

Francisca Navarro: una mirada femenina al teatro español durante la Década Ominosa

Cuadernos CANELA, 37, pp. 75-93

Recibido: 27-IX-2025

Aceptado: 18-XII-2025

Publicado, versión impresa: 1-V-2026

ISSN 1344-9109

Publicado, versión electrónica: 1-V-2026

ISSN 2189-9568

© La autora 2026

canela.org.es

Gisele Fernández Lázaro

Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto, Kioto, Japón

Resumen

Francisca Navarro, escritora y actriz española de la que apenas se conocen datos, publicó al menos once obras dramáticas originales durante la Década Ominosa (1823-1833), un periodo muy convulso caracterizado por una gran inestabilidad social y política, una férrea censura y una grave crisis económica. En este trabajo analizaremos dos de sus obras: *El ajuste de la bolera o una intriga en el teatro* y *Mi retrato y el de mi compadre*, publicadas en Barcelona en el año 1829. Estas dos obras constituyen un ejercicio de metateatralidad, puesto que en ambas la trama se desarrolla dentro del mundo teatral. En la primera, Navarro expresa una dura crítica sobre la profesión teatral, que involucra a los actores, autores, empresarios e, incluso, a los gobernantes. En la segunda obra, que se podría considerar hasta cierto punto autobiográfica, la trama gira en torno a los autores teatrales. Navarro presta su nombre, Francisca, a la protagonista, una escritora que debe lidiar con los prejuicios y cuestionamientos de otros autores debido a su condición de mujer. El análisis se basó en lecturas múltiples de ambas obras, incluyendo dramatizaciones, y en la identificación de referencias metateatrales, lo que permitió organizar los contenidos por temas y destacar aspectos comunes y específicos. A través de este enfoque, se examina la situación de la dramaturgia durante la Década Ominosa, con especial atención a la posición de la mujer en el ámbito profesional del teatro. El análisis muestra cómo Navarro retrata de manera verosímil la jerarquía y la precariedad de las compañías teatrales, las tensiones económicas, la discriminación de género y la escasez creativa del teatro español, al tiempo que refleja debates estéticos entre Neoclasicismo y Romanticismo.

Palabras clave

Francisca Navarro, Década Ominosa, metateatralidad, estudios de género, teatro del s. XIX.

Introducción

Durante los últimos años del reinado de Fernando VII de España, periodo conocido como la Década Ominosa (1823-1833), la ciencia, la cultura, la educación y, por ende, la expresión dramática, se vieron muy limitadas, debido en parte a los recortes económicos, pero también a la férrea censura, la escasez de prensa y la imposibilidad de incorporar los nuevos movimientos intelectuales que surgían en Europa. En cuanto al teatro, fueron escasos los autores que consiguieron publicar y estrenar sus obras originales, en un momento en el que

las normas eran tan rígidas, el público tan poco exigente y los autores tan mal pagados que los pocos que no habían emigrado preferían apostar por traducir reconocidas obras extranjeras, especialmente francesas, o repetir temas que consideraban seguros, resultando en lo que Mesonero Romanos denominó «el cadáver del teatro español» (1881, p. 23). Fue en este contexto en el que Francisca Navarro, autora de la que apenas tenemos datos, publicó las once obras dramáticas que se conservan de ella. Se trata de diez comedias y una tragedia publicadas en Barcelona entre los años 1828 y 1829. En sus comedias, Navarro presenta personajes femeninos que expresan sus ideas sobre la igualdad de género, defendiendo la capacidad intelectual de las mujeres, su derecho a la educación, a participar en la vida pública y profesional, a manifestar sus opiniones y a tomar sus propias decisiones, especialmente cuando se trata de elegir marido o, incluso, el derecho a vivir en pareja sin casarse. A través de estas obras, de los prólogos que las acompañan y de unas pocas notas de prensa, podemos inferir que Navarro fue, además de autora, actriz, y que su conocimiento del teatro de la época era profundo (Hormigón, 1996).

En este trabajo se analizan dos de sus obras: *El ajuste de la bolera o una intriga en el teatro* y *Mi retrato y el de mi compadre*, ambas publicadas en Barcelona en el año 1829. Estas dos obras constituyen un ejercicio de metateatralidad, puesto que en ambas la trama se desarrolla dentro del mundo teatral. En la primera, Navarro expresa una dura crítica sobre la profesión teatral, que involucra a los actores, autores, empresarios e, incluso, a los gobernantes. En la segunda obra, que se podría considerar hasta cierto punto autobiográfica, la trama gira en torno a los autores dramáticos. Navarro presta su nombre, Francisca, a la protagonista, una escritora que compone versos y obras dramáticas y que debe lidiar con los prejuicios y cuestionamientos de otros autores debido a su condición de mujer. A través de estas dos obras, analizaremos la situación de la dramaturgia durante aquellos oscuros años, poniendo especialmente el foco en la situación de la mujer dentro del contexto profesional del mundo del teatro.

1. La Década Ominosa (1823-1833)

1.1. Crisis política y represión ideológica

Durante las primeras décadas del siglo XIX, España vive un intenso periodo de inestabilidad política, económica y social. El periodo se caracteriza por la coexistencia y el conflicto entre las ideas liberales o ilustradas —fundadas en la noción de derechos individuales y en el modo de producción capitalista— y, de manera paradójica, las tendencias totalitarias y el terror revolucionario, elementos que en distinta medida sustentan la formación de los estados-nación. Estos procesos se enfrentan a la persistencia del Antiguo Régimen, representado por la sociedad estamental, la monarquía y el mercantilismo. En este contexto, España, primero en su intento por contrarrestar el poder británico y posteriormente para defender su soberanía frente a la invasión napoleónica, adopta una política de reacción que busca restablecer un orden ya obsoleto. Tal estrategia no solo agudiza la inestabilidad política y social en la península, sino que también conduce a la pérdida de gran parte de sus territorios de ultramar.

Los primeros años del siglo están dominados por los conflictos militares: la guerra contra Portugal (1801), la derrota en Trafalgar (1805), el Tratado de Fontainebleau (1807) y la posterior ocupación francesa, que da inicio a la guerra de la Independencia (1808-1814). Tras la

derrota de Napoleón y el regreso de Fernando VII, se suceden el Sexenio Absolutista (1814-1820), el Trienio Liberal (1820-1823) y, desde 1823, la restauración absolutista gracias a la intervención de los Cien Mil Hijos de San Luis, lo que inaugura la Década Ominosa.

Una de las primeras medidas que toma el gobierno durante dicho periodo es eliminar la libertad de prensa. Según consta en una real orden expedida en enero de 1824, «[...] ha resuelto S. M. que en adelante no se publiquen en esta Corte mas papeles periódicos que la Gaceta, el llamado Diario de Madrid, y los periódicos de Comercio, Agricultura y Artes» (Nieva, 1824, p. 101)¹. Fernando VII también restablece otras resoluciones que él mismo había impuesto durante su primer periodo absolutista, como el real decreto del 6 de septiembre de 1819, por el cual se implanta un férreo control sobre la introducción en territorio español de cualquier material impreso en el extranjero, ya fueran periódicos, libros, folletos o caricaturas, los cuales deberán contar con una licencia expresa del rey o del consejo. En el consejo real del 11 de abril de 1824, el monarca argumenta su decisión con las siguientes palabras:

Que considerando los graves daños que ocasionaba á la Religión y al Estado la introducción de libros extranjeros sin la debida precaución, [...] la citada nueva ley, comprendida en mi referido Real decreto, debía resultar á la Nación entera grande utilidad, libertándola de la diseminación de máximas erróneas y doctrinas falsas con que los autores extranjeros en todos los tiempos, pero más particularmente en los presentes, habían entretejido sus obras, procurando paliar su dañosa intención con los rasgos de la más sublime elocuencia (Nieva, 1824, pp. 309-310).

Entre 1823 y 1825, se crean las Juntas de Purificación, cuyo objetivo es eliminar de las instituciones y administración pública a todos los funcionarios, incluidos maestros y profesores, de ideología liberal o que fueran sospechosos de haber colaborado o simpatizado con el anterior gobierno (Luis, 2001, p. 90). Tampoco se libran de la purga los militares y el clero. Las penas impuestas podían ir desde la suspensión del sueldo, encarcelamiento o expropiación, hasta la pena de muerte. No hay consenso en el número de represaliados, pero diferentes autores hablan de unos ochenta mil en todo el país (Gutiérrez Barba, 2012, p. 44).

1.2. Reformas educativas y control cultural

Tras el restablecimiento del absolutismo, la política educativa da un giro conservador, comenzando con la derogación del *Reglamento de la Instrucción Pública*, que se había aprobado en 1821 durante el Trienio Liberal, lo que supone una vuelta al plan de estudios de 1771 (Sánchez Rodríguez, 2003, p. 307). En 1825, se publica el *Plan y Reglamento General de Escuelas de Primeras Letras*, que regula la enseñanza primaria, estableciendo los objetivos, contenidos, libros de texto y métodos de enseñanza. En la introducción, Francisco Tadeo Calomarde, ministro de Gracia y Justicia y principal promotor de este plan, afirma que su objetivo sería que «[...] todos [los niños] recibieran la doctrina indispensable para que sean buenos cristianos y vasallos aplicados y útiles en las diversas ocupaciones y ministerios de la vida civil y religiosa» (p. 3). Las escuelas se dividen en cuatro clases, «según las cuales se dará la enseñanza más ó menos amplia, se dotarán los Maestros respectivamente, y se fijarán los títulos y demás condiciones que se requieren para enseñar» (art. 4, p. 7). Las escuelas de primera clase correspondían a ciudades grandes y capitales del reino; la segunda, a barrios periféricos, capitales de provincia y pueblos de más de 1000 habitantes; la tercera, a pueblos de entre 500 y 1000 vecinos; y la cuarta clase, a localidades de entre 50 y 500 habitantes

(arts. 5-9, p. 8). Se impone la educación diferenciada, es decir, diferentes escuelas para niños y niñas con contenidos distintos para cada sexo. En el artículo 14 se apunta que «En todas las Escuelas del Reino, y hasta en las de la menor aldea, se enseñará á los niños la doctrina cristiana, leer y escribir correctamente, la Ortografía, las cuatro reglas de contar por números enteros, y las de denominados por lo menos» (p. 9). En artículos posteriores, se siguen enumerando los contenidos que se impartirán en cada clase de escuela, siendo estos más amplios en las escuelas de mayor clase. Sin embargo, los artículos citados se refieren exclusivamente a los niños varones. El plan dedica un apartado especial a la educación de las niñas (Título XVIII), y especifica que en las escuelas de primera clase, además de la enseñanza de la doctrina cristiana y aprender a leer por lo menos los catecismos y a escribir medianamente, «se enseñarán las labores propias del sexo; á saber: hacer calceta, cortar y coser las ropas comunes de uso, bordar y hacer encaje» (art. 198, p. 45). Sobre la enseñanza de la lectura, escritura o matemáticas, aclara que «la mas extensa y esmerada queda por ahora reservada á la educacion doméstica y al arbitrio de los padres y tutores de las niñas, quienes les proporcionarán la que su interés y obligacion de educarlas cristianamente les inspiren, y la que crean puedan darles sin riesgo de que se vicien» (art. 199, p. 46). Esta situación supuso un retroceso absoluto en la formación femenina, anulando los pequeños logros alcanzados previamente. Se abandonaron las reformas progresistas y se reinstauró un modelo tradicional que exaltaba a la mujer como figura moral y doméstica, además de profundizar las desigualdades sociales entre mujeres según su posición socioeconómica.

La reforma de la enseñanza universitaria ya se había promulgado un año antes, con la publicación del *Plan Literario de Estudios y Arreglo General de Universidades del Reino*. En el artículo 2, se establece qué universidades van a seguir activas: «Subsistirán en la Península las Universidades siguientes: Salamanca, Valladolid, Alcalá, Valencia, Cervera, Santiago, Zaragoza, Huesca, Sevilla, Granada y Oviedo. En las Islas adyacentes queda la de Mallorca, y se establecerá otra en Canarias» (Calomarde, 1824, p.1). La enseñanza terciaria, al igual que el resto de estamentos oficiales, es objeto de una extensa depuración, tanto de estudiantes como de profesorado. En cada centro debía crearse un tribunal de censura y corrección, formado por el rector y cuatro doctores, dos de ellos eclesiásticos (arts. 266-267, p. 28). Para ingresar a la universidad, los estudiantes debían presentar al tribunal de censura, entre otros documentos, «la fe de bautismo, y un certificado de su buena conducta política y religiosa dado por el Párroco y Autoridad civil de donde proceda» (art. 268, p. 30). Al finalizar el año escolar, los estudiantes también debían obtener una cédula firmada por el tribunal de censura que certificara su buena conducta, para poder aprobar el curso y subir de grado (art. 273, p. 31). Las normas establecidas en el plan de estudios eran tan estrictas, el control centralizado tan férreo y las dotaciones económicas tan escasas que pocas universidades consiguieron permanecer activas. El 12 de octubre de 1830 el gobierno cierra las universidades hasta el mes de diciembre, en previsión de tumultos, aunque el cierre se prorrogó, de hecho, hasta 1832 (Llaquet de Entrambasaguas, 2001, p. 67). El proceso de recuperación no comenzará hasta la muerte de Fernando VII en 1833 y la posterior vuelta al poder de los liberales.

1.3. Economía y resistencia al cambio

Durante esta etapa, España se enfrenta, por muy diversas causas, a una grave crisis económica. Debido a las guerras pasadas y a los conflictos que mantiene con los estados americanos

emergentes, apenas quedan recursos en las arcas fiscales. Además, los ingresos que recibía de las colonias habían disminuido drásticamente, puesto que los procesos de independencia se desarrollaron mayormente entre los años 1808 y 1830. La población rural, que es la mayoría, está empobrecida a causa de un sector agrícola anclado en el pasado, lo que merma el comercio interior (Luis, 2001). Y todo esto ocurre mientras en Europa se extiende la revolución industrial y triunfa un nuevo movimiento artístico: el Romanticismo. Estas dos innovaciones están transformando la sociedad europea, mientras España se sigue resistiendo al cambio.

2. Situación del teatro

El control de los teatros ya era un tema relevante desde el siglo XVII, y se acentuó durante el XVIII. El gobierno de turno se negaba a permitir la libre empresa, pero tampoco quería ser el único propietario, puesto que económicamente no era un negocio rentable. Por esta razón, buscaban empresarios dispuestos a invertir su dinero, aunque eran las autoridades, representadas por la figura del gobernador, quienes establecían las normas, con el objetivo de controlar el tipo de obras y el mensaje que llegaba al público (Gies, 1996, pp. 9-10). A principios del siglo XIX, durante la guerra de la Independencia, el teatro fue uno de los lugares preferidos por los diferentes gobiernos, ya fueran liberales o *afrancesados*, para hacer propaganda de sus idearios.

Tras finalizar la guerra de la Independencia, en 1814, ya con Fernando VII ocupando el trono, el teatro se convierte en una víctima más de la censura y muchos intelectuales deben exiliarse, lo que afecta gravemente a la creación dramática. Durante el Trienio Liberal, algunos de ellos vuelven a España y se recupera el interés por el teatro, aunque como negocio, sigue sin ser rentable. Los empresarios se quejaban de las rígidas normas que los gobiernos locales imponían sobre el repertorio dramático y de la férrea censura a la que estaban sometidos. Los empresarios debían, además, hacer frente a todos los gastos, incluidos los escasos beneficios sociales que recibían los actores y sus familias. Muchos empresarios quebraban y no podían hacer frente a sus compromisos financieros, por lo que había muchas protestas de actores y autores, que exigían más compensaciones económicas y más control sobre el repertorio (Fernández Cabezón, 2013).

Entre las tropas francesas que invaden España en 1823, los llamados Cien Mil Hijos de San Luis, se encontraba Juan de Grimaldi (1796-1872), personaje que influiría profundamente en el desarrollo del teatro de esta década. Tras su llegada a Madrid, Grimaldi abandona la carrera militar y se propone renovar el mundo teatral de la capital. No sin esfuerzo, consigue hacerse con el control de los dos principales teatros: el Teatro del Príncipe y el Teatro de la Cruz. Grimaldi repara los numerosos desperfectos de los dos teatros, actualiza la tramoya, contrata nuevos actores y autores, introduce nuevas técnicas dramáticas y renueva el repertorio, adecuándolo, dentro de lo posible, a las nuevas tendencias que triunfaban en Europa, especialmente en su país, Francia (Gies, 1986). Sin embargo, pese a todos los esfuerzos de renovación que emprende Grimaldi, la situación del teatro en la capital (y en el resto de España) sigue siendo desfavorable.

Durante la Década Ominosa, consciente del poder que el teatro ejerce sobre la opinión pública, Fernando VII impone una rígida censura sobre los temas, contenido y formato de las obras que se representan, publicando frecuentemente órdenes y decretos que limitan cada vez más la expresión dramática. Según Gies, «Se llegó incluso a prohibir que se citaran nombres» lo que restringía gravemente el discurso teatral (1996, pp. 16-17). Además, los

empresarios y autoridades imponían una actualización constante del repertorio, con el fin de atraer al público y hacer más rentable el negocio. Las obras representadas cambiaban cada día, y solo las que alcanzaban un gran éxito permanecían en escena durante tres o cuatro días (Garcías Estelrich, 2001, p. 211). Esta necesidad de estrenar nuevas comedias chocaba con la escasez de dramaturgos, puesto que muchos seguían en el exilio, por lo que se llevaban a escena obras escritas a toda prisa y sin mucho ingenio, principalmente adaptaciones de obras extranjeras, que los mal pagados autores hacían para poder sobrevivir. En 1828, el escritor Agustín Durán publica un discurso muy crítico en el que expresa sus preocupaciones sobre la situación del teatro en España, acusando el bajo nivel creativo de los autores:

[...] tenemos en las obras de los críticos novadores, mucha razón puesta en rimas, muchos diálogos sin acción y sin vivacidad, mucha moral pedantesca, y en fin mucha é insufrible prosa, á veces mas inverosímil que las exageradas invenciones de la fantasía (pp. 19-20).

En su discurso, Durán también hace referencia a la tendencia de adaptar las obras francesas, afirmando que «mientras dure la moda de arreglar la literatura según se arreglan los trages, por los Figurines de Paris, nada creará el genio de las naciones digno de aprecio ni por su grandeza, ni por su originalidad» (pp. 22-23). En este ambiente de represión, tampoco los clásicos escapaban a la censura, y se hacían constantes versiones o refundiciones de obras del Siglo de Oro que, además, debían adaptarse para que cumplieran las rígidas reglas neoclásicas impuestas por el gobierno. Durán da cuenta de esta situación con las siguientes palabras:

Nuestra España abunda en traducciones y compilaciones de elementos de literatura; pero todos escritos en el sentido del clasicismo, sin que hasta ahora se haya tratado de dar á nuestra juventud una idea de lo que es el género Romántico; á pesar de que en Alemania, Francia é Inglaterra está casi terminada la discusión sobre la materia (p. 90).

Este es el contexto en el que Francisca Navarro, autora sobre la que versarán los siguientes apartados, publica su obra dramática.

3. Francisca Navarro: vida y obra

Son pocos los datos biográficos que conocemos de Francisca Navarro. No sabemos dónde nació o murió, ni cuándo, pero sabemos que existió y que publicó en Barcelona al menos once obras originales, lo que podría indicar que era originaria de esta ciudad o que residió allí durante algún tiempo. Esta suposición se ve reforzada por el hecho de que parte de los diálogos de su obra *La andaluza en el laberinto* (1829) se desarrollan en catalán. Algunos autores afirman que Navarro protagonizó, en 1827, una de sus obras: *La tonta o el ridículo novio de las dos hermanas* (Hormigón, 1996; Suero Roca, 1987; Zaera, 2016). En la hemeroteca hemos podido encontrar las siguientes referencias que confirman que Navarro compaginó su labor de dramaturga con la de actriz profesional: a) el periódico madrileño *La revista española* publica el 20 de septiembre de 1833 en su sección «Noticias diversas» una nota sobre la representación en Valencia de *Rosita o la venganza malograda*, «obra de una actriz de aquella compañía llamada Francisca Navarro» (p. 5); b) en el periódico *Eco del comercio* (edición de Madrid), en la sección «Espectáculos», se menciona su participación en la compañía dramática del Teatro de la Cruz (Madrid) durante la temporada 1842-1843, contratada como actriz característica segunda, es decir, para representar papeles de mujer madura (28 de marzo de 1842, p. 4); c) la misma información aparece también en el núme-

ro 1519 de *El correo nacional*, publicado el 28 de marzo de 1842 (p. 4); y d) también en Madrid, el periódico *La prensa* anuncia la participación de Navarro en las representaciones teatrales de la Compañía Dramática en el Gran Teatro de Liceo de Barcelona durante el año 1847 (24 de marzo de 1847, p. 4).

Como dramaturga, Navarro es mencionada en el *Diccionario general de bibliografía española*, publicado por Hidalgo en 1879. En el índice de autoras (tomo VI, p. 280) se cita su nombre acompañado de una lista de seis obras, sin añadir ninguna otra referencia. Posteriormente, en 1905, Serrano y Sanz la cita en el segundo tomo de su obra *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* (pp. 72-73). En esta ocasión, se listan un total de doce obras, aunque la cita no viene acompañada de ningún apunte biográfico, como sí ocurre con muchas de las autoras mencionadas en el volumen. No hemos podido encontrar ninguna otra referencia sobre una de las obras listadas por Serrano y Sanz, *La tonta*, y consideramos que podría tratarse bien de un error, bien de una nueva versión escrita por la autora, puesto que en la lista también encontramos una obra titulada *La tonta o el ridículo novio de las dos hermanas* (ver figura 1). Serrano y Sanz apunta que *La tonta* es una obra escrita en un acto y en verso, formato que coincide con la mencionada obra homónima, que sí se conserva.

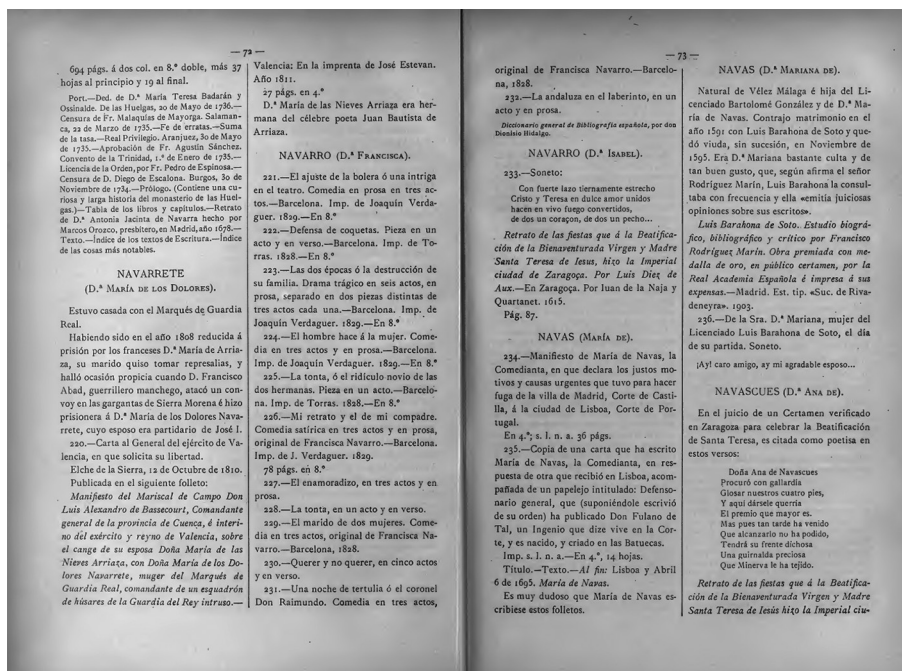


Figura 1. Reproducción de *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* (Serrano y Sanz, 1905 pp. 72 y 73)

Según una nota publicada en la sección «Avisos» del *Diario Balear* el 4 de julio de 1828, *La tonta o el ridículo novio de las dos hermanas* ya se había estrenado el año anterior en Barcelona, teniendo muy buena acogida por parte del público, lo que había animado a la autora a publicar una nueva obra, *El enamorado* (1828), «y espera que la generosa indulgencia de los hombres sensatos no se olvidará al leerla, de que es obra de una mujer que no tiene otra instrucción que su disposición natural» (p. 8). En la misma nota se menciona que la autora ya

tiene publicadas y a la venta dos obras dramáticas y que si esta nueva obra es igual de bien acogida, «inmediatamente dará a la prensa otras dos piezas que tiene concluidas, y será un nuevo estímulo para continuar aprovechando sus escasas luces» (p. 8).

La obra dramática de Navarro estuvo perdida durante muchos años, y no fue recuperada hasta 1995. Ese año, gracias al trabajo que Juan Antonio Hormigón y su grupo de investigación realizaron acerca de la historia del teatro español escrito por mujeres, se pudieron localizar varias de sus obras en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, otras cuatro aparecieron en la Biblioteca Nacional y una más, erróneamente atribuida a un tal Francisco Navarro, en la biblioteca de la Fundación Juan March (Alvear, 1995). Todas estas obras, once en total, se habían publicado en Barcelona entre los años 1828 y 1829. Sabemos que escribió muchas más, puesto que en un manuscrito de 1840 la autora afirma haber escrito hasta ese momento veintiocho comedias originales (Fuente Monge, 2013, p. 111). Asimismo, por la prensa de la época, sabemos que sus obras se vendieron en muchas capitales de España, incluida Madrid, alcanzando cierto éxito («Libros», *Diario de avisos de Madrid*, 24 de mayo de 1831).

Resulta sorprendente que esta autora lograra publicar sus obras en un momento de gran sequía intelectual, mientras los principales dramaturgos como Moratín, Quintana, Martínez de la Rosa o el Duque de Rivas estaban en el exilio (Hormigón, 1995, p. 7), y la censura y las normas que imponía *el buen gusto* dificultaban la creación de obras originales, especialmente tratándose de una mujer. En una nota al comienzo de *Mi retrato y el de mi compadre*, la propia autora expresa su escepticismo sobre la posibilidad de que esta obra llegue a estrenarse, afirmando: «[...] si alguna vez la representan, que regularmente será, o muy lejos del punto donde resida su Autora, o cuando ya no exista» (Navarro, 1995, p. 122).

3.1. Características generales de la obra dramática de Navarro

En la obra dramática de Navarro predomina la comedia. De hecho, de todas las obras que se conservan, la autora solo clasifica una como «drama trágico»: *Las dos épocas o la destructora de su familia* (1829). En sus comedias, se puede ver cierta influencia de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), aunque también se aprecian rasgos de otros autores del Siglo de Oro, como la finalidad satírica o el sarcasmo presente en los diálogos de algunos personajes. Además, en los argumentos de sus comedias siempre está presente el engaño o la simulación, con personajes o situaciones que aparentan ser lo que no son, dando pie a la creación de situaciones cómicas. Sus obras presentan muchas de las características del teatro neoclásico: finalidad moralizante, un tono humorístico comedido y elegante y el respeto de las tres unidades clásicas: de acción, lugar y tiempo. Algunas obras están escritas en prosa y otras en verso, aunque la composición siempre es sencilla y poco artificiosa, con diálogos fluidos y directos.

En cuanto a la temática, encontramos que muchos de los conflictos giran en torno a las relaciones entre hombres y mujeres. La autora, por medio de sus personajes, defiende la condición femenina, el derecho de las mujeres a tomar sus propias decisiones, a expresar sus opiniones, a participar en el ámbito público y a ser tratadas con respeto, tanto en la vida privada como en la profesional. Sus personajes principales son siempre mujeres de gran fuerza, muy reales, mujeres que no se dejan dominar por las pasiones, sino que usan la razón para conseguir sus objetivos. Este tipo de personajes femeninos ya había aparecido antes en obras de Iriarte o Moratín, pero con Navarro estos se convierten en protagonistas y pierden

todas las connotaciones negativas que tenían en las obras de dichos autores. La crítica social también está presente en sus obras, y en muchos casos esta se dirige hacia la clase dominante del momento: la burguesía, a la que reprocha su falta de honestidad y el artificio en el que vive. En sus obras, Navarro expone los defectos que observa en la sociedad, y por medio de la sátira presenta al público una lección moral que ella justifica con las siguientes palabras, escritas en una nota al comienzo de *El ajuste de la bolera o una intriga en el teatro*: «Sin presentar al hombre sus defectos es casi imposible corregirle» (1829a, p. III).

Sin embargo, hay un tema que preocupa especialmente a Navarro: la precaria situación que vive el teatro, y así lo refleja en dos de sus obras, cuyas tramas se desarrollan dentro del ámbito teatral, demostrando tener un profundo conocimiento del funcionamiento de las compañías teatrales, de los círculos literarios y de las miserias que rodeaban ese mundo.

3.2. Metateatro en la obra de Navarro

Dos de las obras dramáticas de Navarro, *El ajuste de la bolera o una intriga en el teatro* y *Mi retrato y el de mi compadre*, ambas publicadas en 1829, se desarrollan enteramente en el ámbito teatral. En la primera, el argumento nos sitúa en el contexto de una compañía teatral, donde actores, actrices, autores, empresarios y hasta gobernantes entran en conflicto cuando una joven y talentosa cantante es contratada. En la segunda, la trama gira en torno a la creación dramática, con una autora como protagonista, cuya condición de mujer es el detonante de los principales conflictos. Por medio de estas dos obras, Navarro nos brinda la valiosa oportunidad de asomarnos al mundo del teatro profesional de su época, del que sin duda fue una testigo privilegiada, en su doble condición de actriz y dramaturga. Estas dos obras representan un claro ejercicio de metateatralidad, tanto por su objetivo extraliterario de reivindicación social, como por su papel como testimonio dramatizado de la historia del teatro, puesto que ambas presentan una reflexión implícita sobre los medios de producción y recepción del hecho teatral (Schmeling, 1982). En el próximo apartado analizaremos estas dos obras, con el objetivo de intentar comprender mejor la visión que la autora nos ofrece del mundo del teatro de esta época.

4. Análisis de dos obras

Para este análisis, se realizaron varias lecturas de los dos textos, incluyendo, para su mejor comprensión, una lectura dramatizada. Posteriormente, se seleccionaron todas las referencias metateatrales explícitas e implícitas presentes en las dos obras, y se clasificaron por temas. Como resultado, se obtuvieron tres temas generales para cada obra, dos de ellos comunes, y varios temas concretos (ver tabla 1).

En los siguientes apartados analizaremos los tres temas generales obtenidos en cada obra, y sus correspondientes temas concretos, exponiendo referencias extraídas tanto de los diálogos como de los prólogos y notas de la autora, relacionando cuando sea posible estos textos con los datos que conocemos acerca del funcionamiento del teatro de la época. En las citas de las obras, ya sean o no textuales, haremos constar entre paréntesis el número de página, omitiendo el nombre de la autora y el año de edición, con el objetivo de simplificar la lectura.

<i>El ajuste de la bolera...</i> (1829)		<i>Mi retrato y el de mi compadre</i> (1829)	
Actores	• Mala fama • Autoconcepto • Casta teatral • Envidia • Mujeres del teatro	Dramaturgos	• Pedantería • Traducciones y refritos • Escritoras • Misoginia
Compañía teatral	• Primer actor • Empresario • Cuestiones económicas • Gobernador	Compañía teatral	• Repertorio • Primeros actores • Autores y empresarios • Lucha de poder
Arte	• Técnica vs. talento	Arte	• Técnica vs. talento

Tabla 1. Temas analizados en cada obra

4.1. *El ajuste de la bolera o una intriga en el teatro*

El ajuste de la bolera o una intriga en el teatro es una comedia en tres actos escrita en prosa, cuya trama se desarrolla en un solo día. En cuanto a la espacialidad, los dos primeros actos tienen lugar en un teatro, y el último, en una sala de la casa del gobernador. El argumento es bastante simple: un empresario teatral decide contratar (ajustar) a una joven y talentosa cantante (bolera), pero varios miembros de la compañía, llevados por sus intereses particulares, se oponen a la contratación. Debemos tener en cuenta que en esta época era habitual que las representaciones teatrales incluyeran algún número musical, por lo que en las compañías había también cantantes y bailarines. Los enfrentamientos entre los miembros de la compañía escalan al punto de que el empresario decide acudir al gobernador para que este resuelva si se debe o no contratar a la joven. A continuación, analizaremos con detalle estas tres categorías: los actores, la compañía teatral y el arte como expresión artística.

4.1.1. Los actores

En los diálogos se menciona hasta cinco veces la pésima imagen que la sociedad tiene de los actores. Ya en el prólogo, la autora afirma que «Regularmente los parientes de un cómico se avergüenzan de decir que lo son» (p. V), idea que se repite varias veces a lo largo de la obra. Pero no solo es la sociedad la que tiene mal concepto de ellos, sino que los propios actores parecen compartir esta idea. Una de las actrices veteranas, la dama de carácter, advierte a la joven bolera de que «Los cómicos son muy malos; si V. los conociera, no trataría de entrar en relaciones con ellos» (p. 38). Quizá esta mala fama explique en parte el hecho de que la mitad de los actores de la compañía estén emparentados entre sí. Pertenecer a la casta teatral parece asegurar el puesto en la compañía, aun careciendo de cualquier talento, como ocurre con Nicasia, dama de música e hija de la dama de carácter, a la que el galán de música llama «canario de cuadra» (p. 19). Nicasia y su madre desarrollan un papel antagónico en varios de los conflictos, puesto que ambas instigan a sus compañeros para que se opongan a la contratación, temiendo que Nicasia quede en ridículo por lo mal que canta.

El tema más mencionado en la obra es la envidia entre los actores. De hecho, la autora aclara en el prólogo que el objetivo de esta obra es poner en evidencia los peores vicios de los cómicos, y que de entre todos esos vicios, «La envidia es el que más los tiraniza: rara vez puede mirar el uno los adelantos del otro, ó los dones que le ha concedido la naturaleza para distinguirlo en tan difícil arte, sin procurar destruirle con intrigas [...]» (p. IV). La autora pone esta opinión en boca de casi todos los personajes, y la envidia es la base de casi todos los conflictos de la obra.

Tal como estamos viendo, la mala fama persigue a los cómicos, aunque son las actrices quienes se llevan la peor parte. Las alusiones a este tema comienzan en el prólogo, donde la autora se pregunta:

¿Y no es igualmente sensible que al ver en el paseo á una señorita que pertenece al teatro, se la señale con el dedo, y se crean los hombres autorizados para hacerle proposiciones vergonzosas, que si no las admite, no se atribuya á virtud sino á capricho o disimulo? (p. V).

Intuimos que Navarro, en su calidad de actriz, presencié o sufrió situaciones similares a esta u otras que aparecen en la obra, donde el trato hacia algunas mujeres, especialmente las más jóvenes, resulta denigrante, llegando incluso al acoso sexual. Al final del primer acto, el bolero de la compañía, Isidoro, se muestra muy cortés y atento con la joven bolera, prometiéndole su apoyo, para intentar, a continuación, un acercamiento físico que ella rechaza.

BOLERA Qué hace V.?

BOLERO Nada querida, nada. No sea V. tan corta de genio, que eso la perjudicaría mucho para seguir esta carrera: ya somos compañeros, entre nosotros debe haber familiaridad y franqueza. (*Le quiere coger otra vez la mano; ella la retira, y se levanta.*)

BOLERA No tanta como á V. le parece.

BOLERO Vamos, querida, vamos, sea V. mas dócil, si quiere que yo me interese en su suerte. Todos estan contra V. Yo solo voy en su favor; y si V. me disgusta, se verá abandonada, perdida... (p. 34).

En varias escenas se hace referencia al acoso que sufren las jóvenes actrices por parte de sus compañeros, destacando incluso la conveniencia de que ellas se dejen acosar, como en el siguiente diálogo entre el apuntador y el galán de música, donde hablan de la contratación de la bolera:

APUNTADOR [...] Suponte que fuera una loquilla, y demasiado... ya me entiendes... no era decoroso.

GAL. DE MÚS. Por lo que he visto, creo que esa no sería una falta: al contrario, presumo que es circunstancia indispensable á las mujeres del teatro (p. 52).

El apuntador, uno de los pocos personajes de la obra que salen bien parados, afirma que «[...] cuando entra una [actriz] nueva, todos tientan el vado; y si no pueden sacar partido, se vengán de un modo ú otro» (p. 52). Es sin duda el personaje más crítico con sus compañeros, de los que dice que más que cómicos parecen «una caterva de gente viciosa» (p. 54).

4.1.2. La compañía teatral

A través de esta obra, también podemos conocer muchos detalles acerca de la organización y funcionamiento de las compañías teatrales de la época. Un aspecto muy interesante es la

forma democrática en la que se toman algunas decisiones. En el primer acto, el empresario, al que en la obra llaman *autor*, reúne a los miembros del elenco para votar la contratación de la bolera (p. 21), y todos tienen opinión y voto, incluido el apuntador (p. 28). Sin embargo, algunos miembros de la compañía tienen más poder que otros, y en esta obra el primer galán, al que todos temen y envidian por igual, ocupa el más alto rango. Tal como observamos en la sección 2, es el empresario quien invierte su dinero en la compañía, aunque esta circunstancia no parece aportarle mucho poder. El primer galán afirma que «Toda la compañía puede mas que él» (p. 15), y la graciosa, Paulina, le dice a la cara: «V. es un criado de nosotros [...]» (p. 64). Nadie parece respetarle, y a lo largo de la obra varios personajes dicen de él que no entiende cómo funciona el teatro y que es un pobre hombre. En el segundo acto, en un acto performativo de poder, el empresario decide contratar a la bolera, lo que provoca una reacción colectiva de oposición. Para intentar calmar los ánimos, el empresario acude al gobernador, pidiéndole que ejerza de mediador y tome la decisión final, lo cual este hace tras entrevistarse con cada uno de los miembros de la compañía.

En la obra hay varias referencias a los asuntos económicos que competen a la compañía. La obra comienza con un monólogo, durante el cual el empresario ya se muestra arrepentido de haberse comprometido con este negocio en el que ha invertido «[...] quince mil reales que tengo ya gastados entre viajes y préstamos» (p. 9). Por los diálogos, sabemos que el empresario también paga el sueldo de los actores, que previamente se había estipulado y firmado en un contrato, en el cual también se especificaba el tipo de rol que ejercerían dentro de la compañía: dama joven, graciosa, barba, etc. Sin embargo, habitualmente los actores también debían representar otros papeles, a falta de elenco suficiente para cubrir todos los personajes. En el segundo acto, por ejemplo, la dama de carácter y el primer galán reclaman al empresario una subida de sueldo para sus respectivas hijas, la dama de música y la graciosa, porque «Esta [la dama de música], además del cantado, ha de hacer las damitas jóvenes» (p. 58).

Cuando el empresario decide contratar a la bolera y el elenco se enfrenta a él, este les amenaza con obligarles a que le devuelvan todo el dinero que ha invertido en la compañía (p. 64). Parece una simple amenaza, pero durante el tercer acto, el gobernador les advierte que «[...] el señor [el empresario] se retira a su casa, y es necesario que Vs. [los actores] le devuelvan el dinero que han recibido suyo» (pp. 86-87). Y ante las quejas que esta afirmación despierta, añade un interesante dato sobre los contratos firmados: «[...] también tienen Vs. en las escrituras que pasarán por todo lo que el Autor haga para beneficio de la compañía, y le faltan, desaprobando una sola cosa que ha hecho» (p. 87). Y pese a constar en los contratos, resulta obvio que el empresario carece de poder y, por ende, del respeto de la compañía. Es el gobernador, como representante político, el que tiene el control sobre el teatro, tal como mencionamos en la sección 2.

En esta obra, la figura del gobernador se trata con sumo respeto, y la autora crea un personaje justo y competente, que ejerce el poder de forma imparcial y mesurada. Es un personaje prototípico del teatro neoclásico que, frente a los vicios y pecados de los demás, sirve de ejemplo y lección de moral y valores. Y Navarro aprovecha esa pretendida superioridad moral del gobernador para poner en su boca el mensaje que ella desea transmitir con su obra, mensaje cuyo objetivo no es otro que la reforma del teatro:

El teatro, la escuela de las costumbres, se pone cada día en peor estado en nuestro país; no sucede así en otras naciones, donde hay colegios para enseñar á los actores, y no se recibe en los teatros, como aquí á cualquiera de buenos ó malos principios y costumbres, hábiles ó

ignorantes, sino á los que a fuerza de estudio, son ya capaces de desempeñar su obligación (p. 90).

4.1.3. El arte como expresión artística

Como ya hemos visto, la obra de Navarro se enmarca claramente en el estilo neoclásico, que era, por otro lado, el único estilo tolerado por la censura durante la Década Ominosa. Mientras, en Europa, ya triunfaba el Romanticismo, movimiento que no llegaría a España hasta casi una década después. Sin embargo, el análisis de estas obras nos permite vislumbrar que, pese a la férrea censura, la autora estaba al día de las nuevas corrientes que triunfaban fuera de España, y que ella misma comulgaba en cierta medida con estas nuevas propuestas. En las dos obras analizadas encontramos referencias a los divergentes principios y enfoques que el Neoclasicismo y el Romanticismo adoptan en cuanto a la creación artística. El primero defiende la formación técnica como base de la creación, siempre dentro de unos parámetros y normas preestablecidos; mientras que el segundo defiende la inspiración, la libertad creativa, basada en el talento natural o *numen*. Este debate está presente en los diálogos de esta obra. La bolera, por ejemplo, afirma que aprendió a componer canciones ella sola, y afirma que «la naturaleza y la afición, han sido mis mejores maestras» (p. 41). Y ante la incredulidad de la dama de música, añade:

Señora, no lo sé: al Ser supremo nada le es imposible, solo sé que lo hago, y nada más. He compuesto varias frioleras [...] expresando con la voz los sentimientos de mi corazón; pero me han oído algunas personas que lo entienden, y dicen que no son tan malas (pp. 41-42).

La misma madre de la dama de música le dice a su hija que «Hay ciertas cosas, que de nada sirve aprender todas las reglas del arte, si la naturaleza no ayuda» (p. 44). Y al ver que su hija sigue sin comprender, añade: «[...] uno que tenga mucha afición á coser, y tenga paño, es mas fácil que se ingenie y haga una capa, que no el que sepa hacerla, y no tenga el género» (p. 45). Este tema se desarrolla con más profundidad en la segunda obra, desde el punto de vista de la creación artística de los poetas y dramaturgos.

4.2. *Mi retrato y el de mi compadre*

Mi retrato y el de mi compadre es una comedia en tres actos, escrita en prosa. La obra se desarrolla, por exigencia del argumento, en dos días, y los tres actos tienen lugar en una sala de la casa de la protagonista, situada en Santander. En esta obra, se aborda el mundo del teatro desde la perspectiva de una dramaturga. Hay ciertos aspectos de la obra que nos pueden llevar a pensar que es, hasta cierto punto, autobiográfica. No solo porque la protagonista es escritora, sino porque, además, se llama Francisca, como la autora. Francisca compone versos y comedias con cierto éxito, pero se ve constantemente cuestionada por don Jorge, un pretencioso escritor, y su discípulo Basilio, que dudan de la capacidad intelectual de Francisca por el simple hecho de ser mujer. Como contrapunto, la protagonista recibe el apoyo de otros tres personajes masculinos, uno de ellos también escritor. La trama se entrelaza con un lío de amores protagonizado por Ana, una amiga, y esta intriga amorosa da pie a un desenlace al estilo clásico: el burlador burlado. Un aspecto muy interesante de *Mi retrato y el de mi compadre* es que la protagonista, Francisca, está componiendo una pieza dramática, y algunas de sus escenas se intercalan en la obra, en un claro ejercicio de metateatro. Además, esta pieza intercalada presenta muchas coincidencias en su planteamiento con la obra anali-

zada en el apartado anterior, *El ajuste de la bolera o una intriga en el teatro*, puesto que la trama se desarrolla en el contexto de una compañía teatral, y se repiten algunos de los temas que acabamos de exponer. Si en la primera obra el objeto de la crítica era principalmente el mundo del teatro a nivel escénico, en esta se abordan los problemas referentes a la creación dramática, con los dramaturgos como objeto de escrutinio, y la figura de la mujer, de la artista, como contrapunto reivindicativo. Las tres categorías analizadas son: los dramaturgos, la compañía teatral y el arte como expresión artística.

4.2.1. Los dramaturgos

En esta obra, Navarro hace una dura crítica de los dramaturgos de su época, representados por el personaje de don Jorge, al que los demás tildan, entre otras lindezas, de ignorante, animal, insufrible, tacaño, majadero y presuntuoso. La característica principal de este personaje es, sin duda, la pedantería, defecto que comparte con su discípulo, Basilio. La autora satiriza duramente a los dos personajes, poniendo en evidencia los vicios que ella percibe en la creación dramática de su época. En un diálogo que mantiene con Tomás, vecino y amigo de la protagonista, Basilio adula a su maestro don Jorge con estas palabras, dichas con admiración y sin ningún ánimo irónico: «¡Si viera V. qué bien pone un aviso al público cuando ofrece una comedia traducida! Mil veces he oído decir que vale más leer el anuncio que la obra, porque allí la eleva hasta las nubes» (p. 165). En este diálogo encontramos otro tema que se repite a lo largo de la obra: la moda o tendencia de muchos autores de la época a hacer exclusivamente traducciones o refritos de obras extranjeras, sin arriesgarse a crear sus propias obras originales, y que la autora critica abiertamente con el siguiente parlamento que Tomás dice refiriéndose a don Jorge:

[...] al tal señor no le estaría de más una lección fuerte [...]; eso de que un bichillo que se necesita tropezar con él para verlo, sin otra ciencia que la de desbaratar lo que hacen los extranjeros, se figure que es el hombre del mundo, el modelo de la perfección en cuanto a literatura... (p. 171).

Si Navarro denunciaba en *El ajuste de la bolera o una intriga en el teatro* la situación de discriminación y acoso que sufrían las actrices, en esta obra la autora aprovecha el contexto para denunciar la misoginia a la que se enfrentan las mujeres que, como ella, se dedican a la dramaturgia. Este es el tema (y objetivo) principal, que por motivos evidentes la autora entrelaza y esconde tras otros conflictos menores más propios de una comedia neoclásica. Aun así, la misoginia se aborda en múltiples ocasiones. Durante el desarrollo de la obra, don Jorge y Basilio ponen en duda (y hasta niegan) la capacidad intelectual de las mujeres, especialmente su capacidad para la creación literaria. En el primer acto, Basilio recomienda a Francisca que deje de escribir, porque «se fatiga demasiado y puede resentirse el cerebro» (p. 143). Y añade con tono paternalista:

A una señora no le está bien entretenerse en esas cosas, eso es bueno para los hombres. Una señora puede, después de cumplir con sus quehaceres domésticos, distraerse con aprender de música, de baile... y dedicarse un rato al tocador, que es el medio más seguro de agradar (p. 143).

Francisca le escucha estoicamente, sin apenas inmutarse, y procura cambiar de tema a la primera oportunidad, aunque sabe que tanto Basilio como don Jorge menosprecian su obra y

han hecho correr por la ciudad falsos rumores sobre ella, afirmando que le escriben las obras, que ella no es realmente la autora.

En la obra también hay personajes masculinos que apoyan a Francisca, y que defienden la capacidad y el derecho de las mujeres a dedicarse a la escritura. Antonio, amigo de la protagonista y reconocido escritor, intenta razonar con don Jorge, quien se pregunta: «[...] ¿no es una vergüenza que donde hay hombres que saben cuál es su mano derecha, se consienta que una mujer salga a cada instante en el diario con anuncios? ¿qué dirán los extranjeros de nosotros?» (p. 153), ante lo que Antonio argumenta que «[...] en la ilustrada Francia hay bastantes obras escritas por señoras», a lo que sentencia don Jorge: «Así serán ellas» (p. 154). En el mismo diálogo, Antonio menciona un dato que podría ser autobiográfico: le comenta a don Jorge que por muy mujer que sea, Francisca «en menos de un año ha escrito trece piezas dramáticas originales, y ha dado a luz la mayor parte», mientras don Jorge no ha hecho más que traducir (pp. 154-155).

En la obra también hay referencias al acoso sexual que sufren las mujeres, y que ahondan en las mismas ideas que ya encontramos en la obra analizada anteriormente: que es la naturaleza del hombre intentar sobrepasarse con las mujeres, y que es tarea de ellas ponerles freno. Sobre esto, la autora pone en boca de Antonio un razonamiento interesante para la época, cuando afirma que le parece absurdo que un error cometido entre dos (se refiere a un encuentro sexual consentido) sea un delito para uno y una victoria para el otro (p. 176).

4.2.2. La compañía teatral

Tal como apuntábamos, la protagonista, Francisca, está escribiendo una nueva pieza cuya historia se desarrolla en el contexto de una compañía teatral, y algunos fragmentos son leídos durante la obra, aportando muchos detalles acerca del funcionamiento de las compañías teatrales. En esta pieza destaca una escena en la cual el autor (empresario) y el poeta (dramaturgo) se reúnen con los actores principales, el galán y la dama, para decidir el repertorio que representarán durante el siguiente mes. Encontramos dos nuevos datos muy interesantes. El primero es que son los propios actores los que deciden qué obras pondrán en escena. En esta pieza, el empresario y el poeta se limitan a sugerir, y son los actores quienes tienen la última palabra (pp. 131-134). El segundo dato viene a corroborar lo apuntado sobre la tendencia a la constante actualización del repertorio teatral, factor que afectaba negativamente a la calidad de las representaciones. En la obra se mencionan doce piezas, de las que incluso se presenta la lista (p. 159). Desde una perspectiva actual, parece un número desproporcionado, pero en el diálogo remarcen que es un repertorio muy reducido y que deberán justificarlo ante el público y el contratista.

En el segundo acto, en una conversación entre Basilio y Tomás, la autora pone en evidencia las intrigas e intereses que dominan el mundo teatral, puesto que Basilio alardea del poder que su maestro, don Jorge, tiene sobre los empresarios, afirmando que «[...] allí [el teatro] no hay más voz que la suya; él dispone casi todas las funciones, hasta los beneficios» (p. 166). Basilio continúa su parlamento asegurando que los empresarios no entienden nada de teatro, y que «toda su ciencia se reduce a cálculos y especulaciones» (p. 166). También afirma que los actores vetan a los escritores que consideran sus enemigos (p. 167). En la siguiente escena, Tomás le cuenta a Francisca que don Jorge es la causa de que las piezas que ella escribe no lleguen a representarse (p. 168), dato que, de nuevo, podría resultar autobiográfico.

4.2.3. El arte como expresión artística

En esta obra Navarro presenta el debate sobre la creación artística entre los principios neo-clásicos y las corrientes románticas que triunfaban en Europa, y lo hace desde la perspectiva de la creación dramática. La autora defiende el talento y la inspiración como fuerzas creativas, y expresa sus ideas por medio de la protagonista, Francisca, que ya en el primer acto se pregunta:

¿[...] qué motivo hay para que yo me engría, por tener numen poético? ¿Es acaso alguna habilidad que he adquirido por la constancia de continuas tareas y desvelos, ni es tampoco una victoria ganada con fuerza de trabajos, privaciones y penalidades? ¿No es una gracia que me ha concedido la naturaleza por la cual le debo estar reconocida? (p. 127).

Antonio también es de la misma opinión, y afirma que «La naturaleza puede más que el arte» (p. 155). Don Jorge, por su parte, defiende la postura contraria, y opina que «sin reglas nada se puede hacer» (p. 155). Para don Jorge, la creación dramática debe basarse en el estudio, conocimiento y práctica de las normas de escritura y, refiriéndose a las obras de Francisca, afirma que «[...] buenas no pueden ser. Una mujer que además de serlo, no ha estudiado, ha leído muy poco, no tiene casi trato con las gentes, con un genio encogidísimo...» (p. 155). Existen varias referencias a la escasa instrucción formal que Navarro había recibido, incluida una de la propia autora en el ya citado *Diario Balear*, donde pide la indulgencia de los lectores ante la publicación de una nueva pieza, «obra de una mujer que no tiene otra instrucción que su disposición natural» (Avisos, 1828, p. 8). Se podría pensar, por tanto, que esta característica de la protagonista que menciona don Jorge es también autobiográfica.

En el desenlace de la obra, Francisca se venga de don Jorge cuando en presencia de todos lee un poema que ella misma ha compuesto para él, y en el que, entre otras muchas cosas, le dice:

Tu pluma es muy roma,
Tu lengua, atrevida.
Estudiaste mucho
Mas se verifica
En ti aquel adagio
De la gente antigua,
Que lo que natura
No da, es bobería
Buscarlo en el arte (p. 186).

Conclusiones

En este trabajo se han analizado dos textos dramáticos de la escritora española Francisca Navarro. El análisis se basó en lecturas múltiples de ambas obras, incluyendo dramatizaciones, y en la identificación de referencias metateatrales, lo que permitió organizar los contenidos por temas y destacar aspectos comunes y específicos. En *El ajuste de la bolera o una intriga en el teatro*, Navarro utiliza la comedia para reflejar, de manera verosímil, el funcionamiento de las compañías teatrales de comienzos del siglo XIX. La obra documenta la jerarquía inter-

na de las compañías teatrales, la precariedad social de los actores, el control gubernamental y las tensiones económicas, mostrando con precisión la interacción entre poder, intereses individuales y normas sociales. Se destacan los conflictos derivados de la envidia, los privilegios familiares y la discriminación hacia las actrices, incluidos episodios de acoso sexual, que subrayan la desigualdad de género en el ámbito teatral. En *Mi retrato y el de mi compadre*, la atención se centra en los dramaturgos y la misoginia que enfrentan las escritoras. La obra se caracteriza por un alto grado de metateatralidad, al presentar piezas intercaladas que reproducen dinámicas teatrales reales, revelando la influencia de los actores principales en el repertorio y la constante actualización de las funciones. Asimismo, documenta la escasez creativa que sufría el teatro español y la tendencia de los dramaturgos a producir traducciones y refritos de limitado valor artístico. Los diálogos sobre la formación técnica frente al talento natural (*numen*) presentes en las dos obras evidencian la tensión entre los principios neoclásicos y las corrientes románticas emergentes, reflejando un debate estético relevante para la época. Combinando crítica social, reflexión estética y fidelidad histórica, Navarro presenta un retrato coherente de la práctica teatral y la situación de la mujer de su época.

Referencias bibliográficas

- Alvear, I. (1995). Una cuenta saldada. En E. Pérez-Rasilla, (ed.), *Una noche de tertulia o El coronel don Raimundo. Mi retrato y el de mi compadre* (pp. 11-16). Asociación de Directores de Escena de España.
- Avisos. (4 de julio de 1828). *Diario Balear*.
- Calomarde, F. T. (1824). *Plan literario de estudios y arreglo general de las universidades del reino*. Ministerio de Gracia y Justicia.
- Calomarde, F. T. (1825). *Plan y reglamento general de escuelas de primeras letras*. Imprenta Real.
- Diario de noticias. (24 de marzo de 1847). *La prensa*.
- Durán, A. (1828). *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*. Imprenta de Ortega y Compañía.
- Espectáculos. (28 de marzo de 1842). *Eco del comercio*.
- Fernández Cabezón, R. (2013). Crisis teatral en Madrid durante el Trienio Liberal. *Revista de Literatura*, 75(149), 105-120.
- Fuente Monge, G. (2013). La figura del general Espartero en el teatro decimonónico. *Historia y Política*, 29, 103-138.
- Garcías Estelrich, D. (2001). La escenografía teatral en los inicios del siglo XIX. *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'Estudis Històrics*, 57, 211-220.
- Gies, D. T. (1986). Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño, 1823-24. En A. D. Kossoff, M. V. Gaitán y F. J. Díez de Revenga (Eds.), *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 607-613). Ediciones Istmo.
- Gies, D. T. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge University Press.
- Gutiérrez Barba, A. (2012). El Trienio Liberal y la represión absolutista en los maestros de primeras letras durante la Década Ominosa: el caso palentino. *Cabás. Revista Internacional Sobre Patrimonio Histórico-Educativo*, 07, 42-56.
- Hidalgo, D. (1879). *Diccionario general de bibliografía española* (tomo VI). Imprenta de Moreno y Rojas.
- Hormigón, J. A. (1995). Casi un hallazgo. En E. Pérez-Rasilla, (ed.), *Una noche de tertulia o El coronel don Raimundo. Mi retrato y el de mi compadre* (pp. 11-16). Asociación de Directores de Escena de España.

- Hormigón, J. A. (1996). *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)* (vol. I). Asociación de Directores de Escena de España.
- Libros. (24 de mayo de 1831). *Diario de avisos de Madrid*.
- Llaquet de Entrambasaguas, J. L. (2001). *La facultad de cánones de la Universidad de Cervera (s. XVIII-XIX)* [Tesis de doctorado]. Universidad de Barcelona.
- Luis, J. P. (2001). La Década Ominosa (1823-1833), una etapa desconocida en la construcción de la España contemporánea. *Ayer. Revista De Historia Contemporánea*, 41(1), 85-117.
- Mesonero Romanos, R. (1881). *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid* (tomo segundo). Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- Navarro, F. (1828). *El enamoradizo*. Miguel y Tomás Gaspar.
- Navarro, F. (1829a). *El ajuste de la bolera o una intriga en el teatro*. Imprenta de Joaquín Verdaguer.
- Navarro, F. (1829b). *Las dos épocas o La destructora de su familia*. Imprenta de Joaquín Verdaguer.
- Navarro, F. (1995). *Una noche de tertulia. Mi retrato y el de mi compadre*. Asociación de Directores de Escena. (Obras originales publicadas en 1829).
- Nieva, J. M. (1824). *Decretos del rey nuestro señor don Fernando VII* (tomo octavo). Imprenta Real.
- Noticias Diversas. (20 de septiembre de 1833). *La revista española*.
- Sánchez Rodríguez, M. J. (2003). *La enseñanza de las letras en la educación de la mujer española (siglos XIII-XIX)* [Tesis de doctorado]. Universidad de Granada.
- Schmelting, M. (1982). *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*. Lettres Modernes.
- Serrano y Sanz, M. (1905). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* (tomo II). Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- Suero Roca, M. T. (1987). *El teatro representat a Barcelona de 1800 a 1830*. Institut del Teatre.
- Teatro de la Cruz. (28 de marzo de 1842). *El correo nacional*.
- Zaera, I. M. (2016). *Mujeres sumisas, mujeres transgresoras en el siglo XIX español: Una aproximación a la obra de Francisca Navarro y Joaquina García Balmaseda* [Tesis de máster]. Universidad del Norte de Texas.

Notas

¹ En las citas textuales de este trabajo, hemos decidido reproducir la ortografía de las obras originales, que puede diferir en algunos casos de la norma ortográfica actual. Esto no afecta a la obra *Mi retrato y el de mi compadre*, puesto que hemos empleado una edición revisada del año 1995.

Perfil de la autora

Gisele Fernández Lázaro es profesora titular del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto, Japón. Es licenciada en Artes Escénicas por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) y máster en Enseñanza del Español como Segunda Lengua por la UNED. Cofundadora y editora de Liberas Press, editorial independiente enfocada en la divulgación científica, se especializa en Didáctica de Lenguas Extranjeras y Estudios Teatrales.

Title

Francisca Navarro: a female perspective on Spanish theater during the Ominous Decade

Abstract

Francisca Navarro, a Spanish author and actress about whom little is known, published at least eleven original dramatic works during the Spanish Ominous Decade (1823-1833), a period marked by profound social and political instability, strict censorship, and a severe economic crisis. This study

examines two of her plays: *El ajuste de la bolera o una intriga en el teatro* and *Mi retrato y el de mi compadre*, both published in Barcelona in 1829. These works constitute exercises in metatheatricity, as in both cases the plot unfolds within the theatrical world. In the former, Navarro delivers a pointed critique of the theatrical profession, implicating actors, playwrights, theater managers, and even political authorities. In the latter, which may be regarded as partially autobiographical, the narrative centers on theatrical authors. Navarro lends her own name, Francisca, to the protagonist, a writer who must contend with the prejudices and scrutiny of her peers on account of her gender. The analysis draws on multiple readings of both plays, including staged interpretations, alongside the identification of metatheatrical references, allowing for a thematic organization that highlights both shared and distinctive elements. Through this lens, the study explores the state of dramaturgy during the Ominous Decade, with particular attention to the position of women in the professional theater. The findings demonstrate how Navarro convincingly depicts the hierarchical structures and precarious conditions of theater companies, economic tensions, gender discrimination, and the creative scarcity of Spanish theater, while simultaneously engaging with aesthetic debates between Neoclassicism and Romanticism.

Keywords

Francisca Navarro, Spanish Ominous Decade, metatheatricity, gender studies, 19th-century theater.

タイトル

フランシスカ・ナバーロ：忌まわしき十年間におけるスペイン演劇への女性的視座

要旨

フランシスカ・ナバーロは、その生涯についてはほとんど資料が残されていないスペインの作家・女優であるが、忌まわしき十年間（1823-1833年）と呼ばれる時代に、少なくとも十一編のオリジナル戯曲を発表している。この時期は、深刻な社会的・政治的不安定、厳格な検閲体制、そして深刻な経済危機を特徴とする激動の時代であった。本稿では、1829年にバルセロナで刊行された二作品：*El ajuste de la bolera o una intriga en el teatro*および*Mi retrato y el de mi compadre*を分析対象とする。これら二作品はいずれも、物語が演劇の世界内部で展開されるという点において、メタ演劇性の顕著な実例である。前者においてナバーロは、俳優、劇作家、劇場経営者、さらには統治者にまで及ぶ、演劇職業全体に対する痛烈な批判を展開している。一方、後者は一定の自伝的要素を有する作品とみなすことができ、物語の中心には演劇作者たちが据えられている。ナバーロは主人公に自身の名である「フランシスカ」を与え、女性であるがゆえに他の作者たちから偏見や疑念にさらされる劇作家の姿を描いている。本研究は、朗読劇を含む精読と、メタ演劇的要素の特定に基づいて行われ、それによって主題別の整理が可能となり、両作品に共通する側面および固有の特徴が明らかとなった。この視点を通じて、本稿は忌まわしき十年間における演劇創作の状況を検討し、とりわけ演劇という専門的領域における女性の立場に焦点を当てる。分析の結果、ナバーロが、劇団内の厳格な序列構造や不安定な労働環境、経済的緊張、ジェンダーに基づく差別、さらにはスペイン演劇における創造的停滞をきわめて写實的に描写していることが示された。同時に本作品群は、新古典主義とロマン主義のあいだに展開された美学的論争をも反映している。

キーワード

フランシスカ・ナバーロ、忌まわしき十年間、メタ演劇性、ジェンダー研究、19世紀演劇