



UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID

Proyecto de Innovación

Convocatoria 2020/2021

Nº de proyecto: 288

Aprender a aprender (II). Técnicas para el desarrollo de la persistencia  
en el aprendizaje válidas para un mundo que aún no existe:  
Aplicación práctica del método

Responsable del proyecto:  
Francisco Sáez Raposo

Facultad de Filología

Departamento: Literaturas Hispánicas y Bibliografía

## **1. Objetivos propuestos en la presentación el proyecto.**

Se planteó este proyecto como la continuación y consecución de una primera fase desarrollada de manera satisfactoria durante el curso académico anterior (2019-20). Nació, por lo tanto, esta propuesta con el objetivo prioritario de implementar en el diseño curricular de una asignatura de la titulación de un Grado de cualquier disciplina de Humanidades el método de trabajo que se diseñó entonces. Con ello, se pretendía completar y concluir el plan ordenador general del proyecto y extraer conclusiones fiables sobre su validez. Las complicadas circunstancias docentes vividas desde la declaración del estado de alarma el 14 de marzo de 2020 debido a la emergencia sanitaria causada por el coronavirus y la subsiguiente cancelación de las clases presenciales nos convencieron de la pertinencia de implantar también dicho método de manera virtual sincrónica con el fin de medir sus resultados frente a la modalidad de enseñanza presencial tradicional. En realidad, lo que en un principio se nos planteó como un posible contratiempo se ha terminado revelando como una de las fortalezas del proyecto, ya que hemos podido constatar su validez tanto para el caso de una docencia presencial como virtual sincrónica.

Nuestra prioridad en esta fase ha sido también inculcar en nuestros estudiantes la necesidad de adoptar un papel activo en su proceso formativo desde el propio inicio del mismo, eso sí, a partir de la realización de tareas muy delimitadas, pautadas y guiadas por los docentes de acuerdo al nivel del curso en el que se encuentren. Las conclusiones extraídas de los grupos piloto puestos en marcha durante la primera fase no sólo arrojaron unos resultados muy positivos y prometedores, sino también una valoración igualmente satisfactoria del método por parte de los propios estudiantes, que sintieron refrendado el esfuerzo realizado tanto en el resultado de la evaluación obtenida, como, y esto es lo realmente importante, en el beneficio intelectual alcanzado durante el proceso, pues percibieron su valor pragmático y funcional de cara a su transferencia a cualquier otro ámbito, incluido el profesional. Y es que un mundo cada vez más tecnologizado y globalizado demanda profesionales, de cualquier ámbito, flexibles a los constantes cambios que se están produciendo ya en los paradigmas laborales tradicionales. Esta capacidad de adaptación se consigue por medio de la motivación y de una resiliencia sustentada en la persistencia en el aprendizaje continuo a lo largo de toda la trayectoria laboral.

Cada vez son más las voces autorizadas (pedagogos, sociólogos, economistas, etc.) que coinciden en vaticinar que un porcentaje muy elevado de nuestros estudiantes actuales terminarán desempeñando su actividad laboral en empleos no ya que no

existen en la actualidad, sino que ni siquiera somos capaces de conjeturar. Ello requerirá una significativa capacidad de adaptación a situaciones desconocidas e inesperadas, precisamente lo contrario de aquello para lo que se les prepara en un sistema educativo, incluido el universitario, anclado aún en buena medida en una metodología tradicional con la que se entrena al estudiante, a partir de la recepción pasiva de contenidos, para enfrentarse a una realidad estática que poco tiene que ver con la que se van a encontrar tanto en su ámbito vital, en general, como laboral, en particular.

Con esta premisa, procedimos a delimitar los siguientes objetivos específicos que guiarían nuestro trabajo:

- 1) Desarrollar en el estudiante la responsabilidad de tomar parte activa en su proceso de aprendizaje.
- 2) Desarrollar su capacidad de pensamiento crítico.
- 3) Desarrollar su capacidad de trabajo en equipo.
- 4) Desarrollar sus técnicas de búsqueda, selección y gestión de información pertinente y útil para una tarea determinada.
- 5) Enseñar a detectar un plagio e inculcar la necesidad de desterrarlo en nuestra práctica académica.
- 6) Implementar en la programación curricular el método de trabajo diseñado y testado en la primera fase del proyecto.
- 7) Diseñar la aproximación propedéutica conducente a la mejora en el estudiante de la técnica oratoria en su discurso académico por medio de presentaciones orales.
- 8) Practicar las técnicas del debate académico promoviendo la expresión de la crítica lógica y coherente.

Con estos objetivos pretendimos demostrar al estudiantado que la tradicional consideración de que la finalización de una carrera universitaria concluía el proceso de aprendizaje ya no tiene validez. Por eso, abogamos por prepararlo para tomar las riendas de su proceso de aprendizaje desde el primer curso de sus estudios de Grado fomentando en su labor diaria la autonomía, la gestión eficaz de la información, el sentido crítico, la honestidad académica, el valor del trabajo en equipo y el desarrollo de su capacidad oratoria.

## **2. Objetivos alcanzados.**

A pesar de las circunstancias especiales en las que se ha desarrollado el presente curso académico, poco propicias para el desarrollo de un proyecto de innovación docente como el nuestro, que tenía entre sus objetivos principales el desarrollo y la práctica de técnicas oratorias conducentes a la mejora de las presentaciones orales eficaces y el debate académico, estamos muy satisfechos con los resultados obtenidos. De manera destacada, por el interés mostrado por los estudiantes en participar en este proyecto y el esfuerzo realizado para conducirlo a buen fin. No hay que olvidar que la docencia se ha planteado en un formato híbrido en el que ha primado las sesiones telemáticas sincrónicas. Ello, lógicamente, ha dificultado de manera sustancial no tanto la práctica de la técnica oratoria (objetivo número 7), sino el intercambio intelectual en forma de debate académico (objetivo número 8), ya que, como ha quedado demostrado, la tecnología ha sido una herramienta crucial para mantener la actividad docente durante todo este periodo de emergencia sanitaria, pero se ha revelado como un impedimento sustancial a la hora de favorecer la participación activa de los estudiantes. Paradójicamente, la implementación de herramientas tecnológicas que han permitido la docencia ha propiciado, al mismo tiempo, una vuelta a la clase magistral de corte más tradicional.

Por otra parte, la limitación en el uso de las bibliotecas, consecuencia también de la situación sanitaria (con la imposibilidad de acceder a sus fondos de manera directa e incluso, durante mucho tiempo, hacer uso de sus instalaciones), ha supuesto un impedimento para el desarrollo de nuestro objetivo número 4. Otra de las circunstancias que se ha evidenciado en todo este tiempo y que nuestros estudiantes han tenido la ocasión de comprobar de manera directa es la finitud de los recursos disponibles en internet, al menos, en lo referente a textos adecuadamente editados y bibliografía científica en el ámbito de la Literatura Española. Educados en la inmediatez y la comodidad de internet, han comprendido la importancia de los fondos que atesoran nuestras bibliotecas y la necesidad, aún en muchas ocasiones, de su manejo físico, directo.

Estas circunstancias señaladas no han imposibilitado, sin embargo, cumplir con los objetivos mencionados, aunque sí han dificultado su consecución y, sobre todo, han impedido una materialización más satisfactoria. Consideramos que hay que subrayar la excelente actitud tanto de los estudiantes como de los integrantes de esta propuesta y el compromiso de todos por sacar adelante el proyecto adaptándonos siempre a la inestable y cambiante situación que hemos vivido. Si uno de los principales objetivos del proyecto era desarrollar en el estudiante la resiliencia y la capacidad de adaptación ante

las cambiante e inasible realidad en la que nos ha situado desde hace ya varias décadas la posmodernidad, e incluso ante la incertidumbre y el desconocimiento al que nos aboca, como sociedad, el desconcertante panorama laboral al que tendrán que enfrentarse nuestros egresados, creemos que el propio contexto en el que hemos trabajado y los resultados obtenidos son prueba más que evidente de que dicho objetivo esencial se ha cumplido con creces. Por todo ello, estamos muy satisfechos con el trabajo realizado y es necesario indicar que la valoración de la experiencia ha sido muy positiva, por parte tanto de los docentes como de los discentes.

Por consiguiente, hemos cumplido con todos los objetivos propuestos en el diseño inicial del proyecto, aunque es de justicia señalar que estamos convencidos de que los tres que hemos citado con anterioridad (el 4, el 7 y el 8) hubieran tenido un resultado aún mejor de haberse llevado a cabo en una situación de docencia presencial y normalidad académica. Podemos decir, por lo tanto, que hemos logrado un 90% del resultado esperado, que, dadas las circunstancias, puede considerarse como un 100%. Por consiguiente, estamos en disposición de afirmar que el resultado global del proyecto ha sido muy positivo.

El planteamiento de la propuesta, así como las actividades concretas diseñadas para su implementación en el aula, han permitido además cumplir con tres de los objetivos prioritarios del Espacio Europeo de Educación Superior:

- 1) Promover una formación menos encorsetada que se expanda más allá del modelo tradicional de docencia presencial, esto es, que tenga en consideración otras actividades de carácter de seminario, además de potenciar la labor del alumno fuera del aula, dotándole, a través de los programas de las asignaturas, de los mecanismos y herramientas que posibiliten su formación autodidacta y con capacidad inclusiva.
- 2) Plantear la actividad docente como una formación mucho más personalizada, individualizada, para los estudiantes.
- 3) Desarrollar una serie de actividades prácticas que les ayuden a vincular los conocimientos teóricos con una realidad concreta.

### **3. Metodología empleada en el proyecto.**

La acción primordial del proyecto era implementar en las programaciones docentes de diferentes asignaturas el método de trabajo diseñado y testado en la primera parte del mismo (núm. 134 del curso académico 2019-2020)<sup>1</sup>. El desarrollo de la actividad ocuparía todo el cuatrimestre y se materializará en forma de presentación oral durante la última semana del curso.

Tras una reunión inicial mantenida de manera telemática por los miembros del equipo a comienzos del mes de octubre de 2020, se establecieron las directrices a seguir para acometer el proyecto y se diseñó una metodología al respecto basada en los resultados obtenidos en su primera fase. Sobre dicha base se incluyeron las nuevas actividades de retórica y oratoria que queríamos implementar en esta segunda y última fase. Se acordó guiar nuestra labor siguiendo unas pautas rigurosas, exhaustivas y coherentes.

En primer lugar, se ratificó la idoneidad de plantear las actividades como parte integrante del apartado de Prácticas de las asignaturas seleccionadas para llevar a cabo la experiencia. Seleccionamos de entre las que íbamos a impartir los integrantes del proyecto aquellas en las que implantaríamos la actividad de acuerdo a un criterio de diversidad, tanto de su naturaleza (de sus contenidos), como de su nivel. Con ello, nos aseguramos un muestreo amplio y fiable. Por homogeneidad metodológica decidimos descartar las asignaturas correspondientes a las titulaciones de Máster en las que también participamos.

Se decidió dividir el desarrollo del proyecto entre los cuatro integrantes del mismo que, a su vez, supuso estructurarlo de forma equilibrada entre cada uno de los cuatrimestres del curso académico. Se planificaron para su desarrollo cinco sesiones de Prácticas (diez horas) que se hicieron coincidir con las clases presenciales que estaban programadas en la organización docente de la Facultad de Filología (una semana al mes). Como tendremos ocasión de explicar un poco más adelante, en uno de los grupos del segundo cuatrimestre se dedicaron las dos primeras sesiones prácticas a explicar el concepto de retórica y las técnicas de oratoria susceptibles de ser empleadas en un discurso académico con un fin eminentemente persuasivo. Desde el primer momento, se informó a los estudiantes de que estaban participando en un proyecto de innovación docente, aunque, para no crear un sesgo ni condicionar su conducta, no se les proporcionaron detalles específicos sobre el mismo.

---

<sup>1</sup> La Memoria final de dicho proyecto se encuentra disponible en el repositorio e-prints.

#### **4. Recursos humanos.**

En el momento de confeccionar el equipo de profesores que participaría en el presente proyecto, el responsable (el profesor Sáez Raposo) consideró esencial hacerlo cumpliendo con unos criterios de transversalidad e interdisciplinariedad. Se buscaba contar con una variedad de aproximaciones y perspectivas docentes, lo que redundaría en la fiabilidad de los resultados obtenidos. Se creyó que en la variedad y la heterogeneidad de los integrantes residiría la solidez de la propuesta.

Todos los profesores presentan perfiles investigadores distintos, lo que propiciaba la posibilidad de aplicar la actividad a programaciones docentes diferentes correspondientes a asignaturas impartidas, también, en Grados distintos (Grado en Español: Lengua y Literatura y Grado en Musicología). No sólo estamos especializados en géneros literarios diferentes (en teatro los profesores Di Pinto, Sáez Raposo y Santos; en poesía y prosa el profesor Olmedo), sino en épocas históricas también distintas (en los Siglos de Oro los profesores Di Pinto y Sáez Raposo, en los siglos XIX, XX y XXI los profesores Olmedo y Santos). Además, se tuvo cuidado también en que se cubriera con ellos un amplio espectro de figuras docentes, ya que el Dr. Sáez Raposo es Profesor Titular, la Dra. Di Pinto es Profesora Contratada Doctora, el Dr. Santos Sánchez era Profesor Ayudante Doctor en el momento de formalizar la solicitud y el Dr. Olmedo Ramos es Profesor Asociado.

Todos contamos, además, con una dilatada trayectoria docente e investigadora, así como con numerosas evaluaciones positivas del Programa Docencia, que mide la calidad del profesorado.

## 5. Desarrollo de las actividades.

En primer lugar, hay que indicar que decidimos que la actividad realizada por nuestros estudiantes formara parte de los componentes de evaluación de la asignatura y, por ello, se le dio un valor del 30% del total de su nota final. De este modo, se incidió en que el resultado de la evaluación de la tarea reflejaría un proceso de trabajo completo y continuo, y no sólo una acción puntual, en este caso, la exposición pública del resultado del mismo. Ello reforzó en el estudiante la pertinencia del método y se potenció su motivación no sólo para el resultado de esta acción concreta, sino para la aplicación del mismo y su procedimiento en su labor futura.

Durante el primer cuatrimestre del curso académico los profesores Sáez Raposo y Olmedo Ramos incidieron en las asignaturas que impartieron (*Teatro de los Siglos de Oro* y *Poesía del siglo XX (teoría y práctica)*, respectivamente) en los cinco primeros objetivos de nuestro proyecto que, en realidad, tuvieron como eje el número 5, esto es, subrayar la gravedad de las prácticas plagarias en el ámbito académico y la necesidad de erradicarlas; por su parte, los profesores Di Pinto y Santos Sánchez los implementaron en dos de las asignaturas que impartieron durante el segundo cuatrimestre (*Literatura española del siglo XVIII* y *La mujer como sujeto y objeto literario*) con el objetivo de medir sus resultados en una exposición oral final.

Los dos primeros docentes centraron su labor, siempre ajustándose a los objetivos diseñados desde la planificación del proyecto, en enfatizar la necesidad de mantener la integridad académica en sus trabajos. Por ello, y después de explicar en qué consiste dicho concepto, aplicaron herramientas antiplagio (en concreto, el programa Unicheck) en la entrega de los trabajos prácticos de sus respectivas asignaturas. Según las programaciones docentes, era necesaria la entrega en plazo del trabajo obligatorio para poder optar a la calificación de la asignatura. Los trabajos, cuya temática eligieron libremente los estudiantes, se entregaron durante la última semana de clase, es decir, cuando la materia ya estaba completamente explicada. Con el objetivo de introducir una variable que pudiera resultar significativa, en ambas asignaturas los estudiantes trabajaron de manera individual, mientras que, como veremos un poco más adelante, en las clases del segundo cuatrimestre trabajaron en grupos.

Se explicó a los estudiantes que el porcentaje máximo de coincidencias que se consideraba dentro de unos límites aceptables era de entre el 15 y el 20%. El programa antiplagio se parametrizó para excluir de las coincidencias las citas literales procedentes de fuentes primarias o secundarias. En total, analizamos 33 trabajos. Los porcentajes

de plagio registrados por la aplicación fueron desde el 0,00% hasta el 97,28%. Sin embargo, la incidencia fue muy diversa (**ver Anexo 1, Figura 1**):

Hay que indicar que el mayor porcentaje de plagio, cercano al 100%, correspondió a una estudiante formada académicamente en el sistema educativo chino. Sin embargo, lo más relevante, a la vista de los resultados, es que un 90,9% de los trabajos se sitúan por debajo del 20%, límite que convencionalmente se considera admisible (**ver Anexo 1, Figura 2**). De ellos, casi un tercio (un 30%) arrojó un porcentaje del 0% (**ver Anexo 1, Figura 3**).

Por consiguiente, se puede concluir que la conciencia antiplagio de los alumnos se materializa en redacciones más originales cuando tienen la certeza de una comprobación posterior y evaluable frente al fraude de la copia indiscriminada de contenidos procedentes de otras fuentes de referencia. Es decir, en un trabajo autónomo, responsable y eficaz.

Durante el segundo cuatrimestre, los profesores Di Pinto y Santos tuvieron como objetivo implantar en sus asignaturas la metodología de trabajo autónomo y la práctica de estrategias oratorias y retóricas aplicadas, por medio de una exposición oral, al debate académico. Para ello, se planificaron dos planteamientos diferentes. En la asignatura impartida por la profesora Di Pinto se permitió que los estudiantes organizaran los grupos de trabajo (de entre 4 y 5 miembros) y se les dieron sólo unas mínimas indicaciones: el tema del trabajo no podía coincidir con ninguno de los tratados en clase, tendrían un límite de tiempo para cada intervención (no menos de diez minutos y no más de doce), deberían acompañar su presentación oral con un documento Power Point que incluiría una bibliografía final y se resolverían dudas o proporcionarían indicaciones más específicas a demanda, es decir, únicamente si los integrantes del grupo lo solicitaban. Sin embargo, el profesor Santos siguió un planteamiento absolutamente pautado a la hora de dirigir el trabajo de sus grupos de estudiantes. Para ello, siguió el protocolo testado y validado durante la primera fase del proyecto (**ver Anexo 2**). Este último dedicó dos de sus sesiones a la enseñanza expresa de técnicas oratorias y recursos retóricos destinados a su aplicación práctica en un debate de naturaleza académica. Es más que destacable que todo el proceso se haya desarrollado sin ningún tipo de incidencia ni dificultad en el actual contexto de limitaciones por la situación sanitaria, que ha determinado que los grupos trabajasen de manera remota, en la mayor parte de los casos sin que sus miembros se conociesen. Los grupos escogieron de manera totalmente autónoma temas de gran interés para la asignatura dentro del plazo y la forma establecidos. Únicamente fue necesario rechazar el tema dos veces a uno de los grupos (D), ya que tanto su primera como su segunda propuesta

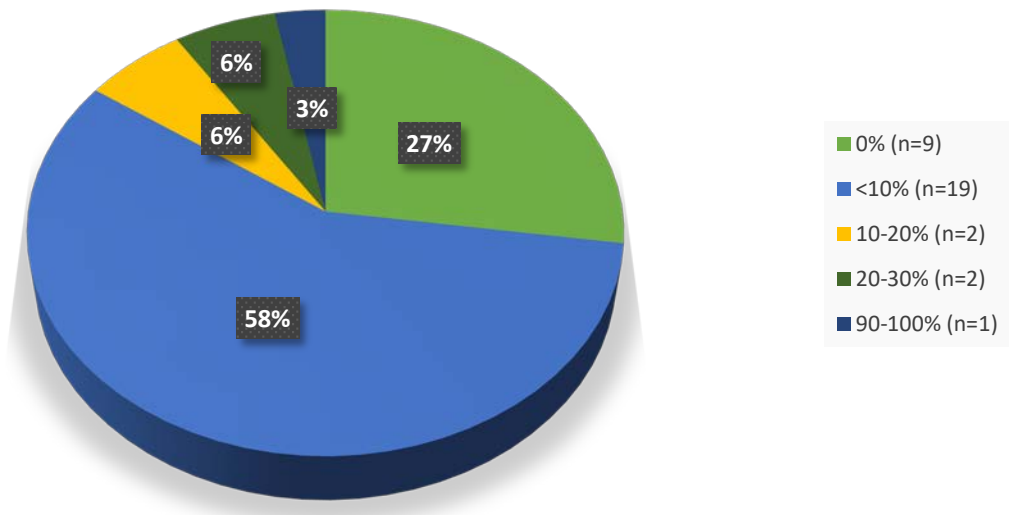
incurrían en vaguedades e incoherencias de orden cronológico. Posteriormente, los grupos entregaron también en tiempo y forma una propuesta más detallada en la que constaban un título descriptivo, el reparto de tareas entre los miembros con una asignación de tiempos, así como una bibliografía completa. Nuevamente, todas las propuestas fueron admitidas en primera instancia, por su adecuación y buen planteamiento, excepto, de nuevo, la del grupo anterior, que volvía a incurrir en incongruencias similares. Tanto la percepción del docente como los resultados obtenidos son muy positivos. La media del porcentaje de coincidencias que muestra el análisis de Unicheck es de un 20,4% (**ver Anexo 3**). El trabajo realizado demuestra que los alumnos son capaces de trabajar por sí mismos y que esa libertad les lanza a una investigación sobre temas que son de su interés, lo que, al mismo tiempo, dispara su motivación. Detrás de ese incremento motivacional está también la autonomía, a la que no están acostumbrados y que, pese al desconcierto inicial, terminan valorando de manera muy positiva. Los resultados son, en general, bastante buenos y, salvo cuestiones formales de orden marginal, los alumnos han demostrado una gran madurez en la realización de este trabajo. La nota media obtenida es un 8,2. Pueden consultarse los trabajos en el **Anexo 4**.

En el curso impartido por la profesora Di Pinto, en el que se siguió un planteamiento tradicional, mucho menos guiado, la nota media fue significativamente inferior (un 6,7) al tiempo que la media de plagio en los trabajos fue superior, en concreto, de un 24,3%. A diferencia del otro grupo, en el que debían recibir el visto bueno del profesor para la elección de su tema de trabajo en una fecha determinada, estos estudiantes informaron sobre la elección de sus temas con hasta dos meses de diferencia entre ellos, lo que afectó a la calidad del trabajo, pues no sólo indica una peor organización por parte de quienes se demoraron más en decidir, sino que implicó un menor tiempo para su realización. Los trabajos de esta asignatura pueden consultarse en el **Anexo 5**.

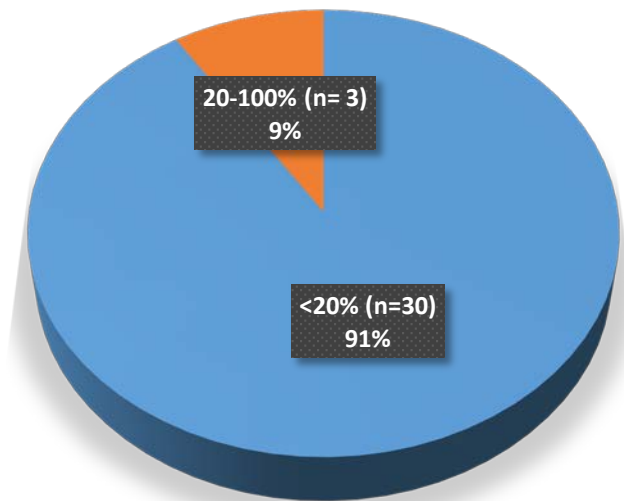
Podemos concluir que, de acuerdo a los datos objetivos recopilados, el método diseñado ha demostrado su validez y su pertinencia en la formación de estudiantes autónomos que son capaces de responder con solvencia a las contingencias que deben afrontar en la realización de una tarea académica compleja. Asimismo, ha demostrado su eficacia práctica, ya que los estudiantes que han trabajado siguiendo sus pautas han obtenido unas mejores calificaciones, tienen la sensación de haber aprendido más y muestran índices de plagio inferiores.

# **ANEXO 1**

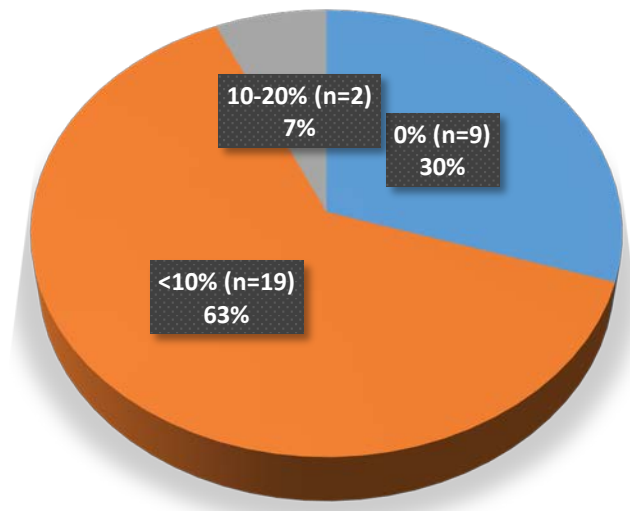
**FIGURA 1**



**Figura 2**



**Figura 3**



## **ANEXO 2**

1) Cada grupo será responsable de elegir su tema de presentación. Éste no podrá ser uno de los incluidos en la Programación docente de la asignatura pero, obviamente, tendrá que estar vinculado con la misma. De este modo, se ampliarán los contenidos de la asignatura. Será un miembro de cada grupo quien, con copia al resto, actúe como interlocutor con el profesor para tratar, a través de correo electrónico, sobre el tema y cuestiones de la presentación.

2) Los temas se asignarán de acuerdo al visto bueno obligatorio que reciban por parte del profesor. Puede darse el caso de que dos o más grupos estén interesados en un mismo tema pero sólo uno podrá trabajarlo y presentarlo. Para la obtención del visto bueno se marcará una fecha límite precisa (con día y hora concretos) tres semanas después de haber conformado los grupos de trabajo. Los estudiantes serán conscientes de que la obtención del visto bueno es una tarea lenta y laboriosa. Por consiguiente, cuanto más trabajen sus propuestas, más fácil y rápidamente obtendrán el visto bueno y, por lo tanto, más posibilidades tendrán de conseguir el tema de su interés y, claro está, dispondrán de más tiempo para trabajar su Presentación.

3) Una vez delimitado y aceptado el tema será necesario enviar al profesor una propuesta en la que se incluya: a) un título significativo; b) un esquema de los puntos que va a tratar cada uno de los miembros del grupo, considerando que las exposiciones de cada uno tendrán una duración mínima de 10 minutos y máxima de 12. 3) Un apartado en el que se incluya la bibliografía consultada.

La búsqueda de bibliografía concreta, aunque orientada y tutorizada por el profesor, será tarea que los integrantes del grupo realizarán de forma autónoma.

4) Los grupos dispondrán de 5 semanas para presentar *on line*, a través del cauce de la aplicación electrónica de Unicheck, una versión escrita de su presentación siguiendo las siguientes normas: un documento paginado en formato PDF redactado con un tipo de letra Times New Roman, tamaño 12, interlineado 1.5, texto justificado, con un título significativo e incluyendo la bibliografía consultada según el Manual de Estilo de Chicago.

5) El calendario de Presentaciones orales se planificará en la última semana de clase. Los estudiantes podrán disponer de un guion de apoyo en forma de notas escritas, pero leer la exposición penalizará la calificación de la misma. Es en este punto en el que el estudiante practicará las estrategias de oratoria.

6) Se espera que el resto de estudiantes estén atentos a las presentaciones de sus compañeros, tomen notas y planteen preguntas en el turno correspondiente. La actitud

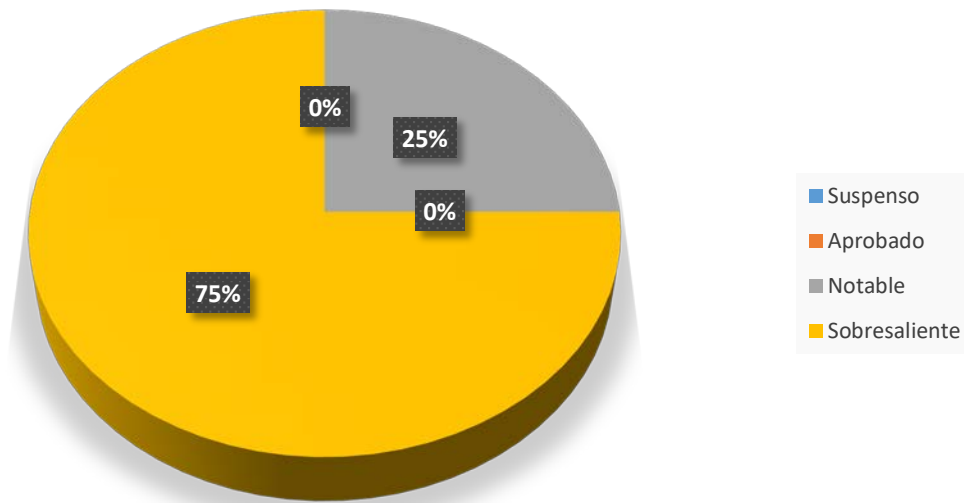
y participación en esta fase tendrá un impacto en el apartado de su nota de Asistencia y participación (el 10% de su nota final). Se pretende, con esta estrategia, habituar a los estudiantes al ambiente de un debate académico, al hábito de escuchar, de respetar el turno de preguntas, de intervenir siguiendo unas pautas oratorias, ya que, al haber participado todos en el proceso de autoaprendizaje, se desarrolla su sentido crítico al valorar tanto su trabajo como el de sus compañeros.

## **ANEXO 3**

## DATOS DE LA ASIGNATURA IMPARTIDA POR EL DR. SANTOS SÁNCHEZ

	Grupo A	Grupo B	Grupo C	Grupo D
Media de notas	8,3	8,2	7,6	8,7
% plagio	27,7%	20,2%	8,02%	25,7%

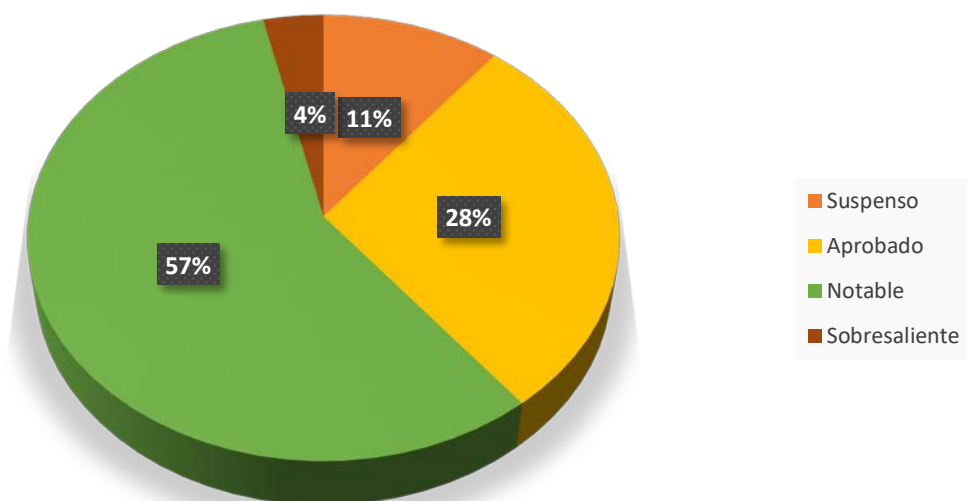
### NOTAS



## DATOS DE LA ASIGNATURA IMPARTIDA POR LA DRA. DI PINTO

	Grupo A	Grupo B	Grupo C	Grupo D	Grupo E	Grupo F
Media de notas	7,1	5,2	6,2	6,8	8	7,4
% plagio	8%	38%	1,26%	10,5%	8,72	79,7

### Notas



## **ANEXO 4**

La imagen de la bruja en la literatura española a lo largo de los siglos.

GRUPO A



# Índice

Introducción sobre el contexto y las definiciones de las brujas

Problemática

- I. Literatura española medieval y las premisas de la diabolización
- I. Literatura española del siglo de oro : la figura de la bruja durante la caza de las brujas.
- I. Literatura española del siglo XVIII y del siglo XIX.
- I. Literatura moderna, representación de la bruja y feminismo.

Conclusión

# Introducción



- Visiones antiguas de las brujas en la cultura celta y greca.
- Definición actual del diccionario de la Lengua Española de la real Academia Española : « *Mujer que, según la opinión vulgar, tiene pacto con el diablo y, por ello poderes extraordinarios* » o « *En cuentos infantiles tradicionales, mujer fea y malvada, que tiene poderes mágicos y que, generalmente, puede volar montada en una escoba.* » .
- Una reinterpretación de las creencias paganas frente al cristianismo.
- ¿Pero por qué las brujas más que los brujos? Eva la pecadora original.

# Problemática

A la luz de las diferentes obras de literatura española trataremos de comprender el papel desempeñado por la representación literaria de la bruja sobre las mujeres y su relación con la sociedad. Más ampliamente, intentaremos entender:

**¿En qué medida la figura de la bruja en la literatura española a lo largo de los siglos está vinculada a la historia de las mujeres?**



# Literatura medieval



Historia medieval de España es la denominación historiográfica de un periodo de más de mil años, entre los siglos V y XV, en el marco territorial completo de la península ibérica.

Uno de los primeros textos interesantes en este terreno, *La gran Conquista de Ultramar*.

*Las Siete Partidas*, el Título XXIII de la última partida, « *De los agoreros, et de los sorteros, et de los adivinos, et de los hechiceros et de los truhanes* », pone en evidencia algunos de los hábitos de los hechiceros y nigrománticos y reclama la muerte para todos los oficiantes de estos hábitos reprobados. (...) Este texto hace que la brujería sea condenable por la justicia, así como ciertas prácticas sexuales. Inscribe la brujería en los hechos punibles por la ley, la oficializa y así la reconoce.



Durante los últimos siglos de la Edad Media, no faltan nunca los ataques contra magia y hechicería.

En *El Conde Lucanor*, el autor Don Juan Manuel describe uno de los personajes como una vieja, mal consejera, que introduce la magia en la vida de otros personajes.

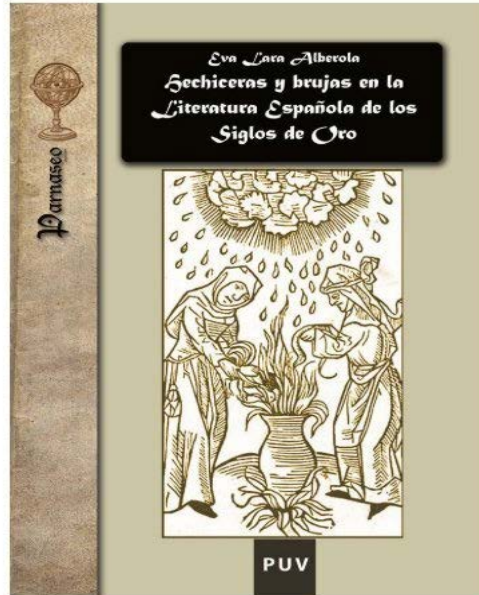
Como conclusión se puede afirmar que si bien los textos aludidos hacen referencia en determinadas ocasiones a Circe y a Medea, ninguna de las magas clásicas se erige en auténtico personaje. Por otra parte, abundan las reinas- hechiceras dedicadas en su mayor parte a la adivinación. Por los demás, muchas de las menciones que se hacen de la hechicería y del oficio celestinesco tienen más que ver con reprobaciones que con figuras literarias concretas.

# Renacimiento

- “Renacimiento mágico”
- Culturas árabes y judías → influencia en las prácticas masculinas
- Culturas grecolatinas → influencia en las figuras femeninas
- Época de miedo ante lo que está por llegar → supersticiones
- Convive superstición y razón. Esta convivencia se extiende hasta el siglo XVII.



# Los Siglos de Oro



Cientos de miles de mujeres murieron en las hogueras y la tragedia que rodeó a la feminidad fue mucho mayor que la que rodeó a la masculinidad.

Ninguna mujer pasó a la historia por la astrología, filosofía o medicina. A las mujeres se las tiene en consideración por los procesos inquisitoriales. Hubo magos que dejaron testimonios propios escritos. Las mujeres no sabían escribir por lo que no hay testimonios. El canal de la magia femenina era la oralidad.

Un cúmulo de pócimas, ungüentos, raptos, posesiones, pactos, reuniones, vuelos, demonios, brujas, esferas, magos, etc., se vierte en multitud de libros que se publican y difunden por la Europa occidental, especialmente desde finales del siglo XV hasta principios del XVIII.

# Consolidación de las tipologías femeninas mágicas en el panorama literario

En literatura península no hay un único prototipo único de mujer mágica, sino que hay varias tipologías:

- la hechicera celestinesca (personaje autóctono)
- la hechicera étnica (moras moriscas y judías, conversas y gitanas)
- la hechicera mediterránea (siguen de cerca los modelos grecolatinos)
- la bruja (es la menos representada en la época, es un ente general)
- tipología híbrida (son figuras que no pueden clasificarse en uno u otro arquetipo, ya que tienen características de varios).

**La bruja** características: aquelarres, relación bruja- diablo, banquetes, danzas, adoración, el vuelo, el uso de ungüentos

Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*. En estas obras la bruja generalmente siempre termina mal, son castigadas por la Inquisición y no obtiene nada del diablo.

A través del análisis de Torquemada Eva Lara Alberola concluye que tuvieron que circular historias terroríficas. Esto tendría que provocar un miedo terrible en las mujeres que cumplían las características arquetípicas de la bruja.





*Entremés famoso de las brujas*, de Agustín Moreto: quienes son burlados son los curiosos, y no las brujas, que en realidad sólo pretenden serlo para llevar a cabo un timo y ganar dinero.

Eva Lara Alberola explica que solo la tratadística y la cuentística plantean a la bruja de manera seria, y lo hacen como textos testimoniales, pero en los textos de ficción seguía habiendo reparo por representar a la bruja satánica de manera seria.

La bruja de la literatura de los siglos de oro está basada en las brujas que aparecen en los tratados, aunque a veces son modificadas dando lugar a una variada tipología.

# Siglo XVIII



- Racionalidad → escepticismo → Representación burlesca.
- Comedias de Antonio de Zamora y José de Cañizares.

# Torres de Villarroel

*Las brujas del campo de Barahona*  
(1731).



“Me enterró la voz en el estómago un infernal tropel de viejas todas en cueros, que danzaban en el aire, sin otro abrigo sobre sus carnes que una liga de cáñamo en las cinturas, adonde estaba ahorcado un pucherillo, rebosando pringue y ungüento. [...] Bajaron a tierra arremolinadas, formando más estruendo que una legión de vizcaínos, tanto se asustaron nuestras cabalgaduras con el ruido, que nos vertieron en el suelo, con alguna crujía del costillaje, y reconociendo por los escandalos del sitio, que serían brujas, nos incorporamos con menos susto, y vimos que había formado la maldita tropa un círculo, cuyo horrible centro ocupaba un cabrón [...].”

# Goya y Moratín

- Comentarios a la relación del Auto de fe de Juan de Mongastón (1811)
- Simultaneidad
- Bruja = vieja, fea, celestinesca, repugnante e hipócrita



“¡Y cómo se van por el aire!”



“Se ve que el demonio se acomoda al uso de la tierra. Adonde fueres, haz como vieres. En Valencia gustan mucho las brujas de atabalillos y dulzainas, y cantan la jota, en la Mancha tocan panderos y tiples, en Andalucía sonajas y panderetas; en Galicia gaitas, en Portugal guitarras y en Zugarramurdi se huelgan con la flauta de Guyburu y el tamborino de Juan Sansín”

- *El Entremés nuevo intitulado el incrédulo de bruxas y malcreiente de duendes* del Padre Villarroya.
- Diccionario de autoridades.
- Autos de fe
- *Poema heroyco, a el auto particular de fe, que se celebrou en esta ciudad de Granada, el dia 31 de enero deste presente año de 1723.*
- Dos pliegos.

De dos mugeres, las señales mismas

Las publican por falsas, y embusteras:

Sortílegas entrambas; y aun la vna

Otra vez castigada vio Valencia



Cultura popular.

# Siglo XIX

- Abolición de la Inquisición en 1834 → persistencia en los pueblos .
- *La redoma encantada* de Hartzzenbusch.
- *Cartas desde mi celda* Bécquer.

“me bastó distinguir sus greñas blanco que se enredaban alrededor de su frente como culebras, sus formas extravagantes, su cuerpo encorvado y sus brazos disformes”



# LA BRUJERÍA EN EL SIGLO XX, LA ACTUALIDAD Y SU RELACIÓN CON EL FEMINISMO

- Durante el siglo XX continúa la caza de brujas.
- Aunque cueste creerlo, los restos de esta tradición llegaron al siglo XX.
- Sigue vigente en nuestros días en muchos lugares del planeta.
- Hay quienes las consideran heredad de ignorancia, ignorando que son un elemento de la cultura no material.
- La brujería sigue siendo rebelión política.
- Esta cacería continúa y probablemente continúe los próximos años porque la brujería es rebelión, es resistencia y otorga poder.

# SU RELACIÓN CON EL FEMINISMO



- “Som os las nietas de las brujas que no pudisteis quem ar”  
La bruja actúa como símbolo del fem inismo.
- La bruja hoy en día se ha convertido en un símbolo de rebelión y lucha.
- Han aparecido muchas herederas afiliándose a las siglas de WITCH y otras filiales. Se manifiestan lanzando conjuros contra el presidente por el movimiento Black Lives Matter, contra los inmigrantes o contra el patriarcado, entre otras muchas cosas.
- La im agen que una sociedad tiene de las hechiceras nos dice mucho de cómo se percibe directamente a la mujer.

# EN LA LITERATURA

Julio  
Cortázar

RAYUELA

- Mona Chollet nos cuenta en su obra *Brujas* que a las brujas se las mató por ser brujas pero también por ser mujeres.
- Podemos destacar a La Maga de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, quien mantiene una relación amorosa con el protagonista.
- La Bruja Blanca de *Las Crónicas de Narnia* (1950- 1956).
- La Bruja del Este de *El maravilloso Mago de Oz* (1900).

# LA BRUJERÍA EN LA ACTUALIDAD Y EL FEMINISMO

- El año pasado se publicó una obra llamada *Brujas Literarias*, de Tasia Kitaiskaia, donde cuenta la historia de escritoras que han sido ignoradas y maltratadas como lo fueron las brujas y lo que hace es dotarlas de sabiduría y poder.
- La escritora Carolina Andújar dice en su obra *Pie de Bruja*: “Hay niñas que son esencialmente buenas. Otras son esencialmente malas. Y otras bueno, otras son esencialmente brujas”.
- En la actualidad se están llevando a cabo proyectos para dar a conocer la cultura tradicional, pero el tema de la magia y las supersticiones ha sido desprestigiado



# Conclusión

Podemos claramente ver una evolución en cuanto a la figura de la bruja en la literatura española. De la figura de la hechicera pasando por una diabolización durante el siglo de oro hasta un icono feminista, la figura de la bruja encarna la opresión de las mujeres. En efecto, la literatura como el arte en general tiene un papel importante en la sociedad, tiene el poder de influir en la población. Durante la caza de brujas, estas fueron presentadas como monstruos, amantes del diablo a veces fea a veces encantadora. La locura de la caza de brujas ilustra bien el deseo de matar a las mujeres y de ejercer sobre ellas un dominio patriarcal. Goya se alzó contra esta locura con sus pinturas advirtiéndole que “El sueño de la razón produce monstruos”. Hoy, la figura de la bruja está reutilizada por los movimientos feministas. Hubo una evolución clara entre la bruja perseguida, representada como el mal encarnado y la figura de mujer liberada. Sin embargo, en algunos aspectos hemos regresado a una visión antigua o celta de la bruja. Ahora, la bruja encarna el poder y la liberación de la mujer. Se trata de la potencia liberada de la mujer que quiere luchar por sus derechos.

# Bibliografía

- Alberola, E. L., 2010. *Hechiceras y brujas en la Literatura Española de los Siglos de Oro*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Alberola, E. L., s.f. *El terror de la brujería: antecedentes de un motivo literario gótico*. [En línea] Available at: <https://www.apsu.edu/polifonia/volume2/e5.pdf>
- Azurmendi, M., 2013. *Las brujas de Zugarramundi*. s.l.:Alm uzara.
- Bécquer, G. A., 1972. *Rimas, Leyendas, Cartas desde mi celda*. María del Pilar Palom o ed. Madrid: Taurus.
- Caro Baroja, J., 1966. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cruz García de Enterría, M., 1994. Magos y santos en la literatura popular (Superstición y devoción en el siglo de las luces. En: J. Huerta Calvo & E. Palacios Fernández, edits. *Al margen de la ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*. Madrid: Rodopi , pp. 53- 76.
- Chollet, M., 2020. *Brujas, ¿estigma o la fuerza invencible de las mujeres?*. s.l.:S.A Ediciones B.
- d'Eaubonne, F., 1999. *El sexocidio de las brujas*. s.l.:Incorpore.
- X, A., 1265. *Las Siete Partidas*. s.l.:s.n.
- Felipe Vivaneo, L., 1972. *Moratín y la ilustración mágica*. Madrid: Taurus.
- Fernández de Moratín, L., 1999. *Quema de brujas en Logroño*. Valencia: La Máscara.
- Lison Tolosana, C., 1992. *Las brujas en la historia de España*. Madrid: Temas de hoy.
- Morgado García, A., 1999. *Demonios, magos y brujas en la España moderna*. Cádiz: Universidad de Cádiz servicio de publicaciones.

La maternidad, el cuerpo y la sangre  
en *Diré tu cuerpo* de Maria-Mercè

Marçal

GRUPO B

# Introducción

- Maria-Mercè Marçal (1952-1998)
- *Diré tu cuerpo*
  - *Terra de mai (1982) Tierra de nunca*
  - *Raó del cos (2000) Razón del cuerpo*



# La maternidad vinculada a la virginidad

- Razón vs. Cuerpo
- Debilidad y decoro
- Maternidad y religión: la virginidad de la madre
- Negación de la creación
  - Intertextualidades bíblicas

# I

**Te he negado**

**madre**

tres veces

y cien.

Y ningún gallo cantaba

afuera.

Son ciegas, sordas, mudas

nuestras traiciones.

Y la derrota.

*A mi madre*

Me dijiste: este  
es mi cuerpo,  
mi sangre.

Toma, come y bebe  
-vida y mortaja.

Después, el pan  
rebanado, herido  
por el cuchillo  
y el vino rojo  
vertido, manchando  
el mantel.

**Bajo la mirada  
obscena de un dios  
que te usurpaba  
las palabras.**

## *La divina sangre de las mujeres* - Cristina Fallarás (2021)

- *The Creation of Man*: ¿Delito de odio?
- Representaciones de la sangre de las mujeres
- Ningún parto en la Biblia

*Birth Undisturbed:* Natalie Lennard





*Royal Blood (2018)*



*The Creation of Man (2017)*

# La presencia de la menstruación: vida y muerte

- Reconstrucción de la identidad femenina
  - La ley de extranjería y el exilio [Agnès Toda i Bonet, 2017]
  - La orfandad [Agnès Toda i Bonet, 2017]
  - Reinención del mito de la esposa de Lot
- *Tierra de nunca* (1982)
- “Dos mujeres: un pacto / **más allá del deseo**, / inscrito en todas partes y en ninguna. / Dos mujeres: al mismo tiempo / **dar nacimiento y nacer, vivas / en el nombre y en la carne**”
- Reinención de las connotaciones de la sangre femenina frente al Inmaculismo / **la “mácula”**
- Liberación de **la palabra del hombre**

# La presencia de la menstruación: vida y muerte

- El paraíso perdido:
  - “Dados de espejo / multiplican el musgo / en el **jardín extremo** donde nada va en sentido / contrario, y donde con fuerza de carbunclo / triunfa **la vieja voz de la manzana**, / y **la serpiente del deseo**, en la encía” [“Sextina de los seis sentidos”]
  - El pecado original
  - El útero materno
  - El espacio sin la palabra del hombre
- El dios obscuro
- La sangre dadora de vida (**maternidad**) y recuerdo de la vida del cuerpo propio frente a la prueba física del dolor en los mártires (**muerte**)

# La sacralización de la sangre masculina en el cristianismo

- La Preciosa Sangre de Cristo
  - “La sangre de Cristo es central como símbolo de la redención vinculada al sacramento de la eucaristía” [David Casado Neira, 2016]
- El Inmaculismo
  - “mantellina de novia / desnuda y **defendida**, / de **criatura nacida** / **en el envoltorio** / **de una intacta** / **promesa**” [“Velos de cebolla o la danza secreta”]
  - La limpieza de sangre
  - “Los conceptos de limpieza y pureza en el Antiguo Testamento fuertemente asociados a la sangre responden a principios articuladores del orden social (Douglas, 1966). La sangre es impura, contaminante y con un poder sancionador que la convierte en ley” [David Casado Neira, 2016]



*Cristo de la sangre*, Zuloaga,  
1911, Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofía.



*Cristo crucificado*, Murillo, 1677, Murillo.



*La Anunciación*, Murillo, 1660, Museo del Prado.



*Inmaculada “de Sault”*, Murillo, 1678, Museo del Prado de Madrid.



*San Agustín entre el Cristo y la Virgen*, Rubens, 1615,  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



# La sacralización de la sangre masculina en el cristianismo

- “Pero cosidas / la una contra la otra, / **clavadas** / una y otra / **por el mismo dios** / **en la cruz de la nada** / desde el fondo de los / **siglos** / blandimos / **la sangre** / **de** / **nuestro silencio**, / **agua y vino**, / **en la herida**. / Y pueden contarse / todos nuestros huesos”
- “me **arrodillo** ante / el **cuerpo** / **impuro** / **obsceno** / **mortal** / primer / **país** / viviente / **ataúd** / **abierto** / **del que vengo** / no hay, / **madre, otro nacimiento**”  
[“Resurrectio”]

# La reinvencción de la sangre femenina de Maria-Mercè Marçal

- “Como el florecimiento / entre la **nieve**, repentina, / **la sangre, la mancha:** / **la señal de la pérdida / desmintiendo la muerte**”. [“Pérdida”]
- “Por cada gesto / que da fruto / pródiga / escurridiza / **de flor roja.** / **Vida, exceso,** / **hemorragia** / imponderable / **tesoro / de la pérdida**”

## El cuerpo y el lenguaje poético

- “donde tu cuerpo y el mío forman un solo **nombre**, / donde mi nombre y el tuyo forman un solo cuerpo. / **Diré tu cuerpo como un conjuro de plata / y reptaré tu nombre** de sima voraz / con el deseo izado bajo tormenta”. [“Nunca”]
- “**Diré tu cuerpo, libro de maravillas, / romera de tu nombre y de tus signos [...]** / **Te diré, Mai, cómo es tu sangre, cómo tus signos**” [“El cuervo ausente”]
- “Como si me viniera de ti / **la carne, la sangre / de las palabras**”
- “**Cuerpo mío: ¿qué me dices?** / Como un **crucificado / hablas por boca de la herida** / que no quiere encorar / hasta cerrarse en la mudez: / **inarticulada / palabra viva**”.
- “Como una sola apuesta / a todo / y nada / **sangre y palabra / y amor: vértigo / dado de espejos / en juego**”.

# La palabra del hombre

- “La cicatriz / me divide / en dos partes / la axila. / Cremallera / de carne / mal cerrada / pero / inamovible. / **Inamovible** / como el decreto / que en **lengua** / **imperial** / **me exilia** / **a la tierra** / **helada** / **de los enfermos** / **sin término** / **ni rostro**”
- “Me dijiste: este / **es mi cuerpo**, / **mi sangre**. / **Toma, come y bebe** / --**vida y mortaja**. / Después, el **pan** / rebanado, **herido** / por el **cuchillo** / y el **vino rojo** / vertido, manchando / el mantel. / **Bajo la mirada** / **obscena de un dios** / que te usurpaba / las palabras”
- “**Morir**: quizá tan sólo / **perder forma y contornos**, / deshacerse, ser / sorbida adentro / del **útero vivo**, / **matriz de dios** / **madre: desnacer**”

# La materialidad del cuerpo.

## La dicotomía del cuerpo y la razón

“La sociedad occidental [...] está marcada por una profunda somatofobia que separa cuerpo y razón, entendiendo el primero como un instrumento imperfecto para la segunda. Cuando el proyecto de lo humano es el del perfeccionamiento de una razón moderna, exacta, totalizadora, el cuerpo vulnerable y necesitado de lo maternal se exilia. [...] tanto cuerpo como materia se mantienen impronunciados en los espacios claros de la razón masculina. Su fuerza y sus potencias caen en un punto ciego: la oscuridad de lo animal, de la *sin-razón*”

– Noelia Díaz Vicedo y Sara Torres, editoras de *Diré tu cuerpo* (2020)

# La materialidad del cuerpo.

## El cuerpo feminizado en la experiencia humana

“¿Qué es femenino? ¿Aquello que tradicionalmente se ha considerado femenino? ¿Aquello que en este momento las mujeres, son, sienten, dicen? ¿ O bien aquello que las mujeres habrían podido desarrollar en otro tipo de sociedad que no fuera opresora, etcétera? [...] nuestra cultura nos ha limitado, ha limitado a los hombres y a limitado a las mujeres. Los hombres, de esa limitación, han sacado unos privilegios, unas ventajas. No todos estamos igualmente limitados. Unos han sacado privilegios, otros opresión. [...] Todo parte del hecho de tener un cuerpo diferente, creo que eso marca mucho”

– María-Mercé Marçal entrevistada por Anna Montero. *Daina*, 3 (1986)

“El cuerpo, el reconocerlo, es afirmar la propiedad de un territorio que nos pertenece. [...] Hay que aprender a buscar estrategias para conceptualizar nuevas formas de mirarnos como cuerpos que piensan y ejercen poder, donde también las virtudes comprenden pensar la distancia y repensar los vínculos con la existencia, sacando provecho de las nuevas tecnologías y formas de promover la crítica desde la visión femenina. El cuerpo es la primera soberanía que tenemos para desarrollar la existencia. La pregunta clave que surge es: ¿cuál es la relación del cuerpo que habitamos con eso que está fuera de nosotros?”

– Georgia Rothe, *Las cuerpos como arena política* (2020)

## La corporalidad en *Diré tu cuerpo*. Maternidad y sangre.

“Con hilo de olvido  
la aguja enfila.  
Deshace el desgarró  
que ve, deja el que  
encuentra. Acierta **piel**  
**muerta**, tejido,  
aire, **carne viva**:  
cose la **memoria**,  
la zurcidora ciega.”

“La **cicatriz**  
me divide  
en dos partes  
la axila.  
Cremallera  
de **carne**  
mal cerrada  
pero  
**inamovible**.  
[...].”

“**Cuerpo mío: ¿qué me dices?**  
Como un crucificado **hablas**  
**por boca de la herida** que no  
quiere encorar hasta  
cerrarse en la mudez: inarticulada  
**palabra viva.**”

«Resurrectio»

“me arrodillo ante

**el cuerpo**

**impuro**

**obsceno**

**mortal**

primer

**país**

**viviente**

abierto

que vengo

**hay,**

**madre, otro nacimiento”**

ataúd

del

**no**

*A mi madre*

3

“Como si me viniera de ti  
**la carne, la sangre**  
**de las palabras.”**

# Otras formas de tratamiento

## Maternidad, cuerpo y sangre

Ampliar visión de María-Mercè Marçal hacia otros horizontes artísticos.

Misma temática —————> diferentes perspectivas.

- Obras siglo XX/XXI —————> momento en el que adquieren resonancia.
- Exposiciones, asociaciones, centros de apoyo, activistas...
- ¿De que más formas se trabajan estas temáticas en la actualidad?

# Intertextualidad

Miriam Reyes



Eventualmente paso **días enteros sangrando**  
(por **negarme a ser madre**).  
El **vientre vacío** sangra [...]

[...] No alimentaré a nadie con **mi cuerpo**  
Para que viva este suicidio en cuotas que vivo yo.  
Por eso sangro y tengo cólicos  
y me aprieto este vientre vacío  
y trago pastillas hasta dormirme y olvidar  
que **me desangro en mi negación**.

Érika Martínez



Se podría afirmar: **yo soy mi cuerpo**.  
Sin embargo, si perdiera la pierna derecha [...],  
**seguiría siendo yo** [...]

¿Cuánto cuerpo tendría que perder para dejar de ser yo?

Quizás una mínima parte de mí representaría al resto por sinécdoque. O quizás **mis restos** me convertirían en otra.

Cortarte las uñas **te modifica existencialmente**.

# Intertextualidad

Sònia Arias i Gasch

la sang del cos  
morta i viva

amarada  
l'espurna de l'espai  
entre el melic i les lumbars  
baixa feréstega  
xopa  
i riu  
arrasant i desprenent  
la seva erosió  
amb el repòs de la mort  
amb l'essència de la vida  
et porta l'enyor  
del què no has viscut  
i et dóna l'empenta  
de qui has decidit ser  
inunda valenta  
sent present  
passat  
i futur

la sangre del cuerpo

muerta y viva

**empapada**

la chispa del espacio  
entre el ombligo y las lumbaras

**baja salvaje**

empapada  
y río

**arrasando y desprendiendo**

su erosión  
con el reposo de la muerte  
con la **esencia de la vida**

te trae la añoranza  
de lo que no has vivido  
y te da el empujón

de **quien has decidido ser**

inunda valiente  
siendo presente  
pasado  
y futuro

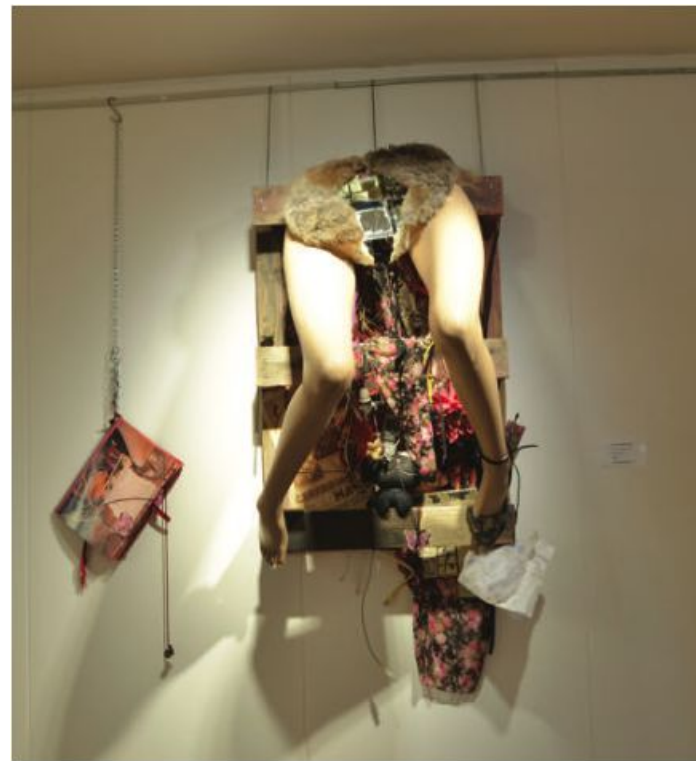
# Intermedialidad

## ESCULTURA

Alejandra Zermeño,  
*El ciclo*



Magdalena Serna,  
*Parte del parto*



# Intermedialidad

## PINTURA



Cinta Tort Cartró  
@zinteta



Liz Darling,  
*Y llegarán a ser como Dios*

Montserrat Blanco,  
*Florecimiento*



María Bozzini,  
*Rosa de luna llena*

# Intermedialidad

## MÚSICA

### Cecilia, *Nana del prisionero*

Duérmeme en mi vientre, niño  
Pequeño prisionero  
Araña mis entrañas, niño  
Con tus pequeños dedos

Yo soy tu prisión [...]

Báñate en mi mar espeso  
Lávate en mi agua  
Bebe bien mi sangre, niño  
Que nunca se acaba [...]

Mécete impaciente, niño  
Te llevo en mi cintura [...]



### Jenny Hval, álbum *Blood Bitch*

- Solo es sangre.
- Poder creativo.

<< Me pregunto si los vampiros menstrúan >>

# Conclusión

- Necesidad de resignificar conceptos —————> María-Mercè Marçal lo hace sin tapujos.
- **Mujer** —————> elementos que la componen —————> tradicionalmente mitificados.
  - Maternidad:
    - ➔ Imposición > constructo sociocultural > elección personal
    - ➔ Obstáculos > espacio público > trabajo, estudios, mayor libertad...
    - ➔ Pros y contras
  - Sangre:
    - ➔ Mayor conciencia > relación más estrecha con nuestro cuerpo > mayor libertad
    - ➔ Vida y salud > confirma nuestra existencia.
    - ➔ Sucio, patológico, grotesco, brutal, pudoroso... > ~~TABÚ~~
  - Cuerpo:
    - ➔ Necesidad de dominarlo.
    - ➔ Relación cuerpo/alma.
    - ➔ Apreciarlo, comprenderlo, cambiarlo.

# Bibliografía

- ARIAS I GASCH, Sònia (2019): *Habitar-se durant la fertilitat. Procés creatiu al voltant del cicle menstrual* (Trabajo de fin de grado), Escuela Superior de Música de Cataluña.
- BOSSI VIQUEIRA, Carla (2019): «Crear o criar: El Arte explora la maternidad», *AFIN*, Núm. 118, pp. 2-16.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (trad. de M<sup>a</sup> Antonia Muñoz), Ediciones Paidós, Barcelona.
- CASADO NEIRA, David (2016): «[Más allá del testimonio. El imaginario de la sangre en la víctima](#)». *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, Núm. 7, Universidad de Vigo, pp. 42-59.
- MARTÍNEZ, Ariel (2014): «[Los cuerpos del sistema sexo/género. Aportes teóricos de Judith Butler](#)». *Revista De Psicología*, vol. 12

# Bibliografía

- ESCUIN BORAO, Ignacio (2010): «Poesía e imaginario femenino: La escritura de Miriam Reyes», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, vol. 23, Núm. 2, pp. 63-84.
- FALLARÁS, Cristina (2021): «[La divina sangre de las mujeres](#)», *Posibilidad de un nido*. [Acceso: 18 de mayo de 2021].
- GUILLO ARAKISTAIN, Miren (2014): «Mujeres jóvenes y menstruación: contracultura y resignificación del ciclo menstrual en el País Vasco», *Jóvenes, desigualdades y salud: vulnerabilidad y políticas públicas*, pp. 143-165.
- LENNARD, Natalie (2021): [Birth undisturbed](#) [Acceso: 18 de mayo de 2021].
- MEDINA PUERTA, Carmen (2020): «El tema de la maternidad en las poetas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero», *Artifara*, 20.2, Monográfico, pp. 183-204.

# Bibliografía

- PLAZA RODRÍGUEZ, Katherine Victoria (2020): *La escultura como recurso de abordaje psicológico en la construcción de la imagen corporal en mujeres* (Proyecto de Investigación para la obtención del título de Psicología Clínica), Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Ambato.
- PORTELA PÉREZ, Alba (2017): *La continuidad de la vida a través de la mujer y la esencia del color rojo* (Trabajo de fin de grado), Facultad de Bellas Artes de Altea, Universidad Miguel Hernández de Elche.
- REYES TOXQUI, Álvaro (2017): «[Razón, cuerpo y resistencia social. Un estudio sobre la corporeidad en tres momentos históricos de la razón](#)», *Revista latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Soledad*, Vol. 9. Núm. 25.
- ROTHER, Georgia (2020): «[Las cuerpos como arena política](#)», *Resonalia* [Acceso: 18 de mayo de 2021].

# Bibliografía

- RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estela (2008): «[Sine Labe. El inmaculismo en la España de los siglos XV a XVII: La proyección social de un imaginario religioso](#)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIII, Núm. 2, pp. 197-241.
- TODA I BONET, Agnès (2017): «Maria-Mercè Marçal y su construcción de la feminidad», *Escribir como mujer: ¿hacia una reescritura de la autoría?*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, pp. 159-179, Universidad de Varsovia.
- VALADEZ ÁNGELES, Eva (2017): *Menstruativismo: una herramienta para la agencia de las mujeres menstruantes* (Trabajo para la obtención del grado de maestra en estudios de intervención feminista), Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, San Cristóbal de las Casas.
- WOLLSTONECRAFT, Mary (2016): *Vindicación de los derechos de la mujer* (trad. de Marta Lois), Taurus, Madrid.

## Otros recursos

Bbc News: [\*La artista noruega que celebra la menstruación con una canción\*](#) (2/10/2016) [Fecha de consulta: 18/05/2021].

Youtube: [\*Jenny Hval - Blood Bitch Album Trailer\*](#), Sacred Bones Records (19/07/2016) [Fecha de consulta: 18/05/2021].

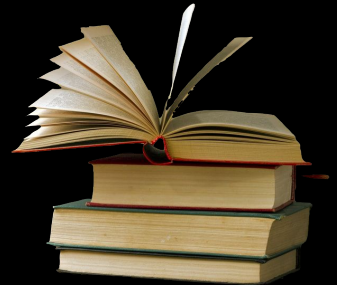
Youtube: [\*Nana del prisionero\*](#), Cecilia-Tema (24/09/2015) [Fecha de consulta: 18/05/2021].



# — FEMME FATALE —

LA MUJER TRASCENDENTAL E INTEMPORAL EN  
LA LITERATURA ESPAÑOLA

GRUPO C





# INTRODUCCIÓN

# Sumeria y Gilgamesh



Ishtar rechazada por  
Gilgamesh y  
agredida con un  
trozo de toro por  
Enkidu cuando  
intenta vengarse.



# Celtas: Morrigan

Morrigan, Macho o Badb, diosa de la guerra, muy bella, engañaba a los hombres para hacerles el bien o el mal, podía transformarse en diversos animales pero prefería el cuervo.



Sí, es la misma que  
en el DragonAge

# Celtas: Morgana



Hermana del rey  
Arturo con quien  
concibió a Mordred el  
traidor.



# Germanos y Nórdicos

Gudrum / Krimilda se casa con Atila y provoca una guerra entre hunos y burgundios para vengar la muerte de Sigfrido.



# Grecia y Roma

Pandora: Paradigma de la mujer fatal.



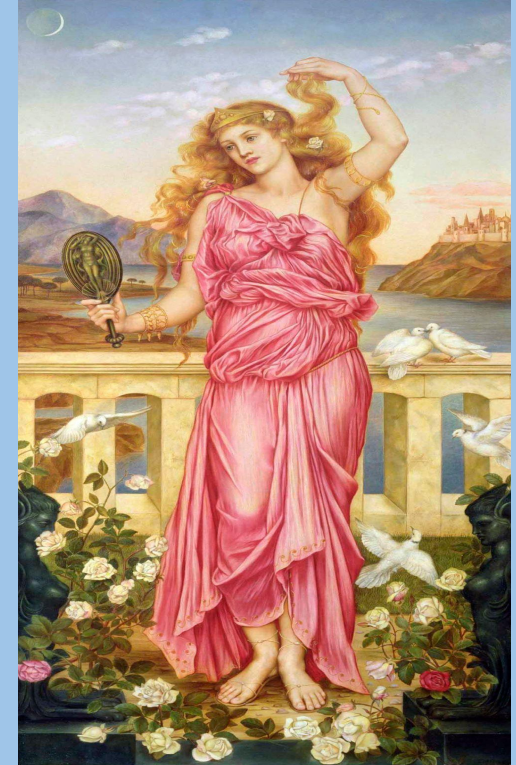
Medea: La mujer hechizera y marginal.



# Grecia y Roma



Todos los eventos de la Ilíada y la Odisea son provocados por mujeres.



# Grecia y Roma



Mujeres culpables  
sólo por el hecho  
de serlo.



# Judeo-cristianismo

Eva, sincretismo con Pandora, origen de todos los males.



Lilith como uno de los paradigmas de la femme fatale, figura subvertiva en el romanticismo.



# Judeo-cristianismo

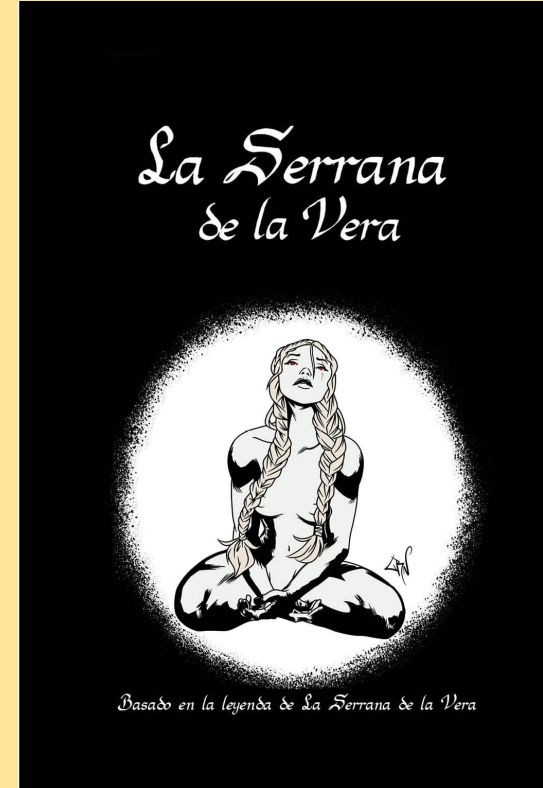


Mujeres virtuosas  
y relajación del  
tópico en los  
evangelios.



# La Serrana de la Vera – un ejemplo de *femme fatale* en la Edad Media

- Comarca de la Vera en la Comunidad de Extremadura.
- Se supone que proviene de la Edad Media y se relaciona con las serranillas y pastorelas medievales.



# TRES VERSIONES DE LA LEYENDA

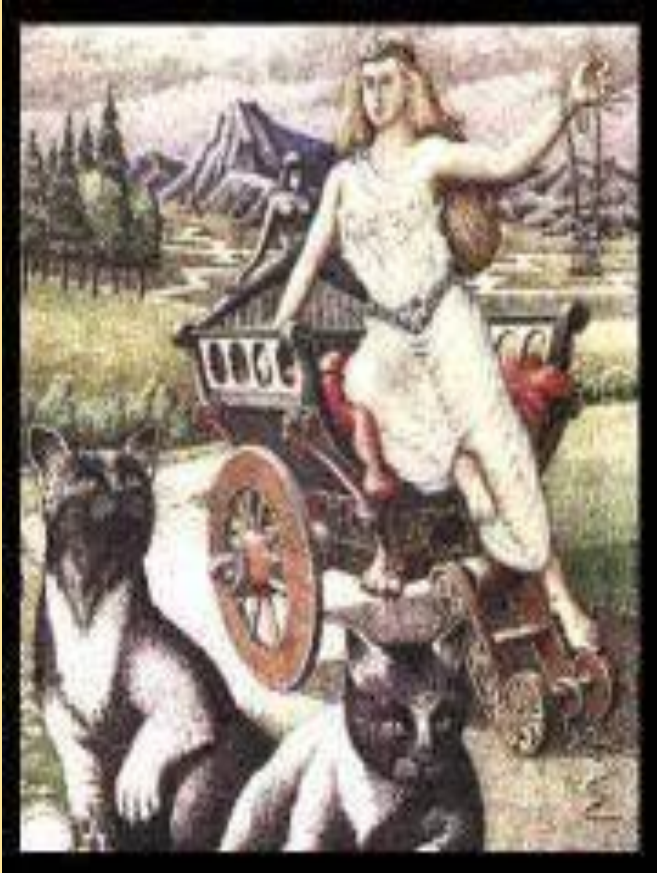


## Mujer felina:

- adoptan una actitud similar a la de los gatos.

- transgresora de las reglas sociales.

- la sensualidad de sus movimientos y sus habilidades en la cacería.



# SIMBOLOGÍA: los cabellos y la cueva



- atracción y fuerza vital, lo sagrado

- cabello trenzado vs. cabello suelto



- La muerte

- Regressus ad uterum*

- "el umbral vaginal de la Tierra-Madre"

### 3. Modernismo



Écfrasis

=

Literatura  $\longleftrightarrow$  Pintura

*Salomé* (1918)

Federico Beltrán Masses

### 3. Modernismo



**Salomé: La *femme fatale***  
predilecta del Simbolismo,  
Decadentismo y Modernismo  
hispanico.

*Tanz der Salomé* (1907)

Leopold Schmutzler

### 3. Modernismo

*Tríptico poético de Salomé (1909), publicado en la revista El Liberal*



*Salomé (1916) - Isidoro Guinea*

Francisco Villaespesa  
(1877-1936)



### 3. Modernismo

Ramón M<sup>a</sup> Del Valle-Inclán  
(1866-1936)



47/1546637

LA NOVELA SEMANAL

AÑO IV | 22 DE MARZO DE 1924 | NUM. 141

RAMÓN DEL VALLE INCLÁN

La rosa de papel

y

La cabeza del Bautista

NOVELAS MACABRAS

*La cabeza del Bautista* (1924), publicada  
en la revista *La Novela Semanal*

PUBLICACIONES  
Prensa Gráfica  
MADRID

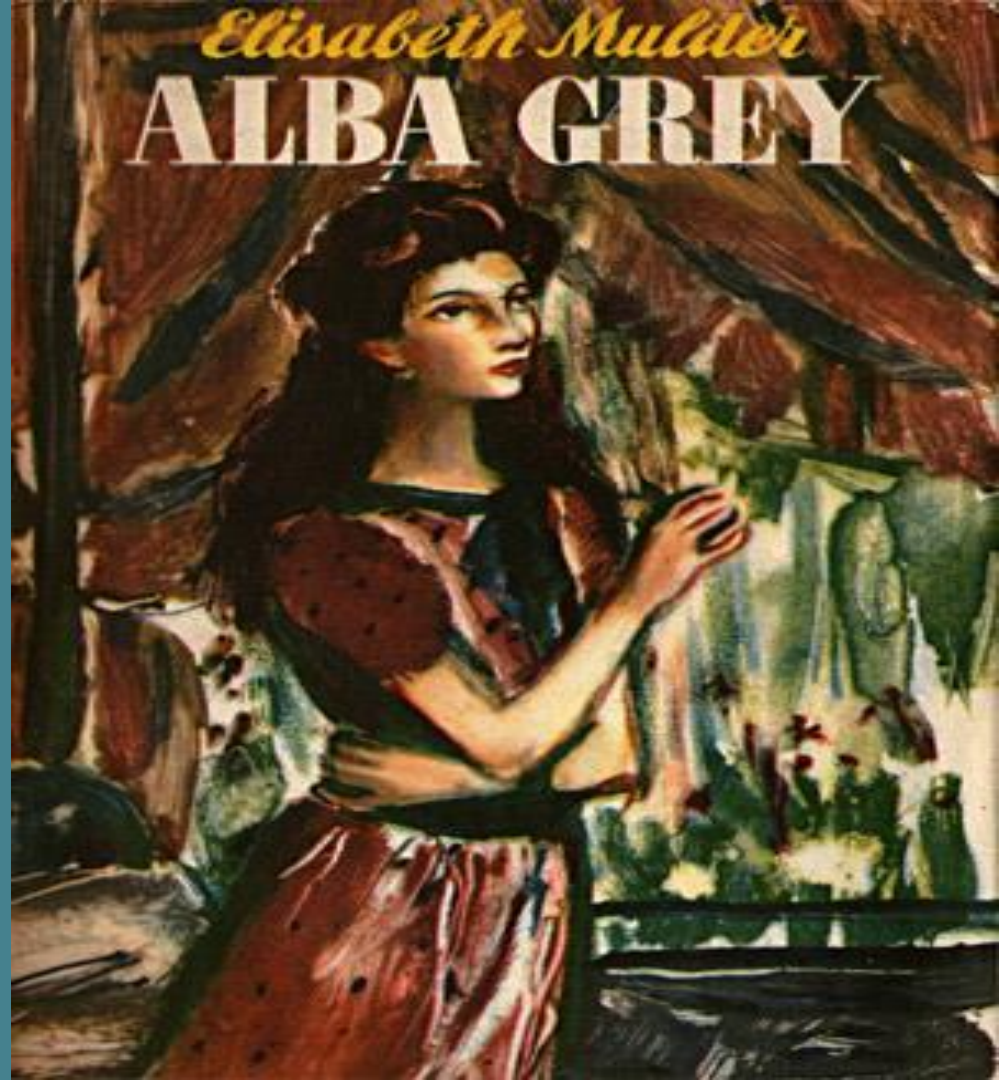
#### 4. LA MUJER DURANTE LA POSGUERRA

*“El ángel del hogar”*



Alba Grey (1947),  
Elisabeth Mulder

*“Leticia contempló ahora a la bestia con un deleite innoble con un feroz deseo, como Salomé la truncada cabeza del Bautista. Y su mirada pasó como una verdadera saeta envenenada a clavarse en Gian Carlo, también era un bello animal, indócil, caprichudo, sensitivo, orgulloso, solitario. Hasta físicamente se parecían el pelo negro y lustroso, la mirada potente...” p. 381*



Carmen Martín Gaité

# El cuarto de atrás



Miguel Delibes

# Cinco horas con Mario



## 5. LA *FEMME FATALE* EN LA ACTUALIDAD

### Arturo Pérez-Reverte.

«se le había ido acercando sin dejar de hablar, como una sirena que embrujase con su voz a los navegantes mientras el barco se precipitaba hacia un arrecife» p. 347.

Arturo  
Pérez-Reverte  
El maestro de esgrima



# CONCLUSIONES



# BIBLIOGRAFÍA



## 1. Origen del tópico, desde las culturas indoeuropeas hasta la biblia.

- LARA PEINADO, FEDERICO (2005) “Poema de Gilgamesh”, Tecnos, ISBN: 8430943390
- ALBERRO, MANUEL (2019) “Diosas Celtas, Mitos, religión y leyendas”, historia mayor, dilema, ISBN: 849827446
- TURLUSON, SNORRI “Textos mitológicos de las Eddas” (2013), edición de Enrique Bernárdez, Miraguano, ISBN: 9788485639915
- HOMERO “la Odisea”, Servilibro ISBN: 8479712481
- GUZMÁN GUERRA, ANTONIO (1995) “Dioses y héroes de la mitología griega”, Alianza, ISBN: 8420646806
- FONTÁN, RAFAEL (2001) “Diccionario de la mitología mundial”, Edaf S.A. ISBN: 844140397X
- UBIETA LÓPEZ, JOSÉ ÁNGEL (199) “Biblia de Jerusalén”, edición revisada y aumentada, Descleé de Brouwer, ISBN: 9788433014443
- SEIJAS DE LOS RÍOS SARZOSA, GUADALUPE, “Las mujeres en el antiguo testamento”, Centro de investigación en Culturas de la Antigüedad:  
<https://estudiosbiblicosonline.wordpress.com/2020/05/09/las-mujeres-en-el-antiguo-testamento-guadalupe-seijas/>
- HIDALGO DE LA VEGA, MARÍA JOSÉ, “Mujeres, carisma y castidad en el cristianismo primitivo”, Universidad de Salamanca.
- ESTEBAN SANTOS, ALICIA, “Mujeres terribles (heroínas de la mitología griega)”, Departamento de filología griega y lingüística indoeuropea, Universidad Complutense de Madrid.

# BIBLIOGRAFÍA



## 2. Desarrollo a lo largo de la Edad Media.

- DOMÍNGUEZ MORENO, JOSÉ MARÍA. *El mito de La Serrana de la Vera*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mito-de-la-serrana-de-la-vera/html/>
- FUMAGALLI, VITO (1990) "Solitudo Carnis ", El cuerpo en la Edad Media. Madrid: Nerea
- GOLDBERG, HARRIET (1991). "Women Riddlers in Hispanic Folklore and Literature", *Hispanic Review*, no 59, pp. 57-75.
- GONZÁLEZ ACOSTA, ALEJANDRO. *El motivo de la mujer matadora de hombres en algunos romances: "La Serrana de la Vera" y "La Gallarda"*. <http://publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/article/viewFile/695/684>
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, PEDRO MANUEL. *Introducción a la mitología extremeña, un estado de la cuestión*. <file:///C:/Users/Uporabnik/Downloads/Dialnet-IntroduccionALaMitologiaExtremenaUnEstadoDeLaCuest-7016485.pdf>
- MARTÍNEZ PÉREZ, ANTONIA; BAQUERO ESCUDERO, ANA LUISA (2012) "Hacia una tipología del personaje femenino en las historias caballerescas breves", ISBN: 978-84-15463 -31-3 <file:///C:/Users/Uporabnik/Downloads/Dialnet-HaciaUnaTipologiaDelPersonajeFemeninoEnLasHistoria-4924293.pdf>
- WALTHAUS, RINA (ed.) (1993). *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Ediciones Rodopi, Amsterdam, Colección Foro Hispánico, 5.
- "LA SERRANA DE LA VERA" Recogida por Jesús Antonio Cid, Bárbara Fernández y Margarita, Pazmany, 21 septiembre 1979; *Encuesta CSMP Norte-1979* (cinta 7-B1).
- "LA GALLARDA" Recogida por Pilar Aragón, Aurelio González, Victoria Raboso, Blanca Urgell y Ana Valenciano, 18 julio 1982. *Encuesta ISMP, Noroeste-1982* (cinta 3.18-7.2-A7).

# BIBLIOGRAFÍA



## 3. Sensibilidad orientalista del siglo XIX- inicios del s. XX

- BONILLA CERESO, R. (2003), “Salomé danza ante los tetrarcas modernistas: Valle-Inclán y Castelao. Plástica, caricatura y cine en un mito de Wilde” en *Analecta Malacitana*, XXVII, pp. 159-179.
- CANSINOS ASSENS, R. (1919), *Salomé en la literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*, Madrid, América.
- GARCÍA GUATAS, Manuel. *Símbolos y ensoñaciones en el cambio de un siglo*. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/64/05garciguatas.pdf>
- DEL VALLE-INCLÁN, R.M., *La cabeza del Bautista*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- DIJKSTRA, B. (1994), *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate.
- LITVAK, L. (1985), *El jardín de Alah. Temas del exotismo musulmán en España. 1880-1913*. Granada, Editorial Don Quijote.
- LITVAK, L. (1986), *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913*. Madrid, Taurus.
- MARINI PALMIERI, Enrique (2002), *Cuentos Modernistas hispano-americanos*. Madrid, Castalia.
- PRIMO CANO, C. (2010), “La flor y la sierpe” en *AnMal Electrónica* 28. ISSN 1697-4239.
- PONCE CÁRDENAS J., PRIMO CANO, C. (2012), “Armand Godoy o la écfrasis decadente” en *AnMal Electrónica* 32. ISSN 1697-4239.
- RODRÍGUEZ FONSECA, D.P. (1997), *Salomé: la influencia de Oscar Wilde en las literaturas hispánicas*, Oviedo, KRK Ediciones-Universidad de Oviedo.
- ZAMORA CALVO, M. J. (1998), “Las lágrimas del mal. Salomé o el mito necrófilo en la literatura del fin de siglo español” en *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, ed. T. Blesa, Zaragoza, pp. 830-837.
- *SALOMÉ. UN MITO CONTEMPORÁNEO (1875-1925)* (1995), Madrid, Comunidad de Madrid-Tf Editores.

# BIBLIOGRAFÍA



## 4. El tópico desde la posguerra hasta la actualidad

- BIELDER, M. (2005), “Mujeres en la narrativa de posguerra de la marginalidad a la agencia histórica y la opacidad posmoderna”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, ISSN 1136-5781, Nº. 11, 2005, págs. 209-214.
- GROHMANN, A. (2019), “Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte”, *Monteagudo*, Nº24, pp. 55-97.
- HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA, V. (2021) “Mujeres fatales desafían el statu quo. Estudio de tres novelas del mundo hispánico y su adaptación cinematográfica”, *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, ISSN 2007-2538, Nº. 27, págs. 35-64.
- MAÑAS MARTINEZ, M. (1988), “La obra narrativa de Elisabeth Mulder”. <http://eprints.ucm.es/id/eprint/3943/1/T22478.pdf>
- PINILLA GARCÍA, A. (2006), “La mujer en la posguerra franquista a través de la Revista *Medina* (1940-1945)”, *Arenal: Revista de historia de mujeres*, ISSN 1134-6396, Vol. 13, Nº 1, 2006 (Ejemplar dedicado a: La familia en la Edad Moderna), págs. 153-179.
- THOGERSON, M. A. (2008), “Mirada al espejo: mujer, cultura, sociedad en la España franquista: su contextualización en la obra de Manuel Mantero y en cuatro novelas de posguerra”
- ZECCHI, B. (2007), “La desapropiación de la escritora: de la angelización a la ginofagia”, *Lectora*, 13: 241-249. ISSN: 1136-5781 D.L. 395-1995.



# LAS VOCES SILENCIADAS


*(mujeres escritoras durante la Guerra Civil).*

GRUPO D



# ÍNDICE



1. Introducción.
  2. Panorama literario de la época.
  3. Condición de las escritoras durante la Guerra Civil.
  4. Visión de las escritoras desde diferentes bandos.
  5. Algunas escritoras importantes.
  6. Escritoras extranjeras.
  7. Las sinsombrero.
  8. Conclusiones y reflexiones finales.
- 

# PANORAMA LITERARIO

Previo al inicio de La Guerra Civil:

Generación del 98

Generación del 14

Generación del 27



## LA GENERACIÓN DEL 27



“La guerra española del 36 es el primer conflicto bélico en el que la mujer española no solo aparece como víctima, espectadora o colaboradora en los hospitales y en la subsistencia de la retaguardia, sino que se adentra, a través de su labor periodística y literaria en un tema que tradicionalmente había sido asunto de hombres” (Mayoral y Mañas 2010 p.14)

Mujeres en el periodismo y la literatura con diferentes perspectivas. *Revista de las mujeres antifascistas de Valencia, Revista para la mujer.*



La modernidad se hacía presente en la guerra con la radio y la aviación

“El zumbido de la aviación rebelde, la nuestra, la españolísima y admirable: ¡Qué blanca nos parece! El rugido de sus motores nos suenan hoy a zueros de paloma, también en sus alas creemos percibir el temblor colombino de las aves mensajeras” (Espina 1938 a, p 260)

¡Qué gallardos vuelan nuestros aviones!

¡Al verlos tan altos, laten de entusiasmo nuestros corazones!

(Millán Astray 1940, p. 152)

“Las radios populistas vociferan miles de improperios contra los jefes nacionales, especialmente contra el milagroso Queipo de Llano y sus charlas ya célebres del micrófono, que con tanto donaire difunden nuestras verdades”

(Espina 1938 a p. 231)



El tema familiar va a influir en las mujeres.

Tal es el caso de Pilar Valderrama que pierde a su hijo en la guerra y le quemaron su biblioteca. "Clamor del hijo ausente".

Por otro lado Concha Méndez decide irse por la situación grave y por proteger la vida de su hija

La mayoría de estas escritoras tienen en común que tuvieron formación académica y muchas hablaban francés. La mayoría se desenvuelve en lugares urbanos y pertenecen a la clase burguesa. Estuvieron casadas con artistas y gran parte de ellas tuvieron reconocimiento intelectual cuando se estableció la democracia



# El llamado de España

En este contexto voces de otras partes del mundo son oídas. Grandes poetas como Neruda, Vallejo, Octavio Paz, Guillén entre otras figuras se reúnen en el congreso internacional de escritores antifascistas y muestran su apoyo al bando republicano.

Las voces femeninas del exterior son partícipes de este proceso, periodistas, escritoras, fotógrafas llegan a España para cubrir y relatar los horrores de guerra.

Leah Manning informa sobre los acontecimientos que suscitan en España y pide ayuda al parlamento Inglés para que se brinde ayuda a España, en esta situación 500 niños de Bilbao son enviados a Inglaterra para que no sufran los horrores de la guerra. Katherine Atholl decide dejar su puesto parlamentario por la no intervención de Inglaterra para la constitución de una república.



# Condición de las escritoras durante la Guerra Civil

« Es fundamental para las mujeres saber de dónde venimos, qué problemas hemos tenido que afrontar, qué nos ha permitido llegar hasta aquí, quiénes han sido nuestros aliados y quiénes nos han puesto obstáculos hasta el fin» Ana de Miguel, Profesora Titular de Filosofía Moral y Política de la Universidad Rey Juan Carlos.



El 20 de octubre de 1918 se fundó la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), asociación sufragista que luchaba por los derechos de las mujeres.

Famoso el enfrentamiento que se produjo entre las dos primeras diputadas, Victoria Kent y Clara Campoamor.



# Periódico Mundo Femenino

principal difusor de las ideas de la ANME



# Cecilia G de Guilarte

Cecilia G. De Guilarte, periodista, novelista, dramaturga española, escribía que «el amor es como una trampa para la mujer ya que la maternidad y el matrimonio podían servir para coartarla», «no hay peor lucha que la que no se hace». Esta corresponsal de guerra republicana es un ejemplo muy significativo de las condiciones de las mujeres escritoras durante la Guerra Civil. Se puede ver en sus escritos que las mujeres también desempeñaban un papel importante en la prensa y en la difusión de la información, informando y reportando lo que está pasando, de manera activa, estudiada y con una mirada muy diferente de la de los hombres, una mirada más solidaria e incluyente. Cecilia G. De Guilarte no se dejó parar en su trabajo de escritura por su condición femenina.



«Al ser parte del movimiento anarquista libertario de las mujeres tenía casi el mismo papel que los hombres. Ella era reportera de guerra anarquista y dentro de su propio partido, de su sindicato, no tuvo ningún problema; además estaba muy bien relacionada», Julen Lezamiz, autor del libro sobre las Crónicas de guerra de Guilarte

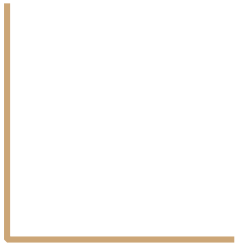


« Aunque, después de la guerra, hubo un regreso a la casa y al hogar de gran escala, la mujer ha aprendido a comprender los términos y condiciones laborales. Su roce con los sindicatos durante la guerra había contribuido mucho en agudizar su astucia política; su práctica y su experiencia de trabajo habían aumentado sus perspectivas de trabajo futuro, su experiencia laboral durante la guerra tuvo un profundo impacto en las expectativas y esquemas de empleo » Emma Goldman.





«A las mujeres les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho» Pilar Primo de Rivera.



**Pilar Grangel Arrufat**, maestra y militante española, en la Sección de Maestras del Sindicato Único de Profesiones Liberales (SUPL) de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT), luchó por una educación mejor para las mujeres en la que no todo debía estar condicionado por el hecho de que una mujer debía ser madre y esposa, sino como un individuo completo e independiente. A pesar de las atrocidades vividas durante la guerra y de los horrores que las rodeaban y de los que trataban de dar cuenta, las escritoras siguieron luchando por sus derechos y por su reconocimiento.





# IDEALES Y MISIÓN DE AMBOS BANDOS

Nacionales y Republicanos

# EL BANDO NACIONAL



- **La Sección Femenina (Servicio Social de la Sección Femenina de la Falange). Años de actividad: 1934-1977. Era obligatoria para las mujeres desde los 17 hasta los 35 años.**
- **Prototipo de mujer establecido:**
  - Ángel del hogar (espacio privado)**
  - Católica**
  - Educar a sus hijos en los valores nacionales**

# EL BANDO REPUBLICANO



→ **Derechos que reivindicaron:**

- Igualdad entre mujeres y hombres.**
- Principio de laicidad.**

→ **Movilización revolucionaria feminista (1931).**

*Vicenta Verdugo: “No dio tiempo a que estas transformaciones llegaran a todas las mujeres debido a lo corto del periodo y a la lentitud con la que cambian las mentalidades y las relaciones de género”.*

→ **Residencia de Señoritas (1915-1939).**

# ALGUNAS ESCRITORAS ESPAÑOLAS IMPORTANTES



**PILAR PRIMO DE RIVERA Y  
SÁENZ DE HEREDIA (1906-1991)**



**CARMEN WERNER BOLÍN (1906-  
2000)**



**MARGARITA NELKEN  
MANSBERGER (1894-1968)**



**MARÍA DE LA O LEJÁRRAGA GARCÍA (1874-1974)**

**MARÍA DE MAEZTU (1881-1948)**



# MERCEDES FORMICA (1913-2002)



MADRID. MIERCO-  
LES 18 DE NOVIEMBRE  
DE 1953, NUMERO  
70 CENTIMOS

A B C

## EL DOMICILIO CONYUGAL NO ES «LA CASA DEL MARIDO»

Se debe corregir la situación de inferioridad de la mujer casada frente al esposo

EXISTE UN ESTADO DE OPINION CON MOTIVO DEL ARTICULO DE DOÑA MERCEDES FORMICA EN A B C

Día tras día se reciben en nuestra Redacción cartas referentes al artículo que doña Mercedes Formica, letrado del Ilustre Colegio de Abogados de Madrid, publicó en estas páginas el pasado día 7, artículo titulado "El domicilio conyugal". La autora manifiesta en él la teoría de que el Código Civil es injusto con las mujeres, de modo especial con las casadas. Se refiere concretamente al caso en que la esposa se ve impedida a pedir la separación de un marido por causas imputables a éste. Ante comprobada su inocencia, el previo depósito de la esposa debe realizarse fuera del domicilio conyugal. Nuestra colaboradora pide que se conceda a los jueces facultades para corregir la titularidad del domicilio a la parte inocente y no, en cualquier caso, al marido, ya que la habitación conyugal es el hogar de la familia y no "la casa del marido", como dice la Ley.

Este artículo ha provocado una reacción favorable de la opinión pública, al menos de juzgar por los comentarios de cartas que iniciando la referida propuesta se reciben en nuestra Redacción. Está fuera de duda que se trata de una vida viva. Doña Mercedes Formica nos advierte que la solución a que se refiere en su artículo citado hasta sólo incluida en el número 7 de las conclusiones acordadas en el Congreso de Abogados celebrado en Madrid el pasado año, en el que se trató de la situación jurídica de la mujer en la familia y en determinados aspectos del Derecho privado. Siendo notorio que todos los hombres de leyes están de acuerdo con la solución propuesta, sólo cabe regar a los Poderes públicos que la reforma de la Ley se lleve a cabo en plazo breve.

He aquí un breve resumen de las más características opiniones recibidas:

Un correspondiente escribe a la redacción, a quien narra el caso de una cuñada suya. Su marido, que acostumbraba a llegar bebido a la casa, propinqua a su esposa palizas y, en una última ocasión, de un puntapié le causó la fractura de una costilla y la desviación de ésta. La palizada se hizo de vivir fuera de su hogar—su marido le pasó una posición mensual a todas horas insistentemente, ya que el piso, según la Ley, pertenece al conyuge varón. El correspondiente señala otra extrema. Una vez esposa de sus lesiones, la esposa quiso emplearse como enfermera, pero no pudo hacerlo porque la Ley se lo prohíbe, salvo con permiso expreso del marido.

En otra carta, un abogado madrileño manifiesta que, desdichado, es tema de edificación, a una mujer víctima de malos tratos y abandono por parte del marido. El letrado pide al depositario en el domicilio que habi-

taba de siempre en compañía de su madre y que, al contraer matrimonio, pasó a ocupar con su esposa, sin que su madre saliese del piso. Esta falleció, pero el contrato de liquidación continúo figurando a nombre de dicha señora. El juez rechazó la demanda y no autorizó la salida del marido y sí la de la esposa y sus hijos. Ante las protestas del defensor, el magistrado ordenó que si el marido llegaba en alguna ocasión a matar a su conyuge se instruya un sumario contra él y que, en todo caso, la sumaria contra él y que, en todo caso, la culpa de lo sucedido era de la esposa, que debería haberlo pensado bien antes de casarse. La pobre mujer se resignó a no seguir adelante con el procedimiento y regresó al domicilio conyugal, en el que peligró su vida y la de sus hijos.

Además en este caso, en el que concurren circunstancias favorables a la protección a la mujer, por ser el domicilio conyugal el que ella ocupa antes del matrimonio, por figurar el contrato de liquidación a nombre de su madre, etc. la ley vigila, cuida y arbitra y protege a un marido de volutas.

En una brevísima alusión, otro correspondiente, también abogado madrileño, señala la inestabilidad del Código Civil con la mujer. Cita el artículo 247, que la declara incapaz para ser tutora o protutora, en comparación con la persona de mala conducta, los condenados a penas corporales, los quieridos, etc. El Código impone la mujer al hombre en los casos de guarda de menores no emancipados, del marido loco o sucumbido y del hijo prodigo. La esposa sustituye al marido en la patria potestad, pero sólo cuando el conyuge varón obtiene una conducta culpable que dé causa al dolo o a la violencia o a la moralidad de la familia por dos malos tratos o escándalos correspondientes a los hijos. Pero, aun ocurriendo estas circunstancias, la declaración corresponde a los Tribunales, que pueden no conceder a la esposa el derecho de la

CIENFITO o INTENSIVO o la más conocida **Marcelian**

Puede dar la vuelta al mundo sin que el mundo le dé vueltas. En el mundo más eficaz CONTRA EL SIDA. No se produce del Laboratorio S. RUIZ.

Tiene para usted un libro interesante

Contiene de 1

El m Saas reo mal de.

Don Druc que mite dice

EDI: La raut rán

patij

os de m. La Drec obliga que 1 degr amon cillo el rocho m e parim al ac tiene rd un obia venci no de que v dad e rido, rífico del i beria la eta pismo al ma caso, fura turdo En 19 esta micio y bía, e se se

**ESCRITORAS EXTRANJERAS**

# Magda Portal

Te odiaba España por tus frailes hipócritas y sombríos, por tus monarcas corrompidos, por tus blasones mojados de sangre, por la ignorancia y la abulia de tu pueblo, por tu orgullo inconstructivo y tu fanfarronería, y tu ocio, y tu sensualidad;

te odiaba con el viejo odio de mis indios, sacrificados al brutal zarpazo de tus conquistadores, por tus Pizarros y tus Almagros, que hollaron la tierra de los incas desgarrándola y sembrando la esclavitud y la muerte;

ahora te amo y me dueles como una llaga viva, con un continuo escozor en el corazón, como un desvelo más, el más largo y doloroso de todos;

te amo España por tu admirable reacción de vida ante la podredumbre de tus castas despóticas; por tu pueblo rebelde y heroico, que riega de sangre la tierra endurecida por siglos de indolencia y de canallería;

por tus milicianos, que marchan a la muerte y a la victoria –alegres– como a su primera fiesta; por tus poetas mártires y por tus artistas proletarios;

porque al fin resucitas de tu larga muerte como un lázaro tocado por la gracia de la libertad, y te reivindicas ante tus hermanos de América, que hoy vemos en ti el empujón heroico y la ruta sin claudicaciones ....



## Mika Etchebère

Ahora sí que vienen. Me pego a la cuneta para no estorbar el paso de la camilla. Clavelín está cubierto hasta la barbilla con una manta de campaña, gris como su carita de moribundo. Los sollozos me crisan las mandíbulas. En un gesto instintivo, tiendo los brazos para protegerlo, para rescatarlo. Mis manos llegan hasta su frente, temblorosas e inútiles. Clavelín se compadece de mí: —Éste no ha sido de suerte, pero verás como curo... Clavelín murió seis horas después. No tenía más que quince años. (Etchebère, 1976, p.302)

## Rosa Arciniega

Rosa Arciniega «Vida agónica y muerte de Unamuno»  
Como si el dolor de España -esa «España que siempre le dolió en el alma»-le hubiera paralizado bruscamente el corazón, Don Miguel de Unamuno viene a desaparecer precisamente de la vida cuando el alma de su patria parece haber ya haber llegado al ápice de aquel "sentimiento trágico" que él como nadie intuyó. (Muñoz, 2013,p.93)

Lo esencial de esta obra es la guerra explicada en su horror cotidiano. Pocas armas, pocas municiones, pocos alimentos, heridos, muertos



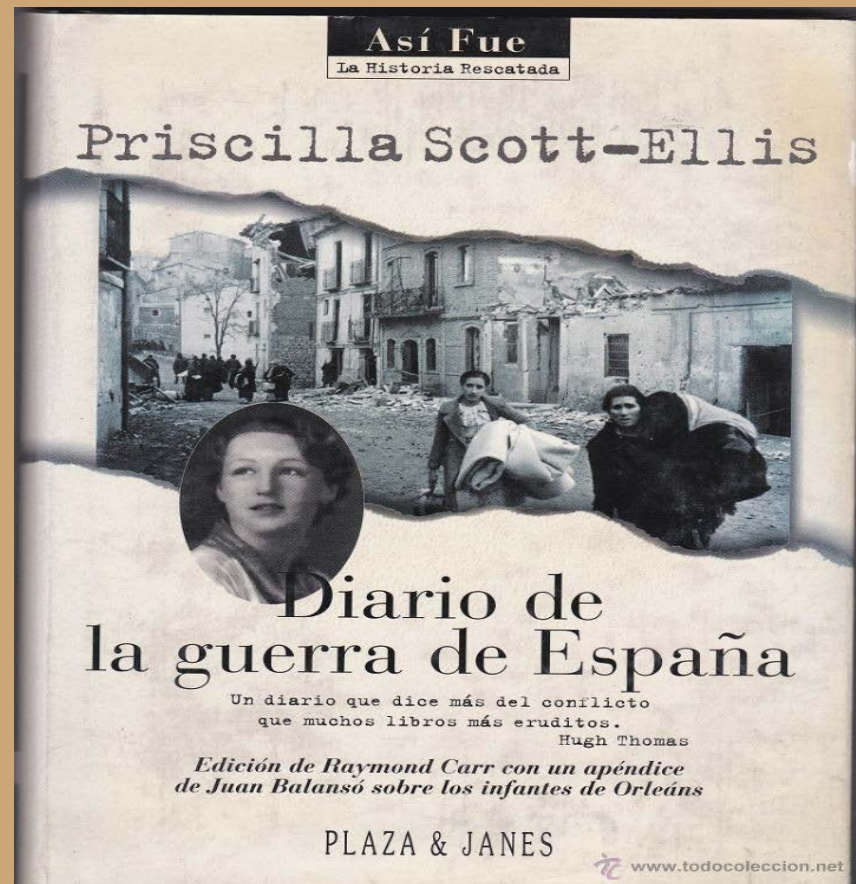
## Elena Garro

«En Minglanilla, en donde hubo otro banquetazo en la Alcaldía, nos rodearon las mujeres del pueblo para pedirnos que les diéramos algo de lo que iba a sobrar del banquete [...] desde allí vio a las mujeres enlutadas y a los niños pidiendo pan» (Binss, 2004, p.297)



## Priscilla Scott-Ellis

En su libro *Diario de la guerra de España* relata su experiencia como enfermera.



## 7. LAS SINSOMBRERO

¿De dónde surge el nombre?

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/las-sinsombrero/imprescindibles-sin-sombrero/3318136/>



- símbolo de jerarquía social.
  - En 1901 “*sombrería*” Joaquín Dicenta.
  - Maruja Mallo, Ernestina de Champurcín, María Zambrano, María Teresa León, Margarita Manso...
- 
- Forman la mejor generación de la historia artístico-cultural de España.
  - Publicaciones a finales de 1920.
  - Nueva aparición de la “Nueva mujer Europea”. Dos realidades históricas:
    1. Afianzamiento de los primeros movimientos feministas (Inglaterra y Estados Unidos).
    2. Revolución industrial (mundo laboral).



- Comienzos de la Primera Guerra Mundial ⇒ la mujer se fortalece.
- Modernidad en el aspecto físico y modo de vestir.
- Ocupación del espacio público = reafirmación de la conciencia vanguardista.



# MARGARITA MANSO

- *"Muerto de amor"* Federico García Lorca - *Romancero gitano*
- Nace en Valladolid ⇒ Madrid en 1917.
- Mediados de 1920 ⇒ *boutique* de Carmen Robledo (Madre).
- 15 años ⇒ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Moderna, enigmática, quería viajar por España.
  
- **Aventuras**: quitarse el sombrero y Iglesia de Burgos.
- Participa en la revista falangista *Vértice*
- 38 ⇒ se refugia en Burgos ⇒ Círculo del poeta Dionisio Riduejo.
- Vuelve a Madrid ⇒ pierde todo su carácter.
- 1960, muere a los 51 años de edad.



# MARÍA ZAMBRANO

- La más conocida de Las Sinsombrero.
- Homenajes y condecoraciones: Premio Príncipe de Asturias de comunicación y humanidades (1981). Y Premio Cervantes (1988).
- Año 87 ⇒ Fundación María Zambrano.
- Mejor discípula de José Ortega y Gasset.
- 1952 ⇒ Delirio y destino, veinte años de una española.

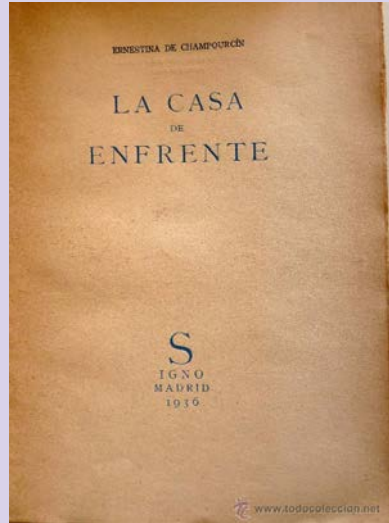
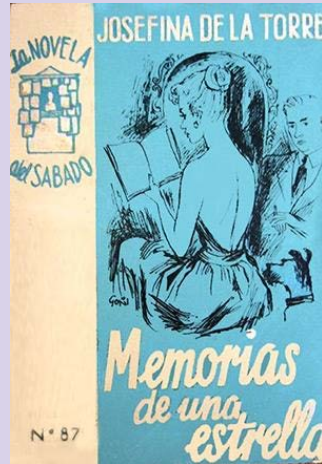


## BIBLIOGRAFÍAS NOVELADAS.



*MEMORIAS DE LA MELANCOLÍA*  
(MARÍA TERESA LEÓN).

*MEMORIAS DE UNA ESTRELLA*  
(JOSEFINA DE LA TORRE).



*LA CASA DE ENFRENTÉ*  
(ERNESTINA DE CHAMPOURCÍN).

# MARÍA ZAMBRANO

- Estudia en la Universidad Central de Madrid filosofía.
- 45 años de exilio, muere con 80 años.
- Primera gran filósofa de la historia de nuestro país.
- Publicó centenares de artículos, decenas de libros y numerosos ensayos.



En palabras de Begoña Barrera López (profesora de la universidad de Sevilla):

«Con ellas se fracturaron las antiguas barreras de género que no permitían el paso de la mujer de objeto a sujeto de la mirada».



## BIBLIOGRAFÍA:

1. Alonso, L. D. G. (2021, 2 mayo). *Olvidadas y silenciadas: escritoras de la guerra civil española y del exilio*. EFEMINISTA.
2. Balló, Tània. *Las Sinsombrero: sin ellas la historia no está completa*. Espasa, 2019.
3. Barreira, D. (2019, 15 enero). *De Cernuda a Zambrano: 20 intelectuales que la Guerra Civil abocó al exilio - EL ESPAÑOL*. I  
Español.
4. Binns, N., & Binns, N. (2012). *Argentina y la guerra civil española : la voz de los intelectuales* (Ser. Hispanoamérica y la guerra civil española, 2). Calambur.
5. Corderot, D. (2007). *La narrativa breve: una literatura para tiempos de guerra (1936–1939)*. Dialnet.
6. Binns, N. (2004). *La llamada de España : escritores extranjeros en la guerra civil* (Ser. Ensayo / montesinos). Montesinos.
7. Etchebéhère, M. (1977). *Mi guerra de España : una mujer, al mando de una columna de combate*. Plaza & Janes.
8. Hipatia, L. O., & Hipatia, L. O. (2021, 30 marzo). *La literatura durante la Guerra Civil Española y el Franquismo*. Los ojos de Hipatia.

9. La Escuela de la República. (2016, 20 febrero). *La Residencia de Señoritas / La Escuela de la República*.
10. Marina Mayoral, María del Mar Mañas. Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas. Sial, 2010.
11. Mejía Ruiz, C., & Piñeiro Domínguez, M. J. (10abril2021). *Reseña del libro Voces de escritoras olvidadas* (Mónica Baños ed.).
12. Muñoz Carrasco, O. (2012). Perú y la guerra civil española : la voz de los intelectuales (Ser. Hispanoamérica y la guerra civil española, 3). Calambur.
13. Ninna Þórarinsdóttir. *El trasfondo socio-histórico en Nada de Carmen Laforet La situación de la mujer en España durante la Segunda República y el franquismo*.
14. Ramírez, A. (2019, 17 junio). *De falangista a feminista: Mercedes Formica, la mujer que desafió a Pilar Primo de Rivera*. El Confidencial.

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/las-sinsombrero/>

<https://core.ac.uk/download/pdf/29403923.pdf>

<https://www.efeminista.com/olvidadas-y-silenciadas-escritoras-guerra-civil-espanola-exilio/>

[https://www.elespanol.com/cultura/historia/20190115/cernuda-zambrano-intelectuales-guerra-civil-aboco-exilio/368493154\\_3.htm](https://www.elespanol.com/cultura/historia/20190115/cernuda-zambrano-intelectuales-guerra-civil-aboco-exilio/368493154_3.htm)

Población, F. (12-09-12). *Lo que pensaban las escritoras y políticas republicanas sobre el confesionario*. [www.elsaltodiario.com](https://www.elsaltodiario.com). <https://www.elsaltodiario.com/los-nombres-de-la-memoria/la-opinion-de-las-escritoras-y-politicas-republicanas-sobre-el-confesionario>

[https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-06-17/falangismo-feminismo-mercedes-formica\\_2072584/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-06-17/falangismo-feminismo-mercedes-formica_2072584/)

<https://losojosdehipatia.com.es/cultura/libros/la-literatura-durante-la-guerra-civil-espanola-y-el-franquismo/>

<https://www.elsaltodiario.com/los-nombres-de-la-memoria/la-opinion-de-las-escriptoras-y-politicas-republicanas-sobre-el-confesionario>

<https://www.librosyliteratura.es/voces-de-escriptoras-olvidadas-antologia-de-la-guerra-civil-espanola-y-del-exilio.html>

<https://laescueladelarepublica.es/antecedentes/la-residencia-de-senoritas/>

<https://www.efeminista.com/olvidadas-y-silenciadas-escriptoras-guerra-civil-espanola-exilio/>

## **ANEXO 5**

---

*EL SEÑORITO MIMADO, TOMÁS DE IRIARTE*



RESEÑA TEATRAL

**GRUPO A**

FACULTAD DE FILOLOGÍA  
ESPAÑOL: LENGUA Y LITERATURA  
LITERATURA DEL SIGLO XVIII  
17 / 05 / 2021

---

## ÍNDICE

<b>1. TEXTO.....</b>	<b>2</b>
1.a ACOTACIONES.....	2
1.b ANÁLISIS DE PERSONAJES.....	2
- Principales.....	
- Secundarios.....	
1.c TIEMPO, LUGAR Y ACCIÓN.....	8
1.d LENGUAJE.....	8
1.e CONTEXTO.....	10
1.f RITMO DE LA OBRA.....	11
<b>2. ESCENOGRAFÍA.....</b>	<b>11</b>
2.a DECORADO.....	11
2.b VESTUARIO.....	12
2.c UTILERÍA.....	13
2.d LUZ.....	15
2.e ESPACIO SONORO.....	15
<b>3. TRABAJO ACTORAL.....</b>	<b>16</b>
3.a ENTRADAS Y SALIDAS DE PERSONAJES.....	16
3.b PRESENCIA ESCÉNICA Y MOVIMIENTO DEL ACTOR.....	16
3.c GESTUALIDAD, ACCIONES (= PROXEMIA).....	17
3.d DECLAMACIÓN.....	18

## 1.TEXTO

### **1.a- ACOTACIONES**

Las acotaciones son una parte fundamental de las obras que mediante anotaciones que se integran en los textos nos hacen tener una idea mucho más precisa de cómo desea el autor que su obra sea representada.

En *El señorito mimado*, de Tomás de Iriarte, no son excesivamente largas y explícitas como ocurre en otras obras del siglo XVIII -véase el ejemplo de *Luces de Bohemia*-, pero cuentan con la información necesaria para que puedan salir a escena cuidando detalles como la utilería que emplean los personajes, las entradas, salidas, el decorado que se debe manejar, e incluso las posiciones que tienen que ejecutar. Además, explican cómo es el estado de ánimo que los actores deben trabajar. Por ejemplo: en la escena I del primer acto, la acotación indica que D. Cristóbal realiza las acciones con enfado; o en la escena IV detallan que D. Alfonso debe entrar inquieto y pensativo.

Otros de los ejemplos que podemos encontrar son :“sosteniendo”, “andando lentamente” o “en tono de malicia” (acotaciones acto II ).

A pesar de ello, las acotaciones no son demasiadas ni muy densas, de hecho, en algunas escenas únicamente indican por qué puerta deben entrar los personajes o quiénes intervienen en dicha escena, pero mostraban las pautas necesarias para que los actores pudieran trabajar las diferentes acciones de los personajes.

### **1.b- ANÁLISIS DE PERSONAJES**

En primer lugar analizaremos a los personajes principales:

#### D. MARIANO

Es un señorito mimado; zagal irresponsable, liviano e indisciplinado.

En la primera escena podemos apreciar desde un comienzo como D. Mariano es un derrochador, cuando D. Cristóbal, su tío, al realizar la contabilidad se da cuenta de todo lo que ha malgastado: “en toda su vida / sabrá ganar un ochavo; / pero arruinar una casa, / eso lo sabe de pasmo”; “él tiene mala conducta” (vv. 27-31). El tío nos informa de la postura nociva del sobrino reprochándose a su cuñada por la falta de educación, por haberlo criado con amor ciego, mimo y regalo.

Más adelante, D. Cristóbal describe la figura de su sobrino con un lenguaje claro y porfiado: “que es temoso, afeminado, / superficial, insolente / enemigo del trabajo” (vv. 116-117). Nos está describiendo a los zagales aristócratas de finales del siglo XVIII.

Según su criado, Pantoja es un poco analfabeto, ya que apenas sabe contar: “por lo que mira a contar, se quedó un poco atrasado” (vv. 275-276). A pesar de que en la época era usual saber francés, él no pudo progresar en su aprendizaje: “no pudo hacer gran progreso / en el francés” (vv. 295-296). Por lo tanto, toda su educación ha girado en torno a despilfarrar el dinero en lugares donde había vino y amor/sexo, así lo manifiesta su criado cuando hace mención de seres mitológicos como Cupido y Baco: “a frecuentar las insignes / aulas de Cupido y Baco, / cafés, mesas de trucos, / nobles garitos, fandangos / de candil, y otras tertulias / perfumadas del cigarro” (vv. 323-328).

Desde que era pequeño había sido asustado con cocos y fantasmas (en aquella época era una parte de la instrucción), al no haberse educado en un ámbito diferente es tal su ignorancia que llega a creer en duendes o en castillos encantados: “si no duda de que hay mal de ojo, / que hay palacios encantados / que cura un saludador” (vv. 383-385).

D. Mariano pasaba tiempo con D<sup>a</sup>. Mónica, una joven adinerada y noble, al parecer su futura esposa, si no llega a ser por su tío que irrumpe con D. Alfonso mostrándole la actitud y educación de su sobrino. En este primer acto, además observamos la obsesión de D. Mariano por los juegos.

Ve su futuro asegurado con parte de lo que le dejará su tío indiano. En el verso 865 nos demuestra como pretende vivir la vida, *un rato de paseo y otro jugando*, puesto que es una y según él hay que disfrutarla. No presta atención a la lectura, pero cree saber sobre cualquier materia. De manera constante muestra soberbia y falta de cortesía, se puede apreciar bien en la conversación que mantiene con Fausto sobre el pleito en el acto I.

Prosiguiendo, contemplamos como se aprecia a un personaje tan haragán que únicamente se dedica a reclamar dinero a su madre e inclusive en un momento de la obra llega a tener que pagar un baile con el anillo que supuestamente iba a regalar a Flora: “La empeñé porque me hallaba / alcanzado de pesetas, / y habiendo tenido escote / un baile entre unos cuarenta, / me tocó pagar no más / que luces, música y cena” (vv. 101-106).

Aparentemente, tampoco es fiel y no sabe guardar secretos: “me pidió no descubriera / el secreto, y yo he querido / usar con él la fineza / de guardársele tres días” (vv. 134-137).

Al contrario que D.<sup>a</sup> Flora, mantiene un lenguaje más popular, lo cual marca una relación más cercana hacia ella: “¿Yo indiferente? ¡Y qué sería / lo dice la picarilla! / ¡Ah, chusca! ¡Quién te creyera!” (vv. 248-250, acto II). Mientras que la dama no lo acepta de la misma manera y se aleja marcando un lenguaje mucho más culto.

D. Mariano antes de conocer a D.<sup>a</sup> Flora había firmado un papel de casamiento con D.<sup>a</sup> Mónica, bajo unas condiciones no muy buenas y siendo poco consciente de lo que hacía. Sin embargo, prefiere estar con D.<sup>a</sup> Flora. A continuación nos asombra, dado que se llega a plantear huir con D.<sup>a</sup> Mónica. Podríamos pensar que se siente identificado con ella al ver que todos se encuentran la mayoría en su contra porque no la creen, pero aún así nuestro personaje se mantiene en la línea de disfrutar la vida dejando atrás sus obligaciones.

D.<sup>a</sup> Mónica le da una epístola que presuntamente ha escrito D. Fausto, es un papel de casamiento a D.<sup>a</sup> Flora en el cual realiza una dura crítica contra ella por aceptar a D. Mariano, al mismo tiempo que describe a este como un inconstante, un necio y un desarreglado. No obstante, D. Fausto niega haber realizado dicha carta.

Declara más tarde que nunca ha llegado a sentir verdadero amor por D.<sup>a</sup> Mónica sino que solamente la ha apreciado como una amiga. Y prosigue con un arrepentimiento por todo lo cometido, pide perdón a su tío y pide que no se le de apenas nada de la herencia que espera, zanja el duelo con Fausto y únicamente pide la mano de Flora: “ La novia pido, y laus Deo” (vv. 279, acto III).

Sigue siendo bastante atrevido y decide salir pese a que su tío le había dicho que no lo hiciera.

Se descubre que D.<sup>a</sup> Mónica es una farsante y ha engañado a D. Mariano. Ha sido fácil embaucar porque este siempre se ha dejado llevar por las malas influencias, los juegos y sus amigos. Podemos pensar que aquí también influye la sobreprotección de D.<sup>a</sup> Dominga, al haberlo amparado desde siempre, cuando él vio la libertad de hacer lo que quería se ha dejado llevar demasiado.

Por consiguiente, han descubierto a los “viciosos del juego” y D. Mariano es uno de ellos, por lo tanto el juez le ha impuesto un castigo. El juego ha atrapado a nuestro personaje de tal manera que le ha conducido a realizar grandes locuras como banquero.

Va a ser desterrado y lo más importante, privado de la figura de una madre, la cual es prácticamente la culpable de sus yerros por su mimo excesivo.

A continuación, actúa como un infame al echar él mismo toda la culpa a su madre: “Usted misma, / con darme hoy aquel dinero / para jugar, me ha perdido” (vv. 939-941, acto III). Aquí se observa como apenas siente aprecio por su madre ya que es capaz de hacer esto delante de todos.

Finaliza intentando recuperar una vez vas a D. <sup>a</sup> Flora, pero esta ya está comprometida con D. Fausto.

### PANTOJA

Criado de la casa, cabal y avisado. Conoce a D. Mariano desde que nació, también es conocedor de todas sus arterías.

De joven estudió un poco de latín: “que, al fin, me ha de servir de algo / haber estudiado un poco / de latín cuando muchacho” (vv. 227-229, I acto).

Continuando con su análisis, podemos apreciar que no es del todo fiel, además es un poco ladino, ya que es el que se ofrece para empeñar la sortija “pérdida”: “el mismo se me ofreció / a traer con diligencia la cantidad” (vv. 131-133, II acto). Podemos pensar que lo hizo debido a que se sentía culpable porque por haber hablado con D. Alfonso, D. Mariano había perdido la posibilidad de casarse con la hija de este.

Igualmente, parece ser el confidente de D. Cristóbal, debido a que le escribía cartas hablando indebidamente de D. <sup>a</sup> Dominga y de D. Mariano. Por lo tanto, desde otro punto de vista podemos observar una doble cara de dicho personaje, parece honrado, pero es un entrometido.

Al parecer, lo que ocurrió con la sortija fue que Pantoja se la empeñó a D. Cristóbal por petición de él para que no se vendiera, de esta manera vemos la fiel relación del criado con el

tutor del señorito mimado: “y ya es tiempo de que sepa / que no ha sido otro que usted/ quien dio el dinero sobre ella” (vv. 1050-1052, acto II).

Rectifica y se compromete con D. <sup>a</sup> Dominga a recuperar la sortija que había empeñado. Gracias a Pantoja se descubre todo lo que tenía montado D. <sup>a</sup> Mónica con el notario farsante que adquiere el oro. Finalmente, es considerado como un buen criado, fiel y honrado.

### FLORA

Hija de D. Alfonso, dama educada, aguda y sensible.

D. Marino la describe como una chica con gracia en la forma de moverse, viva y con buenos bienes: “es una chica de garbo; / yo, sin vanidad, tampoco / soy de lo más desgraciado. / Es viva; yo no soy muerto; / tiene un lindo mayorazgo, / pero no es malejo el mío” (vv. 840-845).

Es una dama con seguridad en sí misma: “con un breve desengaño / seré dueña de mí misma (vv. 1050-1051). Además, es fiel y busca un hombre que también lo sea con ella.

En una de las conversaciones que mantiene con D. Mariano se aprecia fácilmente su educación y su relación de distancia con respecto a él: “Su Flora de usted pudiera / temer que esas distracciones / naciesen de indiferencia, / que no debiera esperar” (vv. 244-247, acto II).

Posteriormente D. <sup>a</sup> Flora se sentirá traicionada al enterarse que D. Mariano firmó un papel de casamiento con D. <sup>a</sup> Mónica y que además se veían en su cuarto a escondidas.

Reconoce que gracias a D. Fausto ha aprendido a ser más cuerda y a emplear mejor su afecto. Finalmente, después de todo lo que ha pasado confía en el amor de D. Fausto y junto al veredicto y a la aprobación de su padre, se queda con él.

### FAUSTO

Es un buen muchacho, cortés, erudito y cuerdo. Es un joven responsable que se halla al frente de los intereses de su casa tras la muerte del padre. Está enamorado de D. <sup>a</sup> Flora. Compite con D. Mariano por la dama.

D. Fausto es una persona fiel y que no se considera para nada un mentiroso. Vemos como pretende declarar su inocencia cuando D. Mariano le acusa de haber escrito el papel que D.<sup>a</sup> Mónica le da en el que se habla mal de él: “Más para convencimiento de qu emi letra no es ésa...” (vv. 206-207, acto III).

Igualmente, observamos cómo es un poco adulator con el padre de D.<sup>a</sup> Flora para que este le otorgue la mano de ella: “sin la aprobación de un padre / tan benigno, tan discreto” (vv. 371-372, acto III).

Acaba siendo un gran hombre ofreciéndose inclusive a conseguir el indulto de D. Mariano. Y finalmente se gana el amor de D.<sup>a</sup> Flora.

A continuación, analizaremos los personajes secundarios. Estos son muy variados, tenemos algunos bastante influyentes y que aparecen de forma abundante, en cambio otros se manifiestan de manera reducida en ocasiones muy específicas:

#### DOÑA DOMINGA

Es la madre de Don Mariano; una señora de mediana edad, benévola y contemplativa. Además, es una dama ultraprotectora con su descendiente hasta el punto de desatender su enseñanza, a pesar de esto lo justifica y lo defiende en todas las circunstancias, por ejemplo cuando miente a Doña Flora, en el acto 2, en la escena 11, diciéndole que es una calumnia lo de Mónica y Mariano para defender así los intereses de su hijo. También evidencia que posee grandes expectativas con su sucesor, puesto que ella misma se autoengaña con él, como en el momento en el cual piensa que su hijo será el prometido de Doña Flora en el desenlace de la obra.

#### DON CRISTÓBAL

Es el tío, tutor y padrino de Don Mariano. Es un hombre recto franco y activo, además es honesto como se ve reflejado cuando decide decirle la verdad a Don Alfonso sobre su sobrino. Antes de los hechos que suceden en la obra este estuvo gobernando en las Indias, lo cual le impidió tutelar de cerca a su sobrino Don Mariano, con el que siente un gran deber, puesto que debía encaminarlo en “la senda del bien” y educarlo en unos valores correctos para que sea un hombre de provecho, por eso se muestra tan crítico con su hermana Doña Dominga y con su sobrino, y busca constantemente demostrar los errores y los fallos de este.

#### DON ALFONSO

Es un caballero de Granada, hospedado en casa de Doña Dominga. Es anciano, pudoroso y de buen corazón. Este solo busca lo mejor para su hija Doña Flora por lo que ansía que esta se case con Don Mariano. Una vez que aprecia como es este y en la clase de problemas que posee decide actuar en favor de su hija cancelando el acuerdo, y dándole la mano de su sucesora al pretendiente predilecto de esta, Fausto.

### DOÑA MÓNICA

Es una mujer sagaz, finge ser de condición noble y miente a todos los personajes sobre su estatus y su origen, aunque algunos personajes nos orientan sobre su verdadera condición, como Don Alfonso o el paje de Doña Mónica, del cual sabemos a través de Pantoja. No aparece en la obra hasta la escena número siete del segundo acto, pero aún así es un personaje muy influyente en la obra y antes de su aparición se le nombra mucho. Se aprovecha de Don Mariano hasta el punto de seducirlo para que se case con ella.

### FELIPA

Es la doncella de Doña Dominga, aunque busca mostrarse fiel en todo momento a su señora Doña Dominga en realidad es una persona simple (tal vez el mejor ejemplo de esto es cuando es engañada por Don Tadeo) que tan sólo se guía por sus propios intereses, este personaje no está muy desarrollado y aporta poco a la obra, actúa como defensora de Doña Dominga y alimenta las expectativas irreales que esta tiene de su hijo, además de que niega las evidencias de Don Cristóbal y Pantoja sobre Don Mariano.

### DON TADEO

Es una persona aprovechada y trapalón, falsifica su identidad fingiendo ser el cuñado de Doña Mónica. Es un personaje que es poco nombrado en la obra y no aparece hasta la escena once del tercer acto, en este se hace pasar por un notario para engañar a Felipa y a Doña Dominga para conseguir dinero para huir con Doña Mónica de la urbe.

## **1. c- TIEMPO, LUGAR Y ACCIÓN**

Al pertenecer al siglo XVIII respeta las 3 unidades aristotélicas.

## **1.d - LENGUAJE**

Para afrontar el lenguaje que Iriarte propuso en su obra debemos abordar diversas cuestiones:

Una de las características de la obra que nos enmarca en el siglo XVIII es el uso del verso octosílabo romance para su construcción.

Para analizar el lenguaje es importante adentrarse plenamente en lo que los personajes nos relatan con sus vocablos, pues en ellos está la clave para entender otras cuestiones como la personalidad, el estado emocional o incluso el nivel social al que pertenecen.

El lenguaje es claro y los personajes lo expresan sin tapujos: no importa si deben mostrarse arrogantes, hablar con desprecio, o ser educados: el lenguaje siempre es claro. Estos hechos se pueden ver en momentos en los que habla D. Cristóbal, el cuñado de D<sup>a</sup> Dominga -que hace una descripción completamente transparente de su sobrino- D. Mariano, etc. Se encuentra presente en toda la historia.

D. Mariano es un personaje del que podemos extraer muchas características lingüísticas: es reseñable por emplear un lenguaje más soberbio; se nota en sus expresiones que se trata de un personaje maleducado y rico, aunque precisamente por sus actitudes de desprecio es por las cuales su forma de hablar no le corresponde, pues termina por emplear un lenguaje poco cuidado, no es un registro culto el cual debería utilizar por pertenecer a una clase social alta. De ese modo observamos cómo hace referencias a hechos que lo califican como irrespetuoso, siendo estas “¡Ah chusca” (v. 1354); “jamás abro un libro” (v. 879). Aunque ya desde el inicio de la obra nos da pistas de cómo será la personalidad de dicho personaje con adjetivos poco agradables a su figura tratándolo de “imprudente, superficial o indócil”, y posteriormente en el momento en que entra en escena muestra su falta de modales con la expresión “¡Oh, seó don Fausto! y sus aires superiores. Asimismo, queda visible cuando se refiere a su tío D.Cristóbal como “pelma” (v. 1780) o “bravo tonto” entre otras.

Este tipo de vocabulario empleado con D. Mariano nos acerca al carácter cómico que tiene la obra: muchas veces las respuestas son demasiado básicas o incluso sarcásticas que pueden llegar a hacer reír al espectador.

Otra particularidad es que en alguna ocasión concreta combinan el lenguaje culto con el popular: como ocurren en una conversación entre Doña Flora y Don Mariano, puesto que ella lo trata de *usted* mientras que él la tutea; o también, por ejemplo algunas expresiones que emplea Doña Mónica como “Marianito” (v. 1767) o “travieso” (v. 1769). Este tipo de

expresiones eran propias de gente de menor rango social y no de las damas de la época, que debían usar un lenguaje más refinado.

Del mismo modo podemos ver cómo el autor hace uso de diversas expresiones y vocablos muy expresivos que nos dan la información y saberes necesarios sobre sus pensamientos y actitudes. Podemos tomar como ejemplo la descripción que nos hace llegar el autor sobre las supersticiones: al final emplea la palabra *espantajos*, que nos da una idea de cómo concebía él a los fantasmas y las brujas de las que Pantoja estaba hablando, pues nos lo muestra como una “tontería” o una “pamplina” utilizando ese vocabulario a modo de desprecio.

La claridad del lenguaje queda de igual forma reflejado especialmente en el final rotundo de la obra en el cual D.Cristóbal impone respeto y autoridad empleando las palabras claras y tomando decisiones firmes para intentar poner remedio a los problemas que él considera: “D. Mariano irá a Valencia (...) Sobre todo, estará lejos de las faldas de su madre, causa de todos sus yerros”. Por tanto, termina imponiendo autoridad con sus palabras.

Es también curioso y significativo el hecho de que ya en el propio título juegue con el lenguaje para asociar a un persona mimada con la mala educación, puesto que el título completo de la obra es *El señorito mimado o la mala educación*; es decir, trata como un sinónimo el hecho de ser alguien mimado para ser directamente proporcional a ser maleducado.

En definitiva: es un lenguaje realista que pretendía plasmar la realidad más importante del siglo en el que se encontraban.

### **1.e- CONTEXTO**

La fecha de composición de *El señorito mimado o la mala educación* fue en 1787. Se estrenó el 9 de septiembre de 1788 en el Teatro del Príncipe (el actual Teatro Español) por la compañía de Manuel Martínez. Pero finalmente se publicó en 1963.

La obra está ambientada en el siglo XVIII, dado que se manifiesta un enrevesado pensamiento acerca de los conflictos de la educación de los jóvenes de su tiempo. Consta de una proposición instructiva moderna, ya que la humanidad se fundamenta en el aprendizaje, de esta manera fue entendido por los ilustrados del siglo XVIII. En consecuencia, por la ambición de inculcar la doctrina de la Ilustración en un país un tanto atrasado como era

España en dicha época. Dada esta situación, diversos literatos crearon una literatura basada en esta forma de hacer teatro. De este modo Moratín e Iriarte se coronaron como los grandes fundadores de esta comedia, pues a partir del estreno de la presente obra *-El señorito mimado-* se aceptó que la comedia neoclásica fuera cabeza de cartelera en los teatros, dando comienzo a una nueva forma de entender la literatura.

### **1.f -RITMO DE LA OBRA**

Respecto al tiempo de la acción cabe destacar que como bien señala el autor en la acotación inicial “la acción empieza a la hora de la siesta y concluye al anochecer”, siguiendo de este modo las tres unidades aristotélicas.

La pausa entre el segundo y el tercer acto es significativamente mayor que la que se da entre el intervalo primero y el segundo, siendo esto indicado por el propio autor a través de una nota final.

En relación al tiempo de palabra, el de la obra es mucho más rápido en la representación que el tiempo que abarca, y esto se debe en gran medida a las abundantes prolepsis propiciadas en algunos casos por el salto de un acto a otro y en otros por el salto entre escenas.

También contribuye en gran medida que la mayoría de la trama sucede en un mismo espacio, pero sobre todo lo que más agiliza el ritmo de la obra es la presencia de acciones que ocurren paralelamente a lo que se ve representado, por ejemplo cuando ven al alcalde Don Alfonso, Don Cristóbal y Pantoja, el apriamiento de Doña Mónica y su supuesto cuñado Don Tadeo, todas las aventuras que tiene Don Mariano fuera de la obra, además de algunos hechos que conocen los espectadores previamente o durante los diálogos sobre el pasado, haciendo más afable y veloz la obra.

## **2.ESCENOGRAFÍA**

### **2.a -DECORADO**

El decorado de la obra es siempre el mismo: las escenas se sitúan en la ciudad de Madrid, en una habitación de la casa de Doña Dominga.

El aposento tiene tres puertas: una en el lado derecho que lleva al cuarto de Doña Dominga y al de Doña Flora; la de el medio lleva a los de Don Cristóbal, Don Alfonso y Don Mariano y por último, la puerta de la izquierda que da lugar a la antesala y otras partes de la casa.

El decorado se tiende en un descuido desolador, rozando el último renglón de la podredumbre terminante. Esto se debe a que en España se observa el teatro como un engaño destinado a eximir al pueblo de grandes males.

## **2.b -VESTUARIO**

El vestuario que emplean es cuidado y apropiado para el nivel social de cada personaje, algo que se ve en varias escenas. Este hecho es reseñable puesto que es importante que la vestimenta quede acorde al rango social de cada uno.

A pesar de no ser una de las características a las que más importancia se le da en la obra, sí queda constancia en algunas ocasiones el resaltar qué tipo de vestuario llevaban porque este fuere importante para el desarrollo, en especial al de D.Mariano:

En el acto I es explícito al decir que D.Mariano lleva un bastoncito de petimetre; es decir, sabemos que será un personaje al que le importa mucho su forma de vestir y seguir las modas de la época, dándonos a conocer gracias a esto que al estar preocupado por su vestimenta no puede ser una persona de un rango social bajo. Es por ello que a lo largo de la obra se da importancia al vestuario de este, ya que desde un primer momento en la presentación de los personajes lo describen como un “mozo de generosas prendas”, por lo que siempre va bien vestido en traje, puesto que podemos ver que será algo relevante para el personaje. De hecho, el que siempre vaya en terno lo resalta en múltiples ocasiones, desde el inicio, como cuando expone que desde por la mañana va con dicha indumentaria.

Abordar esta cuestión es importante porque gracias a ella se nos dará también información sobre la personalidad de dicho personaje, al igual que sobre la escala social a la que pertenece.

A parte de esta figura, que es en el que más se centra la obra, ya que es el protagonista, podemos matizar en otros vestuarios en los que aunque el autor no precise tanto, por ejemplo en la escena IX del acto III la acotación nos indica que Tadeo -que se está haciendo pasar por juez- entra vestido de negro, esta indumentaria era propia de los jueces de la época.

Por último, la obra nos señala al inicio a un personaje caballeresco, Don Alfonso, pero únicamente nos lo nombra, no nos expone como tal el tipo de atuendo que es apropiado para

la representación, aunque teniendo en cuenta su condición de caballero podemos intuir el tipo de vestimenta que empleará. Siguiendo esta línea podemos enmarcar también el vestuario correspondiente a los que adquieren el rol de criados y sirvientes, pues su ropa debería estar basada en un tipo de vestuario más empobrecido representando a la baja sociedad.

## **2.c- UTILERÍA**

La utilería es un elemento que está presente en mayor o en menor medida a lo largo de toda la obra; el uso y la importancia de esta es muy variable. Por ejemplo, tenemos utilería que actúa como complemento de la vestimenta del actor, pero que no interactúa en ningún momento con ninguna acción de la obra como el bastoncito de petimetre que lleva Don Mariano en la octava escena del primer acto, o el sombrero y la espada de Don Cristóbal que lleva en la quinta del mismo acto. Esta utilería además de ser complementaria a la vestimenta también nos habla mucho de la personalidad de estos personajes. Por ejemplo, nos muestra que Don Cristóbal es un caballero y siempre procura tenerlo presente, y también nos cuenta que es un hombre de armas; mientras que en el caso de Don Mariano nos da a entender que es todo un señorito que busca llevar la vestimenta más selecta cuidando hasta el más mínimo detalle.

Además de esta, encontramos utilería que sí que interviene en algunas acciones de la obra, es decir, que se emplea para llevar a cabo cierta acción; como por ejemplo la campanilla que emplea Don Cristóbal para llamar a Pantoja en el primer acto de la primera escena, o el dinero que aparece en varias ocasiones a lo largo de la obra.

No obstante no podemos hablar de utilería y dejar pasar por alto los siguientes elementos, que son los que cobran un gran peso y una gran importancia en la trama de la obra. Estas son:

- ❑ Los retratos de Doña Mónica y de Doña Flora: estos retratos, especialmente el retrato de Doña flora, son retratos que aparecen varias veces a lo largo de la obra y van de una mano en otra. Estos se los intercambia Doña Mónica a Don Mariano sin que este se entere a modo de treta para que este quede mal con su prometida Flora y que esta se desenamore de él. Al final de la obra el retrato de Doña Flora es otorgado al que se casará con ella, y Doña Dominga piensa que será Don Mariano, pero finalmente resulta ser Fausto, que lo recibe por parte de su futuro yerno Don Alonso. De tal manera que al final de la obra este elemento de utilería toma una importancia tan grande que se convierte en un elemento totalmente decisivo en la trama y en el desenlace de esta.

- ❑ Contrato nupcial entre Don Mariano y Doña Mónica: Este elemento es un elemento muy condicionante que permite desarrollar varias tramas; por un lado ayuda a que Don Alonso esté más alejado de querer cumplir su palabra entregando la mano de su hija a Don Mariano, además de que ayuda a que finalmente Doña Flora se desinterese de Don Mariano por lo que también se interesa más en su pretendiente Fausto. Por otro lado también es empleado con fines moralmente incorrectos, como por ejemplo por Doña Mónica, la cual busca aprovecharse de Don Mariano y además lo aleja a este de Doña Flora; y también se sirve de este su cuñado, Don Tadeo, el cual se aprovecha de este contrato junto a Doña Mónica para engañar a Doña Dominga y sacarle dinero. Incluso también actúa de manera indirecta como un elemento que ayuda a Fausto a alcanzar su meta, la cual es desposar con Doña Flora. Por lo tanto este elemento de utilería es un objeto muy importante en la obra, y debe estar presente en todas las representaciones porque este toma un efecto devastador en varias tramas de la obra, siendo la herramienta perfecta en algunos personajes para lograr desarrollar su propia trama y conseguir sus ambiciones, y además, es un elemento que condiciona la trama de algunos personajes sin que estos se sirvan de este, como Don Mariano que por culpa del contrato ve como disminuyen sus posibilidades de casarse con su prometida.
  
- ❑ Recibo de Don Tadeo: Este elemento de utilería es menos importante e influyente que los anteriores, pero sí que es un objeto de utilería a destacar, porque este es la herramienta de la que se vale el propio Tadeo para timar a Dominga, y además aporta un juego de palabras que el autor usa como componente humorístico basado en una burla del timador sobre la timada -el falso apellido con el que firma es Urreguezurreascoá que vien del vaso, urrea=oro y gezurra=mentira, de tal manera que el apellido vendría a significar algo similar a orofalso-.
  
- ❑ Sortija y los papeles con los gastos de Don Mariano: estos elementos son menos relevantes, pero que aún así son de gran importancia; dado que estas sirven como objetos que recuerdan constantemente al espectador las malas acciones y los errores de Don Mariano que son impulsadas por su propia ineptitud y su falta de moral y rectitud; además que también se sirve de estas Don Cristóbal como argumentos de la falta de educación de Don Mariano para así abrir los ojos a su ilusa madre.

## **2.d- LUZ**

La iluminación a lo largo de la obra ha de ser cálida, ya que la obra transcurre en la tarde y antes de que se ponga el sol, como nos indica al comienzo de la obra en la primera acotación. Podemos observar en el acto III una referencia hacia la iluminación, “que entren luces”, esto se hará para dar más apasionamiento o intensidad a esa escena.

En rasgos generales la iluminación en las obras teatrales del siglo XVIII podemos ver que el auditorio, que al comienzo estaba iluminado, fue “oscureciendo” a lo largo del siglo.

Lo que se utilizaba para iluminar a los actores durante la obra eran principalmente velas y candelabros, pero estos fueron mejorando hasta usarse iluminación especial.

## **2.e -ESPACIO SONORO**

Para analizar el espacio sonoro de la representación teatral es esencial efectuar una división para realizar un estudio más exhaustivo de los mismos:

Primeramente, la melodía y los ruidos dependerán sustancialmente del equipo de sonido y del espacio de representación donde se exhiba la obra. Por ejemplo, en el caso del *El Señorito mimado* su primer lugar de escenificación fue el teatro del Príncipe, por ello los sonidos del acto se subordinarían a este teatro y a los empleados.

Asiduamente las obras poseen un marco musical para fomentar la vivencia teatral de los espectadores.

Tras múltiples investigaciones no hemos hallado que la obra tuviera música, y por tanto, no hay partitura alguna. Esto nos ha hecho discurrir, puesto que como sabemos, el literato, Tomás de Iriarte, fue uno de los grandes amantes de la música de la época hecho que se deja ver en su poema *La música* publicado en 1780.

En cuanto al universo sonoro del propio relato no contiene fragmentos musicales evidentes, pero en una acotación del primer acto se hace referencia a que llega el personaje principal, D. Mariano, entonando una melodía “Viene cantando entre dientes” (v. 817) de la cual no tenemos constancia. Aunque si bien es cierto, la obra contiene numerosos sonidos explícitos en las acotaciones, los cuales vamos a comentar a continuación:

El primer ejemplo localizado es “Toca una campanilla” (v. 168). Este elemento sirve en la actuación para llamar la atención de uno de los criados, acción que se reitera en una acotación

posterior “Vuelve a tocar la campanilla” (v. 188). En otra acotación del primer acto encontramos la acción ligada con el sonido “Tose” (v. 236). En la obra no hay ningún otro sonido claro, y de este modo muchos de los sonidos dependerán de la manera de actuar de cada actor, ya que podrán implementar o forzar algunos ruidos como “Dando una palmada en el hombro” (vv-936) o al arrojar los pliegos al inicio de la función y otras muchas acciones que podrían generar ruidos, pero que no consta que el autor solicite como necesarios.

### **3. TRABAJO ACTORAL**

#### **3.a- ENTRADAS Y SALIDAS DE LOS PERSONAJES**

Las entradas y las salidas de los personajes a lo largo de la obra son muy significativas ya que no se debe dejar el escenario en ningún momento.

Están señaladas evidentemente en las acotaciones. Así mismo también indican la separación de la obra en escenas en los diferentes actos.

Anteriormente, en la primera acotación, nos indican que la obra va a transcurrir en una sala de una casa, la cual tiene tres puertas (izquierda, central y derecha) que conducen a diferentes zonas de esta, estos son los accesos que van a ser utilizados por los personajes para sus respectivas entradas y salidas.

En el primer acto podemos observar que la obra comienza en la sala de la casa, en ella se encuentran D<sup>a</sup> Dominga junto a D. Cristobal. En la siguiente escena se les une los personajes de Felipa y Pantoja, quienes entran por las puertas derecha e izquierda, dejándonos saber que vienen de diferentes lugares de la casa.

Durante la escena III, al parecer, sólo se encuentran en la sala D<sup>a</sup> Dominga y D. Cristóbal por lo que podemos deducir que Felipa y Pantoja han salido del escenario, pero no está expresado en ninguna acotación.

Tenemos a continuación la aparición de D. Alfonso por la puerta derecha y comienza a mantener una conversación con los personajes que ya estaban en la sala: “A D. FAUSTO, que sale por la puerta de la derecha”, “Vase D. ALFONSO por la puerta de la derecha.”; y muchos más ejemplos a lo largo de toda la obra.

#### **3.b- PRESENCIA ESCÉNICA Y MOVIMIENTO DEL ACTOR**

Los actores necesitan lograr y mantener constantemente la atención de los espectadores ya que al actuar necesitan enfrentarse a ellos desarrollando el personaje debidamente para mantener la atención constante de los espectadores para mostrar todos los detalles de la obra y el mensaje que se quiere transmitir con ella

A esta cualidad de mantener el interés del público, se llega a conocer como presencia escénica.

Cada actor se va adaptando para poder mostrar la personalidad de cada personaje con actuación, es decir, como entran, la forma en la que hablan, como transmiten mensajes a través de sus gestos, etc.

En el caso del personaje de D. Mariano, el cual es un arrogante, vemos que en su primera entrada a escena se describe la forma en la que va vestido y con qué actitud entra, va tranquilo vestido con un traje lo que nos indica su posición social elevada, se puede ver en la acotación del acto III en “vestido de majo y embozado con un capote a la jerezana”.

También cabe destacar como transmite su complejo de superioridad en gestos como “Alejándose un poco de D. FAUSTO, y mirándole de medio lado.” en el acto I.

En cuanto al personaje de D<sup>a</sup> Mónica, por ejemplo, podemos destacar su actitud astuta o perspicaz durante la obra, y esto ha de ser bien transmitido a los espectadores.

### **3.c- PROXEMIA**

El arte de expresarse con los movimientos corporales y los gestos para representar las acciones eran muy relevantes para la creación de los personajes, ya que gracias a estos se conforma su personalidad y se adecuarán en base a esos movimientos. Es esencial, como ocurre en esta obra, que los actores interactúen en el espacio dramático entre ellos.

Gracias a las breves pero claras acotaciones observamos múltiples gestos y acciones que deben ejecutar cada intérprete, varias necesitan utensilios como por ejemplo en la primera escena “D. CRISTÓBAL, examinando con atención unos papeles, sentado junto a una mesa en que hay recado de escribir. D.<sup>a</sup> DOMINGA, sentada en una silla algo distante de la mesa.” En esta cita podemos ver varios factores, el gesto de Cristóbal debe de ser de una persona que se halle interesado en lo que está leyendo, la acción a realizar es estar sentado con los papeles, además, hay otra actriz en escena que únicamente debe estar sentada.

Y esto ocurre en otras múltiples acotaciones: “Dejando la pluma, y apartando de sí con enfado algunos de los papeles que tiene delante.” (acto I) “Levantándose.” (acto I) “Vuelve a tocar la campanilla” (acto I) “Sacando y entregando a D.<sup>a</sup> FLORA un retrato” (acto II) “Abriendo la caja del retrato y quedándose admirada” (acto II) “Dando una palmada en el hombro a D. FAUSTO, que está pensativo.” (acto I)

No solo hallamos la proxemia de los actores en las acotaciones si no que durante la obra hay muchas de forma implícita “¡Qué enfado!” (v. 237, acto II), esto producirá gestos de enfado, “basta para que me miren/con una envidia tremenda” (vv. 219-220, acto II), aquí observamos con claridad la personalidad de Mariano, pues al expresar esta cita se mostrará con unos gestos altivos “Ya mi aflicción, mi despecho.../¡Oh, Flora!” (vv. 1043-1044, acto III), en este caso Mariano manifestará su dolor con dicha gestualidad.

### **3.d- DECLAMACIÓN**

Es mucho más sencillo ver este apartado en la representación teatral, ya que, aunque el autor enuncie la tonalidad o la manera de expresar un sentimiento, cada intérprete actuará de una forma diferente concibiendo qué es lo más apropiado para su función.

El escritor en múltiples ocasiones de la obra da directrices para lograr que el público perciba con exactitud los sentimientos que quieren transmitir:

En el segundo acto se comienzan a impartir en las acotaciones dichas pautas “En tono imperioso.” (v. 459), “en tono más alto” (v. 836), “En tono de malicia.” (v. 998), cada una de estas indicaciones va dirigida a personajes distintos.

También poseemos de manera implícita aspectos para que el actor transforme su entonación en la obra y no resulte una actuación plana, por ello hay abundantes signos de puntuación como exclamaciones para expresar admiración, pena u otras numerosas afecciones: “¡Cómo! ¡El mejor jugador/sin cartas!” (vv. 69-70, acto III) “¡Ah! ¡Dios le tenga en descanso!” (vv. 22, acto I) “¡Qué terrible eres!” (vv. 125, acto I).

Asimismo, hallamos interrogaciones que desempeñan varias funciones. Por ejemplo, la solicitud del hablante que desea una respuesta del receptor dando un tono dubitativo a la acción: “¿Qué mandan ustedes?” (v. 187, acto I) “¿En qué casa? ¿Con quién?” (v. 11, acto II) y las preguntas retóricas que dan cierto tono dubitativo pero a la vez el actor muestra un la firmeza en sus palabras “Dígame: ¿quién es el necio,/el loco, el desarreglado...? (vv. 187-188, acto III).

Del mismo modo, detectamos otro signo de puntuación que nos ayuda a modular la tonalidad y son los puntos suspensivos haciendo que cree en el ambiente cierto suspense “Aquí soy estafadora...” (v. 13, acto III) “Como hoy no has comido en casa...” (v. 6, acto II). O en ocasiones para que parezca que no sabe cómo seguir argumentando y por ello se entrecorta su

conversación “Pero entretanto... ¡Ay de mí!/la confusión... la vergüenza/de verme ultrajada... ya...” (vv. 976-979, acto II).

Adicionalmente el escritor añade algunos sentimientos en las acotaciones que estarán vinculados con la gestualidad y las acciones del actor “con admiración.” (v. 913, acto II) “Con pausa y gravedad” (v. 581, acto I) “Con viveza.” (v. 781, acto I).

### **BIBLIOGRAFÍA**

- Edición digital a partir de *Colección de obras en verso y prosa* de D. Tomás de Iriarte, T. IV, Madrid, Impta. Benito Cano, 1787, pp. 123-326, cotejada con la edición crítica de Rusell P. Sebold, Madrid, Castalia, 1978, recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-senorito-mimado-o-la-mala-educacion-0/html/fee17db4-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-senorito-mimado-o-la-mala-educacion-0/html/fee17db4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_).
- Del Rey Poveda, J. J. <<Iriarte: *El señorito mimado* o el teatro para reformar>>, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2004, recuperado de: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero28/iriarte.html>.
- Martínez Mata, E. <<Tomás de Iriarte, un ilustrado ejemplar>>, Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (s.f) recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/toms-de-iriarte-un-ilustrado-ejemplar-0/html/01da93c0-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_8.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/toms-de-iriarte-un-ilustrado-ejemplar-0/html/01da93c0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.html).
- Graciosi, M.<<El sonido y el hecho teatral – tablas de análisis>>, *Sonido Escénico*, 2018, recuperado de: <https://sonidoescenico.com/2018/05/08/el-sonido-y-el-hecho-teatral-tabla-de-analisis/>

# Josefa de Jovellanos, **hermana en la sombra**

Un libro reivindica la figura de la literata asturiana, referencia cultural en la corte de Madrid

25·08·09 | 03:00

GRUPO B





Josefa de Jovellanos

## Josefa de Jovellanos, **la hermana**

Pese a su trágica vida, destacó por su proyección pública en una época en la que las mujeres no lo tenían fácil

OPINION Tribuna libre

ETIQUETAS Alberto Alonso Rambal Josefa de Jovellanos

## Gijón, la hermana de Jovellanos y la vieja Fábrica de Tabacos

Por Félix Población - 03/05/2020

### Josefa de Jovellanos

☰ Categoría: Escritoras

🕒 Publicado el Jueves, 11 Julio 2013 07:34



**Josefa Jovellanos y Jove Ramírez (1745-1807)** era la hermana pequeña de Gaspar Melchor de Jovellanos, el ilustrado gijonés.

# Una biografía de Josefa Jovellanos, Premio de Investigación del Foro

La filóloga María José Álvarez Faedo se ha adentrado en la figura de la hermana menor del ilustrado gijonés

M. F. A. M. F. A.  
| GIJÓN GIJÓN

Sábado, 14 junio 2008, 04:31



Una biografía de Josefa Jovellanos, la hermana menor y predilecta del ilustrado gijonés, se ha hecho con el Premio de Investigación Foro Jovellanos. La filóloga de la Universidad de Oviedo María José Álvarez Faedo (Avilés, 1968) es la autora de este estudio sobre la vida de una mujer que se casó, tuvo hijos, vivió en la Corte de Madrid y acabó sus días como monja en el convento de las Agustinas de Cimadevilla.

Josefa de Jovellanos. Semblanza de una dama a los ojos de su hermano Gaspar de Jovellanos



**Autores:** María José Álvarez Faedo

**Editores:** Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias

**Año de publicación:** 2008

**País:** España

**Idioma:** español

**ISBN:** 978-84-936171-3-4

*Texto completo no disponible (Saber más ...)*

Otros catálogos

JOSEFA DE JOVELLANOS,  
~~LA HERMANA EN LA SOMBRA~~

---

GRUPO B

Literatura del s.XVIII



Gijón - 1745

PADRES

Miembros de la nobleza



Preocupados por educación →

**Estudia** en Oviedo y Ávila



Domingo Antonio González de  
Argandona

Madrid → Círculos Ilustrados



“su casa, abierta siempre a la aplicación y al mérito, parecía la morada propia del **ingenio**, y cualquiera que debía a la Providencia ese don celestial estaba seguro de ser en ella **acogido, apreciado y distinguido**” - Gaspar de Jovellanos



Conde de Campomanes



Rechaza “La argandona” > “La esbelta”

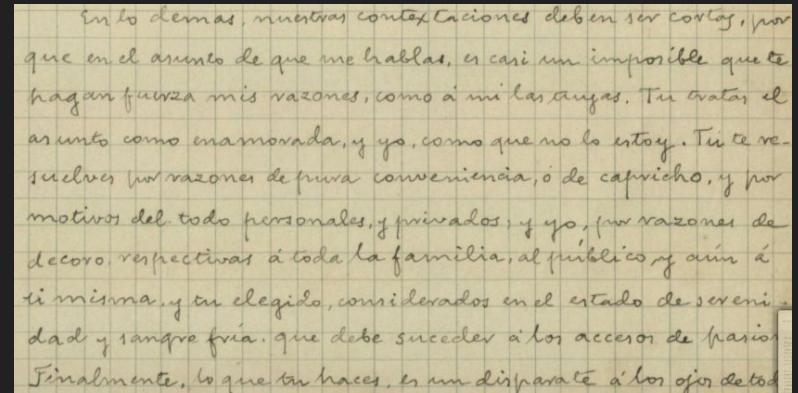


Marido muere cuando ella tiene 28 años  
Hija pequeña muere pocos días después  
Años después → enferma hija mayor y  
mueren las hijas restantes



Posible segundo enamoramiento →  
Rechazado por hermano

“En el asunto del que me hablas es casi un imposible que te hagan fuerza mis razones, como a mí las tuyas. Tú tratas el asunto como enamorada y yo como que no lo estoy. Tú te resuelves por razones de pura conveniencia o de capricho y por motivos del todo personales y privados, y yo por razones de decoro respectivas a toda la familia, al público y aún a ti misma y tu elegido, considerados en el estado de serenidad y sangre fría que debe suceder a los accesos de pasión”.



En lo demás, nuestras contestaciones deb en ser cortas, por que en el asunto de que me hablas, es casi un imposible que te hagan fuerza mis razones, como a mí las tuyas. Tu tratas el asunto como enamorada, y yo, como que no lo estoy. Tu te resuelves por razones de pura conveniencia, ó de capricho, y por motivos del todo personales, y privados, y yo, por razones de decoro, respectivas a toda la familia, al público, y aún a ti misma, y tu elegido, considerados en el estado de serenidad y sangre fría, que debe suceder a los accesos de pasión. Finalmente, lo que tu haces, es un disparate a los ojos de tod



Rechaza “La argandona” > “La esbelta”



Marido muere cuando ella tiene 28 años  
Hija pequeña muere pocos días después  
Años después → enferma hija mayor y  
mueren las hijas restantes



Posible segundo enamoramiento →  
Rechazado por hermano



Vuelve a Gijón → Luego va a Oviedo

Ingresa en Monasterio de Agustinas recoletas



↳ Su hermano se opuso

Se convierte en la primera autora de la literatura asturiana



↳ Escribe en bable

Vida como mujer noble

Concepción de la educación

Participación activa en círculos ilustrados



Punto de vista que

ofrecen



Léxico que emplean

# EL BABLE

Lengua literaria desde s.XVII  
1974 → Asturiano moderno



Corriente  
jovellanista



Apuesta por  
cultura y lengua  
ilustradas

Corriente  
folclórica



Bable = lengua  
limitada



Corriente  
culturalista



Lengua =  
fenómeno de  
cultura

Corriente  
negacionista



Bable no existe  
y bable no es  
lengua



# Corriente jovellanista

---



Intervenir y capacitar lengua



Castellano > bable → Enriquecimiento mutuo



Proyecto - Academia asturiana



Respeto a variedades y unidad

Miembro de la RAE → Interés en gallego, vasco o catalán

# El contexto sociocultural

---



Llegada de los Borbones a España



Reuniones de la élite ilustrada

Madrid: ciudad de la corte



Mentalidad reformista



# La educación de la mujer: antecedentes

---



Juan Luis Vives, Erasmo de Rotterdam y Fray Luis de León



Reflexión sobre la ignorancia de la mujer

Objetivo: educar en las **tareas domésticas**



# La educación de la mujer: antecedentes

---

“Y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino **falta de aplicación**. Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran **libros y preceptores**, fuéramos **tan aptas para los puestos** y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas”

“*Al lector*” en *Desengaños*, María de Zayas



# El siglo XVIII en Europa

---

95% de la población analfabeta



Sin centros de educación para mujeres

Debate: ¿Es racional que la mujer no reciba educación?



Pensadores: Rousseau, Felénon Diderot, Mary Astell, Mary Wollstonecraft



## El siglo XVIII en Europa

---

“Su felicidad es ignorar lo que el mundo llama los placeres, **su gloria es vivir ignorada**. Encerrada en sus deberes de mujer y de madre, consagra sus días a **la práctica de las virtudes oscuras**: ocupada en el gobierno de la familia, reina sobre su marido por medio de la complacencia, sobre sus hijos con la dulzura, sobre sus servidores por **la bondad**. Su casa es la morada de los sentimientos religiosos, de la piedad filial, del amor conyugal, de la ternura maternal, del orden, de la paz interior, el dulce sueño y de la salud[...].”

*Emile*, Rousseau

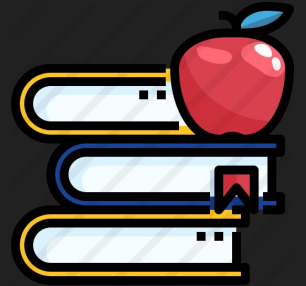
# La educación femenina en España

---

La utilidad social de la mujer: el ejercicio de la caridad



Rechazo a la educación en el convento



Perspectiva pedagógica relacionada con la vocación maternal

# El debate de la Sociedad Económica

---

Propuesta para incluir a las mujeres en el trabajo.



El concepto de utilidad pública.



Figuras importantes: Josefa de Amar y Borbón, Campomanes y Jovellanos.

★ El decoro femenino como ejemplo. ★

La Junta de Damas de Honor y Mérito (1787)

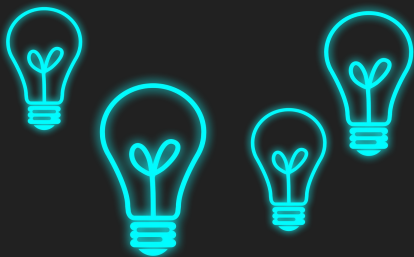
# La educación de Josefa

---

Educada por su padre → Francisco Gregorio de Jovellanos.



Formación de su espíritu ilustrado



Convivencia con sus hermanos:  
Jovellanos y Benita.



Contacto con los círculos ilustrados  
de Madrid.



# Su labor como educadora

---



Comienza en Oviedo, como parte de sus obras caritativas.

Preocupada por la educación a de las niñas de clases bajas.



No hijas de la nobleza.

# Escuela de Enseñanza caritativa de Nuestra Señora de los Dolores

Segundo testamento → Ordena la fundación de la escuela.



Un año antes de entrar al convento.



# Puntos fundacionales de la escuela

---

Enseñanza gratuita a 24 niñas  entre 6 y 10 años.

“En ella se enseñará y educará gratuitamente à veinte y cuatro Niñas Pobres de la misma Villa y se entenderán tales aquellas cuyos Padres, Tutores, Parientes o Personas encargadas de su cuidado no tengan las facultades necesarias para darles enseñanza.”

# Puntos fundacionales de la escuela

---

## La Maestra:

1. “Que no tengan menos de **veinte y cinco años** ni más de cincuenta años de edad.”
2. “Que sean de estado libre, esto es, **viudas o solteras**, y sólo en falta de ellas se pueda nombrar mujer casada.”
3. “Que sean naturales, o vecinas de esta Villa Concejo de **Gixón**, y en falta de ellas, del **Principado**, [...]”



# Puntos fundacionales de la escuela

---

“desde Resurrección, hasta fin de **Septiembre** se concurrirá á la Escuela por la mañana, de las **siete á las once**, y por la tarde de las **dos á las seis**, desde primero de **Octubre** á resurrección de las **ocho a las doce**, y de las **dos á las cinco**”.



# Puntos fundacionales de la escuela

---

“que sepan leer y escribir, hilar, hacer calzeta, coser en fino y basto, bordar y planchar, todo con la mayor perfección que sea posible”



“no sólo de buena reputación y conducta, sino también de buena índole y carácter, bien educadas, prudentes, humanas, pacientes y aseadas”



# Puntos fundacionales de la escuela

---

“En esta parte ( es decir, en la de mostrarse como modelo de conducta y transmitir a las niñas las buenas costumbres ) tendrá tanto mayor cuidado la Maestra, quanto menos debe suponer que se tendrá con las niñas en sus casas, pues siendo **Pobres es visto**, que los que **cuiden de ellas** tendrán puesta toda su **atención en su trabajo.**”



# Puntos fundacionales de la escuela

“Las correcciones serán proporcionadas a la edad de las Niñas, Cuidando la Maestra de hacerlas **antes por medio del consejo, amonestación y reprensión** que del **castigo**, el qual sobra y **conviene poco** a la tierna é inocente edad de las educandas”.



# Espíritu de la escuela

---

## Espíritu ilustrado.



Siguiendo las ideas de **Campomanes**: “de todos los medios que un sabio legislador puede poner en planta para mejorar las costumbres y conservarlas en su **decoro**, es seguramente **la educación de las niñas**, que un día han de ser **madres de familia**, la más importante, pues **ambos sexos reciben las primeras impresiones** de las advertencias y del ejemplo de **sus madres**”



# Josefa de Jovellanos y la literatura asturiana

---

❖ Primera generación de autores en bable → Generación del Medio Siglo



Antología de Caveda, 1836

- Temas asturianos: lo bucólico, el campo, el paisaje asturiano, poemas celebrativos...
- Temas de Josefa: poemas circunstanciales de crítica social. Tono satírico e irónico.





## SU OBRA

---

-Obra breve → cuatro poemas de circunstancias.

**CUATRO  
POEMAS  
CIRCUNSTANCIALES**

-Las exequias de Carlos III en Oviedo

-Preparativos para la proclamación de Carlos IV en Oviedo.

-Proclamación de Carlos IV en Oviedo.

-Funciones en Gijón en honor de Jovellanos.





# Estructuración de los poemas

---

- Narración en primera persona:

1) Yo poético decide ir a la ciudad de Oviedo. 

2) Observa una serie de **escenarios** de celebración que lo llevan a **preguntarse** qué está sucediendo:



❖ Juego entre lo que parece y lo que es.

- ❖ Amplias **descripciones** de las calles y de los ambientes más altos y bajos de la sociedad.
  - ❖ Se muestra un **tono de crítica** a través de lo irónico, el yo poético relaciona lo que está observando con la aparición de algún santo o con un milagro.
- 3) Desenlace con la aclaración respecto a lo que está sucediendo y con una reflexión crítica del yo poético.

# Temas principales:

---



Tema principal: crítica al malgasto de riqueza de las clases altas frente a la pobreza de las clases bajas

## OTROS TEMAS

- Lujuria/ Miseria
- Utilidad/ Inutilidad
- Vicio/ Virtud



# Lujuria/Miseria

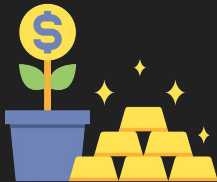
---

## LUJURIA

-Clases altas.

-Decoraciones en los balcones.

-Vestimentas sobrecargadas.



## MISERIA

-Clases bajas:

“estaban tan mal vestidos/  
que enseñaban una nalga”

D' homucos y de mnyeres  
Que parecin de cuayada:  
Estaben tan mal vestios  
Q' enseñaben una ñalga,

# Utilidad/ Inutilidad

---

## UTILIDAD

- Necesidad.
  - Carencias clases bajas.
  - Gente *emblanquiñada*.
- ““ni tomaban bocado/ ni bebían gota de agua.”

## INUTILIDAD

- Malgasto de dinero de las clases altas.
  - La ornamentación de los ropajes.
- “señoritos/ con tanto engorro/ arriba de la cabeza/ que parecía un *altahaca*.”



# Vicio/ Virtud

---



## VICIO

- Representado por las clases altas que han olvidado la virtud y se han dejado llevar por los vicios.
- Ambición y lujuria.

## VIRTUD

- Rasgo del carácter vital para Josefa.
- Promovida por la educación.
- Clases bajas no pueden acceder a ella por culpa del vicio de las clases altas.
- Guarda relación con la religión.



## La virtud en el XVIII

---



La virtud es el rasgo vital del carácter para fundar el mundo ideal de todo ilustrado.

- ❖ Cadalso en *Cartas marruecas* → “desvanecerte con los bienes” (con los vicios) y alaba la virtud como aquello que te acerca la “rectitud de corazón.
- ❖ María Rosa Gálvez en *El egoísta* → critica el vicio de las cartas y la ambición.

# El léxico en la obra de Josefa

---

## Léxico procedente del Barroco:

“perlas”, “corales”, “oros”

-Clases altas, lujos, la ornamentación Barroca aplicada a la excesiva ornamentación de la apariencia de los nobles.

VS

## Léxico de la cotidianidad:

- Representa las vivencias del día a día.
- Antítesis con el léxico de “lo noble”.
- Busca ser fiel a la realidad.  
“comercio, mercado, escuelas...”

# Los juegos de palabras y lo satírico.

---

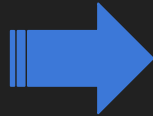
- ❖ Los poemas tienen un trasfondo serio, pero al tratarse de obras satíricas e irónicas, hay detrás un gusto por el juego con los dobles sentidos, con el lector. → **JUEGOS DE PALABRAS**
- ❖ ¿CÓMO JUEGA CON LAS PALABRAS?:
  - Paronomasias**: “cuento” (con sentido de contar y de cuento), y “cuanto”. Aporta encanto y hace más entretenido el discurso.
  - Sufijos** que utiliza para criticar de forma indirecta haciendo juicios de valor a través de la selección de apreciativos o despectivos.
- ❑ **DESPECTIVOS** → “soldadones” o “señoritos”
- ❑ **APRECIATIVOS** → “borrico” o “cureta”

# Josefa, ¿autora mística?

---

-Aunque su obra literaria se caracteriza por un tono satírico, en otros documentos como su testamento o sus cartas, se puede percibir una cierta literariedad de raigambre mística.

TESTAMENTO



En el primer testamento no era aún monja pero mostraba una **preocupación por** lo que sucediera con **su alma** una vez muriera. Pide ser enterrada **con el hábito del Padre San Francisco y enterrada en la Iglesia del Convento de Nuestra Señora del Rosario.**



## El misticismo en las cartas

---



La enfermedad que sufre en el convento, junto a la impotencia de tener a su hermano tan lejos, someten a Josefa en una angustia vital. Esto se refleja en una búsqueda de refugio en la fe, evidenciado en esas cartas de tono literario.

Explica a Jovellanos que busca acercar su alma a esa unión con Dios, explica su que esta punto *“debe ser toda de Dios y más dedicada por espontánea elección al estado religioso, a donde solo debo tratar de una muerte mística”*[1]

[1] SAN JUAN BAUTISTSA, Sor Josefa de, “De sor Josefa de San Juan Bautista a Jovellanos. Recoletas de Gijón, 15 de noviembre de 1804”. En CASO GONZÁLEZ, José Miguel ed., op. cit., 1988, carta nº1405, pág. 128.

## El misticismo en las cartas

---

En una carta posterior, mucho más débil, muestra que ya no es que esa **unión** sea su voluntad, sino que es **una necesidad y un consuelo** para ella el pensar que alcanzará la vida eterna junto a Dios, pidiéndole a su hermano que le ayude a:

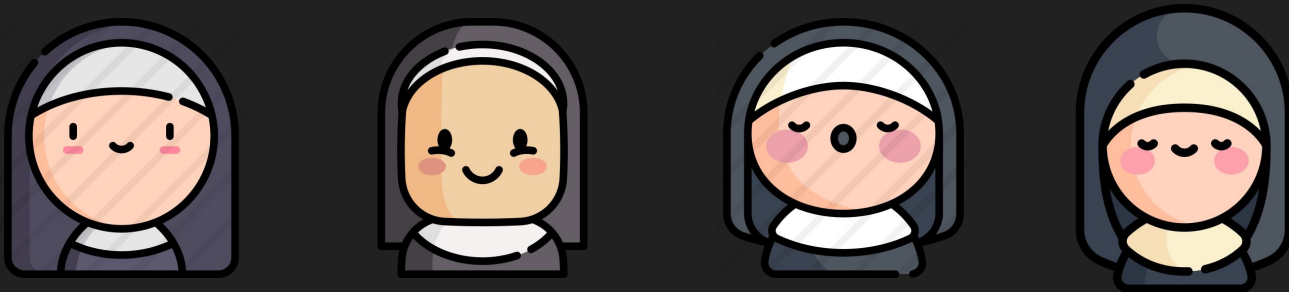
*“implorar su misericordia para no desmayar en la penosa carrera de este valle de lágrimas sembrado de espinas, que, sabiéndose sufrir, son escala para el eterno descanso.”*



# Josefa, ¿autora mística?

---

- Se puede concluir que, aunque quizá sin voluntad de serlo, y aunque se carezca de poemas suyos dentro del convento, Josefa se dirigió al final de sus días al misticismo.
- De hecho, hay estudios que la han asemejado a la obra de Gertrude Aston y Winefrid Thimelby, mujeres cuyo trayecto vital no solo fue parecido, sino que concluyeron también en ese “pseudo-misticismo” icónico de Josefa.



# LA IMAGEN DE JOSEFA

---

✗ documentos →  
hermano

EN SU TIEMPO:  
mujer muy respetada

- Belleza heredada de su madre
- Gran inteligencia y conocimiento
- Muy querida en la corte

PARA GASPAR:  
mujer ideal

- Preocupada por los desfavorecidos
- “Epítome de caridad y virtud ejemplares”

“su casa, abierta siempre a la aplicación y al mérito, parecía la morada propia del **ingenio**, y cualquiera que debía a la Providencia ese don celestial estaba seguro de ser en ella **acogido, apreciado y distinguido**” - Gaspar de Jovellanos



Conde de Campomanes

# LA IMAGEN DE JOSEFA

---

✗ documentos →  
hermano

EN SU TIEMPO:  
mujer muy respetada

- Belleza heredada de su madre
- Gran inteligencia y conocimiento
- Muy querida en la corte

PARA GASPAR:  
mujer ideal

- Preocupada por los desfavorecidos
- “Epítome de caridad y virtud ejemplares”

“¿Se persuadirá usted de que una **mujer tan ejemplar** está mejor en el claustro que en el mundo? Pero hay cierta especie de enganchadores que pone toda su gloria en el número de reclutas.”

---

“Acaba por verificarse la gran novedad. Nuestra hermana Pepa es monja en Gijón de dos horas acá. Mi sentimiento ha sido grande, no por otra razón, sino porque priva al público de un santo ejemplo y a los pobres de un gran auxilio.”

# LA IMAGEN DE JOSEFA

---

Convento → Priora el 26 de Junio de 1797



“Al convento: está inconsolable; procuro confortarla; le aconsejo, que pues la Comunidad es tan estrecha, y la propensión de las monjas y directores es a estrecharla más, cuide ella de ensanchar y aliviar los espíritus.”

# DOCUMENTOS EN TORNO A SU VIDA

---



Testamento → mencionado anteriormente



Centrado en la escuela



Correspondencia con hermano



1804 - 1807

“Una afectuosísima correspondencia, **propia de dos almas gemelas**, siendo las cartas de la virtuosa monja el más dulce lenitivo que Jovellanos experimentó en sus amarguras.”



# CORRESPONDENCIA ENTRE HERMANOS

---

1801 Gaspar → apresado y llevado a Bellver

1804 Primera carta después  
de 3 años

Preocupación de Gaspar por  
arreglar su testamento





## CORRESPONDENCIA ENTRE HERMANOS

---

La salud de Josefa empeora → Incapaz de encargarse del testamento

“Yo debo estar prevenida a la muerte y tú a no sentirla.”

Dolores de pecho  
que no cesaban.

Gaspar, preocupado → habla  
con Catalina



“Los momentos que logro estar libre de toda especie que me domine y con un libro de mi gusto en las manos, ya en la cama, ya encogida junto a la estrecha ventana de la celda, donde solo se ve el cielo y oye el ruido de algún pajarillo, soy tan feliz que no me cambio por todo el mundo.”

---

“Me he sangrado por conocerme con principio de erisipelas, que, haciendo su principal tiro a la cabeza, presentan alguna turbación en la vista [...] para que vayamos hermanados en los trabajos así como en el amor.”

# LA IMAGEN DE JOSEFA

---

✗ documentos →  
hermano

AHORA:

- Figura de la literatura asturiana
- Premio Xosefa de Xovellanos



DIFÍCIL BIBLIOGRAFÍA

- Centrada en su hermano
- Mismos autores



# Josefa de Jovellanos, **MUJER** en la sombra

Un libro reivindica la figura de la literata asturiana, referencia cultural en la corte de Madrid

25·08·09 | 03:00



# Grupo C

## LA COMEDIA NUEVA O EL CAFÉ

### PERSONAJES

#### 1.- PRINCIPALES

##### a) PIPI

- Camarero del café
- Conocedor y presentador de los personajes
- Algo ingenuo, quiere ser poeta.

##### b) DON SERAPIO

- Fanático del teatro.
- Concibe el teatro como una forma de ocio, de diversión.
- Personaje que representa lo contrario a Don Hermógenes.

##### c) DON ELEUTERIO

- Presunto autor de *El gran cerco de Viena*.
- Concibe el teatro como un trabajo, un oficio, una manera de ganarse la vida.
- Quiere fama y dinero.
- Moratín cargará contra actitudes como las de Don Eleuterio, pero lo intentará justificar apelando a sus necesidades económicas.

##### d) DON PEDRO

- Ejemplo de caballero ilustrado.
- Postura idealista sobre el teatro.
- En todo momento marca el camino por el cual debe ir el teatro español.
- Comprometido con sus ideales y con la reforma teatral.
- De personalidad seria y distante.

##### e) DON ANTONIO

- Tiene una visión sobre el teatro opuesta a la de Don Pedro.
- Destaca por su cinismo.
- Personaje irónico y un tanto pesimista.

##### f) DON HERMÓGENES

- Pedante y erudito.

- Pretende ganarse la admiración de los que le rodean a base de demostrar todo lo que sabe.
- Es interesado, pues se acerca a Don Eleuterio por egoísmo.
- Personaje que servirá a Moratín para cargar contra todo lo que detestaba del teatro y la sociedad del siglo XVIII.

## **2.- SECUNDARIOS**

a) DOÑA AGUSTINA

b) DOÑA MARIQUITA

## **3.- PERSONAJES TIPO**

- Personajes tipo: clase media y aristócratas.
- Hechos de su vida cotidiana.
- Verosimilitud en los hechos.

## **ESTRUCTURA**

- La estructura de la obra la podemos dividir de la siguiente manera:
  - Prólogo o advertencia: finaliza con una cita de Horacio
  - Acto I
    - Escena I: Introducción y presentación de los personajes
    - Escena II: Introducción y presentación de los personajes
    - Escena III: Nudo
    - Escena IV: Nudo
    - Escena V: Nudo
    - Escena VI: Nudo
  - Acto II
    - Escena I: Nudo
    - Escena II: Nudo
    - Escena III: Nudo
    - Escena IV: Nudo
    - Escena V: Nudo
    - Escena VI: Nudo
    - Escena VII: Nudo

- Escena VIII: Nudo
  - Escena IX: Desenlace final
- Teatro en prosa (Dentro una parte en verso)
- No encontramos ningún episodio secundario, todo se centra en esa misma historia.
- Se desarrolla solo una acción cumpliendo las tres unidades (acción, lugar y tiempo).

## **LENGUAJE**

En el tema del lenguaje podemos diferenciar diferentes aspectos, entre ellos:

- Prosa vs verso, preferencia de la prosa frente al verso en las comedias neoclásicas.
- Lenguaje de los personajes.
- Lenguaje ilustrado, predominio de la claridad.
  1. Estructuras sintácticas.
  2. Uso de léxico con poco artificio.
  3. Ejemplos.
- Palabras típicas del siglo XVIII, ejemplos e historia.
  1. Francachela.
  2. Marrasquino.
  3. Pajerete.
  4. Bullebulle.
  5. Tonadilla.
  6. Opilada.
  7. Salvilla.

## **CONTEXTO**

- Se escribió en 1791
- El 7 de febrero de 1972 fue representada por la Compañía Ribera en el Teatro Príncipe (Madrid)
  - Manuel Torres interpretó a Don Pedro
  - Juana García interpretó a Doña Mariquita
  - Polonia Rochel interpretó a Doña Agustina
  - Mariano Querol interpretó a Don Hermógenes

- Manuel García Parra interpretó a Don Eleuterio
- En 1795 se publicó en Nápoles una traducción de la obra en italiano.
- En 1976 se imprimió en Parma.
- En 1800 se reimprimió en Dresde (Alemania) por D. Manuel Ojamar.
- En 1803 se imprimió en París, respeta el texto original.
- En 1804 se imprimió en París por Sr. Dumaniant con alteraciones en el texto.

### **ACOTACIONES**

- Sitúa:
  - El lugar de la escena: un café de Madrid.
  - El atrezzo.
  - El tiempo de acción: de cuatro de la tarde a las seis.
- Presenta a los personajes antes de cada escena.
- Pequeñas indicaciones como el lugar donde se tienen que situar en la escena o a quien se dirige.

### **RITMO**

- Ritmo teatral:
  1. Ritmo de las obras teatrales S.XVII
  2. Ritmo de los personajes
  3. Ritmo de la escenografía.
  4. Ritmo de la obra representada

### **CONCLUSIÓN A LA OBRA**

# Análisis teatral de *La pradera de San Isidro*, Don Ramón de la Cruz

## GRUPO D

### Introducción

Este trabajo tiene como objetivo analizar bajo el esquema de reseña teatral *La pradera de San Isidro*, de Don Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla, que se estrenó en 1766, y se sirve de una gran variedad de personajes para crear un retrato de costumbres de la sociedad madrileña de la época en un día tan señalado como la festividad de san Isidro.

### 1. Texto

#### 1.A. LAS ACOTACIONES

*La Pradera de San Isidro* es una obra corta de carácter cotidiano que refleja a la perfección el tipo de eventos que se celebraban en el Madrid de la época. Por lo tanto, las acotaciones de este sainete se caracterizan por una elaboración muy detallada de un decorado en la que no sólo se nombra a los personajes, sino que también crea una escena animada sin diálogo a través de descripciones de lugares, objetos y vestimenta que trasladan a los espectadores a este entorno festivo.

Debido a que se trata de una representación del siglo XVIII también hay acotaciones cortas que se centran en las salidas y entradas de los personajes (que van dirigidas tanto a los personajes cómo al director) o en acciones que deben ser actuadas para dar más dinamismo y realismo a la obra (por ejemplo, tras el verso 323 Nicolás tiene que zarandear a Chico, y se expresa por medio de la acotación: *Le coge y le sacude a golpes*, dirigida al actor).

Además, también se dan varios apartes, en los que el actor debe dirigirse al público en vez de al personaje con el que interactúa, lo que provoca en el espectador una sensación de cercanía.

Finalmente, hay una acotación larga (13 líneas) especialmente interesante en la que se describe un nuevo espacio, y se presentan nuevos personajes, junto a su vestimenta y su situación, que es muy completa a ojos del lector para comprender e introducirse esta nueva escena que va a modificar la acción de la obra.

En conclusión, la finalidad de Ramón de la Cruz con estas acotaciones largas es la de plasmar una escena totalmente detallada y que se siga al pie de la letra, ya que el propósito de este tipo de escenografía era el de reflejar un ambiente totalmente realista.

#### 1.B. ANÁLISIS DE PERSONAJES

En este sainete se refleja la vida de la gente popular, y del común de la gente. Entre los tipos teatrales se encuentran: algunos amos, sastres, maestros de coches, vendedoras, lacayos,

músicos (guitarra, pandero) que animan al baile y al canto, matrimonios con su hijo, el majo y la maja, castizos, que compiten por la superioridad, alternativamente en la calle y en casa, chicos jóvenes impertinentes, adultos que se enfadan, pícaros bromistas o curiosos... representantes del pueblo llano en la fiesta tradicional de san Isidro.

EL estilo suave de la actitud crítica de Ramón de la Cruz lo expresa a través de los personajes, que parodian suavemente algunas costumbres no aceptables para el autor: la pérdida de tiempo, las manifestaciones en público del cariño de una criada con su amigo, el cotilleo social de dichas conductas.

· *Personajes principales: Cirilo (Chinica) y Juliana (Mariquita)*

## CIRILO

Es el protagonista de la obra junto con Juliana y aparece nada más comenzar la obra. El nombre de *Chinica* se refiere al actor Gabriel López, el mote se lo pusieron por su baja estatura, según el diccionario de Terreros y Pando de 1786, *chinica* es un diminutivo de *china*, *piedra*. El nombre real de su personaje es Cirilo (v. 115, NICOLÁS: *¿Oyes, Cirilo?*) y en todo el sainete le llaman como tal. Abre la obra con un pequeño soliloquio donde le reza a san Isidro y expresa sus anhelos, ansía dejar el oficio de paje. Ahí también comenta lo mucho que detesta llevar peluquín, le parece una idiotez.

Al igual que su compañera Juliana (Mariquita) pertenece a una clase social baja y trabaja como paje en la casa de don Nicolás. Es constantemente ninguneado por Juliana, aunque él sabe ponerla en su lugar.

MARIQUITA *¿Oyes pajuncio?*

CHINICA *Usted mande,  
sirvienta.*

Cirilo encarna el tipo teatral del criado a la perfección (a pesar de que se le llame paje durante la obra: Vv. 111-113, NICOLÁS: *Pues ve / que la casa bien guardada / queda quedándose el paje.*), es el que urde el plan para que tanto él como Juliana puedan escapar a la romería; no es fiel a su amo, don Nicolás, pues le engaña diciéndole que guardará la casa en ausencia de Juliana cuando su única intención es festejar san Isidro, lo cual lleva a la siguiente característica, ama las fiestas; la glotonería distintiva del tipo también aparece en Cirilo: cuando le propone a Juliana arramblar la despensa al principio de la obra o cuando se aprovecha para engullir todo lo que puede en el rancho al que le invitan ya en la pradera. En la acotación anterior al verso 356 el autor se refiere a Cirilo como “muy petimetre” pues aparece vestido con buenas galas y espadín (evidentemente, robados a su amo) y como buen petimetre, intenta cortejar a una mujer casada, Paula.

PAULA *¡Esto es tener buenos amos,  
don Cirilo, que regalan  
a sus criados!*

CHINICA

*Yo lo soy*

*de usted.*

Es un personaje, consideramos, demasiado optimista. Realmente piensa que su plan puede tener éxito cuando es evidente que tarde o temprano los descubrirán, aunque es este mismo carácter el que da lugar a la intriga, si Cirilo se tratara de otro tipo teatral más prudente, como el paje, no tendríamos una obra tan interesante y divertida. Es el único personaje que hace apartes y los utiliza para comentar la acción y sobre todo cuando ésta es tensa (en vv. 186-188, vv. 524-527 y vv. 563-565), esto nos lleva a otra característica principal del criado, la charlatanería.

CHINICA

*Dice bien.*

*(Aparte.)*

*Riñan, que todo es ganancia,  
para mis dientes. Señores,  
que se enfría la ensalada.*

De todas las particularidades del tipo teatral del criado, la que Don Ramón aprovecha más es la de la poca fidelidad a sus amos. Esta deslealtad constituye el detonante fundamental de la trama mientras que las demás cualidades (el ser glotón, fiestero o charlatán) pasan un tanto desapercibidas. Obviamente, al tratarse de una obra con intención didáctica además de humorística, Cirilo es castigado por su traición al final del sainete, es un ejemplo de lo que no se debe hacer. Sentimos que este objetivo no se cumple del todo, pues durante la obra el público puede llegar a simpatizar con la personalidad alegre y jovial personaje.

## JULIANA

Juliana es el único personaje femenino protagonista de la obra, y tiene un total de 46 intervenciones en torno a la primera mitad de la representación.

Es importante apuntar que el apodo Mariquita no es realmente el nombre del personaje, sino que en algunas ediciones de esta representación, se utiliza este apodo refiriéndose a la actriz que la interpretaba. Realmente, este personaje fue llamado Juliana, y eso se puede ver reflejado en la manera en la que los demás personajes se dirigen a ella (v. 393 FUENTES: Adiós, señora Juliana.)

Se trata de una mujer de clase baja que trabaja de criada en la casa de don Nicolás. Durante la creación de piezas teatrales en este siglo, en la figura del criado se escondía una personalidad común que veremos reflejada en Juliana.

En la primera parte de la obra, cuando se encuentran discutiendo quién va a acudir a la fiesta, se nos muestra a una Juliana desagradable y altiva con su compañero Cirilo, lo que de primera mano causa al espectador cierto rechazo hacia ella.

JULIANA                    *Para lo que me de la gana;  
¿eso que te importa a ti?*

Este tipo de intervenciones son el precedente del posterior desarrollo del personaje, ya que a través de frases cortas y claras se va labrando esa personalidad de superioridad frente a los de su misma clase.

Esto se verá contrapuesto con las conversaciones que mantiene con su amo, al que habla de una manera respetuosa para conseguir su objetivo.

JULIANA                    *Pues, señor,  
a mí me ha dado mi ama  
licencia por esta tarde  
para ir con una paisana  
a san Isidro.*

Cómo podemos intuir, es un personaje que debido a su situación y posición, se mueve por intereses. Por ello, dependiendo de a quién se dirija, su comportamiento varía. Además, vemos también que se caracteriza por esa picardía propia de este tipo teatral, ya que declara que le apasiona la juerga, pero debe obedecer a su amo, por lo que enreda su argumento para acabar obteniendo su propósito.

JULIANA (...)            *que aunque alegre, soy honrada.*

Otra intervención interesante para analizar a este personaje es la del verso 190, ya que aquí se demuestra de nuevo otra faceta de la protagonista y es que es necesario apuntar que a pesar que se muestre fiel frente a sus amos, sus actos y palabras más tarde dicen lo contrario, ya que traslada la culpa a los dueños de la vivienda sobre su irresponsabilidad. De nuevo, se nos demuestra un carácter doble, que va cambiando según las intenciones y la conveniencia de la protagonista.

JULIANA:                    *Vamos, que es tarde, y los amos  
que no quieran que les hagan  
de estas burlas la familia,  
que cuiden más de su casa.*

Para finalizar con el análisis, es necesario comentar la actitud con la que se desenvuelve con el personaje Pedro, el cuál es el *oficial mayor de un puesto de lotería*. La reacción ante esto de la protagonista es de interés absoluto sobre la situación amorosa del personaje, lo que nos da a entender que realmente es una criada en busca de una vida cómoda y con un mejor estatus.

JULIANA:                    *¿Y es empleo de importancia?*

JULIANA:                    *Yo soy de usted apasionada,  
porque ha sido siempre mozo  
de gran juicio y esperanza.*

Cómo podemos observar es un personaje camaleónico que se va adaptando a la situación según sus intereses, muestra actitudes desagradables con personas que no le interesan, pero usa su picardía como arma para conseguir sus objetivos, y trata de arrimarse a estratos más altos de la sociedad para prosperar. Es un personaje típico en el panorama teatral del siglo XVIII, que trata de parodiar la figura del criado, mostrándolo con una personalidad aprovechada y pilla, lo que además nos demuestra que el autor lo visualiza desde una posición inferior a la suya.

· *Personajes secundarios: don Nicolás, Calderón, Blas, Ginés (Ibarro) y Paula, Antonina (Granadina) y Pascual (Ponce), Juan (Espejo), Pedro (Fuentes) y Nicolás (Niso).*

### DON NICOLÁS

Don Nicolás es un personaje secundario (aparece con el verso 85, *¡Que no has de tener un poco/ de miramiento*), un *señor* amante de la buena vida, la siesta y el paseo, halagador del canto, preocupado por el modo de vestir (capa, sombrero y espadín), por lo que es un personaje complejo, algo de *petrimetre*. Se levanta de la siesta manifestando un carácter moderado y con sensibilidad para el canto de Juliana (criada de su casa). No tiene ningún oficio o trabajo conocido. Se ven en él algunas actitudes de “marido preocupado por el cuidado de la casa”, en los vv. 137-139 (“... *con tal/ de que quede asegurada/la casa con uno*”). Es un amo, a quien sirven tanto Cirilo, su paje (*criado*), como Juliana (los dos son los personajes principales). Vive cómodamente, con costumbres variables en su duración, como la siesta y el paseo. Sabe escuchar y dar órdenes, delegando alguna decisión en Cirilo y Juliana. No soluciona la discrepancia entre los dos criados.

Es un hombre prudente para tratar a Juliana en público. Le gusta salir de paseo e ir a la pradera de san Isidro. Se viste con buena capa, sombrero, y espada como decoración. No acepta la conducta de Juliana, que hace “monadas” *con un chulo* y se viste con ropa de su ama.

Castiga al criado que va vestido con su *ropa más reservada* (versos 711-712). Cuando descubre que Cirilo le ha desobedecido y se ha vestido con su ropa manifiesta su poderío con malos modos, con patadas y con la estaca (verso 715, *a porrazos y patadas*), eso es poco antes de finalizar el sainete (último verso: 735).

Comenta la alegría que debe haber en la fiesta del santo en la pradera (versos 725-726, *no hacer aciaga / la tarde de san Isidro*). Es optimista cuando anuncia la próxima fiesta, y termina pidiendo benevolencia al público, junto a todos los actores.

### CALDERÓN

Calderón es un personaje secundario que aparece por primera vez en el verso 190 como parte del elenco de personajes que está en la pradera (*CALDERÓN, de capa y gorro y bastón, con una rica chupa, como atisbando las mozas*). Su diálogo comienza en el verso 249.

Sabemos que Calderón es un señor burgués, porque cuenta con un lacayo, siendo eso lo primero que dice nada más empezar a hablar (*Mucho tarda mi lacayo.*), lacayo al que trata mal, con desprecio, como se puede ver en el verso 293 (*¿Pues de esa suerte, panarra*), o en el verso 300 (*Este lacayo es muy bruto*). Además de que tiene un sastre propio (verso 490, *¿Este majito que baila no es mi sastre?*) que es también algo que tienen los ricos.

Además parece encarnar al viejo verde, personaje arquetípico durante el teatro del XVII y XVIII, en la gran acotación que empieza en el verso 190 y que ya hemos citado al principio del análisis del personaje se dice de él que está *atisbando las mozas*. En el verso 250 lo dice él mismo (*y me divierto en ver las buenas mozas que pasan*). El que es viejo lo dicen varios personajes como Paula en el verso 540 (*¿Porque es/ viejo? ¡Mira tú que tacha!/ Los viejos son como el oro,/hija, que no ocupa nada/ donde le ponen, y cuando/ le necesitan le hallan*). Calderón intenta cortejar a Gertrudis y a Vicenta (verso 338, *¿Y sois casadas o solteras?* y a la misma Paula en el verso 523 (*¡Hola;es muy viva y muy aseada!*)).

El autor le mira desde arriba, puesto que se le ve con todos los defectos que nos permiten identificar a un viejo verde arquetípico.

## BLAS

Blas es un personaje secundario que aparece en la obra por primera vez en el verso 228 formando parte de aquellos personajes que se encuentran en la pradera y acompañado por el personaje de Hernando, indicado en la acotación anterior.

El autor construye al personaje bajo el modelo del petimetre, es decir alguien preocupado por su apariencia física frente a los demás, por ir a la moda y bien elegante. Lo primero que destaca sobre su personalidad es el gusto por el cotilleo, pues habla sobre la gente que se encuentra en la Pradera, se pregunta sobre sus vidas y quiere dar constancia de lo que sabe sobre ellos. Por ejemplo, en su primera intervención mantiene una conversación con Hernando sobre una "paya" de la que no recuerdan su nombre y que al parecer está casada con un viejo (BLAS: (...) *Calla, / que sin duda es su mujer*. Vv.235-234; BLAS: (...) *y a ver si yo caigo / también en cómo se llama*. Vv.242-243). Relacionado con su actitud cotilla, también se puede comprobar que se trata de alguien un poco pícaro (BLAS: *Demos por ahí otra vuelta / pensaremos con qué traza / llegar, (...)*» Vv. 240-242) que tiene mucho ingenio a la hora de hablar y cometer algunas acciones dedicadas a su propio interés (BLAS: *Yo divertiré a los payos / ve tú a divertir a la paya*. Vv.260-261), como el que tiene por las mujeres (BLAS: *No son mal par de muchachas / las que estén en ese corro*. Vv.697-698), y su gusto por conocer las vidas ajenas. Intenta dar sensación de seguridad y liderazgo, además de ser un resabido, aunque en algunos momentos muestra una faceta aparentemente algo confundida y olvidadiza, como de ser un hombre ocupado, pues confunde el nombre de Juan como mirándole por encima del hombro (BLAS: *Sí, sí, es cierto / señor Juan, no me acordaba*. Vv. 586-587), aunque después se hace el ofendido cuando no le recuerda a él (BLAS: *¿No recuerda usted esta cara?* V.589). Como él y Hernando son los dos petimetres, hacen intervenciones juntos (BLAS Y EUSEBIO: *Amigo...* V.674; EUSEBIO Y BLAS: *Declaradla*. V.731). Es un personaje que se ha construido desde una visión superior por parte del autor, pues saca a relucir sus defectos de vanidad y donaire.

Tiene un total de 19 intervenciones y Don Ramón le otorgó el papel al actor aparentemente llamado como su personaje, pues no consta su nombre.

## GINÉS Y PAULA

Ginés es un personaje secundario que interviene por primera vez en el verso número 255 y es introducido por la acotación anterior junto con otros personajes, como su mujer, Paula, que interviene por primera vez en el verso número 256. Se trata de una pareja que trabaja como sastre y costurera para los más adinerados. El autor muestra de ellos que viven de su trabajo humildemente, aunque intentan mostrarse a la altura de los ricos y no aparentar totalmente su pobre condición trabajadora, pues el diálogo demuestra que la ropa que lleva Paula, aparentemente de una señora de clase media, ha sido confeccionada por ellos mismos a partir de las sobras de los trabajos que han ido haciendo en el taller para sus clientes más pudientes (GINÉS: *Los pobres sastres, amiga, / nos vestimos de las mijajas / que sobran de los vestidos / que en el taller se trabajan.* Vv.272-275). Esa humildad se traduce también en amabilidad con otras personas, como con Cirilo y Juliana, a quienes conoce por una de sus clientes, cuando les invita a pasar la tarde con ellos, a pesar de no poder ofrecer mucho (GINÉS: (...) *Vamos, vamos, que aunque no es / merienda de importancia, (...)* Vv.414-415). Además son considerados con la necesidad que tiene todo el mundo de poder descansar y disfrutar de un día de fiesta porque se sorprenden y alegran de que Cirilo y Juliana puedan estar ahí con permiso de sus amos («PAULA: *¡Esto es tener buenos amos, / don Cirilo, que regalan / a sus criados!* Vv.472-474). Están ahí para divertirse y quieren hacerlo junto a sus amistades y familiares, con quienes bailan y cantan disfrutando de ese día de fiesta, pero Ginés se ve obligado a anteponer el trabajo a la diversión cuando el señor Calderón se acerca y le habla de un trabajo que tiene para él. A pesar de que hablar de trabajo en un día de fiesta sea algo que no le apetece, Ginés siempre mantiene la educación y las formas con el señor, igual que Paula (GINÉS: *Señor, vaya / su señoría con Dios; (...)*» Vv. 497-498; «GINÉS: *Siempre que usía gustare* V.510; PAULA: *Servir a usía.* V.519 ). Tienen que rebajarse, “regalarse”, ante él y consentirle lo que quiere, hasta que vaya a su propia casa, pues es quien les da trabajo y dinero (PAULA: *Solo estos parroquianos / consiente Ginés que vayan / a visitarme.* Vv.5538-540). Ginés, además, defiende a Antonia ante el maltrato de Pascual cuando le tira el plato tras discutir (GINÉS: *¿Quién eres tú / para cascar a mi hermana?»* Vv.558-559), pero Paula debe contenerle y mediar entre ellos para que no se les estropee la tarde («PAULA: *Sentarse; no alboroten / toda la Pradera.* Vv.566-567; PAULA: *Dejemos eso/ y merendemos en gracia / De Dios.* Vv.572-574). En este caso, el autor pretende ensalzar sus virtudes más que sus defectos.

Ginés tiene un total de 18 intervenciones, y el actor que lo interpretaría según el autor sería Ibarro. Paula tiene un total de 13 intervenciones y la actriz que la interpretaría según el autor se llamaba igual

## ANTONIA Y PASCUAL

Antonia es un personaje secundario que entra en escena por primera vez en la acotación que hay tras el verso 251, en ella se dice que es una *señora [...] muy hueca y bizarra*, con *cofia* los adjetivos *hueca* y *bizarra* nos dicen que el autor construye este personaje mirándolo desde arriba. La cofia puede distraernos, puesto que en el siglo XX su uso fue relegado a las criadas, sin embargo, en el siglo XVIII las cofias eran un complemento para proteger los rimbombantes peinados de las damas pertenecientes a la nobleza o la burguesía, cuya confección se hacía con los más delicados materiales, tales como linos y tafetanes. Su lenguaje es cuidado y ella tiene buen ojo para el detalle, como se solía exigir a las damas jóvenes dieciochescas (*¡Qué lindo guardapiés!./ ¿cuándo lo has estrenado?* V. 264), quiere

pasárselo bien en su visita a la pradera de san Isidro (*Ginés, / haz ese pernil tajadas, / mientras parto los cogollos, / y tú temple esa guitarra, que luego hemos de bailar (282)*), es reservada y no quiere hacer las cosas por sí misma (*¡Vaya, señores!, ¿qué hacemos? / ¿Merendamos o se baila? V.478*). Intuimos, por lo que dice en el verso 546, que su matrimonio con Pascual, maestro de coches del que recibirá un platazo instantes después, no está en su mejor momento, puesto que, en un jornada de regocijo y divertimento como es la verbena de san Isidro, se desvive por molestarla, y eso ella lo sabe: *Ni aun tú, que tanto me tratas, / sabes la mujer que tienes (448)*. Antonia, pese a cuidar su lenguaje, se muestra especialmente incisiva a la hora de hablar, sobre todo con su marido, puesto que le contesta y no se corta a la hora de manifestar su opinión, (*¿Porque / es viejo? ¡Mira tú que tacha! / Los viejos son como el oro, / hija, que no ocupa nada / donde le ponen, y cuando le necesitan le hallan. (540)*) Ambos personajes son construidos por el autor desde arriba. En las didascalias de la edición de Cervantes Virtual, Antonina aparece como Granadina, debido al nombre de la actriz que la interpretó.

## JUAN

Juan (Espejo) aparece en escena en los versos 204-205 (*Al borrico y al muchacho / darles algo, a ver si se callan*). Es un castizo con gracia, de los arrabales de Madrid. Se gana la vida honradamente, vende paja y cebada. Viven de su trabajo, tiene sentido común, es observador, reconoce que tiene un buen cliente, (*el señor / que vive en la Cava Baja vv. 608-609*) que le da propinas (*“Y luego dice: Tío Juan, / refresque usted, y me alarga / una peseta lo menos*). Le gusta beber, pide (v. 211, *“daca”, da acá*) la bota de vino a su mujer. Casado con Paca, que habla como paya (*¡Mía tú qué gracia!*, verso 207), también su hermana Guerrera. Juan nos hace reír con sus dichos.

Es un buen marido y padre que protege a su mujer Nicasia, de quien está muy enamorado, le muestra con hechos su cariño y comprensión por el dolor en los partos; al menos tienen un hijo pequeño y un burro.

Acuden desde Aravaca a la pradera (v. 203) para cumplir una promesa de visitar a san Isidro en su ermita y oír una misa para que naciera bien el hijo que acaban de tener, lo cual nos indica que es un hombre religioso. Está muy pendiente de quienes hablan a su mujer. Emplea frases con cierta ironía, parece listillo, con lenguaje vulgar y gracioso (*Cuanto mas bebo / yo, tengo menos legañas* verso 215).

Expresa la suave crítica u oposición a las costumbres de la época de perder el tiempo en festejos (vv. 654-655, *Ustedes sin duda / son gente desocupada;* verso 658, *Chico, apareja el borrico*).

Espejo es uno de los actores que representa los sainetes de Ramón de la Cruz, interpreta a los personajes llamados *barbas*, que hacen de padres y ancianos. Su aspecto físico y sus palabras colaboran en la verosimilitud del sainete. Cita una calle de Madrid: (*verso 609, Vende cebada a un tío que vive en la Cava Baja*).

## PEDRO

Pedro es un personaje que habla 12 veces, siendo su primera intervención en el verso 362, juzga a la gente, como se puede ver en el verso 379 (*pues el que la acompaña / no parece gran persona*) cortejará a Juliana a partir verso 460, hablándole tanto del puesto de trabajo que desempeñará (*oficial mayor de un puesto de lotería (462)*) como manteniendo una

conversación sobre el hecho de que van a pasear. Psicológicamente, Pedro es un personaje muy pícaro y avisado, Don Ramón le construye mirándole desde arriba. En la versión de Cervantes Virtual se llama Fuentes, probablemente por el actor que lo pudo haber interpretado.

## NICOLÁS

Niso es el actor que interpreta el papel de Nicolás. Este se presenta en escena, sentado sobre su capa en la Pradera (véase la acotación segunda de la obra), en los versos 224-226: *Yo me llamo Juan Palomo/solito haré mi ensalada/y la comeré solito;/ muy buen provecho me haga*. Se comunica poco con los demás, lo que se confirma con su brevísimo soliloquio. Defiende la buena *crianza* (buena educación), que es uno de los valores de los ilustrados.

Es un soltero que va a lo suyo, algo aislado en la Pradera, poco sociable o egoísta, habla con frases hechas (vv. 232-236 *me llamo Juan Palomo, solito haré mi ensalada/ y la comeré solito; muy buen provecho me haga*). Lleva consigo los ingredientes de su ensalada (saca un frasco largo con el ajo). Su egoísmo se muestra en la exigencia al pedir a un chico agua regalada, a quien insulta y termina dando golpes. Es el contrapunto o personaje negativo de la gente jocosa, que produce un enfrentamiento físico, y recibe algunas pedradas, que le lanza a su ensalada el chico agredido, que luego recompone como si nada hubiera pasado, y otros muchachos tienen que auxiliar al chico aguador.

## Otros personajes menores

Completamos el estudio de los personajes de este sainete con la referencia a algunos que intervienen en menos de once momentos: Fernando (10 veces), Gertrudis (7 veces), Vicenta (5), Nicasia (8), Casilda (3), Domingo (7), un chico aguador (7), Lorenzo (2) casado con Casilda Guerrero (3), Manuel (1), entre otros.

En este sainete se refleja la vida de la gente popular, y del común de la gente. Entre los tipos teatrales se encuentran, además de amos y criados, sastres (tratados de modo individual), maestros de coches, vendedoras, lacayos, músicos (guitarra, pandero) que animan al baile y al canto, matrimonios con su hijo, el majó y la maja, castizos, que compiten por la superioridad, alternativamente en la calle y en casa, chicos jóvenes impertinentes, adultos que se enfadan, pícaros bromistas o curiosos... representantes del pueblo llano en la fiesta tradicional de san Isidro.

Como escribe Xavier Andreu (2010), “En este sentido cabe entender unos tipos que fueron centrales en la obra de Ramón de la Cruz, los payos y las payas. Rudos e ignorantes lugareños de pueblos cercanos a Madrid que, asombrados por los «adelantos» de la Corte, ponían de relieve, con su franqueza e ingenuidad, los defectos y vacuidades de los petimetres y las petimetras de la capital. Payos y payas no eran, en sí mismos, sujetos a reformar ni modelos a imitar, sino más bien un contrapunto cómico igual de risible, por lo que su «superioridad» sobre los petimetres hacía a éstos aún más ridículos”.

Son personajes con más defectos que virtudes: Eusebio es un pícaro con gracia, hablador con todos (con Espejo y Paca), califica a la gente con adjetivos casi contradictorios, “esta gente/es maliciosa, aunque sana” (vv. 244-245), y pertenece al mismo colectivo que Blas (comentado

ya por una compañera, ambos son algo cotillas. Paca es la mujer de Espejo, es lista, Guerrero es una paya. Antonio es un brutote lacayo de Calderón.

Un chico espabilado vende agua y no regala nada, lo que aprendió de su madre. Campano con su mujer, su hijo y la burra.

Son majas y payas vendedoras, Gertrudis y Vicenta son dos hermanas, vendedoras de tostones, naranjas y ramilletes a domicilio, ahora venden en la pradera de san Isidro, con una lengua ágil (VICENTA: machaca, demontre) y habla vulgar.

Por medio de todos y cada uno de los personajes, Don Ramón, logra la calidad y el éxito del sainete La pradera de san Isidro”.

## 1.C. RESPECTO A LAS 3 UNIDADES ARISTOTÉLICAS

Con respecto a la segunda mitad del siglo XVIII se fueron respetando más las normas de las unidades aristotélicas, en las que la acción transcurre en máximo veinticuatro horas, con una sola trama principal y en un espacio único. Estas unidades se comenzaron a respetar más notablemente tras la publicación de las obras de Moratín, por lo que este sainete pertenece a un periodo de transición en torno a este ámbito, ya que se trata de un sainete publicado en torno a 1766.

Analizando la obra, podemos observar que no respeta la unidad de espacio, ya que en primera instancia la obra transcurre en la vivienda donde trabajan los protagonistas, donde Juliana y Cirilo debaten sobre quién irá al evento, y más tarde, se nos introducen una serie de personajes nuevos, todos juntos celebrando las fiestas en esta pradera (la acción se desarrolla en dos espacios)

Por otro lado, la unidad de acción tampoco se respeta en su totalidad, ya que al principio si parece desarrollarse una trama única (la de los dos criados tratando de llegar a una conclusión sobre su presencia en el evento), pero de nuevo en el cambio de escena van apareciendo diferentes conversaciones que implican pequeñas y diversas tramas, que el autor incluye para reflejar un cuadro de costumbres que se daban en este tipo de eventos. Así que realmente la finalidad de la acción es la de expresar y representar de la forma más correcta posible los rituales y el ambiente que se daban en las fiestas de san Isidro, y cómo la gente se juntaba en multitud y compartían tiempo y experiencias unos con otros.

En último lugar, en lo relacionado con la unidad de tiempo es donde sí se ve reflejada esta idea aristotélica, ya que la acción no transcurre en más de un día, sino que solamente se centra en un periodo determinado de la jornada.

Para finalizar con este apartado, es necesario tratar de analizar el por qué del no respeto a estas normas. Probablemente, en el periodo de escritura de este sainete, esta estructura no estaba del todo formalizada por el entorno teatral del país, debido a que su máximo precursor, el dramaturgo Leandro Fernández de Moratín, aún no había popularizado el tratamiento de estas tres bases. También podría ser debido a una simple excepción por parte del autor, que no estuviera de acuerdo en basar su obra partiendo de estas tres normas.

## 1. D. LENGUAJE

Los siguientes términos aparecen en el sainete y son propios del siglo XVIII:

- *Pardiez* (v. 1): expr. fam. que se usa a modo de interjección para explicar el ánimo en que se está cerca de alguna cosa. *Quidem, equidem*. (1780, *Academia Usual*).
- *Pajuncio* (v. 19): m. nombre que por desprecio se da al paje. (1832, *Academia Usual*).
- *Componerse* (v. 25): Vale también afeitarse, o acicalarse la cara con drogas y afeites (1729, *Academia de Autoridades C*).
- *Mesada* (v. 25): f. f. la porción de dinero u otra cosa, que se da o paga todos los meses. (1734, *Academia de Autoridades G-M*).
- *Madama* (v. 46): s. f. Voz francesa y título de honor, que vale lo mismo que *señora*, y se da á las mugeres nobles puestas en estado, la cual se ha usado en España en el mismo sentido para nombrar á las señoras extranjeras. Hoy la usan algunas en el trato cortesano con las mujeres. *Domina*. (1783, *Academia Usual*). Cirilo la usa en el trato cortesano (*mujer, que la única gracia /que suele tener un paje /es cortejar a madamas*).
- *Recio* (v. 82): adj. fuerte y robusto. (1737, *Academia de Autoridades O-R*).
- *Algazara* (v. 88): s. f. según Covarrubias es la vocería de los moros, quando saliendo de una emboscada sorprenden al enemigo.
- *Bureo* (v. 129): También se toma por diversión cortesana, entretenimiento y conversación chistosa (1729, *Ayala Manrique*).
- *Guardapiés* (v. 264): lo mismo que *brial* (1734, *Academia de autoridades G-M*). *Brial*: s. m. Género de vestido o traje de que usan las mugeres, que se ciñe y ata por la cintura, y baxa en redondo hasta los pies, cubriendo todo eel medio cuerpo: por cuya razón se llama también Guardapiés o Tapapiés, y de ordinario se hace de telas finas: como los rasos, brocados de seda, oro, ó plata. (1726, *Academia de Autoridades A-B*)
- *Panarra* (v. 293): s. m. Simple, mentecato, dexado y floxo. Pudo tomarse de que estos ordinariamente comen mucho pan, o el borracho que bebe mucho vino (1737, *Academia de Autoridades O-R*)
- *Machaca* (v. 343, 435): s. m. El sugeto pesado, necio y de conversación poco gustosa, que enfada y dessazona á los que le escuchan. Lámase también Machacón. (1734, *Academia de Autoridades G-M*).
- *Usía* (v.354, 364, 500): s. m. Voces, que se usan en lugar de vuestra Señoría, de quien sin sincopas. (1739, *Academia de Autoridades S-Z*)

La obra se compone principalmente de diálogo y algún que otro aparte, no hay monólogos. Los personajes se comunican con un lenguaje coloquial, el mismo que podía escucharse en la ciudad de Madrid dieciochesca. Se utilizan vocativos informales como *pajuncio* (v. 19), *parrana* (v. 293) o *papanatas* (v. 535), expresiones populares como *mi gozo en el pozo* o *el que no paga ni come ni bebe*; metáforas cómicas como la que hace Gertrudis en el verso 341 (*ya estoy metida en la jaula*) refiriéndose a su matrimonio; adjetivos calificativos coloquiales como *machaca* (v. 343) y modos de tratamiento como *usía* (v.354, 364, 500 ) son frecuentes.

Todos los personajes, en general, parecen hablar castellano informal, pero hay un personaje que se sale completamente de la norma. Domingo es el lacayo de Calderón y parece hablar el dialecto sayagués por diversas razones: palatalización de la /l/ inicial (v. 291, *lla* en vez de *la*), conservación de la *u* (v. 291, *peru*; v. 292, *conucido*; v. 297, *tudas*; v. 533, *quintu cielu*), sustitución de grupos /pl/, /cr/, /br/, etc. por grupos [pr], [cr], [br], etc. (v. 532, *praza* en vez de *plaza*) y utiliza términos propios de ese habla (v. 290, *cariterio* como ‘conjunto de caras que componen un grupo’) y expresiones como *Par Dios* del verso 303. Este tipo de dialecto era muy popular para caracterizar a personajes cómicos en las obras del XV, XVI y XVII.

Todos parecen situarse en un mismo nivel lingüístico menos Domingo. Los payos tampoco hacen un uso “normativo” de la lengua, como el personaje de Guerrera (*¡Calla hijo de la borracha!*) o Vicenta (v. 351, *¡El demontre de la estatuta!*). Esta mezcla de registros lingüísticos es una ventaja que ofrece la ambientación de la romería y tendría principalmente un objetivo humorístico.

Hacen referencia a varios elementos propios del siglo XVIII: unidades de medida como la *vara* (equivalente a tres pies), reales de plata y de vellón y prendas de ropa como chupas, basquiñas o guardapiés.

Nos encontramos con palabras cuyo significado poco o nada tiene que ver con el de hoy en día. *Componerse*, como ya se ha indicado, venía a significar ‘acicalarse’ según el diccionario de la Academia de Autoridades de 1729, cuando hoy en día y según la Real Academia, su uso principal es para designar el ‘Formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden’. La palabra *payo* aparece varias veces a lo largo de la obra (por ejemplo en el verso 660) y se utiliza con el significado que aparece en el diccionario de la Academia de Autoridades de 1737, ‘El agreste, villano, y zafio ó ignorante’ cuando, consideramos, hoy día este uso ha quedado completamente desfasado. Otros términos utilizados por Don Ramón y que han quedado ya obsoletos son *pardiez* (como *por Dios*), *mesada* (como *salario*), *panarra* (como *simple*) o *machaca* (como *cargante*).

La sintaxis no varía mucho de la contemporánea, tal vez construcciones como *Porque me traiga* del verso 22 pueden resultar extrañas al oído actual, ahí se hace uso del *porque* como un *que* introductor de una oración subordinada sustantiva finita.

Cabe mencionar el uso del ustedeo y el tuteo. Primeramente, los personajes pertenecientes a una clase social baja, por ejemplo Cirilo y Juliana, se tutean y solo se ustedean a modo de burla, cuando ella le llama *pajuncio*, Cirilo le contesta en el verso 19 ***usted*** mande / *sirvienta*, recordándole de dónde viene y que, por tanto, no tiene derecho a tratarle de esa manera. Por otra parte, en tanto que Cirilo y Juliana tratan de *usted* a su amo, él se permite tutearles al estar en una posición superior.

NICOLÁS      *Anda, que tan buena alhaja  
eres **tú** como ella*

CHINICA      *¿Sí?  
Pues crea **usted** que me agrada*

Esta asimetría se muestra también en la interacción entre Calderón y Vicenta y Gertudis, el primero las tutea y ellas le ustedean, y en la relación niño-adulto en el caso de Nicolás con el chico que reparte agua fresca por la pradera:

NISO            *Por un ochavo se harta  
cualquiera; **échame** un poquito.*

CHICO            *Pues vaya **usted** a sacarla  
del río como yo hago.*

Sin embargo, los que pertenecen a un nivel socioeconómico alto no se tutean como los de niveles inferiores, sino que se ustedean a no ser que mantengan una relación estrecha (marido y mujer, por ejemplo). Este trato iguala a Cirilo y a Juliana con los demás, al llevar buenos ropajes la gente les comienza a ver de igual a igual y les tratan de *usted*:

PAULA            *Señores, vengan ustedes.*

En lo que se refiere a la métrica del sainete, Don Ramón usa el romance para los diálogos y apartes (realizados únicamente por el personaje de Cirilo), esta forma le otorga al autor una gran versatilidad a la hora de escribir, sobre todo porque no hay estructuras cerradas lo cual permite que los diálogos puedan desarrollarse sin límite, además, es la forma más natural para el español. La rima es, en su totalidad, paroxítona y alterna entre átona y consonante.

Otra forma que nos encontramos es la de la seguidilla compuesta, típica en los sainetes de Don Ramón de la Cruz, con estructura 7-, 5a, 7-, 5a, 5b, 7-. La única que aparece se encuentra entre los versos 193 y 199 y la canta el personaje de Joaquina:

*“El señor san Isidro  
nos ha enviado  
porque celebremos,  
un día claro.  
Bien lo merece,  
pues es paisano nuestro  
pese a quien le pese”*

No resulta extraño encontrar una seguidilla intercalada entre los octosílabos en *La pradera de san Isidro* ya que ésta nos sitúa en un entorno festivo, esta pequeña pieza no hace más que de especificar aún más el ambiente ante el cual nos encontramos.

## 1.E. CONTEXTO

La obra nace en un contexto de confusión y pérdida de identidad, en un ambiente enturbiado por innovaciones y reformas donde el sentimiento de nacionalidad ha sido eclipsado por la imitación al francés. Los autores clasicistas dirigieron la mirada hacia lo moderno, hacia *la puerilidad y la etiqueta* (1882, Feliu y Codina), hacia la vanidad y la cursilería más absolutas, dando la espalda al duro y bizarro carácter español. El clasicismo supuso la muerte del ingenio español durante la primera mitad del XVIII, de su individualidad. Estaba completamente prohibido explorar tramas, géneros y formas innovadoras, no se podían sobrepasar los límites de lo ya, recientemente, establecido. El propósito de gran parte de las obras teatrales era didáctico, pero, al abusar de formalismo y de academicismo, las obras ni interesaban ni entretenían.

A pesar de todo aquello, las brasas de la identidad española seguían incandescentes, no murieron con los afrancesados, mas no relucieron tanto como ellos. Finalmente, renacieron

antiguos tipos y se crearon nuevos, los más pudientes comenzaron a disfrutar de las alocadas obras españolas y la sociedad se volvió hacia lo más familiar y propio de nuevo.

Don Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla (1731-1794) consiguió apartarse de la moda afrancesada y reflejar en sus obras aquello que acontecía en lo más próximo, supo apreciar el encanto de las costumbres madrileñas y adaptar nuestro acento y color particulares a la literatura contemporánea. Se encontraba a dos aguas, entre la moda francesa y el resurgimiento del **carácter español** camino del prerromanticismo.

Apenas se sabe sobre su vida. Nació en Madrid, en el seno de una familia acomodada pero trabajadora y recibió una educación ejemplar. Conoció la crudeza de la miseria, lo cual debió animarle a enfocar su obra en aquella no tan opulenta sección de la sociedad, no obstante se movía entre los grupos más adinerados de la ciudad y para ellos escribía sus sainetes.

*La pradera de san Isidro* se estrenó en el año 1766, bajo el reinado de Carlos III y en pleno despotismo ilustrado, cuando Don Ramón ya era un autor de renombre. Mientras que sus obras mayores, como las zarzuelas, eran refundiciones o más ancladas en el neoclasicismo, en sus obras menores, los sainetes, se asomaba al mundo cotidiano y exploraba la actualidad de la época, así lo hizo con *La pradera de san Isidro*, retrató a la sociedad madrileña festejando una de sus celebraciones más importantes y representativas.

*Don Ramón de la Cruz es el único escritor moderno, que resume en sí y ofrece exclusivamente retratados en su personalidad literaria, los tiempos que vivió.*

José Feliu y Codina

La ambientación intradiegética está situada en la misma época que vivió Don Ramón de la Cruz pues su intención era reflejar la sociedad madrileña de entonces. En concreto, los acontecimientos de la obra tienen lugar el día de san Isidro, 15 de mayo.

*La romería de san Isidro ocupa un lugar privilegiado tanto en la comedia de costumbres como en los cuadros de costumbres* dice el especialista en costumbrismo Enrique Rubio Cremades en *La imagen de la romería de san Isidro en la literatura del siglo XIX*, y es que los artistas productores de obras de corte popular y costumbrista sabían aprovechar este evento para mostrar en conjunto los diferentes estratos sociales y casi siempre en tono humorístico, es una excusa perfecta para que clases sociales tan distantes puedan interactuar de manera natural. En la pradera se forma un grupo realmente heterogéneo: criados, pajes, payos, sastres, cocheros, majos, petimetres y vendedores ambulantes.

## 1. F. RITMO DE LA OBRA

Es un ritmo rápido y ágil, característicamente español por la forma de romance (tiradas de versos octosílabos y rima en impares). La acción es muy dinámica, los personajes se mueven de un lado a otro, se disfrazan, discuten, se pelean, entran, salen... Apenas hay descanso para el público, todas las réplicas y contrarréplicas son cortas y fáciles de entender, no hay discursos complejos y extensos. Tal vez al inicio de la obra el ritmo es algo más pausado al tratarse de una conversación donde intervienen principalmente dos personas y el espacio es el mismo, la casa de don Nicolás, pero cuando la acción se traslada a la pradera la obra se vuelve muchísimo más dinámica debido a los saltos entre diálogos y a una cinésica y proxémica muchísimo más desarrolladas donde los gestos e interacción entre los personajes se intensifican con gran diferencia.

## 2. Escenografía

### 2.A. DECORADO

El decorado de la obra se reduce a dos escenarios más o menos definidos. Por un lado, al comienzo de la obra, tenemos una ambientación cuyo decorado se determina a partir de la primera acotación que indica que puede ser tanto al exterior o "fachada" como al interior de una casa en un "salón cortísimo", además del diálogo entre Cirilo, Juliana y don Nicolás, que indica que se encuentran en alguna parte de una casa que contiene más habitaciones: Cirilo pregunta a Juliana por la hora que marcaba el reloj de otra habitación («*CHINICA: En el reloj de la sala, / ¿qué hora era cuando saliste?*» Vv.66-67), a continuación Cirilo comenta la siesta que el señor Nicolás se está echando, por lo que da a entender que está en una habitación en la cama durmiendo («*CHINICA: Hoy que tenemos que hacer / ha tomado siesta larga / el amo; y el día que uno / la duerme, luego le llaman...* » Vv. 69-70), también, después, cuando don Nicolás ya ha salido con señal de haberse despertado en ese momento, marcado por la acotación (...*y luego sale NICOLÁS esperezándose, ...*), Juliana le pregunta a su amo si va a salir de casa («*MARIQUITA: Pues / qué, ¿va usted fuera de casa?*» Vv.103-104) y más adelante en la conversación, don Nicolás pide expresamente que por lo menos uno de los dos se quede donde están para guardar la casa en su ausencia («*NICOLÁS: ...con tal / de que quede asegurada / la casa con uno; y cuenta...*» Vv. 137-139), por lo que Cirilo y Juliana discuten sobre qué hacer y mencionando otra habitación de la casa, así como las puertas de la misma («*CHINICA: Quedarnos en casa / los dos contándonos cuentos... /...dar un salto a la despensa...*» Vv. 154-157; «*MARIQUITA: ...en dejarnos a dos mozos / solos y a puerta cerrada,...*» Vv. 163-164; «*CHINICA: ...vamos los dos, que en dejando / las puertas muy bien cerradas...*» Vv.175-176). Como no se dice explícitamente en el texto que haya un telón de fondo, entendemos que en este caso está desnudo y que la breve acotación junto con el diálogo son los elementos que determinan de qué decorado se trata. Aunque es posible que también se representase con un decorado creado por el escenógrafo a modo de fachada o habitación interior de una casa. En este lugar transcurre la primera escena de la obra. En segundo lugar tenemos un decorado más complejo y central para toda la obra, pues se trata de la pradera de san Isidro: en este caso el autor decidió expresar detalladamente cómo quería representar este decorado, pues, a través de una extensa acotación, da detalles sobre un fondo en el que irá representada la ermita de san Isidro, seguramente dibujada, a la que, en cuyo pie, se añade el paseo de los coches y un despeñadero, funcionando el propio tablado como la pradera misma en la que los actores representarán la escena, con la utilería propia de la situación y el lugar ((...)*se descubre la vista de la ermita de san Isidro en el foro, sirviendo el tablado a la imitación propia de la pradera con bastidores de selva, y algunos árboles repartidos, a cuyo pie estarán diferentes ranchos de personas de esta suerte. De dos árboles grandes que habrá al medio del tablado, al pie del uno, sobre una capa tendida, (...) Al pie del otro estarán (...) y al pie del telón en que está figurada la ermita se verá el paseo de los coches, y a un lado un despeñadero*). El autor determina que la elección de la realización de este decorado la deja en manos del tramoyista, siempre y cuando se mantenga fiel a lo que Don Ramón pretende plasmar ((...)*esta vista puede el gusto del tramoyista hacerla a muy poca costa, y hacerla plausible con lo referido y lo que se le ofrezca de bello y natural.*) Además, los propios personajes que aparecen en este decorado mencionan expresamente el lugar en el que se encuentran («*BLAS: ¡Vaya, que está la pradera, / amigo, que ni pintada!*» Vv.228-229; «*PONCE: Toda la Pradera casi / la tenemos*

*ocupada.*» Vv. 222-223; «*PAULA: ...no alborotemos / toda la Pradera.*» Vv. 566-567), cosa que el autor emplea como recurso para dejar del todo claro al público que se encuentran en la Pradera.

## 2.B. VESTUARIO

El vestuario de la obra representa y se adapta muy bien a la diferenciación de los distintos niveles sociales de los personajes que el autor quiso plasmar en ellos, adecuado además a cada tipo de personaje y su personalidad o intención.

Es algo que puede comprobarse gracias a las acotaciones y ciertas partes del diálogo entre los personajes, donde se indica la indumentaria que lleva cada uno en cada momento.

En el caso de los personajes con un rango social bajo, de la gente humilde, encontramos indicaciones de un vestuario más vulgar, adaptado a su condición. Ejemplo de ello es Cirilo, que al comienzo de la obra aparece vestido "*de militar, con redecilla*" como nos indica la acotación y él mismo expresa que le sienta mucho mejor la cofia que el peluquín, cosa que le resultaría muy incómoda debido a su condición de paje trabajador.

En cambio, se puede comprobar la diferencia de rango con don Nicolás en base a sus atuendos, pues él viste con sombrero, capa y espadín, accesorios que pide a Cirilo que le alcance para salir y que, naturalmente, empleaban los hombres pudientes.

Algo destacable en esta obra es la pretensión de algunos personajes por aparentar pertenecer a la nobleza vistiendo como ellos, como es en el caso de Cirilo y Juliana que, en el momento en que han decidido irse los dos, hacen un cambio de vestuario por el que dejan sus prendas humildes y se disfrazan con las de sus amos, que lógicamente son de un rango superior a las suyas: mencionan una "*chupa guapa*" que era un abrigo largo propia de los de clase media, y "*el peluquín de mi amo*", así como una "*basquina*" y una "*bata*", prendas que las señoras usaban cuando se disponían a salir a alguna visita o evento, o los "*vuelos*" propios de los vestidos de las nobles señoras. De esta manera, ambos personajes pasan a llevar un vestuario que no concuerda con sus personalidades y condiciones.

En cuanto a la reunión del resto de personajes en la Pradera, podemos comprobar que se trata de un lugar apto para cualquier tipo de persona, pues aparecen personajes de clase baja como Paquita y Guerrera que llevan un vestuario "*de payas*" y Esteban y Rafael que van "*de majos*", ambas parejas llevarían ropas humildes propias de estos característicos personajes determinados por el autor. Otro hombre vestido "de majo" en la pradera es Fuentes.

En cambio, en el caso de Calderón se nota que se trata de alguien de la clase media, pues va "de capa y gorro, y bastón con una rica chupa", atuendos que, como en el caso de don Nicolás, muestran que se trata de alguien de mayor estatus social. Contrastando con él, tenemos a su lacayo Antonio, que naturalmente no vestirá del mismo modo que su amo.

En el caso de Ponce, Ibarro, Paula y Paula, ocurre algo parecido que con Cirilo y Juliana, pues aparecen bien vestidos, pero se trata de una apariencia especial por la ocasión: los dos hombres son trabajadores (*...como de maestro de coches y de sastre...*) que llevan ropas elegidas especialmente para esta situación (*...con vestidos de día de fiesta...*), y las mujeres, aunque van presumiendo de galas, con muchos adornos y con cofias y son descritas por el autor como "*huecas y bizarras*" en la acotación, más adelante en el diálogo se demuestra que son más humildes de lo que parecen pretenden aparentar, cuando Paula menciona el "*guardarpiés*" de Paula (que se trataba de un vestido ceñido a la cintura que llegaba hasta cubrir los pies, decorados con detalles dorados o plateados y en seda que usaban

las señoras nobles) confiesan que la ropa se la hacen ellos mismos a partir de lo que sobra de los trabajos que hace Ibarro como sastre para los señores, y que los maestros de coches como Ponce no tienen apenas recursos para vestirse elegantemente (Vv. 263-282).

Podemos comprobar también el cambio de Juliana y Cirilo con la acotación que describen sus vestuarios una vez en la Pradera (*Sale la señora MARIQUITA, de basquina, buena bata y mantilla, con CHINICA, muy petimetre, de capa y una grande espada que le arrastre.*), pues esos elementos pertenecen a un vestuario habitual de gente noble.

En el caso de Paquita y la Guerrera, está bien determinado que se tratan de “payas” por la acotación, además de que Guerrera o Casilda menciona su falda para ver si consigue dormir ahí al niño (v.607).

Vemos, por tanto, que el vestuario es un elemento clave en la obra para determinar las condiciones e intenciones de cada uno de los personajes.

## 2.C. UTILERÍA

La utilería en la obra resulta un elemento fundamental para el desarrollo y la interacción de los personajes con las situaciones.

El primer objeto que aparece en escena se trata del “espejito” que lleva consigo Cirilo al salir a escena, el cual el actor debe tener y sujetar mientras se mira la cofia según está indicado en la acotación y su primera intervención (*Sale CHINICA, de militar, con redecilla y un espejito mirándose.*). A continuación, la escena necesita que el actor de Cirilo lleve consigo también un “bolsillo” que contenga algunas monedas para que se pueda ver cómo las cuenta mientras hace cálculos sobre lo que podrán gastar en la Pradera (*CHINICA saca el bolsillo.; ¡Hola, hola!, no estamos mal; / que hay siete reales de plata / y mucho vellón...*) Vv. 57-58)

También encontramos utilería referida al vestuario, accesorios que los actores llevarían consigo para complementar sus atuendos, como por ejemplo cuando Cirilo acerca a su señor los complementos que necesita para salir de casa («*CHINICA: Aquí está el capote, espada / y sombrero.*» Vv.114-115), que, obviamente, será necesario que el actor lleve consigo esos elementos para entregarlos al que haría de don Nicolás y que pueda ponérselos.

Ya en la pradera el autor sitúa muchos elementos pertenecientes a la decoración del lugar en el que se encuentran y con los que los actores interactuarán en adelante. Por ejemplo, la acotación que describe el decorado y los personajes que intervienen, menciona “algunos árboles repartidos” que servirán como puntos de agrupación de los diferentes personajes ((...)*a cuyo pie estarán diferentes ranchos de personas de esta suerte.*). También habrá otros elementos que los actores usarán para sentarse encima, como una “capa tendida”, o para hacer algo de comer ((...)*y sacará su cazuela, rábanos, cebolla grande, lechugas, etc., y hará su ensalada (...)*), o para vender ((...)*con cántaros de agua y vasos y ramos de álamo, (...) vendiendo tostones y ramilletes.*), sí como una guitarra ((...)*con la guitarra debajo del brazo(...)*). Hay un momento en el que se produce un encontronazo con unos muchachos que “(...)*destruyen la merienda a pedradas y echan a correr luego (...)*”, por lo que deberían aparecer objetos simulando las piedras que lanzan, al igual que en el momento en que Ponce se enfrenta a Paula y “*Le tira un plato, que pasa por cima.*”.

Estos objetos mencionados en las acotaciones, y alguno más, se repiten a lo largo de los diálogos y acciones de los personajes en su tarde en la Pradera, interactúan con ellos en varias ocasiones, por lo que, para que quede plasmado según el autor lo ideó, todo debería aparecer en escena y en manos de los actores en la medida de lo posible.

## 2.D. LUZ

La obra parece desarrollarse íntegramente durante el día, no se usa *atrezzo* que indique iluminación (velas, lámparas de aceite...). No sabemos a ciencia cierta si se representó al aire libre o en un espacio cerrado, de todas formas, en el texto no se habla en ningún momento de iluminación externa (focos, lámparas, etc.) por lo que entendemos que se hace al aire libre para aprovechar la luz natural, ya que la obra transcurre de día. La acción tiene lugar en dos escenarios, uno que puede ser un salón interior o la fachada de la casa de don Nicolás y otro exterior (la pradera), en el interior no se especifica dicho *atrezzo* y en la pradera es de día, por la tarde. Se cita en varias ocasiones el hecho de que el sainete se desarrolla a la hora de la merienda, por ejemplo:

*NISO*

*¡Triste merienda! (326)  
pero no ha de sacar nada  
conmigo Patillas, que  
todo esto es plata quebrada.*

*CHINICA*

*Deja ese mono, 420  
que ya hay merienda en campaña  
¿en representaciones?*

## 2.E. ESPACIO SONORO

### **Música**

Las seguidillas son una parte importante de la ambientación, así como de multitud de obras durante el XVIII, puesto que se nombran en diferentes ocasiones durante la obra y sirven para evocar la naturaleza festiva de la verbena de san Isidro:

*JULIANA*

*Verás qué ruido armo con (83)  
mis seguidillas gitanas.*

*(Seguidillas, que canta el coro y bailan los majos ordinarios, y al mismo tiempo llora el niño y rebuzna el burro. La señora JOAQUINA estará con un pandero aquí si saliese.)*

*(Canta.)*  
**«El señor san Isidro  
nos ha enviado,  
porque le celebremos, 195  
un día claro.  
Bien lo merece,  
pues es paisano nuestro  
pese a quien pese».**

Suelen estar acompañadas de bailes por parejas, estas forman un círculo y a lo largo del baile van cambiando las parejas, son típicas de ambas castillas (aunque solo en el sur de Castilla y León, Segovia, Ávila y Burgos). Las seguidillas son canciones en 3/4 o en 3/8 (ritmos ternarios) distribuidas habitualmente en estrofas de cuatro versos alternativos de siete y cinco sílabas con asonancia en los pares, seguidas de estribillos de tres versos de cinco sílabas el primero y tercero y de siete el segundo. El acompañamiento al ritmo ternario se hace con instrumentos armónicos (guitarras, bandurrias o laúdes) u otras percusiones como el almirez, la botella de anís con llave o las castañuelas. Se bailaban en fiestas patronales, es por eso que tiene sentido que se bailasen en las fiestas de san Isidro.

***(Se arman dos corros de baile, el 1º de majas ordinarias, con el pandero, y el 2º de las señoras PAULA y Paula, con IBARRO y CIRILO, al son de la guitarra de MANUEL, y éste y la señora JOAQUINA cantan cada uno a los suyos.) (490)***

En esta acotación no se especifica la música que se toca, sin embargo, por la instrumentación y las disposición de los bailarines, podemos deducir que, de nuevo, se trata de una seguidilla.

### **3. Trabajo actoral**

#### **3.A. ENTRADAS Y SALIDAS DE PERSONAJES**

La obra se inicia en el salón cortísimo o en la fachada de la casa de don Nicolás, donde nos presentan a los personajes principales (Chinita y Juliana), que se ocultan al público. El telón de fondo es una vista de la Pradera, con la mayoría de los personajes sentados o paseando. Los agonistas van interviniendo con sus diálogos breves, irónicos o espontáneos. En la escena de interior no ocurren salidas, más allá de las que introducen a los personajes en el momento en el que salen a escena o se entran:

*sale CHINICA (verso 1), vase (103), sale (113)*

*sale JULIANA (verso 17)*

*sale NICOLÁS esperezándose, en cuerpo, como de casa. (85), vase (140)*

Por tanto, el dinamismo se consigue a través del diálogo entre Cirilo, Juliana y don Nicolás (que entra más tarde en escena), su conversación es larga y mantiene un tema constante (escapar a la pradera), sin embargo, en las escenas de exterior (a partir del verso 192), los diálogos son cortos, el dinamismo se consigue a través de las entradas y salidas constantes de los personajes.

En la última salida (verso 721), salen todos los personajes a despedir la obra dirigiéndose al público. (*Con todos.*) *A sus plantas pedimos hoy, reverentes, siquiera un perdón de gracia*

### 3.B. PRESENCIA ESCÉNICA Y MOVIMIENTO DEL ACTOR

Pensamos que los actores realizan literalmente todos los movimientos expresados en las acotaciones: bailan, un lanzamiento de un plato, las vendedoras y el chico se mueven por el escenario, peleas, etc.

### 3.C. GESTUALIDAD, ACCIONES

Los personajes gesticulan para saludar al inicio, cambiar los niños pequeños de estar encima de la ropa del borrico a la falda de su madre; en algunos momentos bailan al son de la guitarra (José Manuel), se ve a Nicolás preparando su ensalada; Nicolás y el Chico que vende agua se pelean, y piden Espejo castiga a Chinita con patadas y una estaca; finalmente, preparan al borrico para despedirse y finalizar la obra.

### 3.D. DECLAMACIÓN

Las conversaciones entre los criados o los matrimonios son irónicas y marcadas, también las vendedoras y el aguador declaman en un tono más alto; otros diálogos entre desconocidos o encuentros casuales son más breves y ligeros.

## 4. Conclusión

### 4.1 La verbena de san Isidro como tema en el arte.

La verbena de san Isidro es un tema que, tanto en artes plásticas como en literatura ha sido explorado en más de una ocasión. *La Pradera de san Isidro* de Goya nos da una vista panorámica de cómo pudo ser esta verbena en un momento cercano al génesis de esta obra. *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán, nos deja ver cómo ha podido cambiar esta tan castiza celebración un siglo después de la creación de este sainete. Cuesta resistir la tentación de no hablar de Lope de Vega en un trabajo sobre cualquier época del teatro español. En este caso está justificada la mención al Fénix de los Ingenios, puesto que cuenta en su catálogo con una epopeya hagiográfica sobre la vida de san Isidro que podemos usar como explicación de por qué la fiesta empezó a celebrarse un siglo antes de la escritura de la obra.

### 4.2 Conclusión del trabajo.

Este sainete puede entenderse como un retrato de costumbres en el que vemos cómo era la celebración de la verbena de san Isidro, que sigue celebrándose a día de hoy (bueno, o hasta hace dos años). Don Ramón de la Cruz es capaz de llevarnos con sus palabras a la pradera de

san Isidro en el último tercio del siglo XVIII y hacernos sentir como si estuviésemos ahí celebrando con Cirilo, Juliana y compañía. La obra tiene un ritmo que facilita la lectura hasta el punto que consigue que la lectura en clave académica sea agradable. Como grupo *La pradera de san Isidro* nos ha parecido muy interesante y entretenida, nos encantaría encontrarnos más obras que nos susciten el mismo interés a lo largo de la carrera.

## Bibliografía:

- Andreu Miralles, X. (2010), Figuras modernas del deseo: las majas de Ramón de la Cruz, Revista Ayer 78/2010 (2): 25-46  
<[https://www.academia.edu/10049133/Figuras\\_modernas\\_del\\_deseo\\_las\\_majas\\_de\\_Ram%C3%B3n\\_de\\_la\\_Cruz\\_y\\_los\\_or%C3%ADgenes\\_del\\_majismo\\_Ayer\\_78\\_2010\\_pp\\_25\\_46](https://www.academia.edu/10049133/Figuras_modernas_del_deseo_las_majas_de_Ram%C3%B3n_de_la_Cruz_y_los_or%C3%ADgenes_del_majismo_Ayer_78_2010_pp_25_46)> [Consultado: 15/05/2021]
- Cañas Murillo, J. (1994) La poética del sainete en Ramón de la Cruz: de personajes, su tratamiento y su construcción <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-poetica-del-sainete-en-ramon-de-la-cruz-de-personajes-su-tratamiento-y-su-construccion/html/d1af2770-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-poetica-del-sainete-en-ramon-de-la-cruz-de-personajes-su-tratamiento-y-su-construccion/html/d1af2770-a0f9-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html)> [Consultado: 15/05/2021]
- Borrego, Esther (2015) Dos veces bueno... Teatro cómico breve (7). De costumbrismo barroco al sainete dieciochesco: Don Ramón de la Cruz (1731-1794) <[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/enero\\_15/08012015\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_15/08012015_01.htm)>
- de la Cruz, Ramón (1786) Teatro o colección de sainetes y demás obras dramáticas, vol. 1, Madrid, Imprenta Real, 1786, p. 51. Citado por Xavier Andreu
- González Troyano, Alberto (2010) citado por Andreu, Xavier, en “Revista de la Asociación de Historia Contemporánea (AHC)”, coeditada por la AHC y Marcial Pons-Ediciones Historia, ed. 2010  
<[https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/78-1-ayer78\\_GeneroModernidadEspana\\_Bolufer\\_Burgera\\_0.pdf](https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/78-1-ayer78_GeneroModernidadEspana_Bolufer_Burgera_0.pdf)> [Consultado: 15/05/2021]
- VV.AA. Caballero, Ernesto et al. (2006) Sainetes de Ramón de la Cruz. Ed. Cuaderno pedagógico de sainetes”. <<https://docplayer.es/58846636-Version-y-direccion-ernesto-caballero.html>> [Consultado: 15/05/2021]
- De la Cruz, R. (1882) *Sainetes de Don Ramón de la Cruz: Vol. 1 y 2*. Biblioteca “Arte y Letras”. Imprenta de F. Giró, Barcelona.
- Rubio Cremades, E. (2020) *La imagen de la romería de san Isidro en la literatura del siglo XIX*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-imagen-de-la-romeria-de-san-isidro-en-la-literatura-del-siglo-xix-1048383/html/3404c3fb-440b-40da-b3c5-214350d4a3d9\\_3.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-imagen-de-la-romeria-de-san-isidro-en-la-literatura-del-siglo-xix-1048383/html/3404c3fb-440b-40da-b3c5-214350d4a3d9_3.html#I_0_)
- Ramos Vega, C. (2013). “Las lenguas de Zamora”, *Zamora, esa gran desconocida*. Recuperado de:

<https://sites.google.com/site/lenguayliteraturadezamora/home/riqueza-lingueistica#:~:text=Zamora%20es%20una%20provincia%20en,su%20castellano%2C%20creando%20as%C3%AD%20dialectalismos>.

- RAE (2008). *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. Recuperado de: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>
- Compañía Nacional de Teatro Clásico (2006). *Sainetes de Ramón de la Cruz*. Recuperado de: <https://docplayer.es/58846636-Version-y-direccion-ernesto-caballero.html>
- Coulon, M. “Sus relaciones con la vida teatral de su época”, *Vida y obra de Ramón de la Cruz*. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon\\_de\\_la\\_cruz/autor\\_vida\\_obra\\_07/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_de_la_cruz/autor_vida_obra_07/)



# La Raquel

Vicente Antonio García de la Huerta

**GRUPO E**

# Índice



- ❖ • Trama. ¿De qué va *La Raquel*?
- ❖ • Personajes
- ❖ • Lenguaje
- ❖ • Ritmo de la obra
- ❖ • Contexto. ¿Cuál es el sentido de la obra?
- ❖ • ¿Y si la llevásemos al escenario? Una posible puesta en escena

# Trama

*La Raquel* es una tragedia que se desarrolla a partir de un hecho histórico en el que el rey Alfonso VIII se enamora de una judía, llamada Raquel. A partir de aquí se sucede la trama: el reinado se encuentra en decadencia porque Alfonso ha dejado de atender a sus obligaciones y muchas veces es la propia Raquel la que influye en el gobierno. Ante esta situación, en la que el pueblo está cada vez más agitado, los nobles deben optar por enfrentarse a la monarquía o someterse a ella incondicionalmente, con un debate de fondo que atañe al honor y a la justicia.

# Personajes

Raquel

- ❖ Único personaje femenino
- ❖ Importancia de su origen
- ❖ ¿Antagonista? ¿Qué motivos la mueven?
- ❖ *Femme fatal*
- ❖ Su amor hacia el rey

Rey Alfonso XVIII

- ❖ Irresponsabilidad y eufemismos
- ❖ ¿Hay una opción correcta?
- ❖ ¿Podría haber evitado el conflicto?
- ❖ Su amor hacia Raquel



Rubén

- ❖ Antagonista. ¿Por qué?
- ❖ Importancia de su origen.
- ❖ ¿Qué motivos lo llevan a obrar?
- ❖ Traición, falta de principios

Garcerán Manrique

- ❖ Defensor a toda costa de las ideas del rey.
- ❖ ¿Dónde está el límite del rey Alfonso?
- ❖ Principios
- ❖ Monarquía absoluta



Alvar Fáñez

- ❖ Figura opuesta a Garcerán
- ❖ Sentido de la justicia, fidelidad a sus principios
- ❖ El fin justifica los medios
- ❖ Despotismo ilustrado

Hernán García

- ❖ La pieza clave. ¿Por qué?
- ❖ Diferencias con los otros consejeros
- ❖ Carácter pacifista
- ❖ Mesura

# ¿Desde qué mirada se crean los personajes?

Rubén

Álvar Fáñez

Garcerán Manrique

Hernán García

Raquel

El Rey Alfonso

Desde arriba: son ejemplo de lo que no se ha de hacer

Desde abajo: ejemplo a seguir, “héroe”

¿Desde la misma altura?

# Lenguaje



- ❖ Nivel fónico:
  - Métrica
  - Figuras literarias vinculadas con la fonética.
  
- ❖ Nivel morfosintáctico:
  - ¿Estilo verbal o nominal?
  - Análisis de las categorías gramaticales en el texto: verbos, sustantivos y adjetivos.
  - Estudio de la sintaxis.
  - Figuras literarias relacionadas con este nivel.



❖ Nivel léxico-semántico:

- Las connotaciones.
- Los campos semánticos principales.
- Figuras literarias.

❖ Los registros:

- Variedad en función de la relación de poder y de la posición con respecto a la Monarquía.
- Peculiaridades de cada registro.

# Ritmo

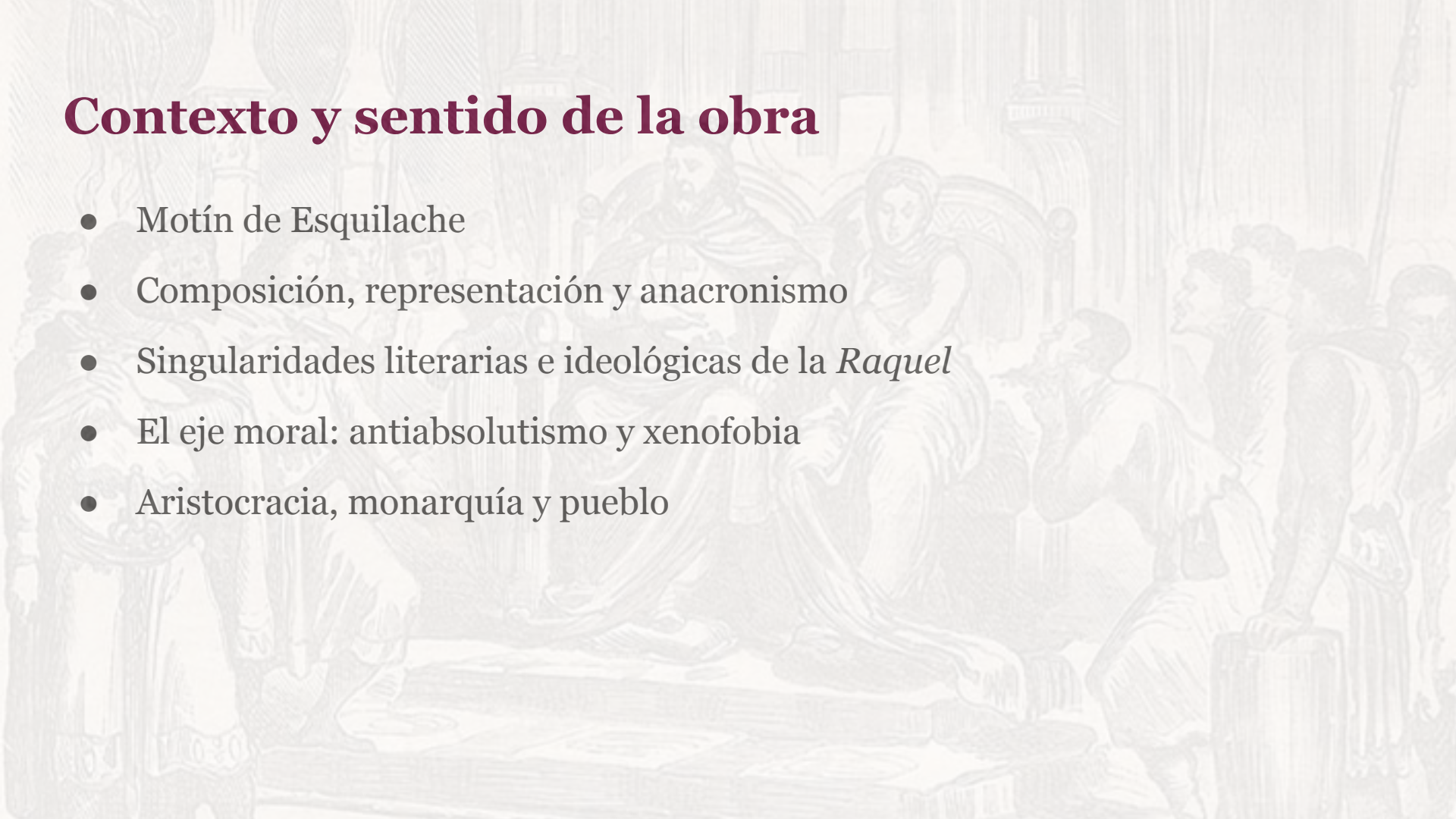
- Declamación a la francesa y sometimiento a la claridad
- Tragedia neoclásica y anacronismo

“Pero el autor de la *Raquel*, privándose espontáneamente de un subsidio tan cómodo, reduce a un solo acto toda su Tragedia; pues aunque está dividida en tres jornadas, si se examina con reflexión, se verá que ni se interrumpe la acción, ni cabe tiempo de una a otra jornada, ni menos se abandona el Teatro en los tránsitos de unas a otras” (*Advertencia al editor*)

“Versos ampulosos, floridos y bien sonantes” (Menéndez Pelayo)

# Contexto y sentido de la obra

- Motín de Esquilache
- Composición, representación y anacronismo
- Singularidades literarias e ideológicas de la *Raquel*
- El eje moral: antiabsolutismo y xenofobia
- Aristocracia, monarquía y pueblo



# Escenografía: Ambientación y Personajes

- ❖ Las Unidades Aristotélicas y la particular estructura de la obra: <<1 solo acto→ 3 jornadas>>.
- ❖ Tipo de Puesta en Escena Simbolista (no Simbólica): pocos elementos harto representativos.
- ❖ Ambientación medieval de acuerdo con el momento histórico de la relación entre Alfonso VIII de Castilla y <<la (fermosa) judía de Toledo>>, supuestamente ocurrido a principios del s. XIII.
- ❖ Diseño de Personajes:
  - Hernán (Hernando, Fernando) García→ creado desde abajo a modo de héroe (no mitológico).
  - Raquel y Alfonso→ creados a la misma altura: buenos y malos (Shakespeare).
  - Rubén, Álvar Fáñez y Manrique→ creados desde arriba a modo de marionetas.

# Elementos Escénicos: de la teoría a la práctica

## ❖ Decorado:

-Escenario 1: sala principal del rey donde recibe las visitas oficiales, departe con sus nobles y consejeros y toma decisiones. El trono real ocupa un lugar central en el escenario; al lado el trono de la reina Leonor vacío.

-Escenario 2: cámara personal de Raquel donde es aconsejada por Rubén. Una cama con cubierta y un tocador presiden la sala.

-Escenario 3: salón de los nobles donde se reúnen estos en ambiente distendido a discutir sobre los asuntos del Reyno. Una gran mesa y una chimenea al centro.

## ❖ Utileria: espadas, una corona, un candelabro judío de 7 puntas.

# Música y escenografía

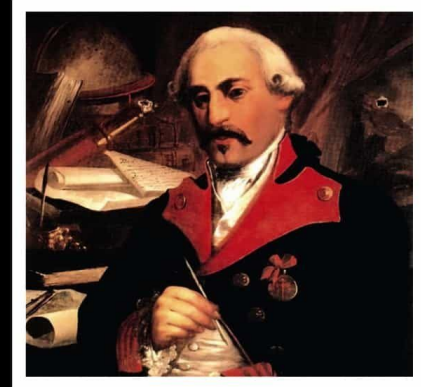
- ❖ Iluminación: tenue, con claroscuros, que dé un aspecto castellano, austero, frío a los decorados.
- ❖ Música: a la entrada y salida de personajes, al cambiar de jornada y en determinados momentos se oye música típica de bailes y danzas de la corte con laúdes y una flautas de fondo
- ❖ Vestuario: armaduras y trajes cortesanos artificiosos que apenas dejan piel al aire. Sobriedad en el vestuario y sensación de pesadez.
- ❖ Peluquería y Maquillaje: pelo recogido para ella (único personaje femenino) y pelo ligeramente largo y barba complida para ellos. Apenas maquillaje para resaltar el aspecto sobrio de los personajes acorde con el vestuario.

# *OCIOS DE MI JUVENTUD*

José Cadalso  
(1741-1782)

GRUPO F

José de Cadalso



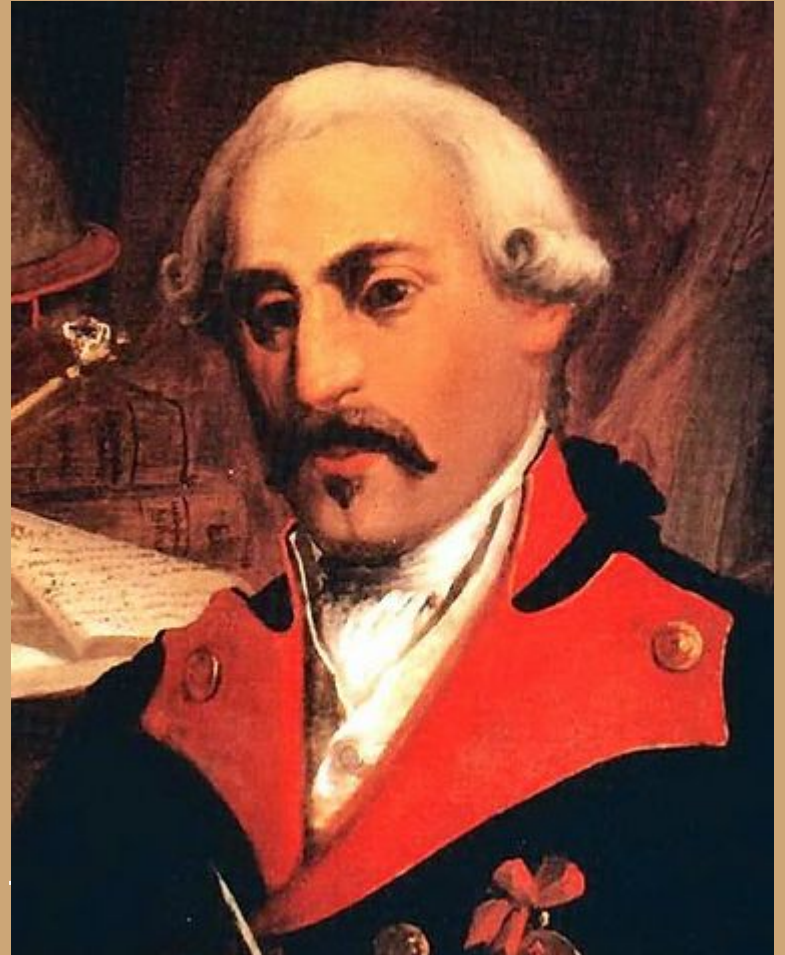
Ocios de mi juventud

Edición de  
Miguel Ángel Lama

CATEDRA  
Letras Hispánicas

# ÍNDICE

- Introducción
- Poemas metaliterarios
- Poemas amorosos
- Poemas filosóficos o de reflexión
- Poemas prerrománticos
- Conclusión



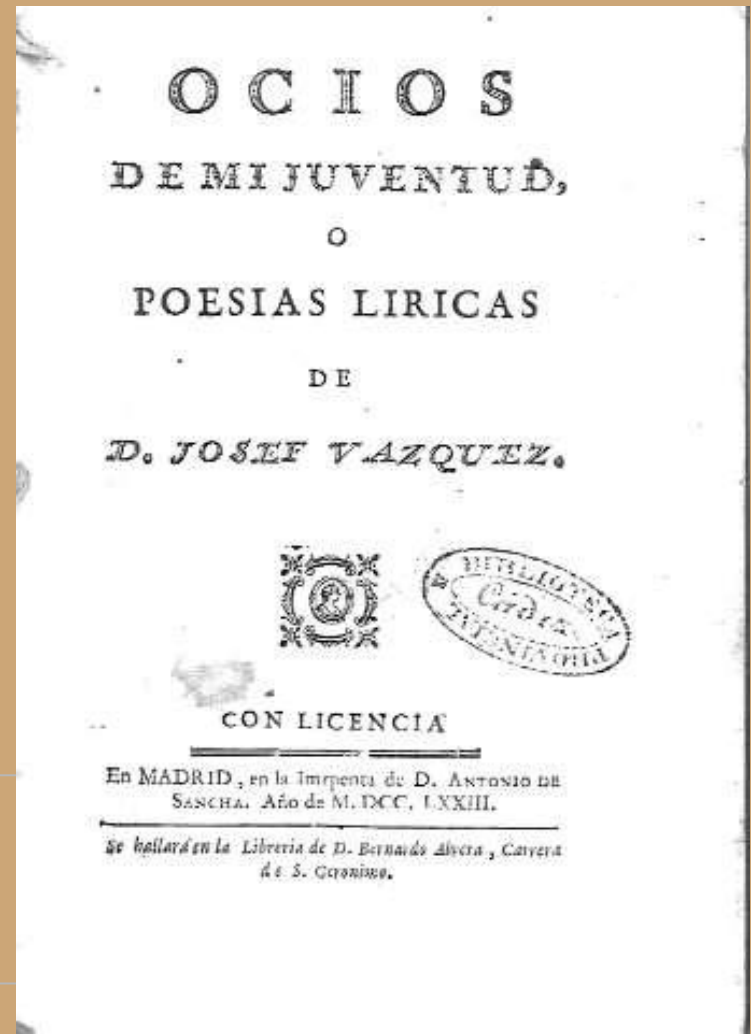


# INTRODUCCIÓN



# APUNTES BIOGRÁFICOS

- **1741:** Nace en Cádiz José Cadalso.
- Estudios en Inglaterra, París y Holanda.
- **1762:** Comienzo de su carrera militar.
- **1766:** Estancia en Alcalá de Henares con su regimiento.
- **1768:** Publicación del *Calendario manual y guía de forasteros de Chipre para el Carnaval de 1768 y otros*, y destierro de Cadalso.
- **1770 - 1771:** Conocimiento en Madrid y muerte de María Ignacia Ibáñez.
- **1773:** Primera edición de los *Ocios*.
- **1782:** Muerte de Cadalso.



# ESTRUCTURA

- Cincuenta y cinco poemas.
- Estructura muy meditada.
  - 1ª parte: predominancia del tema metaliterario.
  - 2ª parte: predominancia del tema amoroso.
  - 3ª parte: poemas a la muerte de la amada.
- El orden es temático, no cronológico ni formal.



POEMAS  
METALITERARIOS



# LA POESÍA COMO DIVERTIMIENTO MENOR

“Estos primeros cuadernillos son por la mayor parte del género menos útil de la poesía, pero del más agradable”, *Prólogo*.

“Oh, ¡cómo extrañarás, cuando esto veas,  
y sólo **bagatelas** aquí leas,  
que yo criado en facultades serias,  
me aplique a **tan ridículas materias!**  
Ya arqueas, ya levantas esas cejas,  
ya el manuscrito de la mano dejas,  
¿por qué dejas los puntos importantes?  
y dices: «Por **juguetes semejantes,**  
¡No sé por qué capricho tú te olvidas  
materias tan sublimes y escogidas!

¿Por qué no te dedicas, como es justo,  
**a materias de más valor que gusto?**  
Del público derecho, que estudiastes  
cuando tan sabias cortes visitastes;  
de la ciencia de Estado y los arcanos  
del interés de varios soberanos;  
en la ciencia moral, que al hombre enseña  
lo que en su obsequio la virtud empeña;  
de las guerreras artes que aprendistes  
cuando a campaña voluntario fuistes;

de la ciencia de Euclides demostrable,  
de la física nueva deleitable,  
¿no fuera más del caso que pensaras  
en escribir aquello que notarás?  
**¿Pero coplillas, y de amor? ¡Ay triste!**  
**Perdiste el poco seso que tuviste» [...]**”.

*Epístola dedicada a Hortelio*

# MENOSPRECIO DE SU PROPIA POESÍA

“no pienses encontrar en su lectura la majestad, la fuerza, la dulzura, que llevan los raudales del Parnaso”.

*Refiere el autor los motivos que tuvo para aplicarse a la poesía y la calidad de los asuntos que tratará en sus versos.*

“...mayores ingenios lo ejecuten...”,  
*Prólogo.*

“Tampoco a los sabios  
lleguéis atrevidos,  
pidiendo que os pongan  
al lado de Ovidio,  
Boscán, Garcilaso,  
Marcial y Virgilio,  
Argensola, Lope  
y Homero divino”.

*El poeta habla con su obra, remitiéndola a un amigo suyo que reside en Madrid.*

“Que Quevedo criticó  
con más sátira que yo,  
ya lo veo;  
pero que mi musa calle  
porque más materia no halle,  
no lo creo”.

*Letrillas satíricas imitando el  
estilo de Góngora y Quevedo*

# LA POESÍA COMO OCUPACIÓN DIGNA

“De la poesía en general sería muy inútil referir su **dignidad y mérito**. Si en este siglo la han hecho menos apreciable algunos que han usurpado el título de poetas, sin tener la menor calidad para merecer este timbre, queda muy desagraviada la facultad con retroceder en la Historia y ver la consideración que obtuvieron en la corte y en la nación los que manejaron la lira con la misma mano y en el mismo tiempo que los negocios mayores de la religión, estado y guerra. Los nombres de Rebolledo, Ercilla, Hurtado de Mendoza, León y otros hacen ver **lo compatible que es esta diversión con las ocupaciones mayores**”, *Prólogo*.

“Y porque algunos necios desprecian el Parnaso, ¿al dios que nos inspira debemos ser ingratos?”.

*A un amigo, sobre el consuelo que da la poesía.*

# LA POESÍA COMO CONSUELO

“Los intitulo *Ocios de mi juventud*, quedándome algún escrúpulo de que su verdadero título debiera ser *Alivio de mis penas*, porque los hice todos en ocasión de acometerme alguna pesadumbre, tal vez efecto de mis muchas desgracias, tal vez efecto de mis pocos años, y tal vez de la combinación de ambas causas”, *Prólogo*.

“jamás compuse versos hasta el día  
que me dejó la estrella más impía  
a mi pena y rigor abandonado,  
objeto débil del rigor del hado; [...]  
así los tristes versos que leía  
templaban mi fatal melancolía”.

*Refiere el autor los motivos que tuvo  
para aplicarse a la poesía y la calidad  
de los asuntos que tratará en sus versos*

“la musa nos defiende,  
Apolo nos da amparo [...]  
¿cuál cosa de este mundo  
pudiera libertarnos [...]  
sino **aquel desahogo**  
que en la musa encontramos;  
sino aquella dulzura  
con que ella suele hablarnos?”.

*A un amigo, sobre el consuelo que da la poesía*

# LA POESÍA COMO CONSUELO

**Rechazo de la vida de  
la fama; búsqueda  
única del consuelo:**

“Pero mi musa, menos altanera,  
sin aspirar a que sus poesías  
sean doctos objetos  
allá en los lejanos días,  
cuando vivan los hijos de mis nietos, solamente  
desea  
que en estas hojas mi consuelo vea  
en el mar de la suerte en que navego...”.

*Fruto que deseo sacar de mis poesías*

“**Quietud busqué, no fama,** desterrado,  
por distraer a mi alma del cuidado”.

*Epístola dedicada a Hortelio*

# LA POESÍA COMO FRUTO DEL AMOR

Mientras vivió la dulce prenda mía,  
amor, sonoros versos me inspiraste;  
obedecí la ley que me dictaste,  
y sus fuerzas me dio la poesía.

Más, ¡ay!, que desde aquel aciago día  
que me privó del bien que tú admiraste,  
al punto sin imperio en mí te hallaste,  
y hallé falta de ardor a mi Talía.

Pues no borra su ley la Parca dura  
(a quien el mismo Jove no resiste),  
olvido el Pindo y dejo la hermosura.  
Y tú también de tu ambición desiste,  
y junto a Filis tenga sepultura  
tu flecha inútil y mi lira triste.

*Renunciando al amor y a la poesía lírica con motivo de  
la muerte de Filis*

## **Idea recurrente en Lope de Vega:**

“...amar y hacer versos todo es uno, que los mejores  
poetas que ha tenido el mundo, al amor se los debe”,  
*La Dorotea*.

“Agora creo que el amor fue el primero inventor de la  
poesía”, *La Dorotea*.

“[...] ¿Quién, señora,  
no ha hecho malos o buenos  
versos amando, que amor  
fue el inventor de los versos?”.

*Las bazarrias de Belisa*

# TEMAS DE LA POESÍA CALDASIANA

“Todos de risa son, gustos y amores.  
No tocaré materias superiores”.

*Refiere el autor los motivos que tuvo para aplicarse a la poesía y la calidad de los asuntos que tratará en sus versos*

El rayo severo  
que Jove vibró  
celebrele Homero,  
que no lo haré yo.

La sátira fiera  
que Persio escribió  
cultive el que quiera,  
que no lo haré yo.

Ercilla con arte  
que él mismo probó  
celebre a su Marte,  
que no lo haré yo. [...]

Pero del dios ciego  
que Venus parió,  
callen todos luego,  
que bastaré yo.

“No canto de Numancia ni Sagunto  
el alto nombre y la envidiable gloria [...].  
Mi lira canta la ternura sola [...]  
mi pluma, que al amor he dedicado”.

*Al mismo asunto, en metro diferente,  
declarando su amor a Filis*

*Letrilla sincera*

# TEMAS DE LA POESÍA CALDASIANA

## Continuas contradicciones:

- Poemas heroicos (*A la fortuna*).

“iba yo en mi memoria recorriendo  
historias dignas de dolor y espanto  
y mi alma con sus nombres complaciendo:  
de Numancia, Sagunto y de Lepanto,  
de Méjico, de Cuzco y de Pavía,  
de San Quintín, de Almansa y Camposanto...”.

- Poemas filosóficos (*Mudanzas de la suerte*).
- Poemas históricos (*Carta a Florinda*).

# TEMAS DE LA POESÍA CALDASIANA

«Llegose a mí con el semblante adusto,  
con estirada ceja y cuello erguido  
(capaz de dar un peligroso susto  
al tierno pecho del rapaz Cupido),  
un animal de los que llaman sabios,  
y de este modo abrió sus secos labios:

“No cantes más de amor. Desde este día  
has de olvidar hasta su necio nombre;  
aplicate a la gran filosofía;  
sea tu libro el corazón del hombre”.  
Fuese, dejando mi alma sorprendida  
de la llegada, arenga y despedida.

¡Adiós, Filis, adiós! No más amores,  
no más requiebros, gustos y dulzuras,  
no más decirte halagos, darte flores,  
no más mezclar los celos con ternuras,  
no más cantar por monte, selva o prado  
tu dulce nombre al eco enamorado; [...]

Filósofo he de ser, y tú, que oíste  
mis versos amorosos algún día,  
oye sentencias con estilo triste  
o lúgubres acentos, Filis mía,  
y di si aquél que requebrarte sabe,  
sabe también hablar en tono grave.

*Sobre ser la poesía un estudio frívolo y convenirme aplicarme a otros más serios*

# NUESTRA DIVISIÓN PARTICULAR

- Poemas metaliterarios
- Poemas amorosos
- Poemas filosóficos o de reflexión
- Poemas prerrománticos

# LAS MÚLTIPLES CARAS DE CADALSO

## Poeta neoclásico

Referentes: Garcilaso, Herrera, Argensola, Fray Luis, Ercilla, Boscán, Ovidio, Horacio, Hurtado de Mendoza, Lope, Quevedo...

Sus referentes son principalmente clásicos y renacentistas. Incluso sus referentes barrocos, por lo general, se oponían a los excesos retóricos:

“Conjúrote, **demonio culterano**,  
que salgas deste mozo miserable,  
que apenas sabe hablar, caso notable,  
y ya presume de Anfión tebano.  
Por la lira de Apolo soberano  
te conjuro, **cultero inexorable**,  
**que le des libertad para que hable**  
**en su nativo idioma castellano [...]**”.

Lope de Vega

“escuro el borrador y el verso claro”

Lope de Vega

“¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas  
del toraz veterioso inanidades,  
y en parangón de tus sideridades  
equilibras tus pullas paralelas! [...]

Francisco de Quevedo

# LAS MÚLTIPLES CARAS DE CADALSO

## ¿Poeta rococó?

“¿Quién es aquel que baja  
por aquella colina,  
la botella en la mano,  
en el rostro la risa,  
de pámpanos y yedra  
la cabeza ceñida,  
cercado de zagales,  
rodeado de ninfas,  
que al son de los panderos  
dan voces de alegría,  
celebran sus hazañas,  
aplauden su venida?”.

*Anacreónica*

## ¿Poeta bucólico?

*Égloga entre Dalmiro y Ortelio, pastores*

## ¿Poeta prerromántico?

“...solo oigo la ronca  
voz del negro cuervo,  
murciélago triste,  
gavilán siniestro [...]  
mis ojos, ¡qué muertos! [...].  
Ya desesperado  
de no hallar consuelo,  
al mar yo me arrojo  
con mortal intento”.

*Carta escrita desde una aldea de Aragón a  
Ortelio*

## ¿Poeta ilustrado?

“No esperes en la corte  
gozar días felices,  
y vuélvete a la aldea  
que tu presencia pide”.

*Anacreónica*

“Vivamos, dulce amigo  
mirando con desprecio  
los aparentes gustos  
de los ricos soberbios;  
dejemos que se miren  
con recíproco miedo...”.

*Idilio anacreónico*

# ESTILO

“Vuelve, mi dulce lira,  
vuelve a tu **estilo humilde...**”.

*Anacreónica*

“los arcanos, enigmas y misterios  
no digo con osados versos serios;  
antes con más sencillo y **bajo tono**  
celebro la cabaña y dejo el trono”.

*Refiere el autor los motivos que tuvo para aplicarse a la  
poesía y la calidad de los asuntos que tratará en sus versos*

# ESTILO

“De la poesía en general sería muy inútil referir su dignidad y mérito. Si en este siglo la han hecho menos apreciable algunos que han usurpado el título de poetas, sin tener la menor calidad para merecer este timbre, queda muy desagraviada la facultad con retroceder en la Historia...”, *Prólogo*.

“En las materias amorosas he procurado escribir con la modestia de los Argensolas y Garcilaso, y no con la libertad de algunos otros poetas que se hallan impresos y reimpresos”, *Prólogo*.

“No leas con temor. Ni voz ni idea verás en mí que indecorosa sea, ni ofenderé al pudor más recatado. Podrá decir mis versos sin cuidado el labio virginal, sin que ofendidos deje mi blando numen sus oídos”.

*Refiere el autor los motivos que tuvo para aplicarse a la poesía y la calidad de los asuntos que tratará en sus versos.*

# ESTILO

- **Obra polimétrica.** Gran variedad de estrofas:

Romances de heptasílabos y endecasílabos, romancillos, sonetos, endecasílabos pareados, cuartetos de hexasílabos, silvas, sextinas reales, tercetos encadenados, liras-sestinas, coplas de pie quebrado, quintillas...

- Predominancia de los **metros italianos** (endecasílabos y heptasílabos).



POEMAS  
AMOROSOS



# EL AMOR EN EL POEMARIO

- Eje vehicular: la amada Filis
- Evolución en la narrativa del sentimiento amoroso



# EJE VEHICULAR: DESARROLLO DEL SENTIMIENTO

- *Injuria el poeta al amor*
- *Retráctase el poeta de las injurias que dijo al amor en el mismo metro*
- *Renunciando al amor y a la poesía lírica con motivo de la muerte de Filis*
- *A la primavera, después de la muerte de Filis*

# MOTOR DE LA ESCRITURA POÉTICA

- Cadalso vive el amor a través de la escritura y de la lectura

“jamás compuse versos hasta el día  
que me dejó la estrella más impía  
a mi pena y rigor abandonado,  
objeto débil del rigor del hado;  
y con amor y ausencia, mal más fuerte  
que cuantos he nombrado y que la muerte.

Entonces, por remedio en mi tristeza,  
de Ovidio y Garcilaso la ternura  
leí mil veces, y otros tantos gozos  
templaron mi dolor y mis sollozos.”

*Refiere el autor los motivos que tuvo para aplicarse a la poesía y la calidad de los asuntos que tratará en sus versos*

# SUBTIPOS DE COMPOSICIONES

- Poemas bucólicos
- Ciclo de Filis
- Anacreónticas de tema amoroso

# POESÍA BUCÓLICA

- *Sencillas de un pastor a su pastora*
- *Desdenes de Filis. Égloga. Entre Dalmiro y Ortelio, pastores*

# POESÍA BUCÓLICA

“Lo que le parecía más posible  
no ha sucedido al infeliz Dalmiro;  
lo que juzgué imposible me sucede.  
Es céfiro, como antes, apacible;  
la luna por la noche da su giro;  
al tigre la cordera el puesto cede;  
ni el río retrocede,  
ni ha mudado la aurora  
su antiguo curso y hora;  
ni del ciprés se acaba la tristeza,  
ni en las ciudades fraude y sutileza.  
El orden de las cosas no ha variado  
en la naturaleza;  
y Filis, sola Filis, se ha mudado.”

*Desdenes de Filis. Égloga. Entre  
Dalmiro y Ortelio, pastores*

“Materia diste al mundo de’speranza  
d’alcanzar lo imposible y no pensado  
y d’hacer juntar lo diferente,  
dando a quien diste el corazón malvado,  
quitándolo de mí con tal mudanza,  
que siempre sonará de gente en gente.  
La cordera paciente  
con el lobo hambriento  
hará su ajuntamiento,  
y con las simples aves sin rüido  
harán las bravas sierpes ya su nido,  
que mayor diferencia comprendo  
de ti al que has escogido.”

*Égloga I, Garcilaso de la Vega*

# CICLO DE FILIS

- Tono personalista y sentimental. Variedad en los metros
- Muy significativo para la estructura del poemario
- ¿Inicios del prerromanticismo?

“Cristal, como eres liso, puro y llano,  
no sabes lo que importa el fingimiento;  
a Filis enseñando su hermosura,  
igualaste lo altivo con lo bello.

*Al espejo de Filis*

“Los vientos que en tu mar turban las aguas,  
y yo juzgué ser fieros septentriones,  
ya veo son ligeras mutaciones  
o soplos con que enciendes más tus fraguas  
y nuestros corazones.”

*Retráctase el poeta de las injurias que  
dijo al amor en el mismo metro*

# ANACREÓNTICAS

- ¿Corriente rococó o reinención de esa estética?
- Ausencia de elementos comunes a otras anacreónticas de la época
- Originalidad y sencillez

## *A LA PELIGROSA ENFERMEDAD DE FILIS*

Si el cielo está sin luces,  
el campo está sin flores,  
los pájaros no cantan,  
los arroyos no corren,  
no saltan los corderos,  
no bailan los pastores,  
los troncos no dan frutos,  
los ecos no responden...  
es que enfermó mi Filis  
y está suspenso el orbe.

Me admiran en Lucinda  
aquellos ojos negros;  
en Aminta los labios,  
en Cloris el cabello,  
la cintura de Silvia,  
de Cintia el alto pecho,  
la frente de Amarilis,  
de Lisi el blanco cuello,  
de Corina la danza  
y de Nise el acento.  
Pero en ti, Filis mía,  
me encantan ojos, pelo,  
labios, cintura, frente,  
nevado cuello y pecho,  
y todo cuanto escucho,  
y todo cuanto veo.

## *ANACREÓNTICA*



POEMAS  
FILOSÓFICOS  
O DE REFLEXIÓN

# POEMAS FILOSÓFICOS

«Todos de risa son, gustos y amores.  
No tocaré materias superiores.»

«Los arcanos, enigmas y misterios  
no digo con osados versos serios;  
antes con más sencillo y bajo tono  
celebro la cabaña y dejo el trono».

**SÍ TRATA** temas filosóficos y elevados

Entonces...

**¿por qué se empeña tanto en aclarar  
que él no escribe sobre esos temas?**

¿Por qué parece renegar Cadalso  
de su poesía más filosófica?

¿Por qué no reconoce que también  
quiere hablar de ideas más profundas?

**HIPÓTESIS**

# POEMAS FILOSÓFICOS

## SUBGRUPOS:

- De carácter histórico
- De amistad
- Morales o más puramente reflexivos
  - Satíricos, irónicos y burlescos

# DE CARÁCTER HISTÓRICO

—*Carta de Florinda a su padre el conde Don Julián después de su desgracias*

—*A los días del Excmo. Señor Conde de Ricla*

—*A un héroe, advirtiéndole que aprecie a los poetas,  
porque ellos transmiten a la posteridad las hazañas de  
los hombres*

Los lauros que en la lid habéis ganado  
a Marte no ofrecéis agradecido;  
vuestro nombre, y el triunfo conseguido,  
quedará en pocos años sepultado  
en el eterno olvido.

Mas si con esas victoriosas manos  
os despojáis del ramo de la gloria,  
y a Febo dedicáis vuestra victoria,  
las musas a los siglos más lejanos  
llevarán la memoria.

# DE AMISTAD

—*Sobre el consuelo que da la poesía*

—*Anacreónica devolviendo a dos amigos las coplas que ellos le habían enviado y compuesto en una salida al campo*

—*Carta escrita desde una aldea de Aragón a Ortelio, que había adivinado la melancolía del poeta*

—*Anacreónica (Vivamos, dulce amigo...)*

...y que repita

a ninfas y mancebos:

«Cantad, que de Dalmiro

y Moratín los cuerpos

en esta tumba yacen.

# DE CARÁCTER MORAL

—*Sonetos de una gravedad inaguantable*

—*A la fortuna*

—*Al pintor que me ha de retratar*

A mí, que solo aspiro  
a vivir con reposo  
de nuestra frágil vida  
estos instantes cortos

—*Pasatiempos*

—*El poder del oro en el mundo.*

*Diálogo entre Cupido y el poeta*

POETA: Tu imperio ya se acaba;  
guarda, niño, las flechas en la aljaba.

CUPIDO: Pues y los corazones ¿cómo  
han de conquistarse?

POETA: Con doblones.

# DE CARÁCTER MORAL

—*Sobre no querer escribir sátiras*

prosiguen con más fuerza a incitarme  
a que deje los huertos y las flores,  
pastoras y pastores,  
viñas, arroyos, prados,  
ecos enamorados [...]  
que la tranquila musa mía  
de paloma que fue, se vuelva harpía,  
que los vicios pondere con fiereza

—*Letrillas satíricas imitando al estilo  
de Góngora y Quevedo*

Que Celia tome el marido  
por sus padres escogido,  
ya lo veo;  
pero que en el mismo  
instante no escoja el amante,  
no lo creo.

# Influencia de Fray Luis

«En falsas cortes y en malicia fiera,  
de mi vida pasé la primavera»

—*Anacreóntica*

No esperes en la corte  
gozar días felices,  
y vuélvete a la aldea,  
que tu presencia pide

—*Anacreóntica*

acá lo pasamos  
junto al rincón del fuego  
[... y más adelante]  
serían muy cuerdos  
si hicieran en la corte  
lo que en la aldea hacemos.

*Canción de un patriota retirado a su aldea*

mientras quieren las altas  
deidades protectoras  
de la feliz España  
darnos la paz tranquila  
que gozan las labranzas  
las viñas y los huertos  
los rebaños y casas  
vivamos, y gocemos,  
cuanto con mano franca  
nos da naturaleza.

---

## Sobre el poder del tiempo

Todo lo muda el tiempo, Filis mía,  
todo cede al rigor de sus guadañas;  
ya transforma los valles en montañas,  
ya pone un campo donde un mar había.

Él mudo en noche opaca el claro día,  
en fábulas pueriles las hazañas,  
alcázares soberbios en cabañas  
y el juvenil ardor en vejez fría.

Doma el tiempo al caballo desbocado,  
detiene el mar y el viento enfurecido,  
postra al león y rinde al bravo toro.

Solo un cosa al tiempo denodado  
ni cederá, ni cede, ni ha cedido,  
y es el constante amor con que te adoro.

## ANÁLISIS

LOCALIZACIÓN

TEMA, CONTENIDO, ESTRUCTURA

MÉTRICA

FIGURAS RETÓRICAS

CONCLUSIÓN



POEMAS  
PRERROMÁNTICOS



# A la muerte de Filis

En lúgubres cipreses  
he visto convertidos  
los pámpanos de Baco  
y de Venus los mirtos;  
cual ronca voz del cuervo     5  
hiera mi triste oído  
el siempre dulce tono  
del tierno jilguerillo;  
ni murmura el arroyo  
con delicioso trino;             10  
resuena cual peñasco  
con olas combatido.  
En vez de los corderos  
de los montes vecinos  
rebaños de leones             15  
bajar con furia he visto;

del sol y de la luna  
los carros fugitivos  
esparcen negras sombras  
mientras dura su giro;         20  
las pastoriles flautas,  
que tañen mis amigos  
resuenan como truenos  
del que reina en Olimpo.  
Pues Baco, Venus, aves,         25  
arroyos, pastorcillos,  
sol, luna, todos juntos  
miradme compasivos,  
y a la ninfa que amaba  
al infeliz Narciso,             30  
mandad que diga al orbe  
la pena de Dalmiro

# A la muerte de Filis

En lúgubres cipreses  
he visto convertidos  
los pámpanos de Baco  
y de Venus los mirtos;  
cual ronca voz del cuervo     5  
hiera mi triste oído  
el siempre dulce tono  
del tierno jilguerillo;  
ni murmura el arroyo  
con delicioso trino;     10  
**resuena cual peñasco  
con olas combatido.**  
En vez de los corderos  
de los montes vecinos  
**rebaños de leones**     15  
**bajar con furia he visto;**

**del sol y de la luna**  
**los carros fugitivos**  
**esparcen negras sombras**  
mientras dura su giro;     20  
las pastoriles flautas,  
que tañen mis amigos  
resuenan como truenos  
del que reina en Olimpo.  
Pues Baco, Venus, aves,     25  
arroyos, pastorcillos,  
sol, luna, todos juntos  
**miradme** compasivos,  
y a la ninfa que amaba  
al infeliz Narciso,     30  
mandad que diga al orbe  
la pena de Dalmiro

# A la muerte de Filis

En lúgubres cipreses  
he visto convertidos  
los pámpanos de Baco  
y de Venus los mirtos;  
cual ronca voz del cuervo     5  
hiera mi triste oído  
el siempre dulce tono  
del tierno jilguerillo;  
ni murmura el arroyo  
con delicioso trino;     10  
resuena cual peñasco  
con olas combatido.  
En vez de los corderos  
de los montes vecinos  
rebaños de leones     15  
bajar con furia he visto;

del sol y de la luna  
los carros fugitivos  
esparcen negras sombras  
mientras dura su giro;     20  
las pastoriles flautas,  
que tañen mis amigos  
resuenan como truenos  
del que reina en Olimpo.  
Pues Baco, Venus, aves,     25  
arroyos, pastorcillos,  
sol, luna, todos juntos  
miradme compasivos,  
y a la ninfa que amaba  
al infeliz Narciso,     30  
mandad que diga al orbe  
la pena de Dalmiro

# Carta escrita desde una aldea de Aragón a Ortelio, que había adivinado la melancolía del poeta.

El cielo se muestra  
airado y tremendo;  
las hierbas sus verdes  
matices perdieron;  
las aves no forman  
sus dulces conciertos  
como acostumbraban

(¡Oh!, ¡quieran los cielos,  
que seas tú solo  
quien saque provecho  
de esta ausencia mía,  
arroyo discreto!)

Tal vez a la orilla  
de algún arroyuelo  
a llorar mis cuitas  
acudo indiscreto.  
De verle tan libre,  
y verme tan preso

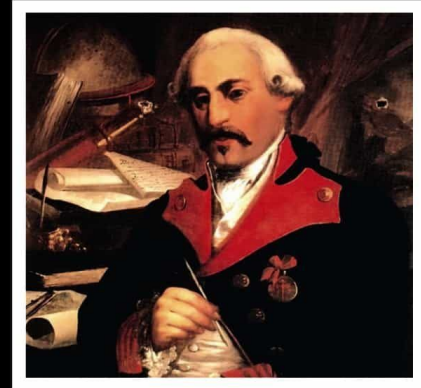


CONCLUSIÓN



- Amplia variedad de temas
- Originalidad, ironía, sencillez
- Unidad en la heterogeneidad
- Figura influyente en su tiempo

José de Cadalso



Ocios de mi juventud

Edición de  
Miguel Ángel Lama

CATEDRA  
Letras Hispánicas



# BIBLIOGRAFÍA



- Arce, Joaquín. «Rococó, Ilustración y Prerromanticismo en poesía». En: José Manuel Caso González, *Ilustración y Neoclasicismo. Historia y Crítica de la Literatura española, IV*. Barcelona: Crítica, 33-38, esp. P. 37-38.
- Barrajon, Jesús María (2003). «*A la muerte de Filis*» y el romanticismo de Cadalso. En : Cuadernos de estudio del siglo XVIII, núms. 12-13. P. 5-20.
- Cadalso, José (2013). *Ocios de mi juventud*. Madrid: Cátedra. Edición de Miguel Ángel Lama.
- Caso González, José (2002). «Cadalso y la poética rococó». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv1n8>.
- Frolidi, Rinaldo (1983). «¿Literatura "prerromántica" o literatura "ilustrada"?, en Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo, II, Oviedo, Cátedra Feijoo. P. 477-482.
- Lama, Miguel Ángel (2012). «Cadalso leyéndose a sí mismo. Notas para una edición». En *Romanica Olomucensia*. P.159 - 168.
- Polt, John H.R. «La poesía ilustrada, La elegía A Jovino. En: José Manuel Caso González, *Ilustración y Neoclasicismo. Historia y Crítica de la Literatura española, IV*. Barcelona: Crítica, 445-451, esp. P. 448-449.
- Tobar Quintanar, María José (2013). «Nota a tres sonetos anticultistas de Quevedo». En: *Hesperia. Anuario de filología hispánica XVI*. P. 63 - 77.



¡GRACIAS!

