



ACCESO DE LA MUJER Y TRATAMIENTO DE  
LO FEMENINO EN EL TEATRO ASTURIANO.  
ANTECEDENTES, PROTAGONISTAS, VISIBILIZACIÓN

*WOMEN'S ACCESS AND TREATMENT OF THE FEMININE IN THE  
ASTURIAN THEATRE. BACKGROUND, PROTAGONISTS, VISIBILITY*

Antón Caamaño Vega  
([guirriuanton@hotmail.com](mailto:guirriuanton@hotmail.com))  
<https://orcid.org/0000-0003-1226-628X>



<https://doi.org/10.32621/acotaciones.2018.41.05>  
ISSN 2444-3948

**Resumen:** El género, como elemento sistemático de análisis científico, estructura la percepción y la organización simbólica de la vida social, y constituye un instrumento para analizar las relaciones sociales. Su aplicación al caso de la escena asturiana arroja conclusiones referentes tanto al teatro protagonizado de algún modo por mujeres, como en lo que afecta a la cuestión de género dentro del mundo de las Artes Escénicas en el Principado. Se plantea una pequeña cronología; una relación de personalidades relevantes, y se analiza la percepción que genera en el espectador y en la sociedad.

**Palabras Clave:** Género, feminismo, Asturias, teatro, mujer.

**Abstract:** Gender, as a systematic element of scientific analysis, structures the perception and symbolic organization of social life, and constitutes an instrument to analyse social relations. Its application to the case of the Asturian scene throws conclusions referring both to the theater

played by women in some way, and in what affects the gender issue within the world of Performing Arts in the Principality. A small chronology is proposed; a relation of relevant personalities, and analysing the perception generated in the spectator and in society.

**Key Words:** Gender, feminism, Asturias, theater, woman.

**Sumario:** 1. Antecedentes. 2. El caso asturiano hasta el siglo XIX. 3. La mujer como sujeto activo dentro del teatro asturiano en la actualidad. 4. La mujer como sujeto de estudio dentro del teatro asturiano. 5. Propuestas escénicas. Tratamiento de los personajes femeninos. 6. Algunas conclusiones. Obras citadas.

Copyright: © 2018. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ANTÓN CAAMAÑO VEGA. Estudios de actor (ITAE Asturias, 1986-1991). Título Superior de Arte Dramático, esp. Dirección de escena (ESAD Asturias, 2006-2010). Máster Historia y Análisis Sociocultural (Universidad de Oviedo, 2011). Doctor «Cum Laude» en Artes Escénicas (Universidad de Vigo, 2016). Cotitular de la compañía profesional Producciones Nun Tris desde 1997, con más de cincuenta montajes estrenados, en la que actúa y dirige habitualmente. Locutor y cantante ocasional.

## 1. ANTECEDENTES

Partiendo de una de las formas más primarias e inmediatas de relación humana, que es la que se produce entre géneros, se intentará comprobar si su estudio y el de sus implicaciones sociales, circunscritos a la pequeña historia del teatro asturiano en los últimos años, pudiera servirnos como línea de investigación para observar los cambios sociales y en directa relación con ello, para comprobar si la evolución del pensamiento y el comportamiento social en cuanto a la cuestión de género tiene reflejo en el teatro asturiano y sus trabajos.

El género, entendido como elemento sistemático de análisis científico, como campo primario donde se articula el poder y como espacio constitutivo de las relaciones sociales, es defendido por Joan W. Scott como una categoría singularmente útil para el análisis de las relaciones sociales:

El núcleo de la definición reposa sobre una conexión integral entre dos proposiciones: el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder. (1996, págs. 265-302).

Scott (1996, pág. 262) cita en su estudio a Pierre Bourdieu (1980, págs. 246-247, 333-461, 366), quien sostiene que el concepto de género, establecido como conjunto objetivo de referencias, estructura la percepción y la organización concreta y simbólica de toda la vida social.

Está generalmente admitido que la mujer ha estado secularmente marginada del hecho teatral; ya en la antigua Grecia los papeles femeninos de las grandes tragedias y comedias estaban reservados para que los ejecutaran los hombres. Sin embargo, Margot Berthold hace mención de otro tipo de compañías, más marginales, en el que sí se registraba presencia de actrices, mimos, bailarinas, etc.:

Mientras la escena clásica eliminaba a las mujeres, en el mimo, de otro modo, podían desenvolverse todos los dones y encantos femeninos. [...] Las pinturas de innumerables vasos de cerámica ática nos transmitieron imágenes de acróbatas femeninas, volatineras, bailarinas, e intérpretes

de utensilios musicales, equilibristas que andan con las manos, malabaristas con platos y copas. (1974, págs. 151-152).

La presencia escénica femenina tuvo continuidad en la Antigua Roma, bien a través de las compañías de Atellanas<sup>1</sup> o bien por medio de otras formas escénicas, como, por ejemplo, las llamadas *tetimimos* (Traversari, G., 1960, págs. 61,71; Berthold, 1974, pág. 184)<sup>2</sup>. Al respecto del rol que desenvolvían las mujeres dentro de estas compañías, continúa Berthold:

El mimo (en Roma) fue desde el principio el único género teatral que no ha conocido ningún tabú respecto a la actuación de la mujer. La mima y danzante que hacía gala de sus destrezas acrobáticas en las Florales que podía –y debía– atreverse a rendir homenaje a la diosa de la Naturaleza en flor desprendiéndose de sus vestimentas, es idéntica de todas aquellas que la han ejercido intemporal profesión de favoritas. Es idéntica a la danzante india que, a la pregunta del extraño, «¿A quién perteneces?», responde sin reparo: «Te pertenezco a ti». Y es idéntica a aquella misma de Bizancio a la que el Emperador Justiniano alzó al trono e hizo emperatriz del Imperio Romano. (1974, págs. 177-178 y 179).

Esa misma tradición se habría alargado también durante la Edad Media, pese a la intensa persecución que mantuvo la Iglesia católica durante cientos de años sobre las gentes de teatro; son muchos los testimonios que así lo demuestran, pero valga el que reproduce M<sup>a</sup> Esperanza Aragonés Estela, que viene muy a cuento del caso que nos ocupa:

Los juglares son como parásitos, cantan por el oro, los vestidos, los caballos. Como el pastor hace con sus ovejas, ellos esquilan a los ricos, hasta dos veces al año. El hombre que les presta atención no tardará en esposar la pobreza. Ellos venden su cuerpo y el alma por el menor salario, como las peores mujeres; hay dos profesiones que no son más que pecado: la de prostituta y la del juglar. (1993, pág. 255).

Dentro de la abundante relación de juglares, cazurros, bufones y trovadores propuesta por Xulio Viejo (2004, pág. 346), y que vagaban o residían en Asturias y León durante los siglos XII-XIII, no se recoge ningún nombre de mujer; en cambio, la actividad y presencia social

de grupos juglarescos o goliárdicos queda reflejada también, efectivamente, en algunos capiteles de templos románicos, tal y como sucede en otros territorios. En ese sentido, en Asturias pueden encontrarse representaciones de este tipo, en primera instancia, en la Iglesia prerrománica de Sanmiguel de Lliño, en Oviedo, donde está grabada la figura de un domador entre otros motivos circenses, y además en templos románicos como San Andrés de Valdebárcana o Sta. María de Narzana, donde se conservan efigies de bailarinas. Para Florentina Cuadriello Sánchez:

Con frecuencia, la imagen de la mujer en el arte medieval está asociada a un sentido negativo, haciendo referencia a la lujuria, la tentación y el pecado. Este no es el caso del Románico asturiano, donde la mujer se presenta como parte de la sociedad, incluso en el caso de las juglaresas, aunque no se consideraba muy decoroso que una mujer se dedicara a tales menesteres. (2008, pág. 28-30).

En todo caso, pese a que se certifique la existencia en aquella época de grupos de acróbatas, músicos, compañías de comediantes, bailarinas, juglares o juglaresas, o incluso de teatro más relacionado con lo religioso o lo hagiográfico, la mujer parece estar ausente de las actividades teatrales o escénicas, al menos de las más representativas. En el mismo sentido, Marta Fernández Morales señala que tradicionalmente la presencia de autoras en antologías era algo inapreciable, y que: «Sólo a partir de la segunda mitad de dicho siglo [el XIX] empezaron a sentirse las voces femeninas en el campo de la narrativa, especialmente en lo que se ha dado en llamar ficción doméstica por su temática y su estilo»(2002, pág.101).

Por otra parte, cabría destacar en este breve repaso que, a partir de los subgéneros teatrales conocidos como tonadilla escénica o zarzuela, ha surgido todo un género de teatro sicalíptico que alcanzaría altos niveles de aceptación, sobre manera entre el público masculino, y que, de forma evidente, una vez más, cosifica y enaltece el cuerpo de la mujer como materia erótica. En torno a ello, Juan Carlos de La Madrid asevera, refiriéndose al espectáculo del cuplé, que se localiza más o menos en el tiempo de la aparición del cinematógrafo:

Hasta el límite antes señalado el mundo del cuplé no experimentó cambios de modo que, el espectáculo cinematográfico que podían degustar

los asturianos en estos años, se componía de las vistas conocidas en todos los circuitos de cine (además de las vistas asturianas que se incorporaban todos los años) y unos cuplés (no entraremos en otros espectáculos) en los que dominaba el cuplé procaz, heredero directo y con música del teatro sicalíptico y perseguido por las fuerzas moralizantes de provincias. Son los tiempos de las «estrellas de barracón»; cupletistas tempranas, generosas en carnes, con nombres «guerreros» y, demasiadas veces, obligadas a dedicarse al alterne con la clientela una vez concluido el espectáculo. (1995, pág. 194).

En ese mismo sentido, podrían sumarse las palabras de Serge Sa-laün:

La abundancia de salones, cafés-concierto, y cabarets de todas las categorías, provoca hacia España una verdadera emigración económica y profesional, para cubrir tanta necesidad de diversión: desde las estrellas más encopetadas (como Nitta Jo o Olimpia de Avigny), hasta las del montón de figuras «de segunda diversión»—como dice Retana —, sin olvidar todas esas señoritas de «alterne» que, como su nombre indica, «alternan» una actuación cantada o bailada, y el servicio particular del espectador solícito y adinerado. En eso atinan los defensores de la moral, los cafés-concierto de todas las categorías practican una prostitución disfrazada; no es una regla general, sino una tendencia solamente. (1990, pág. 81).

## 2. EL CASO ASTURIANO HASTA EL SIGLO XIX

Para encontrar algún indicio de presencia femenina dentro del teatro asturiano, en su acepción más literaria y menos sicalíptica, habría que remontarse a los tiempos de Teresa Cónsul (1750/1760-?). Fue Mayordoma del convento Santa María de la Vega de Oviedo y escribió poemas en asturiano y algunos entremeses. De su obra sólo se recupera el *Entre-mes* que se representa en el convento el día de San Benito, como homenaje a su abadesa Doña Benita Merás, en el último año de su Prelacia.

Teresa Cónsul vivió más o menos los mismos tiempos que Xosefa Xovellanos, La Argandona (1745-1807), que, aunque no escribió teatro en el sentido más restringido del término, formó parte de la denominada

*Xeneración del Mediu Sieglu*, aquella élite ilustrada cuyas aportaciones tendrían que ver con el surgimiento, más adelante, de los géneros dramáticos que hoy se conocen en Asturias como Comedia tradicional o Monólogo asturiano (Mori de Arriba, 2002, pags.121-127).

Ester Prieto analiza los porqués del resurgir de la poesía escrita por mujeres a mediados del siglo XIX:

En una vuelta de tuerca muy interesante, surge una idea que iba a ser válida para la mujer de la época; la idea de que escribir poesía sea natural en la mujer, ya que había una especie de compatibilidad entre la subjetividad femenina y la poesía lírica. (2009, pág. 74).<sup>5</sup>

En la Asturias de aquellos años, algunas de estas mujeres pertenecían a círculos feministas y literarios como los de Concepción Arenal<sup>4</sup> o Carolina Coronado; sería el caso de Micaela Silva (1809-1889), Robustiana Armiño (1821-1890) o Emilia Mijares (1834-1909). De las escritoras que tuvieron relación con Asturias de algún modo, Rosario de Acuña es quien más vínculo mantendría, por un lado, con el feminismo, desarrollando una intensa actividad militante, suficientemente analizada en multitud de estudios; y, por otra parte, con el mundo del teatro. Sobre el carácter que la librepensadora imprime a los personajes femeninos en sus obras, escribe Fátima Coca Ramírez:

En Rosario de Acuña, si no en todas sus obras, sí en algunas, como *Rienzi el Tribuno*, *Amor a la patria* o *El padre Juan*, encontramos igualmente esa mujer decidida que actúa siguiendo su propia voluntad, sin dejarse dominar por el hombre. Reflejando las ideas de su autora, guardan una actitud librepensadora, actuando bajo razón y no meramente impulsadas por sentimientos. Si es cierto que no prevalece en todas esas obras la imagen de una mujer totalmente opuesta al ideal preconizado por el hombre, sí vemos al menos que muchas escritoras, dramaturgas, defendieron que la mujer podía ser de otra manera, que no tenía que asumir ese carácter y ese comportamiento que se le había asignado como «femenino», que podía liberarse. Los finales de la mayoría de dichas obras no hacen más que reflejar lo que la sociedad imponía: la voz de la mujer siempre terminaba siendo apagada por el poder dominante del discurso masculino. (2012, pág.152).

Por su parte, Robustiana Armiño, además de cultivar otros géneros, escribió teatro (*Los condes de Gijón*) y zarzuela (*Dos coronas*), ambas obras sin localizar. Esta autora, a quien se identifica, quizás erróneamente, con el carlismo, destaca sobre manera como periodista. Diversos críticos señalan que a lo largo de su vida tuvo prioridad el mundo familiar sobre el profesional, lo que le granjeó cierto tono pesimista a la hora de escribir (Hernando, 2014, pág. 139). Su obra poética se puede ubicar en el tránsito del romanticismo al realismo. Todo ello, a falta de un estudio crítico más profundo, contrasta con lo «revolucionario» del carácter y de la obra de Carolina Colorado, a todas luces una de las principales referencias personales y literarias de Robustiana Armiño.

Por su parte, Eva Canel compuso obra dramática, aunque en algunos casos se le atribuyera, sin sentido, a su marido; parece una evidencia de lo que suponía la subordinación femenina en aquella época (Kenmogne, 1995, págs. 45-62). Lo cierto es que la vida de la escritora fue verdaderamente trepidante, con continuos viajes y proyectos profesionales. Es reseñable que se dio en ella una modificación en lo ideológico desde posturas políticas muy radicales (pro-república) como las que defendía su esposo –lo que le costaría el destierro– a posiciones más conservadoras, llegando incluso a declararse en contra del divorcio o del sufragismo. En este sentido, la propia Eva Canel mantendría que:

Soy mujer, y mujer a quien detestan tanto las mujeres con pantalones como los hombres con enaguas (...) Ni soy emancipada ni emancipadora, ni siquiera feminista (...) hace ocho años vengo haciendo propaganda contra la emancipación de la mujer; el divorcio; los modernos programas escolares, y contra el feminismo (...) yo he llamado masculinismo a éste y se quedó la frase entre los que aplaudían mis ideas que eran la mayoría de quienes me escuchaban. (1907, pág. 3).

Todo ello contrasta con una actitud vital muy independiente y poco común para las mujeres de la época que, como recuerda Gracia Noriega (2007), «no emigraban ni eran periodistas».

En sintonía con muchos autores de la época, retrata el mundo costumbrista, colonial y de la emigración, y emplea habitualmente términos asturianos como recurso para caracterizar algunos personajes. Tiene una extensa obra narrativa, y en cuanto a teatro escribió las piezas *La mulata* (1893), *El indiano* (1894), *Fuera de la ley* (1902), *Agua de limón*

(1904), *La abuelita* (1905), *De Herodes a Pilatos* (1905), *Soy yo* (1906) y *Uno de Baler* (1907); junto a Antonio Caldeira escribiría también *El fruto sano*. La Asociación de Directores de España (ADE) publicó *La mulata y El indiano* dentro de la Serie Literatura Dramática (Canel, 2005).

Al contrario que la autora anterior, la escritora maliayesa Maria Teresa Villaverde «Tuxa» (1882-1934) nunca vería publicada ni representada su obra dramática ya que, según relata Lluís Portal:

Hacia los años veinte compone varias obras de teatro como la titulada «El balcón de la reina Lindahaja», o el Príncipe encantado», entre otras que ya no se conservan, pues durante la Guerra Civil el Palacio Villaverde de Tornón, que se eleva en un promontorio sobre una amplia llanada de porreos -terrenos tomados a la ría- que se llaman los porreos de Villaverde, fue ocupado por uno de los contendientes y saqueado a conciencia. Solo se conservan algunas de las escenas del Príncipe encantado» por los periódicos, con los que el grupo de teatro Contraste ha recompuesto la obra que forma parte de un escenario de lujo, realizado en colaboración con la compañía de Carbayín, el título de la obra es *Tuxa*. (2013).

De tendencias carlistas, decidida defensora de la lengua asturiana y fiel a sus principios religiosos, escribe poesía, narrativa y algunos artículos. Moriría en accidente de tráfico en el año 1934 (Pérez-Manso, 1991, págs. 299 y ss.).

Conviene traer a colación a la tinetense Enriqueta G. Infanzón, Eugenia Astur (1888 - 1947). Colabora con frecuencia en prensa y escribe novela; firma, así las cosas, una biografía del General Riego, y escribe un texto teatral en castellano titulado *La Roca Tarpeya*, «obra póstuma» editada por La Nueva España en 1949, y denominada por ella misma como «fantasía cine dramática». La obra es un gran formato, con numerosos personajes y cambios de escena que hacen complicadísima su representación escénica. El conflicto de la obra es de orden sentimental, dentro del que las diferencias ideológicas también son decisivas. Alejandra, la protagonista, mujer de ideas muy progresistas, quiere dejar a su amante, Román, de talante más conservador, y desplazarse a un país imaginario: Esclavia. En este país que la autora describe como una especie de comunismo hiperbolizado, es imposible amar, y Alejandra es

condenada a morir. El personaje del Director de la Universidad de Es-lavia explicaría a sus alumnos:

Ya sabéis que el amor ha de ser únicamente una función social: instrumento al servicio de la especie. Si la humanidad se deja dominar por una pasión de cualquier clase que sea, está perdida. (G. Infanzón, 1949, pág. 22).

Todo resulta ser un sueño de Alejandra, quien, tras despertar, decide quedarse y casarse con Román.

Es posible, según sugiere Elvira M<sup>a</sup> Pérez-Manso, que en el texto hayan quedado reflejados tanto la deriva rebelde de la protagonista que lucha por ser consecuente con sus propias ideas --lo que está muy en la línea de las autoras que se han tratado con anterioridad-- como una proyección de lo que pudiera ser la ideología política de la autora, para bien o para mal. A todas luces, en la época en la que se escribe la obra existe un gran debate en la sociedad al respecto de las mujeres y de sus roles en la sociedad.

### 3. LA MUJER COMO SUJETO ACTIVO DENTRO DEL TEATRO ASTURIANO EN LA ACTUALIDAD

Parece evidente que traumáticos episodios como la Guerra Civil o la dictadura franquista dieron al traste con los avances que se habían producido en la sociedad española de la época en materia de género; el papel de la mujer pasaría a ser, en ese contexto, subsidiario y reducido prácticamente al ámbito de la familia. Además, por otra parte, se producen episodios de represión lingüística en diversas comunidades del territorio del estado, incluida la asturiana. No obstante, en el caso asturiano, un tipo de teatro como el costumbrista, que en sus albores proponía incluso contenidos vinculados a la izquierda política, es tolerado por las instituciones del régimen, dada su poca intención crítica posterior y su moderado empleo de la *llingua* asturiana, destinada simplemente a la mera caracterización de personajes populares. Quizá sea por ello que a lo largo de estos años no sea sencillo encontrar en Asturias ejemplos relevantes de mujeres asociados ni al feminismo ni a la creación teatral, ni dentro de lo que puede ser el mundo del costumbrismo, como tampoco

del posterior teatro universitario o independiente. Aunque en todo caso, mujeres como Aurora Sánchez (1892-1976), Rosario Trabanco (1904-1985) o más recientemente Clara Ferrer (1911-1996), mantendrían una muy destacada labor dentro de sus respectivas compañías de teatro como actrices y cabezas de cartel. (Ortiz, 2003; Menéndez Peláez, 1999, págs. 62-63 y 103).

Hubo, en otro orden de cosas, algunas artistas asturianas que se dedicaron al género de la revista, las variedades o el teatro en su versión más comercial y capitalina, como Mary Paz Pondal, Lilián de Celis o más recientemente Susana Estrada. Pero solo sería a partir de los años 80 cuando mujeres como Margarita Rodríguez, Rosabel Berrocal, Ángeles Lamuño, Rosa Garnacho, Marián Osácar, Julia Martín o, más recientemente, Susana Gómez, Olga Mesa o Beatriz Díaz, entre otras, van ocupando, desde el teatro independiente y después desde el profesional, espacios de dirección artística, actuación, enseñanza o gestión cultural; puestos todos ellos que certifican su acceso real a campos de verdadero relieve en la actividad escénica.

Quizá convenga resaltar de entre ellas la figura de Margarita Rodríguez (1957-2009), ya que fue la que primero y más claramente apostó por el profesionalismo dentro de la escena asturiana en esta etapa de transición. Actriz y directora de escena, comienza su actividad teatral en 1971, forma parte de varias compañías, entre ellas Teatro Estudio Gijón (T.E.G.) o Teatro Margen. Participa en la organización del I Festival «Mujeres a Escena», dentro del cual pudo mostrar su compromiso con las reivindicaciones de género, y posteriormente se centra más en la dirección escénica y en la docencia, impartiendo cursos, dirigiendo a grupos profesionales como Producciones Quiquilimón, o el amateur Xana, e impartiendo clases en el Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas (ITAE) de Asturias, labor que continuaría posteriormente en la Escuela de Teatro de León. En esta ciudad se dedicó a su memoria un festival organizado por el centro Aula T de Teatro (Vázquez, 2010a, págs. 134-135; Gallo e Iglesia, 2008, pág. 25).

Por otro lado, como autoras dramáticas asturianas de relieve, que podrían considerarse de alguna forma continuadoras de esta línea de pensamiento feminista en la actualidad, cabría citar a la dramaturga Pilar Murillo, que, según ella misma reseña, gusta de trabajar la presencia femenina dentro del conjunto de los personajes de sus textos. La autora ha publicado parte de sus obras en revistas teatrales como

*Art-teatral*, o *La Ratonera*. Fue galardonada con varios premios: el «Art-Nalón» por sus obras *Trauma* y *Gracias Claudia*, y por la SGAE por su monólogo *Puntuales, como siempre*; además recibiría un premio a la mejor autoría en los Premios Asturias de Teatro 2005 por *La cultura*. Tiene más de veinte obras escritas y más de diez estrenadas, parte de ellas en asturiano, como *Les Cartes* o algunos monólogos difundidos en un volumen titulado *Ahora la más fuerte soy yo* (Murillo, 2008).<sup>5</sup>

Es obligado, igualmente, traer a estudio a la autora Rosario Hernández Catalán, una de las personas más activas en cuanto a feminismo y teatro se refiere en la actualidad asturiana. Es investigadora y docente en la Facultad de Filología Española de la Universidad de Oviedo; creadora y monitora de talleres sobre asuntos de género; monitora de cine y animación a la lectura, ponente, conferenciante, autora de ensayo, teatro... En sus obras dramáticas *Chernobil, paraíso natural* (Premio Asturias Joven 2009), *La poligona feminista* o *Atenea en Epidauró* muestra un explícito posicionamiento feminista.

En otro orden de cosas, dentro de una radiografía veraz de la presencia femenina actual en el teatro asturiano se debe hacer referencia forzosamente al hecho de que en la Escuela Superior de Arte Dramático (ESAD) de Asturias se han titulado desde sus inicios un total de 157 alumnas por 76 alumnos (hasta el año escolar 2015-16) en la especialidad de Interpretación, y 16 mujeres por 7 hombres en la de Dirección de Escena (años 2002, y del 2006 al 2013). Las cifras demuestran que son más del doble las mujeres que los hombres que finalizan sus estudios de Arte Dramático. Cabe destacar además que, en los últimos tres años, cuando ya se implanta la LOMCE, el total de mujeres es de 33 por solamente seis hombres. Este dato no casa, en cambio, con el número de compañías profesionales asturianas cuya titular es una mujer, que es de un total de 16 sobre 45 censadas en 2016; en otras 12 comparten responsabilidad con hombres, y en las 17 que quedan la titularidad recae en estos últimos.<sup>6</sup>

En el mismo sentido, resulta destacable, dentro de los subsectores del teatro ritual y del costumbrista, la paulatina incorporación de mujeres en algunas de las comparsas etnodramáticas<sup>7</sup>, y, por otro lado, la aparición dentro del subgénero del *Monologuismo*, bien acotado desde siempre a la figura masculina, de la primera monologuista mujer; se trata de Luz Mari del Sol. En otro campo donde la mujer tiene muy poca presencia en materias que no sea la de intérprete o la de gestión, como es la lírica,

es muy reseñable la labor que desarrolla Beatriz Díaz como soprano, y la de Susana Gómez como directora de escena especializada en teatro y ópera, ambas en un ámbito internacional<sup>8</sup>; cabe incluir también en el mismo apartado a Carmen Castañón como escenógrafa. Por su parte, Mónica Cofiño destaca como bailarina y performer en territorio de teatro contemporáneo o a la también danzarina Olga Mesa, que además recientemente ha sido nombrada *Chevalier des Arts et des Lettres* (Martínez, J., 2016). Pese a que es conveniente precisar que, en el caso de la danza, una gran parte de las titulares de las compañías o escuelas asturianas son mujeres: once de doce.

Como no hacer referencia en esta pequeña cronología de la actividad escénica generada por mujeres a la abundantísima labor investigadora y divulgadora de la profesora María del Carmen Bobes Naves, como también a la de Magdalena Cueto e Inés Marful dentro del ámbito universitario. Dña. Carmen Bobes es Licenciada en Filología Románica, Doctora en Filosofía, Catedrática en Literatura y Literatura comparada, y profesora de Lengua de las Universidades de Zaragoza y Oviedo; alcanza así mismo la cátedra de Historia del Español en la Universidad de Santiago de Compostela. Publica numerosos trabajos de referencia en concreto sobre teoría literaria, dramática o semiología teatral. Podría destacarse especialmente por su valor para entender procesos escénicos *Semiología de la obra dramática* (Bobes, 1997). También merece la pena destacar, en función a la temática que se trata en estas líneas, el artículo «La novela y la poética femenina» (Bobes, 1994), donde la autora plantea una hipotética diferenciación entre literatura femenina y literatura masculina, cuestión trasladable a las artes escénicas.

Magdalena Cueto, por su lado, es profesora titular de la Universidad de Oviedo en la especialidad de Filología; escribe numerosos artículos y colaboraciones sobre literatura y teatro, dirige entre otras una tesis sobre los personajes femeninos de Antonio Gala, y tiene publicados trabajos sobre teoría literaria. Inés Marful Amor también realiza aportaciones de interés sobre semiología en la obra lorquiana, junto a otros colaboradores como el artista plástico Paco Cao o la propia Carmen Bobes (Marful, 1990, págs. 43-64).

## 4. LA MUJER COMO SUJETO DE ESTUDIO DENTRO DEL TEATRO ASTURIANO

No faltan en Asturias trabajos de compañías profesionales que aborden la cuestión de género desde diferentes perspectivas, y con la intención explícita de concienciar al espectador sobre sus problemáticas. Así mismo suele ser habitual la organización de seminarios, exposiciones, cursos y festivales que asuman esta temática.

Como ejemplo de lo anterior, puede venir bien recordar que al poco tiempo de crearse el ITAE se organizó desde esta institución del 19 abril a 11 de mayo de 1998 el I Festival Mujeres a Escena. En su programa rezaba el siguiente texto, firmado por Margarita Rodríguez, donde se exponían los objetivos últimos del festival:

Tener la oportunidad de analizar la función de la mujer dentro del teatro, sus papeles, sus posturas, en definitiva, su propia realidad, en cada uno de los oficios teatrales que desempeña es algo que no sucede muy a menudo.

Por eso todos aquellos que, de alguna manera, directa o indirectamente —profesionales, espectadores— nos interesamos por ese hecho, estamos de enhorabuena.

La confrontación de ideas, opiniones y vivencias es una de las mejores formas de aprendizaje para la vida, para el teatro, y con esta voluntad esperamos suscitar vuestro interés y colaboración<sup>9</sup>.

Esta ambiciosa propuesta en un principio contaba con un presupuesto de 6.250.000 de las antiguas pesetas, que después llegarían a unos 9.500.000, según se registra en un folleto que figura en el archivo de la ESAD. Constaba de cinco ciclos de espectáculos, charlas, mesas redondas y actividades paralelas como proyecciones o exposiciones.

Fue la única edición del Festival; al año siguiente se organiza un II Seminario de Teatro, Mujer y Roles femeninos, que tuvo lugar del 14 al 16 de noviembre de 1989. Al mismo, coordinado por Rosabel Berrocal, asisten como ponentes, entre otros, Francisco Nieva y José Sanchís Sinisterra. Parece que algo cambió —aparte de lo obvio en cuanto a difusión, presupuesto y actividades— en lo tocante a la filosofía del II Seminario respecto al anterior festival Mujeres a Escena. El certamen había mantenido, en general, un carácter mucho más militante que el seminario que ahora se celebraba, y en el que se tendería a relativizar

más las demandas del colectivo femenino al respecto de la presencia de la mujer en el hecho teatral. De hecho, dentro de las conclusiones del mismo se establece que «la mujer se siente discriminada, pero la incorporación a labores ejecutivas y técnicas es lenta y dificultosa, como en el resto de las profesiones»; o que «para hablar de teatro no se puede inclinar la balanza de ninguno de los dos lados (masculino o femenino)»; o que «no existe diferencia entre procesos creativos de personajes o textos, entre hombres y mujeres». En conclusión, la lectura que podría hacerse de todo ello sería que el Teatro debería ser a su juicio un espacio cultural, creativo y social en el que hombres y mujeres tuvieran la misma participación, ya que no puede hablarse de un teatro masculino o femenino, sino del teatro en general como disciplina; y que se debería tender a cotejar roles profesionales dentro del oficio, ya que no hay ninguna razón para que no fuera así en el futuro.

No tuvieron lugar más ediciones del Seminario. En realidad, parece que esta conclusión certifica la neutralización de las corrientes más reivindicativas del feminismo dentro del activismo teatral<sup>10</sup>.

Por otro lado, en el año 2008, la Consejería de Cultura y Deporte organiza una exposición comisariada por Carmen Gallo y Laura Iglesia para el Día Mundial del Teatro que se denomina *Presencias. Teatro y mujer*, y que pretende rendir homenaje a la mujer como profesional del teatro en Asturias reconociendo su labor dentro de los diferentes oficios que se desarrollan dentro del mundo de la escena; oficios que, según reza en el programa de la exposición, «han estado, hasta hace unos años en manos de hombres» (Gallo e Iglesia, 2008, pág. 11).

De igual forma, el Instituto Asturiano de la Mujer suele incluir como complemento a sus programaciones anuales y campañas de sensibilización alguna representación de teatro con temática femenina.

Por su lado, la compañía Teatro del Norte convoca anualmente y desde el año 2001 los Encuentros de Mujeres en Escena de Asturias. En sus tres primeras ediciones estuvieron organizados por las actrices Elisa Marinas y Ana Eva Guerra, integrantes por aquel entonces de la compañía. A la primera convocatoria asisten más de cien mujeres de Asturias, y varias más provenientes de otras zonas del territorio del Estado. A juicio de las organizadoras, este hecho responde a la necesidad que había de celebrar un encuentro de estas características, ya que para ellas aún la mujer se encuentra en una situación inferior a la del hombre en muchos aspectos y, también, en lo tocante al teatro y artes escénicas

(Guerra y Marinas, 2002, pág. 34). Por otra parte, el acicate de la asistencia de profesionales de prestigio para mostrar su experiencia (al primer encuentro asiste Julia Varley, del Odin Teatret) y la posibilidad de realizar una comparación entre las diferentes realidades que afectan a la mujer en las artes escénicas en las diferentes Comunidades, contribuye a definir y ahondar en el concepto de un:

...punto de vista femenino. Tratamos esta cuestión viendo que, efectivamente hay una manera de hacer, de afrontar, de sentir, tanto la vida en general, como el arte en el caso que nos ocupa, que es propio de la mujer. No mejor ni peor que la masculina, también hemos dejado claro que nunca se ha tratado de comparar, sino de señalar diferencias que hubiera para reivindicar un trato de igualdad, en caso de que no existiera, respetando éstas. (Guerra y Marinas, 2002, pág. 34).

Los encuentros se estructuran en diversas mesas de trabajo, donde se presentan ponencias que aborden temas o aspectos concretos de la relación entre el colectivo femenino y las artes escénicas, como podrían ser la dirección, actuación, escritura, pedagogía u otros oficios. Además de estos debates, se complementa la actividad con cursos sobre materias específicas y representaciones.

En esta primera convocatoria, en cuanto a la dirección de escena se resaltan hechos como la escasez de mujeres empresarias que compartan ambos roles; la dificultad en generar confianza en los colectivos artísticos que se tradujera en contrataciones de directoras independientes, o la falta de autoestima de las mismas a la hora de defender sus trabajos. Dentro de ese contexto, Carmen Portacelli y Laila Ripoll, ambas directoras de escena, defenderían la idea de que hay una forma diferente de entender la dirección escénica si se es hombre o mujer, ya que las mujeres, a su juicio, son depositarias de la tradición oral, y eso genera una relación diferente con el cuerpo o las emociones. Asuntos como el efecto de la maternidad en la relación de trabajo o la abundancia de actrices en contraste con la escasez de papeles también fueron debatidos; y se reivindica un espacio de creación propio de la mujer, ya que, al haber pocos ejemplos de dramaturgas, casi siempre se escribe sobre la mujer y sus problemas desde un punto de vista masculino. En el ámbito de otros oficios relacionados con las artes escénicas, como pueden ser el campo de la gestión o la escenografía, los testimonios ofrecidos vienen a subrayar

que los puestos de poder y de decisión casi siempre están en manos de hombres, por un lado; y por otro se vuelve a insistir en la idea del «punto de vista femenino» en la creación, defendiendo que las mujeres tienen una concepción del espacio o del vestuario más respetuosa con la figura del actor, y una idea de integración y economía de recursos diferente a la del hombre. Se plantea y se debate en suma la creación de una asociación, que permita el contacto continuado y el intercambio de inquietudes e iniciativas (Guerra y Marinas, 2002, pág. 39).

Según se recoge en la memoria del II Encuentro, se habían producido algunas novedades respecto al primero que afectaban a la propia organización del mismo, que a partir de aquel momento se plantearía de forma monotemática; en este caso se trataría el asunto de la formación. Y frente al optimismo que se mostraba tras la realización del I Encuentro, se desprende de la memoria del segundo, escrita en un registro bastante personal, cierto resquemor con las duras críticas hechas a la organización a causa de que no asistieran hombres al primer encuentro. Así, otra de las novedades sería la apertura de puertas al colectivo masculino, aunque no en todos los ámbitos.

Muchos de los asuntos tratados en las mesas redondas son recurrentes al respecto del año anterior. Las organizadoras destacaron el hecho, además, de que, incluso abriendo la puerta a la participación masculina, la asistencia a los encuentros fue mucho menor que en el primer año.

En la organización del III Encuentro se hace un esfuerzo por superar temas como el localismo al que se solían circunscribir las discusiones e intervenciones, e incluso por minorizar el debate sobre la participación masculina en los mismos, ya que a juicio de las organizadoras constituyen lastres para la evolución de los encuentros. En consecuencia, y al igual que acaeciera en el II Encuentro, se propone un tema central de orden general, que en esta ocasión sería *El mito de lo femenino en el teatro*, y todas las actividades tienen lugar en torno al mismo. En la memoria se hace referencia a las críticas vertidas desde el exterior; para las firmantes, cualquier reunión de mujeres es vista como un aquellarre, cuanto más si el motivo es hablar de teatro. De igual forma, también se reseña que la asistencia de hombres al encuentro, como oyentes a las ponencias y debates constituye un hecho positivo. Así las cosas, desde el documento se defiende la siguiente postura:

Es fundamental que en la planificación de las jornadas no perdamos los espacios exclusivos de mujeres, como son el que las ponencias de las invitadas de fuera del Principado sigan siendo solo realizadas por mujeres, los cursos sean para mujeres y se mantenga un espacio-tiempo para las mujeres asturianas<sup>11</sup>.

Fijadas ya las bases ideológicas y organizativas, los encuentros posteriores, ya abiertos a participantes tanto masculinos como femeninas, se dedican a temas como el personaje femenino tanto en el teatro occidental como en el oriental, la danza, las coincidencias entre personajes de hombres y de mujeres, la conciencia corporal y el movimiento, dramaturgia y mujer, actuación y memoria, el cuerpo espectacular en los casos del hombre y la mujer, etc.

### 5. PROPUESTAS ESCÉNICAS. TRATAMIENTO DE LOS PERSONAJES FEMENINOS

Miguel Ramos Corrada publica un estudio titulado «Los personajes femeninos en el teatro asturiano» cuyo contenido se materializa en cómo tratan y caracterizan a los personajes femeninos autores como Antón de Marirreguera (Ramos Corrada, 2002, págs. 68-82), que viene, en el caso de su teatro, de una tradición popular, y Pachín de Melás, un autor reconocido de teatro costumbrista:

Podemos deducir, por tanto, de este que hemos visto que los entremesistas, entre ellos Marirreguera, han aprovechado este estigma con el que carga la imagen de la mujer en el siglo XVII para, ubicada en situaciones denigrantes, hacer de ella objeto de burla y escarnio». (...) En este breve análisis que hicimos de la presencia del personaje femenino en el teatro asturiano localizamos el empleo de dos visiones de mujer contrapuestas, una visión degradante, la de Marirreguera, recogida de la tradición popular y una visión idealizada de la mujer del mundo rural que Pachín de Melás recoge más que de la vida de los manuales de urbanidad. (2011, págs. 95-110).

En realidad, pese a las profundas diferencias de talante entre autores tan alejados en el tiempo, finalmente la mujer sigue manteniendo en el costumbrismo asturiano una estilización estética que reforzaba su

profunda subordinación en la vida real. Para Adolfo Camilo Díaz, la mujer funciona también como tópico referencial del teatro costumbrista; pero constituye una parte sustancial de la mayor parte de las obras, cuando no la protagonista. En este escenario, la mujer, cuando es joven, es débil, al igual que al llegar maternidad, aunque se enfrenta al poder patriarcal; y si es vieja es un ser reverencial que tiene contacto con la naturaleza y la sabiduría. También se dan mujeres en este contexto independientes o sensatas; la consecuente con su situación (la que asume su maternidad en soltería en contra del pueblo), la mala, la pesetera, la aprovechada, etc. Y añade:

Para acabar, y como huella machista de cierta importancia (es parte fundacional de la estructura cultural patriarcal: el pecado es mujer), acotar, constatando que en el Teatro Asturiano el hombre para la mujer suele ser malo, si lo es, por ignorancia, mientras que la mujer es mala para el hombre por malicia. (2002, págs. 53 y ss.).

Por otro lado, Begoña Díaz González, analizando el carácter de los personajes femeninos en el teatro asturiano, sostiene que:

Las mujeres son quienes toman determinación sobre el matrimonio (*Pi-tición de manu*), sobre los préstamos que se tienen que hacer (*El burro del Tío Bernaldo*). Son, a causa de ello, los personajes más definidos, los mejor caracterizados psicológicamente y la garantía de futuro, porque un pueblo se define por los individuos que lo conforman y el papel de mujer fértil solo es superado en el teatro costumbrista por la mujer vieja, personaje dignificado, casi telúrico, sobre todo en las obras de la tierra, por la experiencia y el poder que representa. (2002, págs. 469-470).

La consideración de la mujer a través de los personajes del teatro costumbrista, a la vista de lo anterior, no puede para nada valorarse como negativa. No obstante, los límites de lo que puede entenderse por Teatro Asturiano en la actualidad ya no tienen por qué ceñirse a lo meramente costumbrista desde una percepción más global, con lo que estas valoraciones adquieren un valor relativo.

En todo caso, las representaciones de la mujer y lo femenino en teatro, obviamente, no vienen dadas solamente por los textos dramáticos. Según los datos que se pueden recabar en su mayor parte a partir de los

sucesivos *Anuarios del Teatro en Asturias* editados por Boni Ortiz desde el año 2003, se contabilizan unos cincuenta espectáculos puestos en escena por compañías profesionales asturianas donde la mujer tiene presencia relevante. Se puede establecer que durante el periodo 2003-2016 el total de producciones profesionales es de 390 aproximadamente, con lo cual el porcentaje de espectáculos con presencia, protagonismo o temática femenina en un sentido amplio supone un 12,5 %.

Dentro de ellos, en más o menos un 30% la figura femenina es la protagonista, pero sin ninguna implicación feminista en cuanto al discurso. Un gran número, prácticamente un 50% lo suponen versiones y repeticiones de clásicos, tanto clásicos como contemporáneos (Strindberg, Racine, Lorca, etc.), en los que el discurso feminista está condicionado a la puesta en escena. Si hay, en cambio, sobre un 20% de producciones específicas sobre temática femenina y cuestión de género, entre las cuales podríamos destacar *Lecciones para una dama*, de Con Alevosía Teatro; *Lentas pero seguras*, de Higiénico Papel Teatro; *Femenino plural*, de La Tejedora de sueños; *Cigua y Tempus fugit*, de Producciones Nun Tris, *Palabras contra la violencia*, de El perro flaco o *Cuenta con nosotras*, de Tras la puerta títeres.

Aplicando aún otro filtro más restrictivo, que es el que conviene al empleo dentro de estas obras de temática femenina de la llingua asturiana, de toda la producción anterior solamente se exhiben originalmente en este idioma *Cigua* (Producciones Nun Tris), *Xulia* (Teatro Margen), y *Pebides* (Factotum Teatro). A ellas habría que sumar *Les llinguateres*, de Emilio Palacios, escenificada por Teatro Casona.

## 6. ALGUNAS CONCLUSIONES

Parece claro que la problemática de género aporta material relevante a la microhistoria del teatro asturiano; no sólo en cuanto a personas, artistas, compañías u obras; también puede aportar, entre otros, documentos diversos, estudios, artículos o memorias; incluso dentro de lo que podría entenderse como Teatro Nacional Asturiano hay obras y trabajos que asumen esta perspectiva. De igual forma, puede comprobarse que en materia de teatro costumbrista –un sustrato de particular persistencia en la actividad escénica asturiana– se da cierta evolución en las temáticas y en el tratamiento de los personajes femeninos, y sobre manera

en las obras de más nuevo cuño, van asumiéndose, de alguna forma, discursos propios de la movilización de género en sus textos dramáticos. En el caso de las compañías de teatro profesional se ofrecen, como norma general, espectáculos con un talante más radical respecto al feminismo, aunque frecuentemente con menos identidad asturiana.

Incluso en lo que respecta a la actividad teatral pero extra-escénica puede constatarse esa polaridad, lo que está demostrado por la evolución dentro de los Encuentros de Mujeres en Escena desde parámetros más localistas y radicales al respecto del papel de la mujer dentro de la actividad escénica a un tratamiento más generalista en los contenidos y a la vez menos militante. Por último, dejando a un lado los textos dramáticos o espectáculos, y centrándonos más en la catalogación, según los mismos preceptos, de las conclusiones de los eventos dedicados a la mujer y su relación con la escena, en la organización de los sucesivos Encuentros de Mujeres organizados por Teatro del Norte, y al igual que acaeció con el festival Mujeres a Escena, puede apreciarse una deriva en la ideología subyacente en los mismos desde un feminismo quizá más radical, donde se defendían posturas exclusivas del género femenino y se planteaba una búsqueda de espacios propios, hacia un feminismo más de corte liberal, donde ya no existe esa diferenciación tan acentuada entre géneros y se busca una igualdad del hombre y la mujer, aludiendo a un territorio presuntamente común como es el de la ambigüedad o indefinición sexual. Ello quizá pueda estar motivado por las sucesivas modificaciones en la organización de los encuentros y la inclusión de hombres en las actividades del mismo, que aportan diferentes visiones sobre el asunto de género. Puede percibirse esta modificación de óptica, por ejemplo, desde el estudio del personaje, tal y como plantea Etelvino Vázquez en las conclusiones del IX Encuentro:

A manera de conclusión se establece, y en el terreno de la expresión, que no hay diferencia entre personajes masculinos y femeninos. Cada uno de ellos corresponde a diferentes estrategias dramáticas y gestuales, pero sí que en el siglo XX se ha producido una modificación sustancial en la preparación para la construcción de los personajes femeninos, terreno pre-expresivo, primero con la danza contemporánea americana y en la segunda mitad del siglo XX con el entrenamiento creado por Grotowski y Barba. Por primera vez los hombres y las mujeres realizan el mismo entrenamiento preparatorio. Y, por primera vez también, en

formas más marginales del espectro teatral, como el teatro infantil, la danza contemporánea y algunas formas de teatro contemporáneo, los personajes empiezan a perder su carácter de masculino/femenino, para instalarse en el lugar de la ambigüedad, de la indefinición, consiguiendo así, finalmente, que hombres y mujeres sean iguales. (2010b, pág. 15).

Puede repararse, por último, en que el grupo social femenino, en tanto que colectivo secularmente marginado y desviado, tanto dentro de la sociedad en general como en la misma actividad escénica, ha logrado que el teatro constituya un instrumento apropiado para la lucha por la liberación de la mujer, constatándose un notable aumento, por un lado, de la difusión de espectáculos de asunto femenino, en toda su diversidad, y por otro, del acceso de la mujer tanto al ejercicio de la profesión como a sus órganos de poder.

Aunque sea lentamente, y visto desde la perspectiva que aporta un breve análisis sobre la cuestión de género en el teatro asturiano, sobre los debates, conflictos y consensos que va suscitando paulatinamente en la sociedad a lo largo del tiempo, y a la vista de las construcciones tanto de orden intelectual como a nivel de estructuras sociales y de gobierno que genera, da la impresión de que están dándose pasos firmes, pese a que no bastantes ni definitivos, en pos del reconocimiento de la singularidad y los derechos de los individuos, en particular, de las mujeres. Van superándose así ciertos obstáculos del pasado, contribuyendo a una evolución y redefinición de todos los conceptos que ello implica. Por lo tanto, el estudio del género, dentro del teatro asturiano, no sólo constituye una categoría de análisis válida, sino que certifica la conversión del teatro en un instrumento al servicio de la justicia y la igualdad social.

#### OBRAS CITADAS

- Aragónés Estella, M<sup>a</sup> Esperanza (1993) *Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro*. Rev. *Príncipe de Viana*. Año n<sup>o</sup>. 54 (199), 247-280.
- Berthold, Margot (1974). *Historia Social del Teatro*. Madrid: Guadarrama.
- Bobes Naves, María del Carmen (1994). La novela y la poética femenina. *Signa* (3), 9-56.

- Bobes Naves, María del Carmen (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros.
- Bourdieu, Pierre (1980). *La sens pratique*. París: EDITORIAL.
- Canel, Eva (2005). *La mulata / El indiano*. Madrid: ADE.
- Canel, Eva, (15/6/1907). Otro que bien baila. *Kosmos*, (76), 3.
- Coca Ramírez, Fátima (2012). Discurso femenino en el teatro de Gómez de Avellaneda y Rosario de Acuña. En Alemany Ferrer, Rafael y Chico Rico, Francisco (eds.). *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante 9-II de septiembre 2010). Literatura y espectáculo* (págs.139-154). Alacant, Universitat d'Alacant, SELGYC [Sociedad Española de Literatura General y Comparada], Localizable en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1r8h9> [Con acceso el 13-06-2018]
- Cónsul, Teresa (1789). *Entremés*. Col. Cartafueyos de lliteratura escaecida, n<sup>o</sup> II. Oviedo: ALLA (1996).
- Cuadriello Sánchez, Florentina (2002). *Instrumentos musicales nel Arte Asturianu hasta 1800*. Gijón: Museo del Pueblo de Asturias.
- Díaz González, Begoña (2002) La lliteratura de postguerra. El teatru (1940-1974). En Ramos Corrada, Miguel (coord.). *Historia de la Lliteratura Asturiana* (págs. 469-470). Oviedo: ALLA.
- Díaz López, Adolfo Camilo (2002). *El Teatru Popular Asturianu*. Oviedo: ALLA.
- Fernández Morales, Marta. (2002). *Los malos tratos a escena. El teatro como herramienta en la lucha por la violencia de género*. Oviedo: KKK.
- G. Infanzón, Enriqueta [Eugenia Astur, seud.] (1949). *La Roca Tarpeya*. Oviedo: La Nueva España.
- Gallo Gallo, Carmen / Iglesia, Laura (2008). *Presencias, Teatro y Mujer*. Siero: Consejería de Presidencia, Justicia e Igualdad.
- Gracia Noriega, Ignacio (2007). Recordando a Eva Canel. Diario *La Nueva España* (28-3-2007). Localizable en la web <https://www.lne.es/asturias/1590/recordando-eva-canel/506136.html>. [Con acceso el 30-11-2018]
- Guerra, Ana Eva y Marinas, Elisa (2002). I Encuentro de Mujeres en Escena de Asturias. *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro* (5), 32-39.
- Hernández Catalán, Rosario. (2011). La poligonera feminista. En *Feminismo para no feministas*. Localizable en la web <http://>

- [mujeresjovenes.org/materiales/material-didactico/#libros](http://mujeresjovenes.org/materiales/material-didactico/#libros) [Con acceso el 30-11-2018].
- Hernando, B. M. (2014). Robustiana Armiño, la moderada exaltación. *Arbor*, v. 190, n.º 767, pág. a 139. Localizable en la web <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.767n3010> [Con acceso el 30-11-2018]
- Kenmogne, Jean (1995). Una escritora asturiana en América: Eva Canel. *Cuadernos hispanoamericanos* (545), 45-62.
- Madrid, Juan Carlos de la (1995). El espectáculo cinematográfico en Asturias (1896-1915). *Revista D'Art* (21), 194. Localizable en la web <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view-File/100454/151033>. [Con acceso el 13-06-2018].
- Marful Amor, Inés (1990). Apuntes para una psicocrítica del teatro lorquiano. En *Lecturas de texto dramático, variaciones sobre la obra de Lorca* (págs. 43-64). Gijón: Cursos de Verano, Universidad de Oviedo.
- Martínez, J. (2016). La avilesina Olga Mesa, Caballero de la Orden de las Artes y Letras Francesas. Diario *El Comercio*, Avilés: (9-9-2016). Localizable en la web <https://www.elcomercio.es/aviles/201609/09/avilesina-olga-mesa-caballero-20160909002030-v.html>. [Con acceso el 30-11-2018]
- Menéndez Peláez, Jesús (1999). *Teatro y sociedad en Asturias. Hacia la creación de un teatro regional*. Oviedo: RIDEA.
- Mori de Arriba, Marta (2002). Xosefa Xovellanos. En Ramos Corrada, Miguel (coord.). *Historia de la Lliteratura Asturiana* (págs. 121-127). Oviedo: ALLA.
- Murillo, Pilar (2008). *Agora la más fuerte soi yo*. Col. Mázcara, n.º 12. Oviedo: ALLA.
- Ortiz Cabello, Boni (2003-2016). *Anuario del Teatro en Asturias*. Gijón: Masteatro.
- Ortiz Cabello, Boni. (2003). *Aurora Sánchez y el teatro asturiano*. Gijón: Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pérez-Manso, Elvira M<sup>a</sup> (1991). *Escritoras asturianas del siglo XX. Entre el compromiso y la tradición*. Oviedo: Summa.
- Portal Hevia, Lluís (2013). «Tuxa» Villaverde, la escritora del porrú. Diario *La Nueva España*, secc. Cultura (9-1-2013). Localizable en

- la web <https://www.lne.es/cultura/2013/01/09/tuxa-villaverde-escritora-porreu/1351575.html>. [Con acceso el 30/11/2018]
- Prieto, Ester (2009). Cuando s'abre la puerta: muyer y lliteratura na Asturias del sieglu XIX. En Valdés Rodríguez, G. y Villaverde Amieva, M. J. (coord.) (2009), *Enriqueta González Rubín: el siniciu d'una escritora del XIX* (págs.73-78). Consejería de Cultura y Turismo. Gobierno del Principado de Asturias.
- Ramos Corrada, Miguel (2002). El Barrocu y la lliteratura asturiana. En Ramos Corrada, Miguel (coord.). *Historia de la Lliteratura Asturiana* (pág. 68-82). Oviedo: ALLA.
- Ramos Corrada, Miguel (2011). Los personaxes femeninos nel teatru asturianu. *Lletres Asturianas*, (105), 95-110. Oviedo: ALLA
- Salaün, Serge (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.
- Scott, Joan W. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Lamas Marta (coord). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (págs. 265-302). México: PUEG.
- Traversari, Gustavo (1960). *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico* (págs. 61, 71 y ss.). Roma: Bretschneider
- Vázquez Pérez, Etlvino (2010a). Todo un ejemplo. *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatru*, (29), 134-135.
- Vázquez Pérez, Etlvino (2010b). IX Encuentro con Mujeres en Escena. *La Ratonera, Revista Asturiana de Teatru*, (28), 13-16.
- Viejo Fernández, Xulio (2004). *Llingua y cultura lliteraria na Edá Media asturiano-lleonesa*. Oviedo: Trabe.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Se trataba de compañías itinerantes, y se las considera predecesoras de las de la *Commedia de'll Arte*.
- <sup>2</sup> En la época imperial se pusieron de moda los espectáculos coreográficos acuáticos, denominados *tetiminos* por el estudioso Gustavo Traversari, haciendo referencia al nombre de Tetis, diosa del mar. También se refiere a ellos Margot Berthold.
- <sup>3</sup> Traducción de las citas en asturiano al castellano del autor del artículo.
- <sup>4</sup> Concepción Arenal tendría relación con la ciudad de Gijón, donde residiría desde 1875 a 1890. Previamente escribiría algo de obra dramática: tres

obras de teatro –*Un poeta, La medalla de oro y Dolor y misterio*–, y una zarzuela –*Los hijos de Pelayo*–

- <sup>5</sup> Información y entrevistas con la autora en *La Ratonera. Revista Asturiana de teatro* (5), 58-66, y (17), 13-15.
- <sup>6</sup> Cifras orientativas, provenientes de varias fuentes, como programas de funciones, ediciones del *Anuario de Teatro de Asturias*; o sucesivos números de la revista *Arts Escénica*, editada por la ESAD. En todo caso la variación puede ser mínima, y no afecta para las conclusiones que se deriven de la comparativa, que resulta evidente.
- <sup>7</sup> En 2015 existen en Asturias El Guirria, en el Aguinaldu (Ponga), Los Sidros de Valdesoto (Siero), Os Reises (El Valledor – Ayande), Os Reises (Tormaleo – Ibias), los Aguilandeiros (San Xuan de Villapañada – Grau), y los Aguilandeiros (Tinéu). Hay que añadir los Mazcaritos d’Uviéu y los Mazcaritos en Rozaes, Villaviciosa, recuperadas ambas recientemente.
- <sup>8</sup> Más información sobre su actividad curricular en [www.beatrizdiazso-prano.es](http://www.beatrizdiazso-prano.es) y [www.susanagomez.com](http://www.susanagomez.com), [Ambas con acceso el 20-09-2014].
- <sup>9</sup> Este texto figura en un dossier del festival Mujeres a Escena, localizable entre el material de archivo procedente del antiguo Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas del Principado, y que actualmente está almacenado en una dependencia de la actual Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias.
- <sup>10</sup> En el boletín *Teatro/Teatro* n.º 4, que editaba el ITAE se recoge información sobre este II Seminario. Localizable en el archivo del antiguo ITAE, sito en la actual ESAD del Principado.
- <sup>11</sup> Memorias del I, II y III Encuentros de Mujeres en Escena cedidas por Ana Eva Guerra y Elisa Marinas; disponibles en el archivo particular del autor.