



La construcción del personaje femenino
en el teatro de la segunda mitad del siglo XIX.
Algunos ejemplos

José María Fernández Vázquez

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla
jmfervaz@upo.es

Resumen: El presente trabajo pretende mostrar algunos ejemplos de la construcción del personaje femenino dentro del entramado de la férrea institución teatral del siglo XIX y donde todo estaba en función de los gustos y la moral de la burguesía espectadora.

Palabras clave: Teatro español XIX, personajes femeninos.

This essay shows some examples about creating the female character in XIX century Theatre, under the moral code and taste of middle class.

El modelo principal del teatro de la segunda mitad del siglo XIX será la llamada “pieza bien hecha”, que como denominación genérica conlleva matices e inexactitudes en su interpretación. En cualquier caso, se puede afirmar sin riesgo a errar que tenía un carácter profundamente inmovilista tanto en los aspectos formales como ideológicos. Sin embargo, satisfacía a una sociedad, la burguesía decimonónica, volcada en el teatro en todos los niveles, una sociedad que consume teatro en grandes cantidades, una sociedad que vive el teatro. Una sociedad que entiende el teatro como un espectáculo diario, diverso y divertido, alejado de cualquier interpretación de carácter culturalista.

La burguesía del XIX se va a caracterizar tanto por lo que tiene como por lo que paga, en otros términos se identifica por lo que usa y lo que consume. La burguesía va a sustituir el concepto de mecenazgo por el de consumo; ya no va a ser un mecenas altruista, sino un consumidor moderno. Además no va a exigir aquello que lo enaltezca individualmente y lo separe del grupo, sino que lo reafirme como clase social frente a las otras clases sociales: la aristocracia y la incipiente clase proletaria de carácter urbano. La burguesía exigirá aquello con lo que se identifica y que de modo mimético va a trasladarse a todos los géneros teatrales. Es obligado precisar que no todo el teatro refleja a la burguesía como clase, pero van a ser los mecanismos de comportamiento burgués los que se trasluzcan en ellos.

El personaje es en este teatro un elemento fijo. De hecho, los dramaturgos que plantean innovaciones transforman la esencia del personaje para crear otros completamente nuevos como ocurre en el caso de Galdós. En una estructura formal tan férrea como la decimonónica donde la realización escénica o textual está sujeta a presupuestos conocidos de antemano, el personaje tiene unas caracterizaciones de las que no es posible salirse sin variar el todo. No olvidemos que el conjunto estaba realizado conforme a un modelo que daba evidentes resultados. También conviene resaltar otro elemento importante en la configuración del personaje y es el actor. El actor no elaboraba personajes sino tipos, lo cual le resultaba mucho más económico artísticamente dentro de un elevado número de obras iguales formalmente y de una programación teatral con largas temporadas que exigían variedad en la cartelera y en las obras de repertorio.

La familia burguesa, con su entorno cotidiano del salón o sus lugares de estancia habituales, es el elemento clave de la nueva sentimentalidad a partir de la cual se va a desarrollar gran parte de las obras dramáticas decimonónicas. Como recoge hábilmente Ricard Salvat (1980, pág. 12): “Esta burguesía interesada por el goce del dinero, creará un teatro adecuado a sus exigencias, un teatro que la distraiga sin inquietarla demasiado. La fórmula teatral que adopta será la denominada ‘piece bien faite’ en la que se plantea esencialmente las tensiones y multiplicidad de relaciones que se establecen en el triángulo amoroso burgués: marido, mujer, amante (que puede serlo tanto del marido como de la mujer, o bien uno para cada consorte)” [1].

La familia asegura la pertenencia a la clase predominante. El teatro realista da cabida a la familia como elemento integrador del drama frente a los protagonistas del teatro romántico de orígenes desconocidos. La familia va a girar en torno a la mujer, a la esposa. La esposa es la que consolida la familia y la garante de la legitimidad de los hijos; como señala López Aranguren (1984, pág. 100): “la mujer legitima la prole y la herencia” [2]. En este sentido, la mujer no se considera como compañera sino como propiedad. Christopher Caudwell (1985, pág. 85) esboza este concepto, “la esposa era propiedad suya para toda la vida. Ella tenía que ser hermosa para satisfacer sus instintos de conquista; fiel, porque la propiedad del hombre no tiene que alienarse en él; pero él, el propietario puede ser infiel, porque puede adquirir otra propiedad sin que afecte a la presente” [3].

Nos encontramos ante uno de los puntos fundamentales de la sentimentalidad decimonónica, la mujer considerada como propiedad. Este aspecto concreto convierte a gran parte del teatro del siglo XIX en anacrónico. Siempre existen excepciones concretas en el planteamiento como es el caso de la novedosa, pero nórdica, *Casa de muñecas* (1879) de Ibsen donde el personaje femenino de Nora, que asume y defiende la fidelidad matrimonial ante el personaje del Doctor Rank, rompe con el vínculo de posesión que la ataba a su marido, Helmer. Pero esto es una excepción. El matrimonio burgués decimonónico es un contrato social y mercantil, por tanto el teatro, que era sostenido por otro contrato artístico y mercantil por la burguesía, no podía ir en contra de sus benefactores. El contrato matrimonial, que no el matrimonio ni el amor, tenía que resultar triunfante al final de la obra, al menos nunca se le disputaría la propiedad de la mujer al marido como ocurre en *El Gran Galeoto* (1881) de Echegaray donde el marido es siempre respetado hasta la muerte.

Podríamos decir que este argumento sería contradictorio con gran parte de la novela burguesa del XIX. Sin embargo, aquí nos resulta fundamental el concepto de modelo formal impuesto por la “pieza bien hecha”. La novela permite el desarrollo de la mujer como mujer insatisfecha frente a la perfecta esposa. Es la mujer quien recoge el entorchado del peso de la obra y el autor explora la psicología femenina. Como dice Biruté Ciplijauskaitė (1984, pág. 8) “hacia la mitad del siglo se pone de moda en toda Europa la expresión de *mujer incomprendida*” [4]. En la novela, el personaje femenino se convierte en el principal y se centraliza en su punto de vista. En el drama tras una presentación más o menos extensa, el desenlace debe llevar hasta un final predispuesto teatral y socialmente.

Un caso llamativo de esta doble, llamémosla política artística o moral, lo encontramos en Clarín. Leopoldo Alas en *La Regenta* (1884) convierte a Ana Ozores, por distintos motivos y razones, en adúltera; sin embargo, en su drama *Teresa* (1895) no transforma a este personaje en adúltero a pesar de que Roque, el marido de Teresa, sólo le proporciona infelicidad manifiesta, incluso en lo físico, algo no tan claro en su novela. Estamos ante dos casos distintos, Ana es una “mujer insatisfecha” por motivos de carácter espiritual, sexual, etc. y Teresa es una “mujer violentada”, tanto corporalmente como espiritualmente. Existe una razón para que Clarín haya tratado a estas dos mujeres desamoras de distinta manera y es el género. El teatro burgués no iba a permitir un adulterio, ni siquiera el de una esposa proletaria, ante un público burgués que asistía con sus esposas e hijas, y unas clases medias que había que educar en las costumbres morales de la burguesía. Dicenta hará esto en *Juan José* (1894), pero dentro del psuedo-naturalismo y la “adúltera” Rosa no está propiamente casada y por tanto no se encuentra dentro del convenio social burgués.

El personaje femenino es parte del contrato social del matrimonio. Se pueden observar distintas actitudes en estos personajes: abnegada esposa y madre, mujer seducida, y mujer seductora. El personaje de mujer abnegada es muy simple en su planteamiento desde el comienzo. Está casada con un hombre que la desatiende y en la mayoría de los casos la engaña y ella decide luchar por su matrimonio, generalmente ayudada por sus hijos, o una amiga o amigo, más raro lo último, para al final recuperar a su marido y olvidar el engaño en aras de un matrimonio más feliz. Los hijos pueden ayudar a restablecer el amor del padre hacia su progenitora, pero también representan el concepto de familia como conjunto. La mujer suele representarse como único reducto de un amor inexistente, a ella se vincula el amor desde el principio del matrimonio.

Pasemos a ver un personaje femenino de mujer abnegada. Este personaje se repite una otra vez en el teatro de la época sin excesivas variantes y siempre ofreciendo el perdón y el amor final. Pueden variar los aspectos de utillería dramática, de quién reciba la ayuda, las argucias de la trama, incluso la época, pero no la resolución y configuración del personaje. Vamos a recrear el personaje femenino de María, protagonista de la obra de Echegaray *El libro talonario* (1874). En esta obra breve y primeriza de Echegaray se pueden observar no sólo las características del personaje femenino sino también todos los demás recursos propios de este tipo de piezas. María es una esposa fiel, enamorada, paciente ante los insultos de Carlos, madre de un hijo y quien, una vez enterada del adulterio de su esposo, decide recuperarlo y, esto es lo importante para la mentalidad de la época, perdonar y olvidar para empezar una nueva vida.

Es curioso observar como aquí Echegaray no ha cargado las tintas sobre los personajes masculinos. Mientras María es absoluto modelo de la mujer que se pretendía como esposa perfecta y se nos muestra sin un resquicio en el prototipo, Carlos no aparece como un esposo completamente desatento y decide asumir su culpa abandonando el hogar conyugal. Por su lado, Luis, tercera parte del triángulo amoroso, no se dibuja como un crápula que introduce cizaña para romper la familia y aprovechar su ocasión, sino que presta a María una ayuda movido por un amor que espera alcanzar y se retira tras ver la nueva situación matrimonial al final. Ciertamente, estamos lejos del tremendismo de los dramas posteriores de Echegaray.

Si el personaje femenino todavía no es esposa, el valor que debe prevalecer es el de la inocencia o pureza que en su aspecto más real es equivalente al de virginidad, aunque este término no aparezca en el teatro puesto que es una presunción de todas las mujeres solteras. Eduardo Zamora y Caballero recoge en su obra *No matéis al alcalde* (1863, págs. 15-16) los valores de la futura esposa. Eduardo y Enrique son dos calaveras madrileños, autores noveles de teatro, y el primero se ha enamorado de Elena. En la escena V mantienen la siguiente conversación que refleja toda una actitud, refrendada públicamente, ante la condición femenina:

ENRIQUE: Parece imposible que tú, el más temible de los calaveras de la corte, te hayas ido a enamorar como un sandio (...)

EDUARDO: Qué quieres, chico? La vida de soltero me causa...

ENRIQUE: Podías casarte con alguna de nuestras bellas *fashionables*.

EDUARDO: *Vade retro*. Las conozco demasiado.

ENRIQUE: Ah... Y te has propuesto como los matemáticos descubrir una incógnita?

EDUARDO: Precisamente. Me he propuesto probar los goces, para nosotros desconocidos, de un amor puro, sencillo y candoroso.

ENRIQUE: Qué vulgar te vas volviendo!..

EDUARDO: Qué quieres? Deseo amar a una mujer a quien tenga que enseñar algo, pues me hastían las que ya lo saben todo.

ENRIQUE: *Comme il te plaira, mon cher?*

EDUARDO: Sí, deseo una mujer de paz, para no volverme a acordar en mi vida de las mujeres de guerra.[5]

Como se puede comprobar es un diálogo sabroso en cuanto a la caracterización femenina y también masculina. En primer lugar, hay que destacar como tras una etapa juvenil de calavera, el hombre debe buscar refugio en el matrimonio, al final de la obra se casarán y Eduardo ascenderá a un puesto dentro de un ministerio, lo que le convierte en un ser responsable socialmente. Y su futura mujer tendrá todas las virtudes propias como serán la inocencia, el desconocimiento que se supone sexual, y proporcionará tranquilidad afectiva. Esta mujer se opone a las muchachas alegres de la corte que conocen ya las relaciones sexuales y que no podrán otorgar la paz anhelada por un deseo constante de devaneos. Sin comentar la actitud que a todas luces hoy resulta hiriente para las mujeres, esta escena nos muestra perfectamente cuáles eran los requisitos de una buena esposa que no son los mismos que se le exigen a un buen esposo, quien solamente debe renunciar a futuras relaciones para mantener su matrimonio.

Otra caracterización importante dentro de los personajes femeninos la representa aquella mujer que es adúltera. Aquí podemos encontrar dos variantes destacadas, la primera la infidelidad no se comete, pues ha desaparecido el marido o aquella otra donde la mujer es manifiestamente adúltera.

Un primer caso lo encontramos en Teodora protagonista femenina de *El Gran Galeoto* de Echegaray. Teodora aparece como agradecida esposa de Julián y nunca ha tenido intención de cometer adulterio, pero la maledicencia de la sociedad, que pretendía censurar Echegaray con esta obra, lleva finalmente a la unión, antes inexistente, de Teodora y Ernesto cuando el marido Julián ha muerto. El adulterio como tal no se produce, ni llega a producirse, es la duda lo que desencadena la acción.

El personaje femenino cuando incumple las normas del código ético burgués suele salir peor parado. Mientras que el hombre recupera su condición de hombre honrado, aunque esto le provoque la muerte, o recibe el perdón familiar y por ende el reconocimiento social, la mujer se encuentra desprotegida cuando ha transgredido las reglas. Un caso paradigmático de esto puede ser la obra de López de Ayala, *Consuelo* (1878). El personaje femenino deja escapar el verdadero amor de Fernando, incumpliendo los deseos de la madre, y se casa con Ricardo quien termina abandonándola por otra mujer. Al final, muerta la madre y sin conseguir el perdón de Fernando que no la acepta después de estar con otro hombre, que todavía está vivo, se ve abandonada y cae, melodramáticamente, desmayada, evitando el suicidio como hará posteriormente Clarín en *La Regenta*. El contenido moralizante es extremo en esta obra, la ambición femenina se castiga con la soledad.

Observemos una pieza breve de Francisco Camprodón *Asirse a un cabello*(1868) que tiene un indudable interés como reflejo de la relación marital que se exponía en el teatro. Esta obra en un acto es calificada como proverbio lo cual indica claramente un fin moral de carácter conservador. Escogemos esta pieza entre otros motivos porque los únicos personajes son Emilia y Ricardo, que forman un matrimonio.

El hecho de estar exclusivamente ante una pareja que ha establecido una relación marital va a afectar a toda la disposición de la pieza. En primer lugar desde el decorado que se representa del siguiente modo: “Elegante cuarto tocador de una distinguida dama. Dos puertas con hojas en el fondo: la de derecha comunica con el interior de la casa, con forjillo; la de la izquierda será el dormitorio de Elena, cuya cama es bueno que se vea. Entre las dos puertas gran chimenea encendida. En primer plano derecha un sofá; en primer plano izquierda tocador con neceser y demás cosas; algunas entrega de obras...” [6].

Hagamos un pequeño paréntesis acerca de esta cama imaginada o deseada. El sexo como tema no aparece nunca explícitamente en el teatro. Se hablan de relaciones extramatrimoniales que se suponen basadas en el aspecto meramente carnal, pero no hay mención directa al mismo. Para que el sexo entre en el teatro hay que esperar la irrupción de la “sicalipsis” y de las cupletistas ya en el siglo XX, que no tratarán el tema de la sexualidad, sino que hará patente la mostración más o menos evidente de la mujer como objeto deseo carnal.

Este matrimonio está exento de intimidad incluida la sexual, en la presente obra se sobreentiende la inexistencia de relaciones sexuales durante un periodo de dos años. Esto también es importante porque nos dibuja un matrimonio sin paridad. El marido si ha tenido encuentros sexuales con amantes más o menos

ocasionales, pero a la mujer le está prohibido esto. La relación sexual en el matrimonio se plantea de manera honesta, la única finalidad está marcada por la procreación, por la perpetuación de la familia, de la riqueza, alejada de cualquier componente placentero que supone el amor licencioso. La mujer queda desposeída del placer a no ser que pierda su virtud, como señala Emilia: “yo también tengo pasiones” [7]. La mujer soltera debe defender la virginidad; en su matrimonio, o viudez, defiende la virtud que evidentemente favorecería al hombre: “no hay más dilema que ser mártir o perdida” [8].

Los hijos son también competencia exclusiva de la mujer, el hombre no se ocupa de ellos; así habla Emilia:

“Hoy, así se despertó,
me dijo: dime, mamá,
me quiere mucho papá?
Hija, lo mismo que yo:
por qué lo dices? -Lo digo
porque yo nunca lo veo
y ni me lleva de paseo
ni viene a jugar conmigo” [9].

El matrimonio se presenta como un contrato social necesario para el reconocimiento y la entrada en una clase determinada, en este caso la burguesía. Es un contrato no igualitario donde la mujer lleva la peor parte, debiendo conformarse con el respaldo público del marido y llevando la carga de los hijos. El matrimonio se vincula a la familia como estamento social prestigiado. El matrimonio y la familia son soportes esenciales del orden moderado que perpetúa el nombre y la riqueza. El hombre los aporta, pero la mujer los sostiene. Como señala Emilia, comparando el matrimonio como un abono de teatro que es una clara referencia contextual:

“Esos hombres de talento
creen, que al darnos su nombre
lo han hecho todo; y que el hombre
se casa por cumplimiento;
y el contrato conyugal
va siendo de buen tono,
como...una especie de abono
para el Teatro Real,
en que sólo hay compromiso
hasta fin de temporada;” [10]

Esta pervivencia del matrimonio no aparece ligada al amor como un sentimiento tierno y de respeto, sino que es una tarea que corresponde en exclusiva competencia a la mujer. La mujer no abandona nunca al esposo, ni le recrimina, sino que lucha por conseguirlo nuevamente. Pero, en definitiva estamos ante una educación sentimental completamente distinta sustentada con criterios sociales estrictamente marcados por conceptos públicos y de posesión.

Desde un punto de vista comunicativo, el teatro del XIX convierte en signo la afectividad y el matrimonio, en definitiva, la sentimentalidad. Y como signo, es decir, elemento que debe ser interpretado conforme a un código conocido por receptor y emisor, debe someterse a ese código mayor que es el modelo teatral decimonónico, y por tanto debe respetar las reglas del mismo. Si la ruptura formal llevaba a la incompreensión del espectáculo, la ruptura del signo sentimental lleva también al rechazo del mismo.

Notas:

[1] SALVAT, Ricard (1980): *La iluminación de gas y el espectáculo del XIX en Cataluña*, Catalana de Gas y Electricidad, Barcelona.

[2] LÓPEZ ARANGUREN, José Luis (1984): *Moral y sociedad. La moral española en el siglo XIX*, Madrid, Taurus

[3] CAUDWELL, Christopher (1985): *La agonía de la cultura burguesa*, Barcelona, Anthropos.

[4] CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté (1984): *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa.

[5] ZAMORA Y CABALLERO, Eduardo (1863): *No matéis al alcalde*, Madrid, Centro General de Administración.

[6] CAMPRODÓN, Francisco (1868): *Asirse a un cabello*, Madrid, Impr. José Rodríguez.

[7] CAMPRODÓN, Francisco (1868): pág. 7.

[8] CAMPRODÓN, Francisco (1868): pág. 13

[9] CAMPRODÓN, Francisco (1868): pág. 28

[10] CAMPRODÓN, Francisco (1868): pág. 23

© José María Fernández Vázquez 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario