

K a m c h a t k a

Revista de análisis cultural

RESEÑAS DE LIBROS DE ANÁLISIS CULTURAL N 26 (2025)

- | | |
|---|---------|
| <i>Cartografías femeninas más allá de la escena. Producciones y representaciones de las mujeres en el imaginario teatral (XVII-XX)</i> , de Núria Lorente Queralt y Maria Morant Giner (eds.)
Tana Aguilar | 463-469 |
| <i>LatinX: lxs nuevxs castizxs /the new castizxs</i> , de Claudia Milian y Elia Romero-Figueroa (eds.)
Oswaldo Estrada | 471-473 |
| <i>Mecanología de la tortura en el Chile dictatorial</i> , de José Santos-Herceg
Eyleen Faure Bascur | 475-484 |
| <i>La biblioteca de Joaquín Sabina. Influencias e intertextualidades en sus letras</i> , de Javier Soto
Zaragoza
Guillermo Laín Corona | 485-489 |

LORENTE QUERALT, Núria y MORANT
GINER, Maria (eds.)
(2025).

CARTOGRAFÍAS FEMENINAS
MÁS ALLÁ DE LA ESCENA.
PRODUCCIONES Y REPRESENTACIONES DE
LAS MUJERES EN EL IMAGINARIO TEATRAL
(XVII-XX).

Comares Editorial

Una reseña de:

TANA AGUILAR

Universitat de València

tanaaguilar2002@gmail.com

En los últimos años se han multiplicado los estudios de género que buscan recuperar la historia y el papel de esas mujeres – impresoras, autoras de comedia, dramaturgas, etc.– que no han recibido el mismo reconocimiento que sus pares varones, simplemente por su condición de mujer. Estos trabajos son fundamentales porque recuperan discursos y subjetividades sin los cuales no podemos comprender plenamente las sociedades de las que formaron parte.

Cartografías femeninas más allá de la escena: producciones y representaciones de las mujeres en el imaginario teatral (siglos XVII-XX) nos invita precisamente a esa búsqueda, es decir, a entender el espacio teatral y los cambios sociales a través del lugar que han ocupado las mujeres en él. A menudo se trata de una exploración en los márgenes, ya que han sido históricamente borradas, relegadas a tareas “domésticas” y, por tanto, menos reconocidas, o desvalorizadas por la etiqueta de “literatura femenina”, sinónimo durante siglos de menor prestigio. Las autoras proponen un recorrido cronológico que va desde las primeras señales de profesionalización en el teatro de los Siglos de Oro hasta el teatro pedagógico y emancipador de mediados del siglo XX, trazando un mapa que conecta la península

ibérica y América Latina. Con ello, señalan una continuidad lógica entre ambas áreas, pero también sus divergencias y particularidades.

A través de estos capítulos comprendemos que el acceso de las mujeres al espacio público del teatro fue, por lo general, causal, funcional o interesado: primero gracias al carácter gremial y precario del teatro; pasando por la marginalidad de los conventos; y más adelante a través de su papel como educadoras-madres encargadas de instruir a las niñas en los valores de la religión católica y en el ideal de futura madre-esposa.

En el primer capítulo, *El teatro como espacio de encuentro: solidaridad y sociabilidad femenina detrás de la escena de entresiglos*, Núria Lorente investiga las formas de sociabilidad que surgen en torno a la escena en un momento de inestabilidad profesional y de lenta consolidación del oficio. Su propuesta nos invita a repensar el lugar de la mujer desde una perspectiva relacional, especialmente útil si entendemos el teatro como un espacio de encuentro social donde convergen distintos sectores. Además, por su carácter itinerante, el teatro actúa como un potente vehículo cultural que permite el diálogo entre distintas geografías, de modo que no solo refleja la sociedad o entretiene, sino que también influye en ella, promoviendo modas y formas de conducta.

Durante el Siglo de Oro, el teatro fue un arte altamente consumido y admirado, pero también profundamente estigmatizado, se

tachaba de inmoral, origen de escándalo y responsable de la disolución de las buenas costumbres. Esta sospecha recaía sobre quienes intentaban dedicarse a él y, de manera más severa aún, sobre las mujeres. Su presencia quedaba relegada a posiciones subalternas: en el público, recluidas a la cazuela; como actrices, sometidas al recelo y al cuestionamiento constante; y como autoras o dramaturgas, invisibilizadas o escondidas tras figuras masculinas.

Precisamente por eso resulta tan valiosa esta mirada investigadora, porque es justamente el carácter gremial y marginal del teatro lo que permite que las mujeres accedan al oficio. Las compañías funcionaban como espacios de protección en un contexto de inestabilidad jurídica y económica y bajo una dura vigilancia moral. Para sobrevivir, todos sus integrantes debían apoyarse mutuamente, lo que generó vínculos intergeneracionales, que en ocasiones trascienden lo sanguíneo, y una educación informal que circulaba al margen de las instituciones que tenían el poder. Aunque algunas actrices alcanzaron gran fama y ayudaron a consolidar la profesión más allá de los parentescos, estos casos fueron excepcionales e insuficientes para lograr una plena dignificación ética y social del oficio.

Lorente defiende así la importancia de estudiar las formas de solidaridad y las redes femeninas a través de documentos como el Memorial de 1587, presentado por catorce actrices. Este texto posee un enorme valor simbólico, ya que es el primer testimonio conocido en el que un grupo de

mujeres defiende su derecho profesional en primera persona, subvirtiendo incluso el discurso moral que el poder utilizaba contra ellas. Desde el memorial se justificaba que los papeles interpretados debían corresponder al sexo de quien los representaba y que todas las actrices debían estar casadas dentro de la misma compañía que sus maridos, con el fin de evitar el travestismo escénico y las inmoralidades que pudieran causarse de la separación obligada del matrimonio por la prohibición que no permitía actuar a las mujeres. Y, aunque estas condiciones pueden parecer limitantes, posibilitaron que muchas se resguardaran tras figuras masculinas, mitigando así parcialmente el juicio social y dándoles acceso a labores del oficio tradicionalmente reservadas a los hombres. Un ejemplo paradigmático es el surgimiento de las autoras de comedias.

Marina Aguilar Salinas aborda esta figura tan interesante en el segundo capítulo, *El mundo teatral del Seiscientos: la figura de la autora de comedias*. Como ya se ha perfilado, los siglos XVI y XVII son fundamentales para la consolidación del teatro y marcan un punto de inflexión en la participación empresarial, la competencia gráfica y la presencia de mujeres en el ámbito teatral. Por ello, Aguilar Salinas se centra en este período, poniendo especial énfasis en el afianzamiento producido en el siglo XVII. Además, ofrece una base de datos muy amplia (que recoge en un anexo) que recopila de forma clara y visual a las autoras de comedias de esta etapa. Se trata de una herramienta de investigación

potente, pues presenta no solo una lista de las autoras conocidas hasta ahora, sino también información relevante sobre ellas: el número y tipo de obras representadas, años de actividad teatral, redes sociales y familiares que facilitaron su acceso al oficio o si eran autónomas, si tenían o no título oficial, fuentes de documentación y observaciones significativas (como si sabían escribir o firmaban). Aun así, la autora advierte la divergencia existente entre los estudios en cuanto al número de autoras e información disponible, y subraya la necesidad de seguir investigando para ampliar y matizar este mapa.

En el Siglo de Oro español, entendemos autor/a de comedias como quien dirige una compañía teatral. Como se ha señalado, las mujeres acceden al oficio principalmente gracias a su éxito como actrices y, sobre todo, al carácter gremial y precario del teatro; nunca por apoyo institucional. De ahí que empiecen a asumir responsabilidades dentro de las compañías. El modo más habitual de entrada era el matrimonio. Sin embargo, como coautoras quedaban relegadas a tareas administrativas ejerciendo una “gestión casi doméstica del negocio” que no se reconocía públicamente, ya que el título de la compañía pertenecía al marido. El caso de las viudas resulta especialmente llamativo, ya que solían asumir temporalmente la dirección para sostener la economía familiar, pero lo habitual era que volvieran a casarse y pasaran a trabajar en la compañía de sus nuevos maridos. Lo menos frecuente era que fueran autónomas

y obtuvieran pleno derecho sobre su compañía, aunque algunas actrices muy aclamadas lograron hacerse un hueco como autoras de comedias, algunas (se sabe que al menos ocho) llegaron a tener el permiso real para representar como autoras de título. También destaca el grupo de monjas anónimas que ejercieron como autoras de comedias en sus conventos.

Aguilar Salinas establece una división de clase muy significativa entre la relación actriz-autora (directora) y la de autora-dramaturga. Aunque podríamos imaginar una progresión lógica actriz-autora-dramaturga, la hibridación laboral no era lo habitual. Esta multidisciplinariedad se daba sobre todo en los conventos, pero no en el ámbito popular. La primera relación (actriz-autora) supone un ascenso social y económico asociado a mayor prestigio y comodidad, pero exige cierto capital, ya que dirigir una compañía implicaba una gran inversión. En cambio, el paso de autora/directora a dramaturga no responde a un ascenso, sino a un plano diferente, el literario, profundamente elitista y mucho más inaccesible para las mujeres. Así quedan evidenciados dos mundos distintos: el del teatro popular, desarrollado en los corrales de comedias, y el de la literatura culta, restringida a la corte o a los conventos.

Aguilar Salinas también destaca cómo el cuerpo femenino contribuyó a la promoción del teatro, al quedar mercantilizado. El público acudía atraído por determinadas actrices, lo que podía ayudar a impulsar su autoría, pero al mismo

tiempo las exponía a un mayor escrutinio y a juicios morales por el erotismo que despertaban, situándolas en el centro de las críticas de los detractores del teatro.

En el capítulo *De la colonia a las Repúblicas: una cartografía del teatro latinoamericano escrito por mujeres (siglos XVII-XIX)*, María Morant Giner ofrece un recorrido geográfico por las dramaturgas que escribieron en español en los países latinoamericanos antes del siglo XX. Recuperar a estas autoras es imprescindible, ya que transgredieron el lugar que se les asignaba por ser mujeres y se atrevieron a dar voz a su propia visión en sociedades que buscaban reconstruirse tras la colonización. En ese proceso se forjaron los discursos que sostienen el imaginario nacional; por lo que, sin sus voces, perdemos una perspectiva necesaria para comprender la construcción de las naciones.

La autora presenta este campo como un territorio aún en formación debido a la exclusión histórica que ha pesado sobre estas mujeres. A pesar de enfrentarse a múltiples dificultades y prejuicios, muchas no vieron subir sus textos a escena, parte de su producción no se ha conservado y la crítica las ha dejado fuera de manera sistemática, omitiéndolas de las historias y antologías teatrales nacionales.

En América Latina, el teatro fue inicialmente un instrumento al servicio de la evangelización, pero (como ya veíamos en el primer capítulo) el movimiento de representación en el teatro casi siempre es bidireccional (del escenario a la sociedad y

viceversa). Por tanto, muy pronto, las representaciones comenzaron a nutrirse de motivos locales y manifestaciones precolombinas, generando espectáculos híbridos en los que participaban tanto hombres como mujeres.

Las primeras dramaturgas autóctonas surgieron en los conventos durante la etapa colonial. Se escribían obras para festividades concretas, representadas íntegramente por la comunidad religiosa. Como ejemplos paradigmáticos Morant Giner destaca a Sor Juana Inés de la Cruz, quien nos dejó el primer testimonio teatral profano escrito por una mujer y cuya faceta teatral se ha tendido a dejar en segundo plano, y Sor Josefa de Azaña y Llano, dramaturga de temática religiosa entre el Barroco y el Neoclasicismo. María Manuela Carrillo de Andrade y Sotomayor es la primera autora laica conocida; representó con éxito en locales públicos, aunque no se conserva ninguna de sus obras.

A partir del siglo XIX, surge una dramaturgia influida por los moldes europeos que busca representar los movimientos hacia la independencia. Tras lograrla, aparecen formas teatrales orientadas a definir las nuevas naciones. La estética dominante será la romántica, con un claro predominio de dramas históricos, melodramas y comedias de costumbres al servicio de esa construcción nacional.

Morant Giner traza una cartografía ordenada por regiones y periodos que nos permite comprender este panorama cultural, político y estético en toda su complejidad, señalando coincidencias y

diferencias entre las dramaturgas. Esta restauración de nombres y obras perdidas no solo constituye un acto de justicia ante los obstáculos que debieron afrontar, sino que también nos muestra cómo se reapropiaron del discurso histórico para poner sobre las tablas conflictos sociales de su tiempo, dar voz a grupos subalternos y cuestionar las normas de género impuestas, ofreciendo así una mirada más justa en la definición de las naciones. Sus obras iluminan sus preocupaciones políticas y sociales y las formas en que participaron en la vida pública y literaria. Por eso, tenemos el deber de seguir buscándolas.

En el cuarto capítulo, *Maestras en el aula y en el escenario. Escritoras de teatro para niñas en las primeras décadas del siglo XX en España*, María de la Hoz Bermejo Martínez nos presenta la cultura teatral infanto-juvenil que empieza a nacer en el siglo XIX marcada por la progresiva alfabetización de la sociedad y por la aparición de nuevos modos de influir en la educación de las niñas. La autora se centra en la producción de dos escritoras: María del Pilar Contreras Rodríguez y Carolina de Soto y Corro González, quienes publicaron conjuntamente seis volúmenes de la colección *Teatro para niños*, destinada a la formación de las niñas en los valores del cristianismo y en el modelo de feminidad tradicional y heteropatriarcal propio de la España de la época.

Ambas supieron explotar el potencial pedagógico del teatro, defendiendo la educación femenina como vía para garantizar que las niñas fueran instruidas

desde la infancia para cumplir la función que la sociedad les asignaba como futuras madres y esposas. Sus obras estaban pensadas desde el momento de su publicación para ser memorizadas y representadas por niñas en fechas señaladas del calendario escolar, de modo que tanto las intérpretes como el público ideal eran alumnas.

Estos textos no solo reflejan la visión del mundo de sus autoras, sino que también ofrecen un perfil claro de los aprendizajes que se esperaba que las niñas adquirieran en el colegio y de los debates contemporáneos sobre su educación (como la crítica a los intentos de laicización de la escuela pública), permitiéndonos comprender mejor las tensiones pedagógicas y político-sociales de la época.

En el último capítulo, *Trazos históricos en la dramaturgia de mujeres chilenas en la primera mitad del siglo XX: la paradoja entre la educación como dispositivo de control y los deseos de emancipación*, Lorena Saavedra González, Patricia Artés Ibáñez y Maritza Farías Cerpa se posicionan contra el canon que ha invisibilizado a las dramaturgas chilenas del siglo XX. Al hacerlo, revelan los mecanismos de poder que las han excluido y defienden la urgencia de recuperarlas para comprender plenamente sus imaginarios.

La modernización que atravesó Chile durante este periodo generó importantes transformaciones sociales, económicas y políticas. El ingreso de las mujeres al mundo laboral implicó una explotación doble (en casa y en el trabajo), por lo que

resulta comprensible que muchas de las voces que han llegado hasta nosotros pertenezcan a mujeres de la aristocracia o de la burguesía emergente, sectores donde las ideas feministas comenzaban a tomar fuerza hacia derechos como el voto universal. Aun así, las autoras subrayan la necesidad de considerar también la experiencia de la mujer trabajadora para entender el movimiento hacia esta incipiente emancipación.

El capítulo centra su análisis en la educación, tanto por su potencial como vía de apertura hacia nuevos horizontes de libertad para las mujeres como por su función histórica como mecanismo de control. En las dramaturgas de este momento se percibe un deseo creciente de autonomía y un claro descontento ante la dominación masculina y la rigidez de los roles de género. De ahí que, en ocasiones, sus obras esbocen formas alternativas de imaginar el futuro. Asimismo, representan las dificultades a las que se enfrentaban las mujeres de la época y el conflicto que existía entre Iglesia y Estado por el control de su educación. Ambas instituciones trataban de perpetuar los roles de género tradicionales, subordinando a la mujer al hombre y explotando su potencial simbólico como madre-educadora-transmisora (ya fuera de los valores cristianos o de los ideales de la República).

En conclusión, los cinco capítulos recuperan figuras y motivos necesarios para comprender el lugar que han ocupado las mujeres en el teatro, al mismo tiempo que abren nuevas perspectivas de gran

interés. El libro nos invita a seguir investigando un campo que hasta hace poco había sido escasamente explorado, marcado por la marginalidad histórica tanto de la mujer como del propio teatro (por su carácter muchas veces efímero y ligado al directo del espectáculo). Ambos elementos son fundamentales para la historia literaria y cultural, y por ello resulta imprescindible continuar la búsqueda de esas mujeres artistas y sus obras borradas en el tiempo. Solo así podremos seguir trazando estas *Cartografías femeninas más allá de la escena*, entendidas como un modo de acceso privilegiado a información valiosa que nos permita interpretar mejor las sociedades que el teatro refleja y transforma.