

Renovación expresiva, género e identidades en las dos primeras obras teatrales de Carmen Troitiño: *Pandereta* (1949) y *Pasiones* (1952)*

Expressive Renewal, Gender and Identities in Carmen Troitiño's two Early Plays: *Pandereta* (1949) and *Pasiones* (1952)

INMACULADA PLAZA-AGUDO

Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura. Paseo de la Senda del Rey, 7, Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: iplaza@flog.uned.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2295-4361>.

Recibido/Received: 15-1-2026. Aceptado/Accepted: 14-5-2026.

Cómo citar/How to cite: Plaza-Agudo, Inmaculada (2026). "Renovación expresiva, género e identidades en las dos primeras obras teatrales de Carmen Troitiño: *Pandereta* (1949) y *Pasiones* (1952)". *Castilla. Estudios de Literatura*, 17, pp. 499-528. DOI: <https://doi.org/10.24197/dxdk5969>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: En este ensayo, se aborda el estudio desde un enfoque de género de las dos primeras obras teatrales que Carmen Troitiño, autora, directora de escena y promotora teatral, publicó en la posguerra española, *Pandereta* (1949) y *Pasiones* (1952). En el análisis de ambos textos se presta atención al proceso de construcción de las identidades, tanto masculinas como femeninas, con el fin de determinar hasta qué punto se adhieren al modelo de feminidad/masculinidad propugnado desde el régimen y las posibles transgresiones que se operan. De igual modo, se indaga en los cauces genéricos y expresivos escogidos por la autora en cada una de las piezas, que, en términos generales, se caracterizan por su alejamiento del modelo de la comedia de evasión que triunfaba en los escenarios por esos años.

Palabras clave: autoras de teatro; Carmen Troitiño; franquismo; identidades de género; renovación expresiva.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación estatal: *Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. III. Exilios y migraciones* (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PID2021-124858NB-I00, MCIU/AEI, FEDER, UE).

Abstract: In this essay, we study the first two plays published in post-war Spain by Carmen Troitiño —author, stage director, and theatre promoter— from a gender perspective: *Pandereta* (1949) and *Pasiones* (1952). The analysis of both texts focuses on the construction of male and female identities, in order to determine to what extent they adhere to the model of femininity/masculinity promoted by the regime, and the possible transgressions that occur. Likewise, the essay examines the generic and expressive channels chosen by the author in both plays, which, in general terms, are far from the model of the escapist comedy that was successful on stages during these years.

Keywords: female playwrights; Carmen Troitiño; Francoism; gender identities; expressive renewal.

INTRODUCCIÓN

Durante las últimas décadas, hemos asistido a un proceso de progresiva recuperación y visibilización de la labor autorial femenina en el ámbito hispánico. En el caso específico del siglo XX, gracias al trabajo desarrollado desde un enfoque histórico-crítico y con una perspectiva de género, se ha recuperado una amplia nómina de escritoras que desarrollaron su trayectoria literaria en diversos géneros en el primer tercio de la centuria y que, en buena parte de los casos, la continuaron con posterioridad a la guerra civil en muy diversas circunstancias, en función de si tuvieron que marchar al exilio o de si permanecieron en España tras la contienda. A pesar de la falta de libertad, la férrea censura y una vuelta a un sistema tradicional de roles de género, la producción literaria de las escritoras no se frenó durante la dictadura de Franco, de manera que, aun en un contexto adverso, siguieron escribiendo y, en la medida de las posibilidades, publicando y estrenando (Arias Careaga, 2005; Montejo Gurruchaga, 2013; Nieva-de la Paz, 2018; O'Connor, 1997; Payeras, 2003; Santos Sánchez y Serrano Aguilar, 2024). Muchas de ellas, además, denunciaron en sus obras las desigualdades entre mujeres y hombres y pusieron de manifiesto lo insatisfactorio que resultaba para las primeras un modelo social que las constreñía a la esfera privada, en su papel de madres y esposas (Nieva-de la Paz, 2018, p. 64).

Aunque sus nombres nos resultan menos conocidos que los de las novelistas coetáneas, durante el franquismo hubo también una importante nómina de autoras teatrales que escribieron, publicaron y estrenaron piezas dramáticas, que, generalmente adscritas al modelo de la comedia burguesa, llegaron, en algunas ocasiones, a ser premiadas (Arias Careaga, 2005, p. 171; O'Connor, 1997, p. 30). Algunas figuras destacadas del periodo son

Mercedes Ballesteros, Julia Maura, M.^a Isabel Suárez de Deza, Dora Sedano, Luisa-María Linares, Carmen Troitiño o, ya en las postrimerías de la dictadura, Ana Diosdado y Carmen Resino. A este listado cabe sumar nombres como los de Carmen Conde, Gloria Fuertes o Alfonsa de Torre, que, además de poesía, escribieron obras de teatro, caracterizadas por la innovación en el plano de lo formal (Nieva-de la Paz, 2021 y 2022; Plaza-Agudo, 2022 y 2025).¹

Dentro de este panorama, Carmen Troitiño (1918-¿?) destaca por la versatilidad de su trayectoria, de manera que, a su labor como autora, cabe añadir el rol que desempeñó en el panorama teatral de la dictadura como directora de escena y promotora, a pesar de lo cual no es mucha la información biográfica de la que disponemos sobre ella. Dirigió, entre 1952 y 1954, el Teatro de Cámara de Madrid junto con José Luis Alonso, con quien volvió a estar vinculada en los inicios del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, dirigido por Modesto Higuera y del que fue secretaria de dirección hasta 1957 (Fernández, 1993, pp. 135, 137-138; García Ruiz, 1999, pp. 138-139; Vilches de Frutos, 1995, p. 128).³ Entre 1957 y 1974, fue la promotora, junto con Manuel Benítez Sánchez-Cortés y Luis Escobar, del Teatro Club Recoletos, al tiempo que, según información proporcionada por Hormigón (2005, p. 874), en los años 80 “recuperó la sala Pavón como teatro”. Aunque sin precisar fechas, O’Connor (1997, p. 36) señala, por su parte, que creó el Teatro Palacio del Progreso y dirigió el Teatro Príncipe.⁴ De la importancia de la labor de Troitiño como

¹ Arias Careaga (2005, pp. 171-187) menciona los nombres de otras autoras dramáticas que fueron menos prolíficas que las mencionadas o cuyas obras resultan, según la investigadora, inencontrables. A este listado de nombres, cabe añadir los de Antonia Sánchez Giménez, autora de *Rosa chilena* (1942), y María de Madariaga, que escribió *Maternidad* (1942) (Santos Sánchez y Muñoz Cáliz, 2023, p. 326).

² No he encontrado información sobre la fecha de posible fallecimiento de la autora.

³ Según relata Fernández (1993, p. 138), *El grillo*, de Carlos Muñoz, estrenada en el Teatro María Guerrero en enero de 1957, es la última obra en la que Troitiño aparece como secretaria de dirección.

⁴ En una entrevista con Fernando Castán Palomar en el semanario *Dígame*, localizada en un recorte de prensa en la base de datos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música sin fechar, podemos encontrar más datos biográficos de la autora. En ella, afirma, así, que aprobó una oposición como auxiliar de archivos tras acabar el bachillerato y que después cursó la carrera de Filosofía y Letras. En el momento de realizar la entrevista, ya había dejado su trabajo como archivera. Al margen de su actividad en el Teatro Club Recoletos, se alude, asimismo, a cómo se ha hecho empresaria del Teatro Goya, iniciativa de la Sociedad de Autores de España, también junto con Manuel Benítez y Luis Escobar; anuncia la autora que la temporada se abrirá con *La noche del sábado*, de Jacinto Benavente,

directora da cuenta el hecho de que en la base de datos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), se puede localizar una relación de trece obras en cuya dirección colaboró en la década de los cincuenta. Entre ellas, localizamos algunas de autores extranjeros como Jean Cocteau (*La voz humana*, codirigida con Cecilio Valcárcel), Jean Anouilh (*Colombe*, codirigida con José Luis Alonso), Eugene O'Neill (*El deseo bajo los olmos*, con Pura Ucelay y José Luis Alonso), o Eugène Ionesco (*Amadeo o hay que quitarlo de en medio*, como secretaria de dirección, siendo el director Modesto Higuera); o de autores españoles como Miguel de Unamuno (*Soledad*, con José Luis Alonso), Jacinto Benavente (*Al S. de S.M.I.*, como secretaria de dirección, siendo director Modesto Higuera) o Claudio de la Torre (*Compas*, con Cecilio Valcárcel).⁵

En el presente ensayo, nos centraremos en la faceta de Troitiño como autora teatral, adentrándonos en el estudio de las dos primeras piezas que publicó y que no llegaron a llevarse a los escenarios: *Pandereta* (1949) y *Pasiones* (1952). A ellas siguieron *Si llevara agua*, que obtuvo el Premio Jacinto Benavente en 1954 y se estrenó en el Teatro de la Comedia el 10 de junio de 1955, e *Y los hijos de tus hijos*, que se representó por primera vez en el Teatro Club Recoletos el 22 de julio de 1957. Ambas se publicaron en la colección Teatro de Ediciones Alfíl en 1956 y 1958, respectivamente. Tomando en consideración el importante papel del teatro a la hora de reflejar las dinámicas sociales y de contribuir a la construcción de las identidades colectivas (Vilches-de Frutos, 2008, p. 160) y en una línea de continuidad con el enfoque que desarrollé en el trabajo dedicado a las otras dos piezas teatrales que escribió Troitiño (Plaza-Agudo, 2024), abordaremos ahora estas dos obras iniciales desde un enfoque de género,

estreno sobre el que no hemos podido localizar información. Tanto el entrevistador como ella misma hacen mención, por lo demás, a su labor montando una serie de obras en el Real Monasterio de El Escorial. En la entrevista, se refiere específicamente a *Felipe II*, de José María Pemán, cuyo estreno en el Patio de los Reyes del monasterio tuvo lugar el 14 de agosto de 1957, bajo la producción del Teatro Recoletos (N.G.R., 1957). Esto nos permite datar la entrevista en fechas próximas.

⁵ El 21 de abril de 1956, en la sección “Los críticos criticados” del diario *Informaciones*, el periodista y crítico teatral Juan Emilio Aragonés entrevistaba a Carmen Troitiño y a José Luis Alonso, de los que destacaba su vínculo con el teatro experimental: “Los dos han adquirido su formación teatral en esas escuelas generosas, desprendidas, entusiastas y nunca suficientemente elogiadas que son los teatros experimentales”. De Troitiño subrayaba, específicamente, que era en ese momento secretaria de dirección del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo.

que atiende a procesos de construcción de las identidades, tanto masculinas como femeninas, y que busca determinar hasta qué punto se adhieren al modelo de feminidad/masculinidad propugnado desde el régimen y las posibles transgresiones que se operan.⁶ De igual modo, se indagará en cómo los cauces genéricos y formales escogidos por la autora en cada una de las piezas le permiten plantear una crítica al férreo sistema de género imperante y, en última instancia, burlar la censura y acceder a la publicación en un contexto dominado por la dicotomía ortodoxia-heterodoxia, que contribuye a la gestación de lo que Santos Sánchez (2021) denomina un ‘teatro anómalo’ (pp. 18-22). Se trata de determinar, en última instancia, hasta qué punto el teatro de Troitiño contribuye, como el de otras autoras dramáticas de la dictadura, a la crítica de las desigualdades entre mujeres y hombres perpetuadas desde el poder.⁷

1. *PANDERETA*, DE LA “MUJER MODERNA” AL “ÁNGEL DEL HOGAR”

La trayectoria de Carmen Troitiño como autora teatral se inicia en el año 1949 con la publicación de *Pandereta*, definida en el subtítulo como “experiencia desarrollada en un prólogo y tres actos (divididos en cuatro cuadros, con tres mutaciones), el tercero terminado en un apoteosis”. Esta extensa caracterización anticipa ya desde un primer momento la complejidad estructural, y en cierto modo también argumental, de una pieza difícil de clasificar y, sin duda, alejada de un teatro comercial y del modelo de la *comedia burguesa de evasión* que triunfaba en los escenarios en esos años (Santos Sánchez y Muñoz Cáliz, 2023, p. 304). Con un componente metateatral, el prólogo nos sitúa en un espacio simbólico (en él, destacan dos panderetas, una de las cuales se convierte en representación de España), en el que Apeles, el autor, va convocando a una serie de personajes, clasificados —más que caracterizados— en una lista

⁶ Aunque el ensayo se abre con una primera sección centrada en el estudio de *Pandereta*, dado el especial interés que, desde un enfoque de género y de renovación de los lenguajes expresivos, reviste *Pasiones*, es mayor el espacio que le dedicamos.

⁷ Se trata de un enfoque que ha resultado productivo a la hora de abordar la obra de otras escritoras, como Julia Maura, Mercedes Ballesteros o Alfonsa de la Torre, como han puesto de manifiesto los trabajos que Nieva-de la Paz (2001) y Plaza-Agudo (2012; 2025) han dedicado a la cuestión.

inicial desde un punto de vista moral.⁸ En sus primeras intervenciones, van desvelando, en frases aparentemente inconexas, algunas ideas acerca del contenido de la obra que se va a representar y cuyo sentido se comprende tras el final del tercer acto, que apunta a una lectura en clave patriótica y de reflexión sobre la españolidad. El comienzo del primer acto (identificado como “fase experimental”) nos adentra en el mundo de la bohemia, habitado por una serie de personajes masculinos presentados como intelectuales (Ceniza, Antolín, etc.), entre los que sobresale Silverio, cuya afición por los ambientes nocturnos y de mala vida se vislumbra desde el inicio,⁹ y al que llega, por primera vez, Elia, joven también de ansias intelectuales que se siente deslumbrada ante este mundo, cuya realidad le va mostrando Gracia con sus comentarios mordaces y desmitificadores. En una de sus primeras intervenciones, la advierte, así, de la misoginia de unas figuras masculinas que, desde el inicio, tratan de seducir a la recién llegada: “Prudencia. Las, y sobre todo los hay, en número crecido, que consideran las labores de la inteligencia como algunos espectáculos de la verbena: «Sólo para hombres»” (Troitiño, 1949, p. 29). El acto segundo, antecedido por el letrado “Resultado”, se inicia en casa de Silverio, que está convaleciente y al que cuida su madre. Hasta este espacio, llega Elia, que, totalmente transformada, se ofrece a ser su esposa y a “salvarlo” de la mala vida que ha llevado hasta el momento y que lo ha conducido hasta una situación sin aparente retorno. Él, sin embargo, rechaza con desprecio su ofrecimiento, al tiempo que reafirma su dominio sobre ella. De esta autoridad hará gala más avanzando el acto, cuando, en una reunión del grupo en casa de Medín, aparezca de improviso para manifestar su desprecio a Elia, que ha desobedecido su prohibición expresa de frecuentar este círculo. A partir de ahí, se produce una inflexión en el desarrollo de la obra, de manera que se inicia un proceso de desengaño de la protagonista femenina, que culmina en el acto tercero (antecedido de un letrado con la palabra “Consecuencia”), cuando lo descubra de nuevo en una taberna drogándose y acompañado de otras mujeres. Este hecho la llevará a una profunda desilusión y a fijar sus ojos en Medín, que encarna un modelo de masculinidad convencional (en la lista de los *dramatis personae*, es presentado como “de siempre; el hombre por excelencia.

⁸ Elia, por ejemplo, es presentada como “Toda una mujer, carne y espíritu; sensibilidad” (Troitiño, 1949, p. 11). A Silverio se le caracteriza como “[...] resto de las tertulias de antaño; un desafío al futuro. Vicioso y chulo” (p. 12).

⁹ En una de sus primeras intervenciones, declara a Elia: “Nena, si vas, llegaré a demostrarte cómo aspiró el opio en el aliento de tu boca fresca” (Troitiño, 1949, p. 31).

Correcto”, Troitiño, 1949, p. 12), diferente al de Silverio, y que, al final de la pieza, canaliza un mensaje conservador, de exaltación de una imagen tradicional de la mujer, inserto de lleno en la ideología del régimen:

MEDÍN.— ¡Salve, mujer! Para la corrupción, no nuestra, general, en una u otra forma, la condenación más absoluta. Para la belleza, que merece sobresalir de esa “pandereta” nuestra: pelear y vencer, perpetuamente. En la teoría o en la calle, en el terreno que sea menester. Loada seas, que aún sabes implorar, calarte una mantilla para estar más guapa, y ensalzarte a las Alturas. Nosotros, los hombres, debemos prometerte no ser causa para ello, que no te han de faltar otras contrariedades; pero, ¡nosotros, no! ¡Ya es hora de purificar, de una vez, la pandereta! (Troitiño, 1949, p. 138).

Llama la atención el giro final que se da en el argumento de una obra que destaca, desde el inicio, por un afán renovador, tanto en el plano formal como del contenido. Un ejemplo de este afán experimental lo encontramos al final del acto segundo, cuando se desarrolla una escena, que, próxima al género de la farsa, es definida en la didascalía que la abre como un “ballet”-recitación. Se trata de una especie de danza alegórica, en la que, junto a Apeles, el autor, están presentes personajes de denominación genérica, Hembra, Macho, Copero, etc., que, en sus intervenciones breves y casi telegramáticas, van definiendo el ambiente nocturno y flamenco en que se desarrolla la escena. Más adelante, se presenta la atracción irremediable y atávica que existe entre el Macho y la Hembra:

HEMBRA.— Te llevo sorbido a mi calentura.

MACHO.— Mi pulso se escapa y mis dientes chocan ardidados en cien perversas intenciones. [...]

HEMBRA.— ¡Nos estamos aniquilando!

APELES.— (*A la HEMBRA.*) ¡Huye!

HEMBRA.— No. Destrúyeme. Ya no más. Estoy anegada. Triunfa de mí ¡si de verdad eres un hombre! (*Cae a sus pies.*) (Troitiño, 1949, p. 108).

Más allá de la recreación de ambientes bohemios, en los que el alcohol y las drogas están presentes sin ningún tipo de ambigüedad, sobresale la construcción de las figuras femeninas, fundamentalmente Elia y Gracia, que, al menos en un primer momento, cuestionan el ideal del ángel del hogar, de la mujer como esposa y madre, preconizado desde el régimen. Ambas se mueven por espacios nocturnos, acuden a tertulias en tabernas y tratan de integrarse en un grupo conformado principalmente por hombres.

La Elia del primer acto se dibuja, así, como una joven que comparte las inquietudes de la que, no sin sentido irónico, Gracia denomina “la joven generación” (Troitiño, 1949, pp. 28-29). No tarda, con todo, en descubrir los obstáculos que se presentan para su integración en este ámbito. Desde su aparición, debe hacer frente a los comentarios lisonjeros de sus colegas varones, que, en ningún momento, la consideran una igual, a pesar de su insistencia en la necesidad de que la traten “como una más”: “Volveré: ¡como una más, será mi condición! Celebro el destino que me ha conducido a ello” (p. 57). A esta petición sigue, sin embargo, un comentario misógino y despectivo de Ceniza: “Adiós la «grillería» mundanal, bello sexo engreído: los filósofos te negaron raciocinio porque los hiciste temblar, ¡y no era razonable!” (p. 57).

En el acto segundo, el amor y la atracción que Elia siente hacia Silverio, encarnación del intelectual “maldito”, determinan una transformación en su configuración identitaria, pues se presenta ahora como una figura salvífica que, a través del matrimonio, pretende liberar al hombre de sus propios demonios. Realiza, así, una defensa de esta institución, a la que, en un mensaje en clara sintonía con la ideología nacionalcatólica, presenta como vinculada a la patria: “Yo aspiro a inmolar me a ti delante de un altar divino, en rito tradicional y sagrado, y notar en mis entrañas brotar la Patria; porque la Patria no es otra cosa que raza” (Troitiño, 1949, p. 73). Sin embargo, más allá de estas palabras, el desarrollo posterior del acto, en que ella es humillada y tratada con violencia por parte de Silverio (que escupe y la llega incluso a zarandear), supone una condena de la violencia ejercida contra las mujeres y la denuncia de una masculinidad tóxica: la de un hombre que, a pesar de ser partidario de una vivencia más libre del amor, no duda en ejercer su dominio. En un vehemente discurso, que entronca con el título de la obra, Elia visibiliza, así, el maltrato de que ha sido víctima y la doble moral masculina:

ELIA.— Esta noche me estás revelando todo lo que yo no me hubiera atrevido a suponer: ¡un hombre! Sí, para insultar a una pobre mujer, para abrasarte la garganta de vinazo convertido en la espuma babosa del borracho y en el traspies renqueante del pelele. Un hombre, sí, ¡de pandereta! Esta es la pandereta, la verdadera; no la que lleva nuestro arte por esos mundos; ésta que se queda aquí en muchos hogares y en muchos corazones destrozados, salpicando de asesinato, de vicio y de grosera bajeza, toda su bizarria, que debió ser hombría y se convirtió en hombrada de cascabeles y cartel

romancesco de feria. ¡Perdóname; no he podido más! Pero, ¿por qué te he conocido yo? Yo, española y buena, mujer del principio hasta el fin; que, a pesar mío, te di mi cariño soñando, ¡pobre de mí!, en redimirte. (*Llora.*) (Troitiño, 1949, p. 96).

El discurso de Elia incluye, una vez más, un guiño a la ideología del régimen, de manera que su caracterización final como “española y buena” busca, de algún modo, contrarrestar el impacto de la denuncia que ha llevado a cabo previamente. Anticipa, asimismo, la evolución que experimentará en el acto tercero, en que, tras el desengaño y sobre todo la violencia sufrida, será definida no ya tanto a través de sus palabras y actos como de las de Medín, que se erige en portavoz de la nueva España surgida tras la guerra civil, de la que deja fuera a Silverio, al que considera representante de una generación anterior, que parece identificar con la de la república: “Somos tres generaciones. Los Silverios: nacidos al calor de una bohemia de mesa de billar y libertades trasnochadas. Nosotros: fraguados en un batallar transitorio con fruición de Patria y dolor de injusticia. Y vosotros abiertos a mundos de fuera y avances gigantescos del progreso” (Troitiño, 1949, p. 136).¹⁰ En este contexto, el papel que reserva para Elia, cuya voz se va apagando progresivamente, la sitúa en el marco del hogar, identificada con la Virgen María (el modelo por antonomasia que el franquismo proponía para las mujeres¹¹) y con las esencias patrias, y alejada de ambientes nocturnos y bohemios, asociados con lo masculino:

MEDÍN.— Voy a llevarte al hogar, adórnate con encaje de blonda pudoroso; [...] ve cómo me cubro yo con mi capa española; [...] cógete de mi brazo, que voy a cantarte una copla en la soledad callada de un oratorio, a los pies

¹⁰ Las palabras de Medín se hacen eco del modelo de virilidad exaltado por el discurso falangista, identificado con la nueva nación surgida tras la guerra civil y al que se asociaban, a un tiempo, componentes de valentía y fuerza con otros de austeridad y autocontrol (Box, 2024, p. 43). Frente a esta visión, la España republicana se presentaba, como en este caso, con “calificaciones que aludían al desorden por exceso y descontrol” (p. 44).

¹¹ El de María, esposa y madre y, a la vez, ideal de pureza y castidad, era el modelo principal que se proponía a las mujeres en el franquismo. Frente a ella, se situaría la figura de Eva, que, aunque reivindicada por algunas autoras, era considerada un antimodelo por el discurso oficial (Roca i Girona, 1996, p. 48). Esta misma idea la destaca Martín Gaité (2017) en su ensayo clásico *Usos amorosos de la postguerra española*, al señalar cómo el mito de la ‘mater dolorosa’, “que tenía claras vinculaciones con el culto a la Virgen María, proponía a las chicas casaderas su propio camino de perfección para el futuro” (p. 113).

de la Virgen de las Angustias, porque Elia quiso quedarse con todas y soportar las nuestras. Linda esposa mía, sin sabor de cóckteles ni tabaco hombruno, con aroma de nardos en el pelo: ¡qué español voy a sentirme a la vera tuya! (Troitiño, 1949, pp. 141-142).

Cabe destacar, por lo demás, cómo *Pandereta* admite una lectura en clave alegórica, de manera que, a través del personaje de Elia y su evolución forzada hacia un modelo de feminidad tradicional, Troitiño está planteando un recorrido por las transformaciones operadas en la situación social de las españolas tras el final de la guerra civil, cuando los derechos y logros alcanzados en el periodo de preguerra, especialmente durante la Segunda República, experimentaron una total involución. La nueva “mujer moderna” que encarna en el acto primero se transforma en el “ángel del hogar” en los actos segundo y, sobre todo, tercero. Leída en el conjunto de las cuatro piezas que escribió la autora, se puede aventurar que la obra propone de fondo una reflexión, no exenta de amargura, sobre las dificultades, tornadas finalmente en imposibilidad, que encuentran las mujeres de la dictadura para lograr su realización personal, y la doble moral con que se juzgan los comportamientos masculinos y femeninos.¹² Así, por ejemplo, casi al final, en una escena de carácter pirandelliano, hace su aparición el coro, conformado por la portera y las vecinas, que acusan a Elia del destino aciago que espera a Silverio (“Si le hubiera querido... La muy..., a saber...”, Troitiño, 1949, p. 140), a lo que ella responde implorando a la divinidad y denunciando su culpabilización: “¿Pero oyes a la gente? ¡Señor! ¿Qué más he podido hacer, si no lo has hecho Tú y eres Dios? ¡Yo, que he sido lo único bueno que ha pasado por su vida!” (p. 140).¹³ No podemos, por otra parte, dejar de tener en cuenta

¹² Seis años más tarde de la publicación de *Pandereta*, en una entrevista con Tempus en el diario *Ya* en 1955, a propósito del estreno de *Si llevara agua*, Troitiño se refiere a los avances que observa en la situación social de las españolas, lo que, en su opinión, ha supuesto una integración de las mujeres como creadoras en el ámbito del teatro: “La ausencia de la mujer en la creación teatral se debía hasta ahora a una distinta organización de todas las actividades sociales. Pero cuando ha evolucionado completamente la concepción de la vida, la mujer ha acudido al teatro con su propia versión, que puede ser distinta de la del autor-hombre, pero digna de ser tenida en cuenta”. Inmediatamente después, reproduce, sin embargo, algunos tópicos relacionados con la falsa modestia y destaca cómo ha preferido mantenerse como ayudante de dirección y no como directora, al tiempo que subraya que no cree “en el vicio femenino del tabaco”.

¹³ A la manera de Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*, en esta escena, el autor, Apeles, hace su aparición para dejar clara la intención de la obra, si bien finalmente, a partir

que un final en el marco de la ortodoxia franquista era necesario para que una obra, con “algunas frases y situaciones atrevidas”, como la definió el censor, fuese autorizada para su publicación.

Pandereta fue presentada a censura por la propia Carmen Troitiño el 11 de mayo de 1949 para una tirada de 100 ejemplares en la Imprenta Bermejo. Nueve días más tarde, el 20 de mayo de 1949, fue autorizada para su publicación. En su comentario, el censor la catalogó como una “comedia tonta, de conceptos confusos, mal escrita y sin mérito alguno”, destacando la ininteligibilidad de algunas frases y situaciones atrevidas (Archivo General de la Administración, 1949. Expediente de censura literaria de *Pandereta* n.º 2287).¹⁴

2. *PASIONES* (1952), UNA PROTAGONISTA FEMENINA ENTRE LA REALIDAD Y SU DESEO

También alejada de los cauces de un teatro comercial, pero con una mayor trabazón y coherencia en el argumento, la segunda obra de Troitiño, *Pasiones*, se publicó en el año 1952 en la editorial Escelicer. Está precedida de un prólogo del escritor, periodista y crítico literario Nicolás González Ruiz (1952), quien resalta que “la tragedia empieza y acaba en la figura femenina central, que es su personificación” (p. 10).¹⁵ En efecto, el argumento de *Pasiones* gira en torno a Paulina, una joven de veintinueve años, “muy atractiva” (como se la define en el listado de personajes), que vive con su medio hermano Jenaro, de “treinta y tantos”, que es caracterizado como “muy varonil y muy sombrero” (Troitiño, 1952, p. 15) y que ejerce el rol de cabeza de familia. La relación entre ambos es tensa y conflictiva, con numerosas muestras de hostilidad por parte de este último. A Paulina la pretenden una serie de hombres, de personalidad diversa y contrapuesta, cuyo modo de actuar aparece ya definido en los adjetivos que se les asignan en la lista de *dramatis personae*: Gaspar, con

de una argumentación de Ceniza, acaba exclamando: “Mis personajes: ya no me pertenecen” (Troitiño, 1949, p. 139).

¹⁴ Para entender el funcionamiento de la censura teatral durante el franquismo, especialmente en relación con el llamado teatro crítico, resulta fundamental la consulta del volumen de Muñoz Cáliz (2005) sobre el tema.

¹⁵ Aunque la visión que ofrece no está exenta de paternalismo (se insiste en la condición de autora novel de la escritora), resulta relevante mencionar cómo, al inicio del prólogo, González Ruiz (1952) sitúa a Carmen Troitiño en un grupo de autores que “tienden hoy a la renovación y elevación de nuestro teatro”, al tiempo que resalta su “concepto moderno del teatro” (p. 9).

“aspecto de mala persona”, “matón”; Juan, “infeliz” y “tímido”; José, “señorito de Madrid”, “muy dado a las faldas”; y Julio, “cabal” y “muy avaro” (p. 15). Aunque todos ellos son rechazados por la joven, Jenaro da su aquiescencia para que finalmente sea Gaspar quien la corteje. En el momento en que se está declarando —no sin cierta dosis de violencia— a Paulina, es asesinado por Juan, quien se ve obligado a huir. En una inversión de responsabilidades propia de una sociedad patriarcal y androcéntrica, Paulina es considerada en el pueblo la culpable de la muerte. Sorprendentemente, esta situación dramática propicia una confesión inesperada de Jenaro, que permite que ella logre independizarse del yugo que durante años la ha atado a su hermanastro. En una escena cargada de onirismo, la obra finaliza con un epílogo en el que encontramos, por un lado, a Paulina, sola y resignada a una vida sin amor, pero con una autonomía e independencia materiales; y, por otro, a Juan, huido, que la anhela y llama. Los dos resultan, así, víctimas de sendas pasiones, responsables, como se anticipa ya en el título de la pieza y como la propia joven declara en el acto tercero, del destino aciago que les espera: “Todos a la par: no somos, ni tú ni yo, ni el otro; somos todos, «dominaos» por nuestras pasiones, a las que llegamos dándonos por el gusto, y de las que, por haber «llegao», no podemos ya escapar” (Troitiño, 1952, p. 84).

2. 1. En la estela del drama rural

Ya desde la portada, *Pasiones* aparece definida como una “tragedia en tres actos y un epílogo”, que se ambienta, tal y como se desprende de los diversos paratextos que la preceden (fundamentalmente citas iniciales y listado de *dramatis personae*), en un pueblo de Castilla en la época actual.¹⁶ Se sitúa, así, en la estela del drama rural, que había experimentado un importante desarrollo en España entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX (Paco, 1971-1972; Pedraza Jiménez, 2011, pp. 17-18), a la vez que, como iremos viendo, es claramente perceptible la influencia de los dramas rurales de Jacinto Benavente (muy notablemente de *La*

¹⁶ Sobre esta obra realiza Troitiño un breve comentario en la mencionada entrevista en el diario *Ya* con Tempus (1955). Se refiere a la positiva valoración que de la misma hicieron Olano y Marquerie: “Que Olano leyó «Pasiones» y llegó a decirle a Marquerie que yo había escrito algo muy importante ... o sensacional. Me pincharon, me «empujaron», y entonces maduré mi antigua idea de «Si llevara agua»”.

Malquerida y Señora Ama) y de Federico García Lorca.¹⁷ Cabe destacar, asimismo, cómo otras autoras coetáneas a Carmen Troitiño eligieron este género para indagar en el proceso de construcción de los roles de género y específicamente en determinadas problemáticas que afectaban directamente a la vida de las mujeres. Tal es el caso de Elena Arcediano en *Sol en la arena* —estrenada en 1938 y publicada en 1955— (Trapero, 2007), de Gloria Fuertes en *El caserón de la loca* (Nieva-de la Paz, 2022) o de Alfonso de la Torre en *Cierva acosada* —escrita en la década de los cuarenta, e inédita hasta una edición reciente de 2019— (Plaza-Agudo, 2025). *Pasiones* comparte, además, con esta última obra un afán renovador que pasa por una estilización del lenguaje, que destaca por su lirismo en los parlamentos extensos, y por el carácter simbólico de algunos de los personajes, especialmente de la protagonista, a cuyo conflicto se otorga un cariz universal.

Uno de los aspectos que llaman la atención en la construcción de *Pasiones* es el uso que se hace del lenguaje, que, al igual que buena parte de los personajes, presenta un alto grado de idealización. Así, en la línea de los dramas rurales benaventinos, aunque no se identifican localismos, sí se encuentran numerosos vulgarismos, que son colocados entre comillas para marcar la desviación del estándar. Entre ellos, son especialmente habituales los participios en ‘ao’ y en ‘ío’ (“dominaos”, “llegao”, Troitiño, 1952, p. 84; “tenío”, “podío”, p. 22; “sío”, p. 64), la supresión de fonemas (“paece”, p. 21; “pa”, p. 23; “tos”, p. 75), la colocación del artículo delante de los antropónimos (“el Jenaro”, p. 29; “la Concha”, p. 34), etc. La presencia de estos errores lingüísticos en la forma de hablar de los personajes resulta, sin embargo, impostada, en la medida en que se produce un claro contraste con la complejidad sintáctica de muchos discursos extensos que, incluso, en algunos de los casos, presentan tintes líricos. La siguiente intervención de Paulina, en la que rechaza el ofrecimiento de Juan de huir con él, se caracteriza, así, por la presencia de expresiones metafóricas, estructuras bimembres y polisíndeton, el uso reiterado de exclamaciones retóricas, la riqueza y precisión léxica:

PAULINA.— (*Casi llorando. Exaltada y trágica.*) ¡No! Dile que nuestra colcha sería de sangre; que cuando fuéramos a tener un hijo, ¡tendría la

¹⁷ Jacinto Benavente y Federico García Lorca son dos de los autores que Pedraza Jiménez en su libro fundamental sobre el desarrollo del drama rural en España (2011, pp. 115-140) considera centrales en el cultivo del género, junto con Ramón María del Valle-Inclán y Eduardo Marquina.

palidez y olor de un muerto!; que cuando sus manos cogieran las mías, ¡se crisparían y nos haríamos daño! Que mi sueño sería sobresaltado, ¡y el suyo no me dejaría dormir! ¡Que huiríamos del día, sin aguantar la noche! ¡Que nuestras palabras sonarían a huero y a ronco en nuestras gargantas y que nuestros besos restregarían, espachurrando, los labios hasta dejarlos desollados con una horrible llaga...! (Troitiño, 1952, pp. 81-82).

Cabe destacar, asimismo, la presencia en diferentes momentos de la pieza de canciones de aire popular, obra de Rafael Benedito, a quien se atribuyen en la portada las ilustraciones musicales.¹⁸ Así, por ejemplo, el acto segundo, en consonancia con el ambiente festivo en que se desarrolla la jornada y que contrasta con la tragedia que va a tener lugar, se inicia con una tonada de temática taurina que entonan la Pastora y el Pastor y de la que se incluye incluso la partitura: “En la pradera del río van a salir los toros bravos. Y van a salir los toreros [...]” (Troitiño, 1952, p. 47). Un poco más adelante, cantada por los mozos del pueblo, se anuncia en la didascalia una canción “con mucho carácter popular”, “mezclada con algazara y algún cohete” (p. 49), de la que también se incorpora la partitura y que comienza del siguiente modo: “Dicen que vienen, que vienen los toritos de Calera [...]”.¹⁹ El acto segundo, una vez consumada la muerte de Gaspar, se cierra de nuevo con una canción del Pastorcillo, que, en esta ocasión, aunque también de temática taurina, incorpora un elemento luctuoso: “Y el toro, que era Colín, / con buenas «escornaúras»: / al pobre «Lagarterín» / le metió en las «sepolturas»...” (p. 68).²⁰ Finalmente, en el acto tercero, volvemos a encontrar de nuevo la presencia de canciones populares, en la voz de Gala, una prostituta que llega a la casa de Paulina con un mensaje de Juan y que entona una copla de tintes lorquianos: “La

¹⁸ Aunque en los catálogos de la Biblioteca Nacional de España y de la Fundación Juan March, se atribuyen las ilustraciones musicales a Rafael Benedito Vives, no hemos podido corroborar con absoluta certeza si la autoría le corresponde a él (1885-1963), compositor, director musical y pedagogo, o a su hijo Rafael Benedito Astray (1935-2016), que fue uno de los primeros profesores del Real Conservatorio de Música de Madrid (Rey García, 2025, pp. 12-13). El año de nacimiento y el interés del primero por el folclore popular (tiene varias recopilaciones de canciones populares publicadas a comienzos de los años cincuenta, en la editorial Unión Musical Española) parecen confirmar que sea él el encargado de los arreglos musicales (Asociación para la investigación musical “Rafael Benedito Vives”, s.f.).

¹⁹ Se trata de una canción taurina procedente del folclore popular, “Los toritos de Calera”, que se canta en diferentes lugares de España (Fuertes, s.f.; Morente, 2015).

²⁰ En esta ocasión, no hemos podido localizar el origen de la canción que reproduce el Pastorcillo.

moza mira a la luna, / la luna no mira a «naide»: / ¡qué vacío en la mirada, / cuando está tan lleno el aire!"; "«La gala del cazador / cuando 'tie' la liebre muerta...» (*Con desplante, dice*): La Gala es una mujer, / ¡que tiene mucho de «perra»" (pp. 78-79).²¹

Siguiendo la estela de Federico García Lorca en piezas como *Bodas de sangre* o *Yerma* (Carrascón, 2002), también en *Pasiones* encontramos la presencia esporádica del coro. Al inicio del acto tercero, varios hombres y mujeres, de denominación genérica, comentan el asesinato de Gaspar por parte de Juan y trasladan el sentir del pueblo ante el suceso. Por un lado, hay cierta admiración; por otro, una criminalización y culpabilización, que no solo cuestiona el proceder del asesino, sino también de la propia Paulina, a la que se considera instigadora del hecho:

MUJER 1.^a— Mira...

MUJER 2.^a— ¡Qué desolación! ¡Ay de la hembra que se deja llevar de su instinto! [...]

HOMBRE 1.^o— ¡Todo el pueblo "conmovió"!

HOMBRE 2.^o— ¡Buscan al Juan, que es un valiente!

HOMBRE 1.^o— ¡Un "creminal"!

HOMBRE 2.^o— ¡Tiene la vida sentenciada, mientras hay mujeres con el rostro "amoratao" de sufrir! ¡Un mal, tras otro mal! (Troitiño, 1952, p. 75).

2. 2. Un modelo de identidad femenina más allá de la moralidad imperante

En la primera escena de *Pasiones*, que remite inmediatamente al comienzo de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, nos encontramos a la pareja protagonista, Paulina y Jenaro, que llegan a la casa, caracterizada en la didascalía inicial como un espacio oscuro y en apariencia vacío,²² procedentes de la misa de aniversario de difuntos por los padres de la primera.²³ En esta conversación inicial, se van dibujando

²¹ En nota, se indica que los versos "La gala del cazador / cuando «tie» la liebre muerta..." son de una copla popular. Los hemos encontrado, con una pequeña variación, en *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile. Tomo V*, editado por Enrique Alcalá Ortiz (s.f.): "La gala del cazador, / después de la liebre muerta," (p. 951).

²² "Contemplamos el zaguán de la casa de Paulina y Jenaro; con amplio portal, cerrado, y ventana, entornada. La escena sola; la casa da la impresión de estar vacía" (Troitiño, 1952, p. 19).

²³ Petra, la criada, aparece en escena mientras prepara la casa y reza a la vez; a ella, le sigue la entrada de un grupo de plañideras cuyas oraciones remiten a lo efímero de la existencia

ya las personalidades contrapuestas de cada uno de ellos, de manera que, frente al carácter jovial y bromista de Paulina, Jenaro se presenta como una persona hosca y taciturna, que ejerce su autoridad sobre la joven, a la que recuerda ya en sus primeros intercambios su condición de “hombre de la casa”, que provee el sustento, pues, aunque ella tiene propiedades, es él quien las trabaja: “Lo tuyo, no sería tuyo si no lo trabajase yo cada día” (Troitiño, 1952, p. 23). De igual modo, le da indicaciones sobre cómo debe vestir e incluso, por un comentario de la joven, se insinúa que, en algún momento, ha podido ejercer violencia física sobre ella:

JENARO.— He dicho que lo eres, ¡lo sé muy bien! Pero ese traje oscuro está bien en la iglesia. Es la fiesta, y vas mejor de ropa clara a retozar para la plaza. Ese... para la iglesia. Alguna vez has “llorao” con él y no quiero que lo manches en el baile. Te cambiarás...

PAULINA.— ¿Me pegarías, si no?

JENARO.— Puede...

PAULINA.— Estate tranquilo. Me sienta mejor lo claro.

JENARO.— Ponte maja... Enredadora... Ponte maja...

PAULINA.— ¿Te da rabia?

JENARO.— (*Con desprecio.*) ¿A mí? ¡No estoy por reírme!

PAULINA.— Pues yo sí. (*Lo hace.*) Me diviertes..., contra lo que esperas. (Troitiño, 1952, p. 23).

A pesar de la sorna con que Paulina responde a las palabras de Jenaro, el posterior desarrollo de la trama deja entrever la complejidad de este personaje femenino, que finalmente resulta víctima de un sistema de roles de género tradicional que limita la independencia y libertad de acción de las mujeres. Su situación resulta, así, representativa de la que vivían las españolas durante la dictadura franquista, en la medida en que es una mujer soltera y huérfana de veintinueve años que se ve obligada a vivir con un

humana. Sus lamentos resultan, sin embargo, forzados, pues, por un comentario previo de la primera, sabemos desde el inicio que las muertes a las que se hace referencia no son recientes (quince años la madre; ocho el padre): “¡Y... con «la tema» del aniversario, «tos» los años!” (Troitiño, 1952, p. 19). También encontramos resonancias de Poncia en la figura de Elisa, antigua sirviente de la casa de cincuenta años, que, con la misma clarividencia que el personaje lorquiano, muestra el absurdo de un ritual que, precisamente por repetirse todos los años, pierde su sentido original de honrar a las personas fallecidas: “Yo me refiero a la gente, a los del pueblo. No se les figura, sino que «tos» los años se mueren los «defuntos pa» que ellos repitan las mismas cosas que dijeron la vez primera..., que, con la repetición, le suenan a una a hueco” (p. 21).

hermanastro que la trata con hostilidad y violencia y que toma decisiones sobre su vida en función de sus propios intereses. Al igual que la protagonista de la siguiente obra de teatro de Troitiño, *Si llevara agua*, Paulina es objeto, además, de maledicencias que parecen arrancar en un suceso acaecido en su primera juventud, del que apenas se aporta información, sino solamente insinuaciones por parte sobre todo de Jenaro, quien, en una conversación con Gaspar, afirma: “Se quiso escapar, ¡tú lo sabes!, con el primero que la dijo: ¡tienes la piel lechosa!” (Troitiño, 1952, p. 40), a la vez que achaca a este hecho la muerte de la madre de la joven. A estos rumores que cuestionan su buen nombre y su moralidad, se suma el de una posible relación con Jenaro, de la que se hacen eco diversos personajes a lo largo de la pieza, como las mozas 1.^a y 2.^a, que se niegan a esperar a Paulina para ir hasta la feria del pueblo (p. 33), o Rosa, que está enamorada del hermanastro y que, a pesar de ser supuestamente su amiga, la acusa de seducirlo: “Sobre que ella es una enredadora... Y él... ¡es un hombre! [...] Pero, a veces...: ¡ojalá y fuera verdad lo que dicen en el pueblo, «pa» irlo gritando por «toas» las esquinas y que la maldijeran todos!” (p. 43). Como también sucedía en *La casa de Bernarda Alba*, el férreo sistema de género imperante determina que no exista una relación de sororidad, sino más bien de rivalidad, entre las protagonistas femeninas.

Cabe destacar, por lo demás, cómo, a través de la perspectiva que van ofreciendo diferentes personajes, se va conformando una imagen de Paulina como una especie de *femme fatale*, estereotipo con una cierta presencia en el cine de la época, y que, como señala Martín Gaité (2017, pp. 140-143), era considerado un antimodelo para las jóvenes de la posguerra. La protagonista de *Pasiones*, sin embargo, se apropia del modelo y lo utiliza para reivindicarse a sí misma y expresar su propio deseo sexual, en una serie de afirmaciones transgresoras que, como las que siguen, suponen un ataque directo al ideal de pureza y virginidad que, desde el régimen y la Iglesia católica, se imponía a las mujeres (Roca i Girona, 1996):

PAULINA.— ¡Huy!, de lo que me pide no digamos. A veces me da unos gritos... Y lo malo del caso, es, que también se aturde una... con los que dais vosotras. ¡Sé llana! (*Señala.*) “To” ésto [sic] que te envuelve es carne, ¡carne! Y “to” lo que calláis, todas, es por lo que quisierais gritar...; que, ya digo, que aturdís, aunque sólo sea con las intenciones.

ROSA.— Cuando se es decente, pueden tenerse intenciones, pero debe haber compostura. (Troitiño, 1952, p. 35).

Las palabras de Paulina naturalizan, pues, un deseo que Rosa no niega, pero sí reprime en aras de una supuesta decencia. La liberación sexual de la que es adalid la lleva, por otro lado, a establecer una relación con los hombres basada en el juego de la seducción, que le permite una sensación de falso dominio, a la vez que la configura como una mujer aparentemente empoderada y despreocupada por el qué dirán. En diferentes escenas, hace, así, alarde de una desenvoltura que es condenada por los códigos morales impuestos a las mujeres. Un ejemplo significativo lo encontramos en su primer encuentro con José, uno de los cuatro pretendientes: se contonea ante él, ríe pícaramente e incluso mantiene una conversación en la que los juegos de palabras esconden unas referencias sexuales más que evidentes:

JOSÉ.— (*La toma una mano.*) ¿Entonces? ¿Me vas a dejar que te paladee?

PAULINA.— (*Ríe. Se suelta.*) ¡A lo mejor! Pero, ¡qué fachoso eres y qué malos pensamientos tienes!

JOSÉ.— ¡Tuya es la culpa!

PAULINA.— ¡Ah, sí? [sic] ¡Tengo una estatua dentro de mí, de carne, maciza, para ti! Ves luego a la plaza.

JOSÉ.— ¿Irás? (Troitiño, 1952, p. 25).

El coqueteo de Paulina se repite con los diferentes hombres que la cortejan, de modo que, detrás de su forma de actuar, parece haber tanto un claro afán de transgresión de los códigos impuestos a las conductas femeninas como de escandalizar a las otras jóvenes que censuran sus comportamientos. En una conversación con Gaspar rememora, así, un baile procaz que mantuvieron el año anterior por las mismas fechas (“¿Te acuerdas del baile que echamos a la anochecida? ¡Creí, y que nos comían!”), Troitiño, 1952, p. 37), lo que provoca el escándalo de Concha y Paca, hermanas de José, recién llegadas de Madrid.²⁴

En el inicio del acto segundo, el carácter zalamero y seductor de la joven se revela, sin embargo, como un mecanismo de defensa que le permite ocultar sus verdaderos sentimientos en una sociedad patriarcal en la que carece de libertad e independencia. En una conversación con el

²⁴ Concha lo expresa en los siguientes términos: “Tú, que nosotras, está mi hermano por medio, y gracias que no ha venido solo. Estoy cavilando en lo poquito que nos va a ver este pueblo” (Troitiño, 1952, p. 37). La contraposición entre las jóvenes de pueblo/provincia-Madrid que se establece en *Pasiones* recuerda, por lo demás, a la que encontraremos unos años más tarde en una de las novelas emblemáticas de la posguerra, *Entre visillos* (1958), de Carmen Martín Gaité.

Zagal, un muchacho enfermizo con el que le une un vínculo casi maternal,²⁵ le cuenta la historia de una niña “a la que creían muy feliz y muy alegre” (Troitiño, 1952, p. 54) y que actúa como claro trasunto de ella misma, que se dibuja como una mujer autoconsciente, que sabe perfectamente que ninguno de los hombres que la pretenden “la quería bien” y que utiliza la risa y la burla como estrategias de ocultación (p. 54). Su conflicto adquiere, así, una dimensión existencial e incide en lo imposible de su felicidad, que representa como una quimera propia de novelas:

PAULINA.— ¡Niño mío! En las novelas, alguna vez, por el alma grande del que las inventa; en el mundo... raramente coinciden los seres, que pueden sonreír juntos de ese modo. Puede haber alguno..., ¡pero coincidir...! ¡La niña no tiene esperanzas! Por eso te dije que se llamaba: la “enamorada del amor”, ¡que no tiene forma! (Troitiño, 1952, p. 55).

También desde este punto de vista, el drama de Paulina entronca con el de las protagonistas lorquianas, atrapadas entre la realidad y un deseo, que, ante las restricciones sociales impuestas por su condición de mujeres, se torna imposible. En lo formal la deuda es, asimismo, más que evidente: la conversación entre la joven y el Zagal está acompañada de una melodía que se escucha de fondo “discretamente” (Troitiño, 1952, p. 52), y cuya partitura se reproduce. Supone, por lo demás, una continuidad con las canciones de aire popular que abren el acto y que ilustran el aire festivo en que se desarrolla la primera parte del mismo.

En un momento dado, al final del primer acto, Jenaro, tras la insistencia de Rosa y en un acto de crueldad, acuerda el matrimonio de la joven con Gaspar, el peor candidato posible de los cuatro, pues es un hombre pendenciero, que ha estado incluso en la cárcel. A pesar de la vulnerabilidad de su posición como mujer soltera de cierta edad, Paulina rechaza la proposición en un intercambio dialéctico en el que, en un contexto donde carece de cualquier resquicio para mantener su independencia material, defiende la independencia y autonomía de sus afectos, justificando, de algún modo, una soltería que se presenta como elegida ante la imposibilidad de vivir una historia de amor en igualdad de condiciones: “Tiene gracia. La Paulina casada con una mala persona, para

²⁵ Este incluso llega a decirle: “¡Qué buena eres! Me gustaría, ¡qué cosas!, me gustaría ser hijo tuyo” (Troitiño, 1952, p. 52).

que no se le olvide: ¡cómo ha vivido siempre! Tenéis mucho poder y mucha fuerza; pero, ¡no podréis con la «real moza»!” (Troitiño, 1952, p. 60). Inmediatamente después, en una de sus intervenciones más vehementes y justo antes de que la verdadera tragedia se cierna sobre ella (Juan asesina a Gaspar), Paulina hace un alegato a favor de su soledad, que, en un sentido amplio, conecta con la reivindicación de esta como espacio de desarrollo e independencia que lleva a cabo el pensamiento feminista español desde finales del siglo XIX, tal y como ha estudiado Johnson (2009):

PAULINA.— (*Triste y agresiva, juntamente.*) [...] Pero hay otra verdad, otra, de la que vosotros no podéis saber nada. Y, sin embargo, es la única que os podía traer a mi corazón. ¡Ah!, ¿qué importa eso?, si eso es tan mío, que ninguno sabréis de ello. Un día u otro tendré que caer así, o, ¡peor aún! Y todo..., (*Fiera.*) ¡suéltame!, todo porque la Paulina está sola. ¡Y lo ha estado siempre! ¡Porque la Paulina no ha tenido, ni tiene, ni tendrá, un hombre que la defienda! (Troitiño, 1952, p. 62).

Aunque al igual que los otros tres pretendientes Gaspar es un personaje dibujado desde cierto esquematismo, en este diálogo con Paulina revela una nueva dimensión de su personalidad, de manera que, más allá de la hombría de que hace gala y de la maldad con que se le caracteriza en el listado inicial, muestra momentáneamente su vulnerabilidad y pide ayuda a la joven, a la que, siguiendo otro tópico fuertemente asentado en la tradición literaria, presenta como la “mujer salvífica” que puede cambiarlo: “Tú puedes convertir ésto [sic], que me roe, en eso, que tú me enseñes, si me lo das. Con ansia te lo pido. ¡Mírame! ¡A ver si se ha hecho más dulce ese gesto que te espanta!” (Troitiño, 1952, p. 60).²⁶

La tragedia de la obra, que supone también un punto de inflexión en la trama, tiene lugar tras esta conversación, cuando Juan, el más apocado de los pretendientes, mata a Gaspar. Lejos de considerarse a Paulina víctima de la situación, los familiares de asesino y asesinado la culpabilizan y la acusan a través de adjetivos que aluden a su perfidia y a

²⁶ Cabe resaltar las concomitancias que existen entre esta figura, a la que se presenta como encarnación de la virilidad, y Chulo-Mastín, uno de los protagonistas masculinos de *Cierva acosada*, tragedia de Alfonsa de la Torre escrita por los mismos años en que se publica la obra de Troitiño (Plaza-Agudo, 2025). A diferencia del Leonardo de *Bodas de sangre*, sin duda referente para la construcción de ambos personajes, estos se presentan en las dos piezas como individuos perpetradores de una violencia física y/o simbólica contra las correspondientes protagonistas femeninas.

su procacidad (“embaucadora”, “lagartona”, p. 64), reacción a la que se unen otros personajes femeninos, como Concha, quien expresa también de un modo vehemente su rechazo: “¡Me das penas y me das asco! ¡Te tratan como mereces!” (p. 65). La doble moral con que se juzgan los comportamientos femeninos queda especialmente patente en la última intervención de la hermana de Juan, que sitúa a Paulina en el vértice de un triángulo que ha llevado a la perdición a las figuras masculinas, como si los actos de estas fueran inevitables ante la capacidad de seducción de la joven, dibujada una vez más como una *femme fatale*:

HERMANA.— Ve para tu casa. Se dice bien. Y en la casa del Gaspar y en la mía: dos sillas vacías. (A PAULINA.) ¡Por ti! Y en la tuya: una llena de tu cuerpo... y rodeada: ¡por las dos sombras de dos hombres para los que has “sío” la perdición! (Troitiño, 1952, p. 66).

Tras la muerte de Gaspar, en un claro paralelismo con el final de *Bodas de sangre*, de García Lorca, concretamente con el destino de la Novia tras la muerte del Novio y Leonardo, Paulina, desesperada, asume, en un primer momento y no sin cierta rebeldía, el presente aciago que se presenta ante ella, su situación entre la vida y la muerte. Como declara a Jenaro más adelante, reconoce, en una sentencia paradójica, como propia la culpa que se le achaca en el pueblo: “Soy culpable, moral, ¡de una culpa que no tuve jamás!” (Troitiño, 1952, p. 84); y decide apartarse de la sociedad, haciendo suyo el ostracismo a que ha sido condenada: “Diles, a todos, que me quedo aquí sola, fuera del pueblo, ¡curando mis llagas como en la peste bíblica!” (p. 68). Su actitud no es, sin embargo, de sumisión, de manera que el acto segundo se cierra con un discurso transgresor en el que interpela directamente a la divinidad por el sufrimiento infructuoso a que se la condena: “¡Señor! ¿Por qué merezco «to» esto? Perdóname. ¡Sé que lo merecemos! Pero, ¿por qué me has elegido a mí, para dejarme tan dolorida, tan abandonada? Vos, ¿no veis, Señor, que este escarmiento no valdrá, que seguiremos siendo infames?” (p. 68).

2. 3. Al fin, un cuarto propio

Lejos de lo que el subtítulo de la obra puede hacernos pensar (“tragedia en tres actos y epílogo”), el final de *Pasiones*, desarrollado a partir del acto tercero, supone la liberación de Paulina, que consigue una independencia económica que le reporta la ansiada autonomía. Desde este punto de vista,

el momento clave tiene lugar en la última conversación que mantiene con Jenaro, quien, tras definirla como “una obsesión”, confiesa lo que esta ya intuía desde tiempo atrás: el sentimiento que experimenta hacia ella es de odio y no de amor, pues la considera culpable de la muerte de su propia madre. Aunque él no lo llega a afirmar abiertamente, las palabras de Paulina dejan entrever, además, que estaba enamorado de esta, lo que supone, en cierta forma, una nueva reescritura del mito de Fedra e Hipólito, que, ya en el periodo de preguerra, había abordado Halma Angélico en *La nieta de Fedra* de 1929 (Plaza-Agudo, 2015, p. 230).²⁷ La revelación de esta verdad incómoda implica, paradójicamente, una puerta abierta para la protagonista, que, a partir de ese momento, al ver confirmadas “las malas suposiciones de la «real moza»” (Troitiño, 1952, p. 86), niega cualquier autoridad moral a Jenaro, que se configura ahora ya “como otro «cualquiera»” (p. 86) y ella como una nueva persona: “De mí sé deciros, que, por entender lo poco persona que había sido, he «empezao» a serlo desde ahora mismo” (p. 87). La doble “mala” pasión de Jenaro, amor incestuoso hacia su madrastra y odio no exento de lascivia hacia su hermanastra, hace posible el empoderamiento de Paulina, que deja de acatar sus órdenes y asume las riendas de su vida y de sus bienes materiales: “En pleito de intereses no hemos de pelear, tendrás lo tuyo y yo lo mío. Pero yo sola, libre, señora de mi hacienda y de mi casa. Castellana y labradora: seré cobijo, aunque ninguno haya «encontrao» yo” (pp. 87-88). Gracias al descrédito moral de Jenaro y a su marcha, Paulina alcanza metafóricamente el ansiado “cuarto propio” de que hablaba Virginia Woolf a finales de los años veinte:

PAULINA.— Ya he “traspasao” el dolor: ¡comienzan a respetarme! Defenderé esta casa sin hombre como lo hubiera hecho él, si le hubiera habido. Y, en mis horas solas, como mujer, la sentiré grande y vacía, grande y dolorosa, como mi propia vida... (Troitiño, 1952, p. 88).

Aunque las palabras de Paulina no dejan de resultar transgresoras en pleno franquismo, reflejan, a un tiempo, las mayores cuotas de autonomía de que, según el Código Civil, disfrutaban las mujeres solteras con respecto a las casadas, especialmente a partir de los veinticinco años (Moraga, 2008, p. 237; Ruiz Franco, 2019, pp. 38-39). No obstante, como también planteaba Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la*

²⁷ Observamos aquí una coincidencia, en este caso argumental, con el drama rural de Jacinto Benavente, *La Malquerida* (1913), en el que el conflicto gira precisamente en torno al enamoramiento/atración sexual entre Acacia y su padrastro Esteban.

postguerra española, eran objeto de estigmatización en una sociedad que las veía con “mezcla de piedad y desdén” (Martín Gaité, 2017, p. 39).

La transgresión definitiva de Paulina se articula, sin embargo, en la conversación que mantiene con José hacia el final del acto tercero, en la que lo pone a prueba. Aprovechando la visita que este le hace con intenciones deshonestas, lo invita fingidamente a mantener relaciones sexuales con ella en su propia casa, lo cual es rechazado por el hombre, que considera una opción más conveniente que se fuguen juntos. La nueva situación de Paulina le permite dar un giro a la relación de dominación/subyugación a que se había visto sometida por las diferentes figuras masculinas: la que había sido considerada “una conquista fácil, una zagala propicia a caer un día u otro” (Troitiño, 1952, p. 91) rechaza el rol de “amante” que le propone José y visibiliza las nefastas consecuencias que aceptar dicha proposición habría tenido para ella: “Y un mal día, esta infeliz, descastada de su hogar, rodando por esos mundos; mientras, el guapo del hombre, perdona, ¡del medio-hombre!, altanero luce en la solapa el clavel de su conquista” (p. 92). A través de su discurso, Paulina lanza, pues, una dura crítica a la doble moral con que se juzgan los comportamientos masculinos y femeninos, a la vez que aboga por un tipo de relación de pareja basada en la plena igualdad y más allá de un vínculo legal o moralmente sancionado por el Estado o la Iglesia:

PAULINA.— Sí hijo, tu moral es de puertas “pa” fuera. En la calle, la mala yo, la vergüenza, mía; el don Juan, tú la aventura, tuya. Y la mía es de dentro. En mi casa soy señora, y si tuviera un amado: a la luz del día; que sería por amor, y amor es ciego y no ve los peligros; y él y yo tendríamos que dar la cara, y arreglarlo... o separarnos; pero en terreno semejante. Buenos o malos...: ¡los dos! (Troitiño, 1952, p. 92).

La risa de Paulina con que termina el acto adquiere, así, un nuevo sentido muy distinto del que tenía al comienzo de la obra.²⁸ Resulta, por lo demás, curioso que la oscuridad que se hace tras la caída del telón vaya acompañada de la canción que entonaban dos pastorcillos al inicio del acto segundo, de aire popular y festivo.

El breve epílogo que cierra definitivamente la pieza incide de nuevo en la complejidad del personaje de Paulina, que es ahora presentada sin ningún tipo de compañía en su dormitorio, junto a una cama, que, lejos de ser “tálamo nupcial”, se convierte en emblema de su soledad, pues ella,

²⁸ “(Sale.) (PAULINA ríe.) (Se hace oscuro, oyéndose la risa de PAULINA...)” (Troitiño, 1952, p. 92).

que se había definido a sí misma como “enamorada del amor”, se presenta ahora como una mujer definitivamente sola, que, a pesar de anhelar la presencia de una figura masculina que sacie su deseo,²⁹ es consciente de las ventajas que reporta su nueva situación: “¡No. Que no venga! ¡Eres tremenda, Paulina! Mira... aquí que estás a solas contigo, y no tienes que andar con fingimientos, ¡eres tremenda!” (Troitiño, 1952, p. 95). Su discurso deja, sin embargo, entrever el coste emocional que para las mujeres de la dictadura suponía el hecho de llevar una vida autónoma, alejada de la dependencia en lo material de una figura masculina.

A pesar del carácter transgresor del mensaje canalizado, *Pasiones* pasó sin problema la censura, de manera que, apenas cuatro días después de presentarse e iniciarse el expediente, el 24 de diciembre de 1951, se aprobó su publicación, en una tirada de 1000 ejemplares. Fue definida como un “drama de ambiente moral, algo fuerte, pero sin gran inconveniente” por un censor que no hizo objeción alguna de cualquier otro tipo ni explicó en qué consistía lo que caracteriza como un “ambiente moral, algo fuerte” (Archivo General de la Administración, 1951. Expediente de censura literaria de *Pasiones*, n.º 5466).

CONCLUSIONES

El análisis llevado a cabo s pone de manifiesto el indudable interés de las dos primeras piezas teatrales escritas por Carmen Troitiño, una figura importante en el panorama teatral del franquismo, que, sin embargo, apenas ha recibido atención crítica hasta la fecha. Tanto *Pandereta* como *Pasiones* son dos obras formalmente innovadoras que, en plena dictadura, colocan en el centro de su trama argumental a dos figuras femeninas, Elia y Paulina, que se alejan del ideal de feminidad hegemónico en la dictadura, el “ángel del hogar”, para plantear una reflexión profunda sobre el proceso de construcción de las identidades femeninas —y, en cierto modo, también de las masculinas— en el seno de una sociedad androcéntrica y patriarcal. Ambas piezas visibilizan, así, la misoginia estructural de que son víctimas las mujeres, y denuncian la violencia física, psicológica y simbólica que se ejerce contra ellas, así como la doble moral con que se juzgan sus comportamientos. Estamos, por lo demás, ante un enfoque de género que tendrá continuidad en las otras dos piezas de Carmen Troitiño, *Si llevara*

²⁹ “PAULINA.— (*Con definitiva sinceridad.*) ¡Sentiré siempre la voz del hombre, porque, desde el fondo de mis entrañas, yo también le llamaré siempre!” (Troitiño, 1952, p. 96).

agua e *Y los hijos de tus hijos*, mucho más convencionales desde un punto de vista formal y que, tal vez precisamente por ello, lograron llegar a los escenarios (Plaza-Agudo, 2024).

Con un importante componente metateatral y simbólico, *Pandereta* es una obra que destaca por la ambigüedad en lo que se refiere a su posicionamiento ideológico. Así, por un lado, canaliza un mensaje acorde con la ideología nacionalcatólica del régimen, en la medida en que parece abogar por un modelo de feminidad tradicional, denuncia la decadencia y corrupción de una figura como Silverio, a la que identifica con la Segunda República, y, frente a la fascinación por lo extranjero, exalta el patriotismo español. Por otro lado, más allá del carácter moralizante del final, no se puede obviar que la obra visibiliza un modelo de feminidad alternativo en la figura de Elia, que destaca por sus inquietudes intelectuales, que no son en ningún momento ridiculizadas ni cuestionadas, y que, aunque posteriormente evoluciona para acomodarse a un ideal más convencional, denuncia la misoginia de los hombres con los que se relaciona, así como la violencia de que es objeto. Se trata, sin duda, de un personaje que entronca con las “mujeres modernas” del periodo previo a la guerra civil.

Lejos de la ambigüedad ideológica de la pieza anterior, en *Pasiones*, Troitiño se sirve del modelo del drama rural, y al igual que hizo Federico García Lorca en sus dramas y tragedias rurales, de los que encontramos algunos ecos en las páginas de *Pasiones*, coloca en el centro de la historia a una figura femenina, que, como las heroínas lorquianas, visibiliza el conflicto entre la realidad y su deseo. Paulina es, así, un personaje complejo y poliédrico, que, aunque en apariencia se ajusta al arquetipo de la *femme fatale*, posteriormente evoluciona hacia una independencia y autonomía materiales. Estamos, en este sentido, ante una pieza que se aleja de visiones estigmatizadoras de la soltería de las mujeres, al tiempo que aboga por un tipo de relación de pareja basada en la plena igualdad.

BIBLIOGRAFÍA

Alcalá Ortiz, Enrique (s.f.). *Cancionero popular de Priego: poesía cordobesa de cante y baile*. Tomo V. s.l.: s.e., [https://www.enriquealcalaortiz.com/web/pdf/02.05._CANCIONERO_POPULAR_DE_PRIEGO._\(Tomo_V\)\(18\).pdf?PHPSESSID=bn9t0cr7damnasbrglloom1ti2](https://www.enriquealcalaortiz.com/web/pdf/02.05._CANCIONERO_POPULAR_DE_PRIEGO._(Tomo_V)(18).pdf?PHPSESSID=bn9t0cr7damnasbrglloom1ti2) [11/12/2025].

- Aragón, Juan Emilio (1956). “Los críticos criticados”. *Informaciones*, 21 de abril [recorte de prensa disponible en el catálogo del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, CDAEM].
- Arias Careaga, Raquel (2005). *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Asociación para la investigación musical “Rafael Benedito Vives” (s.f.). “Rafael Benedito Vives (1885-1963)”, <https://asociacionrafaelbenedito.wordpress.com/rafael-benedito/> [05/12/2025].
- Box, Zira (2024). “Género, nación y virilidad en el primer franquismo: algunas propuestas para el análisis”. En Diego Santos Sánchez y M. Serrano Aguilar (eds.). *“El niño mirará al mundo, la niña mirará al hogar”. Literatura y género bajo el franquismo*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 37-57.
- Carrascón, Guillermo (2002). “La concepción del coro en *Bodas de sangre*”. *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 1. DOI: <https://doi.org/10.13135/1594-378X/2366>.
- Castán Palomar, Fernando (s.f.). “Dejó su puesto de archivera para dedicarse a la literatura dramática”. *Dígame* [recorte de prensa disponible en el catálogo del CDAEM].
- Fernández, José Ramón (1993). “Teatro de búsqueda: las representaciones de cámara y ensayo en los teatros oficiales (1939-1960)”. En Andrés Peláez (dir.). *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985)*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, pp. 133-141.
- Fuertes, Cristina (s.f.). “Canciones populares de Europa. Los toritos de Calera”, http://www.xtec.cat/monografics/rtee/europa/082es/partitura_esp.htm [11/12/2025].
- García Ruiz, Víctor (1999). *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*. Pamplona: EUNSA.
- González Ruiz, Nicolás (1952). “Prólogo”. En Carmen Troitiño. *Pasiones*. Madrid: Talleres Gráficos Escelicer, pp. 7-11.

- Hormigón, Juan Antonio (coord.) (2005). *Directoras en la historia del teatro español (1550-2002). Volumen III (1930-2002). M-Z*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Johnson, Roberta (2009). “El concepto de la soledad en el pensamiento feminista español”. En Pilar Nieva-de la Paz (coord. y ed.). *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*. Amsterdam/New York: Rodopi, pp. 23-44.
- Martín Gaite, Carmen (2017). *Usos amorosos de la postguerra española (1987)*. Barcelona: Anagrama.
- Montejo Gurruchaga, Lucía (2013). *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Moraga García, María Ángeles (2008). “Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el franquismo”. *Feminismo/s*, 12, pp. 229-252. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2008.12.09>.
- Morente, José (2015). “Los toritos de Calera”, en *La razón incorpórea. Flamenco y toros*, <https://larazonincorporea.blogspot.com/2015/01/los-toritos-de-calera.html> [11/12/2025].
- Muñoz Cáliz, Berta (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- N[icolás].G[onzález].R[uiz]. (1957). “«Felipe II», de Pemán, en el patio de los Reyes del monasterio de El Escorial”. *Ya*, 15 de agosto [recorte de prensa disponible en el catálogo del CDAEM].
- Nieva de la Paz, Pilar (2001). “La escenificación de los roles sexuales y la censura de género durante el franquismo: el caso de Julia Maura”. *Iberoamericana*, 1.2, pp. 165-178. DOI: <https://doi.org/10.18441/ibam.1.2001.2.165-178>.
- Nieva-de la Paz, Pilar (2018). *Escritoras Españolas Contemporáneas-Identidad y Vanguardia*. Berlín: Peter Lang.

- Nieva-de la Paz, Pilar (2021). “Mito, compromiso político y renovación teatral: *Prometeo*, de Gloria Fuertes”. *Revista de Escritoras Ibéricas*, 9, pp. 241-267. DOI: <https://doi.org/10.5944/rei.vol.9.2021.31516>.
- Nieva-de la Paz, Pilar (2022). “Arquetipos femeninos: soltería, deseo y compromiso social en *El caserón de la loca*, comedia rural de Gloria Fuertes”. *Estreno*, 48.1, pp. 90-108. Handle: <http://hdl.handle.net/10261/275278>.
- O’Connor, Patricia W. (1997). *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Madrid: Fundamentos.
- Paco, Mariano de (1971-1972). “El drama rural en España”. *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, 30.2, pp. 141-170.
- Payeras, María (2003). *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de posguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Madrid: SIAL Ediciones.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2011). *El drama rural. Metamorfosis de un género: la perspectiva española y el contexto internacional*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Plaza-Agudo, Inmaculada (2012). “Modelos de identidad femenina en la España de posguerra: el teatro de Mercedes Ballesteros”. *Hispania*, 95.1, pp. 24-36. DOI: <https://doi.org/10.1353/hpn.2012.a469664>.
- Plaza-Agudo, Inmaculada (2015). “Modelos de identidad femenina en el teatro de *Halma Angélico*”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 40.2, pp. 225-252, <https://www.jstor.org/stable/24431951> [10/12/2025].
- Plaza-Agudo, Inmaculada (2022). “Mitos e identidad femenina en la España de posguerra: *Mujer sin Edén* (1947) y *Nada más que Caín* [1960], de Carmen Conde”. En Pilar Nieva-de la Paz (ed.). *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*. Berlín: Peter Lang, pp. 67-91. Handle: <https://hdl.handle.net/20.500.14468/23523>.

- Plaza-Agudo, Inmaculada (2024). “Género, identidad y cambio social en el teatro de autoría femenina de la posguerra española: *Si llevara agua* (1955) y *Y los hijos de tus hijos* (1957), de Carmen Troitiño”. *Estreno*, 50, pp. 167-181.
- Plaza-Agudo, Inmaculada (2025). “Simbolismo y denuncia de la violencia contra las mujeres en la posguerra española: *Cierva acosada*, de Alfonsa de la Torre”. *Revista de Literatura*, 87.173, 1379. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2025.01.1379>.
- Rey García, Emilio (2025). “La musicología en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid cumple medio siglo (1973-2023)”. En Víctor Pliego de Andrés (ed.). *Medio siglo de musicología. Cincuenta aniversario de la especialidad de Musicología en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1973-2023*. Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, pp. 11-24, https://rcsmm.eu/sites/default/files/2025-10/Musicolog%C3%ADa_.pdf [05/12/2025].
- Roca i Girona, Jordi (1996). *De la pureza a la maternidad. La construcción del género en la postguerra española*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- Ruiz Franco, Rosario (2019). “Nuevas leyes para nuevos tiempos: la situación jurídica y social de las mujeres en España del tardofranquismo a la transición a la democracia”. *Spagna contemporanea*, 55, pp. 35-53, <https://www.spagnacontemporanea.it/index.php/spacon/article/view/102> [09/12/2025].
- Santos Sánchez, Diego (2021). “La anomalía del teatro bajo el franquismo: entre la ortodoxia y la heterodoxia”. En Diego Santos Sánchez (ed.). *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 13-38.
- Santos Sánchez, Diego y Muñoz Cáliz, Berta (2023). *Teatro y artes escénicas en el ámbito hispánico. España. Siglo XX. Una historia en tres actos*. Madrid: Cátedra.

- Santos Sánchez, Diego y Serrano Aguilar, M. (eds.) (2024). *“El niño mirará al mundo, la niña mirará al hogar”*. *Literatura y género bajo el franquismo*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Tempus (1955). “En España no existe la crisis teatral: hay escritores y hay obras” [entrevista a Carmen Troitiño]. *Ya*, 25 de febrero [recorte de prensa disponible en el catálogo del CDAEM].
- Trapero, Patricia (2007). “Estudio preliminar”. En Elena Arcediano. *Mujeres solas. Sol en la arena*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, pp. 9-46.
- Troitiño, Carmen (1949). *Pandereta*. Madrid: C. Bermejo, Impresor.
- Troitiño, Carmen (1952). *Pasiones*. Madrid: Talleres Gráficos Escelicer.
- Vilches de Frutos, Francisca (1995). “El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Auge de los grupos de teatro independiente (1960-1975)”. En Andrés Peláez (dir.). *Historia de los Teatros Nacionales (1960-1985)*. Madrid: Centro de Documentación Teatral/Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, pp. 127-149.
- Vilches-de Frutos, Francisca (2008). “Los derechos políticos de las mujeres: el sufragio femenino en el teatro español de la II República”. En Pilar Nieva-de la Paz, Sarah Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos (coords. y eds.). *Mujer, literatura y esfera pública: España, 1900-1940*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 159-177.