Gyp, 1897d: 74). Apasionada al deporte, Totote sobresalía especialmente en la natación y la equitación. Sus movimientos ágiles, vigorosos y despreocupados estaban impregnados de esa gracia acariciadora y torpe que ya apenas se encuentra en los/as niños/as y en los animales pequeños. Pese a su alta alcurnia, ella misma se encargaba de arreglar su cabellera rubia y ligera, generando rizos sedosos que caían sobre su frente amplia y pura, la cual dividía una marcada arruga transversal. Sus dientes perfectos brillaban entre unos labios quizás demasiado espesos, pero de un contorno encantador y siempre erigidos desde una sonrisa feliz y plena de bondad. La nariz era fina y recta. Sus ojos, de un verde muy claro y velados de pestañas espesas y oscuras, contrastaban por su expresión casi dolorosa con su alegre sonrisa.

Sin embargo, a pesar de la tristeza y la sensación de desánimo que inspiraba su mirada, Totote, con su talle flexible, sus dientes pequeños y su pelo de niña, aparentaba

tener veinte años. Pese a ello, a lo largo de la narración, se la percibe como una mujer con baja autoestima en lo referente a su físico. Bondadosa y sincera, era una persona «poco hecha» para las complicaciones y de carácter firme (*Ibid.*: 11). Era consciente de que estaba enamorada de un hombre —su amante, Jacques Mirmont—, que no la amaba y la maltrataba psicológicamente. Asimismo, Totote era consciente de la subordinación a la que estaban sometidas sus congéneres femeninas y, en concreto, de la doble moral latente en el colectivo masculino en lo referente a la infidelidad. Por este motivo, se mostraba benevolente hacia aquellas mujeres que, siendo engañadas por sus maridos, seguían con su propia vida procediendo del mismo modo.

Detestaba la sociedad mundana y las apariencias: «*Charlotte, qui avait l'horreur de la pose et de ce qu'elle appelait carrément " les gens embêtants ", se sentit mal à l'aise dans un cercle aussi purement mondain*» (*Ibid.*: 74). Le horrorizaban las mujeres que bajaban la mirada y poseían una actitud demasiado correcta, y cómo esta austeridad agradaba y excitaba por lo general a los hombres (*Ibid.*: 82). Desde su llegada a Barroy, invertía la mayor parte de su tiempo en ayudar a la población más pobre. En efecto, Totote era definida como una de esas mujeres que nacen siendo hermanas de la caridad (*Ibid.*: 153) y no podía ver a nadie sufrir sin esforzarse por aliviar su dolor. Ante todo, amaba a los/as niños/as, las personas mayores y los animales.

TRÊNE, Jacques de (*Le mariage de Miquette*, 1891): el futuro enamorado de Miquette es un hombre de treinta y cinco años, antiguo amigo de la marquesa de Vieille-Roche, que lleva sin ver a la protagonista desde que ésta tenía doce años. En esta novela corta, Jacques se nos presenta como a todo un mujeriego, así como un hombre bastante descuidado y remiso, quien, por molicie, llevaba más de seis años sin visitar a sus amistades de esta localidad de Morbihan. Asimismo, Jacques de Trêne es caracterizado como un apasionado de los animales, quien iba siempre en compañía de su perro, un gran grifón chocolate. Aunque al tratarse de un breve relato, la autora no otorga detalles sobre su apariencia física, intuimos que se trata de un hombre delicado. De carácter gruñón y hosco, Jacques se queja continuamente y, a diferencia de Miquette, es incapaz de montar a caballo durante el desabrido temporal de invierno.

TREUIL, Madame de (*Leurs âmes*, 1895): esta baronesa era una mujer bella, infinitamente *chic* y bien arreglada. Muy inteligente e infinitamente práctica, Madame de

Treuil era consciente de que su esposo, el barón de Treuil, únicamente valía por su título y su apellido, el cual le había abierto todas las puertas en un tiempo donde el esnobismo a ultranza y todo lo *chic* era objeto de un estimable aprecio. Iracunda ante el abandono de su marido, la baronesa había comprendido rápidamente que un matrimonio unido era ridículo a los ojos de la sociedad, pues tenía plena conciencia de que era necesario que el marido se divirtiera, sino abiertamente, al menos lo suficiente para que dejara correr el rumor de sus aventuras extraconyugales. Por el contrario, estimaba injusto que las mujeres debieran ser irreprochables en apariencia y modales, a riesgo de hacer después silenciosamente todo cuanto quisieran.

TYRDÈLE, Madame de («Revanche», *Joies conjugales*, 1887): la señora de Tyrdèle era una joven casada de veintiocho años, de estatura mediana, un talle admirable, grandes ojos violetas y cabello de un rubio leonado. Su piel era deslumbrante y su rostro era a la vez despierto y delicado. Pese a no estimarse una mujer bella, consideraba que gustaba tanto a los hombres como si lo fuese, por lo que no comprendía que su marido la hubiese abandonado por una *cocotte* rica y de mayor edad que ella. Debido a las exigencias de su marido, solía salir bastante poco, a excepción de sus carreras a caballo en horario matinal. Tras la infidelidad de su marido, todo el amor que le tenía se desvanecerá para canalizarse en venganza hacia la amante de su esposo.

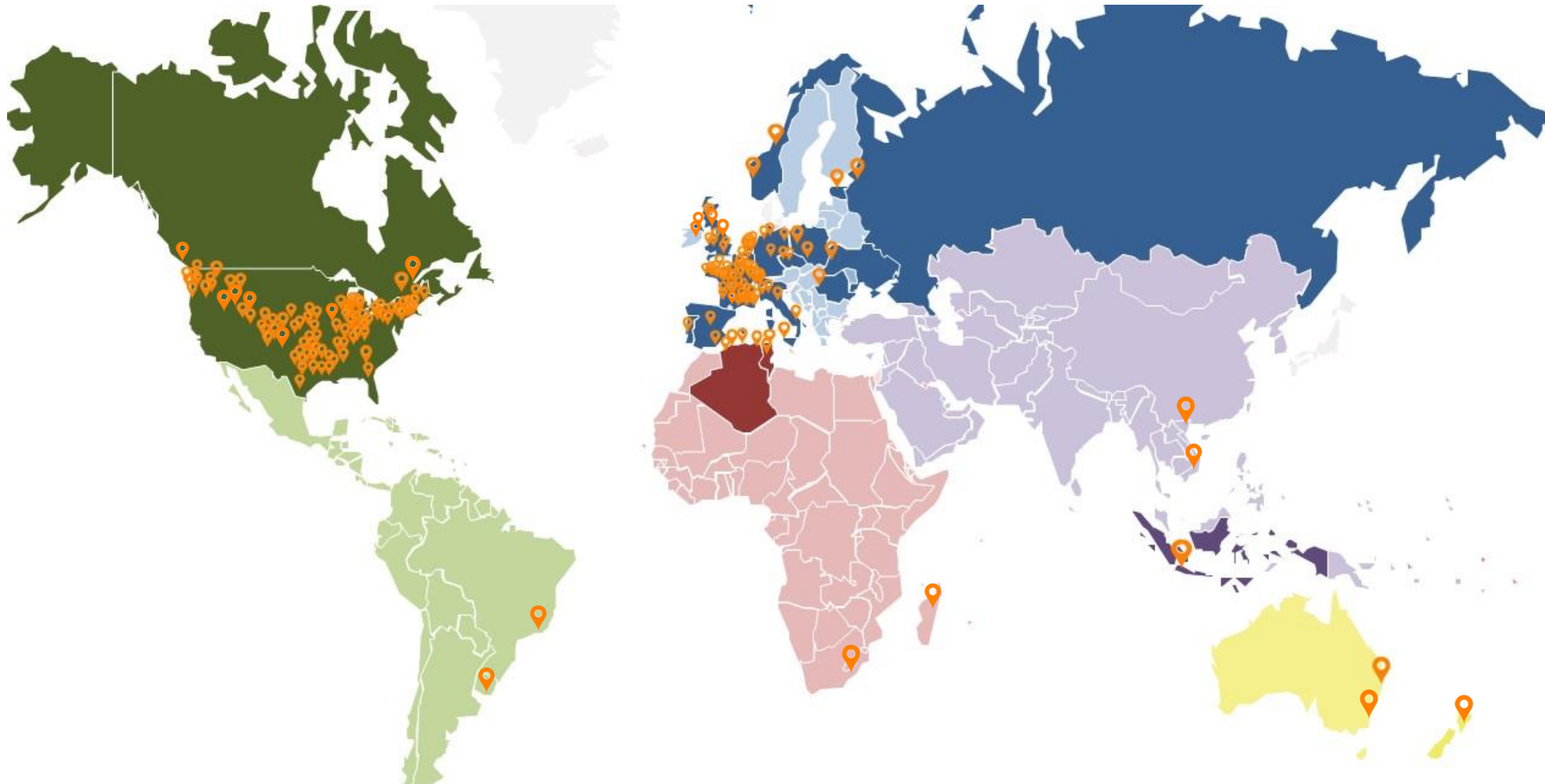
V

VILLEPREUX, Aza de (*La petite pintade bleue*, 1914): Thérésa de Villepreux, más conocida con el nombre de Aza, es una joven de dieciocho años, residente en la localidad campesina de Grandchamp. De cabello castaño y ojos azules, Aza es descrita como una mujer «maravillosamente bella», si bien su autoconcepto estético difiere bastante de la realidad. Así se lo ha hecho creer todo el mundo, empezando por su propia madre, su padre, sus primos y hasta el cura (Gyp, 1914: 41). Este hecho la ha convertido en una persona solitaria, con raras amistades. Una sesgada percepción de sí misma que nos recuerda a la experimentada por nuestra autora, quien se consideraba como una mujer desgraciada estéticamente, pues así se lo había repetido hasta la saciedad su madre y su abuelo.

En su región, era conocida bajo el ofensivo apodo de *La petite pintade bleu*, un mote otorgado por François, conocido de la comarca, ya que su apariencia torpe y poco despierta le recordaba a una de esas pintadas azules que se realizan en las aves de corral para diferenciarlas del resto. De carácter aparentemente tímido, pudoroso e indolente, Aza esconderá en realidad una doble personalidad, poniendo en práctica sus más astutos ardides hasta conquistar al archimillonario Montléry, sin importarle dejar sin herencia a Lillie, la ahijada del mismo, quien además era su mejor amiga.

ANEXO V. PLANISFERIO DE LA DRAMATURGIA DE GYP EN LA ESFERA INTERNACIONAL

En el planisferio que exponemos a continuación, ofrecemos una imagen global de la presencia de la dramaturgia de Gyp en los cinco continentes. En cada uno de ellos, se han identificado las zonas geográficas en las que hubo un mayor número de escenificaciones con tonalidades más oscuras y, dentro de cada país, se han señalado con marcadores las ciudades en las que se produjeron estrenos teatrales. Posteriormente, detallaremos la información representada gráficamente mediante una tabla que sintetiza los siguientes datos: el número de estrenos en cada continente, el nombre de las piezas, el número de países, y dentro de cada uno de ellos, las ciudades en las que hubo escenificaciones.



CONTINENTES	N.º DE ESTRENOS	PIEZAS REPRESENTADAS	NÚMERO DE PAÍSES	NÚMERO DE CIUDADES
AMÉRICA	(86)	<p>(3)</p> <p><i>The Freedom of Suzanne</i></p> <p><i>Le Friquet</i></p> <p><i>Couchette n.º 3</i></p>	<p>(4)</p> <p>Estados Unidos</p> <p>Canadá</p> <p>Uruguay</p> <p>Brasil</p>	<p>(86)</p> <p>Estados Unidos: Nueva York, Belleville, Abilene, Hutchinson, Salida, Salt Lake City, Aspen, Logan, La Grande, Walla Walla, Pendleton, Chehalis, Oregón, Seattle, Bellingham, Everett, Tacoma, Sedalia, Butte, Grand Island, Denver, Cripple Creek, Leadville, Helena, Omaha, Fort Scott, Pittsburgh, Joplin, Winfield, Guthrie, El Reno, Muskogee, Fort Smith, Little Rock, Shreveport, Fort Worth, Dallas, San Antonio, Alexandria, Jackson, Natchez, Greenville, Memphis, Paducah, Cairo, Vincennes, Franklin, Indianápolis, Muncie, Kendallville, Bluffton, Elkhart, South Bend, Dowagiac, Kalamazoo, Angola, Battle Creek, Columbus, Spokane, Akron, Lima, Wapakoneta, Du Bois, Youngstown, Greenville, Dayton, Punxsutawney, Lewistown, Ridgway, Mount Carmel, Lansford, East Stroudsburg, Paterson, Peak's Island, Manhattan, Búfalo, Milwaukee, Omaha, Lincoln, Topeka y Siracusa.</p> <p>Canadá: Montréal, Quebec y Victoria.</p> <p>Uruguay: Montevideo.</p> <p>Brasil: Río de Janeiro.</p>
OCEANÍA	(3)	<p>(1)</p> <p><i>The Freedom of Suzanne</i></p>	<p>(2)</p> <p>Australia</p> <p>Nueva Zelanda</p>	<p>(3)</p> <p>Australia: Sydney y Maryborough.</p> <p>Nueva Zelanda: Hastings.</p>

<p>ÁFRICA</p>	<p>(8)</p>	<p>(4) <i>Napoléonette</i> <i>La Petite Pintade Bleue</i> <i>Le Friquet</i> <i>Autour du mariage</i></p>	<p>(4) Argelia Sudáfrica Túnez Antananarivo</p>	<p>(8) Argelia: Argel, Souk Ahras, Mostaganem y Orán. Túnez: Túnez y Fériana. Madagascar: Antananarivo. Sudáfrica: Durban.</p>
<p>ASIA</p>	<p>(3)</p>	<p>(2) <i>Als 't regent</i> <i>Couchette n.º 3</i></p>	<p>(2) Vietnam Indonesia</p>	<p>(3) Indonesia: Yakarta. Vietnam: Ho Chi Minh, Hanói.</p>
<p>EUROPA</p>	<p>(252)</p>	<p>(49) <i>L'ange gardien</i> (comedia y sainete) <i>Aniol opiekunczy</i> <i>L'assiette au beurre</i> <i>Autour du mariage</i> (com. y sainete). <i>Bob chez lui</i> (comedia y sainete) <i>La Chèvre</i> <i>The Freedom of Suzanne</i> <i>Le Friquet / Friquet</i> <i>L'Idéal</i> (comedia y sainete) <i>Dans l'idéal</i> <i>Les joies de la campagne</i> <i>Mademoiselle Ève</i> <i>Miquette</i> <i>Le mariage de Chiffon</i> (com. y opereta)</p>	<p>(23) Alemania Bélgica Escocia España Estonia Francia Gales Inglaterra Irlanda Irlanda del Norte</p>	<p>(252) Alemania: Coburgo, Hamburgo, Berlín y Oldenburgo. Bélgica: Bruselas. Escocia: Edimburgo y Glasgow. España: Madrid y Almería. Estonia: Tallín. Francia: París, Nancy, Arcachon, Quimper, Alençon, Saumur, Bordeaux, Lyon, Cannes, Draguignan, Aix-en-Provence, Nîmes, Tarbes, Metz, Cherbourg, Bourges, Lille, Oloron-Sainte-Marie, La Rochelle, Córcega, Toulon, Aubenas, Montpellier, Alès, Sisteron, Ancenis, Angers, Pontivy, Redon, Valogenes, Coutances, Saint-Junien, Château-Gontier, Le Blanc, Massenet, Firminy, Dieulefit, Charolles, Chalon-sur-Saône, Pontarlier, Creusot, Dijon, Limoux, Saint-André-de-Cubzac, Biarritz, Vierzon, Villefranche-de-Rouergue, Lesparre-Médoc, Uzès, Senlis, Charolles, Vichy, La Rochelle, Nogent-sur-Seine, Troyes, Chanterelles, Creusot, Segré, Lorient, Saint-Gaultier, Saint-Jean-d'Angély, Montélimar, Caen, Verdun, La</p>

EUROPA	(252)	(49)	Isla de Man	(252)
		<p><i>Prulletje</i></p> <p><i>Wieselchen</i></p> <p><i>Melisande</i></p> <p><i>Martinette</i></p> <p><i>Napoléonette</i> (comedia y musical)</p> <p><i>Napoleonka / Napoleonetka</i></p> <p><i>La Corte de Luis XVIII</i></p> <p><i>Une nuit agitée</i></p> <p><i>La petite pintade bleue</i></p> <p><i>Plans de campagne</i></p> <p><i>Le premier sentiment de Loulou</i> (com. y sainete)</p> <p><i>Le premier flirt de Loulou</i></p> <p><i>Rencontre</i></p> <p><i>Sauvetage</i></p> <p><i>Tontonne</i></p> <p><i>Toutoune</i></p> <p><i>Les Trois Clés</i></p> <p><i>Autour de la psycholomachie</i></p>	(23)	
			Italia	
			Luxemburgo	
			Montecarlo	
			Noruega	
			Países Bajos	
			Polonia	
			Portugal	
			República	
			Checa	
			Rusia	
			Suiza	
			Ucrania	

<p>EUROPA</p>	<p>(252)</p>	<p>(49)</p> <p><i>Flirtage</i></p> <p><i>Scène d'intérieur</i></p> <p><i>Chiffon</i></p> <p><i>Maison Fontaine</i></p> <p><i>Le bonnet à poil</i></p> <p><i>Tout à l'égout !</i></p> <p><i>Couchette n.º 3</i></p> <p><i>Rococo</i></p>	<p>(23)</p>	<p>Irlanda: Dublín y Norwich.</p> <p>Irlanda del Norte: Belfast.</p> <p>Isla de Man: Douglas.</p> <p>Italia: Basilicata, Palermo, Milán, Cesena y Turín.</p> <p>(252)</p> <p>Luxemburgo: Luxemburgo.</p> <p>Montecarlo: Montecarlo.</p> <p>Noruega: Trondheim y Bergen.</p> <p>Países Bajos: Ámsterdam, Goes, Leiden, Gouda, Den Helder, Haarlem, Tilburgo, Utrecht, Waalwijk, La Haya, Schagen y Róterdam.</p> <p>Polonia: Cracovia y Poznań.</p> <p>Portugal: Lisboa.</p> <p>República Checa: Praga y Pilsen.</p> <p>Rusia: San Petersburgo.</p> <p>Suiza: Avenches, Payerne, Romont, Ginebra, Vevey, Lausana, Friburgo, Neuchâtel, Le Locle y Bulle.</p> <p>Ucrania: Leópolis.</p>

LISTADO DE SIGLAS Y ABREVIATURAS DE LA REDACCIÓN

Con el objetivo de agilizar la lectura de la presente Tesis, a continuación, se enumeran las abreviaturas mencionadas en el cuerpo de redacción. Habida cuenta de la gran variedad de temáticas abordadas, hemos considerado pertinente aunar en este índice tanto las siglas sobre contenidos de género, como aquellas atinentes a la vertiente traductológica y escénica, para, de este modo, facilitar la comprensión de siglas referidas a materias tan dispares entre sí.

ACE	Adverse Childhood Experience
AD	Adición
AEIHM	Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres
AFUE	Asociación de Francesistas de la Universidad Española
AIVI	Association Internationale des Victimes de l’Inceste
ARCE	Atelier de Recherche sur le Cinéma Espagnol
ASI	Abuso sexual en la infancia
AMDG	<i>Ad maiorem Dei gloriam</i> (para mayor gloria de Dios)
AVAP	Association vaudoise des Amis du patois
BAR	Biblioteca Academiei Române
BNE	Biblioteca Nacional de España
BNF	Bibliothèque Nationale de France
CAL	Calco
CCUC	Catàleg Col•lectiu de les Universitats de Catalunya
CEALT	Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios
CEDEP	Centro de Estudios de Postgrado
CNRTL	Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

CREC	Centre de Recherches sur l'Espagne Contemporaine
CRID	Centre de Recherche Idéologie et Discours
CRODEC	Centre de Recherche sur les Origines de l'Espagne Contemporaine
CS	Contra sentido
DALF C2	Diplôme Approfondi de Langue Française (niveau C2)
DRAE	Diccionario de la Real Academia Española
DHH	Doctorado en Historia y Estudios Humanísticos
DNB	Deutsche Nationalbibliothek
ELE	Español Lengua Extranjera
EPS	Educación Física y Deportiva
EST	Estilo
FLE	Francés Lengua Extranjera
GR	Gramática
GPA	Gestation pour Autrui
IBDB	Internet Broadway Database
IBID.	<i>Ibidem</i>
IES	Instituto de Enseñanza Secundaria
LEA	Langues Étrangères Appliquées
LEX	Léxico
MIR	Ministerio del Interior
NMS	No mismo sentido
OM	Omisión
ORT	Ortografía
PAS	Personal de Administración y Servicios
PRAG	Pragmática
PREP	Preposición

LISTADO DE SIGLAS Y ABREVIATURAS DE LA REDACCIÓN

REG	Registro
RV	Régimen verbal
RSPCA	Real Sociedad para la Prevención de la Crueldad contra los Animales
SFIC	Fédération socialiste du Finistère
SIEM	Seminario Interdisciplinar de Estudios de la Mujer
SS	Sin sentido
s. n.	Sin número
TEPTC	Trastorno de estrés postraumático complejo
TFG	Trabajo Final de Grado
TFM	Trabajo Final de Máster
TIP	Tipografía
TLF	Trésor de la Langue Française
TO	Texto origen
TM	Texto meta
TS	Tribunal Supremo
TT	Texto traducido
UJI	Universitat Jaume I
UNIFEM	Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer
UPO	Universidad Pablo de Olavide
VDS	Valdosta State University
VdG	Violencia de género

SIGLAS DE LAS PUBLICACIONES

En el presente apartado se muestran aquellos títulos de periódicos y revistas correspondientes a las fuentes anónimas consultadas en esta investigación, acompañadas de su correspondiente sigla utilizada para la alusión de artículos de autores anónimos. A lo largo del cuerpo de redacción, la decisión de incluir una sigla tras la alusión de la autoría anónima ha estado motivada por el extenso número de publicaciones de autores/as desconocidos/as que hemos recabado en las fuentes directas. Un fenómeno que se ha visto acrecentado por la temática de nuestra investigación, ya que la mayoría de fuentes de la época han sido programaciones y calendarios teatrales y, en suma, secciones de espectáculos muy diversas, que en la inmensa mayoría de ocasiones, estaban exentas de firma. Por ello, creemos que indicar la sigla del periódico correspondiente al citar a los/as autores/as anónimos, resulta más esclarecedor y comprensible para el/la lector/a, en tanto que podrá hallar con mayor facilidad la publicación aludida en la bibliografía.

A

- ABA:** [*Avenir du bassin d'Arcachon, L'* (Arcachon)]: 196, 267, 590, 855.
- ABC:** [*ABC* (Madrid)]: 442-443, 426, 456-470, 533, 588, 632, 696, 835.
- ACA:** [*Ancien Combattant de l'Ardèche, L'* (Privas)]: 205, 589, 854.
- ADE:** [*Adelanto, El* (Salamanca)]: 306, 588, 836.
- AGL:** [*Annuaire général des lettres* (París)]: 188, 589, 854.
- AH:** [*Aberdeen herald* (Aberdeen, Chehalis County, Washington)]: 145, 840, 588, 847.
- AHO:** [*Ahora* (Madrid)]: 532, 588, 642, 836.
- AL:** [*Ars et labor: musica e musicisti* (Milán)]: 181, 589, 881.
- ALH:** [*Algemeen Handelsblad* (Ámsterdam)]: 190, 588-589, 884.
- ALK:** [*Alkmaarsche Courant* (Alkmaar)]: 190, 589, 884.

B

- AM:** [*Alrededor del mundo* (Madrid)]: 284, 589, 836, 844.
- AMD:** [*Amersfoortsch Dagblad* (Ámsterdam)]: 189, 192, 589, 884.
- ANG:** [*Army and Navy Gazette* (Londres)]: 130, 589, 874.
- ANS:** [*Anaconda Standard, The* (Anaconda, Montana)]: 41, 148, 589, 812, 847.
- APD:** [*Avenir du Puy-de-Dome, L'* (Clermont-Ferrand)]: 222, 590, 855.
- ART:** [*Artista, El* (Madrid)]: 300, 590, 836.
- ASA:** [*Avenir de Souk-Ahras, L'* (Souk Ahras)]: 224, 590, 854.
- ASJ:** [*Abeille de Saint-Junien, L'* (Saint-Junien)]: 210, 588, 853.
- AUS:** [*Australasian, The* (Melbourne)]: 37, 589, 832.
- AV:** [*Avanti !* (Roma)]: 182, 195, 589-590, 881.
- AWR:** [*Abilene Weekly Reflector* (Abilene, Kansas)]: 143, 588, 847.
- BAES:** [*Bulletin des Anciens Élèves de l'école Saint-Joseph* (Saint-Sébastien)]: 242, 592, 698-702.
- BNY:** [*Buffalo NY Courier* (Nueva York)]: 170, 592, 848.
- BOM:** [*Bon Marché, Au* (París)]: 290, 589, 741-742, 854.
- BT:** [*Bergens tidende* (Bergen)]: 36, 194, 590, 883.
- BW:** [*Bloemendaalsch Weekblad, Het* (Haarlem)]: 188, 190, 591, 884.
- BAT:** [*Bataviaasch nieuwsblad* (Batavia)]: 47, 249, 590, 874.
- BCB:** [*Bulletin Communal de Bruxelles* (Bruselas)]: 180, 592, 833.
- BDE:** [*Bournemouth Daily Echo* (Bournemouth)]: 133, 591, 874.
- BDG:** [*Birmingham Daily Gazette* (Birmingham, Warwickshire)]: 162-163, 591, 874.
- BET:** [*Boston Evening Transcript* (Boston, Massachusetts)]: 36, 44, 193, 591, 847.
- BFP:** [*Bridlington Free Press* (Bridlington, Yorkshire)]: 140, 591, 875.

- BILL:** [*Billboard, The* (Nueva York)]: 123, 126, 152-153, 155, 157, 159, 161-162, 165, 167, 590-591, 640, 647-648, 847.
- BM:** [*Bulletin meusien* (Verdun)]: 221, 225, 236, 592, 639, 855.
- BN:** [*Blanco y Negro* (Madrid)]: 49, 413, 443, 468, 573, 591, 636, 640, 646, 649, 658, 695, 836.
- BNL:** [*Belfast News-Letter* (Belfast)]: 138, 590, 881.
- BNO:** [*Bonhomme Normand, Le* (Caen)]: 221, 591, 855.
- CEX:** [*Correo Extremeño, El* (Badajoz)]: 299, 298, 594, 837.
- CFR:** [*Confédéré de Fribourg, Le* (Fribourg)]: 186, 594, 887.
- CHE:** [*Le Cherbourg-Éclair* (Cherbourg)]: 200, 222, 226, 592, 855.
- CHR:** [*Chronicle, The* (Adelaide)]: 136, 593, 832.
- CLP:** [*Clamor Público, El* (Madrid)]: 290, 593, 837.
- CLY:** [*Construction lyonnaise, La* (Lyon)]: 177, 850, 594, 856.
- CM:** [*Crónica Meridional, La* (Almería)]: 243, 302, 596, 644, 838.
- CAN:** [*Canard, Le* (Montréal)]: 183, 828, 592, 645, 834.
- CBU:** [*Cairo Bulletin, The* (Cairo)]: 158, 592, 848.
- CC:** [*Caras y Caretas* (Buenos Aires)]: 284, 306, 430, 592, 635, 641, 646, 743, 832.
- CE:** [*Correspondencia de España, La* (Madrid)]: 46, 197, 349, 363, 430, 440, 442, 469, 476, 585, 595, 636, 641, 837.
- CET:** [*Coventry Evening Telegraph* (Coventry, Warwickshire)]: 163, 596, 875.
- CN:** [*Cambrian News, The* (Gales)]: 174, 592, 873.
- COA:** [*Correspondencia de Alicante, La* (Alicante)]: 306-307, 595, 837.
- COE:** [*Correo Español, El* (Madrid)]: 423, 534, 594, 651, 837.
- COH:** [*Coventry Herald* (Coventry, Warwickshire)]: 135, 596, 875.
- COI:** [*Courrier de l'Oise, Le* (Senlis)]: 215, 595, 856.

C

- COM:** [*Comœdia* (París)]: 49, 86, 89, 99-104, 121, 168, 175-178, 182-184, 197, 199, 202-203, 207, 210, 214, 221-222, 235, 262, 264-266, 268, 277, 279, 424, 535, 587, 593-594, 632-644, 647-649, 705, 715, 718, 855.
- CRFP:** [*Clifton and Redland Free Press* (Bristol)]: 154, 593, 875.
- CROGU:** [*Croydon Guardian and Surrey County Gazette* (Londres)]: 162, 171, 596, 875.
- CROY:** [*Croydon Chronicle and East Surrey Advertiser* (Londres)]: 133, 151, 596, 875.
- CRX:** [*Croix, La* (París)]: 417, 596, 856.
- CS:** [*Cuento Semanal, El* (Madrid)]: 17, 449, 463, 469-470, 575, 596, 606, 640, 832, 838.
- CSN:** [*Courrier de Saint-Nazaire* (Saint-Nazaire)]: 229, 595, 856.
- CSL:** [*Courrier de Saône-et-Loire, Le* (Chalon-sur-Saône)]: 201, 211-212, 215, 219, 223, 225, 227, 595, 596, 641, 856.
- CST:** [*Chicago Sunday Tribune* (Chicago)]: 38, 593, 848.
- CT:** [*Cri de Toulouse, Le* (Toulouse)]: 265, 596, 856.
- CV:** [*Courrier de Vevey, Le* (Vevey, Vaud)]: 263, 596, 856.
- D**
- DALI:** [*Diario de Alicante* (Alicante)]: 109, 398, 588, 597, 838.
- DALM:** [*Diario de Almería* (Almería)]: 243, 597.
- DBE:** [*Dépêche du Berry, La* (Vierzon)]: 201, 204, 213, 220, 228, 238, 596-597, 642, 857.
- DEM:** [*Dublin Evening Mail* (Dublín)]: 134, 597, 880.
- DEX:** [*Dover Express and East Kent News* (Dover)]: 129, 141, 597, 875.
- DF:** [*Dimanches de la femme, Les* (París)]: 851, 597, 636, 643, 648, 857.
- DH:** [*Dernière Heure, La* (Bruselas)]: 177, 597, 831.
- DIA:** [*Día, El* (Madrid)]: 327, 597, 637, 461-462, 474, 838.
- DIH:** [*Diario del Hogar* (México)]: 87, 446, 472, 584, 597, 882.

DRP: [*Droit du Peuple, Le* (Lausana)]: 197, 218, 264, 597, 857. **EL:** [*Écho de la Loire, L'* (Nantes)]: 204, 209, 598, 646, 857.

DT: [*Dépeche Tunisienne, La* (Túnez)]: 91, 597, 889. **EM:** [*La España Moderna* (Madrid)]: 436, 601, 640, 839.

DV: [*Diario de Valencia* (Valencia)]: 109, 386, 597, 624, 839. **EMA:** [*Émancipateur, L'* (Bourges)]: 121, 225, 600, 651, 858.

ENO: [*Écho nogentais, L'* (Nogent-sur-Seine)]: 218, 236, 599, 857.

E

EADT: [*East Anglian Daily Times* (Ipswich)]: 130, 597, 875. **EOR:** [*East Oregonian* (Pendleton, Oregon)]: 145, 598, 843, 848.

EAG: [*Eastbourne Gazette* (Eastbourne)]: 127, 173, 598, 875. **EP:** [*Época, La* (Madrid)]: 17, 46, 98, 363, 390, 429, 440, 445-446, 448, 455, 468, 588, 658, 466, 584-585, 600, 633, 839.

EAL: [*Écho d'Alger, L'* (Argel)]: 108, 206, 244, 267-268, 320, 598, 642, 857. **EPA:** [*Écho de Paris, L'* (París)]: 197, 226, 599, 634, 650, 857.

EAN: [*Écho annamite, L'* (Saigón, Ciudad Ho Chi Minh)]: 265, 598, 888. **EPG:** [*Exeter and Plymouth Gazette* (Exeter, Devon)]: 137, 602, 876.

ECL: [*Éclair, L'* (Montpellier)]: 212, 214, 599, 858. **EPO:** [*Epoca, A* (Río de Janeiro)]: 183, 600, 834.

EDP: [*Eastern Daily Press* (Norwich, Norfolk)]: 140, 598, 876. **ER:** [*Est Républicain, L'* (Nancy)]: 179, 196, 200, 202, 204, 222, 228, 267, 601-602, 621, 649, 858.

EEN: [*Eastern Evening News* (Norwich, Norfolk, England)]: 140, 598, 876. **ERA:** [*Era, The* (Londres)]: 126, 129-131, 135-138, 141-142, 149, 169, 173-174, 600-601, 876.

EEX: [*Evening Express and Evening Mail* (Cardiff)]: 133, 153, 602, 874.

ERO: [*Écho rochelais, L'* (La Rochelle)]: 207, 216, 218, 229, 599, 858.

ERT: [*Égalité de Roubaix-Tourcoing, L'* (Roubaix)]: 200, 219, 599, 858.

ES: [*Evening Statesman* (Walla Walla, Washington)]: 145, 602, 848.

ESA: [*Écho Saumurois, L'* (Saumur)]: 198, 215, 599, 858.

ESAI: [*Écho saintongeais, L'* (Saint-Jean-d'Angely)]: 220, 599, 858.

ET: [*Evening Telegram, The* (Nueva York)]: 181, 602, 682, 848.

EVP: [*Evening Post, The* (Nueva York)]: 37, 274, 602-603, 619, 816, 848.

EX: [*Examiner, The* (Cincinnati)]: 86, 602, 849.

EXP: [*Express, L'* (Neuchâtel)]: 202, 602, 885.

EZ: [*Echo van het Zuiden, De* (Waalwijk)]: 192, 599, 877.

F

FAL: [*Feuille d'avis de Lausanne* (Lausana)]: 186, 239, 603, 888.

FAN: [*Feuille d'Avis de Neuchâtel* (Neuchâtel)]: 215, 603, 888.

FAV: [*Feuille d'avis de Vevey* (Vevey)]: 201, 603, 888.

FEM: [*Femme, La* (París)]: 85, 603, 859.

FOL: [*Folkestone, Hythe, Sandgate & Cheriton Herald* (Folkestone, Kent)]: 137, 172, 603, 876.

FR: [*France, La* (París)]: 60, 603, 859.

FWV: [*Fairmont West Virginian, The* (Fairmont)]: 37, 603, 849.

G

GA: [*Gard, Le* (Nîmes)]: 208, 603, 860.

GB: [*Gil Blas* (París)]: 43, 48, 120, 122, 178, 187, 195, 342, 367, 381, 388, 278, 295, 331, 418, 456, 462, 579, 581-583, 604, 634, 636, 645-646, 861.

GBB: [*Gazette de Bayonne, de Biarritz et du Pays basque* (Biarritz, Bayonne, Paris)]: 228, 604, 860.

GBPB: [*Gazette de Biarritz et du Pays Basque* (Bayonne, Biarritz)]: 203, 604, 860.

GBS: [*Gazette de Biarritz-Bayonne et Saint-Jean-de-Luz, La* (Bayonne, Biarritz)]: 206, 213, 604, 860.

- GCG:** [*Gazette de Château-Gontier, La* (Château-Gontier)]: 210, 232, 604, 860.
- GDL:** [*Guthrie daily leader, The* (Guthrie, Oklahoma)]: 153, 605, 849.
- GEA:** [*Grand Écho de l'Aisne, Le* (Saint-Quentin)]: 235, 604, 639, 861.
- GEO:** [*Grande Evening Observer, La* (La Grande, Oregón)]: 145, 844, 605, 712, 849.
- GER:** [*Germinal* (París)]: 209, 604, 861.
- GL:** [*Globo, El* (Madrid)]: 310, 446, 455-456, 467, 584, 605, 840.
- GLA:** [*Gazette de Lausanne* (Lausana)]: 213, 604, 888.
- GLAN:** [*Glaneur, Le* (Bazas, Gironde)]: 205, 605, 861.
- GLB:** [*Globe, The* (Londres)]: 124, 125, 132, 605, 846, 870, 876.
- GLC:** [*Gloucester Citizen* (Gloucester, Gloucestershire)]: 131-132, 605, 876.
- GLW:** [*Gazeta Lwowska* (Lviv)]: 244, 604, 889.
- GOE:** [*Goesche Courant* (Goes)]: 191, 605, 885.
- GOU:** [*Goudsche Courant* (Gouda)]: 191, 605, 885.
- GP:** [*Gazeta Polska* (Kościán)]: 244, 604, 886.
- GRU:** [*Gruyère, La* (Bulle: La Gruyère)]: 217, 605, 638, 888.
- GUA:** [*Guardian, The* (Mánchester)]: 138, 605, 876.
- GW:** [*Goodwin's weekly* (Salt Lake City, Utah)]: 144, 605, 849.

H

- HAL:** [*Heraldo de Alcoy* (Alicante)]: 469-470, 606, 840.
- HAMP:** [*Hampshire Advertiser* (Southampton)]: 146-147, 606, 877.
- HD:** [*Haarlem's Dagblad* (Haarlem)]: 188, 606, 817, 885.
- HEL:** [*Heldersche Courant* (Den Helder)]: 191, 606, 884.
- HLO:** [*Hastings and St. Leonards Observer* (Hastings, East Sussex)]: 127, 136, 606, 877.
- HM:** [*Heraldo de Madrid, El* (Madrid)]: 423, 606, 840.

HU: [*Humanité, L'* (París)]: 90, 91, 121, 123, 606-607, 861.

I

IB: [*Iberia, La* (Madrid)]: 303, 389, 392, 447-448, 470, 584, 607, 649, 841.

IBE: [*Indépendant du Berry, L'* (Le Blanc)]: 211, 220, 606, 651, 861.

IBEX: [*Illustrated Buffalo Express, The* (Búfalo, Nueva York)]: 40, 606, 849.

IL: [*Indépendance Luxembourgeoise, L'* (Luxemburgo)]: 91, 103, 196, 607, 642, 881.

ILA: [*Ilustración Artística, La* (Barcelona)]: 187, 607, 641, 652, 841.

ILM: [*Ilustración de la mujer, La* (Madrid)]: 94, 415, 607, 638, 841.

IM: [*Imparcial, El* (Madrid)]: 79, 411, 456, 468, 548, 607, 646, 301, 831, 841.

IMP: [*Impartial, L'* (*La Chaux-de-Fonds*)]: 264, 413, 606, 646, 888.

INF: [*Informador, El* (Guadalajara, México)]: 109, 607, 882.

INT: [*Intransigeant, L'* (París)]: 64, 84, 120, 187, 239, 262-263, 360-361, 607-608, 632, 638, 648, 651, 848, 862.

IRI: [*Irish Independent* (Dublín)]: 133, 138, 608, 880.

J

JAL: [*Journal d'Alençon et du département de l'Orne, Le* (Alençon)]: 198, 608, 862.

JAN: [*Journal d'Ancenis* (Ancenis)]: 208, 608, 862.

JAU: [*Journal d'Aubenas et de Vals-les-Bains* (Aubenas)]: 206-207, 231, 609, 862.

JAV: [*Journal de l'arrondissement de Valognes, Le* (Valognes : Carette-Bondessein)]: 210, 609, 862.

JB: [*Jornal do Brasil* (Río de Janeiro)]: 271, 608, 834.

JDI: [*Journal du Dimanche* (París)]: 44, 80, 248, 608, 649, 863.

JDP: [*Journal des débats politiques et littéraires, Le* (París)]: 79, 185, 863.

JE: [*Journal de la jeunesse, Le* (París)]: 247, 608, 862.

JU: [*Justicia, La* (Madrid)]: 375, 400, 445, 448, 610-611, 842.

JG: [*Journal de Genève* (Ginebra)]: 197, 261, 609-610, 452, 888.

JV: [*Journal de Vienne et de l'Isère* (Vienne)]: 177, 232, 610, 863.

JL: [*Journal du Loiret* (Orléans)]: 122, 218, 223, 229, 237, 608-609, 864.

K

JM: [*Journal de Monaco* (Mónaco)]: 116, 175, 610, 883.

KIN: [*Kentish Independent* (Londres)]: 134, 151, 611, 877.

JMO: [*Journal de Montélimar* (Montélimar)]: 211, 221, 608, 863.

KT: [*King's Theatre Programme* (Glasgow)]: 134, 611, 835.

JO: [*Journal, Le* (París)]: 49, 180, 245, 262, 265, 268, 608, 634, 637, 639, 649, 651, 676, 864, 871.

L

JOU: [*Jour, Le* (Montréal)]: 249, 608, 638, 834.

LA: [*Lanterne, La* (París)]: 54, 64, 185, 188, 255, 273, 295, 581, 611, 856, 864, 871.

JPO: [*Journal de Pontivy* (Pontivy)]: 209, 610, 863.

LC: [*De Leidsche Courant* (Leiden)]: 191, 612, 884.

JPON: [*Journal de Pontarlier* (Pontarlier)]: 212, 609, 863.

LCJ: [*Louisville Courier-Journal, The* (Louisville, Kentucky)]: 38, 613, 819, 850.

JRO: [*Journal de Roubaix* (Roubaix)]: 202, 241, 270, 452-453, 610, 863.

LD: [*Leidsch Dagblad* (Leiden)]: 189, 612, 885.

JSM: [*Journal de Seine-et-Marne* (Meaux)]: 179, 609, 863.

LDN: [*London Daily News* (Londres)]: 123-124, 132, 161-162, 612-613, 877.

JTO: [*Journal de Tournon, Le* (Tournon)]: 205, 215, 233, 610, 819, 863.

- LDP:** [*Leicester Daily Post* (Leicester, Leicestershire)]: 139, 612, 877.
- LEC:** [*Lecture, La* (París)]: 351, 611, 864.
- LES:** [*London Evening Standard* (Londres)]: 125, 167, 613, 877.
- LEV:** [*Leven, Het* (Ámsterdam)]: 7, 719-721, 885.
- LEX:** [*Express du Midi, L'* (Toulouse)]: 82, 269, 602, 859.
- LF:** [*Figaro, Le* (París)]: 37, 120, 175, 181, 187-188, 195-196, 223, 255, 261, 276, 423, 440, 443, 603, 632, 635, 638-641, 645, 647, 858-859.
- LG:** [*Gaulois, Le* (París)]: 122, 185, 251, 255, 258-259, 582-583, 604, 635, 637, 643, 646, 855, 860.
- LHD:** [*Leadville Herald Democrat* (Leadville, Colorado)]: 149, 611, 849.
- LI:** [*Liberté, La* (Friburgo)]: 201, 216, 612, 632, 888.
- LIB:** [*Liberté, La* (París)]: 418, 612, 888.
- LIT:** [*Littoral, Le* (Cannes)]: 198, 612, 865.
- LIV:** [*Liverpool Echo* (Liverpool)]: 172, 173, 612, 877.
- LJ:** [*Justice, La* (París)]: 187, 247, 257-258, 610, 635, 644, 864.
- LM:** [*Leeds Mercury* (Leeds)]: 131, 141, 415, 611-612, 849.
- LP:** [*Libre Parole, La* (París)]: 80, 83-84, 121, 612, 865.
- LPR:** [*Presse, La* (París)]: 245, 624, 637, 649, 869.
- LPT:** [*Lectures pour tous* (París)]: 247, 611, 688, 864.
- LRE:** [*Logan Republican, The* (Logan, Utah)]: 144, 612, 708, 877.
- LSC:** [*Leamington Spa Courier*, (Warwickshire)]: 151, 174, 611, 849.
- LV:** [*Verdad, La* (Tortosa)]: 337, 631, 846.

M

- MA:** [*Mémorial d'Aix, Le* (Aix-en-Provence: Aubin)]: 199, 214, 234, 614, 865.
- MAD:** [*Madagascar. Industriel, commercial, agrícola* (Tananarive)]: 267, 613, 882.
- MAI:** [*Monde artiste illustré, Le* (París)]: 94, 185-186, 615, 651, 866.

- MAT:** [*Matin, Le* (París)]: 85, 256, 426, 613, 632, 648, 679, 865.
- MC:** [*Moniteur du Calvados, Le* (Caen)]: 203, 615, 866.
- MCH:** [*Manchester Courier and Lancashire General Advertiser* (Mánchester)]: 130, 613, 166, 877.
- ME:** [*Moda elegante, La* (Cádiz)]: 284, 286, 289-290, 292-293, 298-299, 303, 551, 587, 614-615, 633, 636, 650, 842.
- MEN:** [*Ménestrel, Le* (París)]: 239, 614, 865.
- MG:** [*Mundo Gráfico* (Madrid)]: 321, 442, 469, 587, 616, 638, 648, 843.
- MLHL:** [*Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire, Le* (Saint-Étienne)]: 178, 203, 211, 224, 266, 614, 865.
- MOU:** [*Mouette, La* (Le Pouliguen)]: 231, 615, 866.
- MP:** [*Morning Post, The* (Londres)]: 152, 167-168, 615, 878.
- MPD:** [*Moniteur du Puy-de-Dome, Le Dome* (Clermont-Ferrand)]: 232-233, 615, 866.
- MPI:** [*Mundo Pintoresco, El* (Madrid)]: 386, 540, 616, 650, 843.
- MQC:** [*Montréal qui chante* (Montreal)]: 45, 615, 834.
- MT:** [*Morning Telegraph, The* (Nueva York)]: 35, 126, 615, 651, 683, 710, 850, 878.
- MUJ:** [*Mujer: revista del mundo y de la moda* (Madrid)]: 444, 473, 476, 583, 616, 838.

N

- NAR:** [*Narrateur, Le* (Villefranche-de-Rouergue)]: 214, 616, 866.
- NB:** [*Nouvelliste de Bellac, Le* (Bellac)]: 234-235, 619, 867.
- NDM:** [*New York Dramatic Mirror, The* (Nueva York)]: 142-144, 147-150, 153-161, 164-167, 169-171, 616-618, 639, 650, 821, 850.
- NDN:** [*Het Nieuws van den Dag voor Nederlandsch-Indië* (Batavia)]: 47, 248-249, 618, 821, 874.
- NEP:** [*Nottingham Evening Post* (Nottingham, Nottinghamshire)]: 139, 619, 878.
- NJ:** [*Nouvelles du Jour, Les* (Luxemburgo)]: 398, 619, 882.

O

- NM:** [*Nouvelliste du Morbihan, Le* (Lorient y Vannes)]: 226, 619, 645, 867.
- NOR:** [*Norwich Mercury* (Norwich)]: 128, 619, 878.
- NOT:** [*Nottingham Journal* (Nottingham, Nottinghamshire)]: 140, 619, 878.
- NRC:** [*Nieuwe Rotterdamsche Courant* (Róterdam)]: 188, 618, 885.
- NS:** [*Nîmes-Soir* (Nîmes)]: 199, 206, 619, 862, 866.
- NTC:** [*Nieuwe Tilburgsche Courant* (Tilburg)]: 189, 618, 886.
- NWH:** [*Northern Whig* (Belfast, Antrim)]: 139, 619, 881.
- NWN:** [*Norwood News* (Londres)]: 170, 619, 851.
- NYC:** [*New York Clipper, The* (Nueva York)]: 142, 147, 159, 161-162, 171, 616, 171.
- NYT:** [*New York Times, The* (Nueva York)]: 52, 87, 180, 51, 87, 618, 850.
- NYDC:** [*New York Dramatic Clipper, The* (Nueva York)]: 149, 616, 822, 850.
- NYP:** [*New York Press, The*]: 37, 618, 848.
- OAT:** [*Officiel Artistique et théâtral, L'* (Anvers)]: 178, 619, 834.
- OCDP:** [*Oklahoma City Daily Pointer* (Oklahoma City)]: 154, 619, 822, 851.
- ODB:** [*Omaha Daily Bee* (Omaha, Nebraska)]: 151, 171, 620, 851.
- ODJ:** [*Oregon Daily Journal, The* (Portland)]: 38, 180, 620, 851.
- Œ:** [*Œuvre, L* (París)]: 418, 620, 867.
- OEC:** [*Ouest-Éclair, L'* (Rennes)]: 209, 210, 219, 227, 229, 230, 235, 237-238, 241, 248, 269, 620-621, 636, 638, 643, 867.
- OP:** [*Œil de Paris, L'* (París)]: 424, 620, 867.
- OR:** [*Orchestre, L'* (París)]: 245, 620, 867.
- OS:** [*Oran-Spectacles* (Orán)]: 268, 620, 832.
- OUR:** [*Ouest Républicain, L'* (Lorient)]: 220, 621, 867.

P

PB: [*Publicateur de Béziers, Le* (Béziers)]: 205, 233, 624, 869.

PCO: [*Progrès de la Côte d'Or, Le* (Dijon)]: 212, 223, 227, 232, 263, 869.

PD: [*Petit Dauphinois, Le* (Grenoble)]: 225, 234, 622, 868.

PEM: [*Por esos mundos* (Madrid)]: 299, 624, 639, 844.

PES: [*Paducah Evening Sun, The* (Paducah, Kentucky)]: 157, 621, 711, 851.

PGI: [*Petite Gironde, La* (Bordeaux)]: 213-214, 269, 869.

PRO: [*Provincias, Las* (Valencia)]: 423, 624, 844.

PS: [*Paris-Soir* (París)]: 262, 622, 868.

PTR: [*Petit Troyen, Le* (Troyes)]: 219, 221, 230, 236, 868.

PJ: [*Petit Journal, Le* (París)]: 290, 622, 860, 868.

PMA: [*Petit Marseillais, Le* (Marsella)]: 179, 185, 269, 622, 647, 868.

PMC: [*Paterson Morning Call, The* (Paterson, New Jersey)]: 168, 622, 851.

PMER: [*Petit Méridional, Le* (Montpellier)]: 205, 208, 233, 622-623, 868.

PMG: [*Pall Mall Gazette* (Londres)]: 125, 159-160, 622, 849, 873, 878.

PMO: [*Progrès du Morbihan, Le* (Vannes)]: 203, 624, 646, 869.

PN: [*Pabellón Nacional, El* (Madrid)]: 390, 621, 844, 880.

POL: [(*Polybiblion* (París))]: 247, 624, 869.

PPA: [*Petit Parisien, Le* (París)]: 40-41, 89-90, 224, 248, 263, 623, 646, 868.

PPI: [(*Provincia di Pisa, La* (Pisa))]: 182, 624.

PR: [*Progrès, Le* (Ypres)]: 256, 624, 834.

PRM: [*Presse, La* (Montreal)]: 44, 183, 218, 624, 641, 647, 835.

Q

QU: [*Queenslander, The* (Brisbane)]: 104, 625, 835.

R

RAD: [*Revue d'art dramatique* (París)]: 185, 245, 257, 625, 651, 654, 870.

- RAL:** [*Rideau artistique et littéraire : journal des théâtres Montparnasse, Le* (París)]: 176, 177, 625, 871.
- RAM:** [*Radical, El* (Madrid)]: 316, 625, 845.
- RAP:** [*Radical, Le* (París)]: 195, 217, 245, 625, 632, 645, 869.
- RCE:** [*Républicain des Cévennes, Le* (Florac, París)]: 206, 625, 870.
- REF:** [*Referee, The* (Londres)]: 128-129, 137, 154, 170, 625, 878.
- RL:** [*Revue de Lausanne, La* (Lausana)]: 202, 625, 889.
- RM:** [*Radiomonde* (Montréal)]: 241, 625, 835.
- SDT:** [*Sheffield Daily Telegraph* (Sheffield)]: 128, 626, 878.
- SEN:** [*Sentinelle, La* (La Chaux-de-Fonds)]: 216, 239, 241, 626, 889.
- SF:** [*El Siglo Futuro* (Madrid)]: 430, 445, 448, 466, 628, 658, 845.
- SFC:** [*San Francisco Call* (San Francisco, California)]: 38, 626, 851.
- SHN:** [*Shawnee News, The* (Shawnee, Oklahoma)]: 154, 626, 852.
- SJ:** [*Sisteron-Journal* (Sisteron, Alpes-de-Haute-Provence)]: 208, 626, 871.
- SK:** [*Sketch, The* (Londres)]: 714, 879.
- SLC:** [*South London Chronicle* (Londres)]: 163, 626, 879.
- SLP:** [*South London Press* (Greenwich)]: 130, 627, 879.
- SOL:** [*Sol, El* (Madrid)]: 243, 372-373, 442, 457, 469, 587, 626, 658, 844-845.
- SPL:** [*Sporting Life*, Leeds]: 125, 627, 879.
- SPM:** [*Sportsman, The* (Londres)]: 125, 627, 879.
- SPP:** [*Spokane Press, The* (Spokane, Wahington)]: 163, 627, 852.

S

SCH: [*Schager Courant* (Schagen)]: 192, 626, 886.

SCOM: [*Surrey Comet* (Sutton, Londres)]: 168, 629, 880.

SCOT: [*Scotsman, The* (Edimburgo)]: 134, 626, 835.

SDN: [*Shields Daily News* (Tynemouth, Northumberland)]: 144, 626, 879.

T

- SPT:** [*Sporting times* (Londres)]: 168, 627, 879.
- SPU:** [*Salut Public, Le* (Lyon)]: 198, 230, 625, 641, 871.
- SR:** [*Salida Record* (Salida, Colorado)]: 143, 625, 851.
- SST:** [*Seattle Star, The* (Seattle)]: 146, 626, 852.
- ST:** [*Stage, The* (Londres)]: 105, 126-127, 128-130, 132, 134, 136-137, 139-141, 145-146, 151-153, 163, 166, 193, 627-628, 879.
- STAM:** [*La Stampa* (Turín)]: 181, 183, 628, 637, 881.
- STA:** [*Sunday Star, The* (Manhattan)]: 169, 629, 852.
- STDC:** [*Southern Times and Dorset County Herald* (Weymouth, Dorset)]: 142, 627, 879.
- STE:** [*Sunday Telegraph, The* (Nueva York)]: 49, 629, 681, 709, 852.
- SUT:** [*Sunday Times* (Sydney)]: 37, 629, 833.
- SYD:** [*The Sydney Morning Herald* (Pyrmont, Sydney)]: 136, 629, 833.
- SYR:** [*Syracuse Journal* (Nueva York)]: 172, 629, 852.
- TA:** [*Trondhjems Adresseavis* (Trondheim, Noruega)]: 36, 195, 630, 826, 883.
- TAT:** [*Tatler, The* (Londres)]: 38, 629, 880.
- TCV:** [*Tägliches Cincinnatier volksblatt* (Cincinnati, Ohio)]: 194, 629, 852.
- TEL:** [*Telegraaf, De* (Ámsterdam)]: 190, 629, 879.
- TEM:** [*Temps, Le* (París)]: 60, 629, 639, 872.
- TEW:** [*Tewkesbury Register, and Agricultural Gazette, The* (Tewkesbury, Gloucestershire)]: 131, 630, 880.
- TEX:** [*Texelsche Courant* (Texel)]: 192, 630, 886.
- TH:** [*Theatre, The* (Nueva York)]: 629-630, 723, 853.
- THA:** [*Thanet Advertiser* (Ramsgate, Kent)]: 142, 629, 880.
- TI:** [*Tiempo Ilustrado, El* (México)]: 445, 447-448, 466, 471, 584, 630, 883.
- TIR:** [*Times Record, The* (Blackwell, Oklahoma)]: 154, 630, 853.

TL: [*Tribune de Lausanne, La* (Lausanne)]: 213, 231, 630, 889.

TM: [*Theatre Magazine, The* (Nueva York)]: 38, 630, 852.

TR: [*Tribuna* (Transilvania)]: 246, 630, 887.

TSJ: [*Topeka State Journal*]: 172, 630, 853.

TTH: [*Tout-théâtre, Le* (París)]: 175, 630, 872.

TWA: [*Tenbury Wells Advertiser* (Tenbury Wells)]: 123, 630, 880.

VARI: [*Variety* (Los Ángeles)]: 174, 274, 631, 850, 853.

VCP: [*Vague de la côte pornicaine et du Pays de Retz, La* (Pornic)]: 231, 631, 872.

VDC: [*Victoria Daily Colonist* (Victoria, Columbia Británica)]: 144, 631, 833.

VED: [*Vedette, La* (Marsella)]: 175, 631, 873.

VG: [*Vida Galante* (Barcelona)]: 631, 692, 694, 846.

VOZ: [*Voz, La* (Madrid)]: 306-307, 457, 631, 846.

VP: [*Vie Parisienne, La* (París)]: 55, 77, 90, 104, 295-296, 298, 318, 320, 322, 396, 403, 408, 405, 408, 410, 580-583, 635, 647, 651, 732, 734, 737, 765, 873.

U

UTN: [*Utrechtsch Nieuwsblad* (Utrecht)]: 191, 630, 886.

V

VA: [*Vanguardia, La* (Barcelona)]: 81, 87, 288, 307, 338, 467, 548, 574, 587, 631, 633, 639, 846.

VAD: [*Vaderland, Het* (La Haya)]: 192, 631, 880.

VAR: [*Var, Le* (Draguignan)]: 199, 631, 873.

W

WAN: [*Wanganui Chronicle* (Whanganui, New Zealand)]: 169, 631, 884.

WDL: [*Waxahachie daily light, The* (Waxahachie, Texas)]: 156, 631, 853.

WEBB: [*Webb City Daily Register*
(Webb City, Missouri)]: 163,
631, 853.

WT: [*Washington times, The*
(Washington)]: 169, 631, 853.

WTS: [*Wodonga and Towong Sentinel*
(Wodonga)]: 439, 632, 833.

Y

YAR: [*Yarmouth Independent* (Great
Yarmouth, Norfolk)]: 143, 632,
880.

ÍNDICE DE LAS PUBLICACIONES DE LA ÉPOCA

Con el fin de establecer una relación de aquellas fuentes directas consultadas a lo largo de la investigación y, de este modo, mejor contextualizarlas, hemos elaborado el presente índice de publicaciones de la época. En él, se detallan todas las fuentes de la prensa del período en que estuvo activa la dramaturgia de Gyp y la crítica literaria hacia la autora bretona —referente a la centuria que abarca entre mediados del siglo XIX y el ecuador del XX—. Para ello, se han clasificado las publicaciones por países, tanto europeos como internacionales. Asimismo, se han listado las publicaciones por orden alfabético, anotando las páginas de la presente Tesis en que aparecen citadas o mencionadas cada una de ellas.

Asimismo, con vistas a dotar al lector/a de un conocimiento más exhaustivo sobre las publicaciones de la época —principalmente, periódicos y revistas de carácter local o regional—, que a día de hoy, ya se encuentran inactivas, se ha redactado un breve análisis descriptivo de cada publicación. De este modo, siempre que ha sido posible, se ha detallado la temática, su país y ciudad de sede, fundador/a, años de publicación, trascendencia, periodicidad, entre otros detalles de especial relevancia. Este apartado nos parecía de vital importancia en nuestro propósito por diferenciar aquellas fuentes de carácter especializado (dedicadas a las artes escénicas), de aquellas de carácter generalista o divulgativo. Pero, sobre todo, estimamos que su pertinencia radica en ofrecer una visión holística del extenso abanico de publicaciones investigadas, dando a conocer aquellas fuentes menos conocidas, como ha sido el caso de periódicos checos, rumanos, polacos u holandeses del período, que, al estar redactados en lenguas extranjeras foráneas al objeto de nuestro estudio, puedan resultar aún más desconocidas para el público lector.

En definitiva, mediante este índice, pretendemos dar a conocer las fuentes periodísticas de la investigación. En total, los periódicos y revistas incluidos en este estudio han sido 465, a los que cabría agregar las fuentes bibliográficas, archivos, programaciones teatrales u otros escritos publicitarios, ya referenciados en la respectiva bibliografía. Desde un punto de vista descriptivo, podremos aproximarnos a las fuentes que se hicieron eco del teatro de Gyp y analizaron su literatura, así como a aquellos periódicos en los que se difundió por primera vez su obra traducida al español tanto en España como en Hispanoamérica.

ARGELIA

*Gazette de Mostaganem, La*⁹⁹⁴: 224, 642.

*Oran-Spectacles*⁹⁹⁵: 268, 620, 824.

ARGENTINA

*Caras y caretas*⁹⁹⁶: 284, 306, 430, 592, 635, 641, 646, 743, 815.

*Hogar, El*⁹⁹⁷: 447, 471, 583.

AUSTRALIA

*Australasian, The*⁹⁹⁸: 37, 589, 814.

*Chronicle, The*⁹⁹⁹: 136, 593, 815.

⁹⁹⁴ *La Gazette de Mostaganem* (1920-1955) fue un periódico literario de circulación semanal que se definía como un «journal indépendant et d'intérêt général paraissant tous les samedis». Al margen de las novedades literarias a escala nacional, se hacía eco de las noticias locales de Mostaganem, una ciudad de Argelia una ciudad del noroeste de Argelia.

⁹⁹⁵ Autodefinido como un hebdomadario satírico, el diario *Oran-Spectacles* (1932-1936) fue un diario argelino con sede en Orán que informaba sobre estrenos y crónicas teatrales en dicha ciudad y en el resto del país.

⁹⁹⁶ Hebdomadario argentino de sátira y humor político publicado entre 1898 y 1941, que gozó de gran trascendencia en la España de inicios del siglo XX. Se autodescribía como un «semanario festivo, literario, artístico y de actualidades». Originariamente, fue fundado en 1890, en Montevideo (Uruguay), por el periodista y escritor, Eustaquio Pellicer. No sería hasta 1898 cuando Pellicer se trasladó a Argentina y fundó la versión argentina.

⁹⁹⁷ *El Hogar* (1904-1962) fue una revista argentina fundada por Alberto M. Haynes que gozó de gran popularidad entre las mujeres de clase media. Su denominación inicial fue *El Consejero del Hogar*, la cual consistió en una «revista quincenal literaria, recreativa, de moda y humorística». Posteriormente, simplificó su título a *El Hogar* y pasó a ser un hebdomadario ilustrado, que, a semejanza de los escritos de Gyp, ironizaba sobre la presuntuosidad de las altas esferas sociales, consagrando sus escritos a hacerse ecos de las últimas modas, viajes y modas.

⁹⁹⁸ *The Australasian* (1864-1946), también conocido como *Australasian national illustrated weekly*, fue un periódico local publicado en Melbourne, una ciudad australiana, capital del estado de Victoria.

⁹⁹⁹ Periódico del sur de Australia publicado desde 1858 hasta 1975. De periodicidad semanal, fue objeto de una gran variedad de transformaciones en su título, siendo denominado *The Chronicle* a partir de 1895. Impreso por los mismos editores que *The Advertiser* y fundado por el periodista y ministro John H.

*Sunday Times*¹⁰⁰⁰: 37, 629, 827.

*Sydney Morning Herald, The*¹⁰⁰¹: 136, 629, 827.

*Victoria Daily Colonist*¹⁰⁰²: 144, 631, 828.

*Wodonga and Towong Sentinel*¹⁰⁰³: 439, 632, 829.

BÉLGICA

*Art Moderne, L*¹⁰⁰⁴: 176, 184, 648.

*Bulletin Communal de Bruxelles*¹⁰⁰⁵: 180, 592, 814.

*Dernière Heure, La*¹⁰⁰⁶: 177, 597, 814.

*Journal de Bruxelles*¹⁰⁰⁷: 186, 638.

Barrow (1817-1874), su contenido se limitaba mayoritariamente a la difusión de artículos y columnas de nacimientos, defunciones y matrimonios de su diario principal.

¹⁰⁰⁰ Fundado por W. H. Leighton Bailey, el *Sunday Times* (1885-1930) fue un periódico australiano publicado en Sydney (New South Wales) desde el 15 de noviembre de 1885 hasta el 1 de junio de 1930.

¹⁰⁰¹ *The Sydney Morning Herald* es un conocido diario australiano de gran formato que se publica diariamente en Sydney. Salió a la luz por primera vez el 18 de abril de 1831 bajo la denominación *Le Sydney Morning Herald*, hecho que lo ha convertido en el periódico australiano más longevo.

¹⁰⁰² *Victoria Daily Colonist* (1858-1977) fue un diario anglosajón de carácter local con sede en Victoria, la capital de la provincia canadiense de Columbia Británica. De su fusión con el *Victoria Daily Times* (1884), surgió *The Times Colonist* (1980).

¹⁰⁰³ *Wodonga and Towong Sentinel* (1885-1954) fue un diario regional, de información nacional y local, con sede en Wodonga, una ciudad del estado australiano de Victoria.

¹⁰⁰⁴ *L'Art moderne* (1881-1914) fue una publicación belga sobre literatura que se definía a sí misma como una «*revue critique des arts et de la littérature, paraissant le dimanche*». Se fundó en Bruselas a comienzos de 1881, por diversos miembros del Colegio de Abogados de Bruselas que se impusieron como objetivo crear una crónica de la vida intelectual del momento.

¹⁰⁰⁵ El *Bulletin Communal de Bruxelles* fue una publicación de índole literaria, publicada desde mediados de la era decimonónica, que versaba sobre las noticias y acontecimientos artísticos y políticos más relevantes del país.

¹⁰⁰⁶ Periódico belga de extensa trayectoria, dado que continúa vigente desde su fundación en 1906. Es uno de los diarios generalistas más leído de Bélgica y el único diario francófono belga que se publica todos los días de la semana.

¹⁰⁰⁷ *Le Journal de Bruxelles* fue un periódico belga, redactado en francés que se publicó en Bruselas desde 1841 hasta 1926. Caracterizado por una enraizada ideología católica, fue fundado en 1820 por Rioust, un exiliado francés, que era abad y sacerdote. Desde 1851, pasó bajo la dirección Jules Edouard François Xavier Malou (1810-1886).

Officiel Artistique et théâtral, L'¹⁰⁰⁸: 178, 619, 824.

Progrès, Le¹⁰⁰⁹: 256, 624, 825.

BRASIL

Epoca, A¹⁰¹⁰: 183, 600, 817.

*Jornal do Brasil*¹⁰¹¹: 271, 608, 820.

CANADÁ

Canard, Le¹⁰¹²: 183, 828, 592, 645, 815.

Jour, Le¹⁰¹³: 249, 608, 638, 821.

*Montréal qui chante*¹⁰¹⁴: 45, 615, 823.

¹⁰⁰⁸ *L'Officiel Artistique et théâtral* fue un periódico semanal de información artística y escénica que se publicaba cada martes en Anvers desde 1912 hasta 1926.

¹⁰⁰⁹ *Le Progrès* es un diario belga de información local, fundado el 1 de mayo de 1941, difundido en la ciudad de Ypres (en el noroeste de Bélgica) y sus poblaciones circundantes.

¹⁰¹⁰ *A Epoca* fue un periódico brasileño de carácter ilustrado, que se editó en Río de Janeiro desde 1912 hasta 1919. Dirigido por el periodista y jurista brasileño, Vicente Piragibe (1879-1959), abordaba especialmente noticias nacionales y asuntos cotidianos, concediendo en sus últimas páginas un especial interés por los anuncios, los deportes y el mundo de los espectáculos.

¹⁰¹¹ El *Jornal do Brasil*, también conocido con las siglas JB, es uno de los periódicos brasileños más antiguos, fundado por el periodista Rodolfo Epifânio de Sousa Dantas (1854-1901). De circulación diaria con sede en Río de Janeiro (Brasil), se publicó en formato impreso desde 1891 hasta 2010, año en el que pasó a editarse únicamente de manera digital.

¹⁰¹² Periódico hebdomadario publicado en una de las principales ciudades de la provincia de Québec (Montréal). Desde sus primeros números, se autodefinía como un periódico semanal ilustrado (Anónimo, CAN, 1877: 1) De calado humorístico y satírico, *Le Canard* conoció una gran popularidad en su época, siendo editado desde 1893 hasta 1958. Su fundador fue H. Berthelot.

¹⁰¹³ *Le Jour* (1931-1945) fue un diario canadiense, con sede en la ciudad de Montreal, que se definía a sí mismo como un periódico «*indépendant politique, littéraire et artistique*», que estuvo dirigido por Jean-Charles Harvey.

¹⁰¹⁴ *Montréal qui chante* fue una revista ilustrada canadiense que se publicó desde 1914 hasta 1923. El fundador de esta revista especializada en el género musical fue Lévie Tremblay. Se publicaba mensualmente en Montreal e incluía partituras musicales y letras de canciones.

*Pays, Le*¹⁰¹⁵: 183, 651.

*Presse, La*¹⁰¹⁶: 44, 183, 218, 624, 641, 647, 825.

*Queenslander, The*¹⁰¹⁷: 104, 625, 825.

*Radiomonde*¹⁰¹⁸: 241, 625, 826.

*Soleil, Le*¹⁰¹⁹: 107, 639.

ESCOCIA

*King's Theatre Programme*¹⁰²⁰: 134, 611, 821.

*Scotsman, The*¹⁰²¹: 134, 626, 826.

ESPAÑA

*ABC*¹⁰²²: 442-443, 426, 456-470, 533, 588, 632, 696, 813.

¹⁰¹⁵ *Le Pays* fue un periódico canadiense, redactado en lengua francesa, que se publicó entre 1910 y 1921 en Montréal. Además de información general y sucesos, este periódico de circulación hebdomadaria publicó escritos literarios y crónicas teatrales tanto de autores/as nacionales como extranjeros.

¹⁰¹⁶ *La Presse* (1884-) es un periódico canadiense de información general con sede en Montreal (Quebec). De tendencia federalista, fue fundado el 20 de octubre de 1884 por William-Edmond Blumhart.

¹⁰¹⁷ *The Queenslander* (1866-1939) fue una publicación semanal que se creó como una edición literaria del *Brisbane Courier* (now *The Courier-Mail*). *The Queenslander* fue editado por Brisbane Newspaper Company en 1866. Estuvo dirigido por el empresario australiano Thomas Blacket Stephens (1819-1877)

¹⁰¹⁸ *Radiomonde : le Québec et ses vedettes* fue una revista de información radiofónica publicada en Montreal desde de 1939 hasta 1985, informó, principalmente, de estrenos teatrales, así como de la programación televisiva y radiofónica.

¹⁰¹⁹ *Le Soleil* (1896-) es un diario canadiense de información general con sede en Québec, que tuvo como fundadores a Wilfrid Laurier, el primer ministro de Canadá, y Honoré Mercier, primer ministro de Quebec. En activo desde 1896, *Le Soleil* es uno de los diarios más leídos de la ciudad de Quebec, junto con *Le Journal de Québec* (1967-).

¹⁰²⁰ Hoja informativa de pequeño formato publicada en Glasgow que informaba sobre los próximos estrenos y las actividades del aludido teatro.

¹⁰²¹ *The Scotsman* (1817-) fue un periódico escocés con sede en Edimburgo. Sus fundadores fueron el abogado William Ritchie y el editor Charles Maclaren. Frente al servilismo del resto de diarios de la zona, *The Scotsman* se comprometió a adherirse a una política imparcial e independiente.

¹⁰²² Diario español de extensa trayectoria fundado en 1903 por el periodista y empresario madrileño Torcuato Luca de Tena (1861-1929). De línea conservadora y monárquica, sobresale por su formato, pues fue uno de los primeros periódicos en editarse con grapa y en formato folio. Constituye uno de

Acción, La¹⁰²³: 451, 644.

Adelanto, El¹⁰²⁴: 306, 588, 813.

Ahora¹⁰²⁵: 532, 588, 642, 813.

Álbum Ibero-Americano, El¹⁰²⁶: 106, 640.

Alrededor del mundo¹⁰²⁷: 284, 589, 814, 844.

Artista, El¹⁰²⁸: 300, 590, 814.

Blanco y Negro¹⁰²⁹: 49, 413, 443, 468, 573, 591, 636, 640, 646, 649, 658, 695, 815.

los diarios nacionales más representativos. Consta de once ediciones y una antigua y consolidada presencia en Madrid y Sevilla. Desde 2010, lo dirige el periodista Bieito Rubido Ramonde.

¹⁰²³ Definida como una publicación monárquica, católica y con alto sentido patriótico, *La Acción* (1916-1924) fue un diario vespertino vinculado al radicalismo conservador maurista. Tras ser fundado por el diputado maurista Manuel Delgado Barreto, compitió con *La Tribuna* (1912).

¹⁰²⁴ *El Adelanto: diario político de Salamanca* fue una publicación de información general y local que se publicaba diariamente, excepto domingos, en la capital de Castilla y León.

¹⁰²⁵ *Ahora* (1930-1939) fue un diario español de circulación diaria con sede en Madrid publicado durante la Segunda República y la Guerra Civil española. Solía aparecer con el subtítulo «diario gráfico» (Anónimo, AHO, 1930: 1) y se la solía adscribir a una ideología política de centro. Su director propietario fue Luis Montiel (1884-1976) y su gerente Luis de Miquel. La subdirección del diario corrió a cargo del periodista y escritor español Manuel Chaves Nogales (1897-1944).

¹⁰²⁶ *El Álbum Ibero-Americano* (1890-1909) fue una revista española, editada en Madrid, que estuvo dirigida por la escritora feminista Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919). Definida con el subtítulo de «ilustración semanal», este hebdomadario abordó temáticas misceláneas, entre las que se encontraron las artes, las ciencias, la literatura, la moda y los salones. En *El Álbum Ibero-Americano* se entremezclaron ideologías opuestas, ya que, por un lado, enzarzó el ideario feminista de su directora y, por otro lado, ciertos artículos seguían manteniendo una ideología más que conservadora en lo que atañe a la emancipación de las mujeres.

¹⁰²⁷ Fundada por el periodista Manuel Alhama Montes bajo el seudónimo de Wanderer, *Alrededor del mundo* (1899-1930) fue una revista hebdomadaria de carácter costumbrista que abordó temáticas generales, así como conocimientos de índole artística, viajera y curiosidades científicas. Sus crónicas y noticias incluían además numerosas ilustraciones que, en sus últimos años, también fueron acompañadas de fotografías.

¹⁰²⁸ Revista artística editada en Madrid bajo el subtítulo de «música, teatro y salones», de periodicidad hebdomadaria. Su contenido se basaba en crónicas teatrales, así como en artículos y escritos de creación literaria sobre artistas y la actualidad de los estrenos de teatro, conciertos, musicales, etc. tanto a nivel peninsular como en el extranjero. Su primer director fue Elías P. Ferrer, al que le proseguiría Vicente Cuenca en 1867.

¹⁰²⁹ *Blanco y Negro* (1891-2000) constituyó una de las primeras revistas del periodismo gráfico. Fundada en Madrid el 10 de mayo de 1891 por el escritor y periodista Torcuato Luca de Tena y Álvarez-Ossorio (1861-1929), quien junto al diario *ABC*, fundará la Sociedad Prensa Española en 1903, propiedad los Luca de Tena. Esta revista ilustrada (como se autodenominaba) tuvo una periodicidad semanal (normalmente, se publicaba los domingos) y sobresalió por la calidad del papel. En este sentido, fue la

*Cádiz*¹⁰³⁰: 453, 587.

*Clamor Público, El*¹⁰³¹: 290, 593, 815.

*Ciudadanía*¹⁰³²: 433, 640.

*Correo Español, El*¹⁰³³: 423, 534, 594, 651, 815.

*Correo Extremeño, El*¹⁰³⁴: 299, 298, 594, 815.

*Correspondencia de Alicante, La*¹⁰³⁵: 306-307, 595, 815.

*Correspondencia de España, La*¹⁰³⁶: 46, 197, 349, 363, 430, 440, 442, 469, 476, 585, 595, 636, 641, 815.

primera revista en incorporar que el couché para la impresión de sus fotograbados (BNE, 2019a) a un precio asequible.

¹⁰³⁰ *Cádiz* (1877-1880) fue una «revista de artes, letras y ciencias», que estuvo dirigida por la escritora y articulista española Patrocinio de Biedma y Lamonedá (1848-1927). En ella, colaboraron autores de gran renombre intelectual, entre los que se encontraron Emilio Castelar, Nicolás Díaz Benjumea, Andrés Borrego, José de Echegaray o el referenciado Romualdo Álvarez Espino.

¹⁰³¹ *El Clamor Público* (1844-1864) fue un periódico español publicado en Madrid durante el reinado de Isabel II. De ideología progresista, el periódico estuvo dirigido por Fernando de Corradi, Francisco Orgaz y Juan Antonio Rascón. Fue un diario polemista, cuyas noticias versaban principalmente sobre política, aunque también incluía anuncios y una sección de folletín en la parte inferior.

¹⁰³² Fundado en Girona el 29 de julio de 1910, *Ciudadanía* (1910-1911) fue un diario de ideología republicana que se publicó inicialmente bajo la denominación de *Diario Republicano Autonomista de Avisos y Noticias*. Su director fue el escritor modernista Prudenci Bertrana (1867-1941). A inicios de 1911, pasó a publicarse semanalmente, adquiriendo el título de *Ciudadanía, semanario republicano autonomista, segunda época*, el cual cesó de publicarse el 18 de junio de 1911.

¹⁰³³ Definido en su subtítulo como un *Diario tradicionalista* y, finalmente, como *Diario legitimista* o como el *Órgano oficial de la comunión católica-monárquica*, *El Correo Español* (1888-1921) fue un periódico de ideología católica y monárquica. De carácter divulgativo, presentó noticias y sucesos de un espectro muy variado, aunque su contenido mostraba predilección por temáticas políticas. Su fundador fue el periodista y político Luis María de Llauder (1837-1902), quien sería pronto sustituido por el periodista carlista Leandro Ángel Herrero (1837-1904).

¹⁰³⁴ *El Correo Extremeño* fue un periódico autonómico extremeño publicado entre 1927 y 1931. Se publicó bajo la dirección de José López Prudencio y su ideología era próxima a la derecha política. Pese a publicarse en Badajoz, su ámbito de difusión se extrapoló a toda en Extremadura. Su cese remonta a agosto de 1931, tras la proclamación de la Segunda República. A *El Correo Extremeño*, le seguiría el diario *Hoy* (1933), de la Editorial Católica.

¹⁰³⁵ *La Correspondencia de Alicante* (1883-) es un diario noticiero de noticias locales y nacionales que se editó en dicha ciudad de la Comunidad Valenciana. Se definía como el «eco imparcial de la opinión y de la prensa», y estuvo dirigido por Antonio Galdó Chápoli.

¹⁰³⁶ Periódico vespertino con sede en la capital española, de carácter puramente informativo e independiente de los partidos políticos. Fue uno de los primeros diarios en conseguir mayores tiradas en España. Fue fundado en 1859 por el sevillano Manuel María de Santa Ana (1820-1894). Desaparecería en 1925 tras ser desbancado por el diario *El Imparcial*, quien por primera vez lo superó en tirada en 1882.

*Cosmópolis*¹⁰³⁷: 417, 644.

*Crónica Meridional, La*¹⁰³⁸: 243, 302, 596, 644, 815.

*Crónica*¹⁰³⁹: 300, 301, 389, 587.

*Cuento Semanal, El*¹⁰⁴⁰: 17, 449, 463, 469-470, 575, 596, 606, 640, 832, 816.

*Día, El*¹⁰⁴¹: 327, 597, 637, 461-462, 474, 816.

*Día de moda*¹⁰⁴²: 283, 638.

*Diario de Alicante, El*¹⁰⁴³: 109, 398, 588, 597, 816.

¹⁰³⁷ Fundada por el crítico guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) y el empresario uruguayo Manuel Allende, *Cosmópolis* (1919-) fue una revista de carácter mensual sobre temáticas literarias, Carente de ilustraciones, la revista se presentaba en un formato de doscientas páginas, que pretendía emular las grandes publicaciones europeas. Publicó literatura hispanoamericana, anglosajona, portuguesa y francesa.

¹⁰³⁸ Definido como un diario liberal independiente y de intereses generales, *La Crónica Meridional* (1860-1937) fue un periódico regional español de información general con sede en Almería. Fue fundado en 1860 por el escritor y periodista almeriense Francisco Rueda López (1834-1903).

¹⁰³⁹ Fundada al final de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), *Crónica* (1929-1938) fue una de las publicaciones gráficas más vendidas de su época, junto con la revista *Estampa*. Su director fue Antonio González Linares (1875-1945), quien modernizó la publicación introduciendo novedosas tendencias de edición así como numerosas fotografías que ilustraban las noticias y artículos. Se trataba de una revista bastante ecléctica en cuanto a su temática: se hizo eco de noticias de turismo, arte escénico, industria cinematográfica, deportes, literatura, pero, sobre todo, sucesos y noticias relativas a la belleza femenina.

¹⁰⁴⁰ *El Cuento Semanal* fue una prestigiosa revista madrileña de novelas cortas publicada en Madrid desde 1907 hasta 1912, la cual contaba, además, con numerosas ilustraciones y caricaturas a color en sus portadas. De periodicidad semanal, *El Cuento Semanal* estuvo dirigido por el conocido novelista Eduardo Zamacois (1873-1971).

¹⁰⁴¹ Fundado por el marqués Camilo Hurtado de Amézaga (1827-1888), *El Día* (1881-1908) fue un periódico editado en Madrid de información general y tendencia monárquica liberal. De carácter informativo, comercial y político, este diario ofrecía, además de editoriales, crónicas sobre agricultura, industria, finanzas, espectáculos o sucesos.

¹⁰⁴² Hebdomadario literario de carácter ilustrado, el cual estuvo dirigido por el escritor y periodista Eusebio Blasco y Soler (1844-1903), junto al dibujante Manuel Luque de Soria (1854-1918), el cual fue publicado entre 1880 y 1881. Aunque su contenido inicial fue eminentemente de tipo humorístico, en él también se publicaron semblanzas biográficas, crónicas culturales o anuncios comerciales.

¹⁰⁴³ Periódico español, de periodicidad diaria, publicado en la ciudad de Alicante. Descrito como un «periódico republicano», el *Diario de Alicante* (1907-1935) fue fundado por el periodista español Emilio Costa Tomás (1881-1939). Al iniciarse la Guerra Civil, el periódico fue incautado por la Unión General de Trabajadores (UGT), desapareciendo completamente en 1936.

*Diario de Valencia*¹⁰⁴⁴: 109, 386, 597, 624, 817.

*Diario oficial de avisos de Madrid*¹⁰⁴⁵: 47, 86, 447-448, 471, 584, 649.

*Elegancias*¹⁰⁴⁶: 99, 278, 551, 636, 649.

*Época, La*¹⁰⁴⁷: 17, 46, 98, 363, 390, 429, 440, 445-446, 448, 455, 468, 588, 658, 466, 584-585, 600, 633, 817.

*Escuela Moderna, La*¹⁰⁴⁸: 298, 644.

*Esfera, La*¹⁰⁴⁹: 116, 399, 636, 651.

*España Moderna, La*¹⁰⁵⁰: 436, 601, 640, 817.

-
- ¹⁰⁴⁴ Periódico español editado en Valencia desde 1911 hasta 1936. Su fundador fue el abogado Manuel Simó Marín (1868-1936), aunque poco tiempo después tomaría las riendas del diario el periodista Juan Luis Martín y Mengod (1875-1918). Desde su fundación en 1911 fue considerado el órgano del Partido Carlista.
- ¹⁰⁴⁵ El *Diario oficial de avisos de Madrid* (1825-1918) fue una publicación española de interés informativo que constaba de una parte oficial y otra de particulares. Tuvo su origen 1758, cuando el periodista Francisco Mariano Nipho (1719-1803) fundó el *Diario Noticioso, Curioso, Erudito y Comercial, Político y Económico*, que posteriormente se conocería con el título de *Diario de Madrid*. Se trata de uno de los diarios más longevos de España, a excepción de la *Gazeta de Madrid*.
- ¹⁰⁴⁶ *Elegancias* (1923-1926) fue una revista mensual dedicada a la moda femenina que estuvo dirigida a la alta burguesía y la aristocracia. Aunque desde sus comienzos su periodicidad fue mensual, desde el 15 de marzo de 1926, pasó a editarse cada quince días. De gran formato y con una gran profusión de fotograbados, esta revista constaba de más de setenta páginas y estuvo dirigida por el periodista Francisco Verdugo Landi (1874-1959).
- ¹⁰⁴⁷ Diario vespertino (1849-1936) fundado por el político y diplomático español Diego Coello y Quesada (1820-1897). De ideología claramente conservadora, fue el periódico por antonomasia de la monarquía, que pronto se convertiría en el modelo de diario aristocrático. Según la BNE (2019b), se creó desde una posición moderada como reacción al semiabsolutismo del ministerio de Juan Bravo Murillo. Aunque Ramón de Navarrete fue el director de su primer número, hasta 1866 lo dirigirá Diego Coello y Quesada (182-1897), a quienes le siguieron Ignacio José Escobar (1823-1887) y López Hermosa (1823-1887). Tras el advenimiento de la Guerra Civil española, fue incautado en 1936, pasándose a imprimir en sus talleres el diario *El Sindicalista*.
- ¹⁰⁴⁸ Revista de índole educativa dirigida por el profesor cordobés Pedro de Alcántara García Navarro (1842-1906), uno de los grandes introductores en España de las Escuelas Normales y de Magisterio. La revista, que se publicó entre 1892 y 1934 y fue de periodicidad mensual, estuvo dedicada a la formación de los maestros, así como a la educación de las mujeres y otros artículos (nacionales o extranjeros) sobre conocimientos pedagógicos.
- ¹⁰⁴⁹ Fundada el 3 de enero de 1914, *La Esfera* (1914-1931) fue una revista ilustrada editada en Madrid y fundada por el periodista malagueño Francisco Verdugo Landi (1874-1959). Editada por el grupo Prensa Gráfica, fue una de las revistas más representativas del denominado periodismo gráfico. En sus páginas, podían leerse artículos de teatro y crónicas sobre cine, deportes, moda, historia, literatura, etc., tanto a nivel nacional como europeo.
- ¹⁰⁵⁰ Prestigiosa revista cultural publicada en la España de entresiglos, desde 1889 hasta 1914. De trasfondo literario y científico, estuvo dirigida por el catedrático y jurisconsulto José Lázaro Galdiano (1862-

Esperanza, La¹⁰⁵¹: 352-353, 651.

Estandarte católico, El¹⁰⁵²: 400, 550, 649.

Globo, El¹⁰⁵³: 310, 446, 455-456, 467, 584, 605, 819.

Guirnalda, La¹⁰⁵⁴: 287, 644.

Guadalete, El¹⁰⁵⁵: 302, 638.

Heraldo de Alcoy¹⁰⁵⁶: 469-470, 606, 819.

Heraldo de Madrid¹⁰⁵⁷: 423, 606, 819.

Hojas Selectas¹⁰⁵⁸: 291, 533, 644, 648.

1947). Se publicaba en un formato de pequeñas dimensiones y su periodicidad era mensual. Poseía una gran variedad de contenidos intelectuales y no tuvo un ideario político definido.

¹⁰⁵¹ Periódico vespertino publicado en Madrid entre 1844 y 1874, bajo el subtítulo de «periódico monárquico». Se trató del periódico más relevante en la prensa absolutista de la España decimonónica y fue el órgano oficioso del carlismo.

¹⁰⁵² *El estandarte católico: diario de Tortosa* fue un periódico de adscripción católica e información general. De circulación diaria (excepto los domingos), *El estandarte católico* fue publicado en la capital tarraconense catalana desde 1898 hasta 1900. Previamente denominado como un diario tradicionalista : órgano oficial de la Junta de Distrito (en 1899), a partir de 1900, pasó a denominarse *Diario tradicionalista : diario de Tortosa*.

¹⁰⁵³ *El Globo* fue un periódico matutino con sede en Madrid que se publicó durante la Ilustración, en concreto, desde 1875 y 1932. Fundado por Emilio Castelar (1832-1899), *El Globo* se inscribió en una ideología republicana, convirtiéndose en el órgano del posibilismo representado por el Partido Republicano conservador y unitario.

¹⁰⁵⁴ Denominado como el «periódico quincenal dedicado al bello sexo», *La Guirnalda* (1867-1883) fue un periódico español que se editó desde enero de 1867 bajo la dirección del escritor vallisoletano Jerónimo Morán (1817-1872) y Vicente Oliveras Biec. Se trató de una revista versada en la instrucción hogareña de las mujeres sobre las bases del catolicismo más acendrado.

¹⁰⁵⁵ *El Guadalete* (1852-1936) fue un periódico local español, publicado y difundido en la ciudad gaditana de Jerez de la Frontera. Se autodenominaba periódico político y literario, aunque según hemos podido comprobar, en sus páginas daba cabida a crónicas de sucesos y de la sociedad mundana, así como noticias internacionales de distintos países de Europa.

¹⁰⁵⁶ *El Heraldo de Alcoy* (1896-) fue un diario local español de avisos, noticias e intereses generales que se publica desde en Alcoy, una ciudad de la provincia de Alicante.

¹⁰⁵⁷ De periodicidad vespertina (aunque también constó de diversas tiradas diarias), *El Heraldo de Madrid* (1890-1939) fue un periódico eminentemente matritense y de adscripción demócrata, que estuvo fundado por Felipe Ducazcal (1845-1891). Se trató de uno de los diarios con mayor tirada a comienzos del siglo XX y de gran popularidad entre la clase obrera. Abordó temáticas de información general, sucesos, así como noticias de índole social, política e información de espectáculos y de crítica teatral.

¹⁰⁵⁸ *Hojas selectas* (1902-1921) fue una publicación ilustrada que se catalogaba como una «revista para todos». Fundada por Pablo Salvat, esta revista barcelonesa incluyó escritos literarios, novelas, cuentos y obras teatrales, así como noticias informativas y artículos sobre distintas disciplinas. Concebida como

Iberia, La¹⁰⁵⁹: 303, 389, 392, 447-448, 470, 584, 607, 649, 820.

Ilustración Artística, La¹⁰⁶⁰: 187, 607, 641, 652, 820.

Ilustración de la Mujer, La¹⁰⁶¹: 94, 415, 607, 638, 820.

Ilustración Española y Americana, La¹⁰⁶²: 98, 330, 432, 446, 471, 584, 632-636, 820.

Imparcial, El¹⁰⁶³: 79, 411, 456, 468, 548, 607, 646, 301, 831, 820.

Independiente, El¹⁰⁶⁴: 447-448, 470, 584.

Información, La¹⁰⁶⁵: 296, 635.

una revista cultural y de entretenimiento, dio también cabida tiras cómicas y narraciones de viajes, así como de una sección titulada «Gaceta de la mujer».

¹⁰⁵⁹ Definido como un «diario liberal de la mañana», *La Iberia* fue un diario con sede en Madrid, que fue uno de los máximos representantes de la prensa política e informativa española. En este sentido, fue uno de los primeros periódicos cuyos contenidos estuvieron clasificados en secciones. Se publicó desde 1854 hasta 1898, aunque a partir de 1968 dejó de publicarse bajo esta denominación para pasar a titularse *La Nueva Iberia*. Su fundador fue el político, farmacéutico y dramaturgo Pedro Calvo Asensio (1821-1863).

¹⁰⁶⁰ *La Ilustración Artística* (1882-1916) fue una revista ilustrada, con preponderancia del grabado y la fotografía, publicada por la editorial Montaner y Simón en Barcelona. Se definía a sí misma como un periódico semanal de literatura, artes y ciencias. Entre sus colaboradores, sobresalen plumas tan ilustres como Leopoldo Alas (Clarín), Giner de los Ríos, José de Echegaray, Emilia Pardo Bazán, quien disponía de su propia sección de carácter periodístico, así como Valle-Inclán, Menéndez Pelayo o Pérez Galdós.

¹⁰⁶¹ *La Ilustración de la mujer* (1873-1877) fue una revista quincenal ilustrada, fundada por la escritora y novelista española Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919). Se definía como el órgano de la Asociación Benéfica de Señoras «La Estrella de los Pobres», consagrada a la educación intelectual, física y moral de las mujeres, a la caridad y beneficencia y a la justicia y protección mutua. Los beneficios de sus suscripciones se vertieron en la construcción de escuelas para las niñas carentes de recursos económicos.

¹⁰⁶² Fundada en la época del Sexenio Democrático (1868-1874), el 25 de diciembre de 1869, *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921) fue una revista editada en la capital española. Fundada por el escritor gaditano Abelardo de Carlos y Almansa (1822-1884), se convertiría en la máxima representante del periodismo gráfico del ocaso decimonónico y principios del XX.

¹⁰⁶³ *El Imparcial* (1867-1933) fue un periódico de ideología liberal editado en Madrid y fundado por Eduardo Gasset y Artime (1832-1884). Contrariamente a los denominados diarios de partido, *El Imparcial* poseía un cariz puramente informativo, alejándose del doctrinarismo característico de los periódicos ideologizados. Fue uno de los primeros periódicos que modernizaron la prensa española.

¹⁰⁶⁴ *El Independiente*, el cual se describía con el subtítulo de periódico liberal, es una publicación hebdomadaria de carácter regional, publicada en Gerona desde 1889. Desde 1891, incrementó su periodicidad a tres veces por semana.

¹⁰⁶⁵ *La Información* (1911-1914) fue un periódico local, que se definía como un «liberal democrático y de intereses generales» publicado en Almería.

Iris¹⁰⁶⁶: 310, 644.

Justicia, La¹⁰⁶⁷: 375, 400, 445, 448, 610-611, 821.

Liberal, El (Madrid)¹⁰⁶⁸: 78, 415, 430, 649, 743.

Liberal, El (Murcia)¹⁰⁶⁹: 310, 646.

Moda elegante, La¹⁰⁷⁰: 284, 286, 289-290, 292-293, 298-299, 303, 551, 587, 614-615, 633, 636, 650, 823.

Mar y Tierra¹⁰⁷¹: 288, 634.

¹⁰⁶⁶ Subtitulada como una «revista semanal ilustrada», *Iris* (1899-1904) fue una publicación barcelonesa que procuró extender el progreso cultural mediante la difusión del conocimiento literario dentro de unas limitaciones morales. Sus páginas poseían una gran variedad de dibujos, ilustraciones, fotografías y escritos literarios, tanto en prosa como en verso. Además de su vertiente literaria, también incluyó las principales novedades artísticas y sociales del momento, así como distintos pasatiempos y tiras cómicas.

¹⁰⁶⁷ Fundado sólo un año después que *El País*, *La Justicia* (1888-1897) fue un diario republicano, con sede en Madrid. Constaba de un formato de cuatro páginas con preponderancia de un contenido dedicado principalmente a noticias relacionadas con la política: noticias de las sesiones del Congreso, reseñas de las asambleas, así como resúmenes de las reuniones republicanas. Al margen de las noticias de la esfera nacional, en su sección de telegramas, recogía las últimas noticias del extranjero, sin prescindir nunca de una sección de espectáculos con los últimos estrenos y crónicas teatrales, así como de una sección sobre economía.

¹⁰⁶⁸ *El Liberal* (1879-1939) fue un diario matutino fundado en Madrid, dirigido por el periodista y político Miguel Moya Ojanguren (1856-1920), entre 1890 y 1906. Fundado como un diario independiente de ideología democrática, *El Liberal* fue uno de los principales periódicos de la Restauración. Tras ser incautado por el gobierno franquista, *El Liberal* cesó su actividad el 28 de marzo de 1939.

¹⁰⁶⁹ *El Liberal* (1902-1939) fue un periódico regional publicado en Murcia, el cual está considerado como uno de los periódicos de izquierdas más relevantes de inicios del pasado siglo. Fundado en junio de 1902 por el corresponsal de prensa Enrique Rivas Beltrán (?-1958), pese a declararse en sus inicios como un diario independiente, *El Liberal* se convertiría en el portavoz de los partidos republicanos de Murcia.

¹⁰⁷⁰ También conocida como *Moda elegante ilustrada* o *Moda ilustrada*, *La Moda elegante* (1842-1927) fue una revista gaditana con profusas ilustraciones sobre moda femenina, que se definía como el periódico de las familias. Aunque su sede se hallaba en Cádiz, se difundió también en toda Andalucía, en la capital española y en numerosas ciudades de la Península Ibérica, así como en Puerto Rico, Filipinas o La Habana. Su primer título fue *La moda: revista semanal de literatura, teatro, costumbres y modas*, la cual fue fundada por el escritor y médico gaditano Francisco Flores Arenas (1801-1877).

¹⁰⁷¹ *Mar y Tierra*, subtitulada «ilustración popular enciclopédica», fue una revista publicada en Barcelona entre 1900 y 1901. Abarcaba una amplia variedad de temáticas: desde textos literarios, noticias sobre descubrimientos y acontecimientos de actualidad, crónicas teatrales, modas, artes, viajes y ciencias. Sus textos solían venir acompañados de descriptivas fotografías, por lo que estaba destinada tanto a las clases populares como a las burguesas.

Mujer¹⁰⁷²: 444, 473, 476, 583, 616.

Mundo Femenino, El¹⁰⁷³: 392, 636.

Mundo Gráfico¹⁰⁷⁴: 321, 442, 469, 587, 616, 638, 648, 823.

Mundo Pintoresco, El¹⁰⁷⁵: 386, 540, 616, 650, 824.

Noroeste, El¹⁰⁷⁶: 425, 640.

Novelas y cuentos¹⁰⁷⁷: 444, 473, 476, 583.

¹⁰⁷² *Mujer* (1925-1926) fue una «revista del mundo y de la moda», editada en Madrid y distribuida por la editorial Saturnino Calleja. Destinada como su propio nombre indica a un público femenino, esta revista semanal transmitía consejos sobre la higiene y moda femenina, incluyendo además cuentos y novelas de literatos nacionales y extranjeros. A pesar de sus temáticas sobre moda femenina, desde su primer número, la revista no se dirigía a ningún sexo ni orientación social: «tal vemos a la mujer los que quisiéramos hacer su revista predilecta, de la que, por ser principalmente femenina, llamamos *revista del mundo*; y por no ser exclusivamente femenina, llamamos *revista de la moda*» (Anónimo, MUJ, 1925: 1).

¹⁰⁷³ *El Mundo Femenino* fue una revista de frecuencia semanal publicada en Madrid entre 1886 y 1887, la cual estuvo editada por G. Osler. En 1921, se publicó una revista homónima que fue el órgano de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas. Esta última fue la primera organización femenina, defensora de los derechos del colectivo femenino y de las niñas/os, de la que formaron parte mujeres de clase media y escritoras como Clara Campoamor (1808-1972), María de Maeztu (1882-1948) o Victoria Kent (1892-1987).

¹⁰⁷⁴ *Mundo Gráfico* fue una de las revistas más representativas de inicios del siglo XX consagrada al fotoperiodismo. Según se refleja en su primer número (La redacción, 1911: 1), se describía como una revista popular ilustrada, de periodicidad semanal. Abordó una gran diversidad de temáticas: desde la exposición de caricaturas, viñetas humorísticas, artículos de moda o deportes, hasta la divulgación de crónicas teatrales y noticias de sucesos. Emergió de la escisión de *Nuevo mundo* (1894-1913), tras el fallecimiento de su fundador, José del Perojo (1852-1908), por parte de Mariano Zavala (1865-1944), Francisco Verdugo Landi (1874-1959) y el fotógrafo José Demaría López (1870-1936), más conocido José López Campúa y José L. Campúa.

¹⁰⁷⁵ *El Mundo Pintoresco* (1858-1860) fue una publicación ilustrada editada en la capital española que se definía como un «periódico semanal: literatura, ciencias, artes, biografías, música, teatros, modas y toros», editada por Juan José Martínez, la cual solía venir acompañada de un suplemento sobre información teatral, anuncios comerciales y noticias generales.

¹⁰⁷⁶ *El Noroeste* (1896-1936) fue un periódico regional español, de información general y sucesos, publicado en La Coruña. Estuvo dirigido por el periodista y político gallego José Lombardero Franco (1864-1912).

¹⁰⁷⁷ *Novelas y cuentos* (1929-1966) fue una revista semanal que emitía distintos folletinos independientes en cada número, ya fuesen nacionales o novelas extranjeras vertidas al español. Se publicó en el mismo período que otras publicaciones literarias como el con otras publicaciones semanales como *La novela corta*, *La novela rosa*, o *El cuento semanal*. Su principal objetivo fue democratizar la lectura poniendo al alcance de la sociedad la literatura en español de novelistas de gran renombre, cuya portada solía acompañarse de coloridas ilustraciones.

Nuevo Mundo¹⁰⁷⁸: 49, 308, 341, 398, 432, 455-456, 531, 633, 634, 636, 640, 652, 697.

Orden, El¹⁰⁷⁹: 303, 638.

Pabellón Nacional, El¹⁰⁸⁰: 390, 621, 825.

País, El¹⁰⁸¹: 362, 356, 369, 375, 445-446, 457, 459, 465-466, 472, 564, 651, 657, 661, 663-664.

Pallaresa, El¹⁰⁸²: 447, 471, 584.

Por esos mundos¹⁰⁸³: 299, 624, 639, 825.

Provincias, Las¹⁰⁸⁴: 423, 624, 825.

¹⁰⁷⁸ *Nuevo Mundo* (1894-1933) fue una revista ilustrada, de tirada semanal, fundada por el periodista y político José del Perojo y Figueras (1850-1908). Trató temas de actualidad, los cuales ilustraba con fotografías e ilustraciones recurriendo a reporteros gráficos. En ella colaboraron escritores de la talla de Miguel de Unamuno a Ramiro de Maeztu. La revista *Mundo gráfico* adquirió *Nuevo mundo* en 1913.

¹⁰⁷⁹ *El orden : periódico científico, literario y de intereses generales* (1888-1890) fue un periódico regional publicado en Badajoz, el cual constituyó el órgano de la cámara de gobierno de dicha ciudad.

¹⁰⁸⁰ *El Pabellón Nacional* (1865-1890) fue un periódico político y literario español, que se definía bajo el subtítulo de «moralidad, justicia, libertad, reformas». Se trataba de un diario adscrito al liberalismo moderado, cuyo fundador y director principal fue Antonio Rivera y Vázquez.

¹⁰⁸¹ Fundado el 22 de junio de 1887, *El País* (1887-1921) fue un periódico republicano español, de carácter divulgativo, editado en Madrid y fundado por el matemático y periodista Antonio Catena Muñoz (1840-1913). Este nuevo órgano del partido de Manuel Ruiz Zorrilla (1833-1895) cosechó un notorio éxito como periódico anticlerical y popular, ostentando a inicios del siglo XX el prestigio de ser uno de los diarios madrileños más leídos.

¹⁰⁸² *El Pallaresa* (1895-1918) fue un diario regional español que se publicó en la provincia de Lérida. En sus comienzos se describió como un «periódico literario y defensor de los intereses provinciales», al cual le siguió «periódico democrático» y, finalmente, desde 1918, pasó a describirse como «diari nacionaliste de Lleida». Además de su propósito divulgativo, mostró un especial interés en sus inicios por la crónica literaria, difundiendo escritos tanto nacionales como traducciones de autores/as extranjeros/as. Constó de un suplemento titulado *El correo de Lérida*.

¹⁰⁸³ *Por esos Mundos* (1900-1926) fue una revista ilustrada española, de periodicidad mensual, editada en Madrid. Se creó como un suplemento semanal de la revista *Nuevo Mundo*. Desde 1906, pasó a publicarse mensualmente. Fue una revista especializada en los viajes y la tauromaquia —en sus primeros años se publicó bajo el subtítulo «Aventuras y viajes»—, una temática que ya abordaba su principal competidora: *Alrededor del mundo* (1899-1930). En 1916 se produjo una interrupción temporal de la publicación, la cual reapareció en 1926, apenas unos meses antes de su desaparición.

¹⁰⁸⁴ *Las Provincias* (1866-) es un antiguo periódico regional editado en la ciudad de Valencia y difundido en la Comunidad Valenciana. De tendencia regionalista e ideología conservadora, constituyó uno de los principales órganos de blaverismo durante la Transición española. Estuvo dirigido por el periodista y literato valenciano Martín Domínguez Barberá (1908-1984).

Radical, El¹⁰⁸⁵: 316, 625, 826.

Revista de España¹⁰⁸⁶: 352, 645.

Revista hispánica moderna¹⁰⁸⁷: 441, 644.

Revista Ibérica¹⁰⁸⁸: 434, 641.

Revista Mariana¹⁰⁸⁹: 437, 635.

Siglo Futuro, El¹⁰⁹⁰: 430, 445, 448, 466, 628, 658, 826.

Sol, El¹⁰⁹¹: 243, 372-373, 442, 457, 469, 587, 626, 658, 826.

¹⁰⁸⁵ *El Radical* (1910- fue un «diario republicano de la noche», fundado por el político y periodista Alejandro Lerroux y García (1864-1949). Al margen de su ideología republicana y anticlerical fue situado en la «extrema izquierda», autodefiniéndose como «socialista anarquista».

¹⁰⁸⁶ Publicada entre 1868 y 1894, la *Revista de España* fue una de las revistas científicas y literarias más relevantes de la segunda mitad de la España del siglo XIX. Además de por su alta calidad intelectual, sobresalió por su duración y su independencia política. José Luis Albareda y Sedze (1828-1897) la fundó en los meses previos a la revolución septembrina. Posteriormente, pasaría a ser copropietario Fernando León y Castillo (1842-1919).

¹⁰⁸⁷ Fundada en 1931 como el *Boletín del Instituto de las Españas* (1931-1934), *Revista Hispanica Moderna* (1934-), es una revista semestral de carácter científico perteneciente a la Universidad de Columbia, que se encuentra especializada en estudios literarios y culturales hispanos y luso-brasileños. Su línea de estudio se centra sobre todo en la divulgación de ensayos y reseñas de libros tanto español, como inglés o portugués sobre dicha producción literaria en los continentes de Europa, América Latina y Estados Unidos, abarcando desde la Edad Media hasta la actualidad.

¹⁰⁸⁸ *Revista Ibérica* fue una publicación adscrita al modernismo de entre siglos, que se difundía con periodicidad quincenal, aunque su corta vida le permitió sólo publicar cinco entregas, entre el 20 de julio y el 30 de septiembre de 1902. Poseía un formato pequeño, con portada ilustrada y su extensión era de 32 páginas por número. Descrita como una publicación versada en literatura, pintura, música y escultura, su director fue Francisco Villaespesa Marín (1877-1936), por lo que esta revista ilustrada, con especial interés por la cultura portuguesa, difundió sobre todo artículos de crítica y de creación literaria.

¹⁰⁸⁹ *Revista Mariana : publicación mensual con censura eclesiástica* fue una revista española, con sede en la ciudad andaluza de Córdoba. En su subtítulo, se describía como una publicación destinada a fomentar la devoción a la Santísima Virgen. Esta revista de periodicidad mensual pertenecía al periódico de adscripción católica *El Defensor de Córdoba* (1899-1938), por lo que publicó textos religiosos, así como crónicas sobre las festividades cristianas y críticas sobre la moralidad del panorama literario de la época.

¹⁰⁹⁰ *El Siglo Futuro : diario católico* (1875-1936) fue un periódico partidario del carlismo cuya sede se hallaba en Madrid. Su fundador fue Cándido Nocedal (1821-1885). Según la BNE (2019c), en sus páginas, albergaba además de editoriales y artículos sobre temáticas políticas y religiosas, noticias extranjeras. Asimismo, disponía de una sección de gacetillas, una oficial y otra de carácter religioso.

¹⁰⁹¹ *El Sol* (1917-1939) fue un diario independiente fundado por el ingeniero y empresario Nicolás María de Urgoiti (1869-1951), entonces director de La Papelera Española. Considerado en su época como uno de los mejores periódicos de Europa y el mejor de España (BNE, 2019d), su principal interés residió en la transformación política y social del país. Estuvo constituido por doce páginas de gran

*Última moda, La*¹⁰⁹²: 78, 651.

*Unión Ilustrada, La*¹⁰⁹³: 410, 641.

*Vanguardia, La*¹⁰⁹⁴: 81, 87, 288, 307, 338, 467, 548, 574, 587, 631, 633, 639, 828.

*Verdad, La*¹⁰⁹⁵: 337, 631, 822.

*Vida Galante*¹⁰⁹⁶: 631, 692, 694, 826.

*Voz, La*¹⁰⁹⁷: 306-307, 457, 631, 828.

formato y sobresalía por su escasa información sobre sucesos, hecho que contribuyó a que se lo tildara de intelectual y elitista. Fue dirigido por Félix Lorenzo (1879-1933), más conocido con el *alter ego* de Heliófilo. Entre sus colaboradores, sobresalen el filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955) o el caricaturista Luis Bagaría (1882-1940).

¹⁰⁹² *La Última Moda* (1888-1921) fue una «revista ilustrada hispano-americana», dedicada a las últimas tendencias de moda femenina, así como a las labores domésticas, higiene y reglas de etiqueta destinadas al colectivo femenino de las altas capas sociales. Pese a poseer su sede en Madrid, se difundió tanto en España como en las colonias de ultramar.

¹⁰⁹³ Publicada en Málaga entre 1909 y 1931, *La Unión Ilustrada* fue una conocida revista ilustrada, que se presentaba en sus inicios como un semanario gráfico, suplemento del periódico *La Unión Mercantil* (1886 y 1936). Fue uno de los máximos representantes del denominado periodismo gráfico andaluz y la principal competidora de la también revista malagueña *Vida Gráfica* (1925-1936). Pese a editarse en esta ciudad andaluza, se comercializó en gran parte de la península y en Hispanoamérica. Aunque en sus comienzos salía a la luz con periodicidad quincenal, en su tercer número adquirió un carácter hebdomadario.

¹⁰⁹⁴ *La Vanguardia* (1881-) es un diario matinal con sede en Barcelona de información general editado en Barcelona para toda España, publicado en castellano y desde 2011 también en catalán. En su primer número, publicado el 1 de febrero de 1881, se autodescribía como un «diario político y de avisos y noticias». Tras ser incautado durante la Guerra civil, fue renombrado durante la Dictadura franquista como *La Vanguardia Española*.

¹⁰⁹⁵ *La Verdad* (1871-) fue un periódico local publicado en Tortosa, la capital del Bajo Ebro, en la provincia de Tarragona. Pese a tratarse de un periódico local, se definió como un «diario político de noticias e intereses generales», que además abordaba las principales novedades literarias tanto nacionales como extranjeras.

¹⁰⁹⁶ Fundada el 6 de noviembre de 1898, *Vida Galante* fue una revista semanal ilustrada fundada por el escritor y periodista Eduardo Zamacois (1873-1971) y el editor catalán Ramón Sopena (1867-1932). Desprovista del carácter informativo de sus principales competidoras, esta publicación barcelonesa —precursora de la fotonovela— dotó a sus contenidos de un tono humorístico e incluso erótico, integrando en sus escritos tiras cómicas y caricaturas subidas de tono.

¹⁰⁹⁷ Periódico vespertino editado entre 1920 y 1939 por la empresa de *El Sol*, de José Nicolás. Dirigido a las clases populares, se definirá como «diario independiente de la noche» y liberal. De información política y noticias del ámbito nacional, *La Voz* poseyó los mismos principios que *El Sol* y pese a su ausencia de sensacionalismo, se alzó con el primer puesto de la venta callejera en 1930.

ESTADOS UNIDOS

*Aberdeen herald*¹⁰⁹⁸: 145, 840, 588, 813, 826.

*Abilene weekly reflector*¹⁰⁹⁹: 143, 588, 814.

*Ainslee's magazine*¹¹⁰⁰: 39, 45, 635.

*Anaconda Standard, The*¹¹⁰¹: 41, 148, 589, 814.

*Billboard, The*¹¹⁰²: 123, 126, 152-153, 155, 157, 159, 161-162, 165, 167, 590-591, 640, 647-648, 813.

*Bisbee Daily Review, The*¹¹⁰³: 37, 633.

*Boston Evening Transcript*¹¹⁰⁴: 36, 44, 193, 591, 814.

¹⁰⁹⁸ El *Aberdeen herald* (1886-1917) fue un periódico estadounidense publicado en la ciudad de Aberdeen, en la costa central de Washington (Chehalis County). De periodicidad semanal, el *Aberdeen herald* es considerado el primer periódico de la ciudad. En sus comienzos estuvo dirigido por Harford Charles "Harry" Telfer, un joven de sólo dieciocho años. Seguidamente, su dirección corrió a cargo del político Edward C. Finch (1862-1933) y del comerciante John J. Carney. Desde 1904 hasta 1911, el periódico pasó a publicarse dos veces por semana.

¹⁰⁹⁹ El *Abilene weekly reflector* (1888-1935) fue un periódico de ocho páginas, que se publicaba todos los jueves en la ciudad de Abilene, la sede del condado de Dickinson, en Kansas. Sus editores fundadores fueron los hermanos Berzelius L. Strother y Sidonia K. Strother. A partir del 9 de mayo de 1887, constó de una edición diaria denominada *Evening Reflector* (1887-1888).

¹¹⁰⁰ *Ainslee's magazine* fue una revista estadounidense versada en temáticas literarias y teatrales que se publicó desde 1897 hasta 1926. Con sede en Nueva York, su nombre original fue, empero, *The Yellow Kid*, teniendo como objetivo ser una publicación de humor, a semejanza del popular personaje de cómic de Richard F. Outcault. La denominación de *Ainslee's magazine* la adquirió un año más tarde.

¹¹⁰¹ *The Anaconda Standard* (1889-1970) fue un periódico estadounidense, de información local y nacional, con sede Anaconda, una ciudad del estado de Montana. De ideología demócrata, *The Anaconda Standard* presentaba una extensión de ocho páginas, así como numerosas columnas sobre noticias de la nación, el estado, la región y la ciudad.

¹¹⁰² Prestigiosa revista hebdomadaria estadounidense versada en la industria musical, considerada como una de las revistas especializadas más antiguas del planeta. Su fundación remonta a 1894 por William Donaldson y James Hennegan. En los albores del siglo XX, esta revista de índole comercial cubrió gran parte de la industria del entretenimiento, emitiendo anuncios y cartes de circos, ferias y espectáculos teatrales.

¹¹⁰³ *The Bisbee Daily Review* (1901-1971) fue un periódico estadounidense de carácter local que se publicaba diariamente (excepto los lunes) en Bisbee, una ciudad del condado de Cochise en el estado de Arizona. Previamente conocido como el *Weekly Orb* (1896), *The Bisbee Daily Review* se publicó hasta 1971, cuando William Epler lo adquirió para convertirlo en un semanario. Actualmente se conoce bajo la denominación de *About Bisbee daily review and Sierra Vista herald* (1985).

¹¹⁰⁴ *The Boston Evening Transcript* fue un diario vespertino publicado Boston, Massachusetts, desde el 24 de julio de 1830 hasta el 30 de abril de 1941. Su fundación tuvo lugar en 1830 de la mano de Henry

Buffalo NY Courier¹¹⁰⁵: 170, 592, 814.

Cairo Bulletin¹¹⁰⁶: 158, 592, 815.

Chicago Daily Tribune, The¹¹⁰⁷: 239, 645.

Chicago Sunday Tribune¹¹⁰⁸: 38, 593, 816.

East Oregonian¹¹⁰⁹: 145, 598, 843, 817.

Evening Post, The¹¹¹⁰: 37, 274, 602-603, 619, 816, 818.

Evening Statesman, The¹¹¹¹: 145, 602, 818.

Evening Telegram, The¹¹¹²: 181, 602, 682, 818.

Evening World, The¹¹¹³: 678, 849.

Dutton y James Wentworth, quienes por entonces eran los principales impresores del estado de Massachusetts.

¹¹⁰⁵ The *Buffalo Courier* fue un periódico ilustrado de circulación diaria publicado en Buffalo, la segunda ciudad más extensa del estado de Nueva York en Estados Unidos desde 1888 hasta 1926.

¹¹⁰⁶ El *Cairo Bulletin* es un periódico la ciudad estadounidense de Cairo (Illinois). Su fundación tuvo lugar el 21 de diciembre de 1868 por John H. Oberly. Su director quería hacer de él una publicación de sentimiento demócrata. Abarcó noticias de diversa índole, especialmente de sucesos, política y literatura.

¹¹⁰⁷ Fundado por James Kelly, John E. Wheeler y Joseph KC Forrest, *The Chicago Daily Tribune* (1847-) fue un diario estadounidense con sede en Chicago, en el estado de Illinois, Estados Unidos. Autodenominado en sus comienzos como el «mejor periódico del mundo», se trata del periódico más leído en el área de Chicago y en la región de los Grandes Lagos.

¹¹⁰⁸ El *Chicago Sunday Tribune* fue un hebdomadario estadounidense publicado en la ciudad de Chicago entre 1872 y 1963, que se difundía en el estado de Illinois. Sus noticias poseían un carácter eminentemente regional, informando principalmente de acontecimientos políticos y culturales, sobre todo en lo relativo al teatro, la música o el mundo deportivo.

¹¹⁰⁹ El *East Oregonian* es un diario con sede en Pendleton, en el estado de Oregon, al oeste de los Estados Unidos, el cual informaba también de los sucesos acaecidos en los condados de Umatilla y Morrow. Permanece en activo desde 1875, año en que fue fundado por M.P. Bull como semanario.

¹¹¹⁰ *The New York Evening Post*, actualmente abreviado como *New York Post*, fue un periódico fundado en 1801 por uno de los padres fundadores de Estados Unidos: Alexander Hamilton (1755-1804). Se trata de uno de los periódicos de mayor trayectoria y nombradía del siglo XIX.

¹¹¹¹ El *Evening Statesman* (1903-1910) fue un periódico estadounidense difundido en la ciudad de Walla Walla, en Washington. En sus primeros años, se adherió y vertió su apoyo las políticas del Partido Demócrata.

¹¹¹² *The Evening Telegram*, también conocido como *The New York Evening Telegram*, fue un periódico estadounidense de difusión diaria (excepto los domingos) con sede en Nueva York. Su fundador fue James Gordon Bennett Jr. (1841-1918), editor del *New York Herald*.

¹¹¹³ *The Evening World* fue un periódico estadounidense que se publicó en Nueva York desde 1887 hasta 1931. Dirigido por Joseph Pulitzer, *The Evening World* se creó como la edición vespertina del

*Examiner, The*¹¹¹⁴: 86, 602, 818.

*Fairmont West Virginian, The*¹¹¹⁵: 37, 603, 812.

*Goodwin's weekly*¹¹¹⁶: 144, 605, 819.

*Grande Evening Observer, La*¹¹¹⁷: 145, 844, 605, 712, 819.

*Guthrie daily leader, The*¹¹¹⁸: 153, 605, 819.

*Illustrated Buffalo Express, The*¹¹¹⁹: 40, 606, 820.

*Leadville Herald Democrat, The*¹¹²⁰: 149, 611, 822.

*Leamington Spa Courier*¹¹²¹: 151, 174, 611, 822.

*Leeds Mercury*¹¹²²: 131, 141, 415, 611-612, 822.

periódico *New York World* (1860-1931). De periodicidad era diaria (excepto los domingos y festivos), *The Evening World* abordó sobre todo noticias de índole política, no sólo a escala nacional, sino también europea e internacional.

- ¹¹¹⁴ *The Examiner* fue un periódico estadounidense publicado en Cincinnati (en el estado de Ohio) desde 1858 hasta 1858. Pese a ser un diario estadounidense, estuvo dedicado, según su subtítulo, a la población irlandesa, así como a sus intereses y a las condiciones morales, intelectuales y sociales de la raza irlandesa en el país y en el extranjero.
- ¹¹¹⁵ *The Fairmont West Virginian* (1904-1922) fue un diario local estadounidense publicado en Fairmont, una ciudad ubicada en el condado de Marion en el estado de Virginia Occidental.
- ¹¹¹⁶ *Goodwin's weekly* (1902-1929) fue un diario local estadounidense publicado en Salt Lake City (Utah). Bajo el lema de «*a thinking paper for thinking people*». Su propósito consistió en irradiar cultura, literatura y refinamiento a los habitantes de Salt Lake City. Su editor fue Charles Carroll Goodwin, padre del propietario y gerente del periódico, James T. Goodwin.
- ¹¹¹⁷ *La Grande evening observer* (1904-1959) fue un periódico estadounidense, de información general y local, difundido en horario de tarde en *La Grande*, una ciudad del en el estado de Oregón.
- ¹¹¹⁸ *The Guthrie daily leader* (1893-1996) fue un periódico regional estadounidense, de frecuencia diaria, que se publicaba bajo la dirección de Roy Hoffman en Guthrie, una ciudad del condado de Logan en Oklahoma.
- ¹¹¹⁹ *The Illustrated Buffalo Express* 1846–1924 fue un periódico regional estadounidense, de noticias locales e internacional que se publicaba en Búfalo, la segunda ciudad de mayor extensión del estado de Nueva York, tras la propia ciudad de Nueva York.
- ¹¹²⁰ El *Leadville Herald Democrat* (1886-1923) fue un periódico local estadounidense perteneciente a Leadville, una ciudad del condado de Lake en el estado de Colorado.
- ¹¹²¹ El *Leamington Spa Courier* (1828-1954) fue el primer periódico publicado en la localidad inglesa de Leamington, en el condado de Warwickshire. De carácter semanal, fue fundado en 1828 por John Fairfax y James Sharp Senior.
- ¹¹²² *The Leeds Mercury* (1718-1939) fue un periódico publicado en Leeds (West Yorkshire) fundado por John Hirst desde 1718 hasta 1755, un año en que vio su producción interrumpida para retomarla a partir de 1767 hasta 1939.

*Louisville Courier-Journal, The*¹¹²³: 38, 613, 819, 821.

*Morning Oregonian*¹¹²⁴: 146, 640.

*New York Dramatic Clipper, The*¹¹²⁵: 616, 822, 824.

*New York Dramatic Mirror, The*¹¹²⁶: 142-144, 147-150, 153-161, 164-167, 169-171, 616-618, 639, 650, 821, 823.

*New York Herald*¹¹²⁷: 713, 848.

*New York Press, The*¹¹²⁸: 37, 618, 825.

*New York Times, The*¹¹²⁹: 51, 87, 180, 618, 824.

¹¹²³ También denominado como *Courier Journal* o simplemente *The Courier, The Louisville Courier-Journal* (1868-) es el periódico de noticias locales de mayor trayectoria de Louisville, la principal ciudad del estado de Kentucky.

¹¹²⁴ *Morning Oregonian* (1861-1937) es un diario con sede en la ciudad de Portland, en el estado de Oregón. Se trata de uno de los diarios más antiguos de la costa oeste de Estados Unidos. Se fundó como un semanario por el editor y periodista Thomas Jefferson Dryer (1808-1879).

¹¹²⁵ El *New York Dramatic Clipper* (1853-1924), también denominado simplemente como *The Clipper*, era un semanario neoyorquino dedicado principalmente a noticias de ocio y entretenimiento, el cual también constó de ediciones anuales. Recogía noticias sobre espectáculos de danza, música, círculos deportivos y especialmente, información de los últimos estrenos teatrales. En 1924, *The Clipper* sería absorbido por la revista de entretenimiento *Variety* (1905-).

¹¹²⁶ *The New York Dramatic Mirror* (1879-1922) fue un reputado periódico de información teatral con sede en Manhattan y uno de los grandes competidores del previamente referenciado *The New York Dramatic Clipper*. Bajo la denominación de *New York Mirror*, fue fundado por Ernest Harvier en enero de 1879 y no sería hasta 1889 cuando se añadió el vocablo «*dramatic*».

¹¹²⁷ El *New York Herald* (1795-1872) fue un diario americano de gran tiraje fundado el 6 de mayo de 1835 en Nueva York por el editor James Gordon Bennett, uno de los principales referentes de la industria periodística en Estados Unidos. Fue uno de los primeros periódicos en abordar las crónicas de sucesos y en proporcionar una cobertura internacional en el campo de los negocios. Asimismo, a inicios del siglo XX, el *New York Herald* gozó de una gran relevancia en el desarrollo de la historieta moderna, al difundir obras de personajes de ficción como Buster Brown, Little Nemo o Hungry Henrietta.

¹¹²⁸ *The New York Press* fue un periódico de noticias generales y, especialmente, literarias, de la ciudad de Nueva York que se publicó entre diciembre de 1887 y julio de 1916. Su fundador fue el escritor y editor Frank Munsey (1854-1925), quien, en 1916, fusionó el periódico con el periódico *Sun* (1833-1950). Así, en julio de 1916, pasaría a llamarse *The Sun and New York Press*. Finalmente, en 1920, tras la fusión de *Sun* con *New York Herald*, su denominación se modificó a *The Sun and the New York Herald*.

¹¹²⁹ El archiconocido *The New York Times* (1851-) es uno de los periódicos más longevos y conocidos de los Estados Unidos, el cual fue fundado por los periodistas Henry Jarvis Raymond (1820-1869) y George Jones (1811- 1891). Aunque su sede se halla en Nueva York, se difunde en todo el territorio de los Estados Unidos, entre otros países extranjeros.

*Norwalk Evening Herald*¹¹³⁰: 164, 619.

*Norwood News*¹¹³¹: 170, 619, 824.

*Oklahoma City Daily Pointer*¹¹³²: 154, 619, 822, 824.

*Omaha Daily Bee*¹¹³³: 151, 171, 620, 824.

*Oregon Daily Journal, The*¹¹³⁴: 38, 180, 620, 824.

*Paducah Evening Sun, The*¹¹³⁵: 157, 621, 711, 825.

*Paso Herald, El*¹¹³⁶: 274, 638.

*Paterson Morning Call, The*¹¹³⁷: 168, 622, 825.

*Salida Record*¹¹³⁸: 143, 625, 827.

*San Francisco Call*¹¹³⁹: 38, 626, 826.

¹¹³⁰ El *Norwalk Evening Herald* (1832-1870) fue un periódico estadounidense de carácter regional que proporcionaba información local sobre Norwalk, una ciudad del condado de Huron en Ohio.

¹¹³¹ El *Norwood News* (1868-1965) era un periódico de información local que se publicaba en Norwood, esto es, la zona del Crystal Palace, así como en los distritos londinenses de Penge, Anerley, Sydenham, Dulwich, Streatham, Elmer's End, Beckenham, Woodside, Selhurst, Thornton Heath y Croydon.

¹¹³² El *Oklahoma City Daily Pointer* (1906-1913) fue un periódico estadounidense que transmitía información local sobre la ciudad de Oklahoma, especialmente en lo referido a sucesos y novedades literarias y de espectáculos.

¹¹³³ El *Omaha Daily Bee* (1871-1927) fue el primer periódico regional del estado de Nebraska. De ideología republicana, fue fundado el 8 de mayo de 1871 por el político Edward Rosewater (1841-1906). Modificó su título por *Bee-News* hasta su cese en 1937.

¹¹³⁴ *The Oregon Daily Journal* fue un periódico regional y vespertino que se publicó en la ciudad de Portland (Oregón) desde 1902 hasta 1982. Su fundador fue Sam Jackson, quien también había sido editor del diario editor del *East Oregonian* (1875-).

¹¹³⁵ *The Paducah Evening Sun* (1906-1929) fue un periódico local estadounidense publicado en Paducah, una ciudad ubicada en el estado de Kentucky. Se publicó bajo la dirección de Paxton y Fisher, y posteriormente, de un editor asociado llamado Elliott C. Mitchell.

¹¹³⁶ Conocido en las últimas décadas del siglo XIX como *El Paso Herald*, el *Sunday Herald*, and *El Paso Daily Herald*, *El Paso herald* (1901-1931) fue un diario regional estadounidense, que se difundió en esta ciudad del oeste de Texas, así como en Ciudad Juárez, de México.

¹¹³⁷ *The Paterson Morning Call* (1889-1969) fue un periódico local de circulación diaria que se publicó en Paterson, una ciudad del condado de Passaic, en Nueva Jersey.

¹¹³⁸ *Salida Record* (1898-1916) fue un diario estadounidense de información local publicado en Salida, una ciudad del condado de Chaffee en Colorado.

¹¹³⁹ *The San Francisco Call* (1895-1913) fue un periódico local que se publicó en San Francisco (California). Fue un diario muy popular entre las clases trabajadoras. Sus fundadores fueron James Joseph Ayers, Charles F. Jobson y Llewellyn Zublin. Como consecuencia de varias fusiones con

*Seattle Star, The*¹¹⁴⁰: 146, 626, 827.

*Shawnee News, The*¹¹⁴¹: 154, 626, 826.

*Spokane Press, The*¹¹⁴²: 163, 627, 826.

*St. Louis Republic, The*¹¹⁴³: 86, 635.

*Sunday Star, The*¹¹⁴⁴: 169, 629, 827.

*Sunday Telegraph, The*¹¹⁴⁵: 49, 629, 681, 709, 827.

*Syracuse Journal*¹¹⁴⁶: 172, 629, 828.

*Tägliches Cincinnatier volksblatt*¹¹⁴⁷: 194, 629, 827.

*Theatre Magazine, The*¹¹⁴⁸: 38, 630, 828.

distintos periódicos, también se denominó *The Daily Morning Call*, *The San Francisco Call & Post* o *News-Call Bulletin*. se retirara después de siendo comprado por el *San Francisco Examiner*.

¹¹⁴⁰ *The Seattle Star* (1899-1947) fue un periódico local de periodicidad diaria (excepto los domingos) creado por el editor estadounidense Edward Willis Scripps (1854-1926). Su zona de difusión fue Seattle, una ciudad de la costa oeste (Washington) de los Estados Unidos.

¹¹⁴¹ Actualmente conocido como *The Shawnee News-Star*, El *Shawnee News-Star* (1894-) es un diario local estadounidense publicado en Shawnee, una ciudad de Oklahoma. Se publica en los condados de Lincoln, Pottawatomie y Seminole, en el área metropolitana de Oklahoma.

¹¹⁴² *The Spokane Press* (1902-1939) fue un periódico vespertino y regional perteneciente a Spokane, una ciudad de Washington. Fundado por Edward Willis, *The Spokane Press* sobresalió entre los periódicos de su época por las numerosas ilustraciones y caricaturas que acompañaban sus noticias, así como por la comicidad de sus breves artículos.

¹¹⁴³ *The St. Louis Republic* (1888-1919) fue un diario editado por George Knapp and Co. en San Luis, una ciudad del estado de Misuri, en Estados Unidos.

¹¹⁴⁴ *The Sunday Star* fue la edición dominical del denominado *New York Star* o *Daily Star* (1868–1891), un diario de la ciudad de Nueva York con sede en Manhattan.

¹¹⁴⁵ El *Sunday Telegraph* fue la edición dominical del diario neoyorkino *The Morning Telegraph* (1839-1972). Su alcance estuvo orientado sobre todo a las noticias teatrales y las carreras de caballos.

¹¹⁴⁶ El *Syracuse Journal*, también denominado *Syracuse Herald* (1881-1986), fue un diario local del centro del estado de Nueva York, en Estados Unidos. Desde 1925, se creó un diario homónimo titulado *The Syracuse Herald-Journal* (1925–2001).

¹¹⁴⁷ El *Tägliches Cincinnatier Volksblatt* (1836-1919) fue un periódico redactado en alemán que se fundó en 1836 en la ciudad de Cincinnati (Ohio). Este periódico germano-alemán estuvo dirigido a la vasta población inmigrante procedente de Alemania que se había asentado en Cincinnati desde principios del siglo XIX. Tras perder influencia durante la Primera Guerra Mundial, el periódico fue absorbido el *Freie Presse* (1872-1964).

¹¹⁴⁸ *The Theatre Magazine* (1901-1930), la cual se describía a sí misma como «*illustrated Monthly Magazine of Dramatic and Musical Art*», fue una publicación neoyorquina ilustrada, de carácter anual,

*Theatre, The*¹¹⁴⁹: 629-630, 723, 827.

*Times Record, The*¹¹⁵⁰: 154, 630, 827.

*Topeka State Journal, The*¹¹⁵¹: 172, 630, 828.

*Variety*¹¹⁵²: 174, 274, 631, 828, 850.

*Washington Times*¹¹⁵³: 169, 631, 829.

*Waxahachie daily light, The*¹¹⁵⁴: 156, 631, 828.

*Webb City Daily Register*¹¹⁵⁵: 163, 631, 829.

FRANCIA

*Abeille de Saint-Junien, L'*¹¹⁵⁶: 210, 588, 814.

que emitía crónicas teatrales, noticias y fotografías sobre los principales espectáculos escénicos y musicales de la temporada.

¹¹⁴⁹ *The Theatre* (1902-1926), fue un periódico estadounidense publicado en la ciudad de Nueva York que recogía las principales crónicas teatrales del período, así como numerosas fotografías de las escenificaciones.

¹¹⁵⁰ *The Times Record* (1894-1923) fue un diario de información local y noticias sobre espectáculos que se publicaba en Blackwell, una ciudad del condado de Kay en Oklahoma.

¹¹⁵¹ *The Topeka State Journal* (1873-1922) fue un periódico local estadounidense fundado por Clarke Swayze el 1 de agosto de 1873. De frecuencia semanal, el periódico se difundió en Topeka, la capital del estado de Kansas.

¹¹⁵² *Variety* (1905-1933) es un hebdomadario estadounidense versado en la industria del entretenimiento, especialmente en lo que respecta al arte escénico, el ámbito cinematográfico o el musical. Fundada en Nueva York por el periodista y editor estadounidense Sime Silverman (1873-1933), *Variety* cuanta desde 1944 con una edición diaria denominada *Daily Variety*.

¹¹⁵³ *The Washington times* (1902-1939) fue un periódico estadounidense, de periodicidad diaria, que fue el sucesor del *The morning times* (1895-1897) y del *Washington Evening Times* (1902-1939).

¹¹⁵⁴ *The Waxahachie daily light* (1867-) es un periódico de información regional perteneciente al condado estadounidense de Ellis, en Texas. Desde sus comienzos, ha poseído una periodicidad diaria hasta 2017, cuando se anunció que pasaría a publicarse cada tres días.

¹¹⁵⁵ El *Webb City Daily Register* (1903-1918) fue un diario local estadounidense que dio continuidad al *Daily Register* (1891-1903). Fundado por Arthur Rozelle en la ciudad minera de Webb City, el *Webb City Register* perteneció al condado de Jasper en el estado de Misuri.

¹¹⁵⁶ *L'Abeille de Saint-Junien* (1881-1944) fue un periódico de periodicidad hebdomadaria, con sede en Saint-Junien. Descrita como la «feuille politique, littéraire, commerciale et agricole» de su región, *L'Abeille de Saint-Junien* se publicaba todos los domingos en esta población del departamento de la Haute-Vienne, en la región de Nouvelle-Aquitaine.

Action française, L¹¹⁵⁷: 332, 649.

Ancien Combattant de l'Ardèche, L¹¹⁵⁸: 205, 589, 813.

Annales politiques et littéraires, Les¹¹⁵⁹: 73, 94, 116, 196, 334, 407-408, 424, 427, 72, 74-75, 335, 337-338, 353, 442, 450, 473, 579-580, 582, 633, 641, 648-650, 856.

*Annuaire général des lettres*¹¹⁶⁰: 188, 589, 813.

*Armée et marine*¹¹⁶¹: 175, 852.

Aurore, L¹¹⁶²: 81-82, 90, 121, 245, 641-642, 649.

*Au bon marché*¹¹⁶³: 290, 589, 741-742, 814.

Avenir de Souk-Ahras, L¹¹⁶⁴: 224, 590, 814.

¹¹⁵⁷ *L'Action française, organe du nationalisme intégral* (1908-1944) fue un diario francés, de extrema derecha, que fue partidario del realismo. Su director fue el escritor y poeta Charles Maurras (1868-1952), líder del movimiento monárquico de la Action française (1898). Cesó de publicarse con la llegada de la Liberación en agosto de 1944.

¹¹⁵⁸ Periódico hebdomadario publicado entre 1919 y 1932 en Privas, una población francesa del departamento de l'Ardèche, en la región Auvergne-Rhône-Alpes. A partir de 1921, se autodescribía bajo el lema de «organe hebdomadaire des forces de gauche». Sus dos grandes fundadores fueron el escritor y dramaturgo Jules Reboul (1875-1966) y el político Louis Antériou (1887-1931). Fundado al final de la Gran Guerra, *L'Ancien Combattant de l'Ardèche* se autoproclamó como el defensor de los derechos de los antiguos soldados y sus familias (Anónimo, ACA, 1919: 1).

¹¹⁵⁹ *Les Annales politiques et littéraires* (1883-1971) fue una publicación francesa fundada por el periodista y escritor Jules Brisson (1828-1902) y su hijo Adolphe (1860-1925). Definida como una revista popular que salía a la luz cada domingo, publicó obras literarias, así como crónicas políticas, históricas y artísticas.

¹¹⁶⁰ *El Annuaire général des lettres* (1931-1934) fue una revista parisina de carácter literario que publicaba principalmente biografías y noticias sobre los escritores y las escritoras más célebres del momento.

¹¹⁶¹ *Armée et marine : revue hebdomadaire illustrée des armées de terre et de mer* (1899-1928) fue, como su propio subtítulo indica, una revista francesa ilustrada, con sede en París, fundada por el político naval Jules-Marie-Armand Cavelier de Cuverville (1834-1912)

¹¹⁶² *L'Aurore* (1897-1914) es un diario francés fundado por el director de prensa Ernest Vaughan (1841-1929), antiguo redactor de *L'Intransigeant* (1880-1948). En enero de 1898, publicó la conocida carta *J'accuse...!*, escrita por Émile Zola sobre el *affaire Dreyfus*. En su equipo de redacción, colaboraron autores de la nombradía de Bernard Lazare (1865-1903) o Georges Clemenceau (1841-1929).

¹¹⁶³ El catálogo *Au bon marché* fue una revista publicitaria de los almacenes del mismo nombre, la cual empezó a circular a inicios del siglo XX. Los almacenes *Au bon marché* fueron unos de los más insignes de la capital francesa, fundados por Aristide Boucicaut.

¹¹⁶⁴ *L'Avenir de Souk-Ahras* (1921-1955), autodefinido como «*journal hebdomadaire indépendant, paraissant le dimanche. Organe de défense des intérêts généraux de Souk-Ahras, Tébessa, Ain-Beida, Sedrata et leurs régions*», fue un periódico de circulación semanal con sede en esta población de Argelia.

*Avenir du bassin d'Arcachon, L*¹¹⁶⁵: 196, 267, 590, 813.

*Avenir du Puy-de-Dome, L*¹¹⁶⁶: 222, 590, 814.

*Bonhomme Normand, Le*¹¹⁶⁷: 221, 591, 815.

*Bulletin meusien*¹¹⁶⁸: 221, 225, 236, 592, 639, 815.

*Caricature, La*¹¹⁶⁹: 49, 185, 650, 677.

*Cherbourg-Éclair*¹¹⁷⁰: 200, 222, 226, 592, 815.

*Comædia*¹¹⁷¹: 49, 86, 89, 99-104, 121, 168, 175-178, 182-184, 197, 199, 202-203, 207, 210, 214, 221-222, 235, 262, 264-266, 268, 277, 279, 424, 535, 587, 593-594, 632-644, 647-649, 705, 715, 718, 815-816.

*Conferencia*¹¹⁷²: 82, 636.

¹¹⁶⁵ *L'Avenir du bassin d'Arcachon* (1934-1943) fue un diario francés de periodicidad hebdomadaria que se publicaba cada domingo. Se autodefinía como el «journal des intérêts balnéaires, industriels et maritimes de la contrée» (Anónimo, ABA, 1881: 1). Su sede se hallaba en Arcachon, una localidad del departamento de la Gironde, en la región de Nouvelle-Aquitaine.

¹¹⁶⁶ Diario regional publicado entre 1896 y 1925 autodescrito como «journal quotidien indépendant» y posteriormente «quotidien régional indépendant». Su sede se hallaba en la ciudad de Clermont-Ferrand.

¹¹⁶⁷ Periódico hebdomadario publicado cada sábado tarde desde 1865 hasta 1944 en la Baja Normandía: Calvados, Orne y la Manche. Su editor fue la Librairie Emile Alliot de Caen. En su primer número se autodescribía como el «journal hebdomadaire et spécial de tous les événements, bruits et nouvelles du Calvados» (Anónimo, BNO, 1865: 1)

¹¹⁶⁸ Descrito como el «organe du Groupement fraternel des réfugiés et évacués meusiens», *Le Bulletin Meusien* fue un periódico regional francés con sede en Verdun, en el departamento de la Meuse (región Grand Est). Su periodicidad fue hebdomadaria y se publicó desde 1914 hasta 1939.

¹¹⁶⁹ *La Caricature* fue una publicación satírica ilustrada, perteneciente a la Librairie illustrée. Se publicó en París entre 1880 y 1904, bajo la dirección del ilustre dibujante y novelista francés Albert Robida (1848-1926).

¹¹⁷⁰ Periódico de periodicidad diaria difundido en el departamento de la Manche. Su sede se encontraba en la ciudad de Cherbourg. Vigente desde 1904 hasta 1944, el Cherbourg-Éclair fue fundado por el director de prensa Jean-Baptiste Biard (1865-1938) años después de la fundación del principal periódico de Cherbourg: Réveil cherbourgeois. Con su desaparición en 1944, pasaría a denominarse *La Presse cherbourgeoise* (1944-1953) y en 1953 sería sustituido por *La Presse de la Manche* (1844-).

¹¹⁷¹ Periódico especializado en el arte dramático (1907-1944), con sede en la capital francesa, de periodicidad hebdomadaria entre 1941-1944 y diaria entre 1907-1937. Fundado por el ciclista y periodista parisino Henri Antoine Desgrange (1865-1940), *Comædia* fue, además de en el teatro, un diario versado en el cine, la música, el baile y las artes plásticas. Contó con dos suplementos: el diario artístico bimensual *Comædia illustré* (1908-1936) y el diario *Comædia-journal* (1926-1936).

¹¹⁷² *Conferencia* fue un diario francés, de periodicidad quincenal, que se calificaba a sí mismo como el «journal de l'Université des Annales», fundado por la periodista Yvonne Sarcey (1869-1950). Publicado entre 1907 y 1940, y posteriormente desde 1946 hasta 1950, *Conferencia* se creó con el objetivo de compendiar las numerosas conferencias realizadas en la época sobre literatura y música.

Constitutionnel, Le¹¹⁷³: 273, 637.

Construction lyonnaise, La¹¹⁷⁴: 177, 850, 594, 815.

Courrier de l'Oise, Le¹¹⁷⁵: 215, 595, 815.

Courrier de Saint-Nazaire, Le¹¹⁷⁶: 229, 595, 816.

Courrier de Saône-et-Loire, Le¹¹⁷⁷: 201, 211-212, 215, 219, 223, 225, 227, 595, 596, 641, 816.

Courrier de Vevey, Le¹¹⁷⁸: 263, 596, 816.

Cri de Toulouse, Le¹¹⁷⁹: 265, 596, 816.

Croix, La¹¹⁸⁰: 417, 596, 816.

Finalmente, tras unirse con *Les Annales politiques et littéraires*, este periódico comenzó a publicarse mensualmente desde 1949 hasta 1953.

¹¹⁷³ *Le Constitutionnel* (1815-1914) fue un diario político francés fundado en París durante los Cien días (1815) por el político Joseph Fouché (1759-1820) bajo la denominación de *L'Indépendant*. Adquirió su título definitivo durante la Segunda Restauración (1815-1830).

¹¹⁷⁴ *La Construction lyonnaise* (1879-1914) fue una publicación regional francesa de periodicidad bimensual, el cual versó sobre arquitectura, obras e ingeniería civil. Pese a ser aludido con la apelación de periódico, también se describía a sí mismo como una «revue mensuelle des entreprises publiques et privées : architecture et travaux publics» (Anónimo, CLY, 1900: 1). Su sede se hallaba en Lyon y se publicaba el primer y decimosexto día de cada mes.

¹¹⁷⁵ *Le Courrier de l'Oise* (1902-1939), cuya antesala fue *Le Courrier de Senlis*, fue un diario regional con sede en Senlis, una población francesa del departamento de l'Oise. De periodicidad hebdomadaria, este periódico se publicó cada domingo hasta 1939, cuando fue absorbido por *Le Progrès de l'Oise* (1840-1970).

¹¹⁷⁶ Semanario francés publicado entre 1867-1944 y difundido cada domingo en la población de Saint-Nazaire (departamento de la Loire-Atlantique) y sus alrededores: *Le Courrier de St-Nazaire et des cantons de Guérande, Le Croisic, Herbignac, Savenay, St-Étienne-de-Montluc* fue una de las variantes en su título. Desde 1924 hasta 1944 se publicó con un suplemento denominado *Le Messager de Saint-Gohard*.

¹¹⁷⁷ *Le Courrier de Saône-et-Loire* fue un periódico regional francés publicado en la región de Saône-et-Loire, cuya sede se encontraba en Chalon-sur-Saône. Se publicaba tres veces por semana y abarcaba temas de índole política y judicial.

¹¹⁷⁸ *Le Courrier de Vevey, de la Tour de Peilz et commune environnantes* (1907-1939) fue un periódico regional suizo, que se autodefinía como un diario progresista, con sede en Vevey, una población del cantón de Vaud. Se publicó desde 1907 hasta 1939 con frecuencia semanal.

¹¹⁷⁹ *Le Cri de Toulouse* fue un hebdomadario ilustrado de carácter satírico, que solía presentar numerosas caricaturas. Desde esta perspectiva, se presentaba a sí mismo como la «*chronique humoristique et illustrée de la semaine*». Se publicó en Toulouse en 1906 y, posteriormente, desde 1911 hasta 1930.

¹¹⁸⁰ *La Croix* es un periódico francés de ideología cristiana y católica, propiedad de Bayard Presse desde su fundación en 1880. En sus inicios, promovido por el religioso francés Vincent de Paul Bailly (1832-1912) fue una revista mensual, pasando a adquirir una periodicidad diaria en junio de 1883.

*Dépêche de l'Aube, La*¹¹⁸¹: 226, 634.

*Dépêche du Berry, La*¹¹⁸²: 201, 204, 213, 220, 228, 238, 596-597, 642, 816.

*Dimanches de la femme, Les*¹¹⁸³: 851, 597, 636, 643, 648, 816.

*Droit du Peuple, Le*¹¹⁸⁴: 197, 218, 264, 597, 817.

*Écho d'Alger, L'*¹¹⁸⁵: 108, 206, 244, 267-268, 320, 598, 642, 817.

*Écho de la Loire, L'*¹¹⁸⁶: 204, 209, 598, 646, 817.

*Écho de Paris, L'*¹¹⁸⁷: 197, 226, 599, 634, 650, 817.

*Écho Nogentais, L'*¹¹⁸⁸: 218, 236, 599, 817.

¹¹⁸¹ *La Dépêche de l'Aube : journal quotidien du monde du travail* (1920-1948) fue un periódico de información local publicado en Troyes, una población francesa del departamento de Aube en la región Grand Est.

¹¹⁸² *La Dépêche du Berry* fue un diario regional francés, definido como un «*journal républicain indépendant*» y posteriormente un «*organe quotidien de la démocratie du Cher*». Su frecuencia de publicación varió desde cuatro veces por semana hasta ser trisemanal e incluso bisemanal. Se publicó desde 1893-1944 en Vierzon y desde 1903 hasta 1944 en Bourges.

¹¹⁸³ *Les Dimanches de la femme* (1922-1944) fue un suplemento de la publicación *Mode du jour* (1921-1925) una revista semanal de moda femenina. En su primer número se definió como una publicación destinada a un público femenino: «*nous avons remarqué avec satisfaction, qu'au sortir de la guerre, les femmes ont, plus qu'auparavant, la coquetterie de leur logis, qu'elles veulent embellir et moderniser*» (Anónimo, DF, 1922: 1), como podemos apreciar, estaba dirigido especialmente a las amas de casa. Asimismo, publicó diversos folletines literarios y consejos sobre moda y belleza.

¹¹⁸⁴ *Le Droit du peuple* (1917-1940) fue un periódico francófono publicado en Suiza. Inició su andadura en el cantón de Vaud en 1917 como sucesor del diario *Le Grutléen*. Su sede se hallaba en Lausana. Muy pronto, se convirtió en uno de los periódicos más vendidos de Suiza. Firmó un acuerdo de cooperación con el diario *Le Travail*, de manera que ambos compartieron artículos nacionales e internacionales muy semejantes.

¹¹⁸⁵ Periódico francófono matutino que se publicó en Argelia entre 1912 y 1961. Desde su primer número, se definía como un «*journal républicain du matin*» (Anónimo, EAL, 1912: 1). Su fundador fue el periodista argelino Étienne Bailac (1875-1928).

¹¹⁸⁶ *L'Écho de la Loire* (1919-1939), cuyo nombre completo a partir de 1923 correspondía a *L'Écho de la Loire, de la Vendée et des Deux-Sèvres*, fue un periódico de información general que se publicaba dos veces al día en los departamentos de la Loire-Atlantique y la Vendée.

¹¹⁸⁷ *L'Écho de Paris* fue un diario francés de ideología patriótica y conservadora publicado entre 1884 y 1944. Su director fue el político Edmond Blanc (1856-1920). Tuvo como fundador al conocido director de prensa Valentin Simond (1842-1900).

¹¹⁸⁸ *L'Écho Nogentais* fue un diario de periodicidad semanal que se publicó entre 1845 y 1956 en la población de Nogent-sur-Seine, en el departamento de Aube. Abarcó temáticas de índole judicial, agrícola, comercial, industrial y literaria.

Écho rochelais, L^{'1189}: 207, 216, 218, 229, 599, 818.

Écho saintongeais, L^{'1190}: 220, 599, 818.

Écho Saumurois, L^{'1191}: 198, 215, 599, 818.

Éclair, L^{'1192}: 212, 214, 599, 817.

Égalité de Roubaix-Tourcoing, L^{'1193}: 200, 219, 599, 818.

Émancipateur, L^{'1194}: 121, 225, 600, 651, 817.

Enfant, L^{'1195}: 56, 642.

Est Républicain, L^{'1196}: 179, 196, 200, 202, 204, 222, 228, 267, 601-602, 621, 649, 817.

Européen, L^{'1197}: 431, 637.

¹¹⁸⁹ *L'Écho rochelais : feuille d'annonces commerciales, judiciaires et d'avis divers* fue un periódico hebdomadario publicado entre 1829 y 1941 en La Rochelle (Charente-Maritime).

¹¹⁹⁰ *L'Écho saintongeais: Journal littéraire, agricole, commercial et d'annonces* fue un periódico de carácter semanal publicado entre 1875-1941 en Saint-Jean-d'Angély, una población francesa del suroeste de Francia.

¹¹⁹¹ Definido como un «*journal politique, littéraire, d'intérêt local, d'annonces judiciaires et d'avis divers*», el *Écho saumurois* (1841-1962) fue un periódico fundado en 1841 en la imprenta de Paul Godet, en la ciudad de Saumur. Comprendía una crónica política, un folletín literario, una crónica local y regional, y noticias de sucesos.

¹¹⁹² *L'Éclair : journal quotidien du Midi* (1881-1944) fue un diario regional francés, sobre noticias nacionales y locales, que se editaba en Montpellier. Se difundió asimismo en los departamentos de Hérault y Aveyron.

¹¹⁹³ *L'Égalité de Roubaix-Tourcoing* (1895-1944) fue un diario socialista del norte de Francia perteneciente a las ciudades de Roubaix y Tourcoing.

¹¹⁹⁴ *L'Émancipateur : organe socialiste du Berry* (1906-1952) fue un hebdomadario regional francés con sede en la ciudad de Bourges, en el departamento de Cher. Se publicó de manera clandestina durante la Ocupación (1940-1944) para, posteriormente, desaparecer en 1952.

¹¹⁹⁵ *L'Enfant* fue una revista francesa de periodicidad mensual, que estuvo dedicada al estudio de todas las cuestiones relativas a la protección de la infancia. Definida como el órgano de las Sociétés protectrices de l'enfance, *L'Enfant* fue publicado en París entre 1891 y 1935.

¹¹⁹⁶ Diario regional publicado en el este de Francia desde 1889 hasta la actualidad. Se fundó el 5 de mayo del citado año, en Nancy, gracias a Léon Goulette. La sede de la publicación en la época fue la ciudad de Nancy (Meurthe-et-Moselle). Actualmente, se difunde en Lorraine y en Franche-Comté.

¹¹⁹⁷ *L'Européen* (1929-1940) fue un hebdomadario francés que trata temáticas económicas, artísticas y literarias. Editado en París, este periódico fue fundado en 1929 por Flory-Henri Turot con el objetivo de dar a conocer a la población francesa a sus vecinos europeos.

*Express du Midi, L*¹¹⁹⁸: 82, 269, 602, 822.

*Femme, La*¹¹⁹⁹: 85, 603, 818.

*Femme de France, La*¹²⁰⁰: 334-335, 418, 644, 649, 865.

*Figaro illustré*¹²⁰¹: 407, 581, 733.

*Figaro, Le*¹²⁰²: 37, 120, 175, 181, 187-188, 195-196, 223, 255, 261, 276, 423, 440, 443, 603, 632, 635, 638-641, 645, 647, 822.

*Finistère, Le*¹²⁰³: 208, 645.

*France, La*¹²⁰⁴: 60, 603, 818.

*Fronde, La*¹²⁰⁵: 28, 92, 247, 432, 465, 582, 633, 647.

¹¹⁹⁸ *L'Express du Midi : journal quotidien de Toulouse et du Sud-Ouest* (1891-1938), también llamado simplemente *L'Express*, fue un diario francés con sede en Toulouse, el cual circulaba en esta ciudad así como en la región circundante de Haute-Garonne, en el sur de Francia. Sus primeros directores fueron precisamente tres aristócratas de Haute-Garonne: los condes Suffren, Palaminy y Adhémar.

¹¹⁹⁹ *La Femme* (1879-1937) fue un periódico de aparición bimensual y posteriormente mensual, editado en París por la *Union nationale des amies de la jeune fille* de Francia. Se autodenominaba como el «organe des institutions féminines, chrétiennes, sociales et de l'Union nationale des amies de la jeune fille».

¹²⁰⁰ *La Femme de France* (1918-1938) fue un magacín femenino hebdomadario, bimensual y finalmente, mensual que se publicó en la capital francesa (París). Fundado por la editorial Offenstadt en 1915, esta revista femenina se fusionó poco después de su fundación con *Mode et beauté*, adoptando entonces el título de *Les Modes de la femme de France*. En 1925, retomó su nombre original: *La Femme de France*, aunque, en 1938, sería denominado *La Mode du jour*.

¹²⁰¹ El *Figaro illustré* fue, como su nombre indica, una edición ilustrada del diario *Le Figaro* que se publicó de manera anual y, finalmente mensual, entre 1883 y 1911. Fue un diario principalmente de índole literaria, y sus noticias y relatos se acompañaban siempre de ilustraciones y de las primeras fotografías.

¹²⁰² El *Figaro : journal non politique* fue un diario francés publicado a partir de 1826, bajo el reinado Carlos X, en la capital francesa. Este diario, de calado conservador y gaullista, es uno de los más longevos del Hexágono. Debe su nombre al ilustre personaje del dramaturgo francés Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799).

¹²⁰³ *Le Finistère* (1872-1939) fue un diario político, que se describía a sí mismo republicano y, posteriormente, como el «órgano semanal de la unión republicana». Se divulgó en la localidad bretona de Quimper, en el departamento de Finistère.

¹²⁰⁴ *La France* (1862-1937) es un diario de índole política, científica y literaria fundado por Arthur de La Guéronnière. En 1874, fue adquirido por Émile de Girardin, el famoso fundador del periódico *La Presse* y antiguo colaborador de *La Guéronnière*. Se componía asimismo de una sección de efemérides y una crónica de bellas artes y letras. Entre sus colaboradores más relevantes, destacan Émile Cèrè (1863-1932) y Gaston de Cambronne (1846-1912).

¹²⁰⁵ *La Fronde* (1897-1930) fue un periódico feminista escrito por y para mujeres, fundado por la insigne periodista feminista Marguerite Durand (1864-1936). Salió a la luz poco después del caso Dreyfus, mostrándose en su defensa. Tuvo una periodicidad irregular, siendo editado de manera diaria hasta

*Gard, Le*¹²⁰⁶: 208, 603, 818.

*Gaulois du Dimanche, Le*¹²⁰⁷: 427, 582.

*Gaulois, Le*¹²⁰⁸: 122, 185, 251, 255, 258-259, 582-583, 604, 635, 637, 643, 646, 822.

*Gazette de Bayonne, de Biarritz et du Pays basque, La*¹²⁰⁹: 228, 604, 818.

*Gazette de Biarritz et du Pays Basque, La*¹²¹⁰: 203, 604, 818.

*Gazette de Biarritz-Bayonne et Saint-Jean-de-Luz, La*¹²¹¹: 206, 213, 604, 818.

*Gazette de Château-Gontier, La*¹²¹²: 210, 232, 604, 819.

1903 y mensualmente desde septiembre de 1905 hasta marzo de 1905. Desde 1914, adquirió un carácter hebdomadario.

¹²⁰⁶ *Le Gard* (1921-1922), antiguamente denominado *Ancien Nîmes-soir*, fue un periódico republicano de periodicidad diaria con sede en la ciudad de Nîmes, en el sureste de Francia. Más allá de ofrecer información general, abarcaba temáticas de índole política y económica.

¹²⁰⁷ La edición dominical del diario *Le Gaulois*, la cual se denominó *Le Gaulois du dimanche*, comenzó a publicarse en 1897 hasta 1914. Definido como un «suplemento hebdomadario literario e ilustrado», tuvo como director al periodista francés Arthur Meyer. Su extensión era la misma que aquella de la versión diaria (cuatro páginas), aunque en su versión dominical presentaba más publicidad y, como refleja su propio subtítulo, un mayor contenido literario.

¹²⁰⁸ *Le Gaulois* fue un periódico francés publicado en la capital francesa entre 1868 y 1929. Sus fundadores fueron Edmond Tarbé des Sablons y Henry de Pène, aunque unas décadas después, en 1882, el diario pasaría bajo la dirección del periodista francés Arthur Meyer (1844-1924). Este periódico de circulación diaria, poseyó un marcado cariz conservador y monárquico. De hecho, como bien reflejan las novelas de nuestra autora, se convirtió en el predilecto de la aristocracia y las altas esferas de la sociedad. Desapareció en 1929, tras ser absorbido por uno de sus grandes competidores, el archiconocido *Le Figaro*.

¹²⁰⁹ La *Gazette de Bayonne, de Biarritz et du Pays basque* fue un diario de circulación diaria publicado entre 1923 y 1940 en la región de los Pirineos-Atlánticos, en el suroeste de Francia.

¹²¹⁰ *Gazette de Biarritz et du Pays Basque* fue un periódico regional francés publicado entre 1923 y 1940 en la región de Pirineos-Atlánticos. En sus comienzos se titulaba *Gazette de Bayonne*, autodenominándose como el «*grand quotidien basque*».

¹²¹¹ La *Gazette de Biarritz-Bayonne et Saint-Jean-de-Luz* fue un periódico republicano e independiente que emitía noticias literarias, mundanas y de interés local. De carácter hebdomadario se publicó entre 1893 y 1944. Sus sedes se hallaban en las ciudades de París, Biarritz y Bayonne.

¹²¹² La *Gazette de Château-Gontier*, en cuyo subtítulo se definía como un «*journal politique, littéraire, agricole et commercial*» (1878-1944), fue un hebdomadario regional publicado en esta ciudad del departamento de Mayenne. En sus comienzos, su periodicidad fue bisemanal y, posteriormente, pasó a publicarse una sola vez por semana.

*Germinal*¹²¹³: 209, 604, 819.

*Gil Blas*¹²¹⁴: 43, 48, 120, 122, 178, 187, 195, 342, 367, 381, 388, 278, 295, 331, 418, 456, 462, 579, 581-583, 604, 634, 636, 645-646, 818.

*Glaneur, Le*¹²¹⁵: 205, 605, 819.

*Grand Écho de l'Aisne, Le*¹²¹⁶: 235, 604, 639, 819.

*Grelot, Le*¹²¹⁷: 640, 778, 861.

*Humanité nouvelle, L*¹²¹⁸: 425, 651.

*Humanité, L*¹²¹⁹: 90, 91, 121, 123, 606-607, 820.

*Indépendant du Berry, L*¹²²⁰: 211, 220, 606, 651, 820.

*Instantané, L*¹²²¹: 367, 371-372, 580.

¹²¹³ El *Germinal de Brest: organe régional communiste sous le contrôle de la Fédération socialiste du Finistère* (SFIC) fue un periódico publicado entre 1921 y 1922 de periodicidad hebdomadaria publicado en Brest, una ciudad portuaria de Bretaña, en el noroeste de Francia.

¹²¹⁴ Fue un diario francés publicado entre 1879 y 1940 con sede en París. Su fundador fue el periodista y ensayista Auguste Dumont (1816-1885). Poseía un suplemento ilustrado, el semanario *Gil Blas illustré*. Su título se debe a *l'Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715), una célebre novela picaresca publicada por el dramaturgo Alain-René Lesage (1668-1747).

¹²¹⁵ *Le Glaneur : journal de l'arrondissement de Bazas* (1835-1944) fue un periódico semanal de información local publicado por J. Verdery en esta población del departamento de la Gironde.

¹²¹⁶ *Le Grand écho de l'Aisne* (1919-1943), el cual se definía como un órgano hebdomadario de información y de defensa de los intereses generales de la región, con sede Saint-Quentin, una ciudad del departamento de Aisne en la región de Hauts-de-France.

¹²¹⁷ *Le Grelot* fue una revista francesa publicada en París de carácter satírico entre 1871 y 1903. Fue fundada por Arnold Mortier (1843-1885) y se definió como una publicación marcadamente antiboulangista.

¹²¹⁸ *L'Humanité nouvelle* fue una revista internacional versada, según su propia descripción, en ciencias, letras y artes que se publicó entre 1897 y 1906. De periodicidad mensual, la revista tuvo su sede en París y estuvo dirigida por Gabriel de La Salle.

¹²¹⁹ *L'Humanité : journal socialiste quotidien* es un conocido diario francés, activo desde 1904, fundado por el político socialista francés Jean Jaurès (1859-1914). Desde 1920 hasta 1994, fue el órgano principal del Partido comunista francés.

¹²²⁰ *L'Indépendant du Berry* (1891-1938), cuyo subtítulo era «organe socialiste indépendant», fue un periódico regional ilustrado, de periodicidad hebdomadaria, con sede en la población de Le Blanc, en el departamento de Indre, en la región de Centre-Val de Loire.

¹²²¹ *L'Instantané* fue un suplemento ilustrado de *La Revue Hebdomadaire* (1892-1939) que se editó en París entre (1897-1920). Se definía a sí mismo como «L'Instantané. Album photographique de l'actualité». Además de la inclusión de crónicas literarias, publicó sobre todo novelas literarias hasta entonces inéditas por entrega.

Intermédiaire des chercheurs et curieux, *L*¹²²²: 256, 636, 647.

Intransigeant, *L*¹²²³: 64, 84, 120, 187, 239, 262-263, 360-361, 607-608, 632, 638, 648, 651, 848, 820.

Journal amusant, *Le*¹²²⁴: 49, 643, 684.

Journal d'Alençon et du département de l'Orne, *Le*¹²²⁵: 198, 608, 820.

*Journal d'Ancenis*¹²²⁶ : 208, 608, 820.

Journal d'Aubenas et de Vals-les-Bains, *Le*¹²²⁷: 206-207, 231, 609, 820.

Journal de la jeunesse, *Le*¹²²⁸: 247, 608, 821.

Journal de l'arrondissement de Valognes, *Le*¹²²⁹: 210, 609, 820.

¹²²² *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux* (1864-1940) fue una revista francesa de circulación mensual que constaba de una gran variedad de preguntas y respuestas que formulaba su público lector sobre temáticas enciclopédicas, especialmente, en lo atinente a la literatura, la historia, la ciencia o el arte. Editada en la capital francesa, esta revista tuvo como fundador y primer director a un editor escocés llamado Charles Read.

¹²²³ *L'Intransigeant* fue un periódico francés de circulación diaria que se publicó en la capital francesa desde 1880 hasta 1948. Fundado en julio de 1880 por el financiero Eugène Mayer (1843-1909), antiguo director de *La Lanterne*, este diario que fue en sus comienzos de trasfondo radical y socialista, tuvo como redactor jefe al político Henri Rochefort (1831-1913) (1880: 1), que pasó a ser su primer redactor jefe.

¹²²⁴ *Le Journal amusant* (1856-1933) es una revista sarcástica hebdomadaria fundada por Charles Philipon (1800-1862). Al mismo tiempo, este dibujante y periodista francés fundó *Le Petit Journal pour rire*, una versión popular de dicha revista. Su predecesor fue la revista *Journal pour rire*, fundada en 1849.

¹²²⁵ *Le Journal d'Alençon et du département de l'Orne* (1803-1923) fue un periódico regional de periodicidad bisemanal que se difundía en el departamento de Orne. Su sede se hallaba en Alençon, una ciudad de Normandía.

¹²²⁶ El *Journal d'Ancenis: feuille d'annonces légales de l'arrondissement* (1860-1944) — también conocido como *Journal d'Ancenis et des cantons de Varades, Ligné, Riaillé, Saint-Mars-la-Jaille*— fue periódico de circulación semanal con sede en Ancenis, una población situada en el oeste de Francia, en el departamento de la Loire-Atlantique.

¹²²⁷ *Le Journal d'Aubenas* (1890-1944) fue un diario político, literario, comercial y de anuncios, cuya corriente política fue en sus comienzos republicana y posteriormente radical-socialista. De periodicidad hebdomadaria, se difundió en las zonas sur de Ardèche, Aubenas y Largentière.

¹²²⁸ El *Journal de la jeunesse* (1873-1919), en cuyo subtítulo rezaba «*magasin d'éducation et de récréation et Semaine des enfants réunis*» es un semanario juvenil francés, fundado por la librería Hachette en París y destinado a un público infantil de entre diez y quince años.

¹²²⁹ *Le Journal de l'arrondissement de Valognes* (1837-1924) fue un periódico hebdomadario impreso por la compañía Carette-Bondessein en Valognes, en la región de Baja Normandía, del departamento de Mancha.

Journal de Montélimar¹²³⁰: 211, 221, 608, 821.

Journal de Pontarlier¹²³¹: 212, 609, 821.

Journal de Pontivy¹²³² : 209, 610, 821.

Journal de Roubaix¹²³³: 202, 241, 270, 452-453, 610, 821.

Journal de Seine-et-Marne¹²³⁴: 179, 609, 821.

Journal de Tournon, Le¹²³⁵: 205, 215, 233, 610, 819, 821.

Journal de Vienne et de l'Isère¹²³⁶: 177, 232, 610, 821.

Journal des débats politiques et littéraires¹²³⁷: 79, 185, 820.

Journal du Dimanche¹²³⁸: 44, 80, 248, 608, 649, 820.

¹²³⁰ *Le Journal de Montélimar* (1858-1944) fue un hebdomadario regional francés que se publicó en el departamento de Drôme. Su sede se encontraba en la población de Montélimar, una población del sureste de Francia. De carácter colaboracionista y antisemita, cesó su publicación con la Liberación en 1944.

¹²³¹ El *Journal de Pontarlier : feuille littéraire, industrielle, agricole et d'annonces* (1850-1944) fue un periódico hebdomadario perteneciente a la ciudad de Pontarlier, que se localiza en el departamento de Doubs.

¹²³² El *Journal de Pontivy et de son arrondissement* (1873-1944) —definido como el órgano de la opinión republicana de Pontivy, Vannes, Lorient y Ploërmel— fue un periódico hebdomadario sobre noticias literarias, locales y sucesos que se publicaba en Pontivy, la ciudad y población de Francia, en la región de Bretaña, del departamento de Morbihan.

¹²³³ El *Journal de Roubaix : moniteur politique, industriel et commercial du Nord* (1856-1944) fue un periódico bisemanal y diario desde 1869-1944, que se publicó en la ciudad de Roubaix, en la región de Hauts-de-France.

¹²³⁴ El *Journal de Seine-et-Marne : feuille littéraire, commerciale, industrielle, d'utilité locale et non politique* (1833-1939) fue un periódico regional francés con sede en Meaux

¹²³⁵ *Le Journal de Tournon* (1877-1939), en cuyo subtítulo se definía como «feuille littéraire agricole, commerciale et judiciaire». En 1980, se fusionó con *Le Riverain* para convertirse en *Le Journal de Tournon et d'Annonay, le Riverain*. Actualmente, se conoce bajo la denominación de *Le Journal de Tain Tournon*.

¹²³⁶ *Journal de Vienne et de l'Isère : organe des intérêts manufacturiers, commerciaux et agricoles du département* (1838-1944) fue un periódico de anuncios judiciales y locales con sede en la ciudad ed Vienne, en el sureste de Francia.

¹²³⁷ Publicado entre 1789 y 1944, el *Journal des débats politiques et littéraires* fue un diario francés de opinión creado por el abogado y periodista francés Gaultier de Biauzat (1739-1815), bajo el título de *Journal des débats et des décrets*.

¹²³⁸ *Le Journal du Dimanche* (1855-1901), «bajo el subtítulo *littérature, histoire, voyages, musique*», fue un periódico hebdomadario que se publica cada domingo en Francia, con sede en París.

Journal du Loiret¹²³⁹: 122, 218, 223, 229, 237, 608-609, 821.

Journal Officiel de la République Française¹²⁴⁰: 573, 648.

Journal, Le¹²⁴¹: 49, 180, 245, 262, 265, 268, 608, 634, 637, 639, 649, 651, 676, 821, 871.

Justice, La¹²⁴²: 187, 247, 257-258, 610, 635, 644, 821.

Lanterne, La¹²⁴³: 54, 64, 185, 188, 255, 273, 295, 581, 611, 856, 821, 871.

Lecture, La¹²⁴⁴: 351, 611, 822.

Lectures pour tous¹²⁴⁵: 247, 611, 688, 822.

Liberté, La¹²⁴⁶: 418, 612, 820.

¹²³⁹ El *Journal du Loiret : journal général du département du Loiret* (1790-1940) fue un periódico regional francés, de periodicidad hebdomadaria, publicado en Orléans.

¹²⁴⁰ El *Journal Officiel de la République Française* (1868-) es una publicación oficial editada por el Estado francés que tiene como finalidad informar a la ciudadanía de las novedades de su legislación, es decir, la difusión de decretos, leyes o reglamentos, entre otros avisos legales. Actualmente, su periodicidad es diaria (excepto los lunes y los días festivos).

¹²⁴¹ *Le Journal* (1892-1944) fue un periódico francés de frecuencia diaria cuya sede se encontraba en París. Fundado por el periodista Fernand Xau (1852-1899), el objetivo del diario tuvo en un principio democratizar la literatura a todas las capas sociales, siendo presentado como «journal littéraire d'un sou», a la vez que abordaba temáticas de índole política y artística.

¹²⁴² Fundada por el médico y periodista Georges Clemenceau (1841-1929) y el periodista Stephen Pichon (1857-1933), *La Justice* (1880-1976) fue un periódico francés, que abarcó temáticas de información general, pero sobre todo, de trascendencia política y judicial. De periodicidad diaria y con sede en París, *La Justice* tuvo como redactor jefe al historiador Camille Pelletan (1846-1915).

¹²⁴³ *La Lanterne* (1877-1938) fue un periódico satírico dirigido por el periodista y político Henri Rochefort (1830-1913). Fundado en 1868, este semanario se comercializó de manera clandestina antes de cesar su publicación en 1876.

¹²⁴⁴ *La Lecture* (1887-1901), en cuyo subtítulo fue definida como una «*magazine littéraire : romans, contes, nouvelles, poésies, voyages, mémoires et souvenirs, sciences, beaux-arts, critique, variétés, actualités, etc. etc.*», fue una revista sobre actualidad literaria que estuvo dirigida por Félix Juven, un conocido editor parisino fundador de la Société d'édition et de publications.

¹²⁴⁵ *Lectures pour tous : revue universelle et populaire illustrée* (1898-1971) fue una revista francesa de carácter hebdomadario fundada por el escritor y periodista Victor Tissot (1844-1917) y publicada por Hachette et Cie.

¹²⁴⁶ Subtitulado como «le journal de Paris indépendant, politique, littéraire et financier», *La Liberté* (1865-1940) fue un periódico francés fundado en 1865 por el periodista Charles Muller (1823-1898). En 1866, pasó a ser dirigido por Émile de Girardin que lo dirigió hasta 1870.

Libre Parole, La¹²⁴⁷: 80, 83-84, 121, 612, 822.

Littoral, Le¹²⁴⁸: 198, 612, 822.

Matin, Le¹²⁴⁹: 85, 256, 426, 613, 632, 648, 679, 823.

Mémorial d'Aix, Le¹²⁵⁰: 199, 214, 234, 614, 822.

Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire, Le¹²⁵¹: 178, 203, 211, 224,
266, 614, 823.

Ménestrel, Le¹²⁵²: 239, 614, 823.

Midi Socialiste, Le¹²⁵³: 228, 454, 635.

Modes de la femme de France, Les¹²⁵⁴: 37, 647-648, 859.

¹²⁴⁷ *La Libre Parole* (1892-1924) fue un periódico político francés, de cariz antisemita y de frecuencia diaria, fundado en Francia por Édouard Drumont (1844-1917).

¹²⁴⁸ *Le Littoral : organe quotidien des stations hivernales* (1883-1944) fue un periódico regional, de interés mundano y local, publicado en Cannes y en el distrito de Grasse (Alpes Marítimos). Se publicó en las ciudades de Niza, Cannes, Monte-Carlo, Menton, Saint-Raphaël y San Remo.

¹²⁴⁹ *Le Matin* (1884-1944) fue un diario francés de circulación diaria dirigido por el periodista Alfred Edwards (1856-1914). Fue uno de los grandes diarios de las décadas 1910 y 1920, gozando de un alto renombre gracias a sus novelas-folletines de grandes plumas del momento. A finales de los años 30, su ideología se orientó hacia la derecha extremo, colaborando con el régimen de Vichy. Finalmente, su difusión se prohibiría al llegar la Liberación.

¹²⁵⁰ *Le Mémorial d'Aix* (1837-1944) fue un periódico regional de frecuencia quincenal que se publicaba en Aix-en-Provence, el cual se difundía en la Provenza francesa así como en París. Tuvo como colaboradores a escritores de gran renombre como Émile Zola o Jean-Baptiste Gaut. Hasta agosto de 1873, formó parte de la imprenta de la viuda Remondet-Aubin, cuando pasó a ser propiedad del Sr. Formental.

¹²⁵¹ El *Mémorial de la Loire et de la Haute-Loire* (1854-1944), conocido simplemente como *Le Mémorial* a partir de 1930, fue un diario regional publicado en la ciudad de Saint-Étienne. Tuvo su origen en el *Mémorial judiciaire de la Loire*, un periódico judicial fundado en 1845.

¹²⁵² *Le Ménestrel* (1833-1940) fue una influyente revista hebdomadaria de música francesa. Fue fundada por Joseph-Hippolyte l'Henry e impresa por Poussièlgue.

¹²⁵³ *Le Midi socialiste* (1908-1944) fue un periódico regional de circulación diaria que se publicó en Toulouse. De ideología socialista radical, cesó de publicarse en 1944 con la llegada de la Liberación, siendo sustituido por *Midi libre* (1944-).

¹²⁵⁴ Fundada por la editorial Offenstadt en 1915, *La Femme de France* fue una revista de gran formato dedicada a un público femenino. De frecuencia hebdomadaria, dicha revista pronto cambiará de título para convertirse en *Les Modes de la femme de France*. Aunque, en 1925, la revista regresó a su denominación original, terminaría siendo absorbida en 1938 por *La Mode du jour*.

*Monde artiste illustré, Le*¹²⁵⁵: 94, 185-186, 615, 651, 822.

*Monde Illustré, Le*¹²⁵⁶: 187, 641.

*Moniteur de la mode, Le*¹²⁵⁷: 80.

*Moniteur du Calvados, Le*¹²⁵⁸: 203, 615, 823.

*Moniteur du Puy-de-Dôme, Le*¹²⁵⁹: 232-233, 615, 823.

*Mouette, La*¹²⁶⁰: 231, 615, 823.

*Narrateur, Le*¹²⁶¹: 214, 616, 823.

*Nîmes-Soir*¹²⁶²: 199, 206, 619, 862, 824.

¹²⁵⁵ *Le Monde Artiste Illustré* (1862-1914), también conocido simplemente como *Le Monde Artiste*, fue una publicación ilustrada de Francia que cosechó una gran reputación durante el siglo XIX y comienzos del XX. Como refleja su propio subtítulo, se consagró a la publicación de artículos y anuncios sobre literatura, teatro, música y bellas artes.

¹²⁵⁶ *Le Monde Illustré* (1857-1956) fue una revista hebdomadaria de la actualidad francesa de la era decimonónica que se publicó entre 1857 y 1940, y posteriormente desde 1945 hasta 1956. En 1948 se fusionó con *France illustration* (1945-1955). Entre sus páginas, pudieron leerse artículos y escritos literarios de plumas tan ilustres como George Sand, Alexandre Dumas o Théophile Gautier.

¹²⁵⁷ *Le Moniteur de la mode : journal du grand monde, modes, littérature, beaux-arts, théâtres, etc.* (1843-1913) fue una prestigiosa revista de moda creada por el ilustrador y litógrafo Jules David. No obstante, en sus orígenes no era un diario literario, sino que dio continuidad al periódico publicitario sobre tejidos y confecciones de la rue Vivienne: *le Journal spécial des nouveautés de la maison Popelin-Ducarre*.

¹²⁵⁸ El *Moniteur du Calvados, de l'Orne et de la Manche* (1854-1939) fue un periódico político, religioso, literario y comercial que se publicaba tres veces por semana Caen (Normandía). Pasó a tener una periodicidad diaria desde el 19 de enero de 1857 hasta el 10 de septiembre 1939.

¹²⁵⁹ *Le Moniteur du Puy-de-Dôme* (1856-1944) fue un diario regional bonapartista que, con el transcurso de los años, se adhirió en 1871 a una ideología republicana. En 1927, fue adquirido por Pierre Laval, quien respaldó el régimen de Vichy. Se trató de uno de los diarios más relevantes de Clermont-Ferrand durante el período de entreguerras.

¹²⁶⁰ *La Mouette* (1906-1942) fue un periódico local francés, de frecuencia hebdomadaria, que se publicaba en Le Pouliguen, una población francesa del Oeste de Francia en el departamento de la Loire-Atlantique. Entre 1906 y 1942, Península de Guérande en toda la península de Guérande.

¹²⁶¹ *Le Narrateur* (1841-1944) fue un periódico local de información general que se publicaba en Villefranche-de-Rouergue, del departamento de Aveyron, en la región de Occitanie.

¹²⁶² *Nîmes-soir*, en cuyo subtítulo se describía como un «*journal quotidien d'informations locales et régionales, indépendant*» fue un diario regional francés publicado en la ciudad de Nîmes entre 1919 y 1921.

*Nouvelle Revue, La*¹²⁶³: 94, 633.

*Nouvelliste de Bellac, Le*¹²⁶⁴: 234-235, 619, 823.

*Nouvelliste du Morbihan, Le*¹²⁶⁵: 226, 619, 645, 824.

*Œil de Paris, L'*¹²⁶⁶: 424, 620, 824.

*Œuvre, L'*¹²⁶⁷: 418, 620, 824.

*Orchestre, L'*¹²⁶⁸: 245, 620, 824.

*Ouest Républicain, L'*¹²⁶⁹: 220, 621, 824.

*Ouest-Éclair, L' (Caen)*¹²⁷⁰: 247, 646.

¹²⁶³ *La Nouvelle Revue* (1879-1940) fue una publicación parisiense de periodicidad quincenal. Se fundó en octubre de 1879 por Juliette Adam (1836-1936), con el objetivo de establecer un periódico de ideología republicana en contraposición al cariz conservador de la *Revue des deux Mondes* (1829-1971).

¹²⁶⁴ *Le Nouvelliste de Bellac : journal de la Haute-Vienne* (1831-1942) fue un periódico local francés con sede en Bellac, una población del departamento de la Haute-Vienne, en la región Nouvelle-Aquitaine. Su frecuencia de publicación era hebdomadaria y posteriormente bimensual.

¹²⁶⁵ *Le Nouvelliste du Morbihan* (1883-1944) fue un antiguo periódico diario del departamento de Morbihan, publicado en Lorient y Vannes. Su publicación se interrumpió durante Liberación, pasando bajo el control del Comité Departamental de Liberación de Vannes, que, el 6 de agosto de 1944, lo reemplazaría por un diario titulado *Le Morbihan Libéré*, el cual finalmente pasó a denominarse *La Liberté du Morbihan*.

¹²⁶⁶ También conocido con la variante de *L'Œil de Paris pénètre partout, L'Œil de Paris* (1928-1938) fue una publicación hebdomadaria ilustrada que se publicaba cada sábado en la capital francesa, de contenido literario, económico, político y carácter sensacionalista. Contó como ilustrador al dibujante Pierre Dukercy (1888-1945) y, en 1934, pasó a publicarse con una periodicidad anual.

¹²⁶⁷ *L'Œuvre* fue un diario francés publicado durante la primera mitad del siglo XX, en concreto, entre 1904 y 1944. Con el eslogan «*Les imbéciles ne lisent pas L'Œuvre*», el periódico adquirió una gran popularidad desde su primera publicación el 13 de mayo de 1904 bajo la dirección de Gustave Téry (1870-1928). Su periodicidad era mensual, aunque a partir de 1910 pasó a ser semanal y, finalmente, diaria en 1915. Su principal colaborador fue el panfletista Urbain Gohier (1862-1951).

¹²⁶⁸ *L'Orchestre : revue quotidienne des théâtres* (1856-1911) fue una revista francesa de índole escénica dirigida por el abogado y periodista francés Jules Duval (1813-1870). Con sede en París, se trataba de una publicación que informaba principalmente sobre la programación teatral y de conciertos de la capital francesa y del resto del Hexágono.

¹²⁶⁹ *L'Ouest républicain : journal des populations agricoles et maritimes du Morbihan* (1922-1942) fue un periódico regional de carácter bisemanal con sede en Lorient, una ciudad portuaria del departamento de Morbihan.

¹²⁷⁰ Esta nueva edición de *L'Ouest-Éclair* se publicó entre 1912 y 1944 en la ciudad de Caen, una ciudad del oeste de Francia en la región de Normandía.

Ouest-Éclair, L' (Rennes)¹²⁷¹: 209, 210, 219, 227, 229, 230, 235, 237-238, 241, 248, 269, 620-621, 636, 638, 643, 824.

Paris-Soir¹²⁷²: 262, 622, 825.

Petit Dauphinois, Le¹²⁷³: 225, 234, 622, 825.

Petit Journal, Le¹²⁷⁴: 290, 622, 825.

Petit Marseillais, Le¹²⁷⁵: 179, 185, 269, 622, 647, 825.

Petit Méridional, Le¹²⁷⁶: 205, 208, 233, 622-623, 825.

Petit Parisien, Le¹²⁷⁷: 40-41, 89-90, 224, 248, 263, 623, 646, 825.

Petit Troyen, Le¹²⁷⁸: 219, 221, 230, 236, 825.

¹²⁷¹ *L'Ouest-Éclair* (1899-1944) fue un periódico regional francés con sede en Rennes y de gran renombre en el oeste de Francia. Recogía informaciones regionales y locales, así como noticias de índole política, literaria y comercial. Cabe señalar que además de en Rennes, se difundía en Bretaña, Anjou, Normandía, Maine y Poitou.

¹²⁷² *Paris-Soir* (1923-1944) fue un periódico francés, de periodicidad diaria, fundado por el periodista francés Eugène Merle (1884-1946) y dirigido por Jean Prouvost (1885-1978) desde 1930. Su publicación cesó con la Liberación en 1944.

¹²⁷³ El *Petit Dauphinois* (1878-1944) era un diario de los Alpes franceses, editado en Grenoble y de tendencia socialista. Su fundador fue Marcel Besson. Su publicación cesó el día de la liberación de Grenoble, el 22 de agosto de 1944.

¹²⁷⁴ *Le Petit Journal* (1863-1944) fue un periódico parisiense, de ideología conservadora, que estuvo dirigido por el periodista y empresario Moïse Polydore Millaud (1813-1871). Se trataba de un periódico de entretenimiento a un precio menos elevado que sus principales competidores, factor que promovió que su acceso se democratizara a las clases más populares y que llegase a vender más de un millón de ejemplares en 1890.

¹²⁷⁵ Fundado en Marsella, en 1868 por Toussaint Samat (1841-1916), Denis Bourrageas y Jean-Baptiste Peirron (1845-1916), *Le Petit Marseillais* (1868-1944) fue un diario regional con sede en Marsella, Autodefinido como «*le plus important des journaux de province*» gozó de un gran renombre en el departamento de Bouches-du-Rhône.

¹²⁷⁶ *Le Petit Méridional : journal républicain quotidien* (1876-1944) fue un periódico regional francés, de tendencia socialista, con sede en la ciudad de Montpellier. Recogía las noticias locales del departamento de Aveyron y de Hérault.

¹²⁷⁷ Publicado entre 1876 y 1944, *Le Petit Parisien* fue uno de los periódicos más renombrados durante la Tercera República (1870-1940), con sede en París, aunque se difundió en toda Francia. De tendencia anticlerical y radical, fue fundado por el diputado Louis Andrieux (1840-1931) y el político Jules Roche.

¹²⁷⁸ *Le Petit Troyen : journal démocratique régional* (1881-1944) fue un diario regional francés, de frecuencia diaria, con sede en Troyes, una ciudad del departamento de Aube.

*Petite Gironde, La*¹²⁷⁹: 213-214, 269, 825.

*Polybiblion*¹²⁸⁰: 247, 624, 825.

*Presse, La*¹²⁸¹ : 245, 624, 637, 649, 822.

*Progrès de la Côte d'Or, Le*¹²⁸²: 212, 223, 227, 232, 263, 825.

*Progrès du Morbihan, Le*¹²⁸³: 203, 624, 646, 825.

*Publicateur de Béziers, Le*¹²⁸⁴: 205, 233, 624, 824.

*Radical, Le*¹²⁸⁵: 195, 217, 245, 625, 632, 645, 824.

*Rampe, La*¹²⁸⁶: 643, 716, 717.

*Rappel, Le*¹²⁸⁷: 179, 255, 644.

¹²⁷⁹ Difundido en las regiones del suroeste francés y del Midi, *La Petite Gironde* (1872-1944) fue un diario regional francés, editado en Bordeaux y de tendencia republicana, que reemplazó al diario *La Gironde* (1853-1872).

¹²⁸⁰ *Polybiblion : revue bibliographique universelle* (1868-1939) fue una revista bibliográfica francesa, publicada en París, que reseñaba las principales obras y autores/as de la época.

¹²⁸¹ Fundado en 1836 por el periodista y político Émile de Girardin (1802-1881), *La Presse* (1836-1952) —denominada *La Presse du dimanche* en su edición dominical— fue un diario popular francés, que pretendió desprenderse de cualquier partidismo político con el fin de crear un diario propulsor de la publicidad y la información general próxima a las clases sociales más humildes.

¹²⁸² Fundado en 1869 por el político Joseph Magnin, *Le Progrès de la Côte-d'Or* (1869-1944) era un diario republicano de tendencia radical asentado en la ciudad de Dijon. Su publicación concluyó con el advenimiento de la Liberación, en 1944.

¹²⁸³ *Le Progrès du Morbihan : journal départemental d'union républicaine* (1884-1942) fue un periódico regional, de carácter bisemanal y semanal, que se publicó en Vannes (Bretaña).

¹²⁸⁴ *Le Publicateur de Béziers : politique, littéraire, agricole, commercial et industriel* (1857-1944) fue un periódico semanal que se publicó en Béziers, una ciudad del departamento de Hérault.

¹²⁸⁵ *Le Radical* (1881-1931) fue un diario político y literario francés, con sede en París, fundado en agosto de 1881, por el periodista y político radical-socialista Henry Maret (1837-1917), quien sería su primer redactor jefe.

¹²⁸⁶ *La Rampe* (1915-1937) : *revue des théâtres, music-halls, concerts, cinématographes* fue, como su propio subtítulo indica, una popular revista teatral durante el primer tercio del siglo XX que, además del género escénico, presentaba como novedad noticias musicales y de la industria cinematográfica. La mayoría de sus crónicas y noticias estaban ilustradas con fotografías de las actrices/actores y cantantes, así como con numerosas ilustraciones. De periodicidad hebdomadaria, estuvo bajo la dirección de Bernard de Puybelle.

¹²⁸⁷ Fundado el 4 de mayo de 1869 en el ocaso del Segundo imperio francés, *Le Rappel* fue un periódico francés que se publicó hasta 1933. A comienzos de la Tercera República (1870-1940), se adhirió a una

Républicain des Cévennes, Le¹²⁸⁸: 206, 625, 826.

République Française, La¹²⁸⁹: 341, 634.

Revue d'art dramatique, La¹²⁹⁰: 185, 245, 257, 625, 651, 654, 825.

Revue britannique¹²⁹¹: 424, 639.

Revue de Paris, La¹²⁹²: 432, 635.

Revue des deux mondes, La¹²⁹³: 88, 288, 313, 333, 365, 408, 416, 418, 579, 867.

Revue Théâtrale, La¹²⁹⁴: 49, 633, 693.

tendencia radical-republicana. Sus fundadores fueron los dos hijos de Victor Hugo: Charles Hugo, François-Victor Hugo, así como Paul Meurice, Auguste Vacquerie y Henri Rochefort.

¹²⁸⁸ *L'Avenir des Cévennes : journal hebdomadaire républicain* (1894-1912) fue un periódico regional y de frecuencia hebdomadaria con sede en Florac y París, se difundía en el departamento de Lozère.

¹²⁸⁹ Fundado por el político republicano Léon Gambetta (1838-1882), *La République française* fue un diario francés publicado como el órgano de l'Union Républicaine. Se trataba de un diario de gran formato, publicado entre 1871 y 1931, el cual concedió un gran interés a las noticias de provincia y desempeñó un papel considerable en la victoria de los republicanos contra los conservadores.

¹²⁹⁰ *La Revue d'art dramatique* (1886-1909) fue una revista quincenal y, posteriormente, mensual, que estuvo versada en la dramaturgia, principalmente en lo que atañe a la difusión de calendarios teatrales y crónicas escénicas. Editada en la capital francesa, esta publicación dramática estuvo dirigida por el periodista Edmond Stoullig (1845-1918).

¹²⁹¹ *La Revue Britannique* fue una publicación internacional, publicada en París entre 1825 y 1901, que recogía artículos traducidos de Gran Bretaña y distintos puntos del planeta. En su subtítulo, se definía como un *Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne, sur la littérature, les beaux-arts, les arts industriels, l'agriculture, le commerce, l'économie politique, les finances, la législation, etc., etc.*

¹²⁹² *La Revue de Paris* (1829-1970) fue una revista literaria fundada por el editor y director de ópera Louis Véron (1798-1867). Publicó por entregas obras de relevantes novelistas como Alexandre Dumas, Honoré de Balzac o Gustave Flaubert. Fue una de las grandes competidoras de la *Revue des deux Mondes* (1829-1971).

¹²⁹³ Cofundada el 1 de agosto de 1829 por Pierre de Ségur-Dupeyron y Prosper Mauroy, *La Revue des Deux Mondes : recueil de la politique, de l'administration et des mœurs* (1829-) es una revista francesa de periodicidad mensual. Es una de las publicaciones francesas más longevas de Europa, dado que aún se encuentran en activo desde 1829.

¹²⁹⁴ Fundada el 5 de mayo de 1833, *La Revue théâtrale : journal littéraire, non romantique* fue una revista hebdomadaria de información literaria que se publicaba cada domingo. Estuvo dirigida por el escritor y editor Félix Lemaistre.

*Ric et Rac*¹²⁹⁵: 81, 633.

*Rideau artistique et littéraire, Le*¹²⁹⁶: 176, 177, 625, 826.

*Romans à lire et romans à proscrire*¹²⁹⁷: 316, 436-437, 653.

*Salut Public, Le*¹²⁹⁸: 198, 230, 625, 641, 827.

*Signal, Le*¹²⁹⁹: 83.

*Sisteron-Journal*¹³⁰⁰: 208, 626, 826.

*Supplément théâtral illustré*¹³⁰¹: 49, 637, 676.

*Supplément, Le*¹³⁰²: 54, 64, 295, 397, 579, 581, 611.

¹²⁹⁵ *Ric et Rac* (1929-1944), en cuyo subtítulo era definido como un «*grand hebdomadaire pour tous*», fue un semanario ilustrado, de información general y trasfondo humorístico, que tuvo su sede en París y Clermont-Ferrand.

¹²⁹⁶ *Le Rideau artistique et littéraire : journal des théâtres Montparnasse, Grenelle et Gobelins* fue una publicación francesa de información escénica que transmitía la programación y crónicas teatrales de los tres teatros recién aludidos. El director fue Alphonse d'Alais y se publicó entre 1898 y 1914.

¹²⁹⁷ Obra del abad Louis Bethléem (1869-1940), *Romans à lire et romans à proscrire* (1904) fue una publicación que se reeditó en numerosas ocasiones durante la primera mitad del siglo XX y que pretendía censurar las obras tildadas de inmorales a finales del siglo XIX. Entre otros novelistas, este sacerdote católico, condenó, además la casi totalidad de la obra de Gyp, a autores/as del renombre de Sigmund Freud, Émile Zola y George Sand. En esta misma línea, Bethléem también creó una revista titulada *Romans-revue : guide de lecture* (1908), también conocida posteriormente como *La Revue des lectures*.

¹²⁹⁸ *Le Salut Public* (1848-1944) fue un periódico de Lyon, de índole política, literaria y comercial que se comercializó en el departamento de Rhône. Se fundó en marzo de 1848 gracias a un grupo de comerciantes y obreros republicanos. Cesó de publicarse, como otros tantos diarios regionales, con la Liberación al ser juzgado como colaboracionista.

¹²⁹⁹ *Le Signal* fue un diario protestante y republicano fundado en 1879, que se mostraba favorable a la evangelización de las colonias francesas y se catalogaba como *dreyfusard*.

¹³⁰⁰ El *Sisteron-Journal* (1885-) es un periódico local francés, que emitía información política, comercial y de anuncios sobre Sisteron, una población francesa del departamento de Alpes-de-Haute-Provence.

¹³⁰¹ *Le Supplément théâtral illustré* fue una publicación gratuita, con sede en París, que se difundió de manera conjunta con el diario *Le Journal* (1892-1944), bajo la dirección del periodista francés Fernand Xau (1852-1899). Dedicada especialmente al teatro y al mundo de los espectáculos, tuvo como principal objetivo la publicación de escenas teatrales, así como crónicas, noticias sobre actores y actrices, ilustraciones y anuncios sobre los últimos estrenos teatrales.

¹³⁰² *Le Supplément* fue una publicación literaria que se publicaba de manera simultánea a *La Lanterne : journal politique quotidien* (1877-1938), como complemento gratuito del mismo. Definido como un «*grand journal littéraire illustré*», *Le Supplément* poseía una periodicidad trisemanal, saliendo a la luz los martes, los jueves y los sábados. Presentaba escenas literarias, acompañadas casi siempre de

*Sylphide, La*¹³⁰³: 291, 642.

*Temps, Le*¹³⁰⁴: 60, 629, 639, 827.

*Théâtre, Le*¹³⁰⁵: 175, 630, 828.

*Tout-théâtre, Le*¹³⁰⁶: 175, 630, 828.

*Univers Illustré, L*¹³⁰⁷: 49, 637, 675.

*Univers Israélite, L*¹³⁰⁸: 83, 639.

*Vague de la côte pornicaise et du Pays de Retz, La*¹³⁰⁹: 231, 631, 828.

ilustraciones, así como noticias mundanas y tiras cómicas, que aparecían generalmente en su última página.

¹³⁰³ *La Sylphide* (1840-1885) fue un periódico de entretenimiento que se publicó en la capital francesa. En su subtítulo se definía como un «journal de modes, de littérature, de théâtres et de musique» y estuvo dirigida por el periodista Hippolyte de Villemessant (1810-1879).

¹³⁰⁴ *Le Temps* fue un diario francés, con sede en París, publicado entre el 25 de abril de 1861 y el 29 de noviembre de 1942. De periodicidad diaria y de ideología conservadora, su fundador, durante su primera década, fue el periodista francés Auguste Nefftzer (1820-1876), a quien le seguiría Adrien Hébrard (1833-1914).

¹³⁰⁵ *Le Théâtre* (1898-1914) es una publicación cultural francesa, que se creó en 1898 como una revista mensual que, finalmente, debido a su gran demanda, adquiriría una periodicidad quincenal. Se trataba de una revista dedicada sobre todo a la publicación de crónicas teatrales y el anuncio de las novedades escénicas, que tenía como especial distintivo la transmisión de fotografías de gran calidad sobre las piezas que en ella se reseñaban. Así, a semejanza de *L'Illustration*, *Le Théâtre* poseía abundantes fotografías en blanco y negro de alta resolución. A partir de 1900, además de las fotografías en blanco y negro, *Le Théâtre* presentará como novedad la publicación de imágenes en color, especialmente en su portada.

¹³⁰⁶ *Le Tout-Théâtre* (1905) fue un periódico sobre espectáculos celebrados en Francia y en el extranjero. Asimismo, proporcionaba sobre autores, compositores, actores y actrices, programas y carteles teatrales, creado por el pintor y caricaturista Georges Redon (1869-1943), el novelista René Maizeroy (1856-1918) y el actor Ernest Coquelin (1848-1909).

¹³⁰⁷ *L'Univers Illustré* (1858-1900) fue un periódico de periodicidad hebdomadaria, publicado en París por la editorial de Michel Lévy frères. Fue una publicación que publicó sobre todo crónicas internacionales, acompañadas siempre de una ilustración, aunque debido a la influencia de su editor, (uno de los mayores vendedores del *roman populaire* en Francia), en él se difundieron también folletines y anuncios literarios.

¹³⁰⁸ *L'Univers Israélite* (1844-1937) fue una publicación parisiense que se definía como un «journal des Principes Conservateurs du Judaïsme». Se trataba de una revista mensual y, posteriormente, semanal que fundó Simon Bloch en 1844. Sus principales directores fueron Simon Bloch (1844-1879), Lazare Wogue (1879-1895) e Israël Lévi (1895-1896).

¹³⁰⁹ *La Vague de la côte pornicaise et du pays de Retz* fue un diario francés que se definía en su subtítulo como un periódico bimensual de interés local. Publicado entre 1922 y 1935, este diario local tuvo su sede en Pornic, una población del oeste de Francia, situada en el departamento de la Loire-Atlantique.

*Var, Le*¹³¹⁰: 199, 631, 828.

*Vedette, La*¹³¹¹: 175, 631, 828.

*Vie Montpelliéraine, La*¹³¹²: 216, 634.

*Vie Parisienne, La*¹³¹³: 55, 77, 90, 104, 295-296, 298, 318, 320, 322, 396, 403, 408, 405, 408, 410, 580-583, 635, 647, 651, 732, 734, 737, 765, 828.

*Voleur Illustré, Le*¹³¹⁴: 86, 587, 663.

*XIX^e siècle, Le*¹³¹⁵: 123, 184, 644, 647.

GALES

*Cambrian News*¹³¹⁶: 174, 592, 815.

¹³¹⁰ *Le Var* fue un diario de información local y nacional que se publicó en Draguignan, una población francesa de la región Provence-Alpes-Côte d'Azur. Publicado entre 1853 y 1944, se difundió dos veces por semanas y desde 1915 tuvo una periodicidad semanal.

¹³¹¹ *La Vedette : politique, sociale et littéraire...* (1877-1914) fue una revista editada en Marsella, de periodicidad semanal (se publicaba cada sábado) que informaba sobre las últimas novedades teatrales y literarias tanto a nivel regional como nacional, así como de acontecimientos políticos y sociales.

¹³¹² *La Vie Montpelliéraine* (1894-1930) —también conocida como *La Vie montpelliéraine et régionale*— fue una gaceta regional de índole literaria, teatral, humorística y mundana que se publicó en Montpellier, una ciudad del departamento de Hérault.

¹³¹³ Fundada por el caricaturista Émile Planat, alias Marcelin, *La Vie parisienne* (1863-1970) fue una revista ilustrada de carácter cultural, que dedicó sus páginas a informar de los placeres mundanos y, sobre todo, de las últimas novedades escénicas. Se trató de una prestigiosa publicación de crítica literaria, descrita como la revista de «Mœurs élégantes, Choses du jour, Fantaisies, Voyages, Théâtres, Musique, Modes», donde también se difundieron numerosos escritos literarios, aunque a partir de 1905, pareció inclinarse hacia un público masculino a través de la difusión de ilustraciones eróticas.

¹³¹⁴ Denominada como un «cabinet de lecture universel», *Le Voleur illustré* (1856-1909) fue una revista literaria francesa de periodicidad semanal, con sede en París. Fundada por el publicista y político francés Émile de Girardin (1806-1881), *Le Voleur illustré* constituyó una renovación con respecto a su antecesor, un diario titulado simplemente *Le Voleur* (1898-1907) (Portail des Bibliothèques Municipales Spécialisées, 2019), no sólo por la voluntad de incluir ilustraciones, sino también por democratizar su acceso a un público más amplio a través de la publicación de novelas, anécdotas y otras noticias de actualidad.

¹³¹⁵ Fundado en la capital francesa el 17 de noviembre de 1871 por Gustave Chadeuil 1821-1893, *Le XIX^e siècle* fue un diario francés, de tendencia republicana y anticlerical, que se publicó en París entre 1871 y 1921.

¹³¹⁶ Periódico de tendencia liberal y circulación semanal difundido a Gales. Su fundación se produjo en 1860, encontrándose su sede Parque Científico Cefn Llan de Aberystwyth. No obstante, su primer número se publicó en Bala en octubre de 1860, cuando sólo era un suplemento de cuatro páginas, que

*Evening Express and Evening Mail*¹³¹⁷: 133, 153, 602, 817.

INDONESIA

*Bataviaasch nieuwsblad*¹³¹⁸: 47, 249, 590, 814.

*Het Nieuws van den Dag voor Nederlandsch-Indië*¹³¹⁹: 47, 248-249, 618, 821, 823.

INGLATERRA

*Army and Navy Gazette*¹³²⁰: 130, 589, 814.

*Birmingham Daily Gazette*¹³²¹: 162-163, 591, 814.

*Bournemouth Daily Echo*¹³²²: 133, 591, 814.

se publicaba para el *The Oswestry Advertiser*. En 1864, su denominación cambió a la de *The Cambrian News and Merionethshire Standard* y, en 1870, fue adquirido por Sir John Gibson (1841-1915).

¹³¹⁷ Diario galés de política conservadora con sede en el distrito de Cardiff editado por Walter Alfred Pearce. Se publicó entre 1849 y 1910, y brindaba información sobre noticias generales y, sobre todo, locales.

¹³¹⁸ Periódico de las Indias Orientales Holandesas desde 1885 hasta 1957, que vio su actividad interrumpida durante la Segunda Guerra Mundial. Fundado por el periodista y novelista Paul Adriaan Daum (1850-1898), el *Bataviaasch nieuwsblad* poseía un carácter local, siendo su sede la ciudad de Batavia. Hubo un intento infructuoso por crear otra sede del diario en la ciudad de Bandung, en Java Occidental.

¹³¹⁹ *Het Nieuws van den Dag voor Nederlandsch-Indië* (1895-1942) fue un periódico en neerlandés perteneciente a la antigua colonia holandesa de las Indias Orientales Neerlandesas, en la actual Indonesia. Su sede se encontraba en Batavia y la mayoría de sus suscriptores eran indoeuropeos.

¹³²⁰ Periódico inglés publicado entre 1860 y 1921 en Londres. Contaba con un suplemento titulado *British Cavalry and Yeomanry Regiments* 1888-1915.

¹³²¹ *The Birmingham Daily Gazette* (1741-1956), previamente conocido como *Aris's Birmingham Gazette*, fue un periódico de circulación semanal con sede en Birmingham (Inglaterra), desde el siglo XVIII hasta mediados del siglo XX. Fundado como una publicación hebdomadaria en 1741, pasó a publicarse diariamente en 1862, siendo adquirido en 1956 por el *Birmingham Post*.

¹³²² El *Bournemouth Daily Echo* (1900-), popularmente conocido como *Daily Echo* fue un periódico local perteneciente al área del sureste de Dorset, en Inglaterra, el cual abarcaba también las ciudades de Poole, Bournemouth y Christchurch. El periódico se publicó por primera vez el 20 de agosto de 1900. Actualmente, su editor es Andy Martin.

Bridlington Free Press¹³²³: 140, 591, 814.

Clifton and Redland Free Press¹³²⁴: 154, 593, 816.

Coventry Evening Telegraph¹³²⁵: 163, 596, 816.

Coventry Herald¹³²⁶: 135, 596, 815.

Croydon Chronicle and East Surrey Advertiser¹³²⁷: 133, 151, 596, 816.

Croydon Guardian and Surrey County Gazette¹³²⁸: 162, 171, 596, 826.

Dover Express and East Kent News¹³²⁹: 129, 141, 597, 816.

East Anglian Daily Times¹³³⁰: 130, 597, 817.

Eastbourne Gazette¹³³¹: 127, 173, 598, 817.

¹³²³ El *Bridlington Free Press* es un periódico hebdomadario que se publica cada jueves desde 1859. En la actualidad, es propiedad de Johnston Press y se distribuye en el área de Bridlington del East Riding de Yorkshire, en Inglaterra.

¹³²⁴ El *Clifton and Redland Free Press* fue un periódico inglés de circulación semanal con sede en la ciudad sureña de Bristol. Se calificaba a sí mismo como «*An Undenominational, Non-Political record of the Local Events of the Week*» (Anónimo, CRFP, 1893: 1).

¹³²⁵ Más conocido como *Coventry Telegraph*, estamos ante un periódico de carácter local publicado en formato de tabloide. Su fundación se produjo en 1891 de la mano de William Isaac Iliffe, quien ya había creado el primer diario en Coventry, con el título de *The Midland Daily Telegraph*. No fue hasta 1941 cuando empezó a conocerse bajo la denominación de *The Coventry Evening Telegraph*.

¹³²⁶ El *Coventry Herald*, también conocido como el *Coventry Herald and Observer* y el *Coventry Herald and Free Press* fue un periódico fundado en 1808 por Alderman Nathaniel Merridew en Coventry, Inglaterra. Su publicación cesó en 1940. Actualmente, es conocido por haber sido el primer periódico en publicar los primeros escritos en prosa de George Eliot (1819-1880).

¹³²⁷ El *Croydon Chronicle and East Surrey Advertiser* fue un diario londinense publicado desde 1855 hasta 1912. Transmitía noticias y sucesos de los distritos del sur de Croydon, Sanderstead, Purley y Kenley.

¹³²⁸ El *Croydon Guardian and Surrey County Gazette* fue un periódico londinense de circulación semanal publicado en el sur de Londres desde 1877 hasta 1911.

¹³²⁹ El *Dover Express and East Kent News* fue un periódico regional inglés de información general y sucesos publicado entre 1858 y 1950 en Dover, una ciudad costera del condado de Kent en Inglaterra.

¹³³⁰ El *East Anglian Daily Times* es un diario local británico con sede en Ipswich. Se publica de lunes a sábado desde su fundación en 1874, cuando incorporó entre sus páginas el *Ipswich Express*, un antiguo diario publicado desde 1839. Actualmente cuenta con cuatro ediciones regionales: West Suffolk, North Suffolk, East Suffolk y Essex.

¹³³¹ *The Eastbourne Gazette*, más conocido como *The Gazette*, es un periódico de circulación hebdomadaria que se publica los miércoles desde 1859. Goza de un gran renombre por ser el primer diario de la ciudad de Eastbourne, en la costa sur de Inglaterra

*Eastern Daily Press*¹³³²: 140, 598, 817.

*Eastern Evening News*¹³³³: 140, 598, 817.

*Era, The*¹³³⁴: 126, 129-131, 135-138, 141-142, 149, 169, 173-174, 600-601, 817.

*Exeter and Plymouth Gazette*¹³³⁵: 137, 602, 817.

*Folkestone, Hythe, Sandgate & Cheriton Herald*¹³³⁶: 137, 172, 603, 818.

*Globe, The*¹³³⁷: 124, 125, 132, 605, 846, 870, 819.

*Gloucester Citizen*¹³³⁸: 131-132, 605, 819.

*Guardian, The*¹³³⁹: 138, 605, 819.

¹³³² El *Eastern Daily Press* es un periódico regional que abarca los condados de Norfolk, Suffolk y Cambridgeshire. De periodicidad diaria, se publica diariamente en la ciudad inglesa de Norwich y se encuentra en activo desde 1870. En sus comienzos, se hacía llamar *Eastern Counties Daily Press*, transformando su nombre dos años después a cómo hoy se le conoce.

¹³³³ El *Eastern Evening News* (1882-1910) fue un periódico inglés publicado por la compañía Archant en Norwich, una histórica ciudad del condado de Norfolk, en Norfolk, en el East Anglia.

¹³³⁴ *The Era* fue un periódico británico de circulación semanal, publicado desde 1838 hasta 1939. Pese a ser un periódico generalista, gozó de un gran renombre por su cobertura deportiva y, posteriormente, por su información escénica. *The Era* fue el periódico británico de cobertura teatral y musical más relevante de su época, hecho que lo llevó a seguir publicándose hasta comienzos de la Segunda Guerra Mundial.

¹³³⁵ El *Exeter and Plymouth Gazette* (1869-) fue un periódico de frecuencia hebdomadaria que se publicaba los viernes en Exeter, capital del condado de Devon en Gran Bretaña. Su nombre y periodicidad cambió en reiteradas ocasiones: desde *The Devon and Exeter Daily Gazette* hasta simplemente *The Daily Gazette*.

¹³³⁶ El *Folkestone, Hythe, Sandgate & Cheriton Herald Folkestone* fue un periódico inglés publicado en 1906 hasta 1935 en Folkestone, un municipio costero situado en el sureste de Inglaterra, en el canal de la Mancha.

¹³³⁷ *The Globe* fue un periódico británico asentado en Londres que se publicó entre 1803 y 1921. Fue fundado por el empresario de minería Christopher Blackett (1751-1829). Su desaparición estuvo motivada por la fusión con el *Pall Mall Gazette* en 1921. Al margen de hacerse eco de las noticias y sucesos más prominentes, incluía numerosas comunicaciones ministeriales.

¹³³⁸ El *Gloucester Citizen* (1876-1958) fue un diario local inglés. Fundado por el empresario y posterior alcalde de Gloucester, Samuel Bland en 1876, está considerado como el primer diario de Gloucester, una ciudad del suroeste de Inglaterra, fronteriza a Gales.

¹³³⁹ Hoy conocido como *The Guardian* (1891-), el *Manchester Guardian* es un archiconocido diario británico que fue así denominado desde 1821 hasta 1959. La fundación de este periódico generalista, hoy catalogado de centro-izquierda, estuvo originada por el inconformismo de un grupo de hombres de negocios, encabezados por el magnate de negocios y editor John Edward Taylor (1791-1844).

Hampshire Advertiser¹³⁴⁰: 146-147, 606, 819.

Hastings and St. Leonards Observer¹³⁴¹: 127, 136, 606, 819.

Kentish Independent¹³⁴²: 134, 151, 611, 821.

Leicester Daily Post¹³⁴³: 139, 612, 822.

Liverpool Echo¹³⁴⁴: 172, 173, 612, 822.

Logan Republican, The¹³⁴⁵: 144, 612, 708, 822.

London Daily News¹³⁴⁶: 123-124, 132, 161-162, 612-613, 821.

London Evening Standard¹³⁴⁷: 125, 167, 613, 822.

Manchester Courier and Lancashire General Advertiser¹³⁴⁸: 130, 613, 166, 823.

¹³⁴⁰ El *Hampshire Advertiser* (1823-1940) fue un periódico local, con sede en Southampton, una ciudad portuaria de la costa sur de Inglaterra. Su fundación se le atribuyó a un antiguo comerciante de maíz llamado Edward Langdon Oke (1775-1840).

¹³⁴¹ El *Hastings & St. Leonards Observer* (1859), más conocido como *Hastings Observer*, fue un periódico hebdomadario anglosajón, que se publicaba todos los viernes desde 1859 en Hastings, una ciudad del sur de Inglaterra, en el condado de Sussex Oriental.

¹³⁴² *The Kentish Independent* (1843-1910) fue un periódico inglés de información general y local difundido en los distritos de Woolwich, Plumstead, Charlton, Blackheath, Greenwich y Deptford, así como en el resto del condado de Kent y en otros condados circundantes.

¹³⁴³ *The Leicester daily post* (1872-1921) fue un periódico inglés, de circulación diaria e información local, que circuló en la ciudad inglesa de Leicester, en la región de East Midlands.

¹³⁴⁴ *The Liverpool Echo* (1879-1999) es un periódico regional y de información general publicado en Liverpool, en el condado de Lancashire. De circulación diaria, actualmente es publicado por la compañía Trinity Mirror North West & North Wales.

¹³⁴⁵ *The Logan Republican* (1902-1921) fue un periódico estadounidense publicado en la ciudad de Logan (Utah). Se publicó por primera vez en septiembre de 1902, bajo la dirección del editor y propietario N. Ralph Moore.

¹³⁴⁶ El *London Daily News* (1846-1912) fue un diario nacional publicado en Reino Unido por el célebre escritor y novelista Charles Dickens (1812-1870), quien también fue el primer editor del periódico.

¹³⁴⁷ El *London Evening Standard* (1827-1990), también conocido como *Evening Standard*, es un periódico inglés vespertino publicado en Inglaterra. A comienzos del siglo XX, el diario perteneció a Max Aitken (1879-1964), un magnate canadiense, que también dirigió *Daily Express*.

¹³⁴⁸ El *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser* (1825-1916) fue un periódico regional inglés publicado en la ciudad de Mánchester. Fundado por un vendedor de libros llamado Thomas Sowler y su hermano James en 1825, el *Manchester Courier* fue un periódico semanal en oposición *Manchester Guardian* que había comenzado en 1821.

Morning Post¹³⁴⁹: 152, 167-168, 615, 823.

Morning Telegraph, The¹³⁵⁰: 35, 126, 615, 651, 683, 710, 823, 852.

Norwich Mercury¹³⁵¹: 128, 619, 824.

Nottingham Evening Post¹³⁵²: 139, 619, 823.

Nottingham Journal¹³⁵³: 140, 619, 824.

Pall Mall Gazette¹³⁵⁴: 125, 159-160, 622, 825, 876.

Referee, The¹³⁵⁵: 128-129, 137, 154, 170, 625, 826.

Saturday Review, The¹³⁵⁶: 424, 428, 650.

Sheffield Daily Telegraph¹³⁵⁷: 128, 626, 826.

¹³⁴⁹ El *Morning Post* (1772-1937) fue un diario inglés de ideología conservadora cuya sede se encontraba en Londres. Entre 1801 y 1803 modificó su nombre a *The Morning Post and Gazeteer*. En 1937 fue adquirido por *The Daily Telegraph*.

¹³⁵⁰ *The Morning Telegraph* (1839-1972) fue un periódico de la ciudad de Nueva York fundado por Moe Annenberg (1877-1942). Inicialmente denominado *Sunday Mercury* (1839-1897), *The Morning Telegraph* se consagró sobre todo a la información teatral y a las carreras de caballo.

¹³⁵¹ El *Norwich Mercury* (1727-1905) fue un periódico regional que se publicaba dos veces por semana en Norwich, una ciudad del condado de Norfolk, en Inglaterra.

¹³⁵² El *Nottingham Evening Post* fue un diario regional inglés de formato tabloide que se publica en Nottingham, Nottinghamshire y partes de Derbyshire, Leicestershire y Lincolnshire. Su primera edición remonta a 1878, cuando era impreso por Thomas Forman.

¹³⁵³ El *Nottingham Journal* (1787-) fue un periódico publicado en Nottingham, en East Midlands. Su origen se debe a un diario previo llamado *The Nottingham Weekly Courant* (1723-1769), el cual fue adquirido por Samuel Cresswell, que modificó su nombre a *The Nottingham Journal*. Durante ese tiempo, el periódico pasó por varios cambios de títulos a través de fusiones, adquisiciones y cambios de propiedad.

¹³⁵⁴ El *Pall Mall Gazette* fue un diario vespertino fundado por el editor londinense George Murray Smith (1865-1921). Tras fusionarse en 1921 con *The Globe*, dos años más tarde, en 1923 sería adquirido por el periódico *Evening Standard* (1827-). En 1921, *The Globe* se fusionó con *The Pall Mall Gazette*, que, a su vez, fue absorbido por el *Evening Standard* en 1923.

¹³⁵⁵ *The Referee* (1886-1939) fue un periódico australiano publicado en Sydney. Salió a la luz el 20 de octubre de 1886 por Edward Lewis y, en 1933, se fusionó con *The Arrow* (1896-1933). Finalmente, cesó su publicación el 31 de agosto de 1939.

¹³⁵⁶ *The Saturday Review of politics, literature, science, and art* (1855-1938) fue un periódico semanal editado en Londres por el político A. J. B. Beresford Hope (1820-1887).

¹³⁵⁷ Conocido desde 1938 simplemente como *The Sheffield Telegraph* (1855-), el *Sheffield Daily Telegraph* es un periódico hebdomadario publicado en la ciudad de Sheffield, en el condado de South Yorkshire (Inglaterra).

*Shields Daily News*¹³⁵⁸: 144, 626, 826.

*Sketch, The*¹³⁵⁹: 714, 826.

*South London Chronicle*¹³⁶⁰: 163, 626, 826.

*South London Press*¹³⁶¹: 130, 627, 826.

*Southern Times and Dorset County Herald*¹³⁶²: 142, 627, 827.

*Sporting Life*¹³⁶³: 25, 627, 826.

*Sporting Times*¹³⁶⁴: 168, 627, 827.

*Sportsman, The*¹³⁶⁵: 125, 627, 826.

*Stage, The*¹³⁶⁶: 105, 126-127, 128-130, 132, 134, 136-137, 139-141, 145-146, 151-153, 163, 166, 193, 627-628, 827.

¹³⁵⁸ El *Shields Daily News* (1864-1958) fue un diario inglés publicado en Tynemouth, cuyo nombre corresponde a una ciudad y un distrito en Tyne and Wear.

¹³⁵⁹ Revista británica de periodicidad semanal que se publicó entre 1893 y 1959, dirigida principalmente a lectoras de la alta sociedad y la aristocracia. Fue publicada por la Illustrated London News Company y se convirtió en la revista aristocrática más leída. Sus páginas poseían abundantes ilustraciones e informaciones sobre teatro, cine o estudios artísticos, así como fotografías sobre las damas de la realeza y artículos sobre la educación infantil.

¹³⁶⁰ El *South London Chronicle* (1859-1907) fue un periódico generalista, de información de sucesos, moda y anuncios literarios, que tenía su sede en la capital de Inglaterra.

¹³⁶¹ *The South London Press* (1865-) es un periódico quincenal cuya sede se encuentra en Greenwich, en el sureste Londres, Inglaterra. Abodaba noticias y sucesos locales acaecidos en los distritos londinenses de Lambeth, Southwark, Lewisham, Wandsworth y el resto del sur de Londres.

¹³⁶² El *Southern Times and Dorset County Herald* (1852-1910) es un periódico local de Weymouth, una ciudad del sur de Dorset, próxima al canal de la Mancha. Asimismo, según reflejaba en su subtítulo, proporcionaba se hacía eco de las últimas noticias sobrevenidas en Dorset, Somerset, Devon, Wilts y Hants.

¹³⁶³ *The Sporting Life* (1859-1998) fue un diario regional editado en Leeds, una ciudad de Yorkshire del Oeste, en el norte de Inglaterra. Gozó de una gran renombre gracias a su cobertura de carreras de caballos y, posteriormente, gracias a su información sobre escenas teatrales.

¹³⁶⁴ *The Sporting Times* (1865-1932) fue un periódico hebdomadario consagrado al mundo del deporte y, en particular, a la hípica. Sus fundadores fueron John Corlett y Joseph Henry Shorthouse. Se imprimía en un papel de tonalidad color salmón, por lo que se conocía como *The Pink 'Un*.

¹³⁶⁵ *The Sportsman* (1865-1924) fue un periódico británico, con sede en Londres, que empezó a publicarse seis años después de *Sporting Life*.

¹³⁶⁶ *The Stage* (1800-) es un antiguo periódico británico de frecuencia semanal que aborda la industria del entretenimiento y, especialmente, el arte escénico. Se hace eco noticias, artículos, reseñas, así como ofertas de trabajo, para las personas versadas en la dramaturgia y en las artes escénicas.

*Surrey Comet*¹³⁶⁷: 168, 629, 826.

*Tatler, The*¹³⁶⁸: 38, 629, 827.

*Tenbury Wells Advertiser*¹³⁶⁹: 123, 630, 828.

*Tewkesbury Register, and Agricultural Gazette, The*¹³⁷⁰: 131, 630, 827.

*Thanet Advertiser*¹³⁷¹: 142, 629, 827.

*Yarmouth Independent*¹³⁷²: 143, 632, 829.

IRLANDA

*Dublin Evening Mail, The*¹³⁷³: 134, 597, 816.

*Irish Independent*¹³⁷⁴: 133, 138, 608, 820.

¹³⁶⁷ El *Surrey Comet* (1854-) es un periódico de carácter local y hebdomadario perteneciente al municipio londinense Royal Borough of Kingston upon Thames y Sutton.

¹³⁶⁸ *The Tatler* (1901-1966) es una revista satírica de moda y entretenimiento que tuvo su origen en 1709. Su fundador fue el político y escritor irlandés Richard Steele (1672-1729), quien pretendió crear una revista popular que prescindiera de las temáticas políticas para hacerse eco de los rumores y noticias escuchados en los cafés londinenses. Su versión actual, que data de 1901, se ha convertido en una de las revistas predilectas de las altas capas sociales.

¹³⁶⁹ El *Tenbury Wells Advertiser* (1871-1911) fue un diario inglés de cobertura regional que se publicó en Tenbury Wells, una localidad de Worcestershire, en Inglaterra.

¹³⁷⁰ *The Tewkesbury Register, and Agricultural Gazette* (1858-1967) fue un diario de información local sobre Tewkesbury, una localidad del distrito de Tewkesbury, en el condado de Gloucestershire (Inglaterra).

¹³⁷¹ El *Thanet Advertiser* (1859-1950) fue un periódico local con sede en Ramsgate, una localidad inglesa en el distrito de Thanet Kent.

¹³⁷² El *Yarmouth Independent* (1857-1940) fue un periódico inglés, de información local y regional, con sede en Great Yarmouth (Norfolk).

¹³⁷³ El *Dublin Evening Mail* fue un diario de vespertino publicado en Berlín entre 1823 y 1962. Editado por el compilador de diccionarios Joseph Timothy Haydn, se convirtió en uno de los periódicos irlandeses de mayor trayectoria. En sus últimos años, fue adquirido por el diario *The Irish Times* (1859-).

¹³⁷⁴ El *Irish Independent* es uno de los periódicos más longevos y vendidos de Irlanda. Fue fundado en 1905 por el político y editor de prensa William Martin Murphy (1845-1919) como sucesor del diario *Daily Irish Independent* (1890-1905).

IRLANDA DEL NORTE

*Belfast News-Letter*¹³⁷⁵: 138, 590, 815.

*Northern Whig*¹³⁷⁶: 139, 619, 824.

ITALIA

*Ars et labor: musica e musicisti*¹³⁷⁷: 181, 589, 813.

*Avanti !*¹³⁷⁸: 182, 195, 589-590, 814.

*Cittadino, Il*¹³⁷⁹: 181, 588.

*Stampa, La*¹³⁸⁰: 181, 183, 628, 637, 827.

LUXEMBURGO

*Indépendance Luxembourgeoise, L'*¹³⁸¹: 91, 103, 196, 607, 642, 820.

¹³⁷⁵ Hoy en día simplemente conocido como *The News Letter*, *The Belfast News Letter* es el diario redactado en inglés de trayectoria más antigua y uno de los más prestigiosos diarios de Irlanda del Norte. Se publica de lunes a sábado y fue fundado en 1737 por el abogado Francis Joy.

¹³⁷⁶ *The Northern Whig* (1832-) fue un diario irlandés de carácter regional que se publicó en Belfast bajo la dirección de John Arnott. Su periodicidad fue bisemanal y trisemanal hasta 1858, año en que empezó a editarse diariamente.

¹³⁷⁷ Revista italiana, de periodicidad mensual con sede en Milán. Esta publicación ilustrada se publicó entre 1906 y 1912. Fue fundada por Giulio Ricordi.

¹³⁷⁸ *Avanti !* (1896-) es un periódico italiano, con sede Roma, calificado como el diario del Partido Socialista Italiano (PSI). Su dirección corrió a cargo de Leonida Bissolati hasta 1904 y de Enrico Ferri.

¹³⁷⁹ *Il Cittadino, giornale della domenica* fue un periódico local italiano con sede en Monza, de orientación católica. Pese a ser inaugurado el 2 de septiembre de 1891, con el título de *il Cittadino - Giornale di Monza e della Brianza*, no sería hasta 1910 cuando adquirió la denominación bajo la que se lo conoce actualmente. Su primer director fue el periodista y político italiano Filippo Meda (1869-1939).

¹³⁸⁰ *La Stampa* (1867-), conocida en 1867 con el nombre *Gazzetta Piemontese*, es un conocido periódico italiano de información general, actualmente catalogado como de centro-derecha, que se publica diariamente en Turín. En 1867, fue dirigido por Giovanni Roux.

¹³⁸¹ *L'Indépendance luxembourgeoise* (1871-1934) fue un periódico francófono, fundado por Jean Joris, quien anteriormente era editor de *L'Avenir* (1868-1971). Posteriormente, estuvo dirigido por Nicolas Liez y Marcel Noppeney. Se publicó bajo la responsabilidad del editor Joseph Beffort (1845-1923). Entre sus colaboradores, cabe anotar Etienne Hamélius (1856-1929), Charles Becker (1881-1952) o Paul Weber (1898-1976).

*Nouvelles du Jour, Les*¹³⁸²: 398, 619, 823.

MADAGASCAR

*Madagascar. Industriel, commercial, agrícola*¹³⁸³: 267, 613, 822.

MÉXICO

*Diario del Hogar*¹³⁸⁴: 87, 446, 472, 584, 597, 816.

*Informador, El*¹³⁸⁵: 109, 607, 820.

*Mundo Ilustrado, El*¹³⁸⁶: 314, 474, 449, 570, 584.

*Nacional, El*¹³⁸⁷: 533, 645.

¹³⁸² *Les Nouvelles du Jour* (1914-1917) fue un periódico luxemburgués que se definía como «*feuille luxembourgeoise d'informations*». Además de proporcionar información nacional y anuncios publicitarios, transmitió noticias de índole internacional, especialmente referidas a la vertiente política, así como folletines literarios de autores/as francófonos.

¹³⁸³ *Madagascar. Industriel, commercial, agricole* (1926-1935) fue un periódico franco-africano con sede en Antananarivo, la capital de Madagascar. De carácter bisemanal, se publicaba los miércoles y sábados, y ofrecía datos de interés nacional, así como informaciones industriales y comerciales.

¹³⁸⁴ Fundado por el periodista y profesor Filomeno Mata (1845-1911), el *Diario del Hogar* (1881-1912) fue un periódico de información general y de carácter cotidiano y familiar, que se difundió en la Ciudad de México. Siete años después de su salida al mercado, pasaría a ser un diario de oposición, debido a la segunda reelección del militar mexicano Porfirio Díaz (1830-1915).

¹³⁸⁵ Fundado el 5 de octubre de 1917, *El Informador* (1917-) fue un «diario independiente, miembro de la prensa asociada» con sede en la ciudad de Guadalajara, en el estado mexicano de Jalisco. Junto con el periódico de circulación gratuita *El Tren*, *El Informador* se ha convertido en el periódico de mayor tiraje de Jalisco y en uno de los más vendidos en México. Sus principales fundadores fueron los editores Jesús Álvarez del Castillo, Ramón Castañeda y Eugenio Pinzón.

¹³⁸⁶ *El Mundo Ilustrado* (1894-1914) fue un hebdomadario mexicano fundado por el periodista Rafael Reyes Spíndola (1860-1922). Editado en la ciudad de Puebla, se trató del primer semanario ilustrado del país, presentando como novedad ilustrar todas sus noticias con algún tipo de contenido gráfico, ya fuese en forma de fotografías o ilustraciones. Además de las últimas noticias de México, se hacía eco de la crónica internacional.

¹³⁸⁷ *El Nacional* (1880-1900) fue un diario mexicano, de ideología católica en sus comienzos y órgano de la “aristocracia”. Fundado por Gonzalo Aurelio Esteva, Gregorio Aldasoro y Manuel Díaz de la Vega está considerado, según Ciro B. Ceballos (2006: 322), como uno de los primeros precursores de la prensa moderna.

*Pueblo, El*¹³⁸⁸: 46, 446-447, 472, 583.

*Tiempo Ilustrado, El*¹³⁸⁹: 445, 447-448, 466, 471, 584, 630, 827.

MÓNACO

*Journal de Monaco*¹³⁹⁰: 116, 175, 610, 821.

NORUEGA

*Bergens tidende*¹³⁹¹: 36, 194, 590, 814.

*Trondhjems Adresseavis*¹³⁹²: 36, 195, 630, 827.

¹³⁸⁸ Fundado el 10 de octubre de 1914, *El Pueblo* (1914-1919) fue un diario matutino de carácter generalista e informativo que recogía las noticias más relevantes del país azteca, así como las acontecidas en el extranjero. Desde esta perspectiva, desde sus primeros números se calificó como «el primero en informar». No obstante, más allá de su carácter divulgativo, contribuyó a la difusión de la literatura nacional y extranjera a través de la publicación de breves capítulos traducidos.

¹³⁸⁹ Publicado por primera vez el 5 de julio de 1891, *El Tiempo Ilustrado* (1891-1912) fue uno de los primeros periódicos mexicanos en incluir ilustraciones. De este modo lo especificaba en la declaración de principios de su primer número: «ese estado social exige ya la publicación de un periódico ilustrado, semejante a los que se dan al público en todas las capitales de las grandes naciones del mundo. Eso pretendemos nosotros: hacer una Ilustración mexicana, como la española, la francesa o la inglesa» (Anónimo, TI, 1891: 1). Recogió principalmente noticias generales y políticas de México, así como numerosas crónicas y narraciones literarias tanto nacionales como traducidos de otras lenguas extranjeras.

¹³⁹⁰ *Le Journal de Monaco*, más comúnmente denominado *Journal Officiel*, fue uno de los periódicos más relevantes del Principado de Mónaco, el cual comenzó a editarse el 30 de mayo de 1858. Se trata de una publicación semanal emitida por las autoridades del Estado, impresa en gran formato, donde se reflejaban informaciones variadas concernientes a la vida oficial, cultura y asociativa del Principado.

¹³⁹¹ *Bergens tidende* es un diario regional noruego que se publica en la ciudad de Bergen, en el suroeste del país y se imprime en formato tabloide. Se fundó el 2 de enero 1868 por el impresor y editor Johan Wilhelm Eide (1832-1896). La sede del diario se halla en Krinkelkroken, en Bergen. En la actualidad, es uno de los diarios de mayor circulación tanto impresa como digital en Noruega.

¹³⁹² Fundado en 1767, el *Trondhjems Adresseavis* es un periódico regional publicado diariamente, excepto los domingos, en Trondheim, una ciudad de Noruega. Su denominación inicial fue la de *Kongelig allene privilegerede Trertheims Adresse-Contoirs Efterretninger*, el cual comenzó a publicarse el 3 de julio de 1767, lo que lo convierte en el periódico noruego más antiguo de la Historia.

NUEVA ZELANDA

*Wanganui Chronicle*¹³⁹³: 169, 631, 828.

PAÍSES BAJOS

*Algemeen Handelsblad*¹³⁹⁴: 190, 588-589, 813.

*Alkmaarsche Courant*¹³⁹⁵: 190, 589, 813.

*Amersfoortsch Dagblad*¹³⁹⁶: 189, 192, 589, 814.

*Bloemendaalsch Weekblad, Het*¹³⁹⁷: 188, 190, 591, 814.

*De Echo van het Zuiden*¹³⁹⁸: 192, 599.

*De Leidsche Courant*¹³⁹⁹: 191, 612, 821.

*De Telegraaf*¹⁴⁰⁰: 190, 629.

¹³⁹³ Fundado el 18 de septiembre de 1856, *Wanganui Chronicle* (1856-) es el diario de mayor trayectoria de Nueva Zelanda. Con sede en Wanganui, este periódico neozelandés comenzó publicando tres veces por semana en 1867 para pasar a una frecuencia diaria desde 1871.

¹³⁹⁴ Diario neerlandés de ideología liberal fundado en 1828 por J.W. van den Biesen. Su sede social se halla en Nieuwezijds Voorburgwal, una de las grandes arterias urbanas de Ámsterdam. En 1970, el *Algemeen Handelsblad* se fusionó con el periódico de Róterdam *Nieuwe Rotterdamsche Courant* para dar lugar al diario vespertino *NRC Handelsblad* (1970-).

¹³⁹⁵ Sucesor del diario *Noordhollandsche Courant* (1796-1798). El *Alkmaarsche Courant* (1799-1942) fue un periódico local redactado en neerlandés y fundado en 1799 en la ciudad de Alkmaar, una ciudad neerlandesa de la provincia de Holanda Septentrional. Fundado por Adrianus Sterck, este hebdomadario, que se convirtió en diario a comienzos del siglo XIX, informaba principalmente de decisiones gubernamentales, noticias locales, así como numerosos anuncios y ofertas de ventas.

¹³⁹⁶ El *Amersfoortsch Dagblad / De Eemlander* (1913-1942) fue un periódico neerlandés de información general con sede Utrechtsestraat, una concurrida calle comercial de la ciudad de Ámsterdam. De periodicidad diaria, el *Amersfoortsch Dagblad* tuvo como redactor jefe a Jan Van Schaardenburg.

¹³⁹⁷ *Het Bloemendaalsch Weekblad* (1907-1941) fue un periódico local publicado en la ciudad Bloemendaal, una localidad de Holanda Septentrional. De carácter local, emitía especialmente anuncios y noticias relativos a Aerdenhout, un pequeño municipio perteneciente a Bloemendaal.

¹³⁹⁸ *De Echo van het Zuiden* fue una revista de noticias y publicidad publicada en las ciudades holandesas de Tilburg, Waalwijk, Kaatsheuvel y sus alrededores desde 1878 hasta 1970.

¹³⁹⁹ El *Leidsche Courant* (1688-1992) fue un periódico regional holandés, editado por Anthony de Klopper & Son, que se publicó en Leiden y sus alrededores. Posteriormente, ampliaría su difusión a todo el sur de Holanda.

¹⁴⁰⁰ *De Telegraaf* (1893-) es uno de los periódicos más influyentes de los Países Bajos. Redactado en neerlandés, *De Telegraaf* fue fundado por el empresario y militar Henry Tindal (1852-1902), posee una periodicidad diaria y tiene su sede en Ámsterdam.

*Goesche Courant*¹⁴⁰¹: 191, 605, 819.

*Goudsche Courant*¹⁴⁰²: 191, 605, 819.

*Haarlem's Dagblad*¹⁴⁰³: 188, 606, 819.

*Heldersche Courant*¹⁴⁰⁴: 191, 606, 819.

*Het Vaderland*¹⁴⁰⁵: 192, 631.

*Leidsch Dagblad*¹⁴⁰⁶: 189, 612, 821.

*Leven, Het*¹⁴⁰⁷: 7, 719-721, 822.

*Nieuwe Rotterdamsche Courant*¹⁴⁰⁸: 188, 618, 824.

¹⁴⁰¹ *Nieuwe Goesche Courant* (1867-1896) fue una revista ultraortodoxa y antirrevolucionaria que se difundió en las ciudades de Tholen, Zuid y Noord-Beveland. A partir de octubre de 1880, el nombre del periódico se convirtió en *Het Zuiden, nieuwe Goesche courant*, revista histórica cristiana de Zelanda.

¹⁴⁰² El *Goudsche Courant* (1862-2005) fue uno de los periódicos más antiguos de los Países Bajos, fundado en 1862. Se trataba de un periódico regional y vespertino publicado en la región de Gouda, ciudad de la provincia de Holanda Meridional. En su edición de los sábados, poseía, sin embargo, un carácter matutino.

¹⁴⁰³ *Haarlem's Dagblad* (1883-) fue periódico regional de los Países Bajos publicado en la ciudad de Haarlem. Ostenta el sello de ser el periódico más antiguo de su país. Su predecesor fue *Oprechte Haerlemsche Courant*, un semanario publicado por Abraham Casteleyn y su esposa Margaretha van Bancken, con el que se fusionó en 1883.

¹⁴⁰⁴ El *Heldersche Courant* fue un periódico local holandés fundado en 1873 bajo la denominación *Vliegend Blaadje* en Den Helder. Esta reconversión de título estuvo motivada por la existencia de un diario de nombre homónimo, por lo que cuando se detuvo su impresión en 1914, el título se traspasó a los editores de *Vliegend Blaadje*.

¹⁴⁰⁵ *Het Vaderland* (1869-1982) fue un diario en neerlandés que se publicó en La Haya en versión vespertina y, desde 1906, también de manera matutina. Los fundadores de este periódico fueron los editores Dirk Antonie Thieme, Albertus Willem Sijthoff y Martinus Nijhoff.

¹⁴⁰⁶ El *Leidsch Dagblad* (1860-) es un periódico holandés de la ciudad de Leiden. Actualmente publicado por la editorial Holland Media Combinatie, es un periódico de circulación diaria que acoge noticias nacionales y extranjeras, así como una sección regional.

¹⁴⁰⁷ *Het Leven* (1906-1941), publicada en Ámsterdam, fue una de las revistas más renombradas de los Países Bajos. Su suplemento *Het Leven Illustrated*, que salió a la luz en 1906, fue una de las primeras revistas semanales ilustradas que hicieron uso de la fotografía como método para ilustrar las noticias regionales y nacionales.

¹⁴⁰⁸ *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (1844-1970) fue un conocido diario holandés, de corriente liberal, con sede en Róterdam, que abordó noticias de sucesos, información general y publicidad.

*Nieuwe Tilburgsche Courant*¹⁴⁰⁹: 189, 618, 824.

*Schager Courant*¹⁴¹⁰: 192, 626, 826.

*Texelsche Courant*¹⁴¹¹: 192, 630, 827.

*Utrechtsch Nieuwsblad*¹⁴¹²: 191, 630, 828.

POLONIA

*Gazeta Polska*¹⁴¹³: 244, 604, 819.

PORTUGAL

*Revista theatral*¹⁴¹⁴: 186, 647.

¹⁴⁰⁹ El *Nieuwe Tilburgsche Courant* (1879-1964) fue un periódico publicado en Tilburg, que originariamente poseía una vinculación católica. En 1964, fue absorbido por el *Het Nieuwsblad van het Zuiden* (1917-1992).

¹⁴¹⁰ *Schager Courant* (1857-1919) fue un periódico de información local en neerlandés, perteneciente a los Países Bajos, que se publicó en Schagen, una ciudad de Holanda Septentrional, situada entre Alkmaar y Den Helder.

¹⁴¹¹ El *Texelsche Courant* (1887-) fue un periódico regional, de frecuencia bisemanal, con sede en Texel, una isla y municipio de los Países Bajos. Informa de noticias y sucesos tanto a escala local como nacional. Previamente, era conocido como *Uitgeverij Langeveld en de Rooij*.

¹⁴¹² El *Utrechtsch Nieuwsblad* (1893-2005) fue un diario regional que se publicó en Utrecht y, posteriormente, en Houten. Este diario holandés fue fundado el 2 de mayo de 1893 por el empresario Johan de Liefde (1860-1923) y se publicaba tres veces por semana, aunque a partir de febrero de 1894, su periodicidad pasó a ser diaria.

¹⁴¹³ *Gazeta Polska : codzienne pismo polsko-katolickie dla wszystkich stanów* (1920-1939) fue un diario polaco de información general y adscripción católica, cuyo redactor jefe fue Jan Urbański. Aunque su zona de difusión y edición fue Kościan, una ciudad del centro-oeste de Polonia, plasmó noticias de índole local, nacional e internacional, tal y como refleja el subtítulo de la publicación «*Codzienne pismo dla wszystkich stanów*», esto es, el diario de todos los estados.

¹⁴¹⁴ Autodefinida como una publicación quincenal de temáticas de teatro, críticas y estudios teatrales, *Revista theatral* (1884-1896), fue una publicación portuguesa, cuya actividad abarcó poco más de una década, que abordaba novedades teatrales tanto nacionales como extranjeras. Se fundó en Portugal bajo la dirección de Joaquim Miranda y Colares Pereira.

REPÚBLICA CHECA

*Česká revue*¹⁴¹⁵: 242, 650.

*Pramen II*¹⁴¹⁶: 243, 651.

*Zvon*¹⁴¹⁷: 242, 650.

RUMANIA

*Românul*¹⁴¹⁸: 246, 647.

*Tribuna*¹⁴¹⁹: 246, 630, 828.

SUIZA

*Confédéré de Fribourg, Le*¹⁴²⁰: 186, 594, 815.

*Conteur Vaudois, Le*¹⁴²¹: 75, 88, 186, 582, 646.

¹⁴¹⁵ *Česká revue* (1897-1930) fue una revista de la República Checa, la cual se catalogaba como «*měsíčník věnovaný veřejným otázkám*», esto es, una publicación dedicada a asuntos de índole pública. Con sede en la ciudad de Praga, esta revista mensual abordó temáticas de literatura, política o ciencia.

¹⁴¹⁶ *Pramen II. Plzeňský měsíčník pro literaturu, umění a práci kulturní* (1920), literalmente «Fuente para la Literatura, Arte y Trabajo Año Cultural» fue una revista checa editada en Pilsen, en el oeste de Bohemia en la República Checa.

¹⁴¹⁷ *Zvon; týdeník belletristický a literární* fue una publicación checa de periodicidad semanal que abordaba temáticas de índole literarias y teatrales. Si bien la publicación aparecía firmada como Spisovatelské drustvo (escritura cooperativa), dentro de la publicación se detallaba el nombre de sus autores: Alois Jirásek, Jan Lier, Fr. S. Procházka, K.V. Rais y Jos Thomayer.

¹⁴¹⁸ *Românul* (1857-1905), también conocido con el título de *Romînul, Concordia, Libertatea and Consciinti'a Nationala*), fue un periódico político y literario fundado en Bucarest.

¹⁴¹⁹ *Tribuna* (1883-) es un periódico de índole política fundado en Sibiu, antigua capital del Principado de Transilvania. Su fundador fue el escritor y periodista rumano Ioan Slavici (1848-1925). Se trata de uno de los periódicos más relevantes y leídos de Transilvania. Además de noticias generales, publicó literatura inspirada en la vida campesina.

¹⁴²⁰ Periódico trihebdomadario con sede en Friburgo, pequeña ciudad de la Suiza occidental. Durante gran parte de su vigencia, se publicó los martes, jueves y sábados desde 1848 hasta 1907. No obstante, existieron variaciones en su difusión, publicándose en distintos períodos los miércoles, viernes y domingos. Desde 1848 hasta 1851, llevó el nombre de *Le Confédéré de Fribourg* y, posteriormente, pasó a denominarse *Le Confédéré : journal démocratique suisse*.

¹⁴²¹ *Le Conteur vaudois* (1862-1934) fue un diario suizo redactado en francés fundado en Lausana por el editor Louis Monnet (1831-1901) y Henri Renou. Creado como el órgano de la AVAP (Association

*Express, L'*¹⁴²²: 202, 602, 818.

*Feuille d'avis de Lausanne*¹⁴²³: 186, 239, 603, 818.

*Feuille d'Avis de Neuchâtel*¹⁴²⁴: 215, 603, 818.

*Feuille d'avis de Vevey*¹⁴²⁵: 201, 603, 818.

*Gazette de Lausanne*¹⁴²⁶: 213, 604, 819.

*Gruyère, La*¹⁴²⁷: 217, 605, 638, 819.

*Impartial, L'*¹⁴²⁸: 264, 413, 606, 646, 820.

*Journal de Genève*¹⁴²⁹: 197, 261, 609-610, 452, 821.

*Liberté, La*¹⁴³⁰: 201, 216, 612, 632, 822.

vaudoise des Amis du patois), este diario informaba de sucesos y anécdotas locales, a la vez que difundía artículos y obras de intelectuales como Louis Favrat, Alfred Cérésolle o Henri Tardent.

¹⁴²² *L'Express* es un periódico generalista francófono publicado en Neuchâtel, ciudad de la suiza romanda. Se trata de uno de los periódicos con trayectoria más extensa de Suiza, ya que continúa vigente desde su fundación el 2 de octubre de 1738.

¹⁴²³ *Feuille d'avis de Lausanne* fue diario suizo de información general, redactado en francés y fundado en Lausana en 1762. Casi dos centurias después, desde 1972, se le conoce como *24 heures* con el fin de desprenderse de su carácter local y gozar de una mayor difusión 1972.

¹⁴²⁴ *Feuille d'avis de Neuchâtel* fue un periódico local suizo fundado en 1738 e impreso por François-Louis Lichtenhahn. En el siglo XIX, se consagró sobre todo a la publicación de noticias de carácter general y sucesos. Actualmente, ostenta el honor de ser el diario más antiguo redactado en lengua francesa que todavía hoy se publica.

¹⁴²⁵ La *Feuille d'avis de Vevey* fue un diario fundado por *Lörtscher et fils* en 1846 en esta ciudad suiza del cantón de Vaud. Modificó su apelación en diversas ocasiones, como *Riviera : Vevey-Montreux*, la cual retomó *L'Est vaudois* en 1992. A finales del siglo XIX, comenzó a publicar un suplemento literario con carácter semanal titulado *À la veillée* (1897-1917).

¹⁴²⁶ La *Gazette de Lausanne* fue un diario suizo editado en la ciudad de Lausanne. Bajo el nombre de *Peuple Vaudois*, su primer número saldría a la luz el 1 de febrero de 1798, no siendo hasta 1803 cuando adoptó el topónimo de Lausanne. Su fundador fue el revolucionario Gabriel-Antoine Miéville. Se publicó diariamente 1856 hasta 1991. En 1991, fue adquirida por el *Journal de Genève*, por lo que su nombre desaparecería en 1998, cuando dicho diario se fusionó con *Le Nouveau Quotidien* para crear *Le Temps*.

¹⁴²⁷ *La Gruyère : le journal du Sud fribourgeois* (1882-1930), el cual se definía en su subtítulo como un diario independiente, político y agrícola, fue un periódico suizo de periodicidad diaria con sede en Bulle, una ciudad del cantón de Friburgo, capital del distrito de La Gruyère.

¹⁴²⁸ *L'Impartial* (1881-) es un periódico suizo con sede en la población de La Chaux-de-Fonds (Neuchâtel). En enero de 2018, se fusionó con *L'Express*, convirtiéndose en *l'ArcInfo*.

¹⁴²⁹ El *Journal de Genève* (1826-1998) fue un periódico de opinión y tendencia liberal, editado en la ciudad suiza de Ginebra. Fue fundado por el político y periodista suizo James Fazy (1794-1878). Tras fusionarse con el periódico *Le Nouveau Quotidien* (1991-1998) pasó a denominarse *Le Temps* (1998-).

¹⁴³⁰ *La Liberté* (1871-) es un diario suizo de lengua francesa fundado por el canónigo Joseph Schorderet (1840-1893) y editado en Friburgo.

*Mouvement féministe, Le*¹⁴³¹: 436, 644.

*Peuple, Le*¹⁴³²: 271, 642.

*Revue de Lausanne, La*¹⁴³³: 202, 625, 826.

*Sentinelle, La*¹⁴³⁴: 216, 239, 241, 626, 826.

*Tribune de Lausanne, La*¹⁴³⁵: 213, 231, 630, 828.

TÚNEZ

*Dépêche Tunisienne, La*¹⁴³⁶: 91, 597, 817.

UCRANIA

*Gazeta Lwowska*¹⁴³⁷: 244, 604, 819.

¹⁴³¹ Fundado por la periodista y feminista suiza Émilie Gourd (1879-1946), *Le Mouvement Féministe* (1912-2009) fue un periódico mensual publicado en el cantón de Ginebra, que constituyó una fuente imprescindible de información sobre la lucha por la igualdad de derechos entre hombre y mujeres. En sus comienzos, se convirtió en el órgano de la Association suisse pour les droits de la femme, alcanzando un gran volumen de ventas que aceleró su periodicidad a una frecuencia quincenal.

¹⁴³² Fundado en diciembre de 1939, *Le Peuple* fue un diario suizo redactado en francés que se definía como el órgano socialista del cantón de Vaud y de Ginebra. Tras fusionarse con el periódico *La Sentinelle* (1890-1971), ambos periódicos se erigieron en contra de la persecución y la exterminación de la comunidad judía, haciendo caso omiso de las advertencias de la autoridades federales.

¹⁴³³ *La Revue de Lausanne* (1868-1946) fue un diario belga de periodicidad diaria (excepto los domingos) editada por Paul Martinet y fundada por el político suizo Louis Ruchonnet (1834-1893) en la ciudad de Lausana.

¹⁴³⁴ Desaparecido en mayo de 1971, *La Sentinelle* (1890-1965) fue un diario local y socialista suizo, radicado en La Chaux-de-Fonds (en el cantón de Neuchâtel).

¹⁴³⁵ *La Tribune de Lausanne* (1893-1984) fue un periódico suizo consagrado a la difusión de noticias de actualidad, tanto regionales como nacionales. Creado como un diario apolítico, este diario se propuso informar de manera imparcial. En 1984, sería absorbido por el diario suizo *Le Matin*.

¹⁴³⁶ *La Dépêche tunisienne* fue un diario redactado en francés que se publicó en Túnez bajo el Protectorado francés (1881-1956). Fue dirigido por Edmond Lecore-Carpentier hasta 1932 y, posteriormente, por René Pelatan hasta el cese de su actividad en 1961.

¹⁴³⁷ *La Gazeta Lwowska* fue un periódico en lengua polaca publicado entre 1811 y 1944 en Leópolis, en el oeste de Ucrania. Originariamente, el fin de la esta publicación se limitaba a la difusión de anuncios jurídicos. No sería hasta 1873, al asumir Władysław Łoziński el cargo de jefe de redacción, cuando el periódico comenzó a incluir noticias locales e internacionales. Desde 1874, publicó además una edición

VENEZUELA

*Cojo Ilustrado, El*¹⁴³⁸: 450, 473.

VIETNAM

*Écho annamite, L'*¹⁴³⁹: 265, 598, 817.

mensual titulada Przewodnik Naukowy i Literacki, la cual versó sobre historia, geografía, economía y literatura.

¹⁴³⁸ *El Cojo Ilustrado* fue una revista quincenal con sede en Caracas que se publicó entre 1892 y 1915. Su denominación proviene de una fábrica de cigarrillos llamada «El Cojo», donde su primer director, Herrera Irigoyen, instaló un taller tipográfico para imprimir la publicación. De talante artístico y literario, con profusas ilustraciones, en *El Cojo Ilustrado* se dieron escritores como Gonzalo Picón Febres, Manuel Díaz Rodríguez o José Gil Fortoul.

¹⁴³⁹ *L'Écho annamite : organe de défense des intérêts franco-annamites* fue un diario francófono publicado entre 1920-1944 por Vo-Van-Thom. Su sede se hallaba en la antigua ciudad vietnamita de Saïgon, conocida hoy como Ho Chi Minh.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

En el índice onomástico que exponemos a continuación, al igual que ya procedimos en la bibliografía, hemos incluido los nombres completos, y no sólo la inicial del nombre, así como el primer apellido, con el fin de respetar el compromiso feminista de visibilizar los estudios efectuados por las mujeres. Más allá de precisar aquellos/as autores/as, actores, y demás personalidades referenciadas en este estudio, en él, también se han incorporado los nombres de los personajes de las obras de Gyp. Con el fin de distinguirlos y facilitar su contextualización, estos personajes de ficción literaria aparecerán seguidos del título de la pieza a la que pertenecen entre paréntesis.

A

- **A.** (seudónimo de Gyp): 77.
- **A. DE B.:** 86, 587.
- **A. L.:** 268, 587.
- **A. O.** (seudónimo de Gyp): 77, 462.
- **A. R.:** 216, 632.
- **ABARRIÓ DE ETCHECOPAR, María:** 290.
- **ABELEVEN, J. A. H.:** 35, 116.
- **ACQUITAINE, Duc d'** (*La bonne fortune de Toto*, 1926): 71.
- **ADALBERT:** 336.
- **ADAM** (*Les Amoureux*, 1902): 53, 54, 69, 281, 397, 579, 747, 765, 766.
- **ADAM, Juliette:** 867.
- **ADELA P.:** 299, 587.
- **ADENIS, MM.:** 639.
- **ADHÉMAR, Comte:** 859.
- **AECÉ:** 17, 342, 386, 443, 455, 460, 461, 462, 464, 467, 468, 474, 476, 484, 525, 576, 584, 670.
- **AGRAMONTES, Francisco:** 463.
- **AGÜERA CENARRO, Francisco:** 301, 389, 587.
- **AGUILAR CÁRCELES, Marta María:** 367, 369, 569.
- **AIGUEVIVE:** 754, 755, 799.
- **AITKEN, Max:** 877.
- **ALAIS, Alphonse d':** 871.
- **ALARCÓN Y MELÉNDEZ, Julio:** 400.
- **ALAS, Leopoldo** (alias Clarín): 841.
- **ALBA, Jane:** 179, 768.
- **ALBAREDA Y SEDZE, José Luis:** 845.
- **ALBEROLA CRESPO, Nieves:** 338, 421, 569.
- **ALCÁNTARA GARCÍA NAVARRO, Pedro de:** 839.
- **ALCARAZ VARÓ, Enrique:** 652.
- **ALDASORO, Gregorio:** 882.
- **ALEXIS:** 417.
- **ALHAMA MONTES, Manuel** (alias Wanderer): 836.
- **ALIER, Roger:** 110, 569.

- ALLEN, David: 685, 686.
- ALLENDE, Manuel: 837.
- ALLIOT, Emile: 855.
- ALSINA, José: 110, 243, 451, 569, 587.
- ÁLVAREZ DEL CASTILLO, Jesús: 882.
- ÁLVAREZ ESPINO, Romualdo: 453, 587, 831, 837.
- ÁLVAREZ SEREIX, Rafael: 397, 588.
- ÁLVAREZ, Pilar: 356, 657.
- AMADUCCI, Carlo: 181, 588.
- AMORÓS, Celia: 386, 545, 569, 578.
- ANDA, Robert F.: 373, 571.
- ANDRENIO (seudónimo de Eduardo Gómez de Baquero): 438, 451, 588, 905.
- ANDRIEUX, Louis: 868.
- ANGENOT, Marc: 80, 563.
- ANNE. L.: 323, 657.
- ANNENBERG, Moe: 878.
- ANS, Charles d': 79.
- ANTÉRIOU, Louis: 854.
- ANTOINETTE (*Entre la poire et le fromage*, 1909): 282, 288, 527.
- ANTONIETA (*El primo de su mujer*, 1910): 527.
- ANTONY, Martin: 325.
- AQUILA, Nino: 183, 652.
- ARAGÓN, María: 380, 657.
- ARAUJO-COSTA, Luis: 533, 632.
- ARBOISE, Francette d' (*Mon ami Pierrot*, 1921): 70-71, 73, 414, 419-420, 752, 754, 788.
- ARBORIO, S., D': 182, 632.
- ARCHIDUC: 256, 632.
- ARENAL PONTE, Concepción: 28, 315, 394, 395, 413, 652.
- ARESTI, Nerea: 550, 569.
- ARGONNE, Jacques d': 65.
- ARIÓN PATRIO: 111, 563.
- ARISTÓFANES: 425.
- ARMENDARIZ, Montxo: 376.
- ARMON, Paul d': 348, 632.
- ARNICHES Y BARRERA, Carlos: 487, 652.
- ARNOTT, John: 881.
- ARTEMISA (personaje mitológico): 408.
- AUBERNON DE NERVILLE, Lydie: 256, 260.
- AUBERT, Paul: 484.
- AUBIÈRES, Duc d' (*Le mariage de Chiffon*, 1894): 63, 505, 509, 721, 753, 755.
- AUBRY, Anne: 21, 94, 563.
- AUER, Frédéric: 725.
- AUSTEN, Jane: 94.
- AVESNES, Corysande d': 289, 736, 753, 755, 758.
- AVRIL, Yvette: 203-204, 210, 797.
- AYALA, María de los Ángeles: 457, 652.
- AYERS, James Joseph: 851.
- AYNESWORTH, Allan: 126, 709, 710, 713.

B

- **B, A.** (seudónimo de Gyp): 77, 462.
- **B.S.:** 81, 632.
- **BADE, Mme.:** 247.
- **BAGARÍA, Luis:** 845.
- **BAÏLAC, Étienne:** 857.
- **BAILLY, Vincent de Paul:** 856.
- **BAKER, Rosemary:** 240, 656.
- **BALA Y GARCÍA, Miguel:** 442.
- **BALME, Léone:** 226-227, 452, 796.
- **BANCKEN, Margaretha van:** 885.
- **BAPTISTE** (*Petit Bob*, 1900): 500.
- **BARANDA, Lucía:** 564.
- **BARBADILLO, Licenciado:** 442.
- **BARD, Christine:** 310, 569, 578.
- **BARIHIER:** 87.
- **BARINE, Arvède:** 534, 632.
- **BAROJA Y NESSI, Pío:** 458.
- **BARÓN PALMA, Emilio:** 486, 563.
- **BARREIRO, Javier:** 107, 457, 547, 569, 658.
- **BARRÈS, Maurice:** 88, 332, 340, 649.
- **BARRET, Yves:** 732.
- **BARROW, John H.:** 832.
- **BARROY, Henry de** (*Totote*, 1897): 753, 784.
- **BARROY, Madame de** (alias *Totote*, 1897): 386, 799.
- **BARTHOLO:** 195, 632.
- **BASS, Ellen:** 375, 569.
- **BASSELIN, Olivier:** 110.
- **BASSET, Serge:** 175, 181, 195, 632.
- **BASSÓ-NAVARRO:** 243.
- **BATAILLE:** 94.
- **BAU, Eugénie:** 257, 781.
- **BAUCHET, P.:** 377, 569.
- **BAUGÉ** (*Le Friquet*, 1900): 379, 643, 692.
- **BEACH, Cecilia:** 184, 248, 275, 652.
- **BEAUMONT WICKS, Charles:** 246, 652.
- **BEAUMONT, Maurice:** 82, 563.
- **BEAUVOIR, Simone de:** 28, 333, 345, 539, 548-549, 652.
- **BECERRO DE BENGOA, Ricardo:** 330, 432, 632.
- **BECKER, Charles:** 881.
- **BEFFORT, Joseph:** 881.
- **BELGRAVIA, Lady:** 298, 633.
- **BELLAY, F.:** 90, 633.
- **BELLOM, Germain:** 700.
- **BELTRÁN Y DE TORRES, Francisco** (alias Carlos de Batlle): 98, 104, 535, 636.
- **BENJAMINS, John:** 566.
- **BERENGUER, José Antonio:** 572.
- **BERESFORD HOPE, Alexander James:** 878.
- **BERGER, Paul:** 633, 693.
- **BERGER:** 238.
- **BERGEYS, Flore:** 176, 768.
- **BERGH, Ludvig:** 36, 116, 195.
- **BERNARD** (*Spormanomanie*, 1898): 403, 404.

- **BERNARD, Édouard:** 581, 730, 740.
- **BERNARD, Jean Pierre Arthur:** 427, 563.
- **BERNHARDT, Sarah:** 101-102, 121, 196, 594, 196, 198-199, 203, 217, 229, 233, 236.
- **BERTAUT, Jules:** 94, 105, 633, 655.
- **BERTHELOT, H.:** 834.
- **BERTHEROY, Juan:** 434.
- **BERTON, Pierre:** 35, 116, 180, 661.
- **BERTRADE** (*Bijou*, 1897): 526.
- **BERTRANA, Prudenci:** 837.
- **BESCOND, Andréa:** 376.
- **BESNARD, Lucien:** 121.
- **BESSON, MARCEL:** 868.
- **BETHLÉEM, Louis:** 316, 436, 653, 871.
- **BEUZON, E.:** 398, 633.
- **BIARD, Jean-Baptiste:** 849.
- **BIAUZAT, Gaultier de:** 863.
- **BIEDMA Y LAMONEDA, Patrocinio de:** 836.
- **BIESEN, J.W. van den:** 877.
- **BLJOU** (*Bijou*, 1897): 45, 52-53, 65, 281, 285, 288, 311, 319, 444, 473, 475, 498-500, 504, 505, 506, 507, 509, 526, 580, 739, 753, 753, 754, 755, 762, 763.
- **BIOY CASARES, Adolfo:** 94, 563.
- **BISSOLATI, Leonida:** 881.
- **BLACKET STEPHENS, Thomas:** 835.
- **BLACKETT, Christopher:** 876.
- **BLANC, Edmond:** 82, 857.
- **BLANCHE** (*Joies conjugales*, 1887): 283.
- **BLANCHE** (*La chasse de Blanche*, 1919): 122, 579, 735.
- **BLAND, Samuel:** 876.
- **BLASCO Y SOLER, Eusebio:** 838.
- **BLOCH, SIMON:** 872.
- **BLOOM, Harold:** 94.
- **BLUMHART, William-Edmond:** 835.
- **BOB** (*Petit Bob*, 1882): 52-53, 56-57, 59, 66-68, 73, 85, 94, 113-114, 123, 252, 256, 259, 281, 311-312, 317, 339, 440, 458-459, 468, 471, 498-502, 505-512, 529, 531, 580, 582, 584, 600, 618, 636, 754, 805, 894, 904.
- **BOIGNY, Adrien de** (*Mon ami Pierrot*, 1925): 71, 355, 754-755, 772.
- **BOIREAU, Gérard:** 116, 261.
- **BOIVINEAU, Roger:** 492, 569.
- **BOIXET, Ezequiel** (alias Juan Buscón): 81, 895.
- **BOLDINI, Giovanni:** 7, 744.
- **BON, Adélaïde:** 325, 367-368, 537-538, 569.
- **BONAPARTE, Napoleón I:** 69, 81, 201, 416, 451, 790, 793.
- **BONAPARTE, Napoleón III:** 413.
- **BONAVY** (*Autour du divorce*, 1886): 525
- **BONÍDIR:** 726.
- **BONSTELLE, Jessie:** 170, 751.
- **BORISOFF, Deborah:** 508, 563.
- **BOROT, Marie-France:** 92, 413, 570.
- **BOROVÝ, František:** 243, 653.
- **BORRÁS Y BERMEJO, Tomás:** 17, 430, 444, 457-458, 470, 475-476, 641, 657-658, 670, 889.
- **BORRAZ, Marta:** 373, 379, 658-659.

- **BORREGO, Andrés:** 837.
 - **BOS:** 238.
 - **BOSCH, Esperanza:** 404, 557, 570.
 - **BOSCH, Juan:** 449, 563.
 - **BOTREL, Jean-François:** 484.
 - **BOTTLE:** 127
 - **BOUCHAUD, Émélie Marie** (seudónimo de Polaire): 89, 175, 178, 180, 252, 366, 417, 631, 633-634, 640, 643, 648, 684, 689, 690-694, 728, 769).
 - **BOUCICAUT, Aristide:** 854.
 - **BOULANGER, Georges:** 81, 381.
 - **BOULE DE SUIF** (*Boule de suif*, 1880): 353.
 - **BOULLAIRE, Maurice:** 700-701.
 - **BOURRAGEAS, Denis:** 868.
 - **BOYD, James Edward:** 151.
 - **BOYET, Laurent:** 376, 570.
 - **BOZZO, Janine:** 235-236, 796.
 - **BRANTOME:** 98, 633.
 - **BRAVO MURILLO, Juan:** 839.
 - **BRAY, Marc de** (*Le mariage de Chiffon*, 1894): 63-64, 509, 528, 755.
 - **BRÉARD, Juliette:** 699-702.
 - **BRÉMONTIER, Jeanne:** 175, 465, 633.
 - **BRISSON, Adolphe:** 114, 435, 535, 633, 848.
 - **BRISOT, Fernand** (*Entre la poire et le fromage*, 1909): 527, 756-757, 894.
 - **BRITO, Amelia:** 569.
 - **BRIZ GÓMEZ, Antonio:** 499, 563.
 - **BRONAUGH, Anne:** 172, 751.
 - **BROWN, Buster:** 850.
 - **BRU, Jean:** 116, 261.
 - **BRUNETIÈRE, Ferdinand Vincent-de-Paul Marie:** 423.
 - **BRUNING:** 721.
 - **BRUNO, Camille:** 116.
 - **BRUSSEL, Robert:** 35, 120, 655.
 - **BUFFINGTON, Robert M.:** 455, 564.
 - **BULL, M.P.:** 848.
 - **BUNDRICK, Mary:** 240, 795.
 - **BUÑUEL, Luis:** 24.
 - **BUREAU-LINDET:** 197, 213, 215.
 - **BURNS MANTLE, Robert:** 180, 653.
 - **BUSCÓN, Juan** (seudónimo de Ezequiel Boixet): 81, 86-87, 435, 633.
 - **BUTLER, Judith:** 559.
 - **BUTLER, Robert:** 37, 633.
- C**
- **C.P.:** 226, 634.
 - **CABRERA LÓPEZ, Luis:** 345, 570.
 - **CAHM, Eric:** 571.
 - **CAILLAVET, Gaston Armand:** 458.
 - **CAILLIBOTTE, Andrée:** 700-701.
 - **CAILLIBOTTE, Yves:** 698-699, 701-703.
 - **CAILLOL:** 197, 197.
 - **CALCHAS:** 255, 633.
 - **CALDARA, Orme:** 683.
 - **CALMANN-LÉVY, Georges:** 82, 583.
 - **CALMANN-LÉVY, Paul:** 81-82, 441, 570, 579-581, 583, 638, 725.

- CALMETTES, André: 180, 643, 692.
- CALVO ASENSIO, Pedro: 841.
- CAM CARRANZA, Gloria: 516, 564.
- CAMBOUY (*Joies conjugales*, 1887): 46.
- CAMBRONNE, Gaston de: 859.
- CAMPBELL, Kathleen: 240, 795.
- CAMPOAMOR, Clara: 309, 424-425, 634, 843.
- CAMPOS, Carmen: 356, 406, 659.
- CAMPS, Assumpta: 564.
- CAMPÚA: 634, 697, 843.
- CANTAGREL, Laurent: 564.
- CAPITAINE FRACASSE, LE: 197, 634.
- CAPIELLO, Leonetto: 634, 689.
- CAPUS, Alfred: 94.
- CAPY, Marcel: 51, 730.
- CARANDELL, Zoraida: 481, 484-486, 488, 577, 653.
- CARLIER, Mad: 195.
- CARLOS Y ALMANSA, Abelardo de: 841.
- CARNEY, John J.: 847.
- CARO BAROJA, Julio: 465, 564.
- CARON DE BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin: 859.
- CARPENTER, Edward Childs: 457.
- CARR, Gene: 678.
- CARRÉ, Albert: 40, 116, 272.
- CARROLL GOODWIN, Charles: 849.
- CARSON AISTON, Arthur: 145, 708.
- CARSON, Lionel: 35-36, 193, 653.
- CASADO, Jesús: 110, 567.
- CASTAÑEDA, Ramón: 882.
- CASTEJÓN LEORZA, María: 351, 659.
- CASTELAR, Emilio: 837, 840.
- CASTELEYN, Abraham: 885.
- CASTRO, Manuel: 597.
- CATENA MUÑOZ, Antonio: 844.
- CATFORD, John C.: 480.
- CAVELIER DE CUVERVILLE, Jules-Marie-Armand: 854.
- CAYLA, Comtesse de: 240.
- CAZAL, R.: 229, 634.
- CÉALIS, Édouard: 255, 653.
- CEBALLOS, Ciro B.: 653, 882.
- CÉCILE B. :368-370, 372, 570.
- CÈRE, Émile: 859.
- CÉRÉSOLE, Alfred: 888.
- CERNES, P.: 210.
- CERNUDA, Luis: 563, 577, 653.
- CH. DE L.: 177, 634.
- CHADEUIL, Gustave: 873.
- CHAIGNE, Louis: 94, 570.
- CHAMBERLIN, Vernon A.: 460, 473, 570.
- CHAMPENTIER, Georges: 82.
- CHANEL, Coco: 307-308.
- CHAREY, Germaine: 262.
- CHARLES "HARRY" TELFER, Harford: 847.
- CHARLEY (*Le Friquet*, 1900): 724.
- CHARLIE, Robert: 341, 634.

- **CHARLOTTE** (*Totote*, 1897): 799-800.
- **CHARTIER, Albert**: 202, 204, 619, 643.
- **CHÂTEL, l'abbé** (*Le mariage de Chiffon*, 1894): 509.
- **CHÂTELIER, Suzanne**: 270.
- **CHAUVEAU, Philippe**: 187, 653.
- **CHAUVEAU, Sophie**: 29, 368, 372, 377, 570.
- **CHAUVIN, Lucie**: 700-701, 704.
- **CHAVES NOGALES, Manuel**: 836.
- **CHEIREL, J.**: 680, 716-717.
- **CHÉLIGA, María**: 106.
- **CHENAVARD, Paul**: 334.
- **CHIFFON** (*Le mariage de Chiffon*, 1894): 7, 34-35, 44, 53-54, 57, 63, 73, 108, 110, 116, 188-195, 227, 250-253, 261, 272, 278, 281, 288-289, 291, 297, 311, 413, 436, 441, 443-444, 455-457, 460, 468-469, 475, 498, 500-501, 505, 507, 509, 511, 520, 534, 580, 583-584, 720, 722, 736, 753, 755, 756, 758, 759, 805, 807, 887, 889, 900, 906.
- **CHRYSOSTOME**: 216, 634.
- **CIFUENTES HONRUBIA, José Luis**: 652.
- **CIMIA, Rose**: 220, 797.
- **CITTI, Pierre**: 571.
- **CLAGNY** (*Bijou*, 1897): 526.
- **CLAPARON** (*Le Friquet*, 1900): 83, 175, 367, 728, 775, 793.
- **CLAPARON, Mme** (*Le Friquet*, 1900): 175, 776.
- **CLAUDINA** (personaje de Colette): 636.
- **CLAVERÍA IBÁÑEZ, Alberto**: 564.
- **CLÉBERT, Jean Paul**: 427, 564.
- **CLEMENCEAU, Georges**: 854, 864.
- **CLÉMENT, M.**: 223, 651, 906.
- **CLÈVES, Sarah**: 178, 768.
- **CLOCK, El Doctor**: 288, 634.
- **CLOCLO** (*Cloclo*, 1904): 89-91, 606.
- **CLÚA GINÉS, Isabel**: 576.
- **COELLO Y QUESADA, Diego**: 839.
- **COHEN, Albert**: 107, 578.
- **COLEMAN, Edward**: 35, 180, 653.
- **COLETTE, Sidonie-Gabrielle**: 81, 116, 177, 533, 568.
- **COLIN-MAILLARD**: 122, 245, 258, 634.
- **COLOMBINE**: 100, 564.
- **COMPAYRÉ, Gabriel**: 456.
- **COMTESSE D'ALENCOURT, Héloïse**: 86, 634.
- **CONSUELO** (*Consuelo*, 1842): 297.
- **COPPERFIELD, David**: 31.
- **COQUELIN, Ernest**: 872.
- **CORCORAN, Jane**: 142-148, 155-158, 589, 625, 706-708, 711-712, 751.
- **CORLETT, John**: 879.
- **CORNELL, C. P.**: 377, 572.
- **CORPECHOT, Lucien**: 417, 431-432, 436, 635.
- **CORRADI, Fernando de**: 837.
- **CORYSANDE** (*Le mariage de Chiffon*, 1894): 44, 289, 528, 722, 736, 753, 755-758, 886.
- **CORYSE** (*Le mariage de Chiffon*, 1894): 291, 501, 528.
- **COSTA TOMÁS, Emilio**: 838.
- **CRAFTY**: 51, 635, 734, 737.
- **CRAIK, Jennifer**: 415, 564.

- **CRÉMIEUX, Hector:** 100-102, 117, 639, 645, 649-650, 673-674.
 - **CRESSWELL, Samuel:** 878.
 - **CRICRI** (*Le Cricri*, 1907): 417, 579.
 - **CRISPIN:** 195, 635.
 - **CRISVILLE** (*Le mariage de Chiffon*, 1894): 756.
 - **CROSA, Josefina:** 405, 406, 635.
 - **CRUZADO BLANCO, El:** 437, 635.
 - **CUENCA, Vicente:** 836.
 - **CZYBA, Lucette:** 31, 92, 570.
- D**
- **D. N.:** 296, 635.
 - **D.:** 228, 454, 635.
 - **D'ALALY, Joseph** (*Autour du divorce*, 1886): 59, 318, 507, 525, 748, 749.
 - **D'ALALY, Paulette** (*Autour du divorce*, 1886): 59, 98, 39, 98, 285-286, 319, 436, 499, 504, 508, 510, 511, 525, 749-750, 889, 715, 748-750.
 - **DALE, Alan:** 39, 45, 635.
 - **DAMAINE, Mlle.:** 234.
 - **DAMPIERRE, Carlos R. de:** 571.
 - **DANJOU, Jane:** 196, 223, 705, 797.
 - **DANTEC, Yves Gérard Le:** 312, 635.
 - **DANTIN:** 257-258, 635.
 - **DANVILA, Alfonso:** 94, 438, 640.
 - **DARGELLE:** 207, 797.
 - **DARNTON, Charles:** 635, 678.
 - **DARSY:** 116, 195.
 - **DAUDET, Julia:** 97, 583.
 - **DAUDET, Alphonse:** 56.
 - **DAUM, Paul Adriaan:** 874.
 - **DAVESNE:** 228.
 - **DAVID, Jules:** 866.
 - **DAVIS, Laura:** 367, 375, 569.
 - **DE ALBERTI, José Ignacio:** 17, 37, 116, 243, 451, 458, 695-697.
 - **DE BALZAC, Honoré:** 463, 870.
 - **DE BATLLE, Carlos:** 98, 104, 535, 635.
 - **DE BOMBELLES, Jeanne-Renée:** 201.
 - **DE BOURBON, Louise-Bénédicte:** 84.
 - **DE BRABOIS, Olivier:** 46, 74, 77, 81-82, 85, 91, 92, 97, 116, 312-313, 338, 340, 343, 353, 408, 427, 462, 427, 570, 583.
 - **DE BRACIEUX, Marquise** (*Bijou*, 1897): 65, 526, 754, 755.
 - **DE BRASSIGNY, Mevr.:** 721.
 - **DE BRAY, Markiezin** (*Prulletje*, 1916): 721.
 - **DE BRAY, Marquise** (*Le mariage de Chiffon*, 1894): 63, 528, 721, 756, 758-759.
 - **DE BURGOS, Carmen:** 99-100, 278, 449, 535, 564, 636.
 - **DE BUSSY, G.:** 256, 636.
 - **DE CÁNDAMO, Bernardo G.:** 106-107, 532, 636.
 - **DE CASTELFIDO, V.:** 284, 286, 289, 636.
 - **DE CASTRO, Cristobal:** 308, 634.
 - **DE CHAMPREU, Antoinette** (*Petit Bleu*, 1889): 61-62, 73, 312, 401, 413, 417, 422, 738, 757-758, 777-778, 793.
 - **DE CHAMPREU, Gérald** (*Le mariage de Miquette*, 1891): 62, 758.

- **DE CHAMPREU, Mélanie** (verdadero nombre de la Marquesa de Laubourg (*Petit Bleu*, 1889): 778.
- **DE CHARMOY, Renée**: 415, 636.
- **DE CLARET, M.** (*Joies d'amour*, 1897): 790.
- **DE CLARET, Simone** (*Joies d'amour*, 1897): 66, 318, 341, 390, 759, 760, 789, 790.
- **DE CORRAL, Paz**: 369, 373, 570.
- **DE COTTENS, Victor**: 35, 120, 636.
- **DE COURTAIX, Denyse** (*Bijou*, 1897): 65, 285, 739, 754, 755, 762.
- **DE CROISSET, Francis**: 82, 636.
- **DE ESCORIAZA, Teresa**: 321, 402, 412, 636.
- **DE FIENNES**: 268.
- **DE FLERS, Robert**: 458.
- **DE FRÈNES**: 721.
- **DE FRESNAY, Monsieur**: 342, 764.
- **DE FRYLEUSE, Madame** (*Elles et lui*, 1886): 388, 390, 769.
- **DE FRYLEUSE, Madame** (*Ohé !... Les psychologues !*, 1889): 356, 358.
- **DE GANGES, M.**: 367.
- **DE GARDE, Yolande** (*Un raté*, 1891): 343, 336, 397, 770, 790.
- **DE GONNEVILLE, Aymar**: 72, 88, 416, 894.
- **DE GONNEVILLE, Marie Le Harivel**: 90, 97, 645.
- **DE GORSSE, Henri**: 94.
- **DE GOUGES, Olympe**: 84-85, 338, 548.
- **DE GRENELLE, Le Prince** (*Mariage civil*, 1892): 358, 394.
- **DE GREUZE, CATHERINE** (*Mariage civil*, 1892): 302-303, 313-314, 772.
- **DE MARTEL, CONDESA**: 11, 20, 38-39, 49-50, 55-56, 67, 74-75, 85-87, 97-98, 107, 247, 250, 252, 272, 279, 284, 288, 309-310, 316, 328, 335, 337, 340, 365, 381, 385, 401, 408, 412, 423, 424, 429, 435, 443, 445, 476, 672, 744, 777.
- **DE GUÉRAY, Jacques** (*Un raté*, 1891): 361, 772.
- **DE GUÉRAY, Madame** (*Un raté*, 1891): 61-62, 73, 305, 334, 340, 359, 388, 405, 414, 772-773, 789.
- **DE GUIBRAY, Marqués** (*Le monde à côté*, 1884): 316, 354, 773-774.
- **DE GUIBRAY, Mercédès** (*Le monde à côté*, 1884): 316, 354, 391, 773-774.
- **DE LA CASA, Benjamín**: 531, 636.
- **DE LA CERDA, Emilio**: 392-393, 636.
- **DE LA CONCHA, Ángeles**: 385, 570.
- **DE LA LONDE, André** (*Le monde à côté*, 1884): 57, 349, 505, 760, 774.
- **DE LA RÛE, Huguette**: 228.
- **DE LA VAUDÈRE, Jane**: 434.
- **DE LAGOANÈRE, Óscar**: 273.
- **DE LARRA, Mariano José**: 110, 653.
- **DE LAUBOURG, Georges** (*Petit bleu*, 1889): 777.
- **DE LAUBOURG, Marquise** (*Petit bleu*, 1889): 61, 73, 738, 777-778.
- **DE LINARES, Antonio G**: 116, 341-342, 636, 838.
- **DE LIZY, Alice** (*Tante Joujou*, 1894): 64, 351, 776, 779, 780.
- **DE LIZY, Violette** (*Tante Joujou*, 1894): 64, 351, 776, 779-780, 904.
- **DE LORDE, André**: 36, 100, 102, 116, 199, 227, 242, 274, 458, 653, 697, 705.

- **DE LYANE, Madame** (*Ce que femme veut ?*, 1899): 288-289, 396, 781-782, 892.
- **DE MAILLANE, el Conde** (*Journal d'un grinchu*, 1898): 67, 348, 782.
- **DE MARTEL, Roger** (*Du temps des cheveux et des chevaux, souvenirs du Second Empire*, 1929): 72, 79, 99, 340.
- **DE MESA, Enrique**: 451, 636.
- **DE MIGUEL, Amando**: 553, 636.
- **DE MOISSY, Jacques** (*Entre la poire et le fromage*, 1909): 68-69, 75, 337, 507, 527, 771, 785, 791, 892.
- **DE MORAY, Conde de** (*Le monde à côté*, 1884): 57, 345-347, 350, 777, 787, 561, 787.
- **DE MORIÈRES, Marqués** (*Leurs âmes*, 1895): 65, 400, 788.
- **DE MOTHERLANT, Henry**: 412.
- **DE NOUSSANNE, Henri**: 26, 636.
- **DE OLAVE, José**: 442.
- **DE PAWLOWSKI, Gaston**: 188, 654.
- **DE PERROS, Jean**: 235, 636.
- **DE PEYREBRUNE, George**: 434.
- **DE PLUMENT, M.**: 292, 303.
- **DE RÉOL, Duque** (*Un raté*, 1891): 770.
- **DE RÉOL, Duquesa** (*Yolande de Garde, Un raté*, 1891): 397, 770.
- **DE RÉOL, Hector** (*Un raté*, 1891): 343, 790.
- **DE REYGAL, Madame** (*Ce que femme veut ?*, 1899): 396.
- **DE RIQUETTI DE MIRABEAU, Sibylle Gabrielle Marie-Antoinette**: 11, 31, 745, 777, 72, 87-89, 336, 408, 416.
- **DE RIRFRAY, Madame** (*Elles et lui*, 1886): 393, 791.
- **DE SAINT-ARROMAN, Raoul**: 104, 433, 535, 649.
- **DE SAINT-DENIS**: 238.
- **DE SAINTE-CROIX, Suzanne**: 248.
- **DE SAINTE-MARIE, M.**: 273.
- **DE SALINDRE, Claudie** (*Entre la poire et le fromage*, 1909): 68-69, 527, 756-757, 791-792.
- **DE TRAVANET, Marquesa**: 201.
- **DE TRÊNE, Jacques** (*Le mariage de Miquette*, 1891): 62, 406, 733, 800.
- **DE TREUIL, Baronesa** (*Leurs âmes*, 1895): 65, 344, 400, 788, 800.
- **DE TYRDELE, Madame** (*Joies conjugales*, 1887): 283, 801.
- **DE UZÈS, Duquesa**: 106.
- **DE VALERIO, Roger**: 660, 687.
- **DE ZAYAS SOTOMAYOR, María**: 533.
- **DECAUMONT**: 238.
- **DECOURCELL, Pierre**: 458.
- **DECREP, DR.**: 631.
- **DEFAUVES**: 700.
- **DELACOUR, André**: 431, 637.
- **DELACROIX, Eugène d'**: 422.
- **DELEDDA, Grazia**: 93.
- **DELGADO BARRETO, Manuel**: 835.
- **DELPIT, Édouard**: 442.
- **DEMAILLY, CH.**: 80, 637.
- **DEMARÍA LÓPEZ, José Luís** (alias Campúa): 633, 697, 843, 889, 892.

- **DERAISMES, Maria:** 106.
- **DÉROULÈDE, Paul:** 82, 88.
- **DERRIDA, Jacques:** 546.
- **DESARTIS, Robert:** 100, 277, 535, 637.
- **DESCHAMPS, Gaston:** 282, 637.
- **DESCLAUZAS, Madame:** 684.
- **DESGRANGE, Henri Antoine:** 855.
- **DESTÉZ, Paul:** 637, 675.
- **D'ESTOURDY** (*Autour du divorce*, 1886): 499.
- **DESVOIS, Jean-Michel:** 484, 576.
- **DEUX, Fany:** 676.
- **DEVEGA, Nelson R.:** 449, 570.
- **DEVILLERS, R.:** 680, 716, 717.
- **DEVOYOD, Marthe:** 684.
- **DIANA** (personaje mitológico): 408-409, 607.
- **DIANA:** 583, 473, 477.
- **DIANE** (*Diane chasseresse*, 1883): 408-412, 581, 635, 734-735, 761.
- **DIANE** (*Mademoiselle Loulou*, 1888): 780.
- **DÍAZ BENJUMEA, Nicolás:** 837.
- **DÍAZ DE LA VEGA, Manuel:** 882.
- **DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel:** 890.
- **DÍAZ Y RODRÍGUEZ, Manuel:** 461, 474, 637.
- **DÍAZ, Porfirio:** 882.
- **DICKENS, Charles:** 31, 442, 877.
- **DICKINSON, Emily:** 94.
- **DIETRICH, Marlène:** 310.
- **DIEU, E.:** 569.
- **DIEUDONNÉ, Robert:** 105, 257, 637.
- **DL.:** 181, 637.
- **DOCQUOIS, Georges:** 637, 676.
- **DOMÍNGUEZ BARBERÁ, Martín:** 844.
- **DOMÍNGUEZ, Yolanda:** 466, 471-472, 572.
- **DONALDSON, William:** 847.
- **DONNAY, Maurice:** 73, 82, 94.
- **DOR, Christiane:** 252, 270, 679-680, 717, 919.
- **DORIA, P.:** 273, 637.
- **DORNIS, Jean** (seudónimo de Élena Goldschmidt-Franchetti): 434, 641.
- **DORO, Marie** (seudónimo de Marie K. Steward): 180, 364, 620, 629, 681, 683, 723, 769, 801.
- **DORSAY, Madame:** 354, 761.
- **DORZIAT, Gabrielle:** 175, 776.
- **DOUGHERTY, Dru:** 243, 654.
- **DRAULT, Jean:** 117.
- **DREYFUS, Alfred:** 85, 88, 92, 563, 568, 571, 577, 854, 859, 871.
- **DRUMONT, Édouard:** 80, 83, 88, 865.
- **DRYER, Thomas Jefferson:** 850.
- **DUBOURG, Auriane** (*Elles et lui*, 1886): 47, 307, 320, 328, 391-392, 447-448, 762.
- **DUBREUIL, Anatole** (alias Toto, *La bonne fortune de Toto*, 1926): 71, 762.
- **DUBREUIL, Christine** (alias Titine, *La bonne fortune de Toto*, 1926): 762.
- **DUBUISSON, Jeanne** (*Bijou*, 1897): 319, 507, 762.
- **DUCAZCAL LASHERAS, Felipe:** 840.

- **DUCLOS:** 361.
- **DUCREUX, Lisette:** 232-233, 796.
- **DUDLEY, Bide:** 274, 637.
- **DUKERCY, Pierre:** 867.
- **DUMAS, Alexandre:** 89, 649, 859, 866, 870.
- **DUMESTRE:** 183.
- **DUMONT, Auguste:** 861.
- **DUQUE:** 695-696.
- **DURAN FROIX, Jean-Stéphane:** 482.
- **DURAND, Madame:** 260.
- **DURAND, Marguerite:** 427, 859.
- **DURAND, Pierre:** 241
- **DUTTON, Henry:** 847.
- **DUVAL, Jules:** 867.
- **DUX, Émilienne:** 676.
- **DVOŘÁK, Xav:** 242, 654.
- **EL ABUELO:** 302, 638.
- **ELIOT, George:** 94, 875.
- **ELISABETH** (Madame de Mussy, *Mon ami Pierrot*, 1921): 788, 789.
- **ÉMÉRYLLON, Arlette d':** 318, 763.
- **EMMA:** 94, 638.
- **EN DE LANGE:** 721.
- **EPLER, William:** 847.
- **ÉPRÉFLEURY, Duque de:** 766.
- **ERBELDING, Marthe:** 375.
- **ERNESTINA:** 303, 638.
- **ESCOBAR Y LÓPEZ HERMOSA, Ignacio José:** 839.
- **ESCUADERO, Tirso:** 697.
- **ESPARBES, A. D':** 638, 715.
- **ESPIGADO TOCINO, Gloria:** 386, 571.
- **ESTABLIER PÉREZ, Helena:** 339, 564.
- **ESTEVA, Gonzalo Aurelio:** 882.
- **ESTRADE LÓPEZ, Rosa M.^a:** 21.
- **ÉTIOLLES, Antoinette d' (*Pas jalouse !*, 1893):** 63, 287, 324-326, 342, 344, 346, 350, 396, 397, 401-402, 414, 420, 763-765, 792.
- **ÉTIOLLES, Guy d' (*Pas jalouse !*, 1893):** 63, 324, 326, 346, 402, 764-765, 779, 792.
- **ETKIND, Efim:** 480.
- **ÈVE (*Mademoiselle Ève*, 1895):** 52, 79, 92, 98, 97-100, 103, 106, 107, 110, 113-114, 184-187, 250, 253, 276-278, 637, 675-677, 804, 892.
- **ÈVE (*Adam et Ève*, 1902):** 53-54, 69, 281, 397-398, 579, 748, 766.
- **ÈVE (*Les Amoureux*, 1902):** 53-54, 69, 281, 397-398, 579, 748, 766-767.

E

- **E. G.:** 217, 638.
- **E. V.:** 186, 638.
- **EANDI, María Victoria:** 578.
- **ECHEBURÚA, Enrique:** 369, 373, 570.
- **ECHEGARAY, José de:** 837, 841.
- **ECHEVARRÍA Y CÍA, Arturo:** 17, 385, 443, 455.
- **ECO, Umberto:** 27, 54, 564.
- **ED. J.:** 359-360, 577, 638.
- **EDIMIÓN:** 322.
- **EDWARDS, Alfred:** 865.
- **EDWARDS, Katie:** 328, 570, 573.
- **EISENHOWER, Dwight David:** 556.

- ÈVE (*Sans voiles*, 1894): 82, 295, 320, 765.
 - EVREUX, **Roberte**: 77, 332, 338, 638.
 - EXCELSIOR: 680.
 - EYNARD, **Jacqueline**: 234, 796.
- F**
- F. G.: 121, 638.
 - FAGUET, **Émile**: 308, 638.
 - FAIRFAX, **John**: 849.
 - FALLARÁS, **Cristina**: 362, 661.
 - FARRUYS: 268.
 - FASQUELLE, **Eugène**: 82, 580.
 - FAVRAT, **Louis**: 888.
 - FAYARD, **Arthème**: 82, 579, 654, 726.
 - FAZY, **James**: 881.
 - FEIDEAU, **Ernesto**: 283, 638.
 - FELITTI, **Vincent J.**: 373, 571.
 - FEMENÍAS, **M.^a Luisa**: 575.
 - FEMME CHEZ ELLE, **La**: 432, 638.
 - FENDALL, **Percy**: 38.
 - FERENCZI, **Joseph**: 82.
 - FERLIN, **Patricia**: 80, 92, 417, 571.
 - FERNÁNDEZ DE CANO, **J. R.**: 456, 571.
 - FERNÁNDEZ, **June**: 392, 661.
 - FERRARI: 187, 256, 639.
 - FERRER, **Elías P.**: 836.
 - FERRER, **Isabel**: 369, 661.
 - FERRER, **Victoria**: 404, 557, 570, 894.
 - FERRI, **Enrico**: 881.
 - FERVAL, **Claude**: 434.
 - FEUILLET, **Octave**: 89.
 - FIGUEROA SÁNCHEZ, **Cristo Rafael**: 460, 564.
 - FINCH, **Edward C.**: 847.
 - FINKELHOR, **David**: 324, 564.
 - FLAMAND, **Henry**: 89, 97, 107, 415, 639.
 - FLAMMARION, **Ernest**: 82, 442, 564, 574, 579-580, 654-655, 724-725, 727, 735.
 - FLAUBERT, **Gustave**: 870.
 - FLEURY: 238.
 - FLORELLY, **Lise**: 266.
 - FLORES ARENAS, **Francisco**: 842.
 - FLORICA, **Cioran**: 246.
 - FLORIDOR: 695.
 - FODOR, **Ladislás**: 457.
 - FOLLEUIL (*Mariage civil*, 1892): 394, 580.
 - FONSSAGRIVES, **Jean-Baptiste**: 295-296, 654.
 - FONTAINE, **Chloé**: 323-324.
 - FONTANALS I MATEU, **Manuel**: 436, 475-476, 670.
 - FORAIN, **Jean-Louis**: 82.
 - FOREL, **Auguste**: 418, 654.
 - FORMAN, **Thomas**: 878.
 - FORMENTAL, **Sr.**: 865.
 - FORREST, **Joseph KC**: 848.
 - FORTEA, **Carlos**: 519, 577.
 - FOUCHÉ, **Joseph**: 856.

- **FOURNIER, Jean Claude:** 261, 639.
- **FRANCE, Anatole:** 438, 639.
- **FRANCÉS, José:** 93, 281, 639.
- **FRANCO, Álvaro:** 372, 374, 571.
- **FRANCO, Marie:** 9, 22, 480.
- **FRANÇOIS** (*La petite pintade bleue*, 1914): 801.
- **FRED** (*Petit Bob*, 1900): 506.
- **FRÉMONT, H.:** 221, 639.
- **FREUD, Sigmund:** 546, 871.
- **FREYDANK, Ruth:** 36, 571.
- **FRIEDAN, Betty:** 28, 319, 415-416, 552, 556-557, 571.
- **FRIQUET o FRIQUETTE** (*Le Friquet*, 1900): 15, 35, 44-45, 53, 68, 74, 82-83, 89, 92, 99, 102, 108-109, 115-116, 175-183, 222, 250-252, 278, 281-282, 286, 301, 313, 320, 322, 358, 363-381, 384-386, 402, 417, 421, 452, 459, 538, 547, 553, 566, 579-580, 615, 619-620, 629, 631, 633-634, 637, 643, 649, 661, 681-684, 689-694, 723-724, 727-728, 767-769, 775-776, 792, 803-804, 886, 889, 894, 900, 902, 906.
- **FROHMAN, Charles:** 134, 685-686, 708, 712.
- **FROMENTIN, Mme:** 102.
- **FUSTER ORTUÑO, M.^a Àngels:** 516, 564.
- **GALLI, Dina:** 181, 195, 637, 768.
- **GAMBETTA, Léon:** 870.
- **GANNA, Jacques:** 660, 687.
- **GANGES, Hubert de:** 197, 367.
- **GANUGE, Gaston** (*Un raté*, 1891; *El suicidio de Ganuge*, 1891): 45, 46, 48, 62, 305-306, 358-359, 361, 363, 440, 442, 444, 448, 460, 469, 476, 585, 659, 725-726, 770, 894.
- **GARCÍA BALMASEDA, Joaquina:** 442.
- **GARCÍA BARRIENTOS, José Luis:** 510, 564.
- **GARCÍA FUENTES, Raquel:** 3, 7, 27, 442, 488, 518, 572.
- **GARCÍA MOLINA, Bartolo de Jesús:** 461, 565.
- **GARCÍA PASTOR, Begoña:** 335, 338, 571.
- **GARCÍA RICO:** 469.
- **GASSET Y ARTIME, Eduardo:** 841.
- **GAULT, Jeanne-Marie:** 700.
- **GAUT, Jean-Baptiste:** 865.
- **GAUTHIER-VILLARS, Henry** (alias **WILLY**): 116, 175, 177, 181, 639, 689.
- **GAUTIER, Judith:** 106.
- **GAUTIER, Théophile:** 463, 866.
- **GAVARNI, Paul:** 89.
- **GAWAIN:** 38, 639.
- **GELLAZ:** 267, 613.
- **GELLES, Richard James:** 377, 564, 572.
- **GENER, Pompeyo:** 333, 639.
- **GENEST:** 340, 353.
- **GENETTE, Gérard:** 461-462, 565.

G

- **G. D.:** 424, 639.
- **G.L.C.:** 332, 639.
- **GABORIAU, Émile:** 442.
- **GAD, Emma:** 94, 107.
- **GALDÓ CHÁPULI, Antonio:** 837.
- **GALLEGO FRANCO, Henar:** 569, 571.

- **GENEVIÈVE** (*Le monde à côté*, 1884): 788.
- **GENEVIÈVE** (*Napoléonette*, 1913): 115.
- **GEORGE, Margueritte**: 332, 639.
- **GÉRARD, Francis**: 700.
- **GÉRARD, Raymond**: 698, 700, 703.
- **GERMAINE** (*Miquette*, 1898): 328, 770-771.
- **GÉRUZEZ, Victor Eugène** (alias Crafty): 51.
- **GIBRAC**: 83-84, 639.
- **GIDDENS, Anthony**: 335, 378, 565.
- **GIL FORTOUL, José**: 890.
- **GIL GÓMEZ, Alicia**: 571.
- **GILBERT, Luce** (*Entre la poire et le fromage*, 1909): 68, 285, 771, 895.
- **GILBERT, Sandra**: 78, 565.
- **GILBERTE** (*Mariage Civil*, 1892): 313.
- **GILBERT-RENÉ**: 705.
- **GILBRILLE, Yvonne**: 199, 797.
- **GILHUYS, Liesje**: 721.
- **GILLE, Yvonne**: 197-198, 204-205, 797.
- **GILLOT, Charles**: 639, 674.
- **GIMENO DE FLAQUER, Concepción**: 29, 836, 841.
- **GINÉ JANER, Marta**: 466, 471-472, 572.
- **GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo**: 442, 841.
- **GINETTE** (*Le Bonheur de Ginette*, 1896): 52, 316, 444, 457, 460, 470, 475-476.
- **GINETTE** (seudónimo de Gyp): 403.
- **GINETTE** (*Spormanomanie*, 1898): 403-405, 582.
- **GIRARD, Maxime**: 223, 640.
- **GIRARDIN, Émile de**: 853, 864, 869.
- **GIRARDIN, Maxime**: 853, 862, 866, 882.
- **GISÈLE**: 268.
- **GLEYZES, Chantal**: 339, 565.
- **GOBLE, Alan**: 108, 565.
- **GODET, Paul**: 858.
- **GODWIN, William**: 338.
- **GOETZ, C. W.**: 123, 640.
- **GOHIER, Urbain**: 867.
- **GOLDMANN, Demoiselle** (*Mon ami Pierrot*, 1921): 355, 771.
- **GOLDMANN, Héctor** (*Mon ami Pierrot*, 1921): 355, 772.
- **GOLDSCHMIDT-FRANCHETTI, Élena** (alias Jean Dornis): 434, 641, 901.
- **GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva**: 440, 565.
- **GOLSAN, Richar**: 577.
- **GÓMEZ CARRILLO, Enrique**: 116, 425, 433-434, 640, 837.
- **GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo** (alias Andrenio): 94, 438-439, 640.
- **GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón**: 458.
- **GÓMEZ-GARCÍA PLATA, Mercedes**: 482.
- **GONNEVILLE, Coronel de** (*Souvenirs d'une petite fille*, 1927): 72, 88, 416, 894.
- **GONZÁLEZ DORESTE, Dulce María**: 461-462, 565.
- **GONZÁLEZ LINARES, Antonio**: 838.

- **GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés:** 463, 469, 470, 640.
- **GONZÁLEZ-RUANO, César:** 398, 455, 640.
- **GOODWIN, James T.:** 849.
- **GORDON BENNETT JR., James:** 848.
- **GORDON BENNETT, James:** 850.
- **GORDON-LENNOX, Cosmo Charles:** 37-40, 45, 116, 126, 279, 630, 661, 842, 844.
- **GORRIONCILLA, La** (*Le Friquet*, 1900): 108, 385.
- **GOUBLIER, Henri:** 116, 261, 639.
- **GOULETTE, Léon:** 858.
- **GOURD, Émilie:** 889.
- **GREENE, Arthur A.:** 146, 640.
- **GRÉGOIRE, Jean:** 268, 640.
- **GRENELLE, Duc de:** 356, 358.
- **GRESSAC, Fred:** 434.
- **GRÉTILLAT, Jacques:** 239.
- **GRÉVIN, Alfred:** 89.
- **GRINGOIRE:** 640, 778.
- **GRONDONA, Adela:** 94, 565.
- **GROSLAY:** 245, 641.
- **GROSS, Hans:** 456.
- **GROUET:** 238.
- **GUBAR, Susan:** 78, 565.
- **GUEBHARD, Caroline Rémy de** (alias Séverine): 89.
- **GUEGUEN, Janine:** 698-701, 703.
- **GUELDRE, Madame de:** 740.
- **GUERRA, Ángel:** 426, 434, 533, 641.
- **GUIGOU, Paul:** 312.
- **GUILLEMIN:** 238.
- **GUIOL, Marius:** 241.
- **GUIZOT, François:** 95.
- **GUSTAVO** (*La millonaria*, 1895): 47, 448.
- **GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel:** 441, 455, 469, 572.
- **GUZMÁN GUERRA, Antonio:** 493, 572.
- **GYP:** 3, 7, 11, 13-20, 26-29, 31-52, 55-60, 62, 64, 66, 70, 72-82, 84-95, 97-123, 126, 175, 180-181, 183, 185, 187-188, 192, 195, 198-199, 203-204, 211-213, 216, 225, 227, 234, 237-238, 242-245, 247-249, 251, 254-261, 263, 272-279, 281-368, 370-372, 374-427, 429-460, 462-464, 465-476, 482, 484, 488, 493-494, 497-498, 512, 519, 520, 524-535, 538, 547, 553-554, 561, 563, 569-571, 574, 576-579, 582-584, 587-588, 593-594, 596-600, 602, 606, 608, 611, 613, 618, 620, 622-625, 632-641, 643, 645-654, 656, 658, 667-669, 671-677, 679, 680-686, 688-689, 693, 697, 705-713, 715-722, 724-727, 729-731, 733-740, 743-749, 752-753, 757-767, 769-780, 782-788, 790, 792, 792-793, 797, 799, 801-802, 825-826, 864, 885, 887, 890, 902, 910, 913-914.
- **GYSETTE** (*Elles et lui*, 1886): 365, 774.

H

- **H. D'H.:** 230, 641.
- **H. V.:** 90, 641.
- **HACOTTE, Mlle.:** 248.
- **HADING, Jane:** 98, 102, 638, 684, 715, 750, 752.
- **HALABUDA, Stanislaw:** 122, 654.
- **HALÉVY, Ludovic:** 111, 583.

- **HAMÉLIUS, Étienne:** 881.
- **HAMILTON, Alexander:** 848.
- **HARMS, Marie:** 721.
- **HARPAIN, M. K.:** 235.
- **HARRY, Myriam:** 533.
- **HARVEY, Jean-Charles:** 834.
- **HARVIER, Ernest:** 850.
- **HARWICH, Nikita:** 450, 473, 568.
- **HAUTRETAN, M. d':** 525.
- **HAWTHORNE, Melanie:** 577.
- **HAYDN, Joseph Timothy:** 880.
- **HÉBRARD, Adrien:** 872.
- **HÉLENE:** 283-284, 641.
- **HELIÓFILO** (seudónimo de Félix Lorenzo): 845.
- **HELL, Julienne:** 267.
- **HELSEY:** 116, 188.
- **HENNEGAN, James:** 847.
- **HENRIETTA, Hungry:** 850.
- **HENRIOT:** 257.
- **HENRY** (*Mademoiselle Loulou*, 1888): 780.
- **HENRY, Joseph-Hippolyte:** 859.
- **HERBERT, Duque:** 774.
- **HERCOUËT, Marie:** 699-702.
- **HÉRCULES:** 358.
- **HEREDIA, Marie de** (seudónimo de Gérard d'Houville): 426.
- **HERMANT, Abel:** 94.
- **HERNÁNDEZ BRAVO, María Teresa:** 410, 641.
- **HERRERA IRIGOYEN, José María:** 890.
- **HERRERO REDONDO, Leandro Ángel:** 837.
- **HIBBS, Solange:** 484.
- **HIERONIMUS:** 717.
- **HILFIKER, Madame:** 418.
- **HIRST, John:** 849.
- **HOFFMAN, Roy:** 849.
- **HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus:** 590.
- **HOMMET:** 238.
- **HOMOLLE, U.:** 116, 195.
- **HONG, Jackie:** 325, 661.
- **HORNO GOICOECHEA, Pepa:** 376, 572.
- **HOTALING, G.:** 564.
- **HOURLVILLE, Iseult d'** (*Le Friquet*, 1900): 320-321, 775-776.
- **HOUVILLE, Gérard d':** 392, 426, 434, 438, 534-535, 641.
- **HOUZÉ, Annick:** 698-699, 700-703.
- **HOUZÉ, Ernest:** 698, 700, 703.
- **HUBET, Elizabeth:** 228, 796.
- **HUGO, Charles:** 870.
- **HUGO, François-Victor:** 870.
- **HUGO, Victor:** 870.
- **HUNT, Violet:** 534.
- **HURTADO ALBIR, Amparo:** 515, 518, 521, 522-523, 565, 568.
- **HURTADO DE AMÉZAGA, Camilo:** 838.
- **HUTCHINSON, Miss Emma:** 141, 685.

- **HUTCHINSON, Mr. Percy:** 141, 685.
- **HYTIER, Jean:** 568.

I

- **IBEAS ALTAMIRA, Juan Manuel:** 492, 566.
- **IGNOTUS:** 430-431, 641.
- **ILIESCU, María:** 568.
- **LIFFE, William Isaac:** 875.
- **INDREY, Bernard d':** 351, 776.
- **INDREY, Jacques d' (Tante Joujou, 1894):** 64, 776.
- **INTÉRIM:** 187, 204, 641.
- **ISABEL II:** 837.

J

- **J. C.:** 38, 641.
- **J. –J. B.:** 235, 642.
- **J. J.:** 223, 641.
- **J. T.:** 196, 642.
- **JACKSON, Sam:** 851.
- **JACOBSON (Le Friquet, 1900):** 68, 83, 365, 421, 727, 767, 776.
- **JACQUES (Mariage civil, 1892):** 394.
- **JAMARD, F.:** 238.
- **JARVIS RAYMOND, Henry:** 850.
- **JAURÈS, Jean:** 861.
- **JEAN (Bijou, 1897):** 500, 526.

- **JEAN (Le monde à côté, 1897):** 422, 505.
- **JEAN-BERNARD:** 86, 89, 100-104, 642.
- **JEAN-DARROUY, Lucienne:** 270, 642.
- **Jean-François** (conde de Maillane, *Journal d'un grinchu*, 1898): 782.
- **JEANNETTE (La petite fille sur la banquise, 1927):** 88.
- **JEHANNO, Jane:** 199, 218, 230, 795, 796-798.
- **JEULIN, Mlle. M.:** 291, 292, 644.
- **JIMÉNEZ-PLACER, Javier:** 472, 566.
- **JIRÁSEK, Alois:** 887.
- **JOBSON, Charles F.:** 851.
- **JONES, George:** 850.
- **JONSON, Ben:** 457.
- **JORIS, Jean:** 881.
- **JOSÉ:** 584.
- **JOSEPH:** 446, 471.
- **JOSÉPHINE (Napoléonette, 1913):** 794.
- **JOSÉPHINE, A... :** 291, 642.
- **JOUJOU** (seudónimo de **VIOLETTE DE LIZY**. *Tante Joujou*): 53, 64, 281, 320, 351-353, 580, 611, 642, 771, 776, 779, 780, 892, 897.
- **JOUY, Jules:** 275.
- **JOY, Francis:** 881.
- **JOYEUX, Odette:** 291.
- **JUDAS:** 81.
- **JUMELAIS, Mlle.:** 240, 795.
- **JUVEN, Félix:** 82, 579, 864.

K

- **K.:** 271, 642.
- **KADHIM, Jabir:** 516, 566.
- **KAELRED, Katharine:** 170, 751.
- **KARMOR, Pol:** 264, 642.
- **KAUFFMANN, Paul:** 724, 727.
- **KEES, Fanny** (*Le monde à côté*, 1884): 345-346, 777, 787.
- **KELLERMAN, Annette:** 294.
- **KELLY, James:** 848.
- **KENT, Victoria:** 346, 425, 843.
- **KILTOUR, A.:** 224, 454, 642.
- **KIM:** 309, 642.
- **KIRÉEVSKY:** 187.
- **KLEINE, Marcel:** 56, 642.
- **KLOPPER, Anthony de:** 884.
- **KNAPP, George:** 852.
- **KOEHNE, Ernst:** 36, 193, 654
- **KOSTER, Simon:** 642, 722.
- **KRAAY, Hendrik:** 441, 566.
- **KUNTZ, A.:** 121, 245, 642.
- **KUSSMAUL, Paul:** 516, 566.
- **LAFAUZE, Henry:** 79, 185, 251, 643.
- **LAGARDE, Pierre:** 73, 643.
- **LAGET, Laurie-Anne:** 481.
- **LAMM, Per:** 82, 580, 729, 731.
- **LAMORICIÈRE, Louis Juchault de:** 416.
- **LAND, Eva:** 149, 171, 751-752.
- **LANDO, Mlle.:** 248.
- **LANDROL:** 684.
- **LANG, Eva:** 171, 751.
- **LANGDON OKE, Edward:** 877.
- **LANGTRY, Lillie:** 38.
- **LANIUS, R.:** 571.
- **LAPEÑA, Alejandro L.:** 485, 492-493, 515, 517, 566, 572.
- **LAQUEUR, Thomas:** 558.
- **LARCHER:** 643, 690-692.
- **LAROCHE, M.:** 223, 705.
- **LAROCQUE-AUGER, Laurette:** 249.
- **LASSALLE, Jacques:** 492-493, 572.
- **LASSO DE LA VEGA Y JIMÉNEZ PLACER, Javier:** 472, 566.
- **LAUNAY:** 288.
- **LAURA** (seudónimo María del Pilar Marqués de Marco): 551.
- **LAURIER, Wilfrid:** 829.
- **LAVAL, Pierre:** 835.
- **LAVEDAN, Henri:** 73, 94, 534.
- **LAVENUE** (*Bijou*, 1897): 509.
- **LAZARE, Bernard:** 854.
- **LÁZARO GALDIANO, José:** 839.

L

- **L. F.:** 264, 643.
- **L. G.:** 201, 643.
- **L. V. :** 267, 643.
- **LA SALLE, Gabriel de:** 861.
- **LAFARGA, Francisco:** 515, 566.

- **LE DRAZAL, Maurice:** 225, 227-228, 232.
- **LE PRIELLEC, Mme:** 240.
- **LE PROVOST, Roger:** 700-701.
- **LE PROVOST, Yves:** 701.
- **LE ROY, Florian:** 227, 452, 643.
- **LEAL, Juli:** 576.
- **LEAVITT, Sturgis Elleno:** 473, 566.
- **LEBLANC, Maurice:** 455.
- **LECOINTRE, Melissa:** 481.
- **LECOMTE-MONTAL:** 211, 214.
- **LECORE-CARPENTIER, Edmond:** 889.
- **LEDUC, Georges:** 215-216, 219-220, 236.
- **LEFRANC:** 240.
- **LEIGHTON BAILEY, W. H.:** 833.
- **LEJÁRRAGA, María de la O:** 430, 546, 573.
- **LEJEUNE, Honoré:** 262, 270, 654.
- **LEMAISTRE, Félix:** 870.
- **LEMAÎTRE, Jules:** 185, 276, 423, 654.
- **LÉNÉKA, André:** 643, 716-717.
- **LENK, Sabine:** 116, 177, 566.
- **LENZ, Leo:** 36, 38, 44, 116, 194, 640, 654.
- **Léo (Napoléonette, 1913):** 420, 453, 793-794, 69-70.
- **LEÓN Y CASTILLO, Fernando:** 845.
- **LEÓN, J. J.:** 458, 573.
- **LEPÉE, G.:** 236.
- **LERNER, Gerda:** 345, 554, 573.
- **LERROUX Y GARCÍA, Alejandro:** 844.
- **LESAGE, Alain-René:** 861.
- **LE DOLÉDEC, Marcel :** 700.
- **LESUEUR, Daniel:** 106.
- **LÉVI, Israël:** 872.
- **LÉVI-STRAUSS, Claude:** 345, 567.
- **LÉVY, Michel:** 872.
- **LEWIS, Edward:** 878.
- **LICHTENBERGER, André:** 642.
- **LICHTENHAHN, François-Louis:** 888.
- **LIEFDE, Johan de:** 886.
- **LIER, Jan:** 887.
- **LIEZ, Nicolas:** 881.
- **LIGNY, Madame de (Pas Jalouse !, 1893):** 326, 779.
- **LILIE (La petite pintade bleue, 1914):** 70, 802.
- **LILY, Jersey (seudónimo de Lillie Langtry):** 38.
- **LIMIA, Rose:** 216, 220, 797.
- **LINE-COLINE:** 310, 643.
- **LINEY, Eve:** 176, 768.
- **LISE, Tante (Madame de Mussy, Mon ami Pierrot, 1921):** 419, 752, 788-789.
- **LISSORGUES, Yvan:** 484.
- **LISTA, Giovanni:** 277, 654.
- **LITTLE NEMO:** 850.
- **LITTLETON, Heather:** 329, 573.
- **LLAUDER, María de:** 837.
- **LOBATO PATRICIO, Julia:** 524, 567.
- **LOMBARDERO FRANCO, José:** 843.
- **LÓPEZ DE LA VEGA, Dr.:** 287, 644.

- **LÓPEZ, Rodrigo:** 566.
- **LORAN, Anthon:** 47, 116, 249.
- **LORENZO, Félix** (alias Heliófilo): 845.
- **LOTI, Pierre:** 442, 455.
- **LOTY, Maud:** 86.
- **LOUIS XVIII** (*Napoléonette*, 1919): 196-198, 223, 228, 240, 705.
- **LOULOU** (*Mademoiselle Loulou*, 1888): 43, 53-54, 56, 59, 73, 103, 113-114, 245, 252-253, 257-258, 281, 331, 339, 414, 420, 580, 581, 780-781, 797, 798, 805, 893.
- **LOURDEY, Maurice:** 644, 684.
- **LOUTIL, Edmond:** 94.
- **LOUVIGNY, JACQUES:** 679, 716, 717.
- **LOVE, Mabel:** 133, 144, 160, 602, 613, 622, 626, 751.
- **ŁOZIŃSKI, Władysław:** 889.
- **LUCA DE TENA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, Torcuato:** 835-836.
- **LUCRECE** (*Le monde à côté*, 1884): 530.
- **LUCRECIA** (*Le monde à côté*, 1884): 530.
- **LUCY** (*Mariage civil*, 1892): 302-303, 313-315, 772, 781.
- **LUDEC, Natha:** 576.
- **LUENGO LÓPEZ, Jordi:** 3, 22-23, 25, 28, 107, 110, 297, 306-308, 314, 327, 329, 339, 344, 347, 385, 399, 415, 425, 430, 479-483, 485, 488, 490-491, 493, 494, 497, 531, 542, 546-548, 556, 573.
- **LUGNÉ-POË:** 257.
- **LUIS XIV:** 411.
- **LUIS XVIII** (*La corte de Luis XVIII*, 1922): 36, 70, 116, 223, 234, 243, 250, 417, 451, 454, 458, 459, 494, 587-588, 633, 696-697, 747, 793, 796-798, 805.
- **LÓPEZ PRUDENCIO, José:** 837.
- **LUJÁN, Eugenio Ramón:** 572.
- **LUQUE DE SORIA, Manuel:** 838.
- **LUQUE, Ángel de:** 442.
- **LUSSY, Geneviève de** (*Le mariage de Chiffon*, 1894): 758.
- **LUXEUIL** (*Le monde à côté*, 1884): 791.
- **LUZY, Jeanne de:** 721.
- **LYNCH, Albert:** 733.

M

- **M. B.:** 202, 644.
- **M. BROPHY, James:** 146, 706-708, 712.
- **M.:** 100, 104, 644.
- **M.H.:** 436, 644.
- **MACEIRAS FAFIÁN, Manuel:** 565.
- **MACLAREN, Charles:** 835.
- **MADIS, Alex:** 40-41, 116, 272, 718, 261, 264.
- **MADRID, Mercedes:** 553, 567.
- **MAETERLINCK, Maurice:** 455.
- **MAEZTU, María de:** 843.
- **MAEZTU, Ramiro de:** 844.
- **MAFFLU** (*Le Friquet*, 1900): 68, 183, 365, 421, 631, 643, 684, 690, 694, 767.
- **MAGNÉ, Bernard:** 549, 574.
- **MAGNIEN, Brigitte:** 484.
- **MAGNIN, Joseph:** 869.
- **MAGUY-WARNA** (seudónimo de Marguerite Lévy): 262.

- **MAHALIN, Paul:** 442.
- **MAILLY, Made:** 228, 453, 796.
- **MAIZERROY, René:** 872.
- **MALOU, Jules Edouard François Xavier:** 833.
- **MANGINI GONZÁLEZ, Shirley:** 456, 574.
- **MANTELET, Albert:** 676.
- **MAPES, E. K.:** 441, 644.
- **MARCADET:** 238.
- **MARCEL** (*Bijou*, 1897): 507.
- **MARCELIN, Émile:** 77-78, 645, 873.
- **MARCOS, EL TÍO** (*El casamiento de Chiffon*, 1910): 528.
- **MARCOU, Léa:** 574.
- **MARET, Henry:** 869.
- **MARGUERITTE, Paul:** 312, 654.
- **MARGUERITTE, Victor:** 307, 548.
- **MARIANO NIPHO, Francisco:** 839.
- **MARÍN ALCALDE, Alberto:** 451, 644.
- **MARNI, Jeanne:** 28, 94, 106, 247, 426-427, 533, 633.
- **MAROLD, L.:** 580, 738.
- **MARQUIS, Le** («Sous bois», *Sans voiles*, 1885): 296, 783.
- **MARSÈLE, Jean:** 36, 101, 116, 227, 242, 274, 458, 653, 705.
- **MARSOLL:** 183, 768.
- **MARSY, Émile:** 123, 179, 255, 644.
- **MARTEL, Charles:** 247, 257, 644.
- **MARTEL, Julián:** 417, 644.
- **MAURRAS, Charles:** 854.
- **MARTÍ ALPERA, Félix:** 298, 644.
- **MARTÍ CONTRERAS, Jorge:** 567.
- **MARTÍN DELGADO, M.^a Carmen:** 20.
- **MARTÍN Y MENGOD, Juan Luis:** 838.
- **MARTIN, Andy:** 874.
- **MARTIN, Béatrice** (alias Cœur de Pirate): 323, 407, 662.
- **MARTINET, Paul:** 889.
- **MARTINETTE** (*Martinette*, 1899): 116, 195, 283, 580, 806.
- **MARTÍNEZ GIMENO, Carmen:** 578.
- **MARTÍNEZ, Alfredo:** 302, 644.
- **MARTÍNEZ, Juan José:** 843.
- **MARTINO, Daniel:** 94, 563.
- **MARTNER, G.:** 215, 797.
- **MASSON, Estelle:** 300, 662.
- **MASSON, Georges-Armand:** 334-335, 645.
- **MASSON, Oscar:** 653.
- **MATA, Filomeno:** 882.
- **MATILDE** (*La millonaria*, 1895): 47, 448.
- **MATTEINI ZACHARELLI, Carla:** 485, 492, 517, 574.
- **MATUD AZNAR, M.^a Pilar:** 328-329, 355-356, 377, 574.
- **MAUHS, Else:** 188-190, 252, 642, 722, 759.
- **MAULEON, Miguel:** 310-311, 432, 550, 645.
- **MAUPASSANT, Guy de:** 89, 353.
- **MAUREL, André:** 458.
- **MAUROY, Prosper:** 870.

- MAUROIS, André: 25, 654.
- MAX, Émile: 245, 645.
- MAX, M.: 183, 645.
- MAYER, Adolphe: 184, 257, 645.
- MAYER, Eugène: 862.
- MEADE, Mary: 239, 645.
- MÉAULLE, Fortuné Louis: 645, 673.
- MEDA, Filippo: 881.
- MEILHAC, Henri: 89.
- MELANDRI, Achille: 116, 275.
- MELISANDE (*Melisande*, 1914; *Le mariage de Chiffon*, 1894): 36, 44, 116, 250, 252, 664, 901, 805.
- MELQUIADES: 487, 652.
- MELTZER, Henri: 637, 676.
- MENDES, Ferule: 183, 645.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: 841.
- MÉNEZ, Ed.: 208, 645.
- MENTABERRY, Adolfo: 353, 645.
- MERCIER, Honoré: 835.
- MERCKLEIN, A.: 35, 120, 188, 645.
- MERLE, Eugène: 868.
- MERMOUD, Robert: 239, 795.
- MERREY, Janine: 717.
- MESCHONNIC, Henri: 484-486, 488, 574.
- MÉTAYER, Éric: 376.
- MEURICE, Paul: 870.
- MEVR. LIRON: 721.
- MEYER, Arthur: 860.
- MEYER, Henri: 645, 673.
- MICHALIK, Jan: 122, 654-655.
- MICHEL, Pierre: 86, 574.
- MICHEL, René: 240, 645.
- MIELLY, Andrée: 177, 768.
- MIÉVILLE, Gabriel-Antoine: 888.
- MILLER, Alice: 378, 574.
- MILLER, Charles: 149, 749.
- MILLET, Kate: 378.
- MINER, H.C.: 706-707.
- MINER, Henry C.: 706, 707.
- MIQUEL, Luis de: 836.
- MIQUETTE (*Miquette*, 1898; *Le mariage de Miquette*, 1891): 53-54, 56, 62, 66, 73, 117, 187-188, 281, 328, 339, 406-407, 414, 580-582, 636, 733, 757-758, 770-771, 783-784, 800, 804, 891, 895.
- MIRANDA, Joaquim: 186, 647, 886.
- MIRALLES, Remei: 577.
- MIRBEAU, Octave: 86, 90, 574.
- MIRMONT DE LA BROISSIÈRE, Conde (Jacques Mirmont, *Totote*, 1897): 784.
- MIRMONT, Jacques de (*Totote*, 1897): 65, 339, 386-387, 761, 784, 800.
- MIRMONT, Jean-François de (*Totote*, 1897): 784.
- MIRMONT, Paul de (*Totote*, 1897): 65, 784-785.
- MISS FULLER: 288, 533, 646.
- MISSOFFE, Michel: 78, 91, 648, 655, 754.
- MITCHELL, Elliott C.: 851.
- MOHAMED SAAD, Saad: 572.
- MOLDES VALLEJO, Iván: 567.

- **MOLIÈRE** (seudónimo de Jean-Baptiste Poquelin): 457, 458.
- **MOLINA PETIT, Cristina**: 337, 522, 553, 575.
- **MOLINO ALONSO, Carmen del**: 376, 572.
- **MOLS, Pierre**: 191, 719, 720.
- **MOLS-DE LEEUWE, Enny**: 7, 191, 252, 311, 719-721, 759.
- **MONET, Jean**: 266.
- **MONINA** (*Monina*, 1951): 34, 45, 57, 444, 459, 460, 472, 475-476.
- **MONITA DICKS, Miss**: 411, 607.
- **MONLLEÓ PERIS, Rosa**: 315, 317, 551, 575.
- **MONNET, Louis**: 186, 646, 887.
- **MONNIER, Henri**: 88.
- **MONSIEUR DU PARTERRE, Le**: 204, 646.
- **MONTALT, Vicent**: 497.
- **MONTANÉ, Joan**: 356.
- **MONTBRUN**: 43, 245, 646.
- **MONTCORNET**: 367, 646.
- **MONTENAY**: 247, 646.
- **MONTESPAN** (*Autour du divorce*, 1886): 499.
- **MONTIEL, Luis**: 836.
- **MONTLÉRY** (*La petite pintade bleue*, 1914): 70, 786, 802.
- **MONTYON, Jean-Baptiste Auget de**: 438.
- **MONZÓ NEBOT, Esther**: 488, 575.
- **MOORE, Ralph**: 877.
- **MORÁN, Jerónimo**: 840.
- **MORAY, Josette** (*Le monde à côté*, 1884): 57, 287, 334, 347, 349-350, 357-358, 401, 414, 422, 530, 758, 785-787, 791.
- **MORAY, Madame de** (*Le monde à côté*, 1884): 787.
- **MORAY, Paul** (*Le monde à côté*, 1884): 57, 345-347, 350, 777, 787, 561, 787.
- **MOREAU, Émile**: 229.
- **MOREL, Eugène**: 35, 120, 563, 655.
- **MORINS**: 177.
- **MORIO DE L'ISLE, Annet**: 256, 260.
- **MORLAND, Magdeleine**: 248.
- **MORTIER, Arnold**: 122, 655, 855.
- **MORTIER, Pierre**: 81, 188, 116, 589.
- **MORVAN, Henri**: 700, 704.
- **MORVAN, Yvonne**: 700.
- **MORZIER**: 268.
- **MOYA OJANGUREN, Miguel**: 842.
- **MOYA, Virgilio**: 575.
- **MULLER, Charles**: 864.
- **MUÑOZ BARBERI, Matilde**: 301, 646.
- **MUÑOZ MEDRANO, María Cándida**: 502, 567.
- **MUÑOZ, Matilde**: 301, 646.
- **MUNSEY, Frank**: 850.
- **MURILLO, Mariano**: 467, 655.
- **MURPHY, William Martin**: 880.
- **MUSET** [*sic*]: 529.
- **MUSSET, Alfred de**: 529.
- **MUSSY, Madame de** (*Tante Lise*, 1921): 419, 752, 788-789, 902, 910.
- **MYRE, Suzanne** (*Un raté*, 1891): 46, 61-62, 317, 331, 358-361, 391, 725-726, 772-773, 760, 760, 772, 789.

N

- **NADAR, Paul:** 746.
- **NAPOLEONETKA** (*Napoleonetka*, 1926): 244, 250, 454, 806.
- **NAPOLÉONETTE** (*Napoléonette*, 1913): 16, 36, 53, 69, 90, 92, 100-102, 105, 108-109, 111, 115-116, 195-244, 250-253, 274, 278, 281, 309, 398, 416, 417, 419, 437, 451-454, 458-459, 579, 590, 592, 595-596, 599, 602-605, 608-610, 619, 621-624, 631, 633, 635, 641, 643, 645-646, 653, 662, 694-696, 698-705, 747, 793-794, 797, 804-805, 897-899.
- **NAPOLÉONETTE** (*seudónimo periodístico*): 240, 646.
- **NAPOLEONKA** (*Napoleonka*, 1919): 116, 242, 243, 250, 454, 661, 806.
- **NARBONA, Antonio:** 498, 567.
- **NATHANIEL MERRIDEW, Alderman:** 875.
- **NAVARRETE Y FERNÁNDEZ Y LANDA, Ramón de:** 839.
- **NEFFTZER, Auguste:** 872.
- **NELKEN, Margarita:** 86, 412-413, 646.
- **NÉRINI:** 639.
- **NEWMARK, Peter:** 516-517, 575.
- **NÉZONDET, Jean-Baptiste:** 86, 90.
- **NICOLE:** 343.
- **NICOLEDE, Marie-Antoinette** (*Journal d'un grinchu*, 1898): 782.
- **NICOLET:** 175, 185, 646.
- **NICOLLE, Henri:** 416, 431, 646.
- **NIJHOFF, Martinus:** 885.
- **NILSSON, Karl:** 82, 580, 729, 731.
- **NOCEDAL, Cándido:** 845.
- **NOELLE, France:** 239, 795.

- **NOPPENNEY, Marcel:** 881.
- **NORD, Christiane:** 495, 524, 575.
- **NOZIÈRE, Fernand:** 81, 83, 367, 646.
- **NUMÈS, Armand:** 196, 631, 643, 684, 690, 694.
- **NÚÑEZ DORADO, Maribel:** 20.
- **NÚÑEZ Y TOPETE, Salomé:** 304, 310-311, 646.
- **NYE, Robert A.:** 550-551, 575.

O

- **O, S.** (*seudónimo de Gyp*): 78, 462.
- **O.:** 78, 647.
- **O'Henry** (*seudónimo de William Sydney Porte*): 458.
- **O'MONROY, Richard:** 35, 43, 120, 647.
- **OBERLY, John H.:** 848.
- **ODETTE, Pauty:** 241, 795.
- **ODICINO, Raffaella:** 493, 575.
- **OJEDA, José:** 93, 104, 647.
- **OKAZ** (*Joies conjugales*, 1887): 46.
- **OLIVERAS BIEC, Vicente:** 840.
- **OLLEY:** 127.
- **OPALES NOIRES:** 37, 647.
- **ORANTES, Ana:** 363.
- **ORCHESTRE, La dame de l':** 247, 647.
- **ORDAZ, Ana:** 373, 659.
- **ORDOVÁS, Miguel Ángel:** 457, 663.
- **ORGAZ, Francisco:** 837.

- **ORTEGA Y GASSET, José:** 458, 845.
 - **ORTEGA, Marie-Linda:** 482.
 - **OSLER, G.:** 843.
 - **OSSORIO Y BERNARD, Manuel:** 456, 542, 647.
 - **OSSORIO Y GALLARDO DE RIU, María de Atocha:** 17, 443, 456-457, 459, 468, 475-476, 528, 583-584, 571, 652, 670, 736.
 - **OUICH** (seudónimo de Gyp): 406, 462, 505, 583, 737.
 - **OUICH, A.** (seudónimo de Gyp): 77, 298, 300, 581.
 - **OUTCAULT, Richard Felton:** 847.
- P**
- **P. –A. D.:** 94, 647.
 - **P. B.:** 198, 647.
 - **P. C.:** 178, 647.
 - **PAIN, C.:** 571.
 - **PAÏNI, Dominique:** 566.
 - **PAJARES ALONSO, Roberto L.:** 110, 567.
 - **PALAMINY, Comte:** 859.
 - **PANGLOSS:** 607.
 - **PAPÉE, Stefan:** 244, 655.
 - **PÂQUERETTE** (*Mariage civil*, 1892): 394, 789-790.
 - **PARADELA LÓPEZ, David:** 490, 575.
 - **PARDO BAZÁN, Emilia:** 423, 594, 841.
 - **PARISETTE:** 267.
 - **PARISIS:** 246, 276, 647.
 - **PARYS, Mlle.:** 186.
 - **PASCAL:** 431.
 - **PASSERIEU, Jean-Bernard:** 120, 655.
 - **PATEMAN, Carol:** 79, 336, 575.
 - **PAULINA** (*Alrededor del divorcio*, 1909): 525.
 - **PAUPE, A.:** 256, 647.
 - **PAZ, Octavio:** 486, 575.
 - **PEARCE, Walter Alfred:** 874.
 - **PÉCOUD, André:** 51, 730.
 - **PEIRON, Jean-Baptiste:** 868.
 - **PELATAN, René:** 889.
 - **PELLETAN, Camille:** 864.
 - **PELLETTIERI, Osvaldo:** 109, 567.
 - **PELLICER, Eustaquio:** 832.
 - **PELTIER, Paul:** 207, 647.
 - **PEMÁN, José María:** 437, 567.
 - **PÈNE, Henry de:** 860.
 - **PERDICAN:** 184, 647.
 - **PEREDA, Noemí:** 373.
 - **PEREIRA, Collares:** 186, 647, 886.
 - **PÉREZ GALDÓS, Benito:** 841.
 - **PÉRICAT, M.:** 236.
 - **PEROJO Y FIGUERAS, José del:** 843.
 - **PERRIMET, Albert:** 185, 648.
 - **PERVENCHE** (*Pervenche*, 1904): 108.
 - **PETITE GABY:** 187.
 - **PHILIPON, Charles:** 862.
 - **PHILLIPS, Clyde:** 37, 126, 648.
 - **PI I VENDRELL, Núria:** 475, 575.
 - **PI Y MARGALL, Francisco:** 327.
 - **PICHON, Stephen:** 864.
 - **PICÓN FEBRES, Gonzalo:** 890.

- **PIERNÉ, G.:** 637, 676.
 - **PIERRE MAUDRU, M.:** 718.
 - **PIERRETTE** (*Le Coeur de Pierrette*, 1905): 54, 398, 579-580.
 - **PIERROT** (*Bijou*, 1897): 500.
 - **PIGEAT:** 680.
 - **PINYANA GARÍ, Carme:** 571.
 - **PINZÓN, Eugenio:** 882.
 - **PIRAGIBE, Vicente:** 834.
 - **PISCOPO, Lino:** 183, 652.
 - **PLAN, Paul:** 175, 793.
 - **PLANAT, Émile** (alias Marcelin): 873.
 - **PLAUTO:** 632.
 - **POLAIRE** (seudónimo de Émélie Marie Bouchaud): 89, 175, 178, 180, 252, 366, 417, 631, 633-634, 640, 643, 648, 684, 689, 690-694, 728, 769.
 - **POLYDORE MILLAUD, Moïse:** 868.
 - **PONTHUS, Mme. Chevreiton:** 234.
 - **PORTILLO, Rafael:** 110, 567.
 - **POTHOVEN, Noa:** 369.
 - **POTTER, Paul:** 35, 116.
 - **POULLAIN DE LA BARRE, François:** 549.
 - **POURVILLE** (*Totote*, 1897): 387.
 - **POUSSIÈLGUE:** 865.
 - **POWELL, Templar:** 169, 749.
 - **PRÉVAL, Maurice** (*Joies d'amour*, 1897): 66, 341, 390, 760, 790.
 - **PRÉVOST, Marcel:** 402, 412, 463.
 - **PRIMO DE RIVERA, Miguel:** 437, 838.
 - **PROCHÁZKA, Fr. S.:** 887.
 - **PROCHAZKA, Vladimír:** 242, 575, 655.
 - **PROUVOST, Jean:** 868.
 - **PRUD'HOMME, Monsieur:** 778.
 - **PRUDHOMME, Jean:** 239, 648, 679.
 - **PRULLETJE** (*Prulletje*, 1916): 35, 49, 116, 188-192, 250, 311, 719-721, 759.
 - **PUENTE PEREDA, Belén:** 449, 463, 469-470, 576.
 - **PUJOL, H.:** 267.
 - **PULEO, Alicia:** 556, 576.
 - **PULITZER, Joseph:** 848.
 - **PUYBELLE, Bernard de:** 869.
- Q**
- **QUI S'Y FROTTE... S'Y PIQUE:** 37, 648.
- R**
- **R. E.:** 203, 648.
 - **R. M:** 270, 648.
 - **R. WRIGHT, María:** 533, 648.
 - **RACHILDE:** 434.
 - **RAFUT, Mère:** 507.
 - **RAGEOT, Gaston:** 73, 116, 648.
 - **RAIS, K.V.:** 887.
 - **RAMBAUD, A.:** 423, 648.
 - **RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen:** 468, 576.
 - **RAMÍREZ, Luis:** 372, 374, 571.
 - **RAMOS GAY, Ignacio:** 41, 576.
 - **RAOULT:** 238.
 - **RASCÓN, Juan Antonio:** 837.
 - **RAYMOND, Mlle.:** 248.
 - **RAYMOND, R.:** 176, 775.

- **READ, Charles:** 862.
- **REBOUL, Jules:** 954.
- **RECODER SELLARÉS, María José:** 519, 576.
- **REDACCIÓN, La:** 648, 843.
- **REDONDO, Aurora:** 451, 695, 697, 747, 753, 797.
- **RÉGENT, Louis:** 240.
- **RÉGIS, Georges:** 78, 648.
- **REGNAULT, Alice:** 86.
- **RÉJEAN, Max:** 262, 716-717.
- **REMACHA, Belén:** 380, 663.
- **RENCY, Georges:** 176, 184, 648.
- **RENOU, Henri:** 887.
- **RÉOLE, LA** (*Le monde à côté*, 1884): 357-358, 504, 530, 790-791.
- **REQUENA AGUILAR, Ana:** 359, 379, 658, 663.
- **REVERTER BAÑÓN, Sonia:** 85, 569, 574, 576.
- **REYES SPÍNDOLA, Rafael:** 882.
- **REYNA, Charlotte:** 211, 797.
- **REYNIER, Jacques:** 248.
- **RHODES, James:** 325, 356, 368-370, 538, 576, 663.
- **RICCI, Évelyne:** 22, 482, 437, 480, 482, 567.
- **RICH, Adrienne:** 376, 576.
- **RICORD, Maurice:** 332, 649.
- **RICORDI, Giulio:** 881.
- **RIOUST:** 833.
- **RITCHIE, William:** 835.
- **RIVALAN GUÉGO, Christine:** 449, 463, 469-470, 576.
- **RIVAS BELTRÁN, Enrique:** 842.
- **RIVERA Y VÁZQUEZ, Antonio:** 844.
- **RIVIÈRE, Marcel:** 656.
- **RIVOIRE, André:** 121.
- **ROBBERS, Gerard:** 721.
- **ROBEL, Léon:** 480, 487, 576.
- **ROBERT** (alias Bob, *Petit Bob*, 1900): 52-53, 56-57, 59, 66-68, 73, 85, 94, 113-114, 123, 252, 256, 259, 281, 311-312, 317, 339, 440, 458-459, 468, 471, 498-502, 505-512, 529, 531, 580, 582, 584, 600, 618, 636, 754, 804, 887, 893.
- **ROBIDA, Albert:** 855.
- **ROBIN, Claire-Nicole:** 484.
- **ROCHE, Jules:** 868.
- **ROCHEFORT, Christiane:** 29, 372, 576.
- **ROCHEFORT, Henri:** 88, 649, 855, 862, 864, 870.
- **ROCKWELL, Mary Jean:** 240, 795.
- **ROCOCO** (*Rococo*): 48, 246, 250, 398, 806.
- **RODIN, Auguste:** 85.
- **RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco:** 572.
- **RODRÍGUEZ SOMOLINOS, Juan:** 572.
- **ROSCOE, Jack:** 172, 749.
- **ROSEWATER, Edward:** 851.
- **ROSINE:** 200, 649.
- **ROTHSCHILD, Barón:** 439.
- **ROTHSCHÜD:** 81.
- **ROUGERON-VIGNEROT:** 637.

- **ROUMAGNAC, Carlos:** 17, 441, 455-457, 469, 475-476, 469.
- **ROUX, Giovanni:** 881.
- **ROZELLE, Arthur:** 853.
- **ROZET, François:** 241.
- **RUBENS, Pedro Pablo:** 409.
- **RUBIDO RAMONDE, Bieito:** 835.
- **RUBRYK** (seudónimo de Román Sánchez Arias): 410, 414, 649.
- **RUCHONNET, Louis:** 889.
- **RUEDA LÓPEZ, Francisco:** 838.
- **RUIJS, Cor:** 189.
- **RUIZ GARCÍA, Carlos:** 524, 567.
- **RUIZ ZORRILLA, Manuel:** 844.
- **RUIZ, Rafael:** 566.
- **RYAN, KATHRYN M.:** 329, 577.
- **RYNER, Han:** 427, 655.
- **SALES SALVADOR, Dora:** 78, 577.
- **SALES:** 44, 248, 649.
- **SALGADO, Susana:** 271, 577.
- **SALGUES, Marie:** 22, 482, 489, 491.
- **SALMONA, Muriel:** 373, 577.
- **SALTZMAN, Janet:** 555, 577.
- **SALVAT, Pablo:** 840.
- **SAMUEL, Fernand:** 123.
- **SÁNCHEZ ARIAS, ROMÁN** (alias Rubryk): 410, 414, 649.
- **SAND, George:** 89, 93, 104, 106, 297, 431, 433, 533, 859, 864.
- **SANGUINETI, Tatti:** 108, 567.
- **SANMARTÍN, Rosa:** 577.
- **SANTA ANA, Manuel María de:** 837.
- **SANTANA, Belén:** 519, 577.
- **SANTOS NÁÑEZ, Ana:** 572.
- **SARCEY, Yvonne:** 114, 855.
- **SARDÀ, Joan:** 567.
- **SARDOU, Victorien:** 38, 229.
- **SARONY, Otto:** 678.
- **SARRÍA BUIL, Aránzazu:** 576.
- **SAULAYE, Madame de** (*Pas Jalouse !*, 1893): 402, 792-793.
- **SAUSSAIE, Madame de la** (*Le monde à côté*, 1884): 791.
- **SAUTY, Blanche Marguerite** (seudónimo: Christiane Dor): 270, 679.
- **SAUVAGE, Jacqueline:** 362.
- **SAUVIN, G.:** 389, 649.
- **SCAMP** (seudónimo de Gyp): 48, 77, 295, 318, 381, 462, 582, 732.

S

- **S.** (seudónimo de Gyp): 77, 320, 582.
- **S.N.T.:** 78, 415, 430, 649, 743.
- **SAADA:** 418, 649.
- **SÁEZ, Javier:** 578.
- **SAINT-GERMAIN, Gilles:** 684, 749.
- **SAINT-VALLON:** 177, 649.
- **SAISSY, A:** 86, 649.
- **SAJ** (seudónimo de Julio Alarcón y Meléndez): 400, 550, 649.
- **SALAS, Juana:** 317, 551.
- **SALAÜN, Serge:** 22, 479, 480-482, 483-488, 491-493, 513, 515-517, 520, 577, 579.

- **SCHAARDENBURG, Jan Van:** 884.
- **SCHELER, DAUMERIE:** 186.
- **SCHLEMMER, Madame:** 68, 115, 366, 370-371, 374, 421, 767, 775.
- **SCHLEMMER, Nephtali:** 83, 320, 366, 371, 777, 792-793.
- **SCHORDERET, Joseph:** 888.
- **SCHULMAN, Iván A.:** 460, 473, 570.
- **SÉCHÉ, Alphonse:** 105, 655.
- **SÉGUIN, Laurent:** 442, 567.
- **SÉGUR-DUPEYRON, Pierre de:** 870.
- **SELENE:** 322.
- **SELLENT i ARÚS, Joan:** 518-519, 577.
- **SERAINE, Louis:** 299, 655.
- **SERGE, PAUL:** 198.
- **SÉRIGNAN, MARQUIS DE:** 794.
- **SÉRIGNAN, MARQUISE DE:** 240.
- **SERRANO, Carlos:** 484.
- **SERRANO, Leonor:** 552, 649.
- **SÉVERINE:** 89, 94, 426, 434, 650.
- **SHAFIK, Ahmed:** 518.
- **SHANICK, Ivan:** 434.
- **SHARP SENIOR, James:** 849.
- **SHELLEY, Mary:** 338.
- **SHERWOOD, Garrison:** 180, 653.
- **SHORTHOUSE, Joseph Henry:** 879.
- **SHUBERT, Lee:** 274.
- **SHUBERT, Sam:** 274.
- **SHUKER, Roy:** 110, 567.
- **SIARD:** 238.
- **SCARAMOUCHE:** 82, 649.
- **SIBYLLE (nombre de infancia de Gyp):** 11, 31, 72, 87-88, 336, 408, 416, 891.
- **SICOT, Roger:** 698-703.
- **SIJTHOFF, Albertus Willem:** 885.
- **SILO:** 650, 684.
- **SILVA HERZOG, Jesús:** 460, 567.
- **SILVERMAN, Sime:** 847.
- **SILVERMAN, Willa Zahava:** 93, 107, 112, 244, 337, 431, 577, 745.
- **SILVESTRE, A.:** 637, 676.
- **SIMO DJOM, Maurice:** 419, 567.
- **SIMÓ MARÍN, Manuel:** 838.
- **SIMÕES MARQUES, Isabelle:** 485, 568.
- **SIMÓN PALMER, María del Carmen:** 456, 578.
- **SIMOND, Valentin:** 857.
- **SIMONE (Mademoiselle Loulou, 1888):** 331, 798.
- **SIMONE:** 427, 650.
- **SINAÏ (Le baron Sinaï):** 81, 580.
- **SINUÉS DE MARCO, María del Pilar (alias Laura):** 386, 540, 551, 650.
- **SLAVICI, Ioan:** 887.
- **SMITH, George Murray:** 878.
- **SOEURETTE (Soeurette, 1914):** 108.
- **SOLEILLAND, Albert:** 375.
- **SONIA:** 334, 650.
- **SOPENA, Ramón:** 846.
- **SOREL, O.:** 569.

- **SOUSA DANTAS, Rodolfo Epifânio de:** 834.
 - **SOWLER, James:** 877.
 - **SOWLER, Thomas:** 877.
 - **SPECTATEUR, Le:** 226, 643.
 - **SPECTATEUR, Un:** 220, 651.
 - **SPISOVATELSKÉ, Društvo:** 242, 650, 887.
 - **SPREGELBURD, Rafael:** 485, 578.
 - **STAAL-DELAUNAY, Mme de:** 84.
 - **STARCK:** 185, 253.
 - **STEELE, Richard:** 880.
 - **STENDHAL:** 636, 647.
 - **STEPHER, P.:** 679.
 - **STERCK, Adrianus:** 884.
 - **STEVENS, W. A.:** 37, 650.
 - **STEWART, D.H.:** 712.
 - **STEWART, Marie K.** (alias Marie Doro): 364, 620.
 - **STILLINGFLEET, Benjamin:** 541.
 - **STOULLIG, Edmond:** 122, 175, 650, 656, 870.
 - **STRAUBACH, Annie** (verdadero nombre Mercédès, *Le monde à côté*, 1884): 774.
 - **STRAUS, M.:** 564.
 - **STROTHER, Berzelius L.:** 847.
 - **STROTHER, Sidonia K.:** 847.
 - **STUART MILL, John:** 424, 425, 650.
 - **STURGIS, Granville Forbes:** 126, 180, 656.
 - **SUÁREZ, Victoriano:** 652.
 - **SUFFREN, Comte:** 859.
 - **SOUBIES, Albert:** 123, 244, 247, 258, 655.
 - **SUTTO, Janine:** 241, 252, 795.
 - **SVOBODA, K.:** 242, 650.
 - **SWAYZE, Clarke:** 853.
 - **SYDNEY PORTE, William** (alias O'Henry): 458.
 - **SYLVAIN, abad:** 798.
 - **SYLVESTRE, Armand:** 637.
 - **SZULC, Joseph:** 40, 116, 265, 270, 272, 687, 718.
- T**
- **TAILHADE, Laurent:** 80, 568.
 - **TAKT, príncipe de:** 763.
 - **TAMAGNE, Florence:** 309-310, 578.
 - **TARBÉ DES SABLONS, Edmond:** 860.
 - **TARDENT, Henri:** 888.
 - **TARDIF, Gérard:** 107, 343, 578.
 - **TAYLOR, John Edward:** 876.
 - **TELLIER, Jules:** 312.
 - **TEMPEST, Florence:** 714, 752.
 - **TEMPEST, Marie:** 37-38, 40, 123, 125-126, 128, 606, 611, 626, 633, 635, 678, 686, 709-710, 713-714, 751-752.
 - **TERNEY:** 177.
 - **TERUEL, Ana:** 362, 664.
 - **TÉRY, Gustave:** 867.
 - **TESTEVIDE:** 185, 651, 677.
 - **THEBAULT, Eugène:** 425, 651.
 - **THÉVENIN, Nicolas** (*Mon ami Pierrot*, 1921): 798.

- **THIBAUT, Augustine:** 361.
- **THIBAUT, Charles:** 361.
- **THIEME, Dirk Antonie:** 885.
- **THOMAYER, Jos:** 887.
- **TIMROTT, Jeanne:** 721.
- **TINAYRE, Marcelle:** 533.
- **TINDAL, Henry:** 884.
- **TIRVILLE, Maryse:** 266.
- **TISON:** 238.
- **TISSIÉ:** 414.
- **TISSOT, Victor:** 864.
- **TITINE** (apodo de Christine, *La bonne fortune de Toto*, 1926): 762.
- **TOBELLY:** 268.
- **TORELLO, Georgina:** 108, 568.
- **TORIBIO MEDINA, JOSÉ:** 566.
- **TORRAS FRANCÉS, Meri:** 576.
- **TORRENT, Rosalía:** 569, 574.
- **TOTO** (*La bonne fortune de Toto*, 1926): 53, 71, 316, 579, 762, 885.
- **TOTOTE** (seudónimo de **MADAME DE BARROY**. *Totote*, 1897): 53-54, 65-66, 318, 339, 340, 354, 386-387, 398, 580, 729, 753, 761, 784, 799, 800, 893, 897, 922, 913.
- **TOURNEUR, Maurice:** 366, 566, 568, 728.
- **TOURNIER, Pascale:** 323, 664.
- **TOUSSAINT SAMAT:** 868.
- **TOUTOUNE** (*Toutoune*, 1911): 113, 118, 247, 688, 806.
- **THÉVENIN, Pierrot** (*Mon ami Pierrot*, 1921): 53, 70-71, 281, 355, 419, 432, 579, 752-754, 771, 788, 798-799, 886, 888, 894, 898.
- **TRARIEUX, Ludovic:** 90-91, 597, 633, 656.
- **TREFOURET, Jeanne Alfredine** (alias Jane Hading): 98.
- **TREMBLAY, Ernest:** 44, 183, 651.
- **TREMBLAY, Lévié:** 834.
- **TREVILLES** (*Prulletje*, 1916): 719, 720.
- **TREVOR, SUZANNE** (*The Freedom of Suzanne*, 1904): 37-41, 45-46, 49, 61-61, 116, 123-174, 248, 250-251, 253, 270, 278-279, 589, 591-592, 596-598, 600-602, 606, 611-613, 618-619, 622, 625-630, 633, 640, 660-661, 678, 685-686, 706-714, 749-750, 760, 772-773, 789, 803-804, 885-891, 901-906.
- **TRIBOULET:** 187, 651.
- **TRIJASSON, Jacques:** 698-703.
- **TRIPOLY:** 83.
- **TUBERT, Silvia:** 575.
- **TUÑÓN, Julia:** 455, 568.
- **TUROT, Flory-Henri:** 858.
- **TUSELL, Mónica:** 573.
- **TYBALT:** 186, 651.

U

- **UDALSKA, Eleonora:** 122, 656.
- **UGARTE, Manuel:** 640.
- **UNAMUNO, Miguel de:** 844.
- **URBAŃSKI, Jan:** 886.
- **URGEL, Obispo de:** 353, 651.
- **URGOITI Y ACHÚCARRO, Nicolás María de:** 839.
- **URGOITI, José Nicolás de:** 846.

V

- **VACQUERIE, Auguste:** 870.
- **VAILLANT, G.:** 219, 222-223, 796-797.
- **VALCÁRCEL, Amelia:** 85, 578.
- **VALDY, GÉO:** 270.
- **VALFLEURY** (*Elles et lui*, 1886): 391, 447.
- **VALÉRY, Paul:** 488, 568.
- **VALLE-INCLÁN, Ramón María del:** 458, 841.
- **VALLENILLA LANZ, Laureano:** 450, 473, 568.
- **VALMONT, Blanca:** 78, 651.
- **VAN DEN BROECKE:** 238.
- **VAN OLLEFEN, Minny:** 721.
- **VARENNES, André:** 176.
- **VASSE, Francinne:** 238, 620, 795.
- **VAUGHAN, Ernest:** 854.
- **VAUTEL, Clément:** 332, 427, 651.
- **VÁZQUEZ JIMÉNEZ, Lydia:** 333, 492, 566, 568.
- **VEBER, Pierre:** 94.
- **VÉGA:** 257, 434, 439, 651.
- **VELASCO, Regino:** 467, 468, 474, 584.
- **VELLAC, Mme:** 226, 796.
- **VENUTI, Lawrence:** 39, 578.
- **VERDEGAL CERESO, Joan Manuel:** 484, 568.
- **VERDERY, J.:** 61.
- **VERDOÑA, Maurice:** 699, 700, 702.
- **VERDUGO LANDI, Francisco:** 833, 837.
- **VERLAINE, Paul:** 312, 322.
- **VERLEZ:** 177.
- **VERMEER, Hans:** 515.
- **VERMETTEN, E.:** 571.
- **VERONESE, Daniel:** 575.
- **VÍCTOR, David A.:** 508, 563.
- **VIDARTE, Paco:** 578.
- **VIEILLE-ROCHE, Marquesa de** (*Le mariage de Miquette*, 1891): 62, 800.
- **VIGNAT, M. R.:** 187.
- **VIGNEUX, Pierre** (*Entre la poire et le fromage*, 1909): 68, 506, 785.
- **VILCHES DE FRUTOS, M.^a Francisca:** 243, 654.
- **VILLAESPESA MARÍN, Francisco:** 845.
- **VILLAVERDE:** 375.
- **VILLÉ, Paul:** 262.
- **VILLEMESANT, Hippolyte de:** 872.
- **VILLEPREUX, Thérésa de** (alias Aza, *La petite pintade bleue*, 1914): 70, 801.
- **VINARDELL, SANTIAGO:** 399, 651.
- **VINCENT, René:** 736.
- **VINCI, Sra.:** 177.
- **VINDEX:** 81, 651.
- **VIÑAS, Alfonso:** 534, 651.
- **VIOLETA:** 375, 651.
- **VIRGILE:** 568.
- **VLCEK, Václav:** 242, 656.
- **VOGAN, Emmett:** 174, 749.
- **VOGEL, Jean:** 578.

- **VOGEL-POLSKY, Eliane:** 542, 578.
- **VOGT, William:** 426, 437, 656.
- **VRBA, Jan:** 243, 651.

W

- **WADDINGTON, Christopher:** 516, 568.
- **WALDMAN, Harry:** 108, 568.
- **WALKER, Charlotte:** 169, 751
- **WANDERER:** 836.
- **WEARING, John Peter:** 123, 656.
- **WEBER, Paul:** 881.
- **WEINSTEIN, Harvey:** 552.
- **WENTWORTH, James:** 841.
- **WHEELER, John E.:** 848.
- **WHIP:** 341, 651.
- **WHITMORE, Hazel:** 174, 750.
- **WIESELCHEN** (*Wieselchen*, 1912; *Le mariage de Chiffon*, 1894): 35-36, 44, 116, 193-194, 250, 252, 640, 654, 660, 805.
- **WILDE, Oscar:** 576.
- **WILHELM EIDE, Johan:** 883.
- **WILLEMETZ, Albert:** 40, 116, 265, 272, 687, 718.
- **WILLIAMSON, James Cassius:** 136.
- **WILLIS SAYRE, James:** 706, 707.
- **WILLIS SCRIPPS, Edward:** 852.
- **WINDELS, Georgette:** 241, 453, 795.
- **WINOCK, Michel:** 427, 568.
- **WISENBAKER, Ora Kate:** 240, 656.

- **WITTING, Monique:** 329, 578.
- **WOGUE, Lazare:** 872.
- **WOLF, Rennold:** 39, 41, 652, 710.
- **WOLLSTONECRAFT, Mary:** 338, 421, 578.
- **WOOD, Willis:** 171.
- **WOOLF, Virginia:** 94, 378.

X

- **X** (peudónimo de Gyp): 77.
- **XAINTRAILLES:** 677.
- **XAU, Fernand:** 864, 871.

Y

- **YLLO, Kersti:** 324, 564.
- **YVONNE:** 187.
- **YUNG, MADAME:** 258, 260.

Z

- **ZADIC:** 121, 652.
- **ZAMACOIS, Eduardo:** 86, 432, 652, 838, 846.
- **ZAPIOLA, Guillermo:** 108, 568.
- **ZAVALA, Mariano:** 843.

- **ZEUS:** 322.
- **ZOLA, Émile:** 442, 854, 865, 871.
- **ZORDA, Clara:** 183, 768.
- **ZUBLIN, Llewellyn:** 851.
- **ZYBATOW, Lew:** 564.



Programa de Doctorado en Historia y Estudios Humanísticos:
Europa, América, Arte y Lenguas

2020