

Pilar Nieva de la Paz*

➤ La escenificación de los roles sexuales y la censura de género durante el franquismo: el caso de Julia Maura¹

Julia Maura (Madrid 1906-1971) fue autora, principalmente en los años cuarenta y cincuenta, de un nutrido conjunto de novelas, ensayos, artículos periodísticos y de una abundante y significativa producción teatral, con más de una quincena de obras escritas para la escena (O'Connor 1993), que abarca desde la comedia al drama, pasando por la revista, el juguete cómico y el vodevil. Al dedicarse a la creación dramática, enlazaba con un relevante grupo de escritoras teatrales –cerca del centenar– que durante los años 20 y 30 publicaron y representaron sus obras, destacando nombres como los de *Halma Angélico* (M.^a Francisca Clar Margarit), Sofía Blasco, M.^a Teresa Borragán, *Magda Donato* (Carmen Eva Nelken), Elena Fortún, M.^a Teresa León, Concha Méndez, Pilar Millán Astray, Dolores Ramos y Pilar de Valderrama, por citar algunas de las más destacadas (Nieva de la Paz 1993). No en vano, el análisis de los textos publicados por Maura y la revisión exhaustiva de la recepción que sus estrenos tuvieron en la prensa de la posguerra española permite comprobar las profundas conexiones que mantuvo con algunas de sus predecesoras más ilustres: la preocupación por la condición social de la mujer española enlaza su obra con la de autoras como *Halma Angélico* y M.^a Teresa Borragán, recurriendo como ellas a la comedia dramática de ambiente rural, aunque cultivando igualmente los géneros comerciales de los que se sirvieron con éxito autoras como Pilar Millán Astray y Dolores Ramos de la Vega. Este enlace con la tradición teatral femenina se reproduce en la actualización en su teatro de algunas de las preocupaciones más evidentes del movimiento emancipista hispano del primer tercio de siglo (Nieva de la Paz 1996).

En un contexto teatral del que formaron también parte autoras como M.^a Luisa Alberca, Mercedes Ballesteros, Blanca Flores, Dora Sedano, Isabel Suárez de Deza, Carmen Troitiño y Marisa Villardefrancos, entre otras, es posible afirmar que ella fue sin duda la dramaturga más representada en los escenarios madrileños de la década de los cincuenta². Algunas de sus obras se estrenaron en el Teatro Nacional María Guerrero y en el Tea-

* *Pilar Nieva de la Paz es doctora en Filología Hispánica y científica titular del Instituto de Lengua Española (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid), donde actualmente ejerce como directora del Departamento de Literatura Española.*

¹ Este trabajo forma parte del proyecto “Bases documentales para la Historia del Teatro Español del siglo xx: Historia del teatro en Madrid entre 1949 y 1960”. Agradezco a M.^a Francisca Vilches de Frutos (CSIC), directora del mismo, su atenta lectura y sus valiosas sugerencias.

² Pocos fueron conscientes de la potencial comercialidad de las autoras teatrales en un panorama social en el que, como afirmaba Pemán en 1958, en la “Tercera” de *ABC*: “Las mujeres, al lado de sus maridos

tro Español, a cargo de sus respectivas compañías, bajo la dirección de Luis Escobar, H. Pérez de la Ossa y Claudio de la Torre, con escenografías firmadas por Burgos, Burmann, Redondela, etc. (Pélaez 1993). Recibió además importantes premios por su labor teatral: el Premio Espinosa Cortina 1951, de la Real Academia de la Lengua, por su comedia en tres actos *Siempre*, y el Premio Nacional de Teatro en 1952. La crítica no le fue, sin embargo, demasiado propicia, desatando contra ella continuos y duros ataques. Esta falta de sintonía con los críticos coetáneos, con los que ella a menudo entró en polémica (Maura 1951, 1953)³, se ha visto perpetuada en décadas posteriores con un olvido más doloroso si cabe que cualquier objeción de sus contemporáneos; un olvido apenas subsanado por algunas meritorias excepciones bibliográficas (Hormigón 1997; O'Connor 1988a, 1992, 1993; Valdivieso 1994).

Este hecho es tanto más lamentable por cuanto que la trayectoria escénica de Julia Maura ejemplifica de modo sumario las restricciones y limitaciones impuestas durante el franquismo a las mujeres que se atrevieron a romper las barreras de la fortaleza teatral. Tuvo que sufrir por ello el mayoritario rechazo de la crítica, una general tendencia a tergiversar, mediante la fácil trivialización, el alcance y contenido de sus obras, y continuos ataques personales. El teatro, como instrumento político de singular eficacia a la hora de extender el discurso ideológico “nacional-católico” impuesto desde el poder, estaba sometido a una férrea censura (Abellán 1980), que resultaba doblemente opresiva y especialmente “diseñada” en relación con la actividad autorial femenina (O'Connor 1988b).

En este sentido, el análisis de la escenificación de los roles sexuales en el teatro de esta autora y de la recepción que recibió por parte de la crítica tras cada uno de sus estrenos, permite comprobar la actuación de la censura de *género* en el panorama teatral español durante el franquismo, al tiempo que contribuye a la definición de las soterradas corrientes feministas de la posguerra española y a la fijación de los perfiles ideológicos globales de la sociedad española del primer franquismo. No en vano, el teatro de Julia Maura puede ser considerado como ejemplo de una “política teatral” subyacente, comprometida con la denuncia de la injusta condición social de la mujer española en la posguerra. La complejidad que revela su encarnación escénica de las relaciones entre los sexos ilustra muy bien la larvada crisis definida por dos realidades enfrentadas: la imposición de una serie de postulados tradicionales que articulaban la ideología oficial al respecto y las tendencias modernizadoras que pugnaban por abrirse paso en todos los órdenes de la vida social española.

Con ocasión del estreno de su primera comedia, *La mentira del silencio*, Julia Maura indicaba el interés por “abrir ante el público algo así como la ventana de una casa particular” (Maura 1944b), que sería constante en su producción dramática posterior. Nuevamente incidía en esta idea en su autocrítica de *El mañana no está escrito*:

Los escritores tenemos una gran semejanza con la “radio”, porque somos al mismo tiempo receptores y emisores. Recogemos la angustia o la incertidumbre que hay en la época y en

ocupadísimo, dirigen ahora mucho más la vida social. [...] Lo mismo en el teatro. Ellas son las que quieren ir. El marido calcula preocupadamente lo que cuesta llevar mujer y dos hijas” (Pemán 1958).
³ Sobre las constantes acusaciones de plagio a las que se vio sometida, véanse las entrevistas de Clemente de Diego (1954), Laborda (1954) y Laiglesia (1954). Acerca de esta misma cuestión, consúltese también O'Connor (1992).

la circunstancia. Empleando nuestro respectivo altavoz, el libro, la pantalla o la escena, lanzamos otra vez al público, palpitantes y calientes, todos los temas interesantes que supimos cosechar. [...] Ningún escritor puede vivir de espaldas a los problemas de su época (Maura 1952b)⁴.

La marcada conciencia de la autora de la posible dimensión social de su teatro impregna efectivamente una producción de la que es posible extraer abundante y significativa información sobre valores, mentalidades y aspectos de la vida cotidiana de la clase alta española en la posguerra y, especialmente, de la posición que en ella ocupaban las mujeres. Con un evidente propósito de concienciación y de denuncia, algunos de sus títulos se inclinan incluso hacia la sátira de costumbres coetáneas, aunque aparezca ésta a menudo encubierta tras los ingeniosos diálogos y el frecuente recurso al humor, a la comicidad de personajes y situaciones. A través del humor, trataba de “endulzar” una visión de la condición femenina y de las relaciones interpersonales en las altas capas de la sociedad española que podría resultar en algunos aspectos poco grata para el público más habitual en los teatros⁵.

Es posible aventurar que, de este modo, Maura conseguía saltar con sutil eficacia las barreras para su inserción en el medio escénico, superando el conocido fenómeno represivo actuante en la vida teatral del período, la censura que, para la producción de las autoras, cobraba, como ya adelanté, un tinte específico. Se trata en su caso de la actuación de una censura de *género* que rechazaba de hecho cualquier elemento peligroso para el rígido reparto de roles sexuales imperante en la España de la época tanto en la esfera pública como en la privada. La lectura de las numerosas reseñas de estreno consultadas permite atisbar ese código censor latente, que se activa cada vez que se producen en escena situaciones o declaraciones percibidas como rupturistas respecto a dicho esquema; un código al que la autora se enfrenta de forma un tanto oblicua, como era habitual hacerlo en estos casos, manteniendo un doble discurso: el de sus declaraciones en entrevistas y autocríticas y el de sus propios argumentos y personajes sobre la escena.

Pero el recurso al humor no fue suficiente para paliar la evidente sorpresa con que la crítica recibió en bastantes casos el hecho de que una mujer se atreviera a abordar con cierta frecuencia temas sociales polémicos y situaciones consideradas “fuertes”. Si ya resultaba excepcional el que una escritora representara asiduamente y con aceptación suficiente por parte del público en los escenarios comerciales del Madrid de la posguerra, menos aceptable parecía el hecho de que una mujer de su condición, perteneciente a una ilustre familia aristocrática y madre de cinco hijos, abordara en sus piezas temas tan

⁴ Buscando sin duda el favor del público, Julia Maura negó en algunas de sus autocríticas que la obra que se iba a estrenar tuviera como objetivo “aleccionar” o transmitir un mensaje social, sino entretener y divertir, mientras que destacaba en su propio teatro cualidades como la emoción, el interés y la capacidad de crear situaciones, rasgos que sin duda resultaban más atractivos con vistas a captar la atención de los potenciales espectadores (Maura 1944b, 1947).

⁵ Torrente Ballester, uno de los críticos que más duramente fustigó a la autora, rechazaba precisamente esta insistencia de Maura en el mensaje social: “[...] cuando actos y cuadros son etapas de un proceso dialéctico, y cuando los personajes son títeres al servicio de una idea abstracta, difícilmente se puede hacer honradamente otra cosa que declarar la incompetencia profesional. [...] A quien busque apariencia teatral y crea en la eficacia de una comedia para la defensa o la simple expresión de sus particulares ideas sociales, le gustará” (Torrente 1952).

poco “apropiados” como la denuncia de la seducción de que eran víctimas las jovencitas, mantenidas intencionadamente en la más absoluta ignorancia sexual, y la intransigencia con que se juzgaba después su “pecaminosa” conducta (*La sin pecado*)⁶, que dé cuenta en su obra de la violación de una mujer a la que esta terrible experiencia destruye totalmente (*Siempre*) o que exhiba ante el público la atracción en apariencia incestuosa entre un padrastro y la menor de sus hijas (*El mal amor*). Si bien algún crítico benévolo aludía en sus reseñas a la “valentía” de la autora al enfrentarse con cuestiones “candentes” (Casas Acevedo 1951; Marquerie 1946, 1949)⁷, otros muchos le censuraron reiteradamente tanto su osadía como un excesivo “brío” en los diálogos (Interino 1951; Llovet 1951). Precisamente con ocasión del estreno de *La sin pecado*, la autora publicó una autocrítica en la que denunciaba sin ambages este tipo de prejuicios que actuaban habitualmente sobre la valoración crítica de su obra:

Quisiera aprovechar esta autocrítica para salir al encuentro y rebatir la opinión de todos los que de mala fé, por equivocación o por ignorancia, opinan que una comedia fuerte es siempre una comedia inmoral. Precisamente son dos cosas distintas. *La sin pecado* es desde luego una comedia fuerte, pero absolutamente moral y profundamente humana.

La generalidad de la gente piensa que cuando es una mano femenina la que maneja la pluma, todo lo que escribe tiene por fuerza que ser tan rosa como sus uñas pintadas. Suelen dar por averiguado que las novelas y las comedias escritas por mujeres han de ser necesariamente algo así como una mezcla de bombón y perfume, de seda y encaje (Maura 1949: 18)⁸.

El interés de Julia Maura por plasmar asuntos más o menos controvertidos en su teatro abarca un rango de temas ligados sobre todo a la moral social, la vida familiar, las relaciones entre ambos sexos y los rasgos caracterizadores de la identidad femenina y masculina. De hecho, es frecuente en sus obras la defensa del derecho de la mujer a mantener su dignidad y su buen nombre, fácilmente cuestionado en una sociedad en la que la mujer apenas tenía alguna credibilidad para enfrentarse con la mentira y la calumnia, sobre todo cuando entraba en sospecha su conducta sexual, juzgada siempre de acuerdo con el doble estándar de moralidad vigente (*La mentira del silencio*; *La riada*). Otras realidades contemporáneas que la autora denuncia en su teatro son la proliferación de matrimonios basados en el interés y la conveniencia (*Chocolate a la española*; *Jaque a la juventud*), la victimización de la esposa en el seno del matrimonio (*El hombre que volvió a su casa*; *La eterna doña Juana*; *Un crimen de abril y mayo*)⁹ y la violencia física

⁶ Sobre la ignorancia en la que permanecían las “señoritas” de la época respecto de la naturaleza íntima de las relaciones de pareja, véanse Campo Alange (1948) y Martín Gaité (1951).

⁷ “Julia Maura ha ido al fondo de un problema y destaca soluciones recias y humanas. Soslaya los peligros de la ñoñez y del candor. Hay en su comedia equilibrio, proporción, incluso tesis” (Casas Acevedo 1951).

⁸ Para entender la ruptura total de expectativas que suponía el que una mujer abordara en público, desde un foro de tanta proyección como un escenario teatral, determinadas cuestiones, es necesario recordar la educación que se impartía a las mujeres, a las que se quería mantener totalmente ajenas a la realidad y a sus aspectos más espinosos, de los que no se hablaba delante de ellas ni siquiera en privado: “Las ‘enseñanzas de invernadero’ [...] pugnaban por desdibujar los contornos del mundo real. Y bajo los efectos de su anestesia, se pretendía apagar la curiosidad de la mujer por hurgar en cualquier cuestión espinosa o ‘escabrosa’, adjetivo que se empleaba muchísimo” (Martín Gaité 1987: 158).

⁹ Tanto en *El hombre que volvió a su casa* (Marquerie 1946) como en *Un crimen de abril y mayo* (López Sancho 1966) el conflicto dramático surge a partir del regreso al hogar de un marido que retorna tras

ejercida sobre las mujeres (*Siempre*), mientras que pone en labios de algunos de sus personajes mensajes “feministas”, reclamando a través de un personaje secundario la unión de las mujeres frente al poder masculino (*La mentira del silencio*) o reivindicando el natural pacifismo de las mujeres frente a la justificación de la guerra por parte de los varones (*Siempre*)¹⁰.

Para entender cómo se articuló la “política” teatral latente en el corpus dramático de Julia Maura, resulta fundamental analizar el continuo cuestionamiento de los roles tradicionales femeninos presente en sus obras. A la hora de establecer cuáles son sus presupuestos sociológicos e ideológicos, es necesario determinar las permanencias y los cambios respecto de modelos ya consolidados por la tradición —la *mater amantissima*, la *solterona*, la *femme fatale*...—, junto con otros tipos emergentes como la *chica moderna* o *chica topolino*, que empieza a ser motivo de censura y comentario en la prensa española de los cuarenta (Martín Gaité 1987), o la *pin up*, bella y cariñosa ama de casa, versión remozada del decimonónico *ángel del hogar* que populariza desde comienzos de la década siguiente el cine norteamericano (Lipovetsky 1999)¹¹. Se trata de una transmisión de modelos compleja, que ilustra muy bien el papel del teatro como fuente insustituible para el conocimiento del imaginario social de una época (Vilches y Dougherty 1996, 1997).

Una comprensión actual de la posición ideológica de la autora en relación con estos temas exige ir más allá del mensaje o “tesis” explícita que sus obras plantean en primer término y que ella misma resume en muchas de sus autocríticas. Como en seguida veremos, aunque en el trazado de los diferentes modelos femeninos recoge algunas de las ideas generalmente aceptadas por la moral social predominante, un análisis panorámico en profundidad de las importantes variaciones que introduce en su personal diseño de los mismos nos obliga a ir más allá de la habitual lectura de su producción como muestra de un teatro esencialmente conservador y “reproductor” del *status quo*¹². Un dato clave para la reinterpretación de su obra en este sentido nos lo proporciona de hecho la positiva visión del género femenino en su conjunto que en ella se ofrece, frente a la archirrepetida sátira de las señas de identidad y de las costumbres femeninas tan habitual en el teatro de entonces.

Frente a la idealización de la muchachita tradicional, devota fervorosa de la religión del amor romántico, encontramos en varias de sus obras el modelo “actual” de la *chica moderna*, que viste pantalones y fuma, tiene una profesión, le gusta hacer deporte, viaja sola en compañía de un hombre, se relaciona con él de igual a igual, como auténticos compañeros, y está tan convencida de la bondad de este nivel de relación que declara en

una larga ausencia, cuando su esposa y sus hijos están intentando iniciar una nueva vida. Las noticias de prensa permiten deducir que *Un crimen de abril y mayo* puede ser tan sólo un cambio de título o una revisión del tema tratado en la obra anterior. Véase también Hormigón (1997: 807).

¹⁰ “Tony: ¡Calla, Lucy! No seas derrotista. La guerra tiene también su belleza. Pero es una belleza que no se le puede alcanzar a una mujer” (*Siempre*, pp.36-37).

¹¹ Perfectamente reveladora de los rasgos de este tipo femenino resulta la declaración de Josita Hernán, famosa actriz de la época, respecto de la mujer francesa: “Tiene los mismos derechos que el hombre, pero es un error también creer que es sólo una mujer frívola; todo lo contrario: trabajan en casa, son buenas madres y tienen tiempo para perfumarse y asistir a una tertulia para hablar de literatura y de teatro” (Córdoba 1957).

¹² Véase, por ejemplo, Haro Tecglen (1952).

más de una ocasión no creer en el amor¹³. Lucy, la protagonista de *Siempre*, se ajusta perfectamente a este tipo, al tiempo que se caracteriza por una intachable honestidad, valor capital para una mujer en la España de entonces que previene el seguro cuestionamiento del modelo (1952: 58)¹⁴. El modelo de referencia para entender los cambios que esta *mujer moderna* representa, sobre todo en sus relaciones con el sexo opuesto, está en una mujer del pasado, Ariane, que vivió su amor en esa misma casa en otro tiempo, en el más puro esquema romántico. Ariane fue una chica soñadora, que esperó, con éxito, a su *príncipe azul*.

Lucy además es escritora y como tal, una típica *chica rara* (Martín Gaité 1987), percibida como excéntrica por su entorno, incomprendida por un medio que percibe a la mujer creadora como “masculinizada” (Campo Alange 1948: 70-73) y la condena sin dudar a la soledad afectiva. La propia escritora, a la que el crítico Luis Calvo llegó a calificar de “dama ilustre inserta en esclarecida literata”, expresó a través de las intervenciones de este personaje no pocas de sus personales insatisfacciones al respecto:

Lucy: ¿No me van bien los pantalones, Rosa?

Rosa: ¡Sí!... Es usted escritora.

Lucy: No te gustan las escritoras, ¿verdad? Dime por qué.

Rosa: Porque no son mujeres.

Lucy: ¿Y si fuera lo contrario? ¿Y si tuviéramos que escribir porque somos demasiado mujeres?

Rosa: No la entiendo.

Lucy: Tú lo has dicho. No nos entienden. Esa es nuestra gran tragedia.

Rosa: Bien la entendería si fuera usted como las demás.

Lucy: ¿Y qué culpa tenemos nosotras de no ser como las demás?

Rosa: ¿Las quieren los hombres..., así?

Lucy: No, Rosa. Así, no nos quieren los hombres. Ya lo has oído. Hacen de nosotras sus camaradas, sus amigas, sus compañeras. Pero no sus novias (*Siempre*, p. 20)¹⁵.

Paradigma supremo de la feminidad triunfante, el modelo de la madre se nos presenta, de acuerdo con la absoluta entronización de la maternidad durante la posguerra espa-

¹³ El origen ibseniano del tipo de la “mujer moderna” fue reiteradamente apuntado, como en la siguiente cita de una autocrítica de la época: “[...] los peligros de la ‘evasión’, esa pretendida conquista de la mujer moderna, mito que tanto se ha prodigado en el teatro desde el ruidoso portazo de la ‘Nora’, de Ibsen, y que a mí se me antoja ha trastornado a tantas mentes femeninas, poniendo en peligro la felicidad de muchos matrimonios” (Lozano Borroy 1957).

¹⁴ No se entendió así por parte de algún sector de la crítica, que entendió que la preocupación moral falseaba el carácter de la protagonista (Torrente 1951). Sobre esta obra declaró su autora: “Sí, fue mi mejor comedia, la que más gustó al público y la que más me agradó a mí” (Clemente de Diego 1954).

¹⁵ Para entender esta velada queja de Maura, baste citar un breve fragmento sobre las escritoras firmado por un ilustre colega, Alfonso Paso: “A mi entender, *Buenas noches, Bettina* es una sátira divertida, una bienintencionada burla de ciertas mujeres [...] que dejan la cocina o el Bachillerato para, inesperadamente, llenas de ingenuidad, escribir horripilantes monstruosidades” (Paso). Por su parte ella, en el artículo “Llegó nuestra hora”, reivindica con firmeza la escritura de mujeres y reprocha a los hombres la “invención” de la mujer que han llevado a cabo a lo largo de toda la historia literaria: “Ya no somos para ellos aquellas criaturas intangibles, delicadas, espirituales, que tan bien retrataban en sus escritos. Quizá porque, como ya hay muchas mujeres que escriben, han llegado a conocernos mejor” (Maura 1953b:70).

ñola (Roca i Girona 1996), como prototipo idealizado y adornado de las virtudes de sacrificio y abnegación que se le asociaban entonces indefectiblemente. Pero Maura va más allá y perfila este modelo dotándolo de unos rasgos específicos que hacen de estas madres mujeres admirables tanto por su firme personalidad como por su ética inquebrantable. Poseen un sentido del honor tan arraigado como el de los hombres, aunque basado en principios sin duda diferentes. Muy representativa de este modelo resulta Ivonne, en *Siempre*, quien argumenta con rotundidad esta diferencia: “¿Abandonáis vosotros el país? ¿Huís porque lo invaden? ¡No! Lo defendéis palmo a palmo. Daríais hasta la última gota de vuestra sangre por salvarlo. Porque es vuestra patria. Pues la patria de las mujeres es su hogar” (p. 15). Por su parte, Irene, la madre que protagoniza *La mentira del silencio*, es igual de terminante en su pronunciamiento: “Usted no supo comprender que el honor de los hombres puede que sea lo principal para el mundo. Pero la base de la familia ... ¡es el honor de la mujer!” (p. 55).

A pesar de su conducta intachable, algunas de estas madres son condenadas por su entorno social y familiar, que no duda en creer con presteza cualquier infundio que afecte a su “honra”. Las protagonistas de *La mentira del silencio* (Irene) y *La riada* (Elisa) padecen público deshonor en cuanto se cierne sobre ellas la sospecha. La primera de ellas, Irene, acepta mentir y acusarse de una relación adúltera para salvar a su marido de una segura condena por homicidio. El argumento que esgrime el abogado que así le aconseja es que será mejor para su hijo asumir el deshonor en el comportamiento de su madre que la vergüenza arrastrada por la conducta culpable del padre: “A los hombres lo que nos destroza verdaderamente es que nos quiten el honor. El crimen de su marido destruye el honor de toda la familia ... Pero la falta de usted ..., no pasa de ser un incidente desagradable” (*La mentira del silencio*, p. 16). En esta obra, la autora refleja con toda claridad los estragos a los que conduce un doble código de moral, sumamente injusto para con las mujeres¹⁶. Elisa, la protagonista de *La riada*, se limita a acudir al duelo de un donjuán maduro, muerto en oscuras circunstancias, y arrojar una flor en su tumba. A partir de este hecho, se convierte en sospechosa de adulterio y tiene que soportar las duras acusaciones de su marido, basadas exclusivamente en unos rumores en los que se recrea el pueblo entero: “De las mujeres que son como deben ser, nadie habla. Y no tengo más que salir a la calle para escuchar tu nombre de boca en boca” (*La riada*, p. 52)¹⁷. A ambas se les niega la presunción de inocencia: todas las creen culpables en cuanto circula la primera mentira, la primera calumnia. Pero lo que a ellas de verdad les preocupa es el juicio de sus propios hijos, víctimas también de esta moral hipócrita que acecha cualquier acto “indecente” de las mujeres. En el panorama español de la posguerra, de un puritanismo feroz, marcado por las campañas por la defensa del pudor en la

¹⁶ El abogado, Albareda, apoya su argumento nada menos que en un rasgo de la idiosincrasia nacional, con lo que de paso la autora pone de manifiesto la especificidad de la condición social –y moral– de la mujer española: “¡Pero si es la interpretación del crimen que está ya en el ánimo de todos! ... Sólo tenemos que hacer que se consolide. Un país como España, que aplaude y comprende a Calderón; que encuentra lógico y natural que un marido mate a su mujer únicamente por una sospecha, no puede condenar a Eduardo en cuanto la crea a usted culpable ...” (*La mentira del silencio*, p. 17).

¹⁷ Esta obra, al abordar el tema de la calumnia, reelabora un tema muy enraizado en la tradición teatral española, desde Echegaray (*El gran galeoto*) a la *Señora ama*, de Benavente (Jenabé 1956; Torrente 1956).

vestimenta femenina (en las iglesias, en las playas, etc.) y por continuos sermones apocalípticos sobre todo lo referente al “sexto mandamiento”, no pudo ser más oportuna la defensa por parte de algunos de estos personajes de la necesidad de una mayor tolerancia en este tipo de cuestiones, de una cierta apertura del férreo puritanismo imperante¹⁸.

No falta tampoco en su producción la problemática de la madre soltera, situación crítica para la época que se plantea en toda su crudeza en *Jaque a la juventud* (1965)¹⁹. Sin escatimar la ironía, incluso el sarcasmo, Maura da cuenta en esta obra de los momentos de humillación y vergüenza de la joven María al confesar su incipiente embarazo ante los padres, de las presiones y amenazas que tiene ella que soportar y, sobre todo, de la hipocresía moral de esta “dignísima” familia —gobernada por un padre que está a punto de ser ministro—, dispuesta a todo para ocultar la verdad de los hechos y defender así su posición y su ambición política²⁰. Mientras los padres de María culpabilizan a la chica de su “desliz” con un hombre casado, la autora aprovecha al máximo las posibilidades “polifónicas” del dialogismo teatral para introducir una clave explicativa fundamental: la responsabilidad de lo sucedido recae realmente en ellos, en los padres, por su despreocupación respecto de la educación y la formación de las chicas²¹. El matrimonio de la hija, acordado en términos puramente económicos, carente de todo aprecio y respeto mutuos, acaba siendo finalmente la solución adoptada por esta familia. Julia Maura denuncia de nuevo la ausencia de una conducta ética por parte de estas gentes que, se supone, constituyen los pilares de la buena sociedad²², mientras presenta con toda crudeza lo que considera una triste realidad, que el interés y la ambición están en la base de una gran parte de los matrimonios al uso:

Laura: Un matrimonio de conveniencia no es ningún fenómeno raro, hija. Y, además, los hay que hasta resultan bien.

[...]

María: Nunca conoceré el amor.

¹⁸ “Albareda: ¡Vaya por Dios! ... El niño se puso serio ... Nos hemos tropezado con la mentalidad española. Yo creía que su hijo, educado en el extranjero, tendría más mundo ..., más tolerancia. Pero me equivoqué ... Genio y figura ... Si esto hubiera ocurrido en otro país cualquiera, no habría habido ni siquiera problema. Jaime no lo hubiera tomado tan a lo trágico y en paz. Pero estamos en España y aquí todavía se da demasiada importancia a ... una cosa que al fin y al cabo no tiene tanta” (*La mentira del silencio*, p. 54).

¹⁹ “*Jaque a la juventud* es, probablemente, la comedia más eficiente y de mayor ambición de cuantas ha estrenado Julia Maura” (Llovet 1965).

²⁰ “Tano: ¿Pero que solución mejor que yo puedes encontrar? ¿El aborto? ... Perdón, perdón, no te ofendas, ya sé que sois personas dignísimas, incapaces de recurrir a esos extremos. ¿La Inclusa? Se necesita adormecer mucho la conciencia. Y es bien sabido que vosotros tenéis una conciencia muy despierta. Lo más digno sería afrontar valientemente la situación. Pero también es lo más difícil. Cuesta muchas humillaciones” (*Jaque a la juventud*, p. 45).

²¹ “Tomás: El mismo razonamiento de ... ¡las otras! ¿Y la moral? ¿Y la decencia? ¿Y las enseñanzas de tu madre? / María: ¿Qué enseñanzas, papi? ¿Que creamos en los Reyes Magos? ¿Que los niños vienen de París? / Tomás: Queríamos conservar vuestra inocencia. / María: Nuestra ignorancia, papi, que no es igual” (*Jaque a la juventud*, p. 27).

²² Las acusaciones del hermano, que rechaza toda esa componenda, no pueden ser más radicales: “¡Adelante, María! Sube al altar sin ningún espíritu cristiano para fundar otro hogar modelo, base de nuestra sociedad futura. Vete a la iglesia para unirte a un hombre a quien desprecias, jurándole fidelidad y amor” (*Jaque a la juventud*, p. 63).

Laura: ¡Mejor! ... Así te evitarás los desengaños ... Créeme ... el amor no es más que una circunstancia emocional, muy pasajera. ¡Ya lo estás viendo! ... Unos lo cambian por ambición; otros, por dinero ... Tú ... ¡Tú lo sacrificas por un hijo! Y yo te lo aseguro que vale la pena (*Jaque a la juventud*, p. 51).

Por otro lado, el enfrentamiento generacional impregna de forma continua los diálogos entre padres e hijos en esta obra de indiscutible interés sociológico, conflicto en el que Maura toma claramente el partido de los jóvenes. Unos jóvenes que rechazan la sociedad que sus mayores les están legando, mientras se quejan de la falta de libertad, de la práctica inexistencia de oportunidades laborales serias, de la ausencia de un horizonte moral capaz de ilusionarles, de darles esperanza y fe en el futuro²³. Se pone así de manifiesto en el texto las importantes transformaciones que estaba viviendo la sociedad española desde mediados de los cincuenta y los incipientes cuestionamientos de la autoridad que los jóvenes empezaban a protagonizar entonces, en el clima de progresivo “apertura” social y político del régimen que posibilitó la aparición de las primeras manifestaciones culturales de carácter comprometido (Vilches de Frutos 1999a).

La revisión de los modelos femeninos tradicionales se repite nuevamente en relación con el tipo de la “solterona”. En *Chocolate a la española*, Pura, una mujer soltera de la burguesía provinciana a la que abandonó su primer novio junto al altar, con dos hermanas mayores en su mismo estado, se rebela contra su previsible destino, toma la iniciativa y se pone a buscar urgentemente un marido. Trasgrediendo las rígidas normas bajo las que ha trascendido hasta entonces su tranquila vida en la pequeña población, acude sola a un espectáculo de revista y conoce allí a un pobre cómico en gira, al que atrae con la promesa de saciar su hambre. Pura ignora las fuertes críticas que recibe, el rechazo de sus hermanas al modesto pretendiente e, incluso, el creciente desinterés que va observando en él a medida que su estómago se acostumbra al delicioso chocolate vespertino que se sirve en la confortable vivienda de las tres hermanas. Su determinación es tan firme que está dispuesta a fingir un romántico amor para embellecer lo que no deja de ser más que un “práctico” remedio²⁴, tal y como señaló algún crítico en la reseña de estreno: “Purita plantea, acaso sin percibir la trascendencia de sus palabras, una teoría del amor a base de los pequeños placeres de la vida regular y reposada. Mejor que del amor, cabría decir una teoría del contrato matrimonial” (Prego 1953).

El amor a primera vista, fulminante, irremediable, resulta así sustituido por la cotidiana realidad. Aunque todos la creen víctima de la seducción de un sinvergüenza que la corteja por interés, ella es plenamente consciente del juego de conveniencias mutuas que anuda su relación y decide aprovecharlas en su beneficio. Frente al clásico modelo literario y teatral de la solterona provinciana (cursi, puritana, resignada, ilusa ensimismada en la ensoñación y el idealismo romántico, perfecta víctima propiciatoria expuesta al ridículo

²³ “Loli: [...] Pero conste que las chicas de ahora no somos todas unas golfas, ni los chicos unos invertidos, como os gusta tanto pintarnos en las novelas y en el cine. / Tomás: Porque hacéis todo lo posible por parecerlo. / Loli: ¡Es nuestra manera de protestar! / Tomás: ¿Contra quién? / Loli: ¡Contra vosotros!” (*Jaque a la juventud*, p. 35).

²⁴ “Purita: ¡No quiero callarme! ¡No quiero que todos me miren con lástima! ¡No quiero que me llamen la pobre Purita! ¡No quiero que las que se casan vengan a pedirme que les regale el traje de novia que nunca llegué a ponerme!” (*Chocolate a la española*, p. 25).

lo), Pura encarna en esta obra un tipo claramente positivo: inteligente, con un firme carácter, capaz de analizar con lucidez su situación y dispuesta a subvertirla. Convence con razones “sensatas” a su atemorizado novio, a punto de darse finalmente a la fuga, de las ventajas que para ambos tendrá su enlace y su apoyo mutuo²⁵. Se desmitifica así la fe de la mujer en la llegada del *príncipe azul*, en la existencia de un romántico amor ideal; se propone una ruptura con la insostenible presión del “qué dirán”, al tiempo que se exhiben sin tapujos las mismas bases de tantos matrimonios.

Incluso el paradigma de la “mala mujer”, la *femme fatale*, resulta humanizado por la actuación imprevista del instinto maternal. La protagonista de *La eterna doña Juana*, una famosa cantante de ópera, representa a la Carmen española, la mujer devora-hombres, la conquistadora, el reverso del tan admirado Don Juan. Sandra Vali es una mujer triunfadora que ha mantenido en secreto su maternidad para dedicarse en cuerpo y alma a su profesión y disfrutar libremente de sus frecuentes *affaires*. Pero la mujer que durante años ha negado su instinto maternal, la mujer que ha subvertido todas las reglas morales al uso, la mujer que se entregó a satisfacer sus deseos, su ambición, que rechazó el modelo de sacrificio y entrega al que estaba predestinada, no sólo no resulta demonizada, sino que se nos acaba mostrando como esencialmente generosa y buena. La llamada de auxilio de su hija no la deja indiferente y, pese a las exigentes demandas de su vida profesional, se las arregla para ayudarla a solucionar sus problemas matrimoniales. La joven, por el contrario, aparece en escena como una típica víctima de abandono conyugal: su marido la ha dejado estando embarazada. Representa en todo el modelo divergente de su madre: entrega absoluta, sumisión al hombre, apocamiento, resignación ...²⁶ Al final de la comedia y pese a las críticas a la mala conducta pasada de la *prima donna* para con su hija, no queda nada claro que ese modelo tradicional que la joven esposa retoma sea la alternativa que la autora plantea frente a la aparente frivolidad de la mujer madura, que optó en su día por tomar las riendas de su vida e intentó siempre utilizar a los hombres a su antojo.

Otras realidades y otros tipos femeninos quedaron fuera del teatro de Julia Maura, protagonizado, como hemos visto por mujeres de alta posición social. La mujer trabajadora, en el campo, el hogar o la fábrica²⁷; la mujer estudiante, en los diferentes niveles del sistema educativo; la mujer en la Administración y la política ... son modelos ausentes en este teatro²⁸. Fueron, por otro lado, modelos ausentes en el imaginario colectivo de la época, casi totalmente inexistentes para el discurso ideológico predominante, ejempli-

²⁵ “Purita: Ni eres guapo ..., ni tienes buen tipo ... Ni eres gracioso ... Ni ya eres joven ... ¿Cómo has creído que puedes despertar una pasión? [...] No me engañaste ni un solo momento ... Tú eras, lo mismo que yo, otro desgraciado. Busqué tu amparo al mismo tiempo que te amparaba. ¿Me comprendes ahora? ... Yo podía ser para ti el fin de tus hambres, de tu angustia ... Tú, el de mi vergüenza. Yo te devolvía la tranquilidad. Tú a mí ... la dignidad humana” (*Chocolate a la española*, p. 62). Acerca del ridículo social al que estaba expuesta la mujer soltera, véase Campo Alange (1948: 101).

²⁶ Así la describe su propio marido: “Está siempre pronta al sacrificio. Es un espíritu torturado; inspira lástima [...]” (*La eterna doña Juana*, p. 40).

²⁷ La defensa del trabajo extradoméstico femenino la lleva a cabo la autora en “Soluciones y no quimeras”, (Maura 1953b). Véase, sobre esta misma cuestión, Campo Alange (1948: 165-172).

²⁸ Una aproximación contemporánea a estas cuestiones puede verse en “Técnica y feminismo” (Sánchez Mayendía 1955); “La mujer y la enseñanza” (S.a., 1955a) y “Sobre la incorporación de la mujer a las tareas políticas del nuevo Estado” (S.a., 1955b).

ficado por las enseñanzas impartidas a lo largo y ancho del territorio español por la Sección Femenina de Falange (García Nieto 1993). Sin embargo, encontramos en su producción teatral un inteligente cuestionamiento de algunos de los modelos femeninos realmente operantes en dicho discurso, al tiempo que un amplio muestrario de cuestiones que afectaban, en el ámbito de la vida privada sobre todo, a muchas mujeres españolas.

La lectura de sus novelas, relatos y artículos periodísticos, permite completar eficazmente este panorama. Sin el tamiz que el humor y la ironía aportaban a la “sátira de costumbres” en el teatro comercial de la época, la narrativa de esta autora expone, con toda crudeza, problemas que afectaban a sus contemporáneas, como el maltrato físico y psíquico en el matrimonio, el engaño y el adulterio, la dependencia económica del marido, el peligroso donjuanismo que acechaba a las mujeres más jóvenes, la general visión estereotipada de la “perfidia” femenina, el desconocimiento y la incompreensión entre ambos sexos, el deterioro y el sufrimiento físico ligado a la reproducción (el embarazo, el parto) ... y una amplia gama de aspectos vinculados a la condición social femenina de la mujer española de posguerra, sobre la que queda todavía hoy tanto por descubrir y analizar²⁹.

Comentando la aparición de una novela de Alberto Insúa, *Nieves en Buenos Aires*, Julia Maura se imaginaba las sonrisas burlonas de muchas lectoras que “[p]iensen que los hombres, ¡qué encantadoras criaturas!, seguirán siempre soñando y creyendo que pueden encontrarse en cualquier momento con la mujer pura, celestial, intangible. Porque el hombre ingenuo, sencillo y confiado, admirador del eterno femenino, sigue, por fortuna, desconociendo totalmente a las mujeres” (Maura 1959: 226). Y advertía a los varones poco después:

Por eso los hombres empiezan a sospechar, alarmados, que todas aquellas sufragistas y gritonas harpías que tanto asustaban a nuestros abuelos no eran demasiado peligrosas. Mucho más de temer son estas jovencitas de ahora, que, calladitas, modositas y sonrientes, no les piden nada, no les exigen nada. Pero, poco a poco, se lo van quitando todo (Maura 1959: 323).

El análisis de la producción teatral y literaria de Julia Maura viene, pues, a confirmar una realidad poco reconocida: desde el auge del feminismo de los años 20 y 30 en España hasta el resurgimiento de las reivindicaciones de las mujeres en los 70 no hubo un enorme vacío, sino un eficaz puente, tendido por algunas mujeres intelectuales y creadoras que, por encima de planteamientos ideológicos personales, lograron mantener vivas las soterradas corrientes del emancipismo de la preguerra para legarlas a las jóvenes generaciones que entrarían en la vida adulta con el advenimiento de la democracia en el país. De las derivaciones actuales de dicho legado histórico cultural, da cuenta el renovado interés por un firme compromiso con la causa de la mujer en sus múltiples vertientes que es posible encontrar en el teatro de autoras contemporáneas como Maite Agirre, Lourdes Ortiz, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Laila Ripoll o Charo Solanas, por citar tan sólo algunos de los nombres más representativos en relación con dicho fenómeno (Nieva de la Paz 1999; Serrano 1994; Vilches de Frutos 1999b).

²⁹ Especialmente interesantes, en este sentido, resultan los relatos incluidos en su libro *Eva y la vida*, así como los artículos recogidos en *Artículos de fé ...* (1959) y *Estos son mis artículos* (1953b).

Apéndice

Estrenos en Madrid de los títulos teatrales de Julia Maura citados

- La mentira del silencio* [Teatro María Guerrero, 15-11-1944].
El hombre que volvió a su casa [Teatro Fontalba, 30-3-1946].
Lo que piensan los hombres [Teatro Infanta Isabel, 14-3-1947].
La sin pecado [Teatro Lara, 17-2-1949].
El placer de los dioses [Teatro Infanta Beatriz, 14-5-1949].
El mal amor [Teatro Lara, 2-6-1950].
Siempre [Teatro María Guerrero, 19-1-1951].
El mañana no está escrito [Teatro Lara, 12-9-1952].
Póker de damas [Teatro Zarzuela, 14-2-1953].
Chocolate a la española [Teatro Cómico, 24-6-1953].
La eterna doña Juana [Teatro Infanta Beatriz, 25-2-1954].
La riada [Teatro María Guerrero, 23-4-1956].
Jaque a la juventud [Teatro Club, 10-6-1965].
Un crimen de abril y mayo [Teatro de la Comedia, 8-7-1966].

Bibliografía

- Abellán, Manuel L. (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península.
- Calvo, Luis (1953): "Julia Maura estrena en el Teatro Cómico su comedia *Chocolate a la española*", *ABC*, 26 de junio: pp. 39-40.
- Campo Alange, Condesa de (1948): *La secreta guerra de los sexos*. Madrid: Revista de Occidente.
- Casas Acevedo (1951): "*El mal amor*, en Lara". En: *El Alcázar*, 3 de junio: s.p.
- Clemente de Diego, M. (1954): "'No, no, no, no; todo es en España no en cuestiones teatrales', dice Julia Maura (La mayoría de los críticos están contra mí y contra mis obras)." En: *El Alcázar*, 15 de junio, p. 2.
- Córdoba, Santiago (1957): "Josita Hernán." En: *ABC*, 13 de diciembre, p. 66.
- García Nieto, M.^a Carmen (1993): "Trabajo y oposición popular de las mujeres durante el franquismo." En: G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres. El siglo XX*, dirigido por F. Thébaud, Madrid: Taurus, pp. 661-671.
- Haro Tecglen, Eduardo (1952): "Teatrales. Una comedia de Julia Maura. *El mañana no está escrito*. Se estrenó anoche en Lara." En: *Informaciones*, 13 de septiembre, p. 5.
- Hormigón, Juan A., dir. (1997): *Autoras en la historia del Teatro español*. Vol. II, Madrid: ADE.
- Interino (1951): "Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. *Siempre*, de Julia Maura, en el María Guerrero." En: *ABC*, 20 de enero, pp.29-30.
- Jenabé (1956): "Un drama de Julia Maura en el María Guerrero [*La riada*]." En: *Ya*, 24 de abril.
- Laborda, A. (1954): "'Se pagan las localidades a 20 duros para mi estreno de hoy', dice doña Julia Maura." En: *Informaciones*, 25 de febrero, p. 10.
- Laiglesia, Álvaro de (1954): "Julia Maura (expectación, acontecimiento, escándalo) vuelve a estrenar en el Beatriz." En: *El Alcázar*, 25 de febrero, p. 2.
- Lipovetsky, Gilles (1999): *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama.
- Llovet, Enrique (1951): "Teatro: El crítico escribe. *Siempre*. De doña Julia Maura (María Guerrero)." En: *El Alcázar*, 20 de enero, p. 4.

- (1965): “Estreno de *Jaque a la juventud*, de Julia Maura, en el Teatro Club.” En: *ABC*, 11 de junio, p. 105.
- López Sancho, Lorenzo (1966): “Julia Maura estrena *Un crimen de abril y mayo*, en la Comedia.” En: *ABC*, 10 de julio, p. 105.
- Lozano Borroy, Adolfo (1957): “Informaciones teatrales y cinematográficas. ‘Autocrítica’.” En: *ABC*, 26 de septiembre, p. 51.
- Marquerie, Alfredo (1946): “Informaciones y noticias teatrales. Fontalba. Estreno de *El hombre que volvió a su casa*, comedia de Julia Maura.” En: *ABC*, 31 de marzo, p. 45.
- (1947): “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En el Infanta Isabel se estrenó el juguete cómico de Julia Maura, *Lo que piensan los hombres*.” En: *ABC*, 15 de marzo, p. 18.
- (1949): “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. En Lara se estrenó la comedia de Julia Maura *La sin pecado* [...]” En: *ABC*, 18 de febrero, p. 19.
- Martín Gaité, Carmen (1987): *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Maura, Julia (1943), *Eva y la vida*, Madrid: Aguilar.
- (1944a): *La mentira del silencio*. S. I [Madrid]: s.e [Gráficas Marisol].
- (1944b): “Autocrítica [*La mentira del silencio*].” En: *ABC*, 15 de noviembre, p. 13.
- (1947): “Autocrítica [*Lo que piensan los hombres*].” En: *ABC*, 14 de marzo, p. 17.
- (1949): “Autocrítica [*La sin pecado*].” En: *ABC*, 16 de febrero, pp. 17-18.
- (1951): “Autocrítica [*El mal amor*].” En: *El Alcázar*, 2 de junio, s.p.
- (1952a): *Siempre*, com. 3 actos. Madrid: Alfíl.
- (1952b): “Autocrítica [*El mañana no está escrito*].” En: *ABC*, 11 de septiembre, p. 29.
- (1953a): *Chocolate a la española*, com. 3 actos, Madrid: Alfíl.
- (1953b): *Estos son mis artículos*. Madrid: Aguilar.
- (1953c): “Esta noche, en el Cómico, *Chocolate a la española*, de Julia Maura. Autocrítica.” En: *Pueblo*, 25 de junio, p. 11.
- (1954): *La eterna doña Juana*, com. 3 actos. Madrid: Alfíl.
- (1956): *La riada* [3 actos]. Madrid: Alfíl.
- (1959): *Artículos de fé en prosas de inquietud*. Madrid: A. Vasallo.
- (1965): *Jaque a la juventud*, com. 2 actos. Madrid: Alfíl.
- Nieva de la Paz, Pilar (1993): *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*. Madrid: CSIC.
- (1996): “Mujer, sociedad y política en el teatro de las escritoras del primer tercio de siglo (1900-1936).” Coords. y eds.: Vilches y Dougherty, pp. 86-106.
- (1999): “*Y María tres veces amapola María* (1998), de Maite Agirre: Una visión del testimonio histórico y existencial de María de la O Lejárraga (1874-1974).” En Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, pp. 399-408.
- O’Connor, Patricia W. (1988a): *Dramaturgas españolas de hoy*. Madrid: Fundamentos.
- (1988b): “Las dramaturgas españolas y la ‘otra censura’.” En: *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 5: 99-117.
- (1992): “Julia Maura: Lark in a Hostile Garden.” En: Lou Charnon-Deutsch (ed.), *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Madrid: Castalia, pp. 233-245.
- (1993): “Julia Maura (1906-1971).” En: L. Gould Levine, E. Engelson Marson and G. Feiman Waldman (eds.), *Spanish Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*, Westport/Connecticut/London: Greenwood Press, pp. 321-329.
- Paso, Alfonso (1958): “Autocrítica.” En: *ABC*, 30 de enero, p. 52.
- Pélaez, Andrés, dir. (1993): *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*. Vol I., Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Pemán, José María (1958): “Público y crítica.” En: *ABC*, 22 de mayo, p. 3.

- Prego, Adolfo (1953): "Teatro. Crítica: *Chocolate a la española*, de Julia Maura, en el Teatro Cómico, por Carmen Carbonell y Antonio Vico." En: *Informaciones*, 26 de junio.
- Roca i Girona, J. (1996): *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds. (1999): *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*. Madrid: Visor.
- S.a. (1955a): "La mujer y la enseñanza", *Arriba*, 22 de septiembre: s.p.
- (1955b): "Sobre la incorporación de la mujer a las tareas políticas del nuevo Estado. En: *Arriba*, 22 de octubre: s.p.
- Sánchez Mayendía, José Cristóbal (1955): "Técnica y feminismo." En: *Arriba*, 27 de marzo, s.p.
- Serrano, Virtudes (1994): "Hacia una dramaturgia femenina." En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19.3: 343-364.
- T.[orrente] (1951): "María Guerrero: La crítica de *Siempre*, con retraso." En: *Arriba*, 25 de enero, p. 16.
- (1952): "Teatro. Lara: Estreno de *El mañana no está escrito*. En: *Arriba*, 13 de septiembre, p. 11.
- (1956): "Estreno de *La riada* en el María Guerrero." En: *Arriba*, 24 de abril, p. 17.
- Valdivieso, Teresa L. (1994): "Ambigüedad epistemológica en un drama de Julia Maura." En: *Letras Femeninas 1974-1994*, pp. 49-56.
- Vilches de Frutos, M.^a Francisca (1999a): "El Teatro." En: Santos Sanz Villanueva, *Época Contemporánea: 1939-1975. Primer Suplemento*, vol. 8.1 de la *Historia y Crítica de la Literatura Española*, dir. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, pp. 574-590.
- (1999b): "Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea." En: Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo, pp. 73-92.
- Vilches de Frutos, M.^a Francisca y Dru Dougherty, coords. y eds. (1996): *Teatro y sociedad en la España del siglo XX*. Madrid: Boletín de la Fundación Federico García Lorca.
- (1997): *La escena madrileña entre 1926 y 1931: Un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos.