



PROJECT MUSE®

---

## Modelos de identidad femenina en la España de posguerra: El teatro de Mercedes Ballesteros

Inmaculada Plaza-Agudo

Hispania, Volume 95, Number 1, March 2012, pp. 24-36 (Article)

Published by The Johns Hopkins University Press

DOI: 10.1353/hpn.2012.0024



➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/hpn/summary/v095/95.1.plaza-agudo.html>

# Modelos de identidad femenina en la España de posguerra: El teatro de Mercedes Ballesteros

Inmaculada Plaza-Agudo

*Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Spain  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Spain*

**Abstract:** Mercedes Ballesteros es una de las principales representantes en España de la generación de autoras teatrales de posguerra. El análisis de los roles de género en su producción dramática permite comprobar cómo incluso en aquellas sociedades profundamente conservadoras, como la franquista, a través del arte y especialmente a través del teatro—por su proximidad a la realidad cotidiana y su capacidad para llegar a un público amplio—, se pueden reflejar modelos y fenómenos heterodoxos que se alejan del prototipo legitimado por el poder. El presente ensayo estudia, por ello, cómo se plasman en las obras de teatro de Mercedes Ballesteros, publicadas y estrenadas desde comienzos de la década de los cuarenta hasta mediados de los sesenta, los roles de género y cómo, a pesar de la fuerte ideología androcéntrica dominante, se pueden identificar en ellas determinados modelos de mujer que resultan subversivos y que se alejan, en algún grado, del ideal hegemónico del “ángel del hogar”.

**Keywords:** franquismo, gender roles/roles de género, Mercedes Ballesteros, models of female identity/modelos de identidad femenina, post-war/posguerra, Spain/España, theater/teatro, twentieth century/siglo XX

El final de la Guerra Civil en el año 1939 supuso una inflexión en el modo de vida de los españoles y las españolas. No solo se ponía fin a un conflicto civil que se había extendido durante casi tres años, sino que se establecía una ruptura en relación a los importantes avances políticos, sociales y culturales que habían tenido lugar durante el primer tercio del siglo XX, especialmente en el periodo de la Segunda República (1931–36). La instauración de la dictadura del general Franco, que había de durar casi cuarenta años, constituyó un paso atrás en relación a todas estas importantes transformaciones, oficializándose una ideología nacionalcatólica que determinó el cambio de rumbo del país. Este cambio fue especialmente relevante para las mujeres, cuya situación social había sufrido importantes transformaciones en el primer tercio del siglo XX—educación, trabajo y participación política (Arce Pinedo; Capel; Fagoaga; Folguera)—que no tuvieron continuidad tras la imposición de la dictadura del general Franco. Las mujeres, que habían participado intensamente en la esfera pública en el primer tercio del siglo XX—como políticas, escritoras, artistas, intelectuales, etc. (Nieva de la Paz et al.)—, se encontraban ahora ante un nuevo horizonte vital, ya que el triunfo del nuevo régimen implicó una pérdida de los derechos y libertades adquiridos y les exigía una vuelta a la esfera privada al imponerse de nuevo el ideal de la domesticidad (Nieva de la Paz, “La evolución” 11).

Del modelo de “mujer nueva”, que se abría paso en las primeras décadas del siglo,<sup>1</sup> se retornaba, tras la Guerra, al modelo del “ángel del hogar”, que había sido el imperante durante todo el siglo XIX. Las mujeres eran nuevamente educadas para ser “amas de casa” y dedicarse exclusivamente al cuidado de los hijos y la casa. La gran importancia concedida a la familia como célula de la nación en la dictadura franquista determinó asimismo una serie de medidas proteccionistas de la misma, al tiempo que se destacaba la centralidad de la figura de la “madre”. De ahí que se ejerciera un fuerte control sobre las mujeres, fundamentalmente sobre los cuerpos

femeninos y sobre sus funciones reproductivas (Molinero, “Mujer”). De hecho, el honor de la familia dependía, casi exclusivamente, de la moralidad de sus mujeres (Pitt-Rivers 45), que se convirtieron, por tanto, en una pieza clave del dominio social y económico del régimen, que produjo una legislación mediante la cual creó un modelo de *esposa* y *madre* que se perpetuó a lo largo de toda la dictadura (García-Nieto París 663). El papel femenino secundario estaba, además, fundamentado en la ideología católica, claramente androcéntrica (DiFebo 138), de acuerdo con la cual se exigía de las mujeres una profunda religiosidad, en cuyo ejercicio eran socializadas desde pequeñas y en la que habían de educar asimismo a sus hijos. En este sentido, la Sección Femenina cumplía un papel fundamental, al ser la encargada “de dar a las mujeres una formación religiosa imprescindible, que generalmente se antepuso a las enseñanzas del nacionalcatolicismo y hogar” (Gallego Méndez 143).

Este cambio experimentado por la sociedad española, y en particular por las mujeres, tras el final de la Guerra Civil se refleja de un modo nítido en las artes, que inevitablemente se hacen eco de las transformaciones sociopolíticas y de los cambios en los roles de género. Sin duda, de entre todas ellas, destaca el teatro, que está siempre atento a todos los procesos de cambio y que, tal y como señala Francisca Vilches de Frutos, es “uno de los más potentes instrumentos de transmisión de imágenes” y juega un papel clave en la construcción de la identidad colectiva de los países (Vilches de Frutos, “Los derechos políticos” 160). Tiene, así, una “gran responsabilidad a la hora de transmitir el respeto al principio de igualdad entre mujeres y hombres y eliminar contenidos sexistas y estereotipos discriminatorios” (Vilches de Frutos, “Representaciones de género” 24). En este nuevo contexto, resulta, pues, fundamental analizar cómo el teatro refleja la evolución en la situación de las mujeres en la posguerra, fundamentalmente en los roles asignados a uno y otro sexo.

Dentro del panorama teatral de la inmediata posguerra, en el que triunfa en los escenarios española la denominada *comedia de evasión*, se podría destacar a un grupo de autoras que, a pesar de la ideología dominante que constreñía a las mujeres a la esfera privada, tenían un sustancial repertorio de obras representadas comercialmente, recibieron premios de teatro y vieron sus obras publicadas. Todas estas escritoras habían nacido en el primer tercio del siglo XX y muchas habían comenzado a cultivar la literatura con anterioridad a la Guerra: Dora Sedano (1902–87), Julia Maura (1910–70), Mercedes Ballesteros (1913–95), Luisa María Linares (1915–86) y Carmen Troitiño (1918–), entre otras. A pesar de la visión predominante de su producción como ideológicamente conservadora y puritana (O’Connor, *Dramaturgas españolas* 31), un análisis de los modelos femeninos presentes en sus obras permite afirmar la existencia de inesperados conatos de rebeldía frente al sistema de género imperante. En su producción es, así, posible identificar diversos modelos de mujer que no se ajustan exactamente al ideal del “ángel del hogar”, de manera que, junto a personajes que representan el prototipo de feminidad del franquismo, encontramos otros que se apartan del modelo dominante y que, por su especial situación, presentan una cierta libertad y autonomía: viudas ricas, mujeres que se ven obligadas a trabajar para mantener a la familia, jóvenes que buscan la diversión y que parecen desear huir de la estricta moral impuesta por la familia, etc.<sup>2</sup>

La lectura de las obras de teatro de las autoras del primer franquismo desde una perspectiva de género pone, pues, de manifiesto la existencia de una pugna no resuelta del todo entre el ideal de feminidad hegemónico en la época franquista—el del “ángel del hogar”—y otro modelo de mujer, que se aparta en algún sentido del dominante y que se caracteriza por una cierta autonomía (Nieva de la Paz, “La escenificación”; Plaza-Agudo). En ocasiones, el prototipo de mujer que goza de una mayor libertad y que se aleja del ideal dominante es finalmente censurado por las autoras, de manera que los personajes que lo encarnan y, de acuerdo a la moral subyacente a muchas de estas obras, resultan castigados o transformados—casi siempre por la vía del amor.<sup>3</sup> En el presente estudio, me voy a centrar en el estudio de la producción teatral de Mercedes Ballesteros, analizando cómo se plasman en sus obras de teatro publicadas y estrenadas durante la época franquista (desde la década de los cuarenta hasta mediados de los

sesenta) los roles de género y cómo, a pesar de la fuerte ideología androcéntrica legitimada por el poder, se pueden encontrar determinados modelos de mujer que resultan, en cierta manera, transgresores. Se trata, en definitiva, de apreciar cómo este teatro—y la propia autora—se mueve en una cierta ambigüedad, al darse con frecuencia una lucha—interna de la escritora como creadora—entre un paradigma conservador, exigido por la época y por las circunstancias, y un paradigma “transgresor”, de acuerdo a la propia experiencia de la escritora. Así, aunque los personajes femeninos “independientes” y alejados del ideal del “ángel del hogar” son vistos de una manera positiva—sobre todo en relación a las otras protagonistas femeninas que se ajustan al ideal legitimado desde el franquismo—, su integración final en el sistema de género vigente por la vía del amor y del matrimonio revela finalmente la imposibilidad real de la perpetuación de estos modelos ante la presión de una moral conservadora que consideraba el matrimonio como la única posibilidad de realización para las mujeres. Existía, además, la convención del género, la *comedia de la evasión*, que imponía un “final feliz”, exigido también por el público socializado en unos valores nacional-católicos y, por tanto, en la idea de que la mujer solo podía alcanzar su plenitud en el amor y, en definitiva, en su doble condición de esposa y madre. Los modelos alternativos quedan, con todo, planteados.

Mercedes Ballesteros (1913–95) es considerada una de las autoras teatrales más representativas del periodo de posguerra, si bien había iniciado su actividad literaria previamente a la Guerra Civil. Aunque cultivó diversos géneros literarios como el relato corto, el ensayo, la novela, el teatro y la poesía, es especialmente conocida por su faceta como novelista, que le dio notable fama y éxito. Así, por ejemplo, la novela *Eclipse de tierra* obtuvo el Premio Novela del Sábado en el año 1954 y fue traducida al inglés y al alemán; al tiempo que *Taller* (1960) fue galardonada con el premio Álvarez Quintero de la Real Academia Española en 1959 y fue llevada al teatro por Juan Ignacio Luca de Tena, bajo el título *Las chicas del taller*, en el año 1960. Como poeta, publicó su primer libro, *Poesías*, en el año 1925, cuando apenas contaba doce años. A este primer poemario, le siguió, en el año 1929, *Iniciales*. Mercedes Ballesteros colaboró, asimismo, publicando textos humorísticos, bajo el seudónimo de Baronesa Alberta, en la revista de humor gráfico *La Codorniz*, en la que colaboraban también algunas de las figuras más destacadas de la cultura del periodo como Miguel Mihura, Miguel Gila, Claudio de la Torre, etc. La autora participaba, pues, de los círculos literarios y culturales de su tiempo. Por otro lado, el hecho de que publicara colaboraciones en la revista debe ser visto como un intento de apertura, pues en la época *La Codorniz* era un signo inequívoco de modernidad (Martín Gaité 76).

La actividad teatral de Mercedes Ballesteros se inició asimismo previamente a la Guerra Civil, mediante la publicación en el año 1932 de la obra de corte simbolista, *Tienda de nieve*, que no se llegó a representar nunca. En ella, se percibe de un modo evidente el intento de renovación teatral, de manera que, si bien lleva el subtítulo de “tragedia”, presenta un final feliz, al tiempo que contiene elementos propios del teatro infantil, fundamentalmente los personajes. En relación a este aspecto, es interesante destacar que la mayoría carece de nombre propio y son presentados de un modo arquetípico en un no espacio (una irreal “tienda de nieve”): así, junto a Blancanieve, están los Ángeles, el Artesano, el Sabio, el Bufón, el Fauno, etc. Estos personajes interactúan entre sí y mantienen diálogos en los que no siempre resulta sencillo encontrar el referente. El tono, por lo demás, es profundamente poético, de manera que hay un minimalismo en la forma y una proliferación de imágenes que se podrían calificar como surrealistas. En este sentido, parece importante destacar la presencia de definiciones heredadas de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna (muy en consonancia con el tono general de la poesía de la época), en las que se percibe un toque humorístico antecedente del estilo general de *La Codorniz*: “SABIO: No te apures. Un filósofo no es una cosa que se pueda *comprender*, el que *comprende* es él” (Ballesteros, *Tienda de nieve*).

Frente a esta primera obra, alejada de los circuitos comerciales y de corte intimista, el teatro de Mercedes Ballesteros posterior a la Guerra Civil se insertaría en el marco de lo comercial y en

la corriente previamente mencionada de la *comedia de evasión*. Se trata, por tanto, de un teatro realista, de corte clásico (comedias de tres actos) en el que no faltan los elementos de humor y en el que se juega con frecuencia al equívoco. Los personajes y conflictos son propios de la clase burguesa, si bien, como se tratará de mostrar a lo largo del presente trabajo, se perciben ciertos elementos de modernidad, sobre todo en lo que respecta a la representación de los roles de género. Cuatro títulos que tuvieron una importante repercusión en los escenarios españoles son *Una mujer desconocida* (1946), que permanece inédita; *Quiero ver al doctor* (1953), escrita en colaboración con Claudio de la Torre; *Las mariposas cantan* (1953), que fue premio Tina Gascó en el año 1952; y *Lejano pariente sin sombrero* (1966), estrenada en España e Hispanoamérica bajo el título *Tío Jorge vuelve de la India* (O'Connor, "Mercedes Ballesteros" 59).<sup>4</sup>

*Las mariposas cantan* fue estrenada por la Compañía Gascó-Granada en el Teatro Reina Victoria de Madrid el 14 de noviembre de 1952. La protagonista de la obra, Berta, es una viuda rica que, al no poder hacer frente a los gastos de mantenimiento de su palacio, decide alquilarlo para poder dedicarse a viajar. A pesar de ser un personaje que se sitúa dentro de los márgenes del sistema, la condición de viuda lo dota de una libertad e independencia poco comunes en la España franquista. De hecho, su actitud y su modo de vida contrastan con el de los otros personajes femeninos, que viven anclados en la convencionalidad y los prejuicios de la época. Prestaremos asimismo atención a *Quiero ver al Doctor*, escrita en colaboración con Claudio de la Torre y estrenada en el Teatro Infanta Isabel de Madrid el 23 de febrero de 1940; a *Una mujer desconocida*, estrenada en el Teatro Cómico de Madrid el 28 de mayo de 1946; y a *Lejano pariente sin sombrero*, estrenada por la Compañía Alejandro Ulloa en el Teatro Windsor, de Barcelona, el 21 de mayo de 1965. En estas tres obras, encontramos también personajes femeninos que, por su especial situación (mujeres separadas, solteras huérfanas y adineradas o viudas), gozan de una autonomía que les permite trabajar fuera de casa e incluso viajar, en aquellos casos en los que la situación económica lo permite. El hecho de que se pongan en escena personajes femeninos dotados de una cierta independencia es, pues, sintomático de que la autora trataba de ofrecer al público visiones alternativas que, si bien se encontraban dentro del sistema, se alejaban de los modelos de feminidad más conservadores. Así, aunque a todas estas protagonistas siempre les esperaba un final feliz junto a un hombre y su incorporación definitiva al ideal femenino tradicional, su trasgresión inicial y su apología de unos valores disonantes en la España franquista constituyen, sin duda, una manifestación de la propia experiencia de la autora que, nacida en una familia de intelectuales, había vivido su infancia y primera juventud en el primer tercio del siglo XX y disfrutado de una situación social de independencia y autonomía sin precedentes para una mujer. De hecho, ella misma, en los años cuarenta y cincuenta, más allá de su ideología—conservadora o progresista—, se alejaba del ideal de feminidad dominante: era una escritora de éxito, muy activa en la vida cultural, que poco tenía que ver con el prototipo del "ángel del hogar", dedicado en exclusiva al cuidado de sus hijos y marido.

En todas estas obras, el conflicto dramático gira, por lo demás, en torno al equívoco, de manera que se generan situaciones en las que el engaño forma parte de la trama, hasta que finalmente se da un proceso de reconocimiento que conduce a un final feliz para los personajes. Al igual que sucedía en la comedia de capa y espada del Barroco, son generalmente las protagonistas femeninas el motor de la acción y, por tanto, las artífices principales del engaño. Así sucede en *Las mariposas cantan*, *Quiero ver al doctor* y *Una mujer desconocida*. En el primer caso, Berta, fascinada por el nuevo inquilino de su casa, Eduardo, se hace pasar por el fantasma de una antepasada (su abuela) con el objetivo de poder convivir con él bajo el mismo techo durante un tiempo.<sup>5</sup> En el segundo caso, Ericka, la esposa del Doctor, de quien este se divorció veinte años atrás y que creía muerta, se hace pasar por Olivia, una mujer independiente y viajera, con el fin de poder entrar en contacto nuevamente con él, que, a su vez, acaba finalmente enamorándose de ella. En la tercera de las obras, Natalia, una joven huérfana y adinerada que pierde momentáneamente la memoria tras el atropello de Ricardo, decide aprovechar la coyuntura para fingir ser cleptómana y, así, poder permanecer durante

más tiempo con este hombre, que pretende regenerarla y curarla de su adicción. Frente a estas tres piezas, *Lejano pariente sin sombrero* resulta una obra más coral, de manera que la trama gira en torno al regreso del tío Jorge para establecerse con su lejana familia (compuesta por la madre, Adela, y sus tres hijos, Magdalena, Margarita y Carlos), que está pasando por apuros económicos. En esta comedia, los personajes femeninos juegan un papel más secundario, si bien, como veremos más adelante, resultan, de algún modo, arquetípicos y representativos de determinados modelos sociales.

Las cuatro obras están ambientadas en un entorno burgués, de forma que una de las características compartidas por las protagonistas femeninas es que todas pertenecen a esta clase social y tienen, por consiguiente, un cierto nivel cultural que les permite entablar un diálogo de tú a tú no solo con los protagonistas masculinos, sino con la sociedad en general. De hecho, existe de alguna manera en ellas una conciencia igualitaria y proto-feminista que las lleva a clamar en contra de los prejuicios sociales que asocian a las mujeres con la frivolidad, la ignorancia, etc. La clase social es, pues, un factor condicionante de los comportamientos “transgresores” de unos personajes femeninos que, precisamente por su situación acomodada, gozan de una libertad e independencia que eran mucho más difíciles—o prácticamente imposibles—de lograr para las mujeres de las clases sociales más bajas, a las que la muerte del esposo o padre dejaba frecuentemente en una muy delicada situación económica, viéndose obligadas a desarrollar nuevas estrategias, muchas veces en la economía sumergida, que les permitieran la supervivencia.

Berta, en *Las mariposas cantan*, se perfila como una mujer de carácter, independiente y autónoma, que, a pesar de la delicada situación económica que atraviesa tras la muerte de su marido, no busca de nuevo el matrimonio como una manera de recuperar su antiguo estatus. Quiere, al contrario, aprovechar las ventajas y la independencia que le otorga su condición de viuda. En un determinado punto, hace ante Eduardo el siguiente alegato:

BERTA:               Pues, según mis noticias, se trata de una mujer refinada, culta, con mucho *sprit*. . . . Hace usted mal en juzgar a una mujer por cuatro apariencias que pueden ser engañosas. ¿Quién le dice a usted que no tiene en otro lugar libros más selectos? ¿Quién le asegura que estos grabados abominables no los puso ahí su difunto marido, y ella los ha conservado por respeto a su memoria, pero preferiría otra cosa? ¡Ah, no, no! Los hombres son ustedes muy injustos, y un poco groseros, juzgando a las mujeres. (23)

Subyace a estas palabras una crítica al matrimonio, en la medida que este se perfilaba en la época como la única opción viable para las mujeres, que se veían abocadas a él sin que supusiera una garantía de felicidad. De hecho, estas declaraciones de Berta se comprenden mejor si se tiene en cuenta que previamente ha puesto de manifiesto el carácter fracasado del matrimonio con su marido, Pablo (9). Se da en ella, por tanto, un conflicto entre la vida vivida y la vida anhelada; entre aquello que quiso ser y aquello con lo que se tuvo que resignar por la presión de una sociedad que no concebía un modelo de mujer diferente al ortodoxo:

BERTA:               Un día, Eduardo, decidí marcharme: fugarme del colegio para irme al África.  
 EDUARDO:           ¿Y qué pasó?  
 BERTA:               (Con *desilusión*) ¡No pasó nada! Ni siquiera pude atravesar el segundo patio. La mujer del jardinero me descubrió y tuve que volver atrás. Eso fue todo. Ahí acaba mi aventura. ¡Ya ves que no es gran cosa! Y, sin embargo, siempre he tenido la sensación de que en ese fracaso se me escapó mi verdadera vida. (39)

Berta es, así, al igual que las protagonistas de las grandes novelas decimonónicas (Madame Bovary, Ana Karenina y Ana de Ozores, entre otras), una mujer insatisfecha (Ciplijauskaitė), a quien no se ha dejado elegir la vida que realmente le hubiera gustado vivir. En ella, hay una conciencia de haber malgastado los años transcurridos en un matrimonio infeliz, lo que la

lleva a proclamar, en su viudez, el *carpe diem*,<sup>6</sup> la necesidad de disfrutar de cada momento, lo cual no deja de ser trasgresor en una sociedad que, como la franquista, estaba estructurada en torno a la ideología católica. Por todo esto, el conocimiento de Eduardo que, en un primer momento, encarna el prototipo de “hombre de mundo”, llena a Berta de fascinación y curiosidad: representa, para ella, lo lejano, lo exótico, la aventura y, finalmente, la posibilidad de un modo de vida distinto y alejado de los convencionalismos sociales.

Del mismo modo que Berta, Olivia (personaje inventado por Ericka, con el que trata de ganarse el amor de su marido, el Doctor), protagonista de *Quiero ver al doctor*, se presenta como una mujer culta e independiente que, tras un matrimonio fracasado, decide aprovecharse de los privilegios derivados de su estatus. Gracias a la fortuna de que dispone su familia, goza de una libertad y autonomía inusitadas en la época, que le permiten viajar y escapar de las convenciones que la sociedad impone al sexo femenino. Se trata, por otro lado, de una mujer extranjera en la España de la posguerra, lo que favorece que su situación anómala dentro del sistema (mujer separada e independiente) resulte, para la sociedad, en cierta manera disculpable. De hecho, Eduardo, el secretario personal del Doctor, la define como “una vitalidad que necesita espacio” (Ballesteros y de la Torre 45). Por su modo de vida, ofrece, con todo, la apariencia de ser una mujer frívola, alocada y despilfarradora, lo que determina que finalmente sea también censurada. Así, por ejemplo, la señora de San Marco, representante de las convenciones de la sociedad, considera que “la presencia en esta casa de una mujer tan interesante no podía ser cosa buena” (46); mientras que, en la descripción que de Ericka-Olivia hace el Abuelo, se aprecia también el tono reprobador:

- ABUELO: . . . Ericka no se ha entregado a nada de eso. Sus locuras son menos disculpables... Dice que todos los hombres son como tú y que, por tanto, le repugnan. Le ha dado por el arte. Se arruina comprando objetos inútiles, viajando por Oriente para ver enormes monumentos de la antigüedad y para contraer fiebres palúdicas. . . . (20–21)
- ABUELO: ¡Es urgente que os unáis! Ericka es gastadora, alocada... Su carácter independiente, dominante, hace difícil la convivencia con ella. (21)

La situación de Natalia, protagonista de *Una mujer desconocida*, presenta muchos puntos en común con la de Ericka/Olivia. Al igual que ella, es una mujer adinerada y sin familia (con la excepción de su tío Alfredo, que se convierte en su tutor legal tras la muerte de sus padres), lo que le permite una cierta independencia que le da la posibilidad de viajar por el mundo junto a su doncella María. Es asimismo una joven culta e inteligente, que representa un modelo femenino poco habitual en la España de la posguerra, lo que determina la admiración que despierta en quienes se relacionan con ella, especialmente con Ricardo, que acaba enamorándose de ella no tanto por su belleza como por su personalidad fuerte y decidida, que la distingue de su prometida, Cristina. En estos términos, se la presenta a su amigo Luis: “Pero no es sólo guapa. ¡Me gustaría que la hubieses oído hablar ayer! Tuvimos una conversación muy larga, muy interesante. Se expresaba con una cordura, con una ponderación. Tiene una inteligencia muy viva. No creas que es vulgar” (3: 15).<sup>7</sup> El personaje tiene, por lo demás, un punto de frivolidad que le permite transgredir las férreas normas sociales, aparentemente sin ningún tipo de consideración moral. Una vez recuperada la memoria tras la amnesia provocada por el atropello de Ricardo, no duda en inventarse la mentira de su cleptomanía con la intención de seguirse divirtiendo. La situación que vive en casa de Ricardo supone, para ella, una aventura que rompe de algún modo la monotonía de sus días:

- NATALIA: ¡Y lo es, María, lo es! Nunca nos había pasado nada tan divertido, tan estupendo, en ningún viaje... ¡Ha sido maravilloso! (3: 4)
- NATALIA: ¡Y me había pasado, María, naturalmente que me había pasado! Pues es poca cosa: atropello, pérdida de la memoria, recobrarla al verte a ti, situación alucinante, boda interrumpida... ¡Aventura, María, aventura! (3: 5)

La puesta en escena de personajes como Berta, Olivia y Natalia plantea, tal y como se ha indicado, unos modelos femeninos que, si bien se encontraban dentro de los márgenes del sistema—en ningún momento atentan contra la moral imperante o hacen un alegato radical en contra de la ideología androcéntrica que legitimaba la subordinación de la mujer—, encarnan una alternativa al modelo hegemónico dominante del “ángel del hogar”. De hecho, las viudas como Berta, a pesar de lo precario de su situación, sobre todo desde el punto de vista económico, gozaban en la época franquista de cierta autonomía y libertad de acción, y sobre todo de capacidad de decisión en el marco de la familia: al morir el *pater familias*, ellas asumían generalmente esta función, sobre todo en aquellos casos en que los hijos eran menores de edad. Así, por ejemplo, en *Lejano Pariente sin sombrero*, nos encontramos ante una familia burguesa, compuesta por tres mujeres (la madre y sus dos hijas) y un hombre (el hijo), en la que, tras la muerte del padre y del marido de la hija mayor, Magdalena, es esta última quien, con su trabajo en una oficina, se hace cargo del mantenimiento de la familia y de la resolución de los conflictos que se plantean en el día a día. Estamos, por tanto, ante un modelo de familia distinto al hegemónico al ser las mujeres—la madre y la hija mayor como sostenedora económica—las que ejercen la autoridad en el seno de la misma. Se trata, con todo, de una responsabilidad asumida por obligación, dadas las circunstancias, y no por voluntad:

- ADELINA:            ¡Si no fuese por vuestra hermana, hijos míos, no sé qué sería de nosotros! Cuando por la desgracia de su viudez tuvo que venirse a vivir aquí, fue como si un ángel bueno. . . .
- MAGDALENA:      Digo, que cuando vine, ninguno hacíais nada, no dabais golpe. . . . Os faltó sentido común para ver la vida tal cual es.
- MARGARITA:        Que por cierto es repugnante.
- MAGDALENA:      ¡Cuánto luché hasta que os vi trabajando a todos! . . . Nunca os corregiréis. En esta casa, a primeros de mes, hay que pagar tus obras filantrópicas, las organizaciones deportivas de Carlos, las suscripciones a revistas de cine de Margarita. . . Y todo esto se acabó. Debemos al panadero, al carbonero, al lechero. . . (10–11)

A lo largo de esta obra, frente a *Las mariposas cantan*, la viudez se plantea como un estado precario que conlleva unas obligaciones que el matrimonio no comporta para la mujer, al considerarse que esta se encuentra desprotegida y sola sin un hombre a su lado. Por ello, a pesar de que desde la actualidad podamos leer de un modo positivo la situación de Magdalena como trabajadora que desarrolla una parte de su vida en la esfera pública, el propio personaje no percibe las ventajas de su situación, lo que obliga a la intervención del tío Jorge para solucionar el conflicto. La llegada de este supone, así, una transformación para la familia, no tanto desde el punto de vista económico como desde una perspectiva moral. De alguna manera, y aunque procede del extranjero (concretamente de la India), el tío se erige en representante y defensor de las normas sociales imperantes en la época franquista. Es el hombre de mayor edad y, por tanto, el que por un tiempo asumirá las funciones del padre de familia y restaurará, al final de la obra, un nuevo orden más acorde con el modelo social imperante. Así, de acuerdo a su consideración de que las mujeres solas no pueden ser felices, buscará un marido para Magdalena (su jefe, Garrido), al tiempo que se las arreglará para que la hermana menor, Margarita, rompa todo trato con Edmundo, al considerar que este no se acercaba a ella con intenciones de matrimonio. Con todo, al final de la obra y a pesar de la intención moralizante de la misma, se pone de manifiesto la existencia de una doble moral para mujeres y hombres, al considerarse que estas solo pueden encontrar la felicidad en el matrimonio, mientras que ellos pueden disfrutar de todas las opciones que les brinda el mundo:

- JORGE:              Ninguna mujer en sí puede ser feliz por sí sola. El hombre sí.
- MAGDALENA:      Porque los hombres sois más egoístas.



JORGE: Eso. Pero ninguna mujer logra la felicidad sino gracias a ese egoísta. Nosotros tomamos la felicidad que nos dáis o que nos da el mundo, los viajes o—en algunos casos—el vino. Vosotras, para sentirnos satisfechas, necesitáis de un hombre a quien entregar vuestra vida, es decir: vuestras dudas, vuestras inquietudes, vuestras cuentas... Sí, Magdalena, decididamente has hecho mal en no casarte de nuevo; pero no hay nada perdido. Todavía puedes rectificar tu error. (28)

Al igual que sucede generalmente en la *comedia de evasión*, el amor resulta, sin duda, el principal eje estructurante de las cuatro obras que estamos analizando. De hecho, de acuerdo con el planteamiento moralizante que subyace a las mismas, constituye el motor que permite canalizar un final feliz y a la vez concordante con la ideología de género imperante en la época: al fin y al cabo, tal y como señala el tío Jorge en la cita que hemos recogido previamente, se consideraba que la mujer solo podía ser feliz junto a un hombre. Así, al final de *Las mariposas cantan*, Berta, que había manifestado fervientemente sus ansias de libertad y de conocer mundo, expresa su deseo de ser feliz con Eduardo a pesar de no comprender muy bien la naturaleza de los acontecimientos vividos junto a él: “Prefiero no entenderlo. Así es más emocionante. Pero te quiero. Os quiero a los dos. ¡Qué felices vamos a ser los tres!” (63). Olivia, por su parte, en *Quiero ver al doctor*, a pesar del dolor sufrido por la infidelidad de su marido al comienzo de su matrimonio, busca reconquistarlo de nuevo, consciente de que su vida, tras la separación diecinueve años atrás, no ha sido más que una huida hacia delante en busca de una justificación para seguir viviendo. Su comportamiento corrobora la idea expresada por el tío Jorge ya que, como le dice al Abuelo, “Mi destino cuelga de un hilo en este instante. Llevo toda mi vida sin encontrar una verdadera justificación para seguir viviendo” (Ballesteros y de la Torre 35). Su marido se plantea, así, como la única razón de su vida porque, como alega también ante el doctor, “Las mujeres casadas no nos hacemos a vivir lejos de nuestros maridos” (55). En *Una mujer desconocida*, Natalia, cansada de viajar de un lugar a otro, urde el engaño no solo con la intención de divertirse, sino también de encontrar, aunque sea solo momentáneamente, una cierta estabilidad a nivel sentimental. De ahí que para la joven sea importante no tanto que Ricardo se case con ella, como que le manifieste su amor, del cual se muestra orgullosa al final de la pieza, en su último diálogo: “¡Qué caballero ni qué demonio! Lo que pasa es que me quiere; sí, que me quiere. ¡Qué tengo yo mucho sex-apeal!” (3: 40). La identidad femenina aparece, por ello, reafirmada en el amor.

El final “feliz” de las cuatro obras constituye, así, una vuelta de tuerca, el elemento que da un giro ideológico completo a la trama, al poner de manifiesto la imposibilidad de la perpetuación del modelo de mujer libre e independiente que encarnan algunos de los personajes femeninos y proponer su integración total en el sistema. Se da, por consiguiente, una pugna entre un planteamiento progresista, que contempla la posibilidad de una autonomía para las mujeres, y otro conservador, que finalmente resulta triunfante al revelarse, a través de la dramatización de la experiencia de personajes como Berta, Olivia y Natalia, la imposibilidad de una vida plena y feliz fuera del matrimonio. Las experiencias previas de autonomía e independencia son vistas, de alguna manera, como un estado provisional, en el que, aunque es posible una cierta felicidad, no se da la realización completa. Hay que tener en cuenta, además, que quedarse soltera era, en esta época, lo peor que podía pasar a una joven, si bien, por otro lado, era un estado bastante probable en la década de los cuarenta, dada la gran cantidad de bajas masculinas durante la Guerra Civil. Además, tal y como nos recuerda Carmen Martín Gaité, las solteras eran miradas por la sociedad con un sentimiento mezcla de desdén y piedad (37–38), como seres ridículos que estaban marcados por un terrible estigma, sin que la sociedad les ofreciera realmente ninguna posibilidad de redención.

Se entiende, de este modo, que la búsqueda de un marido fuera la principal preocupación de toda joven, tarea a la que se aplicaba no solo ella, sino también el resto de la familia y,

fundamentalmente, las mujeres de la misma (madres, hermanas mayores, abuelas, tías, primas, etc.). Por eso, en *Las mariposas cantan*, Marta y Elisa animan a Berta a un matrimonio con un hombre de posición como única forma de mejorar su situación económica, al tiempo que, tal y como hemos comentado previamente, el tío Jorge, en *Lejano Pariente sin sombrero*, consideraba que su sobrina Magdalena, viuda en la juventud, debía volverse a casar de nuevo porque el hecho de no hacerlo “no habla bien de ti, de tus sentimientos. Hace pensar que eres una persona seca, sin afectos” (26).<sup>8</sup> De igual manera, en *Una mujer desconocida*, el tío Alfredo considera que Ricardo tiene la obligación de casarse con su sobrina Natalia ante la situación “comprometida” generada por la convivencia de ambos en la misma casa durante más de una semana: “El señor Montes tiene que darse cuenta de la situación y comprender que está obligado a afrontarla” (3: 38).

De hecho, eran las propias mujeres solteras las que de un modo más intenso sentían la presión del matrimonio, hasta el punto de que muchas veces todas sus relaciones sociales estaban condicionadas por esta finalidad. Un buen ejemplo de esta idea lo podemos encontrar en la obra *Quiero ver al doctor*: Acacia, una de las pacientes del médico, es presentada como una joven inocente e inmadura, totalmente dependiente de su tía, la Señora de San Marco, que la lleva a casa del Doctor con la esperanza de que, en un primer momento, este y luego su hijo, Estanis, se conviertan en su marido. La joven es, así, dibujada por la tía como una muchacha ignorante y dulce, a la vez que enfermiza—y por tanto, débil—, destacándose entre sus cualidades morales sobre todo la sumisión, condición indispensable para convertirse en una buena esposa. Obsérvese el siguiente diálogo en el que la Señora de San Marco “vende” a su sobrina para el matrimonio, describiéndola como una muchacha dotada de unas cualidades inmejorables para hacer feliz a cualquier hombre:

SEÑORA SAN MARCO: ¡Cállate, Acacia! No dejas hablar al doctor.  
 DOCTOR: ¡Pero si yo no estaba diciendo nada!  
 SEÑORA SAN MARCO: Pero podía decirlo. La misión de los ignorantes es callar ante los sabios.  
 ACACIA: ¡Por favor, tía! El doctor va a creer que soy una tonta.  
 SEÑORA SAN MARCO: Tu inocencia, tu juventud y la severa educación que has recibido a mi lado, te dispensan de toda clase de actividad intelectual. (*Confidencial*). ¡Píntate los labios! . . . Acacia es la mujer más encantadora para un hombre. Sabrá ser el alma de un hogar, la compañía perfecta para un marido inteligente. (18)

Acacia es, por tanto, retratada como una joven totalmente infantilizada, que parece un ser sin voluntad, que incluso carece de voz propia y en el que destacan su ignorancia, su debilidad y su falta de capacidad intelectual.<sup>9</sup> Responde entonces al ideal de feminidad (de acuerdo a la consideración de que la mujer es inferior al hombre desde un punto de vista intelectual) que desde el poder, y especialmente desde la Sección Femenina, se trataba de difundir: las mujeres debían ser sumisas, invisibles; no estaban dotadas del don de la palabra y carecían por completo de talento creador “reservado por Dios para inteligencias varoniles” (Primo de Rivera, citado en Molinero, “Silencio” 72). De hecho, toda la legislación de la época sobre la familia estaba basada en este modelo femenino de la “fragilidad psicológica e intelectual y su absoluta incapacidad de entender y actuar autónomamente” (DiFebo 130).<sup>10</sup>

Frente al modelo de mujer representado por Acacia, se situaría Margarita que, en *Lejano pariente sin sombrero*, encarna a una joven activa, alegre, dinámica y decidida que, a pesar de su fuerte personalidad, está igualmente obsesionada por la búsqueda de un marido. Este se presenta para ella como la única opción viable que le posibilitará vivir la vida que realmente desea y que le proporcionará un estatus económico elevado, dada la precaria situación de su familia, que no le permite costearse sus gustos refinados y exquisitos, viéndose obligada a realizar pequeños trabajos:

MARGARITA: Sí, yo soy una mártir; pero no por mi gusto. Ya tú ves: la persona que se vaya a poner este chaleco no se imaginará que está hecho por una pobre huérfana que tiene que trabajar de la mañana a la noche para costearse sus discos, sus medias, su peluquería... (10)

Margarita encarna a la perfección, sin duda, el prototipo de la chica topolino, de aquellas jóvenes que recibían este nombre por calzar los famosos “zapatos topolino” y que, tal y como las describe Carmen Martín Gaité, eran chicas con dinero, cuyo afán en la vida “era ir a la última” (81). Por imitación de las actrices de las películas de Hollywood y de ciertas cantantes, asumían los comportamientos sociales que veían en las pantallas cinematográficas y desarrollaron una manera de vestir y actuar que, sin duda y a pesar de su superficialidad, suponía un aire de modernidad en la España de Franco. Se entiende, de este modo, que Margarita, a diferencia de Acacia, “ligue” con Edmundo, que es presentado como un hombre de mundo, a la salida de un cine y no comente, en un principio, nada a su familia. Como una joven moderna, es, asimismo, “partidaria de las experiencias prematrimoniales, de la libertad sexual y del control de la natalidad . . .” (Ballesteros, *Lejano pariente* 17). Reconoce, asimismo, frente a la generación representada por su madre, Adelina, que el lenguaje amoroso ha cambiado, de tal manera que, aunque el matrimonio sigue siendo la finalidad, ciertas cosas ya no se hacen como en el pasado, como en los tiempos de “Maricastañas”: “¡Claro que se casan, pero no lo dicen! No es como antes: ‘La amo a usted, señorita. Deseo hacerla mi esposa’” (17).

Sin embargo, a diferencia de las jóvenes de la década de los treinta, Margarita afirma que las experiencias prematrimoniales tendrán lugar a su debido tiempo, en el momento en que ella se sienta preparada, lo que, por otro lado, no deja de ser revelador: la educación moral recibida la incapacita para asumir las nuevas ideas que se estaban empezando a extender entre las jóvenes, de manera que, aunque dice adherirse a ellas, no está capacitada para llevarlas a la práctica. Obsérvese el siguiente diálogo con Edmundo, en el que este parece insinuar su voluntad de mantener relaciones sexuales con la joven, mientras que ella no quiere darse por enterada:

EDMUNDO: ¿No te decides a venir donde te he dicho?  
 MARGARITA: No. . . .  
 EDMUNDO: ¿Qué tiene de particular que nos vayamos a tomar una copa donde nadie nos moleste? ¿O prefieres que sigamos viéndonos en esos antros medio a oscuras y rodeados de parejas, con música de fondo?  
 MARGARITA: A mí la música de fondo me gusta.  
 EDMUNDO: A ti lo que te pasa es que eres una ñoña indigna de la nueva ola.  
 MARGARITA: Para *hablar*, cualquier sitio es bueno.  
 EDMUNDO: Pero no para hablar a solas. (47)

Al igual que Margarita, en *Una mujer desconocida*, Natalia se presenta como una joven soltera, de alrededor de veintisiete años que, sin embargo, no parece obsesionada con la idea del matrimonio. Considera, así, al comienzo de la pieza, que es muy joven para casarse, al tiempo que esta no se presenta, para ella, como la opción más atractiva. De hecho, cuando por equivocación se averigua que está casada con el empresario Torrell, reacciona con miedo no tanto a la incertidumbre como a la posibilidad de que este no sea un hombre adecuado. Sin duda, en su imaginación subyace el prototipo de hombre rudo, grosero y mayor con quien tantas veces se obligaba a las jóvenes a un matrimonio de conveniencia. De ahí sus titubeos: “Pero... no. Yo le aseguro... Yo quisiera... Pero francamente... todavía... No, la verdad. No recuerdo nada” (2: 6).

Finalmente, cabe señalar que resulta curioso que, entre todos los modelos de mujer recogidos en estas cuatro piezas teatrales, no se encuentra el de la madre ideal, que, tal y como se ha indicado previamente, era el prototipo de feminidad que desde el régimen se trataba de difundir. De alguna manera, esta carencia resulta significativa y reveladora de que el modelo

de familia y maternidad perfecta que se intentaba legitimar desde el régimen resultaba, con frecuencia, imposible. Así, en el caso de Berta, protagonista de *Las mariposas cantan*, se trata de una viuda sin hijos, hecho al que ella precisamente atribuye el fracaso de su matrimonio: “Nuestro matrimonio fue un fracaso. . . . [H]abía algo que faltaba. Sin duda, los niños. Yo los adoro. Quisiera tener veinte” (9). En *Lejano pariente sin sombrero*, está Adelina, la madre de la familia, que es un personaje totalmente secundario y que ni siquiera ejerce realmente el papel de cabeza de familia, al ser Magdalena, la hija mayor y también viuda sin hijos, la que desempeña la función de sostenedora económica de la familia. En *Quiero ver al doctor*, aunque Olivia tiene un hijo, Estanis, no se puede considerar que encarne el ideal de madre difundido desde el franquismo: es una mujer despilfarradora, que se ha dedicado a viajar y que, si bien tiene un profundo amor hacia su descendiente, no resulta una madre perfecta. Así, como consecuencia de sus viajes, su hijo nació en Egipto, al tiempo que, en consideración del Abuelo, dada su tendencia a despilfarrar el dinero, es posible que este no llegue a Estanis, quien, a pesar de “todos los defectos de su madre, le tiene, sin embargo, un gran cariño” (Ballesteros y de la Torre 23).

El final feliz de todas de las obras estudiadas—de acuerdo a lo exigido por los cánones del género al que se adscriben, la *comedia de evasión*—, a través del cual las protagonistas inicialmente trasgresoras acaban finalmente incorporadas al sistema, refleja el triunfo del ideal de género dominante en la época y, por tanto, pone de manifiesto el “fracaso” del modelo de mujer libre e independiente que encarnan algunos personajes femeninos. En el teatro de Mercedes Ballesteros, encontramos, así, la pugna entre un planteamiento transgresor, que contempla la posibilidad de una autonomía para las mujeres, y otro conservador, que no concibe una vida plena y feliz fuera del matrimonio, que era la finalidad para la que se educaba a las jóvenes en la época (como muy bien se refleja en *Quiero ver al doctor* a través de Acacia). Como creadora, la autora se movía, pues, en una cierta ambigüedad, sobre todo si tenemos en cuenta que había nacido en el primer tercio del siglo XX en el seno de una familia de intelectuales y que ella misma era una intelectual, lo que determina que en sus obras haya un cierto conato de rebeldía, un deseo de transgredir las normas. Con todo, las convenciones del género, la férrea moral imperante y posiblemente el pesimismo de la propia creadora acerca de cualquier posibilidad de libertad plena determinan que las obras finalmente se acaben moviendo dentro del orden moral establecido.

## RECONOCIMIENTOS

Este trabajo se ha realizado en el marco de dos proyectos de investigación: “Mujer y Esfera Pública en la Literatura española (1900–50)” (FFI2009-11455) y “Representaciones de género en la Industria Cultural. I. Mujer y Artes Escénicas” (FEM 2009-09092).

## NOTAS

<sup>1</sup> Carmen de Burgos dedicó múltiples ensayos al tema de la “mujer moderna”, destacando a este respecto el libro *La mujer moderna y sus derechos* (1927), en el que, ante la constatación de una serie de cambios que afectaban directamente a las costumbres sociales de las mujeres, declaraba la necesidad de una serie de medidas legislativas que garantizaran una “igualdad de derechos”: “Las costumbres han evolucionado mucho a favor de la mujer. Lo que se necesita es que los Códigos marchen de acuerdo con las costumbres y no pretendan fijar la vida en textos inmóviles” (60).

<sup>2</sup> Como señala Lucía Montejo para el caso de las novelistas de posguerra, estas obras escritas por mujeres se alejan de la ideología preponderante, “del discurso dominante del hogar feliz, de los roles femeninos más convencionales de esposa sumisa y madre entregada, y presentan la desigualdad institucionalizada a la que la mujer se enfrenta” (94).

<sup>3</sup> No podemos olvidar que la férrea censura establecida (Abellán) se ejerció con mayor intensidad sobre aquellas producciones culturales de autoría femenina (Montejo), al tiempo que las escritoras encontraban mayores dificultades para ser publicadas, lo que con frecuencia las animaba hacia otros géneros de más

fácil difusión como la poesía o la novela (Serrano 348); de ahí también su plegamiento a las convenciones de los diversos géneros literarios.

<sup>4</sup>A estas obras, habría que añadir *Las chicas del taller* (1963), versión para el teatro de la novela *Taller*, preparada por la autora en colaboración con Juan Ignacio Luca de Tena.

<sup>5</sup>Como se puede apreciar, las coincidencias argumentales con *La dama duende* (1629), de Calderón de la Barca, son notables: en ambos casos nos encontramos ante una protagonista femenina que urde un engaño para poder burlar las restricciones impuestas por lo social y entrar en contacto con el protagonista masculino.

<sup>6</sup>“BERTA: ¿Por qué? ¿Porque procuro divertirme, pasarlo bien, no pensar en cosas molestas y sacudirme los disgustos que me acechan al menor descuido? No, no, ¡qué equivocada estás! No hay que tener el concepto de que la vida es como un queso, del que hay que ir cortando buenos bocados a toda prisa, sin darle tiempo a que se eche a perder. La vida nunca se estropea: siempre está fresca y apetitosa. Al menos, la mía” (Ballesteros, *Las mariposas* 11).

<sup>7</sup>Como la obra permanece inédita, cito sobre el manuscrito mecanografiado incluido en el expediente de censura que se guarda en el Archivo General de la Administración.

<sup>8</sup>Estamos, pues, ante el estereotipo, difundido en la prensa popular, de la solterona, “como mujer agria, frustrada, fea y desagradable” (Pérez 143).

<sup>9</sup>En *Una mujer desconocida*, habría un personaje paralelo al de Acacia, Cristina, la prometida de Ricardo, que aparece en todo momento como una mujer guapa pero no demasiado inteligente, preocupada por el qué dirán: “NATALIA: ¿Se ha fijado usted en lo tonta que es? ¡Qué preocupación por lo que dirá la gente, por el ridículo!” (3: 25). Es asimismo una joven que se deja controlar y manipular por su familia, permitiendo que su tía Paulina—que, al igual que la Señora de San Marco, es una mujer sumamente controladora—intervenga en su vida y cancele el matrimonio con Ricardo ante los indicios de una posible infidelidad.

<sup>10</sup>Estamos, de nuevo, ante el tópico de la debilidad, de una enfermedad próxima a la histeria, que se ha asociado tradicionalmente a las mujeres, especialmente en las épocas en que, como en los años cuarenta y cincuenta en Estados Unidos, pero también en Europa—y en la España franquista—, triunfaba como modelo de mujer el del ángel del hogar. Se configura así una imagen de feminidad perfecta en el ámbito doméstico, la *pin-up*, hasta cierto punto sexualizada, que parecía estar disponible para la satisfacción inmediata de cualquier deseo del hombre (Lipovetsky 160–63). En el fondo de este ideal de perfección, latía, sin embargo, una profunda insatisfacción, de manera que las amas de casa norteamericanas—y también las europeas y españolas—sufrían lo que Betty Friedan denominó “el mal que no tiene nombre”.

## OBRAS CITADAS

- Abellán, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1939–1976)*. Barcelona: Península, 1980. Impreso.
- Arce Pinedo, Rebeca. *Dios, patria y hogar. La construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2007. Impreso.
- Ballesteros, Mercedes. *Lejano pariente sin sombrero*. Madrid: Alfíl, 1966. Impreso.
- . *Las mariposas cantan*. Madrid: Alfíl, 1953. Impreso.
- . *Una mujer desconocida* (inédito, manuscrito mecanografiado disponible en el Archivo General de la Administración. Caja: 73/8693). 1946. Impreso.
- . *Tienda de nieve*. Tragedia. S.I., s.e., 1932. Impreso.
- Ballesteros, Mercedes, y Claudio de la Torre. *Quiero ver al doctor*. Madrid: Alfíl, 1953. Impreso.
- Burgos, Carmen de. *La mujer moderna y sus derechos*. Ed. Pilar Ballarín. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.
- Capel, Rosa. *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900–1936)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986. Impreso.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa, 1984. Impreso.
- DiFebo, Giuliana. *Resistencia y movimiento de mujeres en España (1936–1976)*. Barcelona: Icaria, 1979. Impreso.
- Fagoaga, Concha. *La voz y el voto de las mujeres: 1877–1931*. Barcelona: Icaria, 1985. Impreso.
- Folguera, Pilar, ed. *El feminismo en España: Dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias, 1988. Impreso.
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid: Júcar, 1974. Impreso.
- Gallego Méndez, María Teresa. *Mujer, Falange y Franquismo*. Madrid: Taurus, 1983. Impreso.

- García-Nieto París, Carmen. "Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista". *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XX*. Ed. Françoise Thébaud. Vol. 5. Madrid: Santillana, 1993. 661–71. Impreso.
- Lipovetsky, Gilles. *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987. Impreso.
- Molinero, Carme. "Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un 'mundo pequeño'". *Historia Social* 30 (1998): 97–117. Impreso.
- . "Silencio e invisibilidad: La mujer durante el primer franquismo". *Revista de Occidente* 223 (1999): 63–82. Impreso.
- Montejo Gurruchaga, Lucía. *Discurso de autora: Género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010. Impreso.
- Nieva de la Paz, Pilar. "La escenificación de los roles sexuales y la censura de género durante el franquismo: El caso de Julia Maura". *Iberoamericana* (2001): 165–78. Impreso.
- . "La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: Un camino abierto hacia el cambio social". *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Coord. y ed. Pilar Nieva de la Paz. Ámsterdam, NY: Rodopi, 2009. 9–20. Impreso.
- Nieva de la Paz, Pilar, et al., eds. *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900–1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008. Impreso.
- O'Connor, Patricia. *Dramaturgas españolas de hoy (Una introducción)*. Madrid: Espiral/Fundamentos, 1988. Impreso.
- . "Mercedes Ballesteros' Unsung Poetic Comedy: 'Las mariposas cantan'". *Crítica Hispánica* 7.1 (1985): 57–64. Impreso.
- Pérez, Janet. "La evolución de modelos de género femenino vistos a través de medio siglo de los escritos de Carmen Martín Gaité". *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Coord. y ed. Pilar Nieva de la Paz. Ámsterdam, NY: Rodopi, 2009. 133–52. Impreso.
- Pitt-Rivers, Julian. "Honor y categoría social". *El concepto de honor en la sociedad mediterránea*. Ed. J. G. Peristiany. Barcelona: Labor, 1968. 21–75. Impreso.
- Plaza-Agudo, Inmaculada. "El cuestionamiento del modelo femenino tradicional en dos comedias de Julia Maura: *Chocolate a la española* (1953) y *Jaque a la juventud* (1965)". *Anagnórisis* 1 (2010): 200–33. Impreso.
- Serrano, Virtudes. "Hacia una dramaturgia femenina". *ALEC* 19 (1994): 343–64. Impreso.
- Vilches de Frutos, Francisca. "Los derechos políticos de las mujeres: El sufragio femenino en el teatro español de la II República". *Mujer, literatura y esfera pública: España 1900–1940*. Ed. Pilar Nieva de la Paz et al. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2008. 159–77. Impreso.
- . "Representaciones de género en el teatro español contemporáneo. La igualdad en la construcción del espacio cultural europeo." *ALEPH* (número monográfico: "Teatro hispánico siglos XX–XXI") 24 (2010): 9–28. Impreso.