



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Estudio y contexto de La hora del diablo de Gregorio Martínez Sierra

Autor/es

Jorge Martínez Francia

Director/es

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTAN

Facultad

Facultad de Letras y de la Educación

Titulación

Grado en Lengua y Literatura Hispánica

Departamento

FILOLOGÍAS HISPÁNICA Y CLÁSICAS

Curso académico

2022-23



Estudio y contexto de La hora del diablo de Gregorio Martínez Sierra, de Jorge Martínez Francia

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2023

© Universidad de La Rioja, 2023

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

TRABAJO FIN DE GRADO

Título

**Estudio y contexto de *La hora del diablo*
de Gregorio Martínez Sierra**

Autor

JORGE MARTÍNEZ FRANCIA

Tutor/es

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN

Grado

Grado en Lengua y Literatura Hispánica

Facultad de Letras y de la Educación

Año académico

2022/2023



Trabajo de Fin de Grado

**Estudio y contexto de *La hora del diablo* de Gregorio Martínez Sierra
(1926)**

Autor

JORGE MARTÍNEZ FRANCIA

Tutor: JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN

Grado:

Lengua y Literatura Hispánica

Facultad de Letras y de la Educación



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

Año académico: 2022/2023

Con la intención más sana que pueda darse, y con muchos alientos para trabajar a falta de méritos, emprendo hoy una lucha, difícil indudablemente; lucha en la cual el vencimiento es siempre desconocido por muy glorioso que sea: por eso me agrada más.

(Cuentos Breves, 1899)

(L. Vizcarra, 2004: 77)

ÍNDICE

Agradecimientos	1
Resumen	1
Abstract	2
Introducción	2
Metodología	3
Biografía y contexto	4
Una vida de éxitos	4
Hacia la recuperación de su figura	7
El estado del feminismo en España	9
Contexto del período 1925-1930 en la obra de Martínez Sierra	13
Análisis de La hora del diablo con el enfoque semiótico-feminista	15
Intenciones del análisis	15
Resumen	15
Estructura	17
Personajes - tres parejas sin amor recíproco - amor y 'amor'	18
Género de la obra	21
Espacio	24
Rasgos tipográficos	25
Conclusiones	26
Bibliografía	27
Apéndice	29

Agradecimientos

Gracias a Marisol por descubrirme a María Lejárraga en aquella comida que tuvimos en Nieva, fue un flechazo desde el primer momento.

Gracias a Isabel Lizárraga, que me situó estupendamente en el terreno en el que acababa de aterrizar.

Gracias a mi familia por escucharme tantas veces reunidos a la mesa y especialmente a mi madre por las excelentes revisiones que hizo de este trabajo.

Y gracias por supuesto a todas las otras personas que lo hicieron posible: a mi tutor de TFG, Juan Manuel Escudero; a editoriales como el IER y Renacimiento, que han ayudado tanto en la difusión de esta autora; a todos sus estudiosos que hoy son fuentes bibliográficas esenciales y que han participado a lo largo de los años organizando congresos o encuentros.

Y desde luego, gracias a la Universidad de La Rioja y a todos los y las profesionales que la conforman y de quienes tanto he aprendido en estos años.

Resumen

La hora del diablo es un drama matrimonial que habla de la convivencia, de la escucha y de la ruptura de la pareja en la España de la década de 1920. Obra costumbrista, explora la voz de la nueva forma de ser mujer que estaba surgiendo en aquellos años de cambios sociales, feminismo y cultura.

El presente trabajo ‘rescata’ la obra de su casi olvidada edición de 1930 y le añade un estudio actualizado de su contexto social y feminista visto desde la perspectiva actual, además del análisis de la propia obra.

En su origen comercial, *La hora del diablo* se erige hoy como el retrato de un mundo a caballo entre la modernidad y el pasado, siendo el amor matrimonial el principal objeto de estudio. Se abre el interrogante sobre cuáles pueden ser sus límites, su forma, su reciprocidad o lo que tiene de real frente a lo que es en verdad soñado.

La hora del diablo fue escrita en 1926, probablemente por María de la O Lejárraga, aunque legalmente es considerada obra de su esposo, Gregorio Martínez Sierra.

Palabras clave: abnegación, amor, ángel del hogar, conflicto, educación, enamoramiento, feminismo, fidelidad, género, matrimonio, mujer, sociedad, sueños.

Abstract

La hora del diablo is a matrimonial drama that talks about coexistence, listening and the breakup of the couple in Spain in the 1920s. A work of manners, it explores the voice of the new way of being a woman that was emerging in those years of social changes, feminism and culture.

The present work 'rescues' the work from its almost forgotten 1930 edition and adds an updated study of its social and feminist context seen from the current perspective, in addition to the analysis of the work itself.

From its commercial origin, *La hora del diablo* stands today as the portrait of a world halfway between modernity and the past, with married love being the main object of study. The question arises as to what its limits, its shape, its reciprocity or what is real compared to what is truly dreamed.

The Devil's Hour was written in 1926, probably by María de la O Lejárraga, although it is legally considered the work of her husband, Gregorio Martínez Sierra.

Keywords: angel of the home, conflict, dreams, education, falling in love, feminism, fidelity, gender, love, marriage, selflessness, society, woman.

Introducción

La hora del diablo (España, 1926) habla con voz segura y clara de algunos de los conflictos que conllevaba a principios del siglo XX en España el nacer hombre o mujer. De entre los diálogos, gestos, cambios de opinión de los personajes y otros detalles podemos reconstruir lo que fue una época en la que se amaba distinto de lo que hoy conocemos, en la que se idealizaban mutuamente los enamorados antes siquiera de llegar a conocerse o en la que un hombre y una mujer no podían estar los dos solos excepto si eran matrimonio o si estaban en camino de serlo. En la que la mujer casada apenas salía de casa mientras que el hombre estaba destinado al mundo. Son solo tres imágenes, pero hay un largo etcétera.

Entre las páginas de *La hora del diablo* es posible que reconozcamos rasgos de las relaciones entre hombres y mujeres en el siglo XXI: las que hoy llamamos

relaciones tóxicas, trato paternalista de un hombre a una mujer o posesividad en la pareja. Pero sobretodo con la generación con las que más identificaremos lo que leeremos será con las más ancianas.

Creo que era necesario traer a nuestra sociedad esta obra con su prólogo de contexto histórico-social sumado al propio análisis feminista de la obra. Desde su última edición en 1930 se ha avanzado mucho en el camino de la igualdad entre géneros pero lo cierto es que el nacer hombre o mujer sigue arrastrando unas características que influyen en nuestro comportamiento, y esto en todos los niveles: educativo, laboral, matrimonial... También en las aspiraciones de las personas, en lo que se espera de nosotras, en los sueños con los que crecemos y que un día, cuando llegemos a mayores querremos cumplir.

La *hora del diablo* trata precisamente de esto: del sueño esencial con el que crecían las mujeres, desde bien pequeñas y a lo largo de su juventud. Era normal vivir emocionada con la idea del matrimonio. Con él, lograrían la felicidad para toda la vida.

Metodología

En la primera parte del trabajo -biografía y contexto- se aportan datos e información de manera objetiva sobre hechos históricos, llevando a cabo por lo tanto el método analítico-descriptivo “es decir, se transmiten datos de manera objetiva pero al mismo tiempo se somete la información recopilada a un análisis con perspectiva de género” (Sánchez Díaz-Aldagalán, 39).

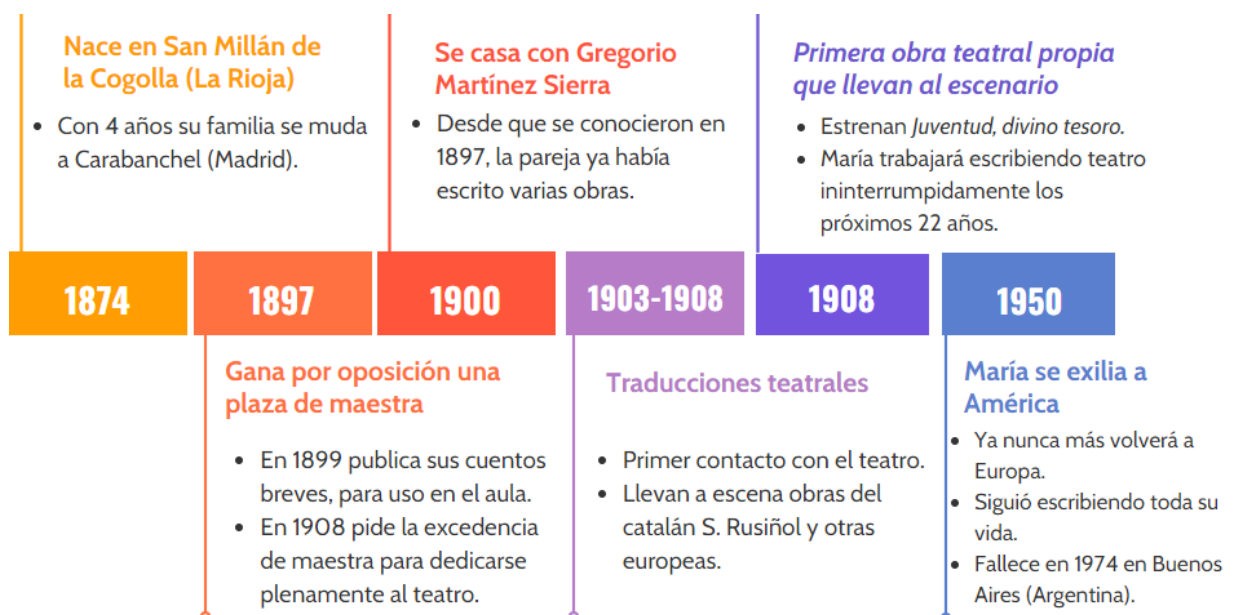
En la segunda parte del trabajo que comprende el estudio de *La hora del diablo*, se emplea un enfoque semiótico-feminista con el que la obra es presentada en los elementos que la conforman: personajes, estructura, espacio... para luego profundizar en ellos y en su relevancia en el estudio de género. Para lo cual será necesario situar la obra en su contexto literario y por lo tanto, será empleado el enfoque comparatista que se realizará entre *La hora del diablo*, *La casa de Bernarda Alba* (F. García Lorca) y *Casa de Muñecas* (H. Ibsen).

Este enfoque será esencial para poder entender realmente y al detalle la situación de la mujer en este periodo. Estas tres obras hacen de ventana directa a la mujer del año 1900 y a sus décadas cercanas y aportan la visión práctica que se suma a la teoría de la primera parte de este prólogo.

Biografía y contexto

Una vida de éxitos

María de la O Lejárraga, maestra, poeta, dramaturga, feminista casi de profesión y de nuevo dramaturga y escritora de sus memorias. Tal vez en esta línea cronológica, que es de elaboración propia, se sintetice lo que esta española insegue fue. Los datos que en ella aparecen están extraídos de Martínez Sierra (2009: 14-23).



Su extensa obra es a menudo fruto de los dos enfoques que la acompañaron durante toda su vida:

- Educación/Aprendizaje/Pedagogía
- Lo que conlleva ser mujer

El primero de ellos, porque María pensaba con total convencimiento que la educación moldea a las personas. Y en especial a los más pequeños. María trabajaba como maestra desde que en 1897 aprobaba unas oposiciones con

sobresaliente, lo que le permitió conseguir un puesto en la Escuela Modelo Municipal (Madrid) (Lizárraga Vizarra, 2004: 30). En concordancia con sus ideas, vemos publicado ya en el año 1899 un libro de cuentos, en el que una joven María de 25 años, propone unas historias para su uso en el aula con fines educativos. En el prólogo de la obra, se muestra crítica con otros libros infantiles porque no comparte el enfoque con el que estos autores ven la infancia. En vez de cuentos de hadas, Lejárraga clama con “al niño hay que servirle realidad” y no en un estilo “ramplón y vulgar” sino con “bellezas de estilo, de las elegancias del lenguaje”. (L. Vizcarra, 2004: 77).

Y sin dejar de lado el enfoque de educación, incluimos también el segundo: lo que conlleva ser mujer. Para hablar de ambos, avanzamos un cuarto de siglo y comenzamos con unas palabras de O'Connor, una de las más reconocidas investigadoras de la obra de la autora: “María escribió sus obras más feministas, más experimentales y menos conocidas en el período 1925-1930 (...) –*Mujer* (1925), *La hora del diablo* (1926), *Triángulo* (1929) y *Sortilegio* (1930)”. (2002: 15-34)

Dado que este es un prólogo para *La hora del diablo*, la información que pueda extraerse de este periodo en el que se incluye, es clave para entender la propia obra y el momento vital de la autora. Son aspectos que se entremezclan y de los que se entiende la situación socio-cultural que durante este lustro de 1925-1930 estaba sucediendo en España. Por decirlo en pocas palabras: se estaba produciendo una gran efervescencia en la educación y cultura de la mujer, con sucesos de enorme trascendencia como la apertura en 1926 del Lyceum Club Femenino y unos años antes, en 1915 la Residencia de Señoritas (homóloga a la Residencia de Estudiantes, obra de la Junta de Ampliación de Estudios).

Se hablará con mayor detenimiento más adelante sobre la situación de la mujer en España en las primeras décadas del siglo XX. Pero de momento, nos centraremos en la figura de Lejárraga. Tan solo quería traer a colación estos dos puntos para que el lector pueda comprender a la autora ya antes incluso de que se cuente su biografía.

‘Una vida de éxitos’ es un título un tanto desacertado, o tal vez podríamos llamarlo provocador. Sobre todo por dos motivos. En primer lugar porque ¿qué era ser exitosa como mujer en aquella época? ¿Los logros de María eran valorados en la sociedad de aquel momento? Y en segundo lugar, porque si bien fue muy exitosa

a nivel profesional, a nivel personal no lo fue demasiado. Recordemos que para una mujer todo lo personal se reducía en esencia al matrimonio, sin que hubiera nada más.

Tal como cuenta Laura Ann Hynes en *Llevaré tu nombre* (2002: 16-18) Lejárraga (1874-1974) crece y vive en Madrid hasta que una noche de 1897 conoce a quien sería su futuro marido: Gregorio Martínez Sierra, nacido en 1880 (Madrid) y por lo tanto seis años menor que ella.

Tal como cuenta Hynes, ambos participaron en un concurso literario de novela y para el asombro de ambos, con su primera obra, *Almas ausentes*, ganaron el primer premio. Estaban encantados y en su alegría, Gregorio comentó la posibilidad de que con el dinero del premio daba para hacer una boda, a lo que María dijo que sí. Se casaron el año 1900, él con 20 años y ella con 25, casi 26.

Lo que en verdad le gustaba a Gregorio era el teatro y soñaba con llevar a escena una de sus obras, dado que era en el teatro donde de verdad se ganaba dinero (2002: 28). Juntos formaban una “colaboración literaria” o “comunidad espiritual” como la denominaba la propia María (Martínez Sierra, 2009: 15)

Así que, ambos se dedicaron a escribir teatro y a darse a conocer en la escena madrileña. Publicaban bajo la firma de Gregorio Martínez Sierra, repartiéndose las tareas y siendo a menudo María quien escribía y Gregorio quien realizaba las labores de empresario y director de escena. En el siguiente capítulo se tendrá que hablar más sobre esta cuestión, que ha sido objeto de debate durante las últimas décadas. Porque durante años se creyó que María tan solo ayudaba ocasionalmente a su marido a escribir, pero nada más. De hecho, esta versión es la que la propia María defendió en su autobiografía *Gregorio y yo*. Sin embargo, la crítica moderna lo que hace es defender a María como autora exclusiva o mínimo mayoritaria de toda la obra de Martínez Sierra. Este cambio en la crítica se empezó a dar a partir de la publicación de la correspondencia entre María y Gregorio a partir de 1977, pero como digo, ya se hablará de ello posteriormente.

Volviendo a la biografía, pasados ocho años desde que comenzaron su carrera profesional, finalmente surgió la oportunidad que estaban buscando. En las esclarecedoras palabras de Pérez Rasilla: “Hasta 1908 no pudieron estrenar su primera pieza, (...) y ello gracias a la mediación generosa de los Álvarez Quintero con el empresario del (Teatro) Lara” (1996: 11).

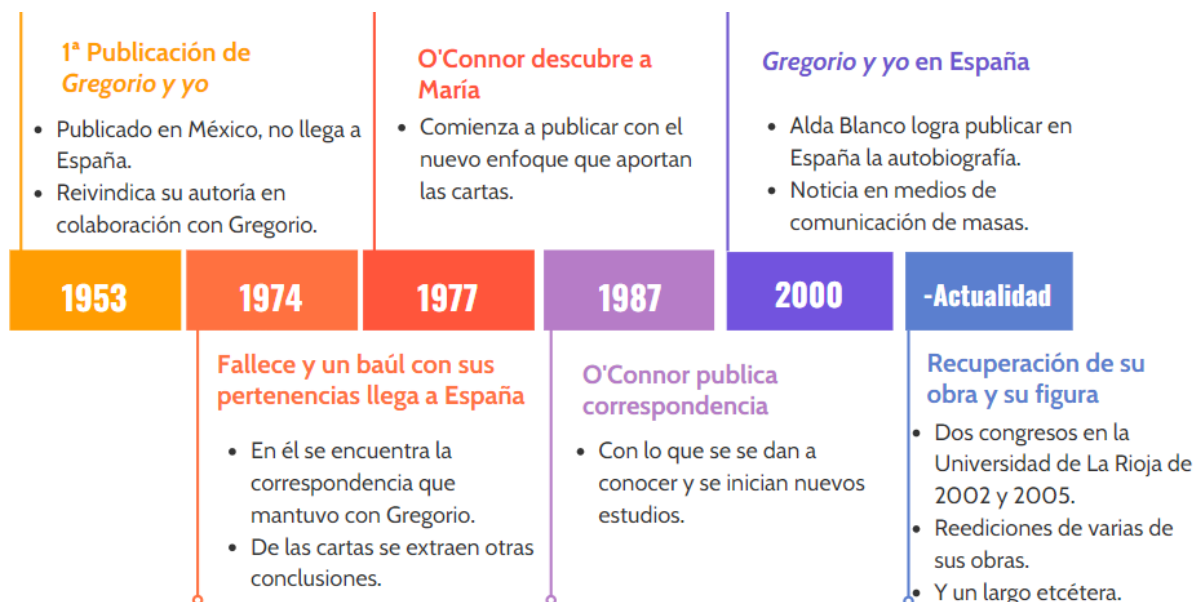
La obra fue un éxito y las que le siguieron también, con lo que el matrimonio Martínez Sierra pudo seguir y consolidarse en el mundo del teatro. Uno de sus grandes éxitos llegaría en 1911 con *Canción de Cuna*, llevada posteriormente al cine en cinco ocasiones.

En 1915, se estrena en el Teatro Lara *El Amor Brujo*, con música de Manuel de Falla y libreto de los Martínez Sierra, otro éxito rotundo.

Siguen así varios años, hasta que en 1922 María y Gregorio dejan de convivir juntos. Gregorio y Catalina Bárcena llevaban varios años de amantes y ese año tuvieron una hija. No obstante, parece que el matrimonio llega a un acuerdo por el cual María va a seguir escribiendo obras para la compañía de teatro de los Martínez Sierra.

Pasemos ahora a hablar de la obra a partir de 1922. Aunque siguen siendo comerciales, se produce un cambio en el tipo de obras y se inicia lo que mencionaba antes con la cita de O'Connor "el período 1925-1930" en el que sus obras destacan por ser más experimentales y feministas.

Hacia la recuperación de su figura



Partimos de 1953, cuando María llevaba ya tres años viviendo en el continente americano. Ese año, pudo publicar su autobiografía *Gregorio y yo*. Para

entonces, Gregorio Martínez Sierra, fallecido seis años atrás, era considerado uno de los grandes dramaturgos del teatro español de la primera mitad del siglo XX: que fuese el autor de sus obras estaba fuera de toda duda. Sin embargo, en *Gregorio y yo*, María habla de autoría compartida. Parece que había llegado el momento de reivindicar su legado. Pero eso sí, sin restar gloria a su marido. En palabras de Alda Blanco: “En *Gregorio y yo* no parece quererle ser infiel a la memoria, por muy revisionista que sea.” (2000: 20). Y “Hasta su muerte en 1974 se mantuvo fiel a la noción de colaboración que había establecido en *Gregorio y yo*” (2000: 21)

No es hasta su fallecimiento cuando se descubre la correspondencia que guardaba María de la época de los años del teatro con su esposo. De las cartas encontradas, pudo surgir la versión que hoy es más aceptada entre la crítica moderna -Marsá Vancells (1987: 190), O’Connor- de que fue María la que en verdad escribió la mayoría de la obra que se publicó bajo la firma de Gregorio Martínez Sierra.

María muere en 1974 y un baúl con sus pertenencias llega a España desde Argentina, que es donde vivió en el exilio desde hacía casi cuarenta años. (O’Connor, 2002: 17) Unos papeles de enorme valor fueron encontrados en el baúl: la correspondencia que María había mantenido con Gregorio desde que se conocieron y hasta 1936.

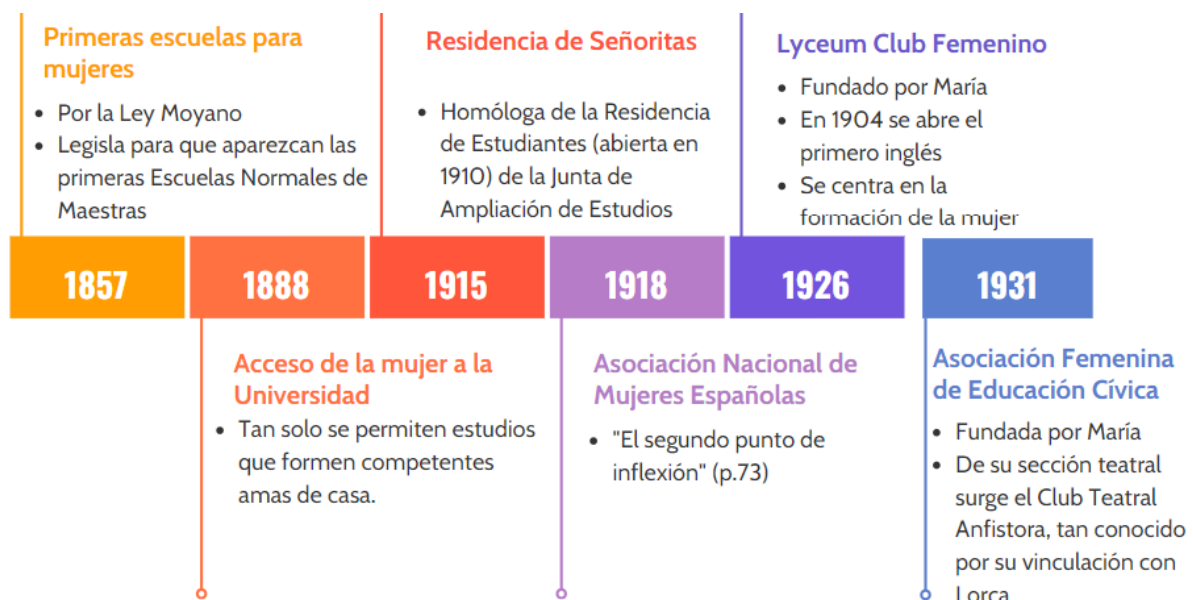
Dichas cartas fueron encontradas por O’Connor quien ya en 1977 comenzó a publicar defendiendo la autoría de María sobre las obras que se atribuían a Gregorio. De hecho, en 1987 publica *Crónica de un colaboración* en la que se pueden ver multitud de cartas de Gregorio en las que escribe a María pidiéndole que le envíe sus nuevos libretos teatrales.

No obstante, el público mayoritario permanece sin conocer ni a la autora ni a su obra hasta el año 2000, en que se publica por primera vez en suelo español *Gregorio y yo*. Esta obra, junto con un brillante prólogo de Alda Blanco, en defensa de la autora y su autoría, llega a los medios de comunicación de masas y da mucho de qué hablar. Pese a lo encontrado en las cartas y los estudios que surgieron en su análisis, la autoría de la obra de los Martínez Sierra sigue perteneciendo legalmente a Gregorio.

Para finalizar este capítulo, añadiré algo que quizá el lector se haya preguntado y que espero responder: ¿no utilizó María su nombre de nacimiento (María de la O Lejárraga) para firmar su obra? A excepción de algunas obras de su

juventud como el libro de cuentos infantiles que se ha mencionado antes, prefirió firmar como María Martínez Sierra. Sin embargo la mayor parte de su producción está recogida en la autoría 'Gregorio Martínez Sierra', ya que María con su nombre nunca firmó obras teatrales mientras Gregorio estuvo con vida. Sí lo hizo en su periodo en el exilio con obras como *Fiesta en el Olimpo* y también sus biografías: *Gregorio y yo* y *Una mujer por caminos de España*. Las otras obras que escribió con este nombre datan de los años previos a la guerra civil. De temática feminista, uno de sus títulos esenciales es *La mujer española ante la República*.

El estado del feminismo en España



Esta línea cronológica es de propia elaboración y se ha realizado con la información que ofrece la tesis doctoral de Sánchez Díaz-Aldagalán (2021: 45-73).

Los liceos club femeninos en España surgen como homólogos de los ingleses, cuyo origen se remonta a 1904. Estuvieron creados por "mujeres cultivadas y con una posición social privilegiada" (Sánchez Díaz-Aldagalán, 2021: 45) y buscaban "facilitar a las mujeres españolas, recluidas hasta ahora en sus casas, el mutuo conocimiento y la mutua ayuda" (Eiroa, 2015: 203 en Sánchez Díaz-Aldagalán, 2021: 46).

Los liceos estaban divididos en secciones como teatro, literatura o arte y organizaban conferencias con algunas de las personalidades de la cultura del momento, como “Unamuno, Lorca, Rivas Cherif o Alberti” (2021: 46).

Sin embargo, pese a las iniciativas y a los progresos a los que se hace referencia en la línea cronológica, la gran mayoría de mujeres en España seguía viviendo conforme a lo tradicional que se esperaba de una mujer. Son las mismas mujeres a las que diera vida García Lorca en su inmortal trilogía ‘Drama de mujeres en los pueblos de España’.

Este modelo de la mayoría de las mujeres, ha recibido el nombre de ángel del hogar. Y tenía unas normas de cómo debía comportarse muy bien definidas. Claro que no era una normativa que estuviera escrita en ninguna parte, pero eran conocidas por todo el mundo y era en lo oral del día a día donde existían y desde donde influían en el comportamiento de la gente. De la misma forma que había normas de la masculinidad, también las había sobre la correcta forma de ser mujer. María reflexiona sobre esta cuestión a lo largo de toda su obra, pues recordemos que es uno de los ejes que acompañarían a la autora durante toda su vida, el de la mujer. Así, podemos ver su obra feminista en *Cartas a las mujeres de España* fechado en 1916 como también en unos artículos que publica la revista argentina *Maribel* en el año 1959.

Entre los rasgos de esta mujer/ángel del hogar destacan estos tres:

- Reclusión en el hogar.
- Abnegación.
- Educación matrimonial.

En palabras de Sánchez Díaz-Aldagalán, quien analizó toda la obra de María en un doctorado de sobresaliente ‘cum laude’, abordamos el primero de estos rasgos: “Se las colocaba en una situación de inferioridad con respecto a los hombres y se las aislaba en el ámbito privado, espacio vital al que se alude en el sintagma “el hogar”” (2021: 143).

En cuanto a la abnegación, dice así “con lo que la fémina sacrifica su entidad como persona en favor de sus seres queridos, especialmente aquellos del sexo opuesto, con lo que antepone los deseos ajenos a sus propias necesidades”.

También el artículo de *Las fidelísimas*, al que aludía antes, es esclarecedor. Recuperado de la revista *Maribel* por Lizárraga Vizcarra y Aguilera Sastre en una antología de artículos que publican en el 2009 bajo el nombre de *Cómo sueñan los hombres a las mujeres*. Escrito originariamente por María en 1959, *Las fidelísimas* trae el ejemplo de tres mujeres que de manera abnegada cumplen, pese a su sufrimiento individual el papel de mujer-ángel. Son Penélope de la *Odisea*, Solveig de *Peer Gynt* y doña Inés de Ulloa de *Don Juan Tenorio*. La primera mantiene su vida en pausa durante una década hasta que su marido regresa al hogar. Y las otras dos, son abandonadas por hombres que habían jurado amarlas, ante lo que se quedan sufriendo en soledad. Sin embargo, no dudan un segundo en salvar el alma de aquellos hombres en cuanto vuelven con ellas en su estado lastimoso y de debilidad.

María prosigue: “A esta tortura, a este quemarse a fuego lento sin término ni alivio, han condenado muchos poetas, muchos dramaturgos y novelistas a las protagonistas de sus sueños.” (2009: 68).

María establece que estas tendencias han estado muy presentes en la literatura y que han influido en las formas de comportamiento de hombres y mujeres por igual. De ahí el título de la antología: *Cómo sueñan los hombres a las mujeres*.

En el estudio de también pueden leerse estas líneas de Nuria Varela: “También tenían obligaciones de carácter. todas debían ser obedientes, abnegadas, humildes y cariñosas” (2005: 141-142)

El tercer y último punto, es el de educación matrimonial. Creo que es esencial hablar del proceso educativo y social con el que las mujeres desde su nacimiento iban creciendo. De todos los estímulos que recibieron diferentes a los hombres por el hecho de ser mujeres durante sus años de crecimiento y que finalmente les convertían en grupos sociales muy diferentes. Y lo peor de todo, una vez llegados a la adultez apenas tenían contacto entre ambos géneros, con lo que estaban obligados a imaginarse. Tal vez aporte perspectiva el saber que esto ya sucedía en los siglos del Renacimiento italiano con el tópico de la *donna angelicata*, con el que el hombre soñaba mujeres celestiales. Tal como señala Sánchez Díaz-Aldagalán (2021: 143), vemos la continuidad de este tópico en el siglo XIX, al que llega con el nombre de ‘el ángel del hogar’ y cómo luego continúa hasta el comienzo del siglo XX. Posterior al paréntesis de los años 20 y 30, será recuperado por Iglesia y franquismo durante otros cuarenta años.

Hay un texto de Lejárraga llamado *El amor infiel*, que se incluye en *Nuevas cartas a las mujeres* (1932) y en el que aparecen unas palabras esclarecedoras al respecto:

“De tal modo que, si hemos de creer lo que está escrito en los libros, ellas que son frágiles, son las castas; y ellos, que son los fuertes, son los que a diario sucumben (...) Circundando a la hembra de una aureola de castidad inverosímil, (...) el varón ha creado, a través de siglos (...) un tipo ideal de mujer, doncella sin sexo, enamorada sin deseo, esposa sin placer y amante sin fiebre... Y lo más curioso de todo es que la mujer misma ha tomado en serio (esto) (...) y trata por todos los medios que están a su alcance de parecerse a este prototipo” (GMS, 1932: 174-175)

Eran años en los que los comportamientos asociados al género estaban presentes en todos los rincones de lo humano y lo social hasta un punto que hoy tal vez no podamos llegar a entender en su conjunto y en la profundidad psicológica de quienes vivían de esta manera.

El cambio social comenzó desde la cultura: una minoría en contacto con el feminismo europeo fue difundiendo a lo largo de las décadas una forma distinta de vivir en comunidad. La educación resultó ser la clave y el éxito de que hoy en día hombres y mujeres vivamos equiparados en España.

María también lo sabía. Empezó su carrera literaria en 1899 con aquel libro de cuentos infantiles que he mencionado previamente y continuó toda su vida creando teatro siempre con lo pedagógico presente. Fue un teatro feminista - de gran éxito comercial- con el que a su manera pudo seguir siendo maestra, pero no solo de los pocos alumnos de un aula, sino que desde el gran altavoz de los escenarios de España, tal vez de toda una generación.

Antes de pasar a centrarnos en la obra de María, no quería despedir el capítulo del feminismo sin señalar lo enriquecedor que puede ser conocer las formas de comportarse, los porqués, los matices... de otra época. Creo que realizar una comparativa entre ese tiempo y el nuestro puede ser muy enriquecedor. Se trata de que imaginar otro tiempo siempre puede llevarnos a que imaginemos otro presente mejor. Ganar en pensamiento crítico cuando pensemos en nuestros propios matices y porqués que hay entre los distintos géneros en su interacción. De

hasta qué punto el nacer de un género u otro sigue condicionando comportamientos, usos, costumbres o modas en la España moderna del siglo XXI.

Contexto del período 1925-1930 en la obra de Martínez Sierra

Este capítulo se conforma a partir del excelente estudio de O'Connor: *Sortilegio de amor y los trágicos triángulos en la vida y obra de María Martínez Sierra* (2002).

Recordemos que es a partir de 1922 cuando María y Gregorio dejaron de convivir juntos. Luego, en 1925 Gregorio se embarca en un proceso de giras por todo el mundo acompañado de su amante e hija.

María queda desolada y plasma en las cuatro obras que escribe en este periodo de 1925-1930 su situación, que no era nada de particular, sino social: es cuando podemos hablar de feminismo.

Tal como recuerda O'Connor parafraseando a Goethe: 'si tienes un monstruo, escríbele' (2002: 18), consejo que María siguió. Como feminista y maestra, entiendo que lo que más quería era transmitir su experiencia a otras mujeres y hombres: que lo que le había pasado a ella y que llevaba sucediendo al sexo débil desde hacía siglos comenzase a cambiar de una vez por todas.

Volviendo a las obras que escribió en el lustro de 1925-1930, O'Connor dice al respecto: "María escribió estas cuatro obras separada de Gregorio, cuando colaboraba con María de Maeztu, Victoria Kent y otras compañeras progresistas en un proyecto común: apartar a las mujeres de los valores tradicionales que las mantenían ingenuas, ignorantes, marginadas y dependientes" (2002: 18).

O'Connor señala que María "ya no estaba bajo la influencia de un marido empresario empeñado en el éxito comercial" (2002: 19). No obstante, sus obras las enviaba a Gregorio y se seguían publicando y representando con su nombre. Pese a los cambios, se señala que su teatro no sufrió una ruptura con la fase anterior, sino que "María simplemente continuaba, en tono más cerebral y sombrío, su labor de antes"(2002: 19). Prosigue diciendo: "Los críticos notaron inusitada seriedad, innovación técnica y profundidad psicológica en el teatro atribuido a Gregorio en esta época. (...) Conforme las obras se van transformando de la comedia *Mujer* (1925) a la tragedia sobria de corte griego *Sortilegio* (1930), documentan una visión que se oscurece progresivamente." (2002:19).

En cuanto a temática, añade O'Connor: "Las cuatro obras son variaciones sobre el tema del triángulo amoroso, tragedia personal de la autora, y sugieren que el amor es hechizo o filtro mágico que quita libertad" (2002: 17).

Ciertamente, *La hora del diablo* (1926) no va a dejar indiferente al lector. Bajo una apariencia sencilla, se esconden personajes vivos, que cambian de opinión en cosas que parecían imposibles, que dicen más por lo que no dicen que por lo que sí. Es una obra, que no me demoro más en comenzar su análisis con el que espero poder abrirla para el lector moderno.

Análisis de *La hora del diablo* con el enfoque semiótico-feminista

Intenciones del análisis

Ya han pasado casi cien años desde su escritura y pienso que es considerable la información de la obra que puede perderse en su lectura. La trama principal queda medianamente clara, pero son muchos los matices que se deben desentrañar. Son muchas las palabras que pueden pasar inadvertidas, y que en verdad encierran mucha potencia de connotaciones.

Espero haber logrado mi propósito ya que esta obra se lo merece. A caballo entre la mujer tradicional y la progresista, *La hora del diablo* es el retrato de una época esencial para entender el género en nuestro propio presente.

Resumen

Un grupo familiar y de amigos veranea en una casa cercana a la costa, al norte de Barcelona. Es un ambiente burgués en el que aparentemente todos son

felices. Tan solo Soledad (29 años) muestra signos de tristeza de vez en cuando, lo que preocupa a su hermano Enrique.

Una tarde, Soledad casi muere ahogada, pero Mariano (23 años), la salva en el último instante. Luego, hablando los dos solos, Soledad admite sus intenciones suicidas debido a que su marido, Felipe, (40 años) viaja por el mundo y nunca está en casa. Siente que no le importa a su esposo y que tiene la vida en pausa, cuando en verdad quiere vivir. Mariano agita su malestar con Felipe y se erige él mismo como la solución a sus problemas: declara estar perdidamente enamorado de ella. Sin embargo, Soledad dice no estarlo de él. Pero Mariano ha sembrado en Soledad la duda de que Felipe no respeta la fidelidad matrimonial como ella sí hace.

En el segundo acto ocurren dos cuadros de amor, que transcurren en mitad de la noche. Felipe ha vuelto sorpresivamente de su viaje y aunque es el mismo de siempre, las cosas han cambiado con Soledad, quien ha reflexionado y ya no le quiere ni la vida que ha llevado desde que está casada con él. Le reprocha que como hombre él ha llevado la vida que ha querido pero que ella no, que ha sido el ángel del hogar a costa de no pensar nunca en sí misma, y que eso se había terminado.

Mientras tanto, Mariano, en mitad de la noche abre la puerta de la habitación de Soledad, tal como dijo que iba a hacer cuando estaba declarando su enamoramiento. Pero cuando lo hace, ve que Felipe está con Soledad, así que silenciosamente y sin que se den cuenta, la cierra y se marcha. Sin embargo, se escuchan pasos de dentro de la habitación que se acercan a la puerta, con lo que Mariano tiene que entrar a esconderse en la habitación que tiene más cercana. Es la de Carmela, quien piensa que Mariano ha venido voluntariamente en mitad de la noche, así que pasa a declararle su amor, dando comienzo al segundo cuadro de amor. Mariano, en su confusión, no dice ni que sí, ni que no, pero Carmela entiende un sí.

A la mañana siguiente y ya en el tercer acto, Soledad se reivindica ante su hermano Enrique en la decisión que ha tomado sobre su matrimonio. Reflexiona sobre que lo que le ha pasado a ella es algo que le puede suceder a cualquier mujer, dado que es un problema del género femenino entero.

Así habla cuando aparece Carmela, que viene radiante, creyendo que Mariano le quiere. Ante sus palabras Soledad parece quedarse trastocada pero no llega a decir nada sobre lo que piensa o deja de pensar. Finalmente, se van

Carmela y Enrique y se queda sola Soledad con Mariano, que acaba de llegar a escena. Lo que hace es reprocharle el cambio de amor tan repentino que ha tenido por Marcela, ante lo que se siente engañada. Llega a dar a entender que ella, Soledad, había llegado a aceptar a Mariano en su corazón, pero se desdice al momento. Soledad ahora está más segura que nunca: el amor no existe. Lo único que ha hecho es sufrir cada vez que ha estado enamorada. Esta tesis se desarrolla un poco más en el último diálogo de la obra, el que tiene Soledad con Felisa, una vez Mariano se ha marchado. Acaba la obra con ambas en serenidad: es difícil ser mujer pero ahora son más fuertes.

Estructura

La hora del diablo la componen tres actos, estando el segundo dividido en dos mitades o cuadros. Entre ellos hay un 'intermedio' que ocupa apenas página y media y que comprende la intervención del diablo. Se continúa con el tercer acto y con el epílogo, con lo cual, sumando todo, la obra tiene seis partes.

Como curiosidad, añadir que tanto el 'intermedio' como el epílogo son espacios reservados no para los personajes de la obra en sí, sino para El Diablo y un Espíritu bondadoso, que de hecho ni siquiera vienen en el reparto de personajes de la primera página.

Es una obra cuyas escenas no vienen marcadas en el libreto sino que se conforma en una sucesión de diálogos, a menudo entre solo dos interlocutores. Comienzan Ricardo y Celesta, que son dos criados que no tienen mayor relevancia en la obra, pero que aunque no aportan información orientada a la trama central, sí que contribuyen a crear una atmósfera y a ir situando al espectador en lo que sucede en escena. Además, sirven para presentar a los personajes de manera progresiva, ya que los criados y Enrique (que aparece poco después) van hablando de otros personajes, con lo que el espectador puede retener a todos ellos en la memoria con facilidad. Otra cosa que también hacen es hablar de Soledad, con lo que consiguen presentarla ya antes de que aparezca en escena.

La obra no empieza en su trama central hasta que aparece Soledad, personaje protagonista que de hecho ya permanece en escena casi ininterrumpidamente, llevando buena parte del peso dramático de la historia.

El conflicto, motor de toda historia, se inicia cuando vemos por primera vez lo que le preocupa a Soledad: “Y para mí, ¿no había carta ninguna en casa?” (2023: 11). Nadie le ha escrito, a nadie parece importar. Aquí se empieza a percibir algo que irá creciendo a lo largo de la obra: la necesidad de cariño que Soledad necesita frente a lo sola que se siente desde hace años. Deja de creer en el amor y se da cuenta de que lo que le sucede no es algo personal, ya que otras muchas mujeres viven en la misma situación de debilidad y abandono una vez se casan.

La hora del diablo se estructura a través de seis conversaciones esenciales para el desarrollo de la trama, de las que cuatro son diálogos de amor matrimonial. En orden de aparición: Soledad-Mariano, Soledad-Felipe, Carmela-Mariano y Soledad-Mariano. Mientras que las dos restantes son de amor afectivo/familiar como la conversación de Soledad con Enrique, su hermano, y otra con Felisa, una buena amiga.

En cuanto al clímax, creo que las escenas de pareja tienen mucha fuerza dramática. Las dos primeras, Soledad con Mariano y Soledad con Felipe tienen una gran tensión por el conflicto que presentan, la dureza de sus palabras, o las emociones exaltadas. La otra, la de Mariano-Marcela, porque tal vez sea uno de los pocos momentos cómicos de la obra, en una obra que por lo demás se presenta bastante oscura. Y aun así, no es una comicidad inocente la de este diálogo, ya que es fácil sospechar los desajustes que traerá consigo en unas pocas horas.

Además de esto, podemos hablar de que en la obra hay también clímax feminista como la conversación que tiene con su hermano Enrique y luego con Felisa. Ambas sirven a la protagonista para expresarse tal como ella es de verdad y lo que vemos es la fortaleza de Soledad, una mujer adulta y determinada.

El epílogo no lo cuento realmente como dentro de la obra por dos razones. Creo que es prescindible a nivel narrativo, ya que es buen final ver a Soledad-Felisa en la calma tras el vendaval. Y en segundo lugar, ya más personal, prefiero un final abierto en el que no se sepa lo que Soledad decide hacer. Después de todo lo que ha sucedido en la obra, no me parece buena decisión atar el final de Soledad a la reconciliación con Felipe. Que sea el público el que extraiga conclusiones de lo que ha visto y oído e imagine.

Personajes - tres parejas sin amor recíproco - amor y 'amor'

Como se explica en la estructura, la obra se compone esencialmente de seis escenas, cada una con un diálogo entre dos personajes. Son parejas en las que podemos ver un denominador común: el amor o afecto, pero cada una con matices muy diferentes.

Teniendo esto en cuenta, en vez de analizar a los personajes individualmente, se hablará de las parejas, entre las que vemos los dos grupos que ya se anunciaban antes: el amor matrimonial y el familiar.

En el amor matrimonial, la clave es que no es recíproco entre los dos miembros de la pareja en ninguno de los cuatro casos que aparecen. Por orden de aparición, Mariano enamorado es rechazado por Soledad, quien a su vez no acepta al recién llegado Felipe. Luego, es Carmela, la joven entusiasmada de amor, quien recibe una tibia respuesta de Mariano; y la última es entre Soledad y Mariano de nuevo, en la que parece que sí, pero luego es que no.

Este capítulo también aborda la dicotomía que hay entre el 'amor' de la obra y el amor de la actualidad. Pongo el de la época de María entre comillas por diferenciar uno del otro y también porque el lector moderno seguramente no reconocerá al amor en los rasgos que este tenía a principios del siglo XX. La misma María no creía en ese amor y del mismo decía que "el amor es hechizo o filtro mágico que quita libertad" (O'Connor, 2002: 17), palabras de la autora que surgen de boca de Soledad explícitamente "¡porque el amor no existe!" en el segundo diálogo entre Soledad y Mariano (2023: 53). Es más, se puede afirmar que en verdad la pregunta de 'qué es el amor' es el *leitmotiv* de toda la obra.

La pareja Felipe (40) y Soledad (29) se lleva once años y parece que se casaron hacía diez (MARIANO, 2023: 16), lo que hace que Soledad tuviera diecinueve años y Felipe treinta en el momento de la boda. Además, podemos creer que fue un matrimonio arreglado, dado que Felipe trabajaba en la empresa del padre de Soledad cuando se conocieron. Felipe era un joven ambicioso que entró en la empresa desde abajo y fue escalando puestos, mientras que el padre de Soledad murió (2023: 15) al poco tiempo de celebrarse la boda. No es descabellado pensar que vió en Felipe al perfecto sucesor para dirigir la empresa.

Mariano (23) y Soledad (29) también se llevan otros siete años, pero se conocen desde hace diez. Recordando este periodo Mariano dice: "¡Y qué bien me

cuidaste! Eras mi madrina bonita...” (2023: 17) a lo que Soledad responde “Casi tu madre”. Afecto con el que ha crecido Mariano, pero que en el momento de la obra se ha convertido en deseo afectivo de nivel matrimonial o de pareja. Tiene una clara confusión entre lo que es la madre y la pareja, que la situación de la mujer en la época no ayuda para nada a resolver. Recordemos la idealización de la mujer casada como ángel de hogar, quien es sensible, escucha al hombre, le sana de sus penas, antepone el bien del marido al suyo propio... actúa en definitiva como una madre.

Carmela (22) y Mariano (23) son la pareja que mejor representa la credulidad. En ellos es donde más se ve la influencia que tanto educación como cultura tienen en los más jóvenes, ya que a falta de conocimientos prácticos, entienden el mundo a partir de lo que les han contado, han visto y han estudiado. Carmela es la loca de amor que quiere vivir su cuento de príncipe azul mientras que Mariano cree vivir también ese momento de amor del que tantas veces habría oído hablar en su vida. Si no se lanza a declararse enamorado de Carmela es porque a quien ha estado cortejando es a Soledad, lo que le lleva a sentirse profundamente contrariado. Lo único que quiere es salir de esa habitación para aclarar las ideas. Las pocas horas de una noche le serán suficientes para aceptar a Carmela, como ya se ve a la mañana siguiente.

Frente a este amor matrimonial o de pareja nos encontramos con el familiar o afectivo, que en *La hora del diablo* sí que es correspondido, como vemos en Soledad-Enrique y Soledad-Felisa. Amor entre hermanos en el primer caso, ambos se quieren y tienen una buena relación. Hablan de las tristezas de Soledad y de lo que significa vivir como mujer. Este es uno de los diálogos de la obra donde con mayor sinceridad y verdad vemos hablar del género. Son dos hermanos con el corazón en una mano y como tal se hablan. Pero no llegan a entenderse, la distancia entre haber sido educado como hombre y como mujer es demasiado grande. Enrique representa al hombre español de la década de 1920 de posición burguesa. Ama a la mujer como ser puro que es y no duda en escucharle encantado. Pero a lo que Soledad le dice no sabe qué responder porque nunca se ha puesto en la piel de una mujer, ni se ha interesado en entender nada del género femenino más allá de la imagen idílica de lo que se supone que eran.

Sí que ha reflexionado algo sobre lo que significa ser hombre: “Todos los hombres somos un poquito farsantes..., créeme...” (2023: 46). A lo que Soledad le

responde con la misma moneda, reivindicando que a la mujer a la mujer también le gustaría vivir tan libremente como a cualquier hombre. Ante esto, Enrique solo acierta a pedirle que se calme. Y esta es la respuesta que obtiene: “La eterna canción del hombre a la mujer... ¡Cálmate, cálmate, criatura débil y desequilibrada!” (2023: 47). Es muy significativo que emplee diminutivos cariñosos para llamarla. Es algo que hacen todos los personajes masculinos con las mujeres en la obra y que obedece a una infantilización de la mujer que no es para nada inocente. Así vemos frases como “¿Te pasa algo... un poquitito grave?”, “chiquilla ” o “mujercita ”. A fin de cuentas, los ejemplos de tono paternalista son un elemento cotidiano más con el que las mujeres tenían que vivir a diario.

Finalmente Soledad es escuchada por Felisa, una auténtica amiga. Entre ellas sí que hay comprensión y su conversación cierra el tercer acto de la obra. Vemos cómo Soledad (29 años) cumple el papel de maestra con Felisa (25) a la vez que se sana interiormente al ser finalmente escuchada. Es una escena de calma tras la tormenta, el final esperanzador ideal y optimista: ese es el mensaje con el que María quiere terminar la obra. La tormenta “ha destrozado todas las flores”, “pero ya están abriendo otras nuevas...” (2023: 56) en bella alusión a las nuevas generaciones de hombres y mujeres que vienen y vendrán. Es clave esta conversación entre Soledad y Felisa por lo simbólico que entraña. Porque cuando le cuenta su experiencia lo que vemos es la sabiduría pasando de generación en generación, toda una declaración de intenciones de la propia autora.

Para terminar el capítulo de los personajes quisiera hablar del diablo, quien de hecho ni siquiera aparece entre el elenco ni dentro de la propia obra, sino en el epílogo y en el intermedio y no es relevante en la trama de la propia obra. Añadir que María nunca había hecho uso de este personaje en ninguna de sus otras obras, con lo que es posible que el lector se pregunte el porqué de su origen.

María fue estudiosa del teatro de H. Ibsen, con lo que con total seguridad conocía *Peer Gynt*, obra en la que hay un personaje que es el diablo. Aunque lo más probable es que lo introdujese por *Fausto* de Goethe, tal como señala O'Connor. Tal vez María tenía la intención de crear una relación entre este y uno de los personajes de su obra: “cuyo nombre empieza, como el de Mefistófeles, con la letra M, es Mariano, y representa la voz de la tentación diabólica” (2002: 21). Aunque en el fondo siga siendo un chiquillo que actúa como ha visto a los mayores y con necesidad afectiva al igual que todos los personajes en esta obra. Añadiendo

algo más, O'Connor sostiene que este personaje representa al Gregorio Martínez Sierra del mundo real en su relación con María. Ambas parejas se llevan seis años y comparten otros rasgos de personalidad.

Género de la obra

La hora del diablo viene acompañada del siguiente subtítulo “Comedia en tres actos”, cuando en verdad de comedia tiene poco y de drama bastante. Efectivamente, obras cercanas como pueden ser *La casa de Bernarda Alba* (García Lorca) o *Casa de muñecas* (H. Ibsen) tienen la denominación de dramas.

En este capítulo se intentará situar a *La hora del diablo* en la correspondiente tradición teatral a la que pertenece, con lo que será comparada con estas dos obras que señalaba. De hecho, María Martínez Sierra guardaba una estrecha relación con ambas. En primer lugar, dado que ella misma realizó la adaptación de *Casa de Muñecas*, que luego haría representar junto con su esposo. Esto sucedió en el Teatro Eslava en el año 1917, es decir, nueve años antes de que escribiese *La hora del diablo* (ABC, 1917).

Mientras que *Casa de Muñecas* seguramente influyó en la obra de María, podemos aventurar que esta autora es posible que dejase un poquito de su huella en *La Casa de Bernarda Alba*, ya que María y Federico se conocían y compartieron vida cultural. De hecho, el grupo teatral Club Teatral Anfistora, que representó algunas de las obras de Lorca, estaba formado inicialmente por actores y actrices de la sección teatral de la asociación feminista (surge en 1931) de la que María era fundadora. Y lo que es más importante, las mujeres feministas y promotoras de la cultura entre las que María también se contaba, fueron esenciales en el movimiento feminista de España y por lo tanto seguras promotoras de la trilogía de la mujer rural de Lorca.

Las tres obras son casi contemporáneas y pertenecen a una corriente literaria que habla de la mujer y trata de replantearse su situación en un teatro al que ha recibido el nombre de feminista.

Entre las obras de *La hora del diablo* y *Casa de muñecas* hay una profunda relación que voy a poner de manifiesto trayendo unas pocas intervenciones. En primer lugar, en ambas obras los autores prestan especial importancia a ayudarse de su pasado para construir mejor a los personajes. Esto dice la edición de Austral

de *Casa de Muñecas*: “Conocemos el pasado de todos los personajes, por menores que sean (en la trama)” (1999: 27). De *La hora del diablo*, tal como se ha explicado en el capítulo de los personajes, conocemos y además es relevante para la trama los pasados de Soledad, Enrique, Felipe y Mariano.

Otra similitud es el uso del diminutivo para designar a la mujer. Se le llama “mujercita” o “pajarito asustado” a Nora, mientras que a Soledad se le dice “chiquilla” o “mujercita”.

Y por supuesto, el elemento clave que relaciona a ambas obras son sus personajes protagonistas, Nora y Soledad. Estos son rasgos que comparten:

- Los orígenes de su mismo problema
- Su idea de resolución del conflicto
- Cómo terminan sus relaciones

El comienzo de su problema se remonta a cuando se casan. Así lo expresa Nora: “Pasé de manos de papá a las tuyas” (1999: 110). Algo similar sucede con Soledad y su posible matrimonio de conveniencia.

Mientras, para la resolución del conflicto, ambas piensan en suicidarse. En palabras de Nora: “Le falta valor para algo peor que marcharse del hogar” refiriéndose a quitarse la vida (1999: 84-85). Y si recordamos, Soledad busca la muerte entre las olas del mar.

Y en tercer lugar, ambas comparten la forma del final de sus relaciones, con el famoso “sonoro portazo” que da Nora al salir de su casa y la última conversación que tiene con su marido precisamente en el dormitorio, al igual que Soledad con Felipe. Dice así Nora: “Ya no creo en eso. Creo ante todo, que soy un ser humano igual que tú” (1999: 111).

Pasemos ahora a su relación con *La Casa de Bernarda Alba*, que es una obra más desgarradora y directa: “Nacer mujer es el peor castigo” “Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen” (Cátedra, 2005: 212)

Hay dos nexos esenciales que observo entre esta obra y *La hora del diablo*: la conversación de un hombre con una mujer y el elemento de la ventana como símbolo de la diferencia de género.

Sobre la primera, dice Lorca en palabras de una Angustias que rememora el encuentro que tuvo con Pepe al pie de la ventana y en mitad de la noche: “yo no hubiera podido. Casi se me salía el corazón por la boca. Era la primera vez que estaba sola de noche con un hombre” (2005: 196). Oración que tiene relación

directa con la conversación entre Marcela y Mariano también en mitad de la noche. Parece que esto era algo que a principios del siglo XX estaba cargado de significado y de emoción, tal vez por ser algo prohibido. Lo que Lorca alcanza a contar excelentemente es la dimensión cotidiana de la mujer, ya que su relato aporta información valiosísima en cuanto a detalles psicológicos y matices se refiere. Por medio de leer a Lorca se puede reconstruir con más detalle cómo debía ser la vida de Soledad y Carmela en su día a día. Es esencial también esta cita: “el hombre a los quince días de la boda, deja la cama por la mesa, y luego la mesa por la tabernilla” (2005: 198). Que podríamos relacionar con la cita de Enrique que se mencionaba antes y que tal vez ahora se lea con otra luz: “Todos los hombres somos un poquito farsantes..., créeme...” (2023: 46).

El segundo punto de relación es el de la ventana, elemento de potente simbología que separa la habitación del mundo exterior. Es decir, el mundo de las mujeres del de los hombres. Si observamos son Mariano y Felipe quienes viven en el mundo y son libres de recorrerlo a su antojo, ya sea por el jardín en horas nocturnas o en un largo viaje intercontinental, y son ellos los que entran en la habitación. La perspectiva opuesta del que mira tras los cristales es muy diferente, ya que el mundo no se recorre sino que es observado. Lo mismo que Julieta o que el mito de la damisela encerrada en la torre, Soledad y Adela (*La Casa de Bernarda Alba*) ven pasar los días desde sus ventanas. Lo mismo que las normas de comportamiento obligaban a la mujer a ser pasiva y discreta, convirtiéndola en espectadora de su propia vida estuviese donde estuviese.

Espacio

La acción sucede en todo momento dentro de las cuatro paredes de la casa y se pueden distinguir un salón central y dos habitaciones, la de Soledad y la de Carmela. Tanto el primer acto como el tercero suceden en el espacio común mientras que el segundo acto en sus dos cuadros sucede en las habitaciones de las hermanas.

El salón tiene un sofá y una mesa central con sillas mientras que las dos habitaciones son muy similares, siendo la de Soledad la que tiene muebles más elegantes. Los escenarios cambian con los telones: el final del primer acto da paso a la habitación de Soledad, luego el intermedio divide el segundo acto, en cuyo

segundo cuadro aparece el decorado de la habitación de Carmela. Con el telón, volvemos en el tercer acto al salón inicial. Como el espacio se limita al interior de la casa, de alguna forma observamos toda la obra desde la perspectiva femenina, 'la que tiene que permanecer'.

Los hombres llegan de fuera, de manera individual y a la hora que quieren mientras que las mujeres permanecen en la casa en todo momento. Incluso la vez que llegan de la excursión, vienen adecuadamente acompañadas por los hombres. Lo mismo ocurre con Felisa cuando vuelve a su casa que no se marcha sola sino que se le acompaña.

Vemos de nuevo la metáfora de la ventana: a los hombres pertenece el mundo mientras que las mujeres tienen que mirarlo a través de los cristales en una larga espera abnegada. Idea que se acentúa dado que en escena no aparecen las habitaciones de los hombres, decisión que me parece premeditada y llena de significado.

El espacio tiene su momento de especial protagonismo cuando pensamos en Mariano entrando por error en la habitación de Marcela. Esta casualidad traicionera será determinante en el desarrollo posterior de la obra. Como sugiere O'Connor (2002: 21) esta confusión tal vez sea obra del diablo quien pretende complicar las cosas para su mero disfrute.

Rasgos tipográficos

Es muy interesante el uso de los rasgos tipográficos que la autora hace en la obra. Lo que más destaca es el amplísimo uso del punto suspensivo en muchos de los diálogos, lo que da la sensación de que la obra avanza más lenta de lo que seguramente en verdad sea.

Además, es significativo la cantidad de paréntesis con indicaciones a los actores que hay. Hay pasajes en los que prácticamente es más lo que aparece entre paréntesis que lo que en verdad se está diciendo. En ese sentido, Martínez Sierra deja muy poca libertad interpretativa a los actores ya que tienen pautadas todas sus acciones, maneras de proceder o sentimientos que expresar.

Además, vuelve más lenta la lectura de la obra y puede llevar al lector a la confusión si hace caso de todas las indicaciones, dado que a menudo indican que

una frase se dice con una emoción determinada que rompe un poco la coherencia de la escena. Hay bastantes ejemplos, uno es este (33):

FELIPE.- ¡Cállate, te he dicho, cállate!

SOLEDAD. ¡No tengas miedo!... Ya no hay más que decir... ¡No pasa nada!
¡Nunca pasará nada!... Anda a descansar.

FELIPE. - (Con un poco de lástima.) Pero... ¿y tú, criatura?

Felipe acaba de recibir la noticia de que su mujer no le quiere y su respuesta es de incredulidad y miedo “¡Cállate, te he dicho, cállate!”

De esta emoción, pasa a -si hacemos caso de la acotación “(Con un poco de lástima.)” - a estar preocupado por Soledad.

No veo esta transición de emociones de Felipe para nada coherente. Creo que la autora lo introduce para mostrar un comportamiento en extremo paternalista de Felipe, pero tal vez no sea el lugar adecuado. Felipe llega demasiado confuso y centrado en sí mismo a ese momento de la conversación para que se mostrase preocupado por Soledad. Si tomásemos en serio la acotación, Felipe sería la compasión en persona, un auténtico Buda que ni siente ni padece y que siempre estuviese volcado con el prójimo. Lo que sucede es que Felipe es un egoísta en extremo que no ha hecho caso a su mujer en años.

Sus palabras están bien, es la acotación la que complica todo. Tal vez las debería decir más bien pensando en sí mismo, es decir, posiblemente con confusión, desesperación, con enfado, con tristeza por sí mismo... O incluso con ironía si se riese de Soledad, pero desde luego que no en compasivo paternalismo.

Como digo, las acotaciones cambian muchas veces el significado de lo que se dice y aportan tanta información como el texto. A menudo, aunque azarosas están bien colocadas y aportan los matices de la visión de la autora, pero otras veces llevan a confusión.

Conclusiones

Este estudio aproxima al lector a *La hora del diablo* (1926), obra de gran valor costumbrista que se centra en la situación de la mujer con respecto al matrimonio en la España de la década de 1920.

A lo largo del presente trabajo, nos hemos ido aproximando a la obra a través de explicaciones de carácter general y otras más específicas. Así, se ha contado la evolución de la sociedad española con respecto al género y a los derechos de la mujer como también, se ha analizado la biografía de María Martínez Sierra y su obra.

La segunda mitad del trabajo, ha abordado el análisis de *La hora del diablo* a través del estudio de sus personajes, estructura, espacio o rasgos tipográficos. También se ha buscado su lugar dentro de las corrientes teatrales, con lo que se ha comparado con *Casa de muñecas* de H. Ibsen y con *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca. Como resultado hemos podido ver que las tres obras guardan relación temática y que de hecho se complementan en el estudio de la mujer y la feminidad de esta época.

Como conclusión, añadir que esta obra tiene un interés especial por ofrecer un costumbrismo construido desde la perspectiva de la mujer. Fue escrita en un momento en el que la comunicación entre los dos sexos tenía amplias limitaciones. Hoy día tenemos la suerte de que esas limitaciones se han reducido enormemente. Ahora, que entre los géneros no tenemos necesidad de imaginarnos sino que podemos sencillamente hablar, es tan necesario como siempre recordar que hace no mucho esto no fue así.

Bibliografía

- ARCHIVO ABC (28-04-1917) página 16. Madrid: ABC. En <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19170428-16.html>>.
- GARCÍA LORCA, F. (2005). *La casa de Bernarda Alba*. Edición de M^a F. Vilches de Frutos. Madrid: Cátedra
- HYNES, L. A. (2002). *Llevaré tu nombre*. Edición de J. Aguilera Sastre. Zaragoza: Zócalo Editorial.
- IBSEN, H. (1999). *Casa de muñecas*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ SIERRA, G. y LEJÁRRAGA, M. (2022) *Cartas a las mujeres*. Edición de Lizárraga Vizcarra y Aguilera Sastre. Madrid: Renacimiento.
- MARTÍNEZ SIERRA, G. (2023). *La hora del diablo*. Edición de Jorge Martínez Francia. Logroño: Universidad de La Rioja.
- MARTÍNEZ SIERRA, M. (2000). *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*. Edición de Alda Blanco. Valencia: Pre-Textos.
- MARTÍNEZ SIERRA, M. (2009). *Cómo sueñan los hombres a las mujeres*. Edición de Lizárraga Vizcarra y Aguilera Sastre. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

- O'CONNOR, P. W. (2002). "Sortilegio de amor y los trágicos triángulos en la vida y obra de María Martínez Sierra". En *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso: II Jornadas sobre María Lejárraga*, 15-34. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- PÉREZ-RASILLA, E. (1996). *Teatro escogido*. Barcelona: Asociación de Directores de Escena de España.
- SÁNCHEZ DÍAZ-ALDAGALÁN, C. (2021). *María de la O Lejárraga: la imagen de la mujer en su literatura*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- VARELA, N. (2005). *Feminismo para principiantes*. En *María de la O Lejárraga: la imagen de la mujer en su literatura*, Sánchez Díaz-Aldagalán, 2021:144. Barcelona: Ediciones B.

Anexo I

La hora del diablo: edición de Jorge Martínez Francia (2023)

