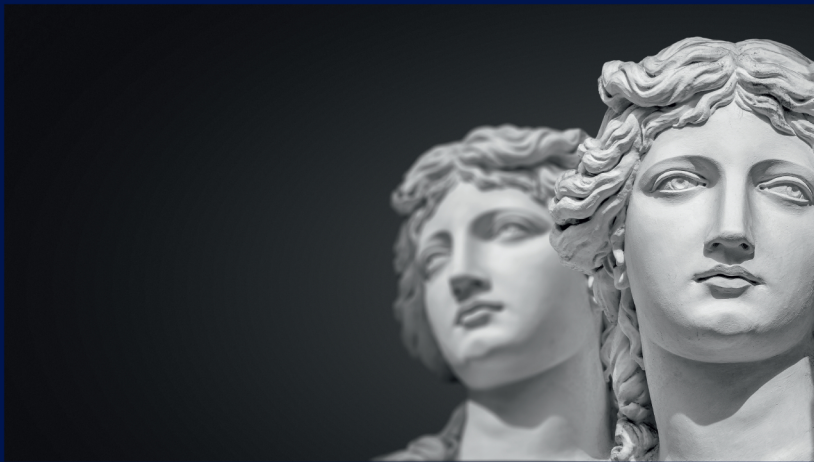


ESTUDIOS HISPÁNICOS EN EL CONTEXTO GLOBAL  
HISPANIC STUDIES IN THE GLOBAL CONTEXT  
HISPANISTIK IM GLOBALEN KONTEXT 21

Pilar Nieva-De La Paz (ed.)

# Mitos e identidades en las autoras hispanicas contemporáneas



PETER LANG

Pilar Nieva-De La Paz (ed.)

## **Mitos e identidades en las autoras hispanicas contemporáneas**

Las revisiones de antiguos mitos y la formación de nuevos iconos en las creaciones de las autoras contemporáneas favorece la indagación en el proceso de construcción de la identidad colectiva y en la evolución de los roles de género en el siglo XX hasta la actualidad. Este volumen ofrece análisis de una selección de obras de narrativa, ensayo, poesía y teatro (con alguna incursión en danza, cómic y vídeo), que permiten comprender mejor procesos cruciales del acceso de las españolas a la Esfera pública (profesión, política, exilios...), y de su situación en la Esfera privada (conyugalidad, maternidad y responsabilidad en los cuidados). Se indaga también en las renovadoras técnicas que las autoras han empleado y en su recreación de modelos y estereotipos femeninos.

### **La editora**

Investigadora Científica del CSIC, ha publicado un centenar de ensayos sobre las escritoras españolas contemporáneas y la evolución de la identidad femenina, y ha impartido conferencias en prestigiosas universidades y centros internacionales como U.C. Los Angeles, El Colegio de México, U. of Manchester y El Colegio de España (Paris).

## Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas

ESTUDIOS HISPÁNICOS EN EL CONTEXTO GLOBAL  
HISPANIC STUDIES IN THE GLOBAL CONTEXT  
HISPANISTIK IM GLOBALEN KONTEXT

Editados por / Edited by / Herausgegeben von Ulrich Winter,  
Christian von Tschilschke y / and / und Germán Labrador Méndez

VOLUME 21



**PETER LANG**

Pilar Nieva-de la Paz (ed.)

# Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas



**PETER LANG**

**Bibliographic Information published by the Deutsche Nationalbibliothek**

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available online at <http://dnb.d-nb.de>.

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Esta publicación se enmarca en el proyecto de investigación estatal de I+D+i “Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. II. Mitos e identidades” (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-097453-B-100; MCIU/AEI, FEDER, UE).

ISSN 2364-8112

ISBN 978-3-631-88641-0 (Print)

E-ISBN 978-3-631-88642-7 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-88643-4 (EPUB)

DOI 10.3726/b20027

PETER LANG



Open Access: This work is licensed under a Creative Commons Attribution CC-BY 4.0 license. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

© Pilar Nieva-de la Paz (ed.), 2022

Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · New York ·  
Oxford · Warszawa · Wien

This publication has been peer reviewed.

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

# ÍNDICE

<i>Pilar Nieva-de la Paz</i> VIEJOS MITOS, NUEVOS ICONOS: LAS AUTORAS CONTEMPORÁNEAS Y LA CREACIÓN DE UNA TRADICIÓN CULTURAL 'PROPIA' .....	7
<i>Francisca Vilches-de Frutos</i> MITOS, HISTORIA Y EXILIOS: <i>MENESTEOS</i> , <i>MARINERO DE ABRIL</i> , DE MARÍA TERESA LEÓN .....	15
<i>Pilar Nieva-de la Paz</i> TIEMPO, CREACIÓN Y VIDA: TRADICIÓN CULTURAL Y MITICA EN <i>MARGARITA (ZURCIDORA)</i> , DE ROSA CHACEL .....	43
<i>Inmaculada Plaza-Agudo</i> MITOS E IDENTIDAD FEMENINA EN LA ESPAÑA DE POSGUERRA: <i>MUJER SIN EDÉN</i> (1947) Y <i>NADA MÁS QUE CAÍN</i> [1960], DE CARMEN CONDE .....	67
<i>Teresa Santa María Fernández</i> LA VISIÓN DE HELENA DE TROYA EN DOS DRAMATURGAS DEL EXILIO: <i>CASANDRA O LA LLAVE SIN PUERTA</i> , DE MARÍA LUISA ALGARRA Y <i>LAS REPUBLICANAS</i> , DE TERESA GRACIA .....	93
<i>Francisca Montiel Rayo</i> HISTORIAS DE VIDA Y VIDAS PARA LA HISTORIA: MUJERES DE LA CULTURA HISPÁNICA VISTAS POR ESCRITORAS DEL EXILIO REPUBLICANO DE 1939 .....	111
<i>Luisa García-Manso</i> LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO DE 'LA LIBERTARIA' EN LA OBRA DE LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL, FEDERICA MONTSENY Y TERESA GRACIA .....	145
<i>María del Mar Mañas Martínez</i> VARIACIONES ARTÍSTICAS SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN EN EL SIGLO XXI: EMILIA 'LA IMPRESCINDIBLE' .....	169

*Verónica Azcue*

IDENTIDADES TRANSFIGURADAS: *LAS MENINAS* EN EL TEATRO  
CONTEMPORÁNEO ..... 189

*Cristina Sanz Ruiz*

SOY CRISTINA DE JESÚS: LA REMITIFICACIÓN FEMINISTA DE  
TERESA DE JESÚS SEGÚN CRISTINA MORALES ..... 209

*Julio E. Checa Puerta*

*MATERIA MEDEA* (2019): CREACIÓN ESCÉNICA, CORPORALIDAD  
Y PRODUCCIÓN DE NUEVOS SENTIDOS ..... 233

*Christian von Tschilschke*

ROLES DE GÉNERO Y DESMITIFICACIÓN: CINCUENTA AÑOS DE  
CONDICIÓN FEMENINA EN *LAS MARAVILLAS* (2020), DE ELENA  
MEDEL ..... 251

Teresa Santa María Fernández

Universidad Internacional de La Rioja

# LA VISIÓN DE HELENA DE TROYA EN DOS DRAMATURGIAS DEL EXILIO: CASANDRA O LA LLAVE SIN PUERTA, DE MARÍA LUISA ALGARRA Y LAS REPUBLICANAS, DE TERESA GRACIA<sup>1</sup>

**Resumen:** Helena de Troya es uno de los personajes femeninos más controvertidos y posiblemente más odiados dentro de la literatura clásica. Su historia cuenta con diferentes versiones e interpretaciones míticas desde la Antigüedad grecolatina hasta la dramaturgia española anterior a mediados del siglo XX e incide, entre otras cuestiones, en la supervivencia de una mujer extranjera en otra tierra y sin facilidades para regresar a su país. Por tanto, resulta interesante comprobar cómo asoma la figura de la mujer del griego Menelao en dos obras escritas por dramaturgos del exilio, María Luisa Algarra y Teresa Gracia, cuando en otras piezas dramáticas de autores desterrados tras la guerra civil española apenas hace acto de presencia. Asimismo, conviene comprobar si en estas dos obras se juzga de forma inmisericorde a esta mujer como causante de males tan terribles como una guerra o, por el contrario, la percepción que tienen de ella se circunscribe a la de ser una víctima inocente más, a causa de los desmanes provocados por los hombres.

**Palabras clave:** Helena de Troya, Dramaturgas del exilio, Mitos grecolatinos, María Luisa Algarra, Teresa Gracia

**Abstract:** Helen of Troy is one of the most controversial and most hated female characters within Classical Literature. Her history has different versions and mythical interpretations from Greco-Latin Antiquity to the Spanish dramaturgy prior to the mid-twentieth century and affects, among other issues, the survival of a foreign woman in another land and without facilities to return to her country. Therefore, it is interesting to see how the figure of the Greek Menelaus wife appears in two works written by playwrights of exile, María Luisa Algarra and Teresa Gracia, when in other dramatic pieces of authors exiled after

---

1 Este estudio se inscribe dentro del proyecto, financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, “La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939: final” (FFI2017-84768-R).

the Spanish civil war their presence is barely included. Likewise, it is necessary to check whether in these two works this woman is judged mercilessly as the cause of such terrible evils as a war or, on the contrary, the perception they have of her is limited to that of one more innocent victim because of the horrors caused by men.

**KeyWords:** Helen of Troy, Playwrights of exile, Greco-Latin Myths, María Luisa Algarra, Teresa Gracia

## El mito de Helena

Me propongo mostrar en las próximas páginas cómo han reinterpretado el mito de Helena de Troya dos dramaturgas que sufrieron en sus vidas la trágica guerra civil española de 1939, y también revisar si aportan una versión diferente desde su perspectiva como mujeres. Para ello, conviene observar primero las diferentes concepciones que se han dado de la figura de Helena en la Antigüedad; comprobar a continuación si aparece como personaje en obras de otros autores españoles exiliados, y mostrar, por último, el tratamiento que le dan dos autoras españolas desterradas en 1939, María Luisa Algarra y Teresa Gracia, tras sintetizar los pasajes que pueden ayudarnos a observar la caracterización que ambas dramaturgas dan a “sus” Helenas.

El personaje de Helena ha dado lugar a toda clase de contradicciones, que van desde su concepción más elevada, como “hija de Zeus” o de Júpiter, hasta la más negativa, al ser considerada la causante de la famosa guerra de Troya. Sin embargo, incluso en este último caso, los autores clásicos perciben su papel de maneras diferentes. De esta forma, mientras “Es un hecho que jamás en los poemas homéricos es Helena reprochada por su acción” (Alsina 1957: 382), sin embargo, sí que en varios pasajes se señala su culpabilidad, bien voluntaria, porque prefirió abandonar a Menelao y huir con Paris o Alejandro; bien involuntaria, porque su belleza provoca que ningún hombre pueda resistirse a ella. Asimismo, en el Canto III de la *Iliada*, cuando Alejandro se presta a luchar contra Menelao, se añade un móvil menos romántico y más material para esa confrontación. En efecto, en dos ocasiones –una en boca del propio Alejandro y otra en la de su hermano Héctor– se especifica que Menelao y el primero se pelearán en combate singular “por Helena y sus riquezas” (Homero 1908: 46); y dos veces más, un poco más adelante, Agamenón incidirá en que quien gane dicho cuerpo a cuerpo se quedará con “Helena y las riquezas todas”, tal y como reclamará al final de este Canto (Homero 1908: 51 y 55).

Respecto a la imagen que los tres grandes trágicos griegos nos han legado de Helena, se observa un tratamiento parecido al de Homero en los pocos fragmentos que se conservan de Sófocles: *Las Laconias* y *La Petición de Helena*.

Sin embargo, Esquilo, en su *Agamenón*, trata con mucha dureza a esta mujer griega, puesto que “Ya en su mismo nombre se halla implicada la maldad de Helena, que es interpretado como ‘la destructora de naves, de ciudades, de hombres’ (cfr. *Agam.* 680 siguientes)” (Alsina 1957: 391). Por otro lado, Eurípides será el trágico que en más obras nos la muestre y de forma menos misericorde que Homero (Sánchez Martínez 2006). De esta forma, en *Orestes* (1305–1310), “Helena merece morir y entra en el plan de venganza tramado por el hijo de Agamenón y secundado por su compañero Pílates”, aunque, paradójicamente, “al final de esta tragedia Helena es salvada por el dios Apolo y colocada en el cielo junto a las estrellas de sus hermanos, Cástor y Pólux” (Saquero 2014: 117). En *Hécabe* y *Las Troyanas* se la trata de adúltera y se le desea que sea castigada por su marido y que nunca vuelva a ver su hogar. Mientras que en *Andrómaca* Peleo reprocha a Menelao que, “cuando capturó Troya, en vez de matar a Helena, al verle un pecho, tiró la espada (627–630)” (Saquero 2014: 118). Por último, en la *Heléne* euripídea se presentan varias novedades (Lavilla 2016) y, entre ellas, se desarrolla “como argumento la versión del simulacro o el doble de Helena”, ya que la “auténtica Helena fue llevada a Egipto por Hermes, que cumplía así órdenes de Hera” (Saquero 2014: 118). Se trata, por tanto, de “una Helena desmitificada, transformada en una insulsa y tradicional esposa que no conoció otro hombre que a su marido y que, para colmo, será tenida por la más valiente y casta mujer” (Saquero 2014: 118).

De hecho, la aparente imposibilidad de que una mujer pueda ser la causa del conflicto bélico entre griegos y troyanos lleva al poeta griego Estesícoro a aportar una explicación idéntica que la exima de dicha responsabilidad. Así, en su *Palínodia* –o retractación de una oda anterior donde exponía la versión del rapto y de implicación en el conflicto– ofrece también la versión de que Paris se lleva a Troya no a la Helena auténtica, sino una imagen o figura que los mismos dioses le habían entregado (Alsina 1957: 387). En esa misma línea el historiador Heródoto da una justificación diferente a la causa de la guerra entre tirios y troyanos. De este modo, Paris y Helena llegaron a Egipto y solo este llegó a Troya. Los motivos alegados para este cambio serían los siguientes:

que no puede creer que por una mujer se provocara una guerra tan cruel, y que ni Príamo era tan loco como para exponer su propia ciudad a la ruina por el prurito de conservar a Helena, ni los griegos tan necios que organizaran una expedición de diez años para recuperarla. Lo que ocurrió fue que, al llegar a Troya, los troyanos les dijeron a los griegos la verdad, es decir, que no tenían a Helena, cosa que no quisieron creer los griegos. Y así estalló la guerra (Alsina 1957: 390).

De nuevo nos encontramos con contradicciones y versiones encontradas sobre la figura y relevancia de Helena que se mantienen en autores posteriores de la literatura latina, como Virgilio, Ovidio y Quinto Esmirna. Estos dos últimos autores inciden en la inocencia de Helena, quien no puede escaparse de su inclinación a la pasión amorosa, como hija de dioses que es, o bien es exculpada por la propia Afrodita de cualquier implicación voluntaria en la guerra de Troya (Saquero 2014: 122). Como podemos ver, en estas obras de la Antigüedad clásica, la percepción de Helena en este periodo oscila entre considerarla culpable por su innegable belleza a la que Paris no pudo escapar, o bien denegarle tal influencia y eliminarla como causa principal de la guerra de Troya, que no podía haberse originado por un motivo tan insignificante como puede ser una fémica, por muy bella, rica o reina consorte que fuera.

Sin duda, la tradición grecolatina sobre la figura de Helena la hacía merecedora de estar dentro del repertorio de mujeres “fatales”, junto con Eva, Lilith, Salomé, Judith, Jezabel, Electra o Medea y puede ser una de las razones de que haya más piezas dramáticas centradas en la “culpable” de la guerra de Troya que en otras figuras femeninas más ejemplares. Por otro lado, el personaje de Antígona suele ostentar el papel de defensora de la ley divina y consustancial a la persona humana por encima de cualquier normativa impuesta por un poder efímero, mientras que Casandra ha llegado a representar a la mujer válida e inteligente a quien nadie hace caso a causa de su condición femenina, a la vez que supone un ejemplo de marginación por dicha condición (Vilches-de Frutos 2005 y 2017).

Curiosamente, en el teatro del exilio encontramos diversas piezas dramáticas que tratan el tema troyano en sus argumentos y elección de los personajes.<sup>2</sup> Pero solo León Felipe, uno de los dramaturgos varones que se interesan por esta temática durante el exilio, presta atención a una “Helena” que en el resto no aparecerá ni siquiera como personaje secundario, ya no como protagonista (Santa María 2018). En efecto, Agustí Bartra no la incluye dentro de las cuatro mujeres –Nausica y Circe, por un lado, y Calipso y Penélope, por otro– con las que Ulises dialoga en su obra *Odiseo*, de 1953, pero seguramente la razón obedezca a que tampoco se presenta en la *Odisea* un encuentro del héroe griego con Helena, aunque en el Canto IV sí se relate la llegada de Telémaco a Esparta, donde vuelve a reinar junto a su esposo Menelao. Lo mismo ocurre con la actualización escrita en 1965 por José Ricardo Morales, *La odisea*, o en otras obras del ciclo troyano

---

2 Calderón Dorda (2009) y De la Villa (2009) tampoco recogen ninguna Helena en el teatro de posguerra ni en ciertos autores contemporáneos, respectivamente.

centradas exclusivamente en los protagonistas masculinos, como son las dos piezas dramáticas de José Ramón Enríquez: *Héctor y Aquiles*, de 1973–1974, y *Orestes parte*, de 1984. Tampoco aparece en *La hija de Dios* (1945), de José Bergamín, aunque la actualización de la *Hécuba* de Eurípides hubiera podido suponer una excusa para su inclusión. Pero el dramaturgo madrileño tiene claro que la guerra civil española no fue causada por una disputa amorosa, sino por reivindicaciones sociales, como la de una tierra propia que pudieran poseer quienes la trabajan: “TEODORA. [...] ¡Maldición sobre los verdugos! ¡Que esta fue la tierra que les dieron cuando ellos se la demandaron para, con sus manos, labrarla! ¡No queríais tierra, les dijeron, pues tomadla, que, enterrados en ella, para siempre la tendréis como cosa vuestra!” (Bergamín 1945: 41).

*La manzana* (*Fábula o juego poético y simbólico de hombres y mujeres contado en español*) de León Felipe desarrolla la historia de Helena y Paris, teniendo como punto de partida, conocido previamente por el lector, la disputa entre las tres diosas o el “Juicio de Paris”. Asimismo, esta “fábula” tiene como modelos literarios el relato *La sombra*, de Benito Pérez Galdós y *Luz iluminada*, de Juan Larrea (Santa María 2016: 199–201) y, más que centrarse en el dilema clásico de si Helena huyó o fue secuestrada, mantiene a los espectadores y lectores con la duda de si los celos de Anselmo/Menelao son reales o ficticios. Sin embargo, León Felipe incluye ya un elemento novedoso y que exime a Helena de toda culpa, pues como si de un nuevo Adán y Eva se tratasen, en el cuadro donde Paris cobra vida será este quien ofrezca la manzana de la discordia a Helena/Eva y no al revés, como en el relato bíblico.

Por tanto, resulta una novedad el tratamiento que ofrecerán de Helena las dos dramaturgas –María Luisa Algarra y Teresa Gracia– quienes incluyen en *Casandra o la llave sin puerta* y *Las republicanas*, respectivamente, personajes reconocibles, bien por su mismo nombre, bien por el rechazo como posibles causantes de la guerra, en sendas piezas dramáticas, escritas durante su exilio. En ambas autoras este personaje femenino aparece en el destierro, como sucede con Mercedes o es expulsado de la casa o la realidad que conocía, en el caso de la obra de Algarra. Por otro lado, se trata de comprobar si en ambas creadoras prima la visión de Helena como víctima, bien por tratarse de una “mujer objeto” del deseo de los hombres, bien por resaltar su vivencia como mujer extranjera, apartada de su tierra y sin posibilidad de regresar.

### ***Casandra o La llave sin puerta*, de María Luisa Algarra**

*Casandra o La llave sin puerta* fue estrenada en el Teatro del Caballito de Ciudad de México, bajo la dirección de Pedro Galván, en 1953. No es la única obra de

María Luisa Algarra que se representó en el país que la acogió durante su exilio (Heras 2006, Yousfi 2014a, 2014b y 2015), por lo que estamos ante una carrera prometedora y truncada, puesto que la escritora barcelonesa murió prematuramente en su país de acogida, en 1957, tras ver representadas en el escenario cuatro de sus obras (Yousfi 2014b, González Martín y Moris Campos 2016: 80–81).

Esta “Pieza en tres actos” (Algarra 2003: 129) se sitúa en “Cualquier ciudad industrial, de cualquier país, antes de estallar cualquier revolución obrera. El tercer acto en plena revolución” (131).<sup>3</sup> De ahí que estemos ante una actualización a la época contemporánea de las causas, no de la guerra de Troya, pero sí de la decadencia y posterior aniquilación de una familia burguesa, y en paralelo de la propia sociedad burguesa en que esta vivía. La dramaturga nos presenta el argumento de una forma tradicional y, aunque el título y la pieza den protagonismo a la figura de Juana –*alter ego* de la mítica Casandra–, la intervención de Helena resulta fundamental en la trama de la obra. Esta presencia se plantea, como tendremos ocasión de ver, como una sorpresa dramática, puesto que en la relación de personajes inicial y en las entradas que introducen los parlamentos de esta no aparece por su nombre propio, sino como “LA DONCELLA” (131).

La estructura de la obra resulta acorde con la preceptiva clásica, puesto que en el primer acto nos encontramos con el planteamiento del conflicto y vemos la banal existencia de una familia burguesa, con los preparativos de boda de la hija mayor, Cordelia, la vida muelle y consentida del único varón, Alejandro, y la forma en que todos menosprecian la capacidad que tiene la protagonista, Juana o Casandra, de conocer el futuro. Solo una leve alusión, que pasa casi desapercibida en medio de este primer acto, menciona la llegada de una aspirante a doncella: “JUANA. –La cocinera me encarga que te diga que Miguel, uno de los mozos de la fábrica de Santa Rosa, tiene una hija... Que es muy buena muchacha y muy arregladita, y que podría venir a ocupar el puesto de doncella que está vacante...” (147). Será en una escena un poco posterior en la que Juana le pregunte a su hermano por la posibilidad de que estalle alguna guerra (156–160), sopesando posibles razones o enemigos para esta contienda y encontrándose con la ironía y broma de este como respuesta: “JUANA. –Eso no importa. Contéstame, Alejandro... ¿Qué clase de guerra? ALEJANDRO. –Interplanetaria.” (157).

Por su parte, esa mera alusión a la doncella se convierte en presencia real, como se indica en las páginas finales de este primer acto, cuando la acotación señala la aparición del personaje de Helena y ya se presiente que tendrá cierta importancia en los hechos que van a ocurrir: “Aparece LA DONCELLA. Se

---

3 Se indica solo la página de la obra, cuya edición seguimos, entre paréntesis.

queda enmarcada por la puerta y sin avanzar. Va humildemente vestida, pero es extraordinariamente bonita” (163). Además de remarcar la belleza, que le asimila con su modelo griego, el hecho de que se parta de unas referencias culturales mitológicas conocidas por el público provoca que tenga mayor fuerza el momento en que dé a conocer el nombre de esta mujer, recién llegada a la casa, puesto que “Alejandro”, el nombre del hijo varón, era uno de los apelativos por el que era conocido Paris. De este modo, este primer acto, acaba con la revelación final que insinúa la tragedia: “GERTRUDIS. – Espera... Se me había olvidado preguntarte... ¿Cómo te llamas? DONCELLA. – Helena, señora...” (164).

El segundo acto se nos presenta en el mismo escenario – “Gabinete en casa de los CIRERA” (133) –, pero “Han transcurrido tres meses” (165) desde el anterior. Tras presentarnos las preocupaciones del padre –Jaime Cirera– por la situación social de revuelta, somos testigos de una pelea entre los dos hermanos mayores y conocemos que Alejandro retrasa un año sus estudios en Oxford. Juana, por su parte, tiene el presentimiento de que “Algo va a hundirse” (178) y debe sufrir la visita de un médico para determinar el grado de locura que su familia considera que tiene. De nuevo, se produce una escena entre Juana y Alejandro que recuerda a la ya comentada del Acto Segundo sobre la posibilidad de una guerra: “JUANA. – ¿Te acuerdas que hace cosa de... tres meses, te pregunté algo de... de una guerra? ¿Una guerra en la que nosotros pudiéramos vernos envueltos? [...] Bueno, pues era esto... Todo va tomando forma y yo voy reconociéndolo... Era esto. Ha empezado ya.” (181). Dicha escena se produce justo antes de que descubramos la relación amorosa entre Helena y Alejandro (183–186), cuando él proclama en voz alta: “¡Voy a casarme con Helena!”. Y añade a continuación un recordatorio del relato mítico: “Lo han hecho varios reyes. ¿Por qué no he de poder hacerlo yo?” (185). Sin embargo, en la escena final de este segundo acto, ante una Helena muda, pendiente de que Alejandro salga en su defensa, este se volverá atrás ante la amenaza de ser desheredado, y permitirá que sea vejada y echada de la casa:

GERTRUDIS. – [...] Pero... ¿verdad que ya vas comprendiendo, hijo mío, que era un disparate? ¿Verdad que ahora, que reflexionas, te das cuenta? (*De repente, se vuelve hacia la DONCELLA. Toda la dulzura se transforma en rudeza. Se yergue, aspira, agresiva*) Y tú... ¡desagradecida... arribista...! Creías poder salirte con la tuya, ¿no? ¿No te da vergüenza?

CORDELIA. – (*Levantándose, como una fiera, áspera*) ¿Vergüenza? ¡Como si la conociera!

(*La DONCELLA vuelve a llorar, mira a ALEJANDRO, como esperando que salga en su favor.*)

ALEJANDRO. – (*Efectivamente, tiene un movimiento para hacerlo*) ¡Déjenla en paz!

CORDELIA. – (*Rápida*) ¡Anda, sí! ¡Sigue de su parte! ¡Ahora ya sabes lo que esto te va a costar!

(ALEJANDRO *se muerde los labios, baja los ojos y retrocede avergonzado, confuso y sin fuerzas para tomar otra actitud [...]*) (200–201).

Será precisamente esta expulsión la que Juana interprete como una de las causas del destino fatal que aguarda a su familia, tal y como grita en repetidas ocasiones ante la indiferencia del resto: “¡No hagan eso, no la echen! ¡Ahora es cuando va a empezar todo...! ¡Y no habrá salida...! ¡No la echen así! ¡¡No la echen así...!!!” (202). Una advertencia que, por supuesto, no es escuchada por sus familiares sobre unos hechos que son utilizados “como un pretexto para una nueva «Guerra de Troya»” (Nieva-de la Paz 1997: 127).

El Acto Tercero sucede en la misma sala que los anteriores y una semana más tarde que el anterior. La agitación puertas adentro con los preparativos de la huida de todos los miembros de la familia Cirera guarda su reflejo con el estallido de la revolución y con el ruido de los tiroteos y estallidos de bomba que proceden del exterior. Juana aparece en todo el acto como mera observadora triste y angustiada y solo salta cuando su hermana mayor, Cordelia, echa la culpa de su situación a Alejandro y a Helena:

CORDELIA. – (*Sin hacer caso, embalada*) Ella llegó a su casa, hecha una Magdalena ¡y diciendo que la habíamos echado a patadas después de que tú la habías deshonrado! ¡Y no hacía falta más que el odio rebosara! ¡Y aún te atreves a exigir, a protestar, a poner condiciones... a levantar los ojos del suelo... cuando es por ti que se han agravado las cosas hasta el extremo de tener que huir para que no nos maten! ¡La culpa es tuya, sólo tuya! (*Calla, sin aliento*) (221).

Justo a continuación vendrá el momento en que Juana exima a Alejandro de ser el único culpable – “No... sólo de él, no. [...] La culpa es de todos nosotros... y de los que son como nosotros” (222) y ofrece diversos argumentos que justifican el odio de una sociedad, que no hace más que devolver el desprecio con el que la trataron. Sin embargo, en la pieza el episodio y la trama de Helena sirve como pretexto dramático y aparece como una de las causas –no la única– del intento de huida y fatal desenlace de Juana y su familia.

Tanto la obra en que se inserta, *Cassandra o la llave sin puerta*, como ciertos elementos de la trama nos trasladan a una versión que sigue bastante al pie de la letra los rasgos fundamentales del mito clásico. Así los personajes de Juana/Cassandra y Alejandro evocan, al igual que el de la propia Helena, al relato que dejaron Homero y Eurípides, entre otros. Precisamente, la dramaturga exiliada cuenta con ese conocimiento previo de la historia mítica, para desarrollar no solo la caracterización de los personajes, sino para provocar la sorpresa y el

mismo presagio que tiene Casandra sobre la tragedia que se avecina, cuando se nos revela que la doncella se llama “Helena”. Esta complicidad con el espectador es la que le permite que esa presencia de Helena sea breve y constreñida a unas pocas escenas, pero concite sobre ella una de las posibles causas de la desgracia de la familia Círrera. También observamos que se destaca en esta Helena uno de los rasgos fundamentales de su homónima y modelo griego, su belleza. Este rasgo, como en el caso de la tragedia antigua, será la causa de su desgracia, como ocurre en el texto dramático de Algarra.

Sin embargo, como también hemos podido comprobar, para la dramaturga exiliada la relación entre Alejandro y Helena no es la única causa de esta nueva “guerra de Troya” y de nuevo, para dar mayor fuerza a esta interpretación de la obra, pondrá la explicación en boca de Juana, para quien todos son culpables del destino fatal que les espera. Lo interesante de esta “pieza en tres actos” estriba en que no se resta fuerza al papel relevante de Helena en el conflicto por un desprecio hacia la importancia que puede llegar a tener una mujer, como hemos visto en los autores griegos Estesícoro y Heródoto que ofrecieron diferentes versiones para minimizar o negar dicha causalidad en la trama. Al contrario, la relación de Alejandro y Helena es una más, pero permite revelar la crueldad de la hermana y madre de este, así como confirmar el papel profético y la diferencia de Juana con el resto de su familia, puesto que será ella la única que saldrá en defensa de la doncella cuando la expulsen de casa. Otra diferencia con el relato griego será que Helena, en este caso, no estará casada previamente con nadie y, además, quedará embarazada de Alejandro, con lo que se insinúa que, gracias precisamente a ella, la estirpe de los Círrera no morirá al completo.

### ***Las republicanas, de Teresa Gracia***

Teresa Gracia nace en Barcelona en 1932 y muere en Madrid en 2001 (López García 2016). En 1978 obtiene el Premio de Teatro Aguilar, por *Las republicanas*, cuya “acción se desenvuelve en un campo de concentración francés para mujeres y niños españoles, poco después de la guerra civil, delante del mar” (9), lugar que la propia autora conocía por experiencia propia, puesto que estuvo, cuando era una niña, en el de Saint Cyprien. Además, también fue el tema de su libro de poemas *Destierro*, ejemplo testimonial de dicha vivencia (Le Bigot 2011–2012). El contenido y la trama de esta “tragedia” evocan, además, a la de *Las troyanas* de Eurípides, con la que también mantiene similitud por los personajes femeninos, víctimas de una guerra en la que han resultado vencidas, que conforman la pieza dramática (Santa María 2020). Se ha destacado la originalidad en el tratamiento

teatral de Teresa Gracia, que “por esta matriz productiva libertaria, favorece una dramaturgia diferente” (De Vicente 2010: 150).

El personaje femenino equivalente a Helena en *Las republicanas* es el de la marquesa, a quien parecen mirar con cierta suspicacia el resto de mujeres exiliadas. Aparece en el Primer Acto, que no lleva título, y en el último, “LA METAMORFOSIS” (41–54), pero no en los dos centrales: “VELORIO ANTE EL MAR POR LOS NOVIOS MUERTOS AHOGADOS” (29–34) y “CAMPO DE CONCENTRACIÓN” (35–40). Al igual que ocurriría en la obra de María Luisa Algorra, no aparece desde el principio con un nombre propio, sino que se denomina como “UNA MUJER” al principio y más tarde por el título nobiliario, “MARQUESA”, para ser al final solo “MERCEDES”.

De este modo, en la primera de sus intervenciones la acotación señala, junto con su imprecisa y anónima referencia, la distinción de este personaje: “UNA MUJER (*distinguida*): Vosotras, la cabeza gacha, los dedos pegajosos de sangre de pulga y saliva, y cuando marráis el golpe, os claváis la mano en la arena con el índice... y yo, escrutando el mar, por si dice algo [...]” (11). Asimismo, el lenguaje culto que utiliza en este parlamento la diferencia del resto de mujeres, como señala otra de las prisioneras:

UNA MUJER: Se ve que fuiste marquesa y dices lo que sentimos.

OTRA: A nuestros hijos enseñas a leer y escribir.

MARQUESA (*pues ya sabemos su título y además se llama Mercedes*): ¡En cuadernos de arena! Entierro palabras con el dedo sin darme cuenta de que alguna estaba viva aún.

Los chicos, al leerlas, les devuelven la vida (12).

En las demás intervenciones de este primer acto aparece como “MARQUESA” tanto en el nombre que introduce sus entradas (13–17) como en las alusiones que dentro de los parlamentos hacen el resto de personajes, como, por ejemplo, cuando se describe el episodio en que intenta evitar que Micaela, de nuevo y por segunda vez, salte las alambradas: “UNA MUJER: Está la marquesa forcejando con Micaela” (17). Será a partir de ese momento cuando conoceremos su nombre de pila:

MARQUESA (*Mercedes de nombre*): Yo fui, yo fui (sin decir mis pensamientos los manifestaba), la que impidió un día que huyera de aquí. Se me había pegado de forma tal esta prisión al cuerpo que vivía retraída, haciéndole a la alta virtud que el guardia perseguía en mí, un parapeto de distancias [...]. Y le dije a Micaela ‘¿para qué?’, cuando ya estaba el alambre a punto de soltar sus faldas... Quedóse, y ya veis... se ha escapado por otro lado... (18–19).

Asimismo, un poco más tarde, se alude a su posible profesión antes o durante la guerra: “UNA: Esta era fotógrafa. MERCEDES (*la marquesa*): Yo nada, yo no

era nada.” (20). Esa alusión al pasado no resulta relevante porque lo que interesa es la situación presente y el desempeño que realiza cada una dentro del campo de concentración. Y, en este sentido, en la obra se nos muestra como la mujer de referencia, no solo como profesora y responsable de que la lengua no se pierda, sino como vigilante y persona que vela por el resto: “MUJER: Mira el mar: como si nada. Se ha tragado las olas. Le tiraría algo, pero no sé si le daría ni dónde. MERCEDES: Parece como si se le hubiese ido la memoria...” (21).

Como se ha comentado antes, no vuelve a aparecer en los dos actos intermedios, de ahí que, cuando interviene en el último acto, de nuevo aparezca en la alusión de uno de los personajes con el título que, supuestamente, la separaba de este: “DOÑA ANGUSTIAS [...]: Déjame, marquesa, no me cojas el brazo, ya no me queda más que este piojo que se pasea por mi mano, recorriendo la amplísima caricia conyugal...” (53). Pero solo un poco más adelante, Teresa Gracia incorpora una acotación que vuelve a situarnos ante el personaje de que se trata:

MERCEDES (*es la marquesa del principio*): Angustias, tu hija ha salido esta noche con intención de perderlo todo para que, a cambio, no le devuelvan nada. Levántate y ten fuerza, porque entre todos nosotros hemos de llevar una cosa entre los hombros que es nuestro país, que no pesa, salvo a medida que va pasando el tiempo, contra cuya plomiza acción, siempre tenemos el recurso de meternos debajo de la tierra (53).

De tal manera que la obra termina, precisamente, siguiendo con esta idea de mantenerse siempre con ánimo, para poder llevar el país en alto. No resulta extraño, por tanto, que las últimas palabras de *Las republicanas* las pronuncie este personaje:

UN ALARIDO: ¡No somos judíos!

MERCEDES: Lo fuimos.

UNA MUJER: ¿Y si se me desploma la carga encima?

MERCEDES: Otro vendrá a prestar el hombro. Pero esa adorada forma quedará fuera hasta que la volvamos al primitivo lugar y no se oiga ni se vea el grito inmenso de un como hundimiento de terreno, por uno solo que no pudo volver (54).

Por esta razón, cobra gran relevancia la figura de Mercedes dentro de la obra. Su vinculación con Helena nos parece patente. Teresa Gracia nos va aportando datos sobre su personalidad y caracterización a medida que avanza la obra, con la idea de que tengamos la misma impresión de la refugiada que tuvieron sus compañeras en el campo de concentración francés: es una mujer “distinguida”, que habla de forma culta y de la que no se sabe si era fotógrafa en su vida anterior a la de ese campo de concentración. Ese recelo de las demás mujeres hacia ella resulta afín al que experimenta Helena en *Las troyanas* y conduce a que aquellas deseen que perezca en manos de su esposo Menelao: “Alabo, Menelao, que

muerte des a tu esposa. Mas evita mirarla, no sea que te atrape su deseo, pues cautiva las miradas de los hombres, conquista ciudades y consume familias entre fuego y llamas. A tal extremo alcanza su fascinación. La conocemos tú, yo y a quienes la han padecido” (Eurípides 1999: 230).

En el caso de Mercedes no es su belleza, sino su condición de “marquesa” –en sentido real o figurado, pues no queda aclarado en el texto– la que causa el recelo inicial de las prisioneras, quienes no entienden que alguien de una supuesta condición nobiliaria como ella se encuentre en el lado de las vencidas tras la guerra civil. De este modo, Gracia realiza con esta nueva Helena todo un trabajo de expiación del personaje mítico, puesto que sus actos la redimen de cualquier posible culpa ante sus compañeras de cautiverio. No solo no es culpable de las bárbaras acciones que realizaran durante la guerra algunas personas de su condición social, sino que Mercedes hará honor a su nombre propio y se constituirá como un pilar fundamental dentro de dicho campo de prisioneras. A lo largo de la obra nos la presenta como maestra de los niños, para quienes salvaguarda la lengua propia, pero les muestra, a la vez, el francés, que van a necesitar en su nuevo destino. Por otro lado, realiza las labores de cualquiera de ellas, por muy desagradable que resulte despiojar cabezas, y salva a Micaela de morir a causa de su desesperada huida. Por último, Mercedes será quien inicie y termine esa arenga final con la que acaba la obra y que invita a no cejar en la defensa de la patria que llevó a cabo el bando republicano, siendo ahora las mujeres quienes llevan todo el peso de cargar esa responsabilidad y esperanza sobre sus hombros, a la vez que velan porque exista un relevo generacional que prosiga y alcance dicho objetivo.

Como podemos ver, Teresa Gracia no solo exculpa a “la señora marquesa” –apelación irónica y teñida de cierto desprecio con la que la interpela al principio de la obra “UNA VOZ (*creemos que la de Micaela*)” (13)– de su origen aristocrático y culto, sino que pasa de causante de una posible guerra a ejemplo de lucha comprometida y esperanzadora. Resulta, sin duda, una vuelta completa respecto a la percepción de un personaje que, como hemos ido viendo, se conformaba en culpable –voluntario o no– de una de las guerras que marcaron el destino de muchas personas y una mujer despreciada tanto por los suyos como por los rivales. De ahí el valor de la obra de Teresa Gracia, quien redime por completo a las “Helenas” y las convierte en personas clave para mantener y llevar a cabo los ideales por los que se luchaba.

## Dos visiones de Helena desde el exilio

Los fragmentos extractados de ambas piezas nos permiten situar mejor la importancia de ambos personajes femeninos dentro de sus respectivas obras y el acierto que supone en ambas incluir un carácter como el de Helena quien, no lo olvidemos, también fue mujer desterrada y extraña en una tierra que no era la suya y de la que no podía escapar por sus propios medios. Observamos, no obstante, un tratamiento más cercano al mito y al argumento clásico en la obra de María Luisa Algarra. En efecto, en esta pieza, la autora desvincula a la doncella/Helena de cualquier clase de culpabilidad, puesto que será la cobardía y el miedo de Alejandro quien provoque el rechazo de esta mujer, embarazada y “desterrada” de la casa de los Cirera. Sin embargo, Helena logra “regresar” con los suyos y se insinúa al final que parte del castigo recibido por toda la familia del industrial obedece a la venganza que la familia de ella inflige a la de Alejandro. De este modo, tendría un papel más activo y decisivo en la trama que en los antecedentes clásicos, donde su papel como “mujer objeto” provocó incluso su exclusión como causa razonable de dicho conflicto.

Si en *Cassandra o la llave sin puerta* se percibe una actualización con muchos elementos que beben de forma literal de su fuente griega, en *Las Republicanas* las concomitancias e influencia de la tragedia previa resultan más tangenciales, aunque varios investigadores han establecido una vinculación clara entre esta obra de Teresa Gracia y *Las troyanas*, de Eurípides (Vicente Hernando 1998 y Santa María 2020). Son varios los elementos que inciden en dicha reminiscencia. En ambas tragedias nos encontramos con la situación de mujeres “vencidas” tras una guerra. Es cierto que, aparentemente, la situación en el campo de concentración no las convierte en prisioneras, como sucedía con la condición de esclavas de sus vencedores a la que se veían abocadas las mujeres troyanas, pero resulta evidente que una de las intenciones de la autora exiliada en *Las Republicanas* es delatar el trato humillante y el sentimiento de encarcelamiento y enclaustramiento en el que vivían las mujeres españolas en suelo francés. Por otro lado, la utilización del título genérico y femenino – *Las troyanas* y *Las republicanas* –, su caracterización como “tragedia”, la alternancia de personajes femeninos anónimos y otros con un nombre propio, así como el mismo escenario, abierto al mar (Valcárcel 2011), son otras de las similitudes entre ambas obras, que ahondan en el reconocimiento de Mercedes como “otra Helena”. Esta vinculación con la protagonista mítica griega se establece también por el rechazo inicial del resto de exiliadas, quienes la ven diferente y de otra clase social –en el mito clásico, como extranjera, de otro país, aspecto común en las tragedias de Eurípides y Gracia–. Sin embargo, la Helena griega es tratada como “mujer objeto” del deseo

y provocadora de ciertas acciones de los hombres, mientras que el personaje de Mercedes se convierte en “sujeto agente” de sus propias circunstancias ante las mujeres y niñas que la rodean.

En ambas piezas observamos ciertamente la redención del personaje de Helena, que estará alejado de esa percepción de mujer fatal y condenada a que los demás caigan hechizados por su belleza. Las dos dramaturgas exiliadas otorgan un papel más relevante a sus personajes femeninos, que huyen del estereotipo de la mujer como Eva, es decir, como la causante de la caída o desgracia del hombre. Nada más alejado de este tópico, puesto que en la obra de María Luisa Algarra queda manifiesto que es el propio Alejandro, por su cobardía y falta de madurez, quien deja que expulsen de su casa a Helena, mientras que en la obra de Teresa Gracia nos encontramos con una nueva realidad: una pequeña sociedad de mujeres que saben ver más allá de las apariencias físicas y sociales para luchar por lo que aman y consideran justo.

En las dos piezas dramáticas, además, se jugará con el nombre propio de sendos personajes, puesto que, al igual que ocurría con Doncella/Helena, no se nos revela el nombre propio de Mercedes/marquesa hasta pasadas algunas de sus intervenciones. Nos parece interesante este recurso puesto que, si María Luisa Algarra busca con la revelación de dicho nombre la sorpresa y la complicidad sobre un argumento conocido previamente, en el caso de la “tragedia” de Teresa Gracia, es como si el personaje se fuera mostrando a través de sus acciones, para despojarse de cualquier velo o referencia pasada y llegar así a su caracterización más completa. Además, todo confluye en ellas para que sendos personajes femeninos constituyan una parte relevante del argumento. Aunque Helena no sea “la” causa de la huida infructuosa posterior de la familia Cirera, sí supone uno de los detonantes y Mercedes se constituye en uno de los referentes femeninos que lidera el campo de concentración. La primera casi no habla o tiene presencia activa dentro de *Casandra o la llave sin puerta*, mientras que de la segunda sí conocemos algunas de las acciones que la definen y caracterizan a través del relato (las impresiones de otras prisioneras, además de sus propias intervenciones).

Por otro lado, las dos piezas dramáticas poseen un fuerte contenido de compromiso político (Nieva-de la Paz 2014, Yousfi 2015 y Houvenhagel 2020), fruto de la experiencia de la guerra y el exilio que sufrieron ambas creadoras. La protagonista de Algarra justifica el fin que le espera a su familia, porque su culpabilidad es manifiesta y, a través de la descripción de los Cirera que nos ofrece Algarra, se critica los defectos que al final de la obra denuncia Juana/Casandra: una familia que no es tal, sino que está llena de odio y discordia; una religión “que nos ha permitido conservar todos nuestros defectos mezquinos... y nuestras crueldades

y nuestros egoísmos... Y la sociedad a la que hemos detestado siempre... unos porque son más que nosotros, y otros porque son menos... ¡Pero todos enemigos!" (Algarra 2003: 223).

Por su parte, el relato de *Las republicanas* gira de principio a fin sobre la denuncia del trato humillante que reciben las mujeres, víctimas de una doble discriminación por ser exiliadas tras la Guerra Civil y por su propia condición femenina (Sierra 2000: 592). Un trato humillante e injusto que las obliga, además, a renunciar a su pasado y a su lengua y a seguir viviendo a pesar de la situación denigrante en que se encuentran. De ahí la relevancia de Mercedes como personaje que no pierde su humanidad, se preocupa por las demás e intenta que todas ellas mantengan la esperanza y las ganas de vivir.

Dos tratamientos y percepciones distintas de esa mujer diferente y vista con recelo por parte de las otras mujeres, debido a cuestiones físicas, como su belleza o su posible condición social privilegiada pero que rompen la visión mítica de Helena, para ofrecerle nuevas posibilidades, más ricas y menos ligadas a estereotipos machistas. A la vez que la mirada de ambas dramaturgas se revela más misericordiosa, puesto que exculpa a doncella/Helena de su belleza y le quita de sus hombros ser la causa del final de un tipo de sociedad egoísta y concibe, por otro, un lugar donde los estereotipos de clases sociales no tienen relevancia, puesto que la valía de las personas se mide por sus hechos y acciones, como le sucede a Mercedes en la obra de Teresa Gracia.

\*\*\*

Hemos podido comprobar cómo en sus versiones de personajes inspirados en la Helena clásica, dos dramaturgas exiliadas, María Luisa Algarra y Teresa Gracia, huyen de cualquier estereotipo machista que presente a la mujer como mero "objeto" bello y, por tanto, causa de deseo y desavenencia entre los hombres. Una originalidad en el tratamiento manifiesta, puesto que en todas las versiones previas la trama suele centrarse en el triángulo amoroso Menelao-Helena-Paris, y no en la persona real que se esconde tras ese estereotipo de mujer velada a causa de su aspecto físico o condición social. Lejos de encontrarnos con una mujer fatal, otra Eva, que causa la perdición o los celos posesivos de los hombres, las dos dramaturgas se centran en otros puntos de interés.

De este modo, para Algarra, Helena será una víctima más de un modelo de sociedad industrial egoísta que se centra en la riqueza como valor absoluto. El dilema aquí no es si ella fue raptada o huyó con Alejandro, sino que el varón la desdeña para no perder su estatus y situación económica privilegiada. No cabe amor ni acción divina que interceda por los enamorados, puesto que el dinero será el valor absoluto y ante él cualquier crueldad o infamia son aceptables. Por

su parte, en Teresa Gracia nos encontramos con una obra que con pinceladas nos muestra diferentes conductas, condiciones y modos de vivir el sufrimiento en diferentes mujeres vencidas. Pero no para recriminarse y volver a crear nuevos bandos entre ellas, como los que se produjeron entre sus esposos, padres y hermanos durante la reciente guerra, sino para salir adelante, de una manera digna, en las situaciones más ominosas y sin echar en cara a nadie su pasado o condición social previa.

Por último, cabe destacar que en la elección de este personaje pudo ser determinante la condición de exiliadas de ambas dramaturgas. Al igual que la Helena clásica y las “Helenas” de sus obras, también ellas fueron “extranjeras” en tierra hostil. Sus personajes no se presentan como meros “objetos” de deseo, sino como activos “sujetos” de la acción dramática: Helena tendrá en su vientre al único descendiente de la familia Cirera (de cuyo fin ella misma ha sido una de las causas), mientras que Mercedes intentará mejorar su entorno y conseguir que las mujeres que la rodean no pierdan sus raíces ni olviden las causas por las que vale la pena luchar, aunque no puedan volver al país del que todas ellas fueron expulsadas.

## OBRAS CITADAS

- Algarra, María Luisa. 2003. *Primavera inútil. Casandra o la llave sin puerta. Los años de prueba*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España: 129–227.
- Alsina, José. 1957. “Helena de Troya. Historia de un mito”, *Revista de filología clásica y hebrea*, 25: 373–394.
- Bartra, Agustí. 2007. *Odiseo*, Charlestone: Bibliobazaar.
- Bergamín, José. 1945. *La hija de Dios y La niña guerrillera*, México D. F.: MEDEA / Manuel Altolaquirre impresor.
- Calderón Dorda, Esteban. 2009. “Algunos mitos en el teatro español de postguerra”, en Juan Antonio López Férez (ed.), *Mitos clásicos en la Literatura Española e Hispanoamericana del siglo XX*, I, Madrid: Ediciones Clásicas: 293–305.
- De la Villa, Jesús. 2009. “Presencia de mitos clásicos en algunos dramaturgos contemporáneos”, en Juan Antonio López Férez (ed.), *Mitos clásicos en la Literatura Española e Hispanoamericana del siglo XX*, I, Madrid: Ediciones Clásicas: 307–312.
- Enríquez, José Ramón. 1979. *Héctor y Aquiles*, México D. F.: Editorial Latitudes.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Teatro 2: El fuego*, México D.F.: Universidad Autónoma de Puebla.
- Eurípides. 1999. *Las troyanas*, en *Tragedias*, II, Madrid: Cátedra/Letras Universales: 201–245.

- González Martín, Diana y Judith Moris Campos. 2016. “ALGARRA, María Luisa (1916–1957)”, en Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.), *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editores y revistas del exilio republicano de 1939, II*, Sevilla: Renacimiento: 80–81.
- Gracia, Teresa. 1984. *Las republicanas*, Valencia: Pre-Textos.
- Heras, Juan Pablo. 2006. “María Luisa Algarra, una autora del exilio: trayectoria dramática”, *Revista Sigma*, 15: 325–339.
- Homero. 1908. *La Ilíada*, Barcelona: Montaner y Simón.
- Houvenhagel, E. H. 2020. “Agencia femenina en tránsito: Teresa Gracia y Lisa Fittko en los campos franceses”, *Estreno*, 46.1: 13–28.
- Lavilla, Jonathan. 2016. “El Lógos en la Helena de Eurípides”, *Eikasia. Revista de Filosofía*, 71: 405–433.
- Le Bigot, Claude. 2011–2012. “En torno a la poesía de los campos de refugiados: dos aproximaciones del testimonio (Celso Amieva y Teresa Gracia)”, *Archivum*, 61–62: 215–236.
- León Felipe. 1963. *La manzana*, en León Felipe, *Obras completas*, Buenos Aires: Losada: 421–452.
- López García, José Ramón. 2016. “GRACIA SANTILLÁN, Teresa (1932–2001)”, en Manuel Aznar Soler y José Ramón López García (eds.), *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editores y revistas del exilio republicano de 1939, II*, Sevilla: Renacimiento: 507–508.
- Morales, José Ricardo. 2009. *Obras completas. Teatro, I*. Manuel Aznar Soler (ed.), Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Nieva-de la Paz, Pilar. 1997. “Mito e historia: tres dramas de escritoras españolas en el exilio”, *Hispanística XX*, 15: 123–131.
- \_\_\_\_\_. 2014. “Mujer moderna, compromiso político y cambio social en *Primavera inútil* [1944], de M<sup>a</sup> Luisa Algarra”, en F. Vilches-de Frutos et al. (eds.), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, Ámsterdam: Rodopi: 45–58.
- Plácido, Domingo. 2006. “Vencedores y esclavos. *Las troyanas* de Eurípides”, en E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds.), *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, Murcia: Universidad de Murcia: 817–822.
- Sánchez Martínez, Félix. 2006. “El rapto de Helena en la Literatura Grecorromana”, en E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds.), *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, Murcia: Universidad de Murcia: 953–962.

- Santa María, Teresa. 2016. "Mito y tradición grecolatina", en Verónica Azcue y Teresa Santa María, *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano español de 1939*, Sevilla: Renacimiento: 137–258.
- \_\_\_\_\_. 2018. "El ciclo troyano en el teatro del exilio español", *Forma breve*, 15: 283–296.
- \_\_\_\_\_. 2020. "Personajes femeninos de *Las troyanas* en el teatro del exilio español de 1939", *Estreno*, 46.1: 76–92.
- Saquero, Pilar. 2014. "Helena de Troya: una heroína controvertida", *Asparkía*, 25: 113–126.
- Sierra, Sonia. 2000. "Mujeres y campos de concentración en *Las republicanas* de Teresa Gracia", en Manuel Aznar Soler (ed.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939: actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999)*, II, Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees-GEXEL: 577–592.
- Valcárcel, Carmen. 2011. "*Las republicanas*. Teresa Gracia tras la alambrada", en Margarita Almela / María García Lorenzo / Helena Guzmán / Marian Sanfilippo (coords.), *Ecos de la memoria*, Madrid: UNED: 326–345.
- Vicente Hernando, César de. 1998. "Escribir el pasado contra el presente: *Las republicanas*", *ADE Teatro*, 64–65: 82–86.
- \_\_\_\_\_. 2010. "El teatro de Teresa Gracia: dos notas sobre el pliegue histórico como dramaturgia", *Acotaciones*, 24: 147–156.
- Vilches-de Frutos, Francisca. 2005. "Identidad y mito en la escena española actual: Casandra como paradigma". *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 27: 43–52.
- \_\_\_\_\_. 2017. "Mitos, dilemas morales y denuncia social: Casandra en el teatro español contemporáneo", en Susanne Hartwig (ed.), *Ser y deber ser. Dilemas morales y conflictos éticos del siglo XX vistos a través de la ficción*, Frankfurt am Main: Vervuert: 73–90.
- Yousfi López, Yasmina. 2014a. "María Luisa Algarra, una autora singular", en Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Sevilla: Renacimiento: 382–397.
- \_\_\_\_\_. 2014b. "María Luisa Algarra: los estrenos", en Juan Pablo Heras y José Paulino Ayuso (eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en México*, Sevilla: Renacimiento: 398–401.
- \_\_\_\_\_. 2015. "Barcelona, París, Ciudad de México. María Luisa Algarra, teatro y exilio", *Laberintos*, 17: 302–309.

**Estudios hispánicos en el contexto global**  
**Hispanic Studies in the Global Context**  
**Hispanistik im globalen Kontext**

Editados por / Edited by / Herausgegeben von  
Ulrich Winter, Christian von Tschilschke y / and / und Germán Labrador Méndez

- Volume 1 Daniela Bister: La construcción literaria de la víctima. Guerra Civil y franquismo en la novela castellana, catalana y vasca. 2015.
- Volume 2 Pedro Alonso García: La autobiografía como obra literaria: *La vida secreta de Salvador Dalí*. 2015.
- Volume 3 Benjamin Inal: Gernika / *Guernica* als Erinnerungsort in der spanischsprachigen Literatur. 2015.
- Volume 4 Ralf Junkerjürgen / Cristina Alonso-Villa (eds.): *El mundo sigue*, de Fernando Fernán-Gómez. Redescubrimiento de un clásico. 2017.
- Volume 5 Pilar Nieva-De La Paz: Escritoras Españolas Contemporáneas – Identidad y Vanguardia. 2018.
- Volume 6 Alejandro Alvarado Jódar: La poscensura en el cine documental de la transición española – Los casos de *El Proceso de Burgos* (1979), *Rocío* (1980) y *Después de...* (1981). 2018.
- Volume 7 Patrick Eser / Angela Schrott / Ulrich Winter (eds.): Transiciones democráticas y memoria en el mundo hispánico. Miradas transatlánticas: historia, cultura, política. 2018.
- Volume 8 Núria Codina Solà / Teresa Pinheiro (eds.): Iberian Studies: Reflections Across Borders and Disciplines. 2019.
- Volume 9 Charlotte Jestaedt: Der Massenmensch zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ein diskursgeschichtlicher Vergleich zur deutschen und spanischen Literatur. 2019.
- Volume 10 María José Olaziregi Alustiza / María Lourdes Otaegi Imaz (eds.): Censura y Literatura. Memorias Contestadas. 2020.
- Volume 11 Álvaro Luque Amo: El diario literario: poética e historia. 2020.
- Volume 12 Javier Huerta Calvo (eds.): El Teatro Español Universitario: espacios de libertad durante el franquismo. 2020.
- Volume 13 Mario Martín Gijón / Chiara Francesca Pepe / José Ramón López García (eds.): Destierros y destiemplos. 2021.

- Volume 14 Diego Santos Sánchez / Fernando Larraz (eds.): Discursos de la victoria. 2021.
- Volume 15 Marie-Soledad Rodríguez / Claire Decobert (eds.): Construction et déconstruction du politique par les médias européens depuis 1975 (Espagne, France, Royaume-Uni). 2022.
- Volume 16 Borja Cano Vidal / Marta Pascua Canelo / Sheila Pastor Martín (eds.): Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas. 2022.
- Volume 17 Clara I. Martínez Cantón / Sergio Fernández Martínez (eds.): Narradoras españolas de posguerra. 2022.
- Volume 18 Dolores Romero Lopez / Jeffrey Zamosny (eds.): Towards the Digital Cultural History of the Other Silver Age Spain. 2022.
- Volume 19 Borja Cano Vidal / Sheila Pastor Martín / Marta Pascua Canelo (eds.): Formas precarias en las literaturas hispánicas del siglo XXI. 2022.
- Volume 20 Matthias Hausmann / Jörg Türschmann (eds.): Cine global, televisión transnacional y literatura universal. 2022.
- Volume 21 Pilar Nieva-de la Paz (ed.): Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas. 2022.