

Monrós-Gaspar, L. (2020): The Devil in the house: Estudio de la representación de la *strong-minded woman* en la escena victoriana (1850-1895). *Cultura, Lenguaje y Representación*, Vol. XXIII, 121-134
ISSN 1697-7750 · e-ISSN 2340-4981
DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/clr.2020.23.8>

«The Devil is in the house»: Estudio de la representación de la *strong-minded woman* en la escena victoriana (1850-1895).¹

«The Devil is in the house»: Theatrical depictions of *strong-minded women* in Victorian England (1850-1895).

LAURA MONRÓS-GASPAR
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Artículo recibido el / *Article received*: 2019-10-30
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2020-02-02

RESUMEN: Son abundantes los ejemplos de *strong-minded women* como personajes teatrales en la tradición victoriana desde la década de 1850. Este hecho coincide en el tiempo con un empleo específico del término para referirse, de forma peyorativa, a la mujer tipificada que desafía los valores tradicionales de la segunda mitad del siglo XIX. Los estudios de caso que presentamos en este artículo revelan cómo un análisis minucioso de la construcción cultural de la *strong-minded woman* en calidad de personaje teatral permite dibujar una cartografía de la historia artística de la «cuestión femenina» en la escena victoriana como espejo de los estereotipos sociales del momento. El artículo demuestra cómo el término *strong-minded woman* se convierte en un *topos* recurrente de la escena en las décadas de 1850 a 1870 que amplía el número de personajes femeninos tipo en el teatro como precedente de la *New Woman* finisecular.

Palabras clave: Strong-minded woman, Nueva mujer, rol social, personaje, teatro.

ABSTRACT: Examples of strong-minded women on the Victorian stage abounded from the 1850s. This coincides in time with a specific use of the term which pejoratively refers to a typified woman who challenges traditional values in the second half of the nineteenth century. The cases of study that I present in this article reveal how a close examination of the strong-minded woman as a theatrical role allows theatre historians to map the aestheticized history of the Woman Question on the Victorian stage as a mirror of the social stereotypes of the time. As I shall contend, the theatrical strong-minded woman is a recurring *topos* which widens the scope of stock female characters available on stage between the 1850s and the 1870s as a precedent for the New Woman.

¹ La investigación realizada para este artículo ha sido financiada con los proyectos de investigación GV/2018/A/106 y FFI2017-86417-P.

Key words: Strong-minded woman, New Woman, social role, dramatic character, theatre.

1. INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX, la imagen estereotipada de la *New Woman* definida por Sarah Grand se asociaba a la estudiante de Girton College que montaba en bicicleta, fumaba y rechazaba los códigos de conducta que la sociedad patriarcal tradicional había reservado para la mujer dentro de la esfera del hogar.² La definición de esta Nueva Mujer que ofrece el *Oxford English Dictionary* es la de «A woman who is considered different from previous generations; *esp.* one who challenges or rejects the traditional roles of wife, mother, or homemaker, and advocates independence for women and equality with men (Chiefly with reference to the period between the late 19th and early 20th centuries)» (*OED new woman, n.*). La primera acepción que registra el mismo diccionario es de 1865 en la publicación *Westminster Review*, que en calidad de «Devil in the House», la opone a otro estereotipo del momento altamente marcado desde las ya icónicas palabras de Coventry Patmore: «the Angel in the House» («Belles Lettres», 1865: 268).

El estudio de Helsinger, Sheets y Veeder (1983), sin embargo, trabaja la oposición del ángel del hogar con otro estereotipo que precede a la Nueva Mujer de finales de siglo: la *strong-minded woman*. Los ejemplos sobre los que fundamentan su tesis los tres autores provienen en su mayor parte de la novela, que es también género de inspiración para la ya canónica antología de Jane Horowitz Murray, donde el término se utiliza para definir a la mujer no convencional que a lo largo de todo el siglo XIX, contribuye a la re-definición de su feminidad. Si consideramos estos trabajos junto a los de Diamond (1992), Linkton (1993), Natov (1975) o Thorp (1949) podemos concluir que si bien figuras independientes representantes de la *strong-minded woman* decimonónica se han trabajado de forma profusa, existe un vacío significativo en lo que se refiere al estudio de la vida del término en el teatro del momento, testigo y crónica indiscutible de su tiempo. En un intento de ampliar las connotaciones socio-culturales del empleo de la locución *strong-minded woman*, el objetivo del presente artículo es realizar un primer esbozo de la trayectoria teatral de la misma, en calidad, según nuestra hipótesis, de personaje tipo del teatro del momento. Para ello, iniciaremos nuestro viaje con un estudio del uso del término en el contexto socio-cultural y literario del siglo XIX. La segunda parte de nuestro trabajo analizará la aplicación de la locución en la escena decimonónica. Partimos, para ello, de la tipología del personaje teatral de Hamon sobre la base teórica de la semiótica de Lotman con referencia a las conocidas *lines of business* determinadas por Dion Boucicault. El listado de obras estudiadas abarca el periodo de 1850 a 1895 con una variedad de piezas en la que predominan los géneros menores por la naturaleza del personaje.

2. STRONG-MINDED WOMEN: CONSTRUCCIÓN SOCIAL Y LITERARIA

La acepción común para el adjetivo *strong-minded* registrada en el *Oxford English Dictionary* es «Having a strong, vigorous, or determined mind; not readily influenced by others, independent-mind» (*OED*, adj. 1). El primer uso del término que registra el diccionario data de 1544. La segunda acepción del *OED* para *strong-minded* versa como

² El término *New Woman* fue utilizado por primera vez por Sarah Grand en un ensayo publicado en el *North American Review* en 1894 para referirse al nuevo despertar de la mujer en la sociedad del momento. Para un análisis de la estereotipación de la mujer como una *New Woman*, véase, por ejemplo, Nelson (2000: ix).

sigue: «Chiefly *depreciative*. Between the mid 19th and early 20th.: applied to women having qualities or behaviour conventionally regarded as masculine, or opposed to the legal restrictions on, and society's prevailing attitudes towards, woman. Now *hist.*» (*OED*, adj. 2). El primer ejemplo que ofrece el diccionario para el epíteto, y contradiciendo la datación del uso del mismo que realizan Helsinger, Sheets y Veeder (1983: 89),³ es de 1843; el texto, *Martin Chuzzlewit* de Charles Dickens, que hace alusión a un uso ya común del adjetivo como expresión peyorativa referida a una determinada tipología femenina desde las primeras décadas del siglo.

Desde sus usos iniciales, la locución *strong-minded* asociada al sustantivo *woman* pronto deriva en un arquetipo social claramente marcado que relaciona a un amplio abanico de mujeres masculinizadas por su ejercicio de una profesión (institutrices, artistas o enfermeras, por ejemplo), pero también como intelectuales a favor de los derechos de la mujer que rechazan las imposiciones de la institución del matrimonio (Jordan, 1999: 87-144). Un ejemplo flagrante de esta *strong-minded woman* en la historia social del momento fue Barbara Bodichon, ferviente defensora de los derechos de la mujer en la Inglaterra victoriana, fundadora (y posteriormente benefactora) de Girton College además de otras instituciones educativas. Por su labor en favor de la causa femenina, Bodichon fue excluida del comité ejecutivo del College ya que públicamente se había asociado su figura con «strong-minded campaigners» de los derechos de la mujer (Hirsch). Además de Bodichon, otras mujeres que respondían a una definición análoga a partir de su presencia pública en la sociedad de mediados de siglo fueron Harriet Taylor, Emily Davies o la estadounidense Lucy Stone, a quien la prensa británica de 1853 se referiría explícitamente como «A strong-minded woman» («A strong-minded woman», 1853: 4).⁴ Especialmente ilustrativo es el caso de Lydia Becker, líder sufragista a quien el *Penny Illustrated Paper* describe como el «embodiment of the strong-minded woman» con sus «harsh features, [...] ill-fitting clothes with the drabbed skirts, the spectacles, and the earnest manner» («Personal politics», 1890: 50). Y esta descripción física no es casual, pues cualquier estereotipo femenino alejado del para algunos bien anhelado ángel del hogar aparecerá representado con una imagen masculinizada y poco bien parecida que será fundamental para la presencia del estereotipo social en escena.

Desde los años cuarenta, y como respuesta a la cada vez mayor presencia de esta nueva raza de mujeres determinadas, la prensa más conservadora se encarga de alentar y distribuir la imagen peyorativa de la *strong-minded woman* a través de una serie de artículos dinamitadores, con el denominador común de la asociación de las actitudes atípicas de estas mujeres con unos atributos físicos concretos que la separan de los cánones de belleza del momento. Así, por ejemplo, en varios periódicos locales se pudo leer en 1847 un extracto de *The National History of Bores*, que Angus B. Reach publicara el mismo año, y que resumía el retrato de la mujer determinada como sigue (mi énfasis):⁵

The strong-minded woman is generally a *spinster*. If she be married, it is invariably to a husband the reverse of strong-minded. In nine cases out of ten she is a *raw-boned sinewy* creature designed after the *scrag-of-mutton order of architecture* [...] Her great point is, that the weaker vessel is not the weaker. Women have been trampled on. Let them assert their native dignity, and have meetings at the Crown and Anchor. The rights of woman! Down with the base usurper man! Is not woman his equal? Of course she is. *The 'strong-minded' will demonstrate it to you anatomically, physiologically, metaphysically and*

³ Los autores apuntan al primer uso del término en Gran Bretaña en la década de 1850.

⁴ Véase también «The strong-minded woman», *Morning*, 1853: 5.

⁵ *The Natural History of Bores* realizaba una taxonomía de las diferentes *female bores* del momento en clave de humor con ilustraciones de Henry George Hine. La *strong-minded woman* que dibuja Hine es grande, altiva, desproporcionada, lleva monóculo y fuma pipa mientras tira el humo en el rostro del hombre.

historically [...] Women, women, aspire not to boredom by the title of strong-minded. Be domestic, be loving, be gentle, be timid, be tender, be truthful (*Woolmer's*, 1847: 6).⁶

La necesidad de definición de este rol social continuó en décadas posteriores con charlas, debates y artículos periodísticos acerca de la cuestión femenina.⁷ Así, por ejemplo, la reseña de la charla ofrecida por Mrs. Emilius Holcroft en el Pimlico Literary Institute en 1859 acerca de los nuevos roles sociales de la mujer concluía que solo era aceptable el papel que ejercían las verdaderas *strong-minded women*; aquéllas que «without forsaking the claims and duties devolving upon daughter, sister, wife, or mother, are able, at the same time, to exhibit what are considered the attributes of the other sex, when circumstances demand». En cuanto a la caracterización de esta figura femenina, es sintomático cómo el mismo artículo alaba la delineación gráfica que realiza Mrs. Holcroft en su conferencia y se cuestiona si: «Is she presumed to be tall, commanding, bitter, independent, a despiser of beauty, dresses, and many of the amenities of life, above the bread and butter realities of every-day life, one who deals largely in politics and statistics, one who is esteemed a-deserter by one sex, and fugitive by the other?» («The strong-minded woman», 1859: 2). Esta marcada caracterización física, cada vez más peyorativa, favorecerá asociaciones poco beneficiosas para la emancipación femenina.

En lo que respecta al empleo del término en otros ámbitos, las implicaciones negativas de la masculinización de estas mujeres son tales que no son pocos los artículos que describen la relación de la justicia con mujeres criminales bajo títulos homónimos. Por ejemplo, los avatares de Mrs. Caroline Giacometti-Prodggers por el impago de la tarifa de un taxi son referidos bajo el epígrafe «A strong-minded woman and her cab fare» (1871: 2). Más allá del impago de esta tarifa, es necesario puntualizar que lo que acentúa la *strong-mindedness* de la acusada es que había visitado esa misma semana el *Divorce Court* por haberse negado a regresar al hogar familiar con su marido quien, tras un periodo de separación, había solicitado a los tribunales la restitución de sus derechos conyugales. La decisión del tribunal fue a favor del esposo. Otro ejemplo de mujer criminal por su *strong-mindedness* es Mrs. Albert Edward Marvin, a quien la prensa se refiere como «A strong-minded woman» por haberse convertido al catolicismo a espaldas de su esposo y haber escapado de un matrimonio infeliz. El artículo finaliza con un relato de las pruebas que aporta el marido que la certifican como «a strong-minded woman» sin dudar de que «her erratic conduct was influenced by the “New Woman” movement» (1899: 3).

La intrínseca criminalidad coligada a estas mujeres poco convencionales es constante desde los primeros usos del término hasta finales de siglo de tal forma que no solo las mujeres que atentan contra el bienestar de la institución del matrimonio son atacadas como *strong-minded women*, sino también aquéllas que ejercen mayores felonías. Un ejemplo claro es el de Madame Olive, acusada del asesinato de su marido en París y retratada en 1863 por la prensa británica como una «strong-minded woman» («Singular», 1863: 484). También, en 1879, el relato del asesinato de su mejor amiga – Miss Ella Hearn – cometido por Miss Lily Duer en Maryland. La prensa titula la noticia como «A strong-minded woman» sin más información. Tal y como detalla el artículo, Miss Duer «was a remarkable specimen of a “strong-minded woman”. She was an earnest advocate of woman’s rights, smoked incessantly, wore short dresses and a Little jacket with inside pockets, in one of which she was in the habit of carrying a pistol»; argumentos que se oponen a la accidentalidad del disparo que manifestaba la acusada (1879: 3).

⁶Véanse también, por ejemplo, «The strong-minded woman», *Derbyshire*, p.4g o «The strong-minded woman», *Cheltenham Chronicle*, p.4.

⁷ Véase en *The New York Times* p. 5 un ejemplo de las charlas de la bailarina Lola Montez al respecto.

Estas asociaciones despectivas del término que ayuda a construir la prensa del momento encuentran su corolario en una literatura que estetiza el estereotipo en personajes femeninos intelectuales que incluso llegan a la perversidad debido a la masculinización social de sus caracteres. En el caso de Dickens al que aludimos al comienzo de este artículo, la *strong-minded woman* de *Martin Chuzzlewit* (1844) posee «a dreary face and bony figure and a masculine voice» (42). La oposición belleza/*strong-mindedness* se repite en la descripción de Augusta Gresham en la novela *Dr. Thorne* (1858) de Anthony Trollope, aunque en esta ocasión el intelecto tampoco es parte de sus cualidades:

Augusta Gresham had perceived early in life that she could not obtain success either as an heiress or as a beauty, nor could she shine as a wit; she, therefore, fell back on such qualities as she had, and determined to win the world as a strong-minded, useful woman. That which she had of her own was blood; having that, she would in all ways do what in her lay to enhance its value. Had she not possessed it, it would to her mind have been the vainest of pretences (77).

Pocos años después de la publicación de *Martin Chuzzlewit*, Charlotte Brontë utilizaría el adjetivo en *Shirley* (1849) para referirse a una Mrs. Yorke que, si bien es «a good wife, a very careful mother, looked after her children unceasingly, [and] was sincerely attached to her husband»; también es una «strong-minded woman» que «never said a weak or a trite thing; took stern, democratic views of society, and rather cynical ones of human nature; considered herself perfect and safe, and the rest of the world all wrong. Her main fault was a brooding, eternal, immitigable suspicion of all men, things, creeds, and parties». (152) Y este carácter sombrío es acompañado de unos rasgos físicos equivalentes:

a large woman of the gravest aspect, care on her front and on her shoulders—but not overwhelming, inevitable care—rather the sort of voluntary, exemplary cloud and burden people ever carry who deem it their duty to be gloomy. [...] and hard things she thought of any unhappy wight—especially of the female sex—who dared in her presence to show the light of a gay heart on a sunny countenance. In her estimation, to be mirthful was to be profane; to be cheerful was to be frivolous: she drew no distinctions. (151)

Lo mismo sucede con Miss Staunton, el contrapunto de Miss Lilian en la novela cartista de Charles Kingsley, *Alton Locke* (1850). Caracterizada como una «dark lady» (238), su vocación por el intelecto e ideas revolucionarias la convierten para ojos de algunos en:

a regular tyrant [...] a strong-minded woman, with a vengeance. She manages every one here; and unless you are in her good books, don't expect to keep your footing in this house, my boy. So just mind and pay her a little more attention, and Miss Lillian a little less. After all, it is worth the trouble. She is uncommonly well read; and says confounded clever things, too, when she wakes up out of the sulks; and you may pick up a wrinkle or two from her, worth pocketing. (252)

La asociación peyorativa entre mujer e intelecto a través del nexo de la *strong-minded woman* se repite una década más tarde en *Lady Audley's Secret* (1862) de Mary Elizabeth Braddon, que enfatiza cómo esta será la que «writes books and wears spectacles» (113).

Por su vinculación con el saber, el tono general del discurso de Eleanor Staunton en *Alton Locke* será descrito como «petulant, wild unrest», «harsh» y «dictatorial» (260) e irá de la mano de una marcada ideología como ejemplifica su oposición diametral a las imperantes leyes del atuendo femenino: «That same evening, the conversation happened to turn on dress, of which Miss Staunton spoke scornfully and disparagingly, as mere useless vanity and frippery—an empty substitute for real beauty of person as well as the

higher beauty of mind» (260-1). Con respecto a la cuestión femenina y el vestido, recordemos que la publicación de la novela coincide con la década de mayor auge del bloomerismo.

También Elizabeth Gaskell describe a su heroína en *North and South* (1855), Margaret Hale, como una *strong-minded woman* por su elección de una vida independiente, lo que la propia Margaret resume como su derecho «to follow her own ideas of duty.» En respuesta a estas intenciones, su prima Edith le suplica «Only don't be strong-minded. [...] Only to please me, darling, don't go and have a strong mind; it's the only thing I ask. Footman or no footman, don't be strong-minded.» (330). La determinación a la que se refiere Edith es el deseo de Margaret de «settle that most difficult problem for women, how much was to be utterly merged in obedience to authority, and how much might he set apart for freedom in working.» (337) Un deseo alejado del ángel del hogar y más próximo a los atributos del «Devil in the House» del *Westminster Review* con el que abríamos este artículo.

Este breve recorrido por la representación socio-cultural y literaria de la *strong-minded woman* en la Inglaterra decimonónica demuestra cómo el uso del término, bien junto al sustantivo «mujer» o en un contexto en el que se vea cuestionada la naturaleza femenina, va más allá de un mero empleo peyorativo del mismo. La recurrencia de la locución y su colocación al lado de una caracterización física, moral y psicológica muy específica lo convierten en un marcado tipo social reconocible por cualquier espectador del momento. Siguiendo estos argumentos, en la próxima sección de este estudio trabajaremos el comportamiento del término en la cultura del espectáculo decimonónica con la intención de vincularlo a una tipología concreta de personaje dramático.

3. LA *STRONG-MINDED WOMAN* EN LA ESCENA BRITÁNICA DEL SIGLO XIX

Mucho se ha teorizado acerca de la construcción, evolución y naturaleza del personaje teatral. El objetivo de esta sección no es entrar en esta discusión sino desarrollar la hipótesis de cómo la transposición a la escena decimonónica de la construcción socio-cultural y literaria de la *strong-minded woman* facilita la consideración de la misma como personaje teatral recurrente. Para ello, partimos de los argumentos generales de César Oliva que, basándose en la tipología de Hamon, señala cinco nociones distintas de la definición de personaje en función de la diversidad de criterios teóricos aplicados: el personaje literario (con un criterio «cultural y estético»); el antropomórfico (que atiende «a la forma humana»); el semiótico (con un sentido específico); el que está en proceso de recepción (textual y en escena), y el «personaje físico que el actor encarna», con unos gestos y tono de voz codificados (Oliva, 2004: 4). Por la alta referencialidad del teatro victoriano, a estos argumentos debemos añadir las nociones de Lotman que, en su estudio acerca de la relación semiótica entre el lenguaje teatral y la pintura, desarrolla un triángulo de significados de mutua confluencia entre estos y la vida real en el que participa el personaje que nos ocupa (Lotman, 1996-2000: 95). La convencionalidad en el arte, según Lotman, es la «realización [...] de la capacidad que tienen los sistemas sémicos de expresar un mismo contenido mediante diferentes recursos estructurales» (239). Estos signos empleados por el arte poseerán «diferente grado de convencionalidad» en lo que se refiere a la «arbitrariedad del vínculo entre su uso fuera del arte y el significado que adquieren dentro del sistema artístico» (242). Como demostraremos en las siguientes páginas, el grado de arbitrariedad entre el signo de la *strong-minded woman* creado por la sociedad victoriana y el empleado por la convencionalidad del teatro popular de la época es ínfimo, como el de otros tantos personajes de la escena coetánea. Esto nos llevará

a concluir que la familiaridad del público con las convenciones del género y de la representación social del personaje facilitan a directores y dramaturgos el desarrollo de la *strong-minded woman* como un personaje tipificado dentro de las *lines of business* del momento.

Es bien conocida la especialización de actores y actrices de compañías de repertorio decimonónicas en las determinadas *lines of business* que caracterizaban, en términos generales –y con las especificaciones requeridas de cada género y pieza–, los personajes tipo de la época. Como referencia Dion Boucicault en su conocido listado, para cada *line of business* masculina existe su corolaria femenina, que el autor resume en las siguientes: «leading woman, leading juvenile woman, heavy woman, first old woman, first chambermaid, walking lady, second old woman and utility, second chambermaid and character actress, second walking lady and utility walking lady» (Cook, 1881: 89-90). En los casos que presentamos en este artículo, la *strong-minded woman* perfilará *lines of business* principales (*leading lady*, *heavy woman*) pero también secundarias. Para demostrar nuestra tesis, hemos escogido obras en las que este personaje posee una presencia representativa. La selección de textos responde a criterios cronológicos y genéricos para ofrecer un mapa lo más amplio posible del empleo del término, especificando el análisis en el género burlesco, espejo indiscutible de la sociedad que satiriza. El cribado de textos se ha realizado a partir de la Lord Chamberlain's Plays Collection of Manuscripts albergada en la British Library y la base de datos *English Drama Online* tomando como punto de partida la década de 1850, cuando comienza a incrementarse el empleo del término *strong-minded woman* de forma peyorativa.

Comenzamos con *Alcestis, the Original Strong-Minded Woman* de Francis Talfourd, que ya en su título demuestra la convencionalidad de la locución. La pieza se estrenó en el Strand Theatre el 4 de julio de 1850 con Elizabeth Leigh Murray en el papel principal. Como hemos estudiado en otros trabajos (Monrós-Gaspar, 2015), la *Alcestis* de Talfourd se repuso en varias ocasiones en los teatros londinenses, también en las provincias, Dublín y Nueva York hasta la siguiente década. El éxito de la obra reside, fundamentalmente, en la sátira de los temas que expone y en su diálogo intertextual e interteatral –siguiendo la terminología de Bratton (2003:37)– con otros acontecimientos culturales del momento.

Para comprender estos vínculos, el texto debe analizarse bajo el paraguas de las leyes del divorcio que se discutieron y aprobaron en Inglaterra a lo largo de la década de los cincuenta (Hall, 1999; Macintosh, 2000; Gaspar-Monrós, 2015). En este marco, *Alcestis* evoca el desaliento y vulnerabilidad legal de la mujer en los matrimonios concertados de tal forma que las palabras del personaje en su soliloquio principal, como sucede con la *Medea* de Brough, podrían muy bien haber sido adoptadas por las mujeres que realizaron campañas en pro de la regulación de las leyes del matrimonio. El hecho de que *Alcestis* resuelva escapar de las ataduras del matrimonio para vivir una aventura nada femenina por el Hades la equipara a la *strong-minded woman* decimonónica en lugar de la esposa consciente de sus deberes conyugales a la que apunta la tragedia.

En lo que respecta al personaje físico que el actor encarna, si bien en su estreno de la obra *Alcestis* fue interpretada por una mujer, la actriz Elizabeth Leigh Murray, existen evidencias de la explotación del personaje en calidad de rol travestido. Por ejemplo, en la representación de fragmentos de la obra que se realizó en una función amateur en Colchester por la Brigada de infantería en 1853. Como destaca una reseña local de la obra, «“the strong-minded woman” was very creditably performed by Mr. Rich of the 34th Regiment» («Theatre Royal», 1857: 2). En este caso, y como sucediera con la *Medea* de Robson, los atributos físicos del personaje no delimitados en la obra absorben directamente los rasgos negativamente masculinizados de otros precedentes del tipo

social a través del rol travestido. Sin embargo, en la dimensión antropomórfica del personaje, la caracterización física de Alcestis no responde a la tradicionalmente despectiva concepción del mismo; al contrario, Talfourd nos dice que Alcestis es «captivating» (Monrós-Gaspar, 2015: 102).

Poco tiempo después de la primera representación de la Alcestis de Talfourd, en 1853, se estrenaba en el Adelphi Theatre *Bloomerism; or, the Follies of the Day* de Joseph Henry Nightingale y Charles Millward, con Sarah Woolgar en el papel de la «strong-minded» Portia Lucrecia Green, «a determined advocate of the rights of women and bloomerism» (Nelson, Gilbert & Donohue, 2016).⁸ Dando un paso adelante en comparación con la Alcestis Talfourdiana, la farsa de Nightingale y Millward incluye entre sus argumentos una marcada sátira al bloomerismo que fue objeto de intenso debate en la prensa del momento a comienzos de la década de 1850. La interpretación de Woolgar, sin embargo, disminuyó el efecto satírico de la pieza al vestir «the attire in such graceful fashion that she rather [tended] to inculcate than to satirize its use» (Gilbert & Donohue, 2016).

Tan solo tres años más tarde, el 15 de septiembre de 1856 se estrenó *Perdita; or the Royal Milkmaid*, una adaptación burlesca de tema shakesperiano de William Brough basada en *A Winter's Tale* que tendría a Mrs. Weston interpretando el papel de Paulina «a strong-minded Matron; considerably the better-half of Antigonus» (2).⁹ Del personaje de Paulina no poseemos una caracterización específica marcada por el autor de la obra aunque una descripción indirecta y puntual de Leontes la aproxima al estereotipo al referirse a ella como una «dreadful belle» (13). Y no sería la primera vez que Weston, la primera intérprete de esta Paulina, se enfrentase a un papel semejante y de tradición shakesperiana pues ya en 1852 representó a Lady Macbeth («Provincial», p.10), y en 1851 a Gertrude («Music» p.12), tras su debut en los escenarios el mismo año como Volumnia en el Drury Lane («Drury Lane», p.11).

En lo que respecta al personaje literario, como en el caso de Alcestis, se trata de un personaje secundario de una obra burlesca, por lo tanto, plano y con escasa profundidad psicológica. Si bien sus intervenciones son breves, la primera de ellas le sirve a Brough para que el público reconozca fácilmente el referente:

Paul: Were it *my* husband, I would tear his eyes out
 Antigonus, what means your master's whim?
 Here –hold the baby, I'll just talk to him
 Leon. Silence that dreadful bell-
 Paul: I'd like to see
 The man amongst you that would silence me. (13)

La oposición de Paulina al género masculino se verá reforzada cuando, en el momento en que Leontes golpea a Hermione, introduce un nuevo debate social acerca de la situación de la mujer en el momento a propósito de las diferentes mociones presentadas a la *Act for the Better Prevention and Punishment of Aggravated Assaults upon Women* de 1853:¹⁰

Paul: Coward! Don't you know, man,
 The man who lays his hand upon a woman-

⁸ Sarah Woolgar (Mrs. Alfred Mellon, después de su matrimonio con éste) fue una conocida actriz de la segunda mitad del siglo XIX. Reconocida en sus inicios por sus papeles cómicos, su carrera fue evolucionando hacia el drama. (Pascoe, 1879: 241–244)

⁹ La obra coincide con el estreno de la *Medea* de Robert Brough que tan magistralmente interpretó Frederick Robson en imitación a Adelaida Ristori. Véanse Mackie (1971); Monrós-Gaspar (2015: 22–31); Morley (1886); Sala (1864); Sands (1979); Taylor (1989).

¹⁰ Como señala Foyster (2005) hubo varias propuestas de proyectos de ley para reformar esta legislación coincidiendo el debate en torno a estos con el estreno de la obra.

Save in the way of kindness, is –in fact,
Liable to six months, by the new act. (13,14)

También en la década de los sesenta son abundantes los ejemplos de *strong-minded women* en los escenarios. Por ejemplo, una de las más tempranas es Miss Pross, en la adaptación de Frederick Fox Cooper de *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens en *The Tale of Two Cities; or, the Incarcerated Victim of the Bastille*, drama histórico que se representó por primera vez en 1860 en el Victoria Theatre.¹¹ Un ejemplo flagrante de los últimos años de la década en el que nos detendremos con más detalle es el personaje de Clytemnestra en la obra burlesca de tema clásico *Agamemnon and Cassandra; or, the Prophet and Loss of Troy*, de Robert Reece, representada por primera vez en el Prince of Wales's Theatre de Liverpool en 1868.

Siguiendo la transmisión del personaje en la tradición occidental, Reece establece un paralelismo evidente entre la figura de Clitemnestra y la shakesperiana Lady Macbeth.¹² Interpretado por Julia Matthews, el personaje de Clitemnestra se describe en el *cast list* de la versión impresa de la obra como sigue:

the original strong-minded woman, with only one weakness, viz. for aegisthus —the founder of the queen in “Hamlet,” “Lady Macbeth,” Mrs. caudle, &c., a woman who sticks at nothing (save her enemy!) and altogether a type not to be followed by British matrons.

(Monrós-Gaspar, 2011: 230)

En lo que respecta al personaje antropomórfico, no existen rasgos específicos de la caracterización directa o indirecta de autor o personajes que asocien a Clitemnestra con las *strong-minded women* de la sociedad de su tiempo. En calidad de personaje literario, simbólico, y por tanto también en la recepción del mismo, Clitemnestra es, sin embargo, la encarnación «original» (230) de este rol social por una acción concreta: el intento de asesinato de Agamenón. En este sentido, entronca directamente con titulares de prensa coetáneos que identifican a las *strong-minded women* por sus actos criminales. Así, una década más tarde que la *Alcestis* de Talfourd, en la que la determinación del personaje venía caracterizada únicamente por su enfrentamiento a las normas convencionales del matrimonio, la elección de Reece de Clytemnestra como otra «original strong-minded woman» viene marcada por un incremento del sentido despectivo e incriminatorio del término.

Ejemplos de *strong-minded women* en escena continúan en la década de 1870 tanto en Londres como en las provincias. Así, por ejemplo, el personaje de Marion Halcombe en *The Woman in White* de Wilkie Collins es representado como una *strong-minded woman* en el Theatre Royal de Hampshire en 1873. También Mrs. Grizzler en la obra de Henry James Byron *£20 A Year- All Found: or, out of the Situation Refusing Twenty*, representada por primera vez en 1876. Como argumenta Booth (1991: 123), la desaparición de la compañía de repertorio entre las décadas de 1870 y 1880 en Gran Bretaña facilitó la paulatina desaparición de las tradicionales *lines of business* decimonónicas de las que existirán reminiscencias hasta las primeras décadas del siglo XX. Así, los ejemplos de *strong-minded women* disminuyen desde 1880 salvo en casos aislados. Por ejemplo, en marzo 1895 se estrena en Terry's Theatre *The Blue Boar*, de la

¹¹ La novela fue adaptada al teatro en numerosas ocasiones (Glancy 1993). La adaptación de Tom Taylor de 1860 (Lyceum Theatre) ha sido destacada en la edición de dramas dickensianos de Davis y Bratton (2017)

¹² Véanse, por ejemplo, Jameson (1833: ii 304–245); Muir (2005). Véase Poole (2004) para un estudio de la relación entre Clytemnestra y Lady Macbeth en la Inglaterra victoriana.

mano de Louis N. Parker y Murray Carson tras pasar por Liverpool el año anterior. La obra es una farsa sobre la convenciones del espiritismo con Fanny Brough (sobrina de William Brough) en el papel de Dr. Prendergast (Wearing, 1976: 246). Su interpretación de Dr. Prendergast fue reseñada por la prensa del momento como ejemplo de una «strong-minded woman-doctor» que, ataviada con un «hybrid dress» se desmayaba ante la presencia de la sangre siendo así ridiculizada por ejercer una profesión eminentemente masculina. La relación entre *strong-mindedness* y este personaje no es fortuita pues recordemos que fue en 1876 cuando se aprobó en Gran Bretaña la ley que permitía a las mujeres el ejercicio de la medicina tras los esfuerzos de Elizabeth Garret Anderson, y otras muchas *strong-minded women* atacadas por diferentes círculos de la sociedad por su ferviente deseo de reconocimiento de su profesión.

Unos meses después del estreno de *Blue Boar*, en julio de 1895, sería la afamada actriz y productora Gertrude Kingston quien fuera atacada como «representative of a strong-minded woman» en sus papeles antes de dedicarse fundamentalmente al género de la comedia («Miss Gertrude», 1895: 745). Es necesario aquí recordar cómo, al igual que en casos anteriores, la *strong-mindedness* de Kingston permeaba su vida privada pues ella fue una de las firmantes de la *Actresses' Franchise League* (AFL) en la causa a favor del derecho a voto de la mujer (Collins, 1998: 148).

Tras este breve recorrido por la presencia de la *strong-minded woman* en la escena británica del siglo XIX, acudimos a las palabras de Urwin para introducir nuestras conclusiones. Urwin (2000) argumenta cómo el teatro de la década de 1850 contribuyó significativamente a la propagación del movimiento del bloomerismo por el continente, disminuyendo su presencia a lo largo del siglo. La llegada de la *strong-minded woman* a la escena británica data de la misma década. Sin embargo, en este caso no se trata de un producto estético exclusivo de un año, década o movimiento particular ya que, como hemos demostrado, el personaje evoluciona y se desarrolla hasta fusionarse con la *New Woman* del *fin-de-siècle*.

Como hemos argumentado en estas páginas, el personaje de la *strong-minded woman* es recurrente en diferentes géneros del drama popular decimonónico, por ejemplo, obras burlescas y dramas. Existen, también, evidencias tanto de intérpretes masculinos – en roles travestidos – como femeninos, que dan cuerpo y voz a este tipo de personaje. Esta presencia masiva y heterogénea de la *strong-minded woman* dificulta el análisis de las habilidades particulares requeridas por parte de los actores o actrices para interpretar el papel. Y tal vez sea este el motivo subyacente a la ausencia de la *strong-minded woman* como una delineación específica de un personaje tipo en tratados y ensayos teatrales del siglo XIX. Por ejemplo, no aparece como especificación de personaje tipo en el famoso listado de Dion Boucicault (Cook, 1881: 89–90). También, existe un vacío referencial a la especialización de los propios intérpretes en el personaje. Este es el caso, por ejemplo, de las actrices en el papel de *strong-minded women* consideradas para este artículo tal y como ilustra la entrada de Mrs. Murray en la *Dramatic List* de Pascoe, que menciona su interpretación de «various and many parts» pero ninguna «line of business» (269) específica relacionada con sus *strong-minded woman*.

A pesar de estas circunstancias, y considerando todo lo expuesto hasta este punto, es un hecho innegable que la *strong-minded woman* formó parte de la textura de estereotipos sociales que fueron explotados por los dramaturgos de la segunda mitad de siglo. Para completar nuestros argumentos al respecto, acudimos a la proteica representación de esta figura por parte de Emma Stanley en sus «Seven ages of Woman», donde la actriz interpreta «the career of a lady in seven stages of her existence» («Miss Emma Stanley's», 1856: 29). El espectáculo se estrenó en el St. Martin's Hall en Londres en 1855 y viajó con gran éxito por diversos países (Blanchard, c.1860). La interpretación

de Stanley tuvo una enorme acogida por la novedad del espectáculo pero también por sus habilidades interpretativas. No obstante, el verdadero éxito del entretenimiento, según la información del programa, se sustentaba en su acertada ilustración del «English life and character». Escrita por E.L. Blanchard, uno de los artífices del surgimiento del drama burlesco de tema clásico (Monrós-Gaspar, 2015: 61–86), los personajes de las siete edades interpretadas por Stanley eran: «the monthly nurse» (primera edad); «the school girl», «the schoolmistress», «the dancing master», «the would-be suitors» (todos en la segunda edad); «the evening belle», «the unsophisticated woman», «the experienced male traveller» (tercera edad); «the lady of certain age» (cuarta edad); «the strong-minded woman» (quinta edad); «the mother of a happy family» (sexta edad), y la «Grandmother Grey» (séptima edad) (Blanchard, c.1860).

Emma Stanley ya había interpretado el papel de la *strong-minded woman* en su *Mosaic Bloomer Entertainment or The Three T's –Tunic! Trousers!! And Turban!!*, que representó por primera vez en Dublín en 1851 y en el que realizaba varias acciones musicadas de mujeres vestidas con *bloomers*.¹³ Además, la propia Stanley podría estudiarse, en la línea de Barbara Bodichon y el resto de ejemplos comentados al comienzo de este artículo, como una *strong-minded woman* de su tiempo pues desafió, como estas, los roles prescritos para la mujer a mediados de siglo al mantener una brillante carrera a escala internacional fuera de la protección del matrimonio.

Siguiendo el camino marcado por Charles Matthews y otros *delineators* del siglo, Stanley basaba el repertorio de su espectáculo en estereotipos sociales, más que en las siete edades de una dama. Desde la década de 1840, los *drollerists* o *delineators* se especializaron en la imitación cómica de estereotipos sociales de diferentes clases y nacionalidades. Con el transcurso del siglo, este tipo de espectáculos fue evolucionando de manera que no era ya tan relevante la selección de tipos sociales por parte de sus intérpretes sino el proceso de transición entre uno y otro. Como señala Goodall, «the best nineteenth-century comic impersonators reflected this shift, specialising in the rendition of numerous types in rapid succession, with minimal changes in costume and make-up so that the focus was on the transitions themselves, and the protean virtuosity they demonstrated» (117). Las reseñas acerca del espectáculo de Stanley confirman que sus «Seven ages» navegaba entre estas dos tendencias al dar importancia tanto a la variedad de sus imitaciones como a la calidad de sus transiciones. El espectáculo aplicaba una aproximación performativa al análisis social haciendo hincapié en las características físicas y psicológicas de los tipos representados. Como tal, multiplicó el número de *stock characters* que podían interpretar mujeres dentro de las *lines of business* a una profusión de sub-tipos diferenciados por edad y ocupación. Esta tendencia, argumenta Goodall, expandió la cantidad de personajes dramáticos para las intérpretes femeninas e incluyó entre estos a la «strong-minded woman» (125).

Tanto en el caso de Emma Stanley, como en los ejemplos listados en nuestro análisis podemos encontrar coherencia en la representación antropomórfica del personaje –con variaciones específicas del género y obra– a pesar de que existan fluctuaciones de género entre este y sus diversos posibles intérpretes. También existe esa misma consistencia en la caracterización literaria del mismo con una delineación psicológica plana pero siempre en oposición a la estandarizada “ángel del hogar” imperante desde

¹³ Recordamos las dos acepciones de *bloomers* que recoge el *OED*: «A style of female attire consisting of a short skirt and long loose trousers gathered closely round the ankles» (*bloomer n.2 1.a*); «Regularly in plural. Loose trousers reaching to the knee or knickerbockers worn by women for bicycling, gymnasium practice, etc.; called also “rational dress”». (*bloomer n.2. 1b*). El espectáculo de Stanley coincide con el comienzo del intento de implantación de los *bloomers* como vestimenta femenina enfrentada al encorsetamiento de la mujer en el atuendo habitual.

mediados de siglo. Otro elemento significativo es que, bien se trate de personajes principales o secundarios se encuentran en perfecto diálogo con los modelos proporcionados por la vida social del momento tal y como requería Lotman, con acciones masculinizadas y un constante rechazo a la opresión ejercida por la institución del matrimonio y el sistema legal del patriarcado. Esto redundaba en la recepción de un personaje fácilmente reconocible por un público familiarizado tanto con el referente social como con la convencionalidad del arte que lo representa. Con todas estas consideraciones, podemos concluir que un análisis pormenorizado de la presencia del término *strong-minded woman* en la escena británica decimonónica no solo revela aportaciones fundamentales a la historia artística de la emancipación femenina sino también a la historia de una tradición teatral con una deuda crítica a la presencia de la mujer en la misma. En este caso, desvela un precedente fundamental al desarrollo de la *New Woman* que debe estudiarse en paralelo con su presencia en otros géneros. Solo así, y con una aproximación conjunta incluyendo otros estereotipos femeninos en escena – *femme fatales, fallen women...* – puede construirse una cartografía real de la historia de la mujer en el teatro británico del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanchard, Edward L. c.1860. *Programme and Words of the Songs of the Seven Ages of Woman*. London: Savoy Printing Company.
- Booth, Michael. 1991. *Theatre in the Victorian Age*. Cambridge: CUP.
- Braddon, Mary Elizabeth. 2012. *Lady Audley's Secret*. Oxford: OUP.
- Bratton, Jacky. 2003. *New Readings in Theatre History*. Cambridge: CUP.
- Brontë, Charlotte. 2008. *Shirley and The Professor*. London: Everyman's Library.
- Brough, William. 1862. *Perdita; or the Royal Milkmaid*. London: Thomas Hailes Lacy.
- Cheltenham Chronicle. (26 agosto 1847). «The strong-minded woman». *Cheltenham Chronicle*, 4.
- Collins, Lawrence Joseph. 1998. *Theatre at War, 1914-8*. New York: Macmillan.
- Cook, Dutton. 1881. *Hours with the Players*. London: Chatto and Windus.
- Cork Examiner. 9 octubre 1857. «Theatre Royal George's-St.». *Cork Examiner*, 2.
- Davis, Jim and Jacky Bratton, eds. 2017. *Dickensian Dramas: plays from Charles Dickens*. Oxford: OUP.
- Derbyshire Advertiser and Journal. (27 agosto 1847). «The strong-minded woman». *Derbyshire Advertiser and Journal*, 4g.
- Diamond, Marion. 1992. «Henry Parkes and the Strong-minded Women». *Australian Journal of Politics & History*, 38.2: 152–162.
- Dickens, Charles. 1844. *The Lives and Adventures of Martin Chuzzlewit*. London: Chapman & Hall.
- The Era. 12 enero 1851. «Drury Lane». *The Era*, 11.
- The Era. 12 octubre 1851. «Music and the Drama at Manchester». *The Era*, 12.
- The Era. 8 febrero 1851. «Provincial theatricals». *The Era*, 1.
- Foyster, Elizabeth. 2005. *Marital Violence: An English Family History, 1660-1857*. Cambridge: CUP.
- Gaskell, Elizabeth. 1855. *North and South (Vols.1-2)*. London: Chapman and Hall.
- Glancy, Ruth F. 1993. *A Tale of Two Cities: An Annotated Bibliography*. Abingdon: Routledge.
- Goodall, Jane R. 2002. *Performance and Evolution in the Age of Darwin: Out of the Natural Order*. London: Routledge.

- Hankey, Julie. 1994. «Victorian Portias: Shakespeare's Borderline Heroine». *Shakespeare Quarterly*, 45.4: 426–448.
- Helsing, Elizabeth K, Robin Lauterbach Sheets y William Veeder. 1983. *The Woman Question: Society and Literature in Britain and America, 1837-1883*. Manchester: Manchester University Press.
- Hirsch, Pamela. 24 mayo 2007. «Bodichon, Barbara Leigh Smith (1827-1891), artist and women's activist». *Oxford Dictionary of National Biography*. Acceso 8 Oct. 2019 de <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-3-2755>
- Illustrated Police Budget. 28 enero 1899. «A strong-minded woman». *Illustrated Police Budget*, 3.
- The Illustrated Sporting and Dramatic News. (20 julio 1895). «Miss Gertrude Kingston and Mr. Yorke Stephens». *The Illustrated Sporting and Dramatic News*, 745.
- Illustrated Times. 12 enero 1856. «Miss Emma Stanley's Entertainments». *Illustrated Times*, 29.
- Illustrated Weekly News. 9 mayo 1863. «Singular Trial for Murder». *Illustrated Weekly News*, 484.
- Jameson, Anna. 1833. *Characteristics of Woman, Moral, Poetical, and Historical* (Vols 1-2). London: Saunders & Otley.
- Jordan, Ellen 1999. *The Women's Movement and Women's Employment in Nineteenth Century Britain*. London: Routledge.
- Kingsley, Charles. 1850. *Alton Locke, Tailor and Poet. An Autobiography* (Vols 1-2). London: Chapman and Hall.
- Linkon, Sherry Lee. 1993. «Saints, Sufferers, and "Strong-Minded Sisters": Anti-Suffrage Rhetoric in Rose Terry Cooke's Fiction». *Legacy: A Journal of American Women Writers*, 10.1: 31–46.
- Lotman, Iuri. 1996-2000. *Semiosfera* (Vols 1-3). Madrid: Cátedra/Universitat de València.
- Mackie, Craven. 1971 «Frederick Robson and the evolution of realistic acting». *Educational Theatre Journal*, 23. 2: 160–170.
- Monmouthshire Merlin. 13 junio 1879. «A strong-minded woman». *Monmouthshire Merlin*, 3.
- Monrós-Gaspar, Laura. 2011. *Cassandra the Fortune-Teller: Prophets, Gipsies and Victorian Burlesque*. Bari: Levante Editori.
- Monrós-Gaspar, Laura. 2015. *Victorian Classical Burlesques. A Critical Anthology*. London: Bloomsbury.
- Morley, Henry. 1866. *The Journal of a London Playgoer. From 1851 to 1866*. London: George Routledge & Sons.
- Morning Advertiser. 24 mayo 1853. «The strong-minded woman». *Morning Advertiser*, 5.
- Muir, Kenneth. 2005. *The Sources of Shakespeare's Plays*. London: Routledge.
- Natov, Roni L. 1975. *The Strong-Minded Heroine in Mid-Victorian Fiction*. Thesis Diss. New York: New York University.
- Nelson, A.L., Gilbert B. C. & Donohue. J. 2016. *The Adelphi Calendar*. Consultado en <https://www.umass.edu/AdelphiTheatreCalendar/m51d.htm>.
- Nelson, Carolyn Christensen, ed. 2000. *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890s*. Peterborough, ON: Broadview Press.
- The New York Times*. 16 febrero 1858, 5.

- Oliva Bernal, César. 2004. *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Oxford University Press (n.d). Bloomer. En *Oxford English Dictionary online*. Acceso 15 agosto 2019 de https://www.oed.com/search?searchType=dictionary&q=bloomer&_searchBtn=Search
- Oxford University Press. n.d. New Woman. En *Oxford English Dictionary online*. Acceso 15 agosto 2019 de <https://www.oed.com/view/Entry/276487?redirectedFrom=new+woman#eid>
- Oxford University Press. n.d. Strong-minded. En *Oxford English Dictionary online*. Acceso 16 agosto 2019 de <https://www.oed.com/view/Entry/191819?redirectedFrom=strong+minded#eid>
- Paisley Herald and Renfrewshire Advertiser. «A strong-minded woman». 20 agosto 1853. *Paisley Herald and Renfrewshire Advertiser*, 4.
- Pascoe, Charles Eyre. 1879. *The Dramatic List. A Record of the Principal Performances of Living Actors and Actresses of the British Stage*. London: Hardwicke and Bogue.
- Penny Illustrated Paper. 26 julio 1890. «Personal politics». *Penny Illustrated Paper*, 50.
- Poole, Adrian. 2004. *Shakespeare and the Victorians*. London: Thomson Learning.
- Sala, George A. 1864. *Robson: A Sketch*. London: John Camden Hotten.
- Sands, Mollie. 1979. *Robson of the Olympic*. London: The Society for Theatre Research.
- Taylor, George. 1989. *Players and Performances in the Victorian Theatre*. Manchester: Manchester University Press.
- Thorp, Margaret F. 1949. *Female Persuasion: Six Strong-Minded Women*. New Haven, Ct: Yale University Press.
- Trollope, Anthony. 1900. *Doctor Thorne*. Philadelphia: Gebbie and Company. 2 vols. Vol 1.
- Ulverston Mirror and Furness Reflector. 21 de enero 1871. «A strong-minded woman and her cab fare». *Ulverston Mirror and Furness Reflector*, 2
- Urwin, Tiffany. 2000. «Dextre, Dextra, Dextrum: The Bloomer Costume on the British Stage in 1851». *Nineteenth-Century Theatre and Film*, 28.2: 89–113.
- Wearing, John Peter. 1976. *The London Stage 1890-1899: A Calendar of Productions, Performers and Personnel*. Metuchen, N.J. : Scarecrow Press.
- West Middlesex Advertiser and Family Journal. 7 febrero 1859. «The strong-minded woman». *West Middlesex Advertiser and Family Journal*, 2.
- Westminster Review. 1865. «Belles Lettres». In *Westminster Review*, pp. 267–274.
- Woolmer's Exeter and Plymouth Gazette*. 14 de agosto de 1847y. p.6.