

LA MUJER GUERRERA EN EL TEATRO ESPAÑOL DE FINES DEL SIGLO XVIII

ROSALÍA FERNÁNDEZ CABEZÓN
Universidad de Valladolid

Resumen

Los dramaturgos más populares del último tercio del siglo XVIII eligen como protagonistas de sus comedias heroicas a mujeres guerreras, que son las heroínas indiscutibles de unas hazañas reservadas tradicionalmente a los hombres. Estudiadas dieciséis piezas significativas, llegamos a la conclusión de que esta proliferación de mujeres fuertes en los escenarios españoles puede responder a la relevante presencia femenina en los coliseos de la época; a las damas del siglo ilustrado les gusta —a juzgar por los éxitos teatrales de las comedias recogidas— ver actuar a estas heroínas en unas gestas semejantes a las realizadas por los varones, les atrae que sean ensalzadas por su fortaleza y valentía, que algunas defiendan sus derechos, a modo de compensación por la inferioridad social que deben padecer en la vida cotidiana.

Palabras clave: Comedia heroica dieciochesca, mujer guerrera.

Abstract

The most popular playwrights of the last third of the 18th century chose female warriors as the main characters of their heroic comedies, making women the indisputable heroines of feats traditionally reserved for men. Our study of sixteen significant works leads us to conclude that this presence of valiant women on the Spanish stage reflects the importance of women spectators at this time. The success of these works points to the fact that during the Enlightenment Spanish women enjoyed seeing these female characters in traditionally masculine roles: they were proud to see them extolled for their courage and valor as well as the fact that some of the female characters stood up for their rights, perhaps as a way of compensating for the inferior social status of women in real life.

Key words: 18th century heroic comedy, valiant women.

En el último tercio del siglo XVIII asistimos a un florecimiento de la comedia heroica, género ya cultivado en el barroco pero que a lo largo de la

centuria ilustrada sufrirá un proceso de renovación a fin de acomodarse a las nuevas circunstancias y a los nuevos gustos del público; esta comedia heroica, la más aplaudida es la modalidad militar, se caracteriza por la participación de sus protagonistas en hazañas bélicas que les ensalzan, y que se traduce en una mitificación de los ideales patrióticos, en una defensa de la política belista que exalta los valores de la guerra, del soldado, del heroísmo como virtud suprema. Sus títulos evocan el triunfo, la defensa, el sitio..., con representaciones en escena de aparatosas batallas y otros lances de gran espectáculo (Fernández Cabezón, 1990: 14-15).

Sin olvidar el precedente de nuestro teatro áureo (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón...) ni a los autores que se adentran en el siglo ilustrado como Antonio de Zamora y José de Cañizares, los dramaturgos más populares de estas últimas décadas eligen como protagonistas de un buen número de comedias a mujeres guerreras que son las heroínas indiscutibles de esas hazañas reservadas tradicionalmente a los hombres (Andioc, 1987: 218).

El *corpus* recogido y que será objeto de nuestro estudio es el siguiente:

– *La invencible valenciana doña Teresa de Llanos*, atribuida a Domingo María Ripoll (Herrera Navarro, 1993: 382).

– *A España dieron blasón las Asturias y León y triunfos de D. Pelayo* (1778) de José Concha.

– *El valor de las mugeres y triunfo de las murcianas de las lunas africanas* (1779) de Alonso Antonio Cuadrado y Fernández de Anduaga.

– *Clorinda o la valerosa persiana* (1781) de Miguel García Asensio. Aunque su autor la considera *tragedia*, no difiere salvo en la muerte de la protagonista del resto de las comedias heroicas. Así lo entendió uno de los censores eclesiásticos, D. Tomás Antonio Fuertes, quien en su dictamen la denomina *comedia* (III, 40).

– *Las matronas catalanas, defensoras de Tortosa y timbre de las mugeres* (1783) de Julián Sanz de la Mota.

– *Saber del mayor peligro triunfar sola una muger. La Elvira* (1781) y *Defensa de la Coruña por la heroica María Pita* (1784) de Antonio Valladares y Sotomayor.

– *Cómo defienden su honor las ilustres roncalesas* (1784), *La restauración de Astorga por Don Alfonso Primero* (1786) y *Cómo ha de servirse al Rey con amor, afecto y ley muestra Clemencia de Aubigni* (1786) de Luis Moncín.

– *La española comandante fiel a su amor y a su patria* (1787) de Manuel Fermín de Laviano.

- *La defensa de Barcelona por la más fuerte amazona* (1788) de Fermín del Rey.
- *El sitio de Calés* (1790) y *La Judit castellana* (1791) de Luciano Comella.
- *Aragón restaurado por el valor de sus hijos* (1790) y *La más heroica espartana* (1800) de Gaspar Zavala y Zamora.

Socialmente pertenecen a los rangos más elevados, así reinas: Petronila de Aragón (*Las matronas...*); princesas: Casandane (*La más heroica espartana*) es hija del rey de Esparta y esposa de Pisístrato, tirano de Atenas; Clorinda (*Clorinda...*) es hija de los reyes de Abisinia aunque criada sin conocer su origen por un extranjero; condesas son Petronila de Agramunt (*La defensa de Barcelona...*) y Clemencia de Aubigni (*Cómo ha de servirse...*); de familia noble son Elvira Menchaca (*La Judit...*), Elvira de Sesma (*Cómo defienden su honor...*), Elvira Peláez (*La restauración de Astorga...*), Teresa de Llanos (*La invencible valenciana...*) y Leonor de Velasco (*La española comandante...*); nobles y además esposas, hijas, hermanas o sobrinas de caudillos, gobernadores o altos mandatarios políticos y militares son: Ortodosia (*A España dieron blasón...*), Margarita (*El sitio de Calés*), Recesvinda (*Aragón restaurado...*), Bersabé-Elvira (*Saber del mayor peligro...*), María Pita (*Defensa de la Coruña...*), Constancia, Flavia y Teodora (*El valor de las mugeres...*).

Junto a ellas, desempeñando un papel secundario, encontramos otras mujeres guerreras, que suelen apoyarlas en sus decisiones y en el campo de batalla, e incluso enfrentarse a ellas si luchan en el ejército enemigo, como Zulema en *Aragón restaurado...* o Armida en *El valor de las mugeres...* que dirige su propio escuadrón. Pertenecen en su mayoría al estamento de la nobleza, pero también hallamos criadas que acompañan a sus señoras y pelean lealmente a su lado como Beatriz (Vervey) en *La española comandante...*, Flora en *La invencible valenciana...* o las siervas de Clorinda en la pieza homónima.

Aunque con escasa fidelidad se recrean vagamente sucesos acaecidos en diferentes épocas y países. Por ser un tema gustoso a los espectadores se observa un predominio —nueve de las dieciséis obras— de la España Medieval, en concreto de la Reconquista, desde sus inicios en el siglo VIII hasta el XII y en diversas regiones peninsulares, Aragón, Asturias, León, Castilla, Cataluña o Murcia. Son las denominadas comedias de moros y cristianos. También se enmarca en la historia española la *Defensa de la Coruña...*, durante el reinado de Felipe II, en 1589, cuando esta ciudad gallega sufre un ataque de la flota inglesa mandada por Francis Drake y María Pita encabeza la resistencia. Más próxima en el tiempo se sitúa *La invencible valenciana...*, en el reinado del primer monarca borbón, Felipe V.

En la Grecia clásica se desarrolla *La más heroica espartana*, en la época de Pisístrato, hacia mediados del siglo VI antes de Cristo.

La historia extranjera, la francesa, se recrea en *El sitio de Calés*, que se remonta a la famosa anécdota de los seis rehenes en el siglo XIV (Andioc, 2001); en las postrimerías del siglo XVI, un hecho acontecido durante las luchas intestinas por la subida al trono de Enrique IV de Francia es lo dramatizado en *Cómo ha de servirse al Rey...*

Más exóticas por su ambientación y lejanía resultan *La española comandante...*, en una isla del Caribe cercana a Jamaica, en tiempos de Oliverio Cromwell (XVII) y *Clorinda o la valerosa persiana* que evoca la primera cruzada, la toma de Jerusalén por parte de Godofredo de Bouillon en torno al año 1099. Esta obra se inspira en una fuente literaria, en un libro caballeresco del Renacimiento italiano, la *Gerusalemme liberata* (1575) de Torcuato Tasso. El dramaturgo español elige como protagonista a esta insigne heroína de la *Gerusalemme* y actualiza de forma fidedigna las gestas militares en las que participa hasta su muerte. El canto duodécimo es esencial para la configuración de Clorinda (Tasso, 1984. 188-205).

El primer rasgo que define a estas mujeres es un extremado valor fuera y dentro del campo de batalla. Lanzan enardecidas arengas, bien para oponerse a la inmovilidad de los hombres, a los que tildan de cobardes, así Margarita en *El sitio de Calés* (II, 16) y María Pita en la *Defensa de la Coruña* (II, 6), bien para convencer al resto de la población femenina de que es preciso luchar hasta vencer o morir; sirvan de ejemplo Elvira de Sesma (*Cómo defienden su honor...*), Ortodosia (*A España dieron blasón...*), Petronila de Agramunt (*La defensa de Barcelona...*), Clemencia (*Cómo ha de servirse...*), la reina Petronila (*Las matronas catalanas...*) o Constanza (*El valor de las mujeres...*). Sin embargo, no se quedan en el plano dialéctico, todas ellas intervienen con un arrojo extraordinario en las confrontaciones bélicas, manejando con indiscutible maestría y ardor las armas de las que disponen: espadas, alfanjes, arcos, lanzas, pistolas, máquinas de guerra... lo que causa admiración y envidia en los varones que las observan, que de forma tópica las alaban comparándolas con las míticas guerreras de la Antigüedad, las Amazonas, con Palas, Belona, Marte o con heroínas bíblicas como Jael, Ester o Judit; asimismo, las califican con el adjetivo *varonil*, que en esta época, al igual que sucedía en el Siglo de Oro, lejos de tener el sentido peyorativo que posee en nuestros días si se aplica a una mujer, significa un mérito, el mayor elogio que se podía hacer a una dama (Bravo Villasante, 1955: 100), como vemos cuando el padre de María Pita (*Defensa de la Coruña...*) dice de ella que «su varonil / corazón, competir puede/ con el de Alejandro» (I, 3) o Pelayo (*A España dieron blasón...*) presentando a Ortodosia a los asturianos «Mi hermana es esta que veis,/ que con varonil aliento,» (II, 11).

Aunque cause asombro la valentía que derrochan estas heroínas, algunos enemigos se avergüenzan al verse vencidos por una mujer, así el caudillo moro Alcama (*A España...*), el traidor Todomirol (*El valor de las mugeres...*), el oficial inglés Wilson (*Defensa de la Coruña...*) o el Mariscal de Chatre (*Cómo ha de servirse al Rey...*).

Los motivos por los que participan en estas hazañas bélicas son de diversa índole. El primer grupo y el más numeroso está representado por las mujeres que se ven abocadas a la lucha armada para defender a su patria de una agresión-invasión extranjera, lo que sucede en las nueve comedias de moros y cristianos, además de *El sitio de Calés*, *Defensa de la Coruña...* y *La más heroica espartana*. En todas ellas, a pesar de estar sometidas a las calamidades del asedio, abogan por la libertad de su pueblo al grito de vencer o morir, o incluso emulando la gesta de los numantinos proponen el suicidio colectivo como alternativa a la desgracia, es el caso de Margarita en *El sitio de Calés*, descartado por el gobernador; la propuesta de suicidio es precisamente uno de los argumentos que se alega para prohibir esta comedia en 1799 (Andioc, 2001: 46).

Por otra parte, en las nueve comedias de moros y cristianos se produce una asociación patria-religión. Las heroínas no sólo deben impedir la irrupción árabe sino también preservar la religión católica que profesan, para ello invocan en su auxilio a Dios, a Jesús, a la Virgen María en sus diversas advocaciones (Pilar, Covadonga, Concepción, Arriñaca) o al apóstol Santiago. En algunas piezas, quizás contaminadas por otros géneros populares de gran espectacularidad como el de magia o el de santos, hacen su aparición signos sobrenaturales, maravillosos (Andioc, 1987: 66), simbolizando que la divinidad les ampara en la lucha, como sucede en *A España dieron blasón...*, donde Pelayo tiene un sueño premonitorio (II, 8), visión que se reproducirá en la batalla de Covadonga, en la que prodigiosamente las flechas que arrojan los moros se vuelven contra ellos, o en *Aragón restaurado...* donde una cruz roja en campo de oro (III, 38) surge en el cielo vaticina la victoria cristiana. En otras el propósito aleccionador es innegable cuando personajes musulmanes solicitan en la escena final el bautismo, tal es el caso de Mahometano en *Las matronas catalanas...* y Abenzaide en *La restauración de Astorga...* Aunque la defensa de la religión católica contra la coránica es la que predomina por situarse todas ellas en el período de la Reconquista, en otras la oposición se centra en la ley judía, así *Saber del mayor peligro...* de Valladares refleja un exacerbado antisemitismo.

Paralelamente al amor que sienten por la patria, todas estas mujeres muestran una lealtad sin fisuras al rey o a su legítimo señor, a modo de ejemplo citaremos a Elvira Menchaca (*La Judit...*) que se entregará como rehén para que el conde de Castilla, Garci-Fernández, sea liberado; las roncalesas co-

mandadas por Elvira de Sesma (*Cómo defienden su honor...*) custodiarán al monarca aragonés; Casandane (*La más heroica...*) será el escudo protector de Pisistrato en el asalto de los megarienses, salvándole la vida. Esta fidelidad unida a la lucha heroica a fin de que la patria no caiga en poder del invasor será premiada por el soberano o su representante, otorgándoles timbres de nobleza para ellas y su familia (*La Judit...*), fueros y prebendas de ricohombres (*Cómo defienden su honor...*), nombrándoles caballeros de una orden militar recién instaurada y así acceder a los privilegios sobre las herencias de los mayorazgos que anteriormente tenían vedados (*Las matronas catalanas...*) o concediéndoles el grado de capitán (*Defensa de la Coruña...*).

El caso más notorio de lealtad al rey lo encontramos en la condesa-viuda Clemencia, protagonista de la comedia de Moncín *Cómo ha de servirse...*, pieza que plantea un asunto problemático desde el punto de vista político, el de la rebelión del Mariscal de Chatre al monarca Enrique IV de Francia. Clemencia, al recibir la noticia de que el Mariscal de Chatre, gobernador de la provincia, se ha levantado contra el rey, se encierra en la ciudad de Aubigni y la defiende de las tropas sublevadas, apoyada por el pueblo que también es leal a Enrique IV; de un lado, peleará con valentía en las murallas impidiendo el asalto a la villa (II, 14-18), de otro, se ve sometida a un intenso conflicto entre el amor de madre y el deber como vasallo cuando su único hijo es apresado por el ejército enemigo y utilizado como moneda de cambio para conseguir la rendición (III, 4). A pesar de que el pueblo le insta a entregar la ciudad, ella haciendo gala de gran heroísmo y fortaleza prefiere sacrificar a su hijo antes que someterse (III, 5). El conflicto se soluciona de modo ejemplarizante, el Mariscal movido por la bizarría y la constancia de Clemencia se arrepentirá y de rodillas jurará fidelidad al soberano (III, 23), quien no sólo le perdona sino que generosamente le concede el gobierno de Orleans. Por fin, Clemencia hace entrega al rey de las llaves de Aubigni, pero éste se las devuelve nombrándole dueño absoluto de la villa, además de condecorarla con la *cruz de su orden* (III, 25).

La española comandante... de Laviano se ambienta en una isla de América Central en la que se prodigan escaramuzas entre piratas y marinos españoles e ingleses. La protagonista, Leonor de Velasco, que fue capturada hace dos años en Buenos Aires, lucha bajo el nombre de Lunley con la armada británica para arrebatar la isla a los piratas; no obstante, para que no quede ninguna duda acerca de su lealtad advierte al comandante inglés que si se produce un encuentro con los españoles no peleará contra su rey ni contra su patria (I, 11). Es más, apoyada por un oficial irlandés que al igual que ella profesa la religión católica, decide, aprovechando que el comandante ha sido herido y está al mando, anexionar el islote al imperio español con ayuda de los navíos dirigidos por su padre.

Clorinda o la valerosa persiana está muy mediatizada por la fuente original, la *Gerusalemme liberata* de Tasso. Clorinda se presenta ante el rey de Jerusalén Aladin dispuesta a proteger esta santa ciudad del asedio al que está sometida por parte de las tropas francas acaudilladas por Godofredo de Bouillon. Llegada de remotas tierras (Persia) —después descubrirá que es hija de los reyes de Abisinia— se ofrece al soberano, quien la toma a su servicio debido a la fama adquirida en hazañas precedentes. No es, por tanto, la defensa de su patria, pero sí de su religión (musulmana) y fundamentalmente su deseo de gloria los motivos que impulsan a Clorinda a luchar para evitar que Jerusalén caiga en manos cristianas. Sin embargo, herida de muerte ruega a Tancredo, el héroe francés que la ha abatido, que la bautice para reconciliarse con la religión de sus verdaderos padres. El bautismo en la hora de la muerte, *in extremis*, es un recurso muy usado en los tiempos caballescresos y recogido en numerosos romances de los siglos XIII y XIV, de donde lo pudo tomar el autor de la *Gerusalemme liberata* (Tasso, 1984: 199).

Una comedia excepcional lo constituye *La invencible valenciana doña Teresa de Llanos*, en la que esta joven, para no verse sometida a la autoridad de sus hermanos que no la permiten unirse con Manuel de Torrellas, decide refugiarse en un convento y después casarse con su amado. Acompañada por su fiel criada Flora, no duda en matar a sus hermanos cuando cree que éstos han asesinado a su prometido. A partir de ese momento y haciendo alarde de una agresividad desmesurada se ve envuelta en numerosos incidentes que siempre se saldan con varios muertos en su haber; algunos de estos forcejeos están justificados, como la defensa de Narcisa, quien solicita su protección al considerarla *un joven gallardo* (I, 15) o el evitar la muerte de un pobre viejo a manos de tres gitanos (II, 25); pero en la mayoría de los episodios sus peleas son de dudosa moralidad, en las que se comporta como una matona, pendenciera, jugadora, que lanza continuas bravatas que contrastan con la educación que como mujer noble ha recibido, sirvan de ejemplo las estocadas mortales que da a dos catalanes en la posada por decir unos chicleos a la mesonera (II, 28), las que efectúa a los soldados jugadores (II, 43) o a varios valencianos a las afueras de la ciudad, lance en el que según su criada Flora ha dejado siete muertos (III, 54); acciones que incluso rayan en lo delectivo al oponerse a la justicia y sus ministros (una ocasión en cada jornada), a los que mata o hiere a fin de no dejarse apresar. Para huir de la ley se enrola en el ejército español, en las guerras de Flandes y Milán, en las que combate de forma heroica y leal alcanzando *eterna fama, laureles y aplausos* (III, 47-48), gestas que alega para que el virrey de Valencia le conceda el perdón. En la escena final y como símbolo de arrepentimiento y humildad se arrodilla ante el virrey; asimismo, se reconcilia con la iglesia y para que le sean perdonadas las veintitrés vidas que ha segado, renuncia al ma-

trimonio con Manuel y elige servir a Dios en un convento de clausura. La comedia presenta a una mujer fuerte que si bien lucha con bizarría (fuera del escenario) en las contiendas europeas que sostiene la corona española, de cara a los espectadores tiene un comportamiento antimodélico, aunque en el desenlace se someta tanto a la autoridad civil como a la eclesiástica.

Junto al valor otro rasgo que caracteriza a estas mujeres es que están dotadas de una sutil inteligencia, que les permite salir airoso de las situaciones conflictivas en las que se ven inmersas; los ejemplos son abundantes y de gran rentabilidad dramática: Clemencia (*Cómo ha de servirse...*) ante la imposibilidad de contener el asalto engaña a los rebeldes haciéndoles creer que el legítimo rey llega en su auxilio y con este ardid pone en fuga a los enemigos. La reina Petronila (*Las matronas...*) despliega sus dotes de estratega militar ordenando socavar trincheras en Tortosa a la vez que divide sus fuerzas en cinco frentes para rodear y vencer al ejército moro. Elvira de Sesma (*Cómo defienden su honor...*) elabora un plan para desmembrar al invasor, en el que las roncalesas montadas en unas yeguas se infiltran en el campo contrario y espantan a la caballería. Constanza y Flavia (*El valor de las mugeres...*) logran con ingenio desenmascarar al traidor Todomiros en el acto segundo; posteriormente, cuando ya todos los hombres han caído en la batalla, consiguen que los moros detengan el ataque al convocar y presentar como guerreros en las almenas a todas las matronas de Murcia. Elvira Menchaca (*La Judit...*) finge un sueño a fin de convencer a Abdemelic de que le ama; después vierte un narcótico en su bebida que le sumirá en un profundo letargo, momento que aprovecha para cortarle la cabeza emulando a la heroína bíblica. Leonor (*La española comandante...*) apoyada por el oficial irlandés consigue encerrar a los ingleses más valientes en un silo y así impedir que protejan la isla, facilitando el desembarco de la flota hispana.

Otra cualidad que singulariza a estas mujeres guerreras es la arrogancia, la altivez, el orgullo, necesarios para acometer sin vacilar las acciones bélicas, para no abatirse ante la desgracia, para desafiar a sus adversarios o para preferir la muerte a la derrota. Aunque este rasgo suele ser valorado por los dramaturgos de modo positivo, si el orgullo da paso a la soberbia puede arrastrar a la heroína a la muerte como sucede con Clorinda; pero es Teresa de Llanos (*La invencible valenciana...*) quien encarna el ejemplo más significativo de arrogancia mal controlada, superlativa por su desmesura, que la lleva a comportarse como una vulgar matona, pendenciera, que contraviene en varias intervenciones lo legalmente permitido, como son sus enfrentamientos con la justicia.

A pesar de esta caracterización de mujeres bravas, su forma de pensar y actuar respecto al amor es la propia de su sexo, como lo demuestra que todas estén enamoradas de su esposo o de su prometido, a excepción de Clo-

rinda que muy condicionada por la fuente italiana presenta una hipermasculinización en sus rasgos. Amamantada por una tigresa se inclinó desde su infancia a los oficios viriles y al ejercicio de las armas, aprendió a dominar a los caballos, a esgrimir el alfanje, a manejar con maestría el arco, a luchar con las fieras en el monte y, por último, a batallar en hazañas que le han proporcionado fama eterna. Por eso considera injurioso que en el primer asalto de los francos el monarca la sitúe en la retaguardia, en la torre, no permitiéndola batirse cuerpo a cuerpo como el resto de los héroes masculinos. Despechada (en el original sólo pronuncia un reproche interno, sin trascendencia, mientras que el dramaturgo español desarrolla en escena esa ira al sentirse discriminada) ordena a sus siervas guerreras, a la vez que ella también lo ejecuta, deponer y romper las armas, despojarse de sus trajes marciales, mudarlos por unos vestidos femeninos y desempeñar unas tareas que ella desprecia: *el torno, las aspás, los husos y las ruecas*. Los adjetivos que emplea para calificar estas labores tradicionales de la mujer son siempre negativos: *torpes, cobardes, viles*, en contraste con las *generosas artes militares* (I, 6-8).

María Pita (*Defensa de la Coruña...*) a pesar de estar enamorada de su prometido también siente atracción por *las armas y los arneses* (I, 6), a la par que aborrece las galas, los afeites y los peinados propios de las damas (I, 14, 21); en este mismo sentido, envidia a los hombres porque pueden demostrar su valor en el campo de batalla y se queja, en la primera jornada, de que la condición femenina sea un impedimento para la lucha armada (I, 6-7).

Casandane (*La más heroica...*) recuerda a su marido Pisístrato la educación militar que reciben los jóvenes de ambos sexos en su patria y de la cual se siente orgullosa (I, 13).

A Margarita (*El sitio de Calés*) su desmedido heroísmo la lleva a comportarse como una mujer deshumanizada (Andioc, 1987: 221); aunque ama a su esposo Eustaquio, cuando le cree traidor a su patria le repudia y propone al consejo que sea expulsado de la ciudad; el abatido Eustaquio le suplica *A tus pies bañado en llanto* (II, 13) que le dé muerte, pero ella se niega por considerarle indigno de morir a sus manos (II, 14-15). Su dureza se convierte en hondo lamento cuando descubre la inocencia de Eustaquio y en un desbordamiento hiperbólico se tilda a sí misma de *fiera, víbora horrible* (III, 30).

La única mujer que sufre un cambio de ánimo ante la presencia de su prometido es Leonor (*La española...*), que bajo un nombre y una identidad supuestos ha destacado por su arrojo y temeridad en cuantas lides ha intervenido. Al final del acto primero, quizá para amoldarse a las convenciones de la época, le confiesa a su fiel criada Beatriz:

«pues soy muger aunque hombre he parecido.
Que el impropio valor que he demostrado
en femenil temor se ha trastornado...» (I, 22).

Además del atractivo que estas heroínas sienten por las actividades marciales, observamos que algunas de ellas tienen una particular visión del honor, que asimilan al heroísmo, a alcanzar gloria y fama en la lucha, por ello tachan de oprobio dejarse invadir por tropas extranjeras (*Defensa de la Coruña...*), rendirse (*Cómo ha de servirse, El valor de las mugeres, El sitio de Calés*) o pactar con el enemigo (*La defensa de Barcelona...*). El espejo en el que se miran es, sin duda, el honor masculino, al que tratan de emular. El ejemplo más notorio lo constituye Clorinda, que se ha sentido vilipendiada en el primer combate. La única forma de reparar esa grave injuria, como expone a Argante, es participar en una «hazaña heroica / que me haga digna y me engrandezca» (I, 11); así, solicita al soberano licencia para incendiar la máquina de guerra de los francos amparándose en la oscuridad de la noche, acción con la que restituye su fama (sus laureles), pero en la que encuentra la muerte.

Otras heroínas están más apegadas al tradicional concepto del honor. De entre todas descolla la comedia que por antonomasia desarrolla el tema ya desde el título, *Cómo defienden su honor las ilustres roncalesas* de Luis Moncín, en la que los moros amenazan con forzar a todas las mujeres si no les entregan a Elvira, de quien se ha prendado el caudillo Abdemelic. Los ríco-hombres deciden matar a toda la población femenina a fin de impedir el agravio, pero las roncalesas, al mando de Elvira de Sesma, ruegan al rey Sancho Garcés que les permita formar un cuerpo de choque que desbarate al enemigo. En esta pieza el vicario eclesiástico, Fray Ángel de Pablo Puerta Palanco, puso reparos a la máxima *primero es el honor que la vida* por juzgarla contraria al evangelio (Cit. Narganes, 1998: 391) y Moncín se vio obligado a efectuar modificaciones en el texto primitivo (McClelland, 1970; II, 579).

Varias de las comedias en las que las damas ven peligrar su honor se resuelven con un desenlace aleccionador, en el que la propia ofendida da muerte al agresor, exponiendo su cabeza decapitada al público, como sucede en *Cómo defienden su honor...*, *Saber del mayor peligro...* y *La Judit...*). Asimismo, resulta muy simbólico que Pelayo (*A España dieron blasón...*) obligue a Monuza, ya prisionero tras la derrota de Covadonga, a arrodillarse ante su hermana Ortodosia en señal de humillación por haber intentado deshonrarla (III, 25).

Relacionado con la condición femenina y el papel que la mujer debe jugar en la sociedad surge en algunas obras un interesante debate en torno a la igualdad de los sexos. Constanza (*El valor de las mugeres...*), apoyándose en la idea de que en el alma no hay distinción de sexos, argumenta con moderación —reconoce la inferioridad física— para que su padre, el gobernador, permita que las murcianas colaboren en la defensa de la ciudad (II, 6). Las palabras de Constanza al proclamar el carácter no sexuado del espíritu

humano recogen una doctrina muy difundida en toda Europa durante los siglos XVII y XVIII, cuyo origen puede remontarse a la defensa de la igualdad de las almas que hace San Agustín en *De civitate Dei* y que Poulain de la Barre (*De l'égalité des deux sexes*, 1673) secularizó basándose en la neta distinción entre alma y cuerpo propia del dualismo cartesiano (Bolufer, 1998: 34).

Por su parte, la reina Petronila (*Las matronas...*) se apoya en la igualdad del *soplo divino* entre hombres y mujeres (I, 19) para oponerse al decreto de su marido, que sólo concede el derecho a heredar los mayorazgos a los varones de Tortosa; este diálogo entre los esposos, que además son los que ostentan el poder, resulta altamente clarificador, porque la reina, de forma comprometida, defiende como válido el reparto consuetudinario de las tareas familiares, recayendo en las mujeres algunas de tanto prestigio social como la educación de los hijos o la administración de los bienes patrimoniales (I, 18). Mucho más severa en su crítica se manifiesta una dama de la corte, Elvira, quien tacha de *infamia* el decreto condal (II, 34). El conflicto se resuelve en la escena final una vez que las matronas de Tortosa, con astucia y arrojo, vencen a las tropas árabes; el conde les nombra caballeros de una orden militar (III, 66), título con el que pueden alcanzar los privilegios de los que antes estaban excluidas.

Ya comentábamos como María Pita (*Defensa de la Coruña...*) y Clorinda se lamentan del tradicional reparto de labores entre los sexos. Clorinda —y esto no lo plantea el original italiano— se siente discriminada por haber elegido una *profesión extranjera* a su género (I, 6) y con amarga ironía se queja de que «las armas y la virtud / las letras y la prudencia» (I, 10) sólo se asienten entre los hombres, mientras que las mujeres se ven obligadas a desempeñar faenas domésticas que tiene por indignas.

Pero es Margarita (*El sitio de Calés*) quien sostiene la postura más radical respecto a la igualdad social de las mujeres en relación con los hombres (Andioc, 1987: 219-22). Nada más iniciarse la acción, cuando las damas de Calés reemplazan a los centinelas de la muralla, como todos los amaneceres, exclama:

«...Siendo los seres iguales
que existen en nuestros cuerpos,
¿ por que causa han de gozar
los hombres, más privilegios
que las mugeres? ¿ Acaso
está el discurso en el sexo?...» (I, 3)

Sabidas las condiciones del monarca inglés de sacrificar a seis ciudadanos de Calés para salvar a todo el pueblo, Margarita acompañada de las matronas se presenta ante el gobernador y exige que de las seis víctimas tres

sean mujeres. Ante la negativa del mandatario y del embajador británico, les reprocha su iniquidad (III, 29).

Los críticos ilustrados más proclives a los modelos femeninos —débiles, dependientes, sometidos— propuestos por la tragedia neoclásica (Pérez Magallón, 2001: 229-47), no gustan de ver en los escenarios a estas heroínas capaces de eclipsar con sus acciones a los hombres, como lo demuestran las reseñas que publica uno de los periódicos más dinámico de la época en materia teatral, el *Memorial Literario* (Urzainqui, 1996: 808-10); este periódico reformista, instructivo, y divulgador en sus páginas de una preceptiva de signo clasicista (Rodríguez Sánchez de León, 1990: 435-43), en mayo de 1784, censura, «hacer guerreras y valentonas á las mugeres y que salgan á cada paso con espada en mano contra veinte ó quarenta hombres ó un exercito entero; que en la caza corran tras de un oso ó un jabalí; que en el estrado sean filósofas y aun escolásticas, de modo que parezcan que aprendieron todas las formas y figuras de los sylogismos, es contra el común carácter de su sexo y por consiguiente impropias todas estas cosas en las Comedias.» (mayo 1784: 83). En este párrafo se percibe la huella de Aristóteles, quien había citado la fortaleza femenina como modelo de defecto intransgredible: *Fortitudo mos est, sed esse vel fortem, vel prudentem utique mulieri non convenit*, pasaje que Francisco de Cascales en sus *Tablas Poéticas* (1617) vierte al castellano: «porque la fortaleza y prudencia no compete a la muger, sino al hombre» (Cascales, 1975: 80). Recordemos que las *Tablas Poéticas* son reeditadas por Cerdá y Rico en 1779, en la imprenta de Sancha.

En consecuencia, las críticas dramáticas recogidas por el *Memorial Literario* de algunas de las piezas aquí estudiadas estarán condicionadas por esa oposición a que las mujeres fuertes proliferen en los escenarios de la época, sirvan de ejemplo las dedicadas a *Cómo defienden su honor...* (junio 1784: 111-13), *La restauración de Astorga...* (marzo 1786: 414), *La española comandante...* (septiembre 1787: 89-90), *El valor de las mugeres...* (noviembre 1788: 509-511), o *El sitio de Calés* (julio 1790: 394-97).

El estreno de *Cómo ha de servirse al Rey...* de Luis Moncín supuso un rotundo fracaso, sólo se mantuvo en cartel dos jornadas (Andioc & Coulon, 1996: I, 408). Cándido María Trigueros, que por esos días venía publicando en el *Diario de Madrid* varias cartas en las que, como reformista, reprobaba el estado del arte escénico en España (Aguilar Piñal, 1987: 289-299), en el n° 139 de 18 de mayo de 1788 califica a Moncín de *renglonero* y a su *Clemencia de Aubigni de cosicosa* (546). Como respuesta a estas críticas y a favor de la profesión cómica a la que pertenecen el dramaturgo y su mujer, Moncín escribe ese mismo mes el *Recurso de fuerza al Tribunal Trigueroano contra las cartas del Diario, en defensa de los actores cómicos* (Palacios, 1998: 296-99), que será replicado por Trigueros en carta editada por el *Diario* el 20 de junio de 1788

(677-82), dentro de lo que se conoce como la polémica teatral de 1788 (Aguilar Piñal, 1986). En los documentos aportados por Narganes (1998: 127-28) se explica el motivo por el cual esta comedia tarda casi dos años en ser representada, de 1786 a 1788: porque ninguna actriz de la compañía de Rivera quería desempeñar el papel de Madre (Clemencia), hasta que finalmente fue aceptado por María Bermejo.

Pero si los ilustrados desaprueban el protagonismo de las mujeres guerreras no lo hacen sólo porque atenten contra la poética clasicista, sino principalmente por motivos ideológicos; la actitud de estas heroínas cuestiona implícitamente la autoridad masculina y, por tanto, una cierta concepción de la familia y un determinado orden establecido (Andioc, 1987: 222). En este sentido, suscitan muchos recelos comedias como *El sitio de Calés* de Comella, en la que Margarita transgrede todas las normas; de un lado, desestima la autoridad de su padre, el gobernador de la plaza, al oponerse a la rendición (II, 16-17); de otro, la relación conyugal con su esposo Eustaquio es la que genera mayores tensiones, ya que éste, acusado de traidor, es repudiado por ella y expulsado de la ciudad a propuesta suya (I, 10); es más, cuando Eustaquio se arroja a los pies de su mujer y le ruega que acabe con su vida (II, 13) se contravienen en escena todas las estructuras sociales (Andioc, 1987: 254).

Poco edificante resulta el comportamiento de Teresa de Llanos (*La invencible valenciana...*), quien declara sentirse oprimida por el *tiránico gobierno* de sus hermanos que no la consienten unirse con Manuel de Torrellas, además de acusarles de malversar su herencia (I, 4), causas por las que decide escapar de casa y refugiarse en un convento hasta que sea posible su matrimonio; sin embargo, en el momento de la huida se produce entre la pareja y sus hermanos una refriega y Teresa, creyendo que han dado muerte a su amado, no duda en traspasarles con su espada (I, 14); por último, no podemos olvidar las continuas riñas con la justicia para evitar que la apresen (I, 16-17/ II, 28-29/ III, 56-57). A pesar de esta reiterada actitud antimodélica el desenlace es aleccionador: Teresa se arrodilla a los pies del virrey en señal de arrepentimiento y de que acata el poder civil (III, 64).

Pero la rebeldía no es la que prima, un buen número de heroínas muestran una total dependencia respecto a los varones, es decir, se someten sin replicar a la autoridad de padres, esposos, hermanos o tíos: Recesvinda (*Aragón restaurado...*), Ortodosia (*A España dieron blasón...*), Casandane (*La más heroica espartana*), Bersabé-Elvira (*Saber del mayor peligro...*). Sin duda lograrían la aprobación de la crítica más rigurosa gestos como los de Petronila de Agramunt (*La defensa de Barcelona...*) quien, en consonancia con el carácter accesorio que manifiesta en toda la comedia respecto a su esposo (Lafarga, 2000: 36-37), cuando éste llega le ofrece arrodillada la victoria (III, 34);

similar es el de Leonor (*La española comandante...*) cuando desembarcan los navíos españoles, en señal de respeto se arroja a los pies de su padre y le besa la mano (III, 21).

Un tercer grupo está integrado por las heroínas cuya obediencia es más aparente que real; con delicada sutileza, de forma velada, buscan argucias para que triunfe su opinión sin contravenir los preceptos del padre o del esposo; la casuística es múltiple: Elvira de Sesma (*Cómo defienden su honor...*), en desacuerdo con la propuesta de los varones de sacrificar a todas las mujeres, solicita al rey licencia para formar con las roncalesas un escuadrón de ataque; el monarca la nombra generala y su esposo Fortún le hace entrega simbólicamente del bastón de mando (III, vs. 2063-2315). María Pita (*Defensa de la Coruña...*), ante la amenaza de que la ciudad caiga en manos de los ingleses, arenga a las coruñesas a tomar las armas del almacén mientras reprobueba la indolencia de los hombres (II, 6). Cuando el asalto ha sido detenido por su heroica intervención, el gobernador la eleva nombrándola capitán. El dramaturgo en una muestra de contención plantea la relación equilibrada que debe tener con su futuro esposo, de menor graduación (teniente) que ella (III, 23).

Cierta originalidad presenta la comedia *Las matronas catalanas...*, protagonizada por la reina doña Petronila. La acción se sitúa en la toma de Tortosa (1148) por parte de los cristianos y el ulterior ataque de los musulmanes apoyados por el fingido Alfonso I. Ya señalamos la oposición de Petronila al decreto del conde sobre los mayorazgos. Ahora queremos detenernos en un episodio de la jornada tercera. Mientras Petronila y las matronas de Tortosa defienden la ciudad de las huestes sarracenas en ausencia de su marido, recibe una misiva de éste en la cual ordena capitular porque no puede enviarle ningún socorro. La reina, que ha resistido seis asaltos, se niega a rendir la plaza; esta decisión es juzgada por el impostor un acto de desobediencia al conde, pero ella con argucia replica que su marido encomendó Tortosa a Garcerán y que debe ser éste el responsable de la rendición (III, 57-58). Cuando por fin vencen a los moros, la reina pone la villa y el triunfo a las plantas de su esposo (III, 62).

Constancia (*El valor de las mugeres...*) en dos ocasiones se opone a la voluntad paterna; en primer lugar, no desea el matrimonio que el gobernador le tiene concertado con Todomiros y aunque su negativa no es frontal —alegará su reciente viudez (I, 12/ II, 11)— la disculpa no es aceptada por su padre. La única salida que le queda es desenmascarar al traidor; descubiertas las maquinaciones de Todomiros, Barbate reboca su orden y reconoce que en este asunto no ha obrado con cautela (II, 12-15). En segundo término, furiosa porque Todomiros le recrimina que han vencido con engaños (III, 22), arrebatada las llaves de la ciudad y corre a cerrar sus puertas; su padre le afea

el gesto porque ha contravenido los pactos, pero ella con astucia argumenta que las llaves no se las ha quitado a él, sino al moro que las portaba. Al final, se arrodilla a los pies del gobernador en señal de que acata su autoridad y asume las negociaciones de paz.

Un aspecto que genera gran controversia es el vestido que estas mujeres guerreras lucen en el escenario. Desde las primeras Ordenanzas de Teatro que datan de 1608 se prohibió que las mujeres salieran a representar en hábito de hombres; estas leyes reprobatorias se mantienen a lo largo del siglo xvii, con disposiciones como las de 1615 o 1653, caldeadas, sin duda, por los escritos de los moralistas que con dureza atacan el disfraz varonil por suponer un peligro para la moral, así «despierta a la lujuria» según el P. Juan de Mariana, o «provoca a la lascivia» en palabras del P. Camargo (Cotarelo, 1904). En el siglo de las luces, en que tanto se debate acerca de la licitud de la comedia, se prolongan las prohibiciones; el primer monarca borbón en legislar sobre las condiciones que deben cumplirse en el teatro es Felipe v, en la Real Cédula de 1725, que aborda este tema en el punto decimotercero (Cotarelo, 1904, 641), condiciones que en opinión del P. Calatayud (1753) no eran atendidas; las censuras de este jesuita contra el arte escénico pueden ser el origen de las *Precauciones* que en noviembre de ese mismo año dicta Fernando vi (Cotarelo, 1904: 118); estas *Precauciones* que según el corregidor Armona «por descuido o tolerancia no se cumplían» fueron renovadas en 1763 y 1776 (Armona, 1988: 204-214) y están vigentes en el período que nos ocupa. En dichas normas, veinticinco en total, leemos en la vigésima:

«Que igualmente sean responsables los autores à la nota que pudiere causar cualquier cómica de su compañía que saliere à las tablas con indecencia en su modo de vestir, sin permitir representar vestidas de hombre, sino es de medio cuerpo arriba.» (Cotarelo, 1904: 647).

Sin embargo, esta antigua costumbre del disfraz varonil, lejos de desterrarse de los escenarios españoles en las últimas décadas del siglo ilustrado, se convierte en un recurso reiterativo, usado con profusión por los dramaturgos a fin de proporcionar verosimilitud a sus heroínas. Abundantes son los ejemplos de que la mujer vestida de hombre no es reconocida como tal, como testimonian el resto de los personajes, que constantemente se dirigen a ellas empleando el género masculino y destacando, sobre todo, la extrema juventud de las disfrazadas (Bravo Villasante, 1955: 217-21). Casandane (*La más heroica espartana*) en traje de griego, broquel y estoque (iii, 27) ejerce de escudo protector de Pisístrato, quien desea conocer al animoso mancebo (iii, 28) que le ha salvado la vida. El conde de Castilla (*La Judit...*) pregunta por el nombre del arrogante joven (Elvira) a quien debe la victoria (iii, 34). En *El*

valor de las mugeres... las murcianas arrojan las *tocas* y *garvines* y se adornan con *cotas* y *penachos* (II, 24). Resalta por su vistosidad y dinamismo la detallada acotación que describe la subida de estas féminas a las almenas (III, 4). El aspecto de estas luchadoras, tenidas por *soldados valientes* (III, 22), hace que el ejército invasor desista del asalto. En esta misma comedia Todomiro no identifica al *joven soldado* (Flavia) que «en hábito de hombre, cubierto el rostro con una banda» le reta a muerte para vengar a su amado Tebar (III, 25).

Una cala merecen las tres piezas en las que la protagonista viste ropa varonil a lo largo de casi toda la acción y es considerada un hombre por quienes no conocen su verdadera personalidad. Teresa de Llanos (*La invencible valenciana...*) salvo en la escena inicial está ataviada siempre con atuendos masculinos, civiles o militares, hasta el punto de que todos los personajes que se encuentran y enfrentan con ella la tienen por un varón; en este sentido, ordena a su fiel criada Flora —que a imitación de su señora viste de hombre— que no revele su identidad ni tan siquiera a la mujer a la que dan protección, Narcisa (II, 23).

Clorinda, a excepción del episodio en el que iracunda tira la ropa militar, viste siempre como un guerrero: *almete* (I, 7) y *arnés* (I, 12) y porta *aljaba* y *arco* (I, 2). Gran rentabilidad escénica posee el ceremonial en el que sus siervas la aderezan para la pugna mientras entonan cánticos de alabanza, uno por cada prenda o instrumento bélico que le ciñen: *jacerina*, *alfanje*, *yelmo*, *escudo* y *manto* (II, 16-17). Cuando ha logrado incendiar la máquina de guerra de los francos y su presencia es descubierta primero por Arimon (III, 23) y luego por Tancredo, ambos la interrogan acerca de su personalidad, puesto que Clorinda no lleva las divisas ni el blasón que la singularizan en la batalla, como es costumbre en los libros caballerescos (Tasso, 1984: 198). Con Tancredo se hace pasar por un capitán de Aladin, Celin (III, 30). Sólo se produce la anagnórisis al caer herida de muerte y solicitar el bautismo (III, 33).

Leonor de Velasco (*La española comandante...*) oculta su origen en toda la comedia bajo el nombre de Lunley, un aventurero al servicio de las tropas inglesas. Varios personajes incluido su padre se dirigen a ella como *gallardo joven* (I, 7/ I, 10/ II, 22/III, 21); el único que la reconoce es su amado Fernando (II, 20).

Aunque no generen confusión respecto al sexo, casi todas las heroínas lucen distintivos marciales, así Clemencia (*Cómo ha de servirse...*) lleva *celada*, *peto* y *lanza* en la arenga a su pueblo (II, 2) y *celada*, *plumas* y *espada* en el fragor del asalto (II, 15); en *Las matronas...* la acotación precisa «las damas todas vestidas de corto con espadines» (II, 39); en *La defensa de Barcelona...* la

condesa sale a la batalla «bizarramente armada» (III, 31) y en la *Defensa de la Coruña...* María se presenta en la plaza «con la espada desnuda y pistolas en las fundas. Las demás las traerán en la cinta y su espada terciada por el hombro...» (II, 6).

Junto al vestuario y armamento, otros recursos parateatrales, integrados en el imponente aparato escenográfico que despliegan estas comedias, contribuyen a realzar la figura de sus heroínas. En varias piezas salen al escenario montando como jinetes un caballo, desde el cual dirigen su escuadrón y arengan al pueblo (*Defensa de la Coruña...*), se internan en la lucha (*La defensa de Barcelona...*) o hacen su entrada triunfal (*La Judit castellana*). Con anterioridad comentamos la función de las yeguas en *Cómo defienden su honor...*, esenciales para desvertebrar al enemigo. A propósito de esta obra las críticas más severas se deben precisamente a la intervención de estos animales en escena. El polémico Forner en 1784 se queja en una carta al censor Ignacio López de Ayala de que le haya desaprobado su drama *La cautiva española*, mientras se permitía «una comedia disparatada de Moncín, en que un ejército de roncalesas salía a caballo en yeguas, en son de mojiganga, para urdir a los moros una estratagema obscuramente ridícula y strafalaria...» (cit. por Cueto, 1952, II, 375). El *Memorial Literario* después de sintetizar el argumento apostilla «Lo extraño de la acción de esta Comedia y el modo de ejecutarla con Caballos ó Yeguas de pasta, causó mucha risa al Pueblo, que miraba todo esto como una titerería ó linterna mágica...» (junio 1784: 112). Semejante es la opinión vertida por Beristáin en el *Diario Pinciano* con motivo del estreno en Valladolid, en enero de 1788: «Mas si atendemos á lo que se representó, fué poniendo en lo interior del foro una media docena de Monotas de papel pintado, que en dos divisiones pasaban sucesivamente á la vista de los Expectadores, como suele hacerse en la Maquina Real, ó Camara obscura...» (47, 485).

Aunque en esta pieza de Moncín, por lo abultado de número de yeguas, se opte por una solución simulada aconsejada por el propio dramaturgo (Narganes, 1998: 463), sabemos de la presencia de caballos reales en el tablado, al que suben atravesando el patio con ayuda del palenque; en este sentido queremos recoger la censura del R.P. Puerta Palanco a la *Defensa de la Coruña...*, en la que aprueba su representación «con tal que la salida a caballo de la dama sea con honestidad, y no por el patio» (III, 25).

Además de lo que tiene de castigo, el recurso de las cabezas de los ofensores decapitadas en escena está destinado a producir efectismo en los espectadores, ya que las heroínas las exhiben como un valioso trofeo, que llevan en la mano (*Cómo defienden su honor...*), en una fuente de plata (*Saber del mayor peligro...*) o agarrada primero por el cabello y posteriormente en la punta de la lanza (*La Judit...*).

Muy atractivos para el público femenino resultarían los ceremoniales en los que las protagonistas son condecoradas por el rey, así en *Cómo ha de servirse...* Enrique IV de Francia se quita la *banda* y prende la *cruc de su orden* a Clemencia (III, 25); las damas de Tortosa (*Las matronas catalanas...*) visten *banda carmesí* de la orden militar recién instaurada por el conde de Barcelona y al frente de ellas la reina Petronila de Aragón en *carro triunfal con manto capitular carmesí* (III, 67); semejante función desempeñan las escenas en las que las heroínas son elevadas a un alto rango en la milicia, a general con donación de bastón de mando (*Cómo defienden su honor...*) o a capitán (*Defensa de la Coruña...*).

Recursos de gran carga simbólica en un teatro que exalta los valores de la guerra y del soldado son la entrega de las llaves de la ciudad (*Cómo ha de servirse...*, *El valor de las mugeres...*, *Las matronas catalanas...*), los grillos que encadenan a los prisioneros (*Saber del mayor peligro...*, *La Judit...*, *A España dieron blasón...*) o las banderas y estandartes que se pueden enarbolar como representativos de la lealtad de un pueblo para con su monarca, así los escudos de Navarra y Francia fusionados en *Cómo ha de servirse...*, o las armas reales exhibidas como emblema por el escuadrón de mujeres en la *Defensa de la Coruña...* Son frecuentes los desenlaces en los que las protagonistas en señal de victoria muestran el estandarte robado al enemigo (*La más heroica espartana*), que de forma simbólica arrastran por los suelos (*El valor de las mugeres...*, *La Judit...*, *La defensa de Barcelona...*).

A la vista de lo expuesto cabe preguntarse a qué se debe esta proliferación de mujeres guerreras en los escenarios españoles de fines del siglo ilustrado, por qué algunas de estas comedias se convierten en los grandes éxitos de la temporada, como sucede con *El valor de las mugeres...* (1779) o *La restauración de Astorga...* (1786) en Madrid (Andioc & Coulon, 1996: 375, 394) o con *La Judit castellana* en Barcelona, que es la pieza más aplaudida en el período 1792-94 y una de las más representadas durante la década de los noventa (Sala Valldaura, 2000: 52, 207, 239). Creemos que puede explicarse atendiendo a la importante presencia femenina en los coliseos de la época (Andioc, 1987: 218); a las mujeres dieciochescas les gusta ver actuar a estas heroínas en unas gestas semejantes a las protagonizadas por los hombres, les atrae que sean ensalzadas por su fortaleza y valentía, que algunas aboguen por sus derechos, a modo de compensación por la inferioridad social que padecen en la vida cotidiana.

Ediciones y manuscritos

- *La invencible valenciana doña Teresa de Llanos*, Anónima. Mss. 16469 Biblioteca Nacional de Madrid (s. a.).

- *A España dieron blasón las Asturias y León, y Triunfos de D. Pelayo. Comedia Nueva en tres actos: su autor Don Josef Concha. Representada por la compañía de Luis Navarro en el año de 1795.*
- *El valor de las mugeres y triunfo de las murcianas de las lunas africanas. Comedia Nueva de Alonso Antonio Cuadrado Fernández de Anduaga. Año de 1779. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-10-13, B.*
- *Clorinda o la valerosa persiana. Tragedia nueva de Miguel García Asensio. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-18-3, A (Censuras de 1781).*
- *Las matronas catalanas, defensoras de Tortosa y timbre de las mugeres. Comedia Nueva de Dn. Julián Sanz de la Mota. (1783). Mss. 17404 Biblioteca Nacional de Madrid.*
- *Saber del mayor peligro triunfar sola una muger. La Elvira. Por Don Antonio de Valladares Sotomayor. Barcelona. En la Oficina de Pablo Nadal (s. a.).*
- *Defensa de la Coruña por la heroica María Pita. Comedia Nueva original. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-106-19, B (Censuras de 1784).*
- *Cómo defienden su honor las ilustres roncalesas. Comedia Nueva de Luis Moncín. Editada por Narganes Robas, David, en *Moros y cristianos en la comedia heroica de Luis Moncín: Estudio y Edición de los textos*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1998 (Tesis doctoral inédita), págs. 393-469.*
- *La restauración de Astorga por Don Alfonso Primero. Comedia Original escrita por Luis Moncín. Editada por Narganes Robas, David, op. cit., págs. 577-682.*
- *Cómo ha de servirse al Rey con Amor, afecto y Ley. Comedia nueva. En Madrid año de 1786, escrita original por Luis Moncín. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-100-10, B (Censuras de 1788).*
- *La española comandante, fiel a su amor y a su patria. Comedia Nueva. Su autor D. M. F. D. L. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Tea 1-26-5, A (Censuras de 1787).*
- *La defensa de Barcelona por la más fuerte amazona. Por Fermin del Rey. En Barcelona. Año de 1790.*
- *El sitio de Calés. Comedia heroica en tres actos. Representada por la compañía de Manuel Martínez en el año de 1790. Por Don Luciano Francisco Comella.*
- *La Judit castellana. Comedia heroica en tres actos. Por Don Luciano Francisco Comella. (s. l. s. i. s. a.).*
- *Aragón restaurado por el valor de sus hijos. Comedia Nueva en tres actos, representada por la compañía de Eusebio Ribera el día 25 de diciembre del año de 1790. Por Don Gaspar Zavala y Zamora. Se hallará en la Librería de Castillo.*
- *La más heroica espartana. En tres actos. Su autor Don Gaspar Zavala y Zamora. Con licencia en Madrid. Año de 1800. En la Imprenta de Ruiz.*

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, F., «La polémica teatral de 1788», *Dieciocho*, IX (1986), págs. 7-23.
- AGUILAR PIÑAL, F., *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987.
- ANDIOC, R., *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.
- ANDIOC, R., «El sitio de Calés de Comella ¿es traducción?», *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, págs. 37-46.

- ANDIOC, R. y COULON, M., *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, II vols.
- ARMONA, J.A., *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, prólogo, edición y notas de E. PALACIOS, J. ÁLVAREZ BARRIENTOS y M^a del C. SÁNCHEZ GARCÍA, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1988.
- BERISTÁIN, J.M., *Diario Pinciano. Primer periódico de Valladolid (1787-88)*, estudio preliminar de Celso Almuíña, Reproducción facsímil, Valladolid, Grupo Pinciano, 1978.
- BOLUFER, M., *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1998.
- BRAVO VILLASANTE, C., *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.
- CASCALES, F., *Tablas Poéticas*, edición, introducción y notas de B. Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975.
- COTARELO Y MORI, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Est. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- CUETO, L.A., *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Atlas, 1952, II, págs. 374-78.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, R., *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña Editorial, 1990.
- HERRERA NAVARRO, J., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- LAFARGA, F., «La mujer y la guerra en el teatro español del siglo XVIII: La defensa de Barcelona por la más fuerte amazona de F. del Rey», *Femmes et Guerre en Méditerranée (XVIII^{ème}-XX^{ème} siècles)*, Pub. des Universités de Barcelone et Montpellier, 2000, págs. 33-41.
- MCCLELLAND, I.L., *Spanish drama of pathos 1750-1808*, Liverpool University Press, 1970, II vols.
- NARGANES ROBAS, D., *Moros y cristianos...*, tesis doctoral citada, 1998.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E., *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Editorial Milenio, 1998.
- PÉREZ MAGALLÓN, J., *El teatro neoclásico*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.J., «Una poética dramática en las páginas del *Memorial Literario (1784-1788)*», *Estudios de Historia Social. Periodismo e Ilustración en España*, 52-53, 1990, págs. 435-443.
- SALA VALLDAURA, J.M., *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*, Lleida, Editorial Milenio, 2000.
- TASSO, T., *Jerusalén libertada*, trad. del italiano, prólogo y notas por L.M., Barcelona, Iberia, 1984.
- URZAINQUI, I., «Cauces y estructuras de la crítica teatral en el siglo XVIII. La crítica periodística», *El teatro español del siglo XVIII*, Univ. de Lleida, 1996, II, págs. 783-828.