

Aguilar et al. (2025): *Cartografías femeninas más allá de la escena. Producciones y representaciones de las mujeres en el imaginario teatral (XVII-XX)*. Granada, Comares literatura, pp. 124

Silvia Tévar Garcilópez
Universitat de València



<https://www.doi.org/10.5209/pygm.109200>

Cartografías femeninas más allá de la escena es más que una propuesta de investigación literaria o una re-tahila de figuras femeninas reconocidas. Es un viaje necesario en busca de las voces silenciadas y excluidas en el ámbito teatral. Es (re)descubrir un mapa de relaciones, intersecciones, apoyos y lazos afectivos entre mujeres que desde, en y detrás de las tablas configuraron una comunidad física, profesional, relacional y simbólica con la que cuestionaron, tensaron, redefinieron y consolidaron una forma de hacer y de ser para la figura femenina, desde los Siglos de Oro hasta mediados del XX. Núria Lorente, María Morant, María de la Hoz Bermejo, Lorena Saavedra, Patricia Artés y Maritza Farías recomponen y llevan a la palestra las condiciones materiales, ideológicas, morales y culturales que, a lo largo del tiempo, han ido condicionando y moldeando el rol y la potencialidad de la mujer en el teatro. El objetivo no es inventariar un conjunto de autoras, ni reconstruir trayectorias individuales, sino componer una hoja de ruta y asentar los instrumentos que permitirán, en investigaciones futuras, determinar hasta qué punto las formas de sociabilidad femenina han moldeado e intervenido en la actividad teatral, en sus imaginarios y en la lógica que entreteje el teatro con la vida social.

En la primera parte, Núria Lorente realiza una panorámica del contexto en el que se consolidaron las primeras mujeres del teatro de los Siglos de Oro, y nos desvela las primeras dinámicas que se establecieron entre ellas. En esta sección, entendemos el teatro como un espejo de la realidad, pero también como un entorno de sociabilidad urbana en el que los asistentes participaban de una experiencia de recepción, interpretación y participación —real y simbólica— y, sobre todo, como un dispositivo en el que se creaban, fortalecían o modificaban hábitos de consumo cultural y formas de identificación colectiva. En esta matriz —y más concretamente en la cazuela—, las mujeres empezaron a establecer vínculos de identificación, intercambio y apoyo mutuo (Lorente, 2025: 9) que, con el tiempo, permitieron una red de sustento a la hora de interpretar sobre las tablas, gestionar la compañía teatral e, incluso, dirigir la carrera profesional de las hijas¹.

Esta relación no les evitó las numerosas tensiones y la estigmatización moral e ideológica a la que estaban sometidas, tanto en calidad de asistentes, como en virtud de actrices, autoras y empresarias. Si el reconocimiento del actor ya era cuestionado, más todavía lo era el de la mujer, quien, debido a su género, era considerada como la encarnación de la lascivia, la falta de decoro y la inmoralidad, concepciones que se incrementaban todavía más con los cosméticos y otros artificios de belleza, entendidos como instrumentos de exhibición provocativa y de exacerbación del deseo. No obstante, tal y como apunta Lorente (2015: 9), a partir de la *Pragmática* de 1587 el teatro funcionó para ellas como un “medio liminal” a través del que establecer lazos de solidaridad para, de ese modo, desafiar las normas sociales y reafirmarse —al menos en parte—. Pudieron, primero, legitimarse como sujetos capaces de ejercer el quehacer teatral y, segundo, tratar de dignificar su oficio, a nivel social y ético. Es cierto que debían estar legítimamente casadas y formar parte de la compañía de sus esposos si querían actuar, y también lo es que su participación era limitada y muchas veces marginal. Sin embargo, ello no evitó que todas esas alianzas y colaboraciones terminaran por consolidarse y por ofrecer para la mujer una suerte de “habitación semipropia”, altamente restringida, pero reconocida a nivel legal y en vías de una mayor apertura.

En el segundo capítulo, Marina Aguilar continúa con el recorrido cronológico para explicarnos la existencia de una agencia femenina en el teatro del Seiscientos español. Dicha agencia se fue fraguando no por la voluntad institucional, sino por el desarrollo y afianzamiento de dos realidades: la del gremio teatral, de carácter familiar y cooperativo, y la de un proceso de asociación de la comunidad femenina que afectó no solo a las artes dramáticas, sino también a impresoras, autoras y profesiones del ámbito de la salud. Más

¹ Esta labor de dirección podían ejercerla únicamente si el marido había fallecido y en colaboración con un colega, familiar o allegado que ejercía como tutor personal y profesional (Lorente, 2025: 19).

adelante, Aguilar (2025) describe los diferentes cargos que podían adquirir las mujeres en función del modo de acceso al mundo teatral. El primero de ellos, el de actriz, se solía conseguir a través del matrimonio con otro actor, medio por el que más adelante algunas podrían adquirir un desarrollo mucho más autónomo.

Por otra parte, a partir de la segunda mitad del XVII comienzan a aparecer las primeras “proto-directoras”, un salto social que implicaba mayor prestigio, comodidad y privilegio económico —pues requería de una inversión importante—, pero que no aseguraba una competencia gráfica o un elevado nivel de alfabetización². Hasta el momento, la compañía era una especie de cooperativa cuyo jefe único y director era el *autor* que, con frecuencia, procedía del gremio de actores (Aguilar, 2025, p. 25). No obstante, a partir de esta fecha podemos hablar de *autoras* propiamente dichas que se encargaban de la compañía: gestionaban la contratación de actores, organizaban asambleas, compraban y adaptaban a escena las obras del dramaturgo e, incluso, podían dirigir la escena musical. Las autoras podían ser monjas que ejercían como tales en representaciones de autoría intelectual masculina —por ejemplo, *Festejo cómico de profesión de novicias de 1678*—, hijas o familiares de autores de comedias, pero la vía más sencilla era, como sucedía en el caso anterior, a través del matrimonio. Ahora bien, tal y como apunta Aguilar (2025), en la mayoría de los casos su trabajo todavía no era reconocido oficialmente y sobre ellas seguía pesando un doble estigma: el de la profesión y el del género. El público demandaba a determinadas actrices afamadas, lo que, en última instancia, provocaba una mayor mercantilización y erotización de la imagen y del cuerpo femeninos, que ya venían produciéndose desde el teatro áureo. Así, las autoras-actrices acabaron siendo apropiadas por el aparato comercial del teatro como corporalidades deseables y como empresarias que fomentaban el consumo de comedias por el público. Ello, unido a la reprobación de los teatrófobos, confirmó la asociación misógina entre el sujeto femenino, la deshonra y la prostitución. Solo de manera progresiva pudo la mujer ir conquistando su reconocimiento, que, sin embargo, sería fugaz y no lograría desprenderse de dicha difamación.

Por último, Aguilar (2025: 46-67) incorpora una clasificación de ciento once autoras del período —nueve más que las recogidas por Mimma de Salvo y Hormigón— para tratar de solventar la falta de homogeneidad y la insuficiencia de las fuentes y, así, ofrecer una compilación actualizada.

En la tercera sección, María Morant nos traslada a la geografía latinoamericana y revisita la historiografía y la literatura teatral para ofrecernos una nómina —o *cartografía*— de autoras que fueron y han sido silenciadas y excluidas del corpus oficial. De este modo, Morant ofrece una primera aproximación a sus obras, reivindica la necesidad de revisitar la escena teatral de Latinoamérica y, sobre todo, abre el camino hacia su visibilización, no solo como acto de “justicia epistémica” (Morant, 2025: 86) necesario e ineludible, sino también como una herramienta para conocer con mayor profundidad los procesos culturales, sociales, políticos y estéticos que conformaron el teatro de esta región. En un primer apartado, Morant describe algunas de las trabas que los sujetos femeninos hubieron de sortear para acceder a la profesión teatral: la prohibición sobre el espacio público, limitadas como estaban al ámbito doméstico y a la crianza; la imposición de silencio que venían arrastrando desde culturas más antiguas, una educación restringida y basada en el adoctrinamiento moral y religioso, el prejuicio social sobre la profesión actoral, la falta de experiencia en negociaciones, el rechazo de las redes de poder o los prejuicios estéticos e ideológicos sobre su escritura, entre otras.

Más adelante, conocemos que la mujer ya estaba vinculada al teatro desde el período precolombino, momento en el que participaban en danzas y pantomimas que no incluyeran parlamentos³. Con la llegada de los españoles se introdujo el teatro occidental, utilizado en sus inicios como una herramienta de evangelización y de adoctrinamiento sobre la fe católica. Más tarde, este se fue impregnando poco a poco de los rituales, manifestaciones y motivos locales, y ya en el período colonial aparecen las primeras dramaturgas autóctonas, vinculadas a las representaciones conventuales que se celebraban con motivos de las festividades civiles y litúrgicas (Morant, 2025: 71). A partir de aquí, Morant analiza las obras de numerosas voces femeninas que utilizaron las convenciones teatrales del momento con distintos fines: revalorizar rasgos y costumbres dialectales propias, apoyar la independencia y los movimientos emancipatorios —durante todo el siglo XIX—, o fundar los imaginarios nacionales y la identidad de las repúblicas nacientes —sobre todo a través de la estética romántica, los dramas históricos, el melodrama y la comedia de costumbres—. Sin embargo, y a pesar de las diferencias de época, estilo, ideología o nación, bajo todas ellas subyace una voluntad compartida que Morant (2025) sintetiza en tres grandes movimientos: primero, reivindicar su agencia como sujetos activos y autónomos, capaces de participar en la vida pública y en el devenir de la nación; segundo, cuestionar, denunciar y desarticular ciertas premisas sobre los roles de la mujer impuestas desde el imaginario patriarcal; y tercero, proponer otras formas de habitar y entender el mundo—eso sí, casi siempre de forma sutil y velada—. Sor Juana Inés de la Cruz, Sor Josefa de Azaña y Llano, Josefa de Azaña y Llano, María Manuela Carrillo de Andrade y Sotomayor, Rosa Guerra, Adela Zucarelli, Juana Manso, Matilde Cuyás, Eduarda Mansilla, Silveria Espinoza de Rendón, Eva Ceferina Verbel y Marea, Inés Aminta Consuegra, Soledad Acosta Samper, Waldina Dávila de Ponce, Josefa Acevedo de Gómez, María Josefa García Granados, Vicenta Laparra de la Cerda, Isabel Prieto de Landázuri, Rosa Carreto Díaz, Carolina Freire de James, Clorinda Matto de Turner, Carmen Hernández de Araujo, María Bibiana Benítez, Carmen Bozzelo y Guzmán, Lina López de Aramburú, Julia Áñez de Gabaldón, Carmen Brigé y Virginia Gil de Hermos, entre otras, disputaron el relato nacional, reinterpretaron los mitos fundacionales, desvelaron experiencias históricas encubiertas y, en definitiva, convirtieron el

² Aguilar (2025: 43) apunta que los niveles de alfabetización de las actoras eran muy variados y oscilaban entre el analfabetismo gráfico, semianalfabetismo funcional, e incluso el alfabetismo instrumental y profesional. Muchas mujeres que llegaron a ostentar esa categoría eran huérfanas, cortesanas, expósitas, criadas o esclavas, lo que era un claro condicionante para su educación.

³ En estos casos tan solo podían intervenir en los coros (Morant, 2025: 71).

teatro en un espacio “político”, es decir, en una práctica que transforma “lo íntimo en colectivo, lo personal en histórico, y lo literario en una forma de intervención en la esfera pública” (Morant, 2015: 86).

En la cuarta parte, María de La Hoz Bermejo nos muestra cómo el teatro, además de una herramienta política, fue también un instrumento de instrucción y de adoctrinamiento en la España de la segunda mitad del XIX, época en la que la cultura se guiaba por la voluntad de “instruir moralizando”. Tal y como nos mostraban Lorente, Aguilar y Morant, el teatro posee un importante potencial instructivo que algunas autoras supieron pulir, haciendo fermentar en el seno dramático una escuela no formal que aunó la cultura funcional y la literaria, y que se acabó constituyendo como un espacio de circulación de opiniones, mediación e intervención cultural que logró operar al margen de los poderes fácticos. Ahora, Bermejo (2025) retoma esa dimensión educativa y nos describe la creación del *teatro infantil* como género literario, proceso que floreció a raíz de la creación del sistema educativo nacional y que se inscribió en toda una tendencia por crear un producto cultural —cuentos, novelas, tebeos, revistas, libretos o “galerías dramáticas”, juguetes y obras de teatro— que pudieran ser leídos, experimentados y representados por los niños, niñas y jóvenes, en casa o en la escuela, junto y ante compañeras, amigos, profesores o familiares.

En este ecosistema de explosión editorial, Bermejo (2025) se centra en dos mujeres, María del Pilar Contreras Rodríguez y Carolina de Soto y Corro, quienes defendieron la importancia de la literatura en la instrucción pedagógica y moral de las jóvenes, una instrucción que, sin embargo, debía estar sujeta a la doctrina religiosa y cultural del momento. Tanto la una como la otra recalcaron la necesidad de una educación para las niñas, pero lo hicieron sin quebrar el modelo de feminidad tradicional y heteropatriarcal que no atacaron, sino que defendieron a capa y espada. Así vemos en los seis volúmenes de su obra *Teatro para niños*, cuyas creaciones no cuestionan, sino que confirman y consolidan el programa conservador de la época, en dos sentidos. Por un lado, apoyaron la imposición sobre la mujer de convertirse en un ángel perfecto del hogar, centrado en los deberes domésticos y en la educación de los hijos; y, por otro, reivindicaron el nacionalismo, incorporando en algunas composiciones una profunda exaltación patriótica de España como nación religiosa, histórica y heroica —como, por ejemplo, en la revista geográfica *Por el mapa*, que se incluyó en el primer volumen de la colección—. En definitiva, tal y como señala Bermejo (2025), María del Pilar Contreras y Carolina de Soto utilizaron su pluma para reafirmar la educación convencional, sexuada y católica de las niñas, y para reforzar el sentimiento patriótico del momento.

Finalmente, en el último capítulo, Lorena Saavedra, Patricia Artés y Maritza Farías nos emplazan en Chile, donde, tal y como sucedía en la península, se ha acabado imponiendo un discurso en el que “femenino” se equipara a “intuitivo”, “incipiente”, “carente de profesionalismo”, “autorreferencial” o “intimista”, en contraste con la literatura generada por hombres. En este marco de desprestigio y anulación para con las mujeres, las investigadoras se centran en la segunda mitad del XX chileno, momento de profundos cambios económicos, sociales y políticos que generaron, entre otras realidades, una ingente explotación laboral, una precarización de la vida, miseria e incipientes movilizaciones sociales que incorporaron las demandas de los sujetos femeninos —eso sí, de aquellos pertenecientes a las capas más elevadas—. De hecho, poco a poco, la conciencia femenina y las ideas emancipatorias van permeando en la escena dramática, pero siempre desde una perspectiva aristocrática y burguesa.

Más concretamente, Saavedra, Artés y Farías (2025) profundizan en las obras *Sentimientos vencidos* (1919) de Luisa Zanelli, *Melchorita* (1924) y *Orgullo Infundado* (1926), de Rosa Idilia Cabrera. En todas se refleja la creencia generalizada de la época que concebía a la niña como la futura semilla de la instrucción cristiana, de ahí que su educación estuviera orientada, en buena medida, a formarlas como “transmisoras de la fe” —además, claro está, de su instrucción como amas de casa—. En estas piezas también se retratan y enfrentan las diversas instituciones chilenas a cargo de la educación femenina: por una parte, las que dependían de las monjas del Sagrado Corazón y las Hermanas de la Providencia—el pensionado y la Casa de Orfandad o Casa de Expósitos— y, por otra, el Liceo, en el que se recibía una educación más letrada y liberal. Las dos primeras son alabadas por los personajes para, en última instancia, defender los modelos de género propios del momento. Sin embargo, al mismo tiempo, subyace en ellas una cierta problematización del marco normativo de la Educación como un dispositivo de control y reproducción, pues las protagonistas encarnan la contradicción “entre el deber ser y el deseo de conocer y aprender como un horizonte de libertad” (Saavedra, Artés y Farías, 2025: 108). Así, sin salirse del ideario imperante, Zanelli e Idilia consiguen tensionar el mundo privado y el público, el encierro y la oportunidad de construir un pensamiento y una vida propias.

Es por todo esto por lo que *Cartografías femeninas: más allá de la escena* se constituye como el pistoletazo de salida de una tarea fundamental e ineludible: la de replantear las formas por las que se ha ido construyendo el conocimiento histórico y cultural sobre el teatro para, de ese modo, generar un espacio de (re)conocimiento, validación y difusión de todas aquellas voces y experiencias femeninas que han sido sometidas al olvido, la exclusión, la estigmatización, la denostación e, incluso, al silencio. La obra que aquí nos ocupa visibiliza la narrativa plural, simbiótica y compleja de tantas mujeres que utilizaron la escena y la pluma para reivindicar sus derechos y su agencia, para buscar otras formas posibles de crear, de experimentar y de ser en un mundo social que las recluía a la subalternidad y la invalidación. Se trata de “ver y hacer ver” lo que las tendencias —ideológicas, estéticas y de poder— se encargaron de ocultar a través de sus imaginarios y sus dispositivos de control, de modo que se les pueda devolver, en la medida de lo posible y de manera anacrónica, aquello que otros pusieron tanto empeño en arrebatarnos.