

La madeja de Sofía Casanova. Representación, tesis y recepción crítica*

Laura Burgos-Lejonagoitia
University of Exeter
L.Burgos-Lejonagoitia@exeter.ac.uk

Palabras clave:

Teatro español contemporáneo, feminismo, Sofía Casanova.

Key Words:

Contemporary spanish theater, feminism, Sofia Casanova.

Resumen:

La Ley Orgánica 3/2007 del 22 de marzo para la Igualdad Efectiva entre mujeres y hombres establece en el Título II, Capítulo II, la acción de la educación en materia de igualdad entre mujeres y hombres en los distintos estadios del ámbito educacional, especialmente en el artículo 24 f se requiere «El establecimiento de medidas educativas destinadas al reconocimiento y enseñanza del papel de las mujeres en la Historia». Bajo estas premisas, este artículo ofrece el estudio de la participación en la esfera pública de una de las mujeres relevantes en la historia de España a comienzos del siglo XX: Sofía Casanova. A partir del análisis de la situación social de la mujer en

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación “Representaciones de género en la industria cultural. 1. Mujer y artes escénicas.” (FEM2009-09092) y es fruto del Máster realizado en Estudios para la Igualdad de Género en Ciencias Humanas, Sociales y Jurídicas (UIMP/CSIC).

España, se contextualiza la significación del estreno teatral de la obra *La Madeja*. Asimismo, desde una perspectiva feminista se analizan los conflictos subyacentes en la misma con significación relevante para el estudio del desarrollo de la situación de las mujeres españolas durante el mencionado siglo y su lucha por la igualdad.

Abstract:

The Organic Law 3/2007 March 22nd for the Effective Equality between women and men, establishes in its Title II, Chapter II, actions for education in terms of equality between women and men in the different stages of the educational sphere, especially in its article 24f in which it is required «The establishment of educational regulations destined to the recognition and teaching of the role of women in History», Under this premise this article offers the study of the participation in the public sphere by one of the relevant women in the Spanish history at the beginning of the 20th Century: Sofía Casanova. The significance of the play *La Madeja* is contextualized upon the analysis of the social role of women in Spain in the first two decades of the mentioned Century, and likewise, the underlying conflicts with a relevance for the study of the development of Spanish women's situation during the past Century and their fight for Equality are studied from a feminist perspective.

El tardío estudio a las figuras femeninas de nuestro teatro del siglo XX ha sido consecuencia del desinterés manifestado por gran parte de la crítica sobre las dramaturgas españolas. El hecho de que su producción no sea conocida hasta hace un período de tiempo relativamente cercano, obliga a una revisión del canon femenino para situar a nuestras autoras teatrales en el puesto que muchos de los casos merecen en los manuales de literatura española. Respecto a esta necesaria recuperación, estudios pioneros como los de Simón Palmer (1991), Nieva-de la Paz (1993), o Catherine Davies (1998),



han colaborado de manera eficaz al análisis de la producción y recepción de las mencionadas autoras, y a la vez han abierto líneas de investigación certeras con el fin de completar el vacío existente en la historia de la literatura española.

Un primer acercamiento al mundo de la mujer como dramaturga a lo largo del siglo XX revela numerosos casos de autoría explícita (María Teresa Borragán de Alonso, Lola Ramos de la Vega, Eva Canel, Emilia Pardo Bazán, Elena Sánchez de Arrojó, Concha Espina, Clemencia Larra, Juana Prieto Oromendia, Blanca Suárez, Carolina Soto y Corro, María del Pilar Contreras de Rodríguez...), así como otros en los que la autoría femenina ha permanecido oculta bajo la sombra de un matrimonio o compañero-coautor (María Valero, María Martínez Sierra). Respecto a esta última dramaturga, los estudios de Patricia O'Connor (1987); Checa Puerta (1998) o Alda Blanco (1999 y 2000), entre otros, han puesto de relieve la coautoría reconocida por la misma María de la O Lejárraga en las obras del que fuera su esposo, Gregorio Martínez Sierra, también tras el abandono de éste en los años veinte. No es, sin embargo, el caso de María Martínez Sierra el único representativo; las biografías de escritoras dejan testimonio patente de una labor conjunta con sus parejas, no siempre reconocida en la esfera pública (Zenobia Camprubí, Concha Méndez).

El «techo de cristal» bajo el que se encontraban las escritoras españolas de comienzos del siglo XX fue sensiblemente más opaco de lo que, en un principio, se pudiera vislumbrar (Nieva-de la Paz 1993). El tema de la mujer era una preocupación latente entre la intelectualidad del momento y así lo demuestran las numerosas opiniones expresadas, tanto en medios de comunicación, como en el hecho literario mismo. España mira hacia los usos sociales de una Europa mucho más avanzada ideológicamente, y desde determinados medios se advierten las carencias por cuanto a la libertad de la mujer española con respecto a las de los países vecinos o las americanas. J.



Balmés y Foradada, en un artículo escrito en el periódico *ABC* en 1903, apunta las diferencias existentes entre la vida laboral de las mujeres foráneas y las españolas destacando que:

Las damas inglesas estudian las ciencias y las artes, asisten á las Universidades, y poco á poco van recabando su intervención en la vida política. Las neozelandesas, nuestras antípodas [...] ejercen el derecho de sufragio en las mismas condiciones que los hombres. De día en día crece en Rusia el número de *médicas, ingenieras y literatas*. Las *ladys* norteamericanas cultivan todos los deportes y oficios varoniles como cualquier *míster*, y fundan poderosas asociaciones encargadas de mantener sin menoscabo los derechos femeninos contra cualquier atentado. En Francia, en Alemania, en todas partes se alza la voz de la mujer reclamando sus indiscutibles prerrogativas.

En España, en cambio, la reacción es tibia, tranquila [...].

Aquí, fuera de los oficios de institutrices, matronas y otros análogos [...], hemos monopolizado todas las profesiones, [...] nos hemos erigido en tiranuelos del sexo llamado débil, que á veces resulta fuertecito muy fuertecito...

A la mujer no le hemos concedido otro medio de resolver el problema del vivir que el matrimonio., y gracias. [Balmés y Foradada 1903: 2]

El problema al que se enfrentaron en la mayoría de los casos las mujeres españolas, fue el de haber sido educadas con el objeto último del patrocinio matrimonial. El final de la instrucción no hacía sino aumentar en la mujer unas expectativas que en muchas ocasiones no sólo no se vieron cumplidas, sino fueron instantáneamente dilapidadas al cruzar el umbral mismo del casamiento. Dichos casos fueron denunciados en múltiples ocasiones por la pluma de las autoras teatrales, quienes vieron en las tablas un pódium desde el cual llamar la atención del público sobre hechos que, aun aceptados socialmente, degradaban a la mujer desde el momento en que contraía un matrimonio inconvenientemente elegido.



Fueron numerosas las voces que se alzaron a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX para reclamar una educación femenina más completa, así como el reconocimiento social de las nuevas ideologías importadas que demandaban una participación más activa de la mujer en la esfera pública. Numerosos también, hombres y mujeres que expresaron en la prensa del momento la necesidad de liberar a la mujer de unos yugos impuestos por los hombres ya que, tal como se admite en el mencionado artículo:

Reconocemos en la mujer aptitud para gobernar un pueblo, y la incapacitamos para gobernarse á sí misma. La declaramos responsable de sus actos, y fiscalizamos su iniciativa. Es libre y la hemos esclavizado; de ella recibimos los gérmenes de nuestra cultura, y le negamos una educación completa. (Ibíd.)

Estos presupuestos tímidamente esbozados convivieron durante años con posiciones ideológicas marcadamente conservadoras dando lugar a una confusión en la doctrina que pretendían representar. Como ejemplo, en determinados periódicos, en los que, frente a críticas positivas sobre obras dramáticas de carácter feminista, convivieron otras de cariz misógino en las que se parodiaba la nueva situación demandada por las mujeres españolas, y cuyos títulos dejaban en evidencia la tesis final de la pieza (*Si las mujeres mandasen, El diablo con faldas, La viuda alegre, El club de las solteras, Cuando ellas quieren, La borracha, El sexo débil*).

Las que fueran iniciales incursiones por parte de las mujeres en la esfera pública, hasta el momento exclusivamente masculina, fueron haciéndose progresivamente más patentes a medida que pasaron los años hacia la República, y ya en 1917, Aguilar Catena reconoce en su artículo



«Feminismo»¹ que los hombres, ante este avance femenino mantienen la categoría de la increpación mediante gritos, «mientras las mujeres, lenta callada y tenazmente, la minan con el formidable explosivo de su actuación». En este persistente avance femenino desde la esfera privada hacia la pública, las autoras dramáticas jugarían un papel importante desde su reivindicación, más o menos conservadora, de las libertades y derechos de la mujer. Sus obras fueron plataformas de concienciación sobre la problemática femenina, sus callejones sin salida y posibles soluciones. Las temáticas al respecto fueron diversas, sin embargo, la preocupación principal antes de «sacar» a las protagonistas de las piezas teatrales a la esfera pública sería la de plantear los problemas familiares y matrimoniales que afectaban a la mujer en este primer tercio del siglo XX.

Inserta en el valiente elenco femenino de comienzos de siglo se enmarca la figura de Sofía Casanova, primera corresponsal de *ABC*, segunda corresponsal de guerra española,² autora de una única y, según ella, «accidental» comedia dramática en la que se denuncian aspectos matrimoniales tan espinosos como pudieran ser la injuria, infidelidad e, incluso, desafortunadamente un fenómeno aún en boga hoy día: la violencia del hombre hacia la mujer. Además, Sofía Casanova participó como articulista

¹ Aguilar Catena, J. «Feminismo» *Los Contemporáneos y los maestros* 2 de marzo de 1917.

² Tras *Colombine* (Carmen de Burgos), quien cubrió para *El Heraldo* la guerra de Melilla unos años antes. Para una aproximación a la semblanza biográfica de la autora, véanse los trabajos de María del Carmen Simón Palmer. «Sofía Casanova, autora de *La Madeja*» En *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 1989 y *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991. María del Rosario Martínez Martínez. *Sofía Casanova. Mito y literatura*. Madrid, UNED, 1995-6; Karol Meissner, «Las tres muertes de Sofía Casanova» *Razón Española* Julio-Agosto, 1997, 19-35; Víctor Olmos, «Una mujer en la revolución rusa» en *Historia del ABC. 100 años clave en la historia de España*. Barcelona, Plaza & Janés, 2002: 159-169 y Juan Antonio Pérez Mateos, «Sofía Casanova, testigo de la caída del zarismo» en *ABC. Serrano 61. Cien años de «un vicio nacional»*. *Historia íntima del diario*. Madrid, Libro-Hobby, 2002, 87-88.



en los rotativos españoles *Heraldo de Madrid*, *El Debate*, *El Imparcial* o el periódico del cual se consideró corresponsal hasta la II Guerra Mundial, *ABC*.

La madeja se estrenó en el teatro Español el 11 de marzo de 1913. La obra denunciaba determinados hechos matrimoniales, así como apólogos sobre las consecuencias que para la mujer podrían tener actuaciones «poco decorosas».

Unas vacaciones en un hotel de la costa norte francesa sirven a la autora para crear esta comedia de enredo en la que aparecen personajes de clase alta. A la llegada de los recién casados Álvaro y Blanca, en el hotel se encuentran ya hospedados Laurita, hermana de Blanca y su pretendiente Rafael, así como el antiguo novio de Blanca, el Marqués de Alqueriz, que se encuentra en pleno proceso de cortejo con Lady Shewening. Desde la entrada del reciente matrimonio se advierte un cierto desdén de Álvaro hacia Blanca. Álvaro desea viajar de país en país, mientras Blanca ansía permanecer establecida en un destino fijo. Lady Shewening decide utilizar a Álvaro para dar celos al Marqués de Alqueriz y toma así al marido de Blanca por acompañante en todos los festejos celebrados en el hotel. De forma paralela a los enredos entre el matrimonio, se desarrollan conversaciones entre Laurita y Rafael, que terminarán haciéndose novios al final de la obra.

Blanca, ve cómo Álvaro pierde la compostura por la dama extranjera y decide a su vez reclamar el interés de su marido coqueteando con su primo, el Marqués de Alqueriz. Se suceden así unas escenas de celos y desagravios entre el matrimonio. La obra finaliza con la resignación de la reciente esposa, condenada a saber el futuro de su matrimonio y por qué cosas habrá de transigir en su vida conyugal. Por su parte, la pieza concluye también con una «moraleja» para la mujer liberada, al quedar Lady Shewening sola, aun habiendo declarado finalmente y de manera abierta sus intenciones amorosas al Marqués de Alqueriz.



Recordando las palabras de Sofía Casanova sobre la comedia,³ más que el mero entretenimiento, el propósito de la misma tendría que ver con la pretensión educativa hacia la mujer española del período, cuya resonancia llamó la atención de Benito Pérez Galdós. Vería éste, sin duda, en aquella famosa primera lectura de *La madeja*, aspectos tan aleccionadores como los que pretendió dar con la creación de su *Electra* (1901) o, posteriormente el mismo año de la representación de *La madeja*, con *Celia en los infiernos*; dos obras galdosianas mal recibidas por una crítica quizá incapacitada todavía para acoger una temática social reprobatoria con actitudes respecto a temas tan «inexpugnables» como la mujer y el matrimonio. En *La madeja* se representan, a través de los diversos personajes y las situaciones de cada uno, dilemas y actitudes fácilmente identificables con determinados comportamientos sociales coetáneos a la comedia e incluso algunos de ellos todavía latentes en la realidad social actual.

La importación de modelos femeninos extranjeros a través de las publicaciones periódicas, literatura o cine, había traído consigo una fascinación hacia aquellas *cocottes* que asistían a eventos sociales, practicaban deporte, llevaban el pelo corto «a lo *garçon*», conducían automóviles e incluso adoptaban costumbres tan varoniles como la de fumar (Vilches-de Frutos/Dougherty 1997: 23-27 y Nieva-de la Paz 1993: 37-84). El atractivo de los nuevos modelos femeninos propuestos desde el extranjero provocó reacciones interesantes puesto que un mismo sexo podía admirarlas y temerlas al mismo tiempo. Para el género masculino representaban la novedad y el exotismo, mujeres con las que poder divertirse, aunque desechables en el momento de concertar un matrimonio por ser consideradas tan frívolas como inútiles para los asuntos domésticos. El género femenino admiraba las costumbres de estas «Evas modernas» casi tanto como las temía;

³ Casanova, Sofía. “Autocríticas.” *La correspondencia de España* 10 de marzo de 1913:1.



admiración por representar las nuevas mujeres la libertad tan deseada por muchas de las españolas del momento; y temor por cuanto la honorabilidad en las actuaciones de estas nuevas mujeres estaba todavía muy en tela de juicio para las mentalidades de la época, por elevado que fuese el grado de admiración (Nieva-de la Paz 2009: 9-20 y Nieva-de la Paz, Wright, Davies y Vilches-de Frutos 2008: 7-13). El personaje de Lady Shewening provoca en *La madeja* el enfrentamiento de los dos géneros ante los problemas que plantea este nuevo fenómeno social. El Marqués de Alqueriz, con el escepticismo que le caracteriza en su relación con las damas, previene a Pepe y Juanito sobre los peligros de las mujeres cosmopolitas al caracterizar a la *yanki* como «Hermosísima y de mucho cuidado. Fría de corazón y con la cabeza en fuego, es el tipo más peligroso de las mujeres cosmopolitas, porque nos fustigan y no dejan un instante en reposo nuestro espíritu y nuestros servicios» (Casanova 1913b:3). La duda respecto a la honra en el matrimonio de Lady Shewening se cierne sobre ella desde el comienzo de la obra, en el que las hermanas conversan intentando discernir la procedencia de la dama:

BLANCA. *(a Laurita)* ¿Quién es ésta dama?

LAURITA. Una *yanki* estrambótica, archimillonaria, casada con un inglés viejísimo que la espera en... la India *(con malicia ingenua)*.
(Casanova 1913b:7)

Las soluciones que las dramaturgas encontraron en el caso de este tipo de personajes, tan conflictivos para la sociedad del momento, hubieron de pasar en muchas ocasiones por unos filtros conservadores. El final más «decoroso» para Lady Shewening será, tras su intento de devaneo con Álvaro y el rechazo de Alqueriz, terminar sola, transformando la risa despreocupada que había mantenido durante sus escauceos en otra nerviosa, para desembocar en un llanto cuando afirma «¡Qué tristeza! ¡Qué soledad! ¡Nadie me ama,



nadie, nadie...» (Casanova 1913b: 21). Esta última afirmación resulta de obligado detenimiento al tener en cuenta que Lady Shewening es una mujer casada, tal como nos habían hecho saber Laurita y Blanca; sin embargo, en la conclusión moral que Sofía Casanova ofrece para el personaje de la dama americana, podría deducirse también el rechazo provocado por actitudes de este tipo en el seno del matrimonio.

La inmadurez de Álvaro lo mueve de forma pendular entre Blanca y Lady Shewening, intentando seducir a la segunda mientras disimula torpemente ante su mujer. Blanca advierte desde el comienzo las pretensiones de su recién estrenado marido, pero recibe de cuantos la rodean mensajes apaciguadores que le recomiendan cariño y comprensión ante la actitud de Álvaro. Cansada finalmente de los devaneos de éste, Blanca decide pagarle con la misma moneda coqueteando con su primo y ex novio el Marqués de Alqueriz, y luciendo escotes tan generosos como los de la dama americana. Álvaro advierte la actitud de su esposa y se enfrenta a ella para reprocharle su falta de recato dando a entender una idea harto repetida entre los caballeros casados: los atractivos que admiraban en sus devaneos amorosos extraconyugales no eran aplicables a sus señoras, de las cuales esperaban siempre una actitud impecable.

- ÁLVARO. Te desconozco, Blanca... Escenas de celos los primeros días de llegar —hace dos semanas— y ahora coqueteos con Alqueriz.
- BLANCA. *(Con acento forzado, inseguro, que va afirmándose)* – Pero he ganado en amenidad.
- ÁLVARO. ¡Y en desenvoltura impropia de una dama!
- BLANCA. ¿Pues no querías que imitara á tu magnífica Lady?
- ÁLVARO. Quiero que tengas recato.
- BLANCA. *(Riendo)*: ¡Dios me libre!
- ÁLVARO. ¡Cristo Padre! ¿Qué es esto? ¿Te has vuelto loca?
[...]
- ÁLVARO. Me gusta el recato.
- BLANCA. De puertas adentro.
- ÁLVARO. Exijo que mi mujer sea... señora...



BLANCA. Para aburrirte con ella. (Casanova 1913b: 10-11)

Esta última contestación de Blanca desata la ira de Álvaro y la amenaza de éste, «(*Dominando su rabia agresiva*): No me irrites... no me saques de quicio... me obligarás... (*transición*)» (Casanova 1913b:11) sugiriendo con esta amenaza la posibilidad de maltratarla que más tarde llevará a cabo. El maltrato físico de Álvaro hacia Blanca se produce tras haberle ésta comunicado al esposo su embarazo y no es, sin embargo, explícita sino queda sugerida en la escena VIII del acto tercero, cuando Rafael y Laurita conversan, tras la gran discusión entre el matrimonio. En esta escena, la misma autora destaca la expresión utilizada por Laurita, dando a entender con ella, que la hermana menor de Blanca necesita disfrazar la verdad en favor de la ignorancia y los convencionalismos sociales.

LAURITA. Ocurre que... han reñido atrocemente Blanca y su marido. Alvaro dijo frases horribles... Despedazó el traje de Blanca; se puso como loco...Queriendo calmarle Blanca, se *lastimó* una mano... ¡Alvaro se ha encerrado en el salón!

RAFAEL. ¿Se ha separado de su mujer?

LAURITA. Yo creo que la maltrató... (*llora*). (Casanova 1913b:19)⁴

Los consejos del Marqués de Alqueriz oscilarán también de manera pendular entre Laurita y Blanca, siendo realista con la primera, a la vez que conciliador con la segunda para evitar la catástrofe matrimonial. A ésta última reprenderá con argumentos conservadores por su actitud coqueta:

⁴ Resulta interesante respecto a este párrafo la utilización modernísima de la palabra «maltrato» por parte de la autora en un momento histórico en el cual la violencia machista distaba mucho de ser tipificada como tal. Sin embargo las agresiones de Álvaro hacia Blanca se encuentran recogidas y calificadas como violencia de género en la Ley Orgánica 1/2004 de 28 de Diciembre de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género.



- MARQUÉS. Óyeme Blanca. (*Ella da señales de impaciencia; bajan al proscenio.*) Estamos hilvanando las escenas de una comedia, y pudiéramos caer en drama.
- BLANCA. ¿En el drama? ¡Qué tontería! (*Ríe forzadamente*)
- MARQUÉS. «El peor monstruo, los celos». Y es cosa sabida, que de cien mujeres que se extravían, noventa lo hacen por vengar su agravio... (Casanova 1913b: 17)

Mientras, por otro lado pretende hacer ver a Laurita la vacuidad de ser una mujer «sin seso para pensar poco» y con «corazoncito estrecho para amar como un pájaro», instándola a «*mandar y dominar* para no ser víctima de los hombres» (Casanova 1913b: 18).

Laurita no atiende a razones: está ingenuamente enamorada de Rafael y, en un intento por hacer inexistentes los problemas reales de su hermana mayor, le urge para que le diga que las desavenencias entre ella y Álvaro han sido sólo una riña y todo volverá a arreglarse. Esta petición desatará la tesis final de Blanca sobre el sufrimiento de las mujeres que se casan enamoradas para descubrir tras la boda que las «mieles» del matrimonio se han convertido instantáneamente en hiel.

- BLANCA. Pobre hermana mía, que amas para sufrir... Para ser desgraciada. Yo te salvaré arrancando de tu alma ese cariño. Empiezas á vivir y no sabes que la confianza en el hombre elegido nos ciega...nos mata. Sálvate tú misma viéndome a mí, Laurita, no creas, no ames, olvida. (*Exaltadamente*). (Casanova 1913b: 19)

Tras la denuncia explícita dominante en la comedia, la tesis final se focaliza en soluciones conservadoras para los tres personajes femeninos protagonistas de la obra. Si Lady Shewening queda sola, la realidad de Blanca no es mucho mejor, condenada a mantener las formas en público para ocultar un matrimonio en el que su marido tiene, o pretende tener, relaciones



extraconyugales y, además, le maltrata físicamente aun sabiendo que Blanca se encuentra embarazada. Para Laurita el futuro no es muy diferente. Tal como le augura su hermana, el matrimonio será una apuesta hecha desde la ignorancia de la mujer enamorada. Tras los votos del casamiento: la inexorable realidad.

Respecto a la acogida de la crítica teatral merece la pena destacar cómo *El liberal* publicó un artículo⁵ en el que se hacía una defensa sobre la profesión de dramaturga, y se achacaba la escasa presencia de las mujeres en el negocio teatral —frente a los ya incipientemente conquistados de la novela y poesía— al «problema feminista», que no había sabido incluir todavía la presencia femenina en determinados terrenos laborales. El periodista, reclamaba una mayor presencia femenina en las tablas, así como una defensa de la misma en los diferentes ámbitos, al considerar que dicha tarea «se impone por lo justa» (S.a.). El mismo crítico consideraría a Sofía Casanova como una de las mujeres que habían acometido esta conquista de los espacios masculinos con una comedia frívola, en la que los elementos temáticos son tan humanos y vulgares como los «flirteos y disgustillos», pero en la que «con un asunto tan minúsculo, Sofía Casanova ha hecho una obra con verdadero ‘echarme’, movida, agradable, verista y a la vez altamente poética» (S.a.).

En el caso de Manuel Bueno los motivos tienen un matiz social y político evidente; la reseña fue negativa por cuanto a la temática de la obra se refiere al considerar el crítico que la autora había sido excesivamente optimista con las mujeres españolas. Según opina Bueno, la distancia que separaba a Sofía Casanova de España había hecho de su nostálgica visión patria una plasmación excesivamente meritoria que se apartaba bastante de la realidad, y esto le había llevado a considerar que las mujeres españolas eran

⁵ S.a. «Sofía Casanova. Español. *La madeja*» 12 de marzo de 1913.



superiores a las de otros países. Bueno esgrime una tesis contraria, en la que, según su opinión «La mujer española, limitada de cultura, rutinaria y misoneísta, vale más tal vez en el terreno sentimental que sus similares en otros pueblos» (Bueno), además, dando argumentos contrarios a la educación cultural femenina afirma que «cuanto más culta la mujer, da menos al hombre. Los libros la emancipan, no ya tan sólo intelectualmente, redención excusable, sino en lo sexual. Las muchas ideas oscurecen en ella el sentimiento del deber» (Bueno). La crítica a *La madeja* sirvió a Manuel Bueno para desarrollar un discurso contrario a la formación intelectual de la mujer debido a la inutilidad de esta empresa, ya que —según el crítico— en la naturaleza femenina sobre la educación prevalece siempre el «motor de su temperamento». El estreno de la comedia de Casanova coincidió con los amotinamientos contra el Conde de Romanones por disponerse éste a decretar la neutralidad religiosa en las escuelas, y así, Manuel Bueno utilizaría la reseña al estreno para cargar diatribas contra aquellas mujeres españolas que se habían puesto al lado de la Iglesia Católica y en contra de dicha medida. Sus alusiones a la comedia de la escritora gallega fueron, por lo tanto, escasas, resaltando simplemente el «romanticismo tierno y la amenidad», y juzgando con estas palabras a la autora con el calificativo de ingenua, por considerar sobrevalorada la imagen de las mujeres españolas dadas las circunstancias.

En las páginas anteriores se ha mostrado uno de los casos de autoría femenina en el teatro español de comienzos del siglo XX. Tanto la trayectoria profesional de Sofía Casanova como su aparición como dramaturga en el Teatro Español en 1913 nos llevan a considerar necesaria la recuperación y análisis de dicha comedia, con el fin de dar a conocer la faceta dramática de la que fuera corresponsal de guerra de *ABC*. A la luz de la tesis presentada por Sofía Casanova en *La Madeja*, podemos deducir sin temor a errar una preocupación latente en la dramaturga sobre la situación social de la mujer en



España, cuyas vicisitudes muestra descarnadamente a través de una aparente comedia frívola. Los personajes de clase social acomodada fueron elegidos por la autora para facilitar el acceso a las tablas y al público madrileños de una obra cuyo trasfondo mostraba las escasas opciones de las mujeres de nuestro país en aquel momento respecto a las distintas situaciones matrimoniales. En la figura de Blanca se centran las diferentes opciones de la mujer casada, no aceptadas por la sociedad, si no pasaban por el consabido recato y aceptación de la realidad matrimonial. Ante la aparente infidelidad del esposo, una actitud similar en la mujer era reprobable, mientras era consentida en el modelo femenino extranjero por la exotividad que estas féminas representaban. En los distintos intentos de Blanca de mantener la atención y apego de Álvaro podemos observar la figura femenina constreñida por los estrictos roles sociales, cuyo punto final llega a ser la violencia física. Pero si Álvaro es la figura poseedora de Blanca y su tutor desde el momento mismo del matrimonio, los mensajes que llegan a la joven desde «el mundo exterior» a su situación marital tampoco ofrecen soluciones más que en consabido conformismo al que las mujeres habían sido tradicionalmente condenadas. Así, el Marqués de Alqueriz asume el papel del eco social cuando aconseja a Blanca una actuación menos arriesgada, a la vez que cambia de discurso en sus conversaciones con Laurita, quien todavía está a tiempo de canalizar su futuro personal hacia otros caminos menos esclavos. Es precisamente la conversación final de Blanca con Laurita la tesis sobre la cual se sostiene la obra, cuando Blanca previene a su hermana de los peligros de casarse, más todavía cuando se hace estando enamorada, puesto que las perspectivas futuras se desmoronan invariablemente desengañando a la mujer en el umbral mismo del matrimonio.

Finalmente, analizando la figura de dramaturga en su contexto social, hemos aludido a algunas de las críticas ofrecidas sobre la representación de *La Madeja*, con el fin de mostrar hasta qué punto podía llegar el calado de la



obra en la sociedad española. El debate que suscitaba la llamada «cuestión femenina» se muestra claramente a través de las opiniones, por un lado de *El Liberal* y por otro del crítico Manuel Bueno. En ellas podemos observar el antagonismo de los criterios respecto a la profesionalización, educación y rol social de la mujer, desde la posición aperturista de la crítica en *El Liberal* hasta la oposición abierta y conservadora del crítico de *El Heraldo de Madrid*.

Todos estos aspectos nos llevan a considerar el valor de la representación teatral de la comedia *La Madeja* no sólo por su tesis argumental, sino en cuanto contribuyó al debate sobre la situación de la mujer en España en la segunda década del siglo XX. Estas consideraciones, pues, incluyen a la comedia en el catálogo de valientes contribuciones femeninas a la modernización del rol social de la mujer en nuestro país.

Bibliografía citada

- AGUILAR CATENA, J., «Feminismo» en *Los Contemporáneos y los maestros* 2 de marzo de 1917.
- BALMÉS Y FORADADA, J., «Charla Feminista» *ABC* 6 de noviembre de 1903, 2.
- BLANCO, Alda, *María Martínez Sierra (1874-1974)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1999.
- _____, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- BUENO, Manuel, «Español. *La madeja*», *El heraldo de Madrid* 12 de marzo de 1913.
- CASANOVA, Sofía, «Autocríticas» en *La correspondencia de España* 10 de marzo de 1913^a, 1.



- _____, «*La madeja. Comedia frívola en tres actos y en prosa*», Madrid, *Los Contemporáneos y los maestros* 243 (8 de agosto de 1913b), 1-21.
- CHECA PUERTA, Julio Enrique, *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- DAVIES, Catherine, *Spanish Women's Writing. 1849-1996*, London, Atlantic Highlands (New Jersey), Athlone Press, 1998.
- Ley Orgánica 1/2004 de 28 de Diciembre de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género.
- LUCA DE TENA, Juan Ignacio, *Mis amigos muertos*, Barcelona, Planeta, 1971.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María Rosario, *Sofía Casanova. Mito y literatura*, Madrid, UNED, 1995-6.
- MEISSNER, Karol, «Las tres muertes de Sofía Casanova», *Razón Española* Julio-Agosto, 1997, 19-35.
- NELKEN, Margarita, *La condición social de la mujer en España*, Madrid, CVS Ediciones, 1975.
- NIEVA-DE LA PAZ, Pilar, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, CSIC, 1993.
- (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Amsterdam/New Cork, Rodopi, 2009.
- , WRIGHT, Sarah, DAVIES, Catherine y VILCHES- DE FRUTOS, Francisca (coords. y eds.), *Mujer, Literatura y esfera pública: España 1900-1940*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008.
- O'CONNOR, Patricia, *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*, Madrid, Julia García Verdugo, 1987.
- OLMOS, Víctor, «Una mujer en la revolución rusa», en Víctor Olmos. *Historia del ABC. 100 años clave en la historia de España*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002, 159-169.



PÉREZ MATEOS, Juan Antonio, «Sofía Casanova, testigo de la caída del zarismo» en Juan Antonio Pérez Mateos. ABC. *Serrano 61. Cien años de «un vicio nacional». Historia íntima del diario*, Madrid, Libro-Hobby, 2002,87-88.

S.a., «El estreno de hoy en el Español. *La madeja*» *El liberal* 11 de marzo de 1913a.

_____, «Sofía Casanova. Español. *La madeja*», *El liberal* 12 de marzo de 1913, en Simón Palmer, María del Carmen. *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.

———. «Sofía Casanova, autora de *La Madeja*» en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1989.

_____, «Teatro Español. *La madeja*», ABC 12 de marzo de 1913b.

_____, «Teatro Español. *Los escaparates*», ABC 13 de marzo de 1913c.

VILCHES-DE FRUTOS, M^a Francisca y DOUGHERTY, Dru. *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

