

ENCUENTROS: CULTURAS Y LITERATURA

Náufragas: esposas, viudas y prostitutas en la escena victoriana

Victoria Puchal Terol



PUV

Náufragas

Esposas, viudas y prostitutas
en la escena victoriana

Encuentros: Culturas y Literatura

7

DIRECCIÓN:

Laura Monrós-Gaspar (Universitat de València)

Rosario Arias Doblás (Universidad de Málaga)

CONSEJO EDITORIAL:

Yolanda Arencibia Santana (Universidad de las Palmas de Gran Canaria)

Antonio Ballesteros González (UNED)

José Ramón Bertomeu Sánchez (Universitat de València)

M.^a Pilar Blanco (University of Oxford)

Miriam Borham Puyal (Universidad de Salamanca)

Pura Fernández Rodríguez (CSIC)

Rafael Gil Salinas (Universitat de València)

Jo Labanyi (New York University)

M.^a Jesús Lorenzo Modia (Universidade da Coruña)

Kate Mitchell (The Australian National University, Canberra)

Eugenia Perojo Arronte (Universidad de Valladolid)

Ermitas Penas Varela (Universidad de Santiago de Compostela)

Patricia Pulham (University of Surrey)

Pedro Ruiz Castell (Universitat de València)

Miguel Teruel Pozas (Universitat de València)

VICTORIA PUCHAL TEROL

Náufragas

Esposas, viudas y prostitutas
en la escena victoriana

P U V
UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA



Publicación sometida
a peer review

PUV

*Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente,
ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información,
en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico,
por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.
Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org)
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.*

© Victoria Puchal Terol, 2026

© De esta edición: Universitat de València, 2026

Publicacions de la Universitat de València

Arts Gràfiques, 13 • 46010 València

<http://puv.uv.es>

publicacions@uv.es

Coordinación editorial: Juan Pérez Moreno

Corrección y maquetación: Letras y Píxeles, S. L.

Diseño de la cubierta: Quinto A. Estudio Gráfico

ISBN: 978-84-1118-419-9 (papel)

ISBN: 978-84-1118-686-5 (ePub)

ISBN: 978-84-1118-687-2 (PDF)

Depósito legal: V-485-2026

Printed in Spain

Para Gustavo

Índice

Introducción	11
1. Esposas no normativas	25
1.1. La ideología doméstica victoriana	26
1.2. Dion Boucicault y <i>The Colleen Bawn</i> (1860)	32
1.3. Eily O'Connor: ¿un ángel del hogar?	40
1.4. Eily O'Connor: la escena de la cueva y la mujer sumergida	49
2. Viudas	59
2.1. La identidad de las viudas victorianas	60
2.2. Tom Taylor, <i>Up at the Hills</i> (1860) y Louisa Ruth Herbert	69
2.3. Mrs. Clara Eversleigh y Mrs. Isabella Colonel Mccann: mujeres solas y las <i>grass widows</i>	82
2.4. Mrs. Clara Eversleigh: el luto y la araña	98

3. Prostitutas	115
3.1. Dion Boucicault y la crítica a <i>Formosa</i> (1869).	118
3.2. La ciudad decimonónica como espacio hostil	131
3.3. <i>Formosa</i> : ¿naufragio o supervivencia?	141
3.4. <i>Formosa</i> : la reintegración imposible.	150
Conclusiones	159
Bibliografía	171

Introducción

Hablar de náufragas del siglo XIX no es una tarea sencilla. La inclinación natural a pensar en náufragas victorianas nos lleva a imaginarnos mujeres supervivientes tras el hundimiento de un barco. Las suponemos sobre una balsa hecha de maderos flotantes, con los ropajes y los cabellos empapados, llegando a la orilla de una isla desierta. En nuestra imaginación, estas náufragas sobreviven a duras penas, a base de frutos silvestres y pequeños animales que consiguen capturar con sus delicadas manos. Las imaginamos aterradas por los posibles malhechores que pudieran atentar sobre su modestia (piratas, nativos...). En definitiva, las náufragas victorianas que forman parte de nuestro imaginario colectivo son viajeras truncadas, incapaces de llegar a su destino y necesitadas de un salvavidas.

Sin embargo, ¿por qué no pensar también en las náufragas sociales? Las historias de naufragio no suceden únicamente en islas remotas ni es necesario que un barco se hunda en el mar. Así lo expresó Emilia Pardo Bazán en su relato «Náufragas», publicado en la revista *Blanco y Negro* en 1909. En este texto, tres mujeres (una madre y sus dos hijas) se trasladan desde el campo hasta Madrid después de que el patriarca de la familia falleciera y las

dejara desamparadas y con deudas. Al llegar a la capital, las mujeres ven cómo sus ilusiones de encontrar un trabajo decente y «de respeto» se van esfumando al sentirse casi invisibles a ojos de los demás. Vistiendo aún de luto tras su pérdida, las tres mujeres se ven «perdidas en el mar madrileño [...] navegando por las calles, sin techo, sin pan» (Pardo Bazán, 1909). No es tarea fácil encontrar un trabajo respetable, a pesar de su ofrecimiento en varios establecimientos: al parecer, la capital del XIX no está hecha para mujeres extraviadas.

En su relato, Pardo Bazán utiliza el naufragio como metáfora para referirse al estado de las mujeres (solas) perdidas en la ciudad. Además, no nos presenta a cualquier tipo de mujeres: nos cuenta la experiencia de una mujer viuda de clase media, y de sus dos hijas jóvenes, sin estudios y sin profesión. Nos recuerda en varias ocasiones que, de haber sido el patriarca de otra manera, quizá ellas habrían quedado más protegidas. Las náufragas de Pardo Bazán están así por culpa de un hombre, pese a un hombre, y como consecuencia de la poca preparación que la sociedad les ha permitido tener fuera del entorno familiar. En definitiva, si hay algo que la autora nos deja entrever entre líneas es que la sociedad «respetable» del XIX no ofrecía muchas alternativas fuera de la vida familiar a las mujeres poco preparadas y no acompañadas por una figura masculina. Teniendo en cuenta el profundo interés que Pardo Bazán tenía en la educación que las mujeres de la época recibían, no es de extrañar que en el relato se utilice el naufragio como metáfora para hablar sobre cómo la falta de preparación de las mujeres podía llevarlas a una situación inestable. ¿Acaso hay algo más angustioso

que sentirse «entre olas, hundiéndose hasta el cuello ya» (Pardo Bazán, 1909)?

Así pues, aunque generalmente solemos pensar en el naufragio en su sentido literal, la Real Academia Española también contempla entre sus acepciones el significado de «pérdida grande; desgracia o desastre» (RAE, s. f., definición 2). Hablar de mujeres «desgraciadas» o «perdidas» en vez de «náufragas» quizá nos ayude a visualizar mejor a los personajes femeninos de los que hablaremos en este volumen. Además, no perderemos de vista algunos de los símbolos tradicionales de las historias de naufragios. Al igual que Pardo Bazán en su relato, veremos mujeres en la literatura que se sienten ahogadas entre las olas de una sociedad que las empuja hacia las profundidades, pero también mujeres que medran gracias a sus propios recursos. Más concretamente, nos centraremos en mujeres náufragas sociales tal y como se representaron en el teatro popular inglés decimonónico. Estas, según veremos, nos ayudaran a entender la situación social de aislamiento y rechazo de todas las que se veían fuera del canon de feminidad marcado por la sociedad.

La idea de relacionar naufragio (social) y mujeres no es nueva. Recientemente en España, autoras como De Carlos Varona (2020) han puesto el foco sobre la relación entre este concepto de naufragio y las mujeres. Con motivo de la exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, celebrada en el Museo del Prado de Madrid desde octubre de 2020 hasta marzo de 2021, De Carlos Varona explica cómo el término *naufragio* podría también evocar la «marginalidad [de las mujeres]» (2020: 240). Para ello, además de hacer

referencia al relato de Pardo Bazán anteriormente mencionado, De Carlos Varona menciona la novela epistolar (y de inspiración autobiográfica) *Las españolas naufragas, o Correspondencia de dos amigas*, de Segunda Martínez de Robles (1831), en la cual también se juega con la metáfora del naufragio como símbolo de la pérdida o confusión de la protagonista. La propia Martínez de Robles se vio en la necesidad de escribir la novela debido a sus problemas económicos, por lo que podríamos decir que, de alguna manera, la novela fue su propio bote salvavidas (De Varona, 2020: 250).

Así pues, el uso del naufragio como metáfora para referirse a la situación desesperada de mujeres en circunstancias *anormales* parece repetirse en numerosas ocasiones durante el siglo XIX, no solo en España. Y es que las historias de naufragios se prestan a ello. Spaas y Stimpson (1996) identifican como una de las características principales de estas historias la sensación de alienación, incomodidad y exclusión en el protagonista. En otras palabras, el sentimiento de aprisionamiento ante una situación imposible de controlar con los medios de que se disponen. Tal aprisionamiento no siempre es físico —como se ha mencionado anteriormente, no es necesaria una isla para sentirse atrapado y excluido—. Inspirándose en *Robinson Crusoe* (Defoe, 1719), la historia canónica por excelencia de naufragios, Spaas y Stimpson identifican varias interpretaciones del naufrago:

[...] la historia [de Crusoe] puede verse a la vez como un comentario sobre la relación entre el individuo y la sociedad, un rechazo heroico del viejo orden mundial, [...] un relato que plantea problemas arquetípicos de

«alteridad», de «naturalidad», de «desigualdad», de «origen» (1996: ix).¹

De igual manera, y como ya vaticinan Spaas y Stimpson, las historias de naufragios en la literatura se ven abiertas a una constante (y cambiante) interpretación por parte de la sociedad que las consume; son, en definitiva, historias que permiten una reinención de sus protagonistas.

Siguiendo nuestro empeño en definir la figura del náufrago (o náufraga), Palmer (2016: xi) relaciona al náufrago con un individuo dejado a su suerte, sin recursos más allá de su propia resiliencia. Como nos sugiere, el interés en las historias de naufragios no se basa únicamente en ver a los y las protagonistas flotando en el mar, sino en observar cómo prosperan gracias a sus propias acciones e iniciativas (trabajando, improvisando o realizando tareas manuales). Finalmente, y de manera más optimista, Acquisto (2012: 3), sugiere que el náufrago es un «aventurero solitario». Tal y como exploraremos con nuestras náufragas sociales, esta soledad o aislamiento no siempre es física, ya que también puede ser psicológica, o incluso pueden suceder ambas a la vez. Todas estas acepciones nos ayudan a descubrir e identificar a las náufragas de este volumen.

Aunque a simple vista la historia tradicional del naufragio nos haga pensar en hombres supervivientes, también

¹ Todas las traducciones de este volumen son propias a no ser que se indique lo contrario: «[...] the story [of Crusoe] may be seen at once as a comment upon the relationship between the individual and society; a heroic rejection of the old world order; [...] a tale raising archetypal problems of ‘otherness’, of ‘naturalness’, of ‘inequality’, of ‘origin’».

debemos preguntarnos sobre cómo afectan a las mujeres. En las historias tradicionales de naufragios, como apunta Azema (2023), a pesar de que la norma general es que las mujeres, los niños y las niñas sean los primeros en ser rescatados, la salvación de estas se ve dificultada por varios motivos sociales. Entre otros, se pueden destacar dos: por un lado, el papel de cuidadoras que se atribuye a las mujeres, que deben, primero, asegurar el destino de los y las infantes que están a su cuidado; por otro, la indumentaria femenina de la época, extremadamente restrictiva y complicada de deshacer (Azema, 2023: 36; Sténuit, 2017). Estos dos matices, si bien pueden parecer triviales, resultan bastante representativos de las limitaciones impuestas a las mujeres de la época. Por ejemplo, en lo que concierne a la indumentaria femenina, no podemos olvidar su papel simbólico en la sumisión de las mujeres en determinadas posiciones. Para las mujeres decimonónicas, la ropa que vestían era una carta de presentación; no solo un símbolo de estatus o de posición socioeconómica, sino también toda una declaración de intenciones de la portadora. Los ropajes elaborados con telas caras y pesadas y las crinolinas asfixiantes, si bien estaban muy a la moda, también impedían el movimiento de las mujeres —e incluso podían provocarles la muerte, tal y como atestiguan las notas de prensa de la época en las que se cuentan historias espantosas de mujeres quemadas vivas tras verse sus ropajes envueltos en llamas—. ² Así pues, podríamos afirmar que

² Este tipo de sucesos en los que mujeres murieron al incendiarse sus vestidos debido a sus crinolinas fueron comentados en varias notas de prensa, por ejemplo, la redactada por el periódico *Dial* el 14 de

la ropa restrictiva y las modas no eran sino otro modo de confinamiento y de transformación de las mujeres en objetos ornamentales, no pensantes (y, por supuesto, no dinámicos). La ropa, además, podía servir como símbolo de la alteridad de las mujeres. En definitiva, y como veremos en algunos de los personajes estudiados en este monográfico, a menudo la ropa se torna un símbolo de la situación personal de las mujeres. Por ejemplo, podían surgir amenazas de mujeres «fuera de lugar» cuando estas adoptaban ropas tradicionalmente masculinas o sucumbían a las modas de maquillaje y peinado más transgresoras, como en el caso de las «Girls of the Period» y las «fast girls» de mediados de siglo.³ Como analizaremos en los siguientes capítulos de este volumen, muchos personajes femeninos en el teatro eran clasificados en función de su atuendo.

En lo que respecta al rol de cuidadoras, las normas morales y sociales del XIX inspiran una obligatoriedad de abnegación por parte de las mujeres; en otras palabras, se anteponen las necesidades de otros a las de una misma —primero salvo a mis hijos, a mis hijas, a mi madre, a mi padre... y yo voy después—. Para poder ser consideradas mujeres piadosas, altruistas y correctas, lo último en lo que debían pensar era en sí mismas. Este rol de cuidadoras del hogar viene estrechamente relacionado con la ideología tradicional de separación de esferas del XIX. Mediante la

marzo de 1863 (3), o la que apareció en el *South London Chronicle* el 10 de junio de 1865 (5). Consúltese más sobre la historia de la crinolina en la vestimenta decimonónica en Gernsheim (1963).

³ Se hablará más sobre estos tipos de mujeres en el capítulo 3 de este volumen. Consúltense el artículo publicado en 1868 de Linton (1996) y el de Puchal (2021b).

diferenciación entre la esfera privada (el hogar, lo seguro) y la esfera pública (el exterior, lo peligroso), se crea una dicotomía que anima a las mujeres a permanecer en casa, a salvo. Al pensar en esta división no debemos percibir el hogar solo como un lugar físico, sino también como un espacio figurativo en el que todas las mujeres respetables de la época debían habitar. Esto se puede explicar gracias a lo que Kaplan (1996: 144) llama «geografía oculta» o *hidden geographies*, es decir, la manera en la que todos y todas organizamos mentalmente el mundo. Esta organización o delimitación puede ser literal (utilizamos mapas cartográficos, respetamos líneas fronterizas...), pero también figurada. Por ejemplo, podemos hablar de una «geografía oculta» cuando pensamos en los límites y las restricciones sociales, las estructuras sociopolíticas que gobiernan nuestras vidas, la manera en la que nos movemos e interactuamos con el mundo y los demás, entre otros. De esta manera, podríamos decir que esta manera de percibir el mundo y de organizar nuestro entorno también nos obliga a establecer un orden entre la gente que nos rodea —y a colocarnos a nosotros y nosotras mismas en cierto lugar o posición—. Así, inevitablemente, factores como nuestra cultura, nuestro entorno social, nuestra educación o, según la vertiente más conservadora de esta última, nuestro sexo nos proporcionarán unos «mapas mentales» que nos harán ver el mundo y participar en la sociedad de una u otra manera (Götz y Holmén, 2018: 158).

Nuestra «geografía oculta» muchas veces se materializa en la creación y la delimitación de los espacios físicos. Según sugiere Walker (1995: 71), las divisiones espaciales son representaciones físicas de nuestras estructuras (o mapas) mentales y de las necesidades sociales que tenemos. Por

tanto, también podríamos hablar de «mapas sociales» y, ¿por qué no?, de «mapas de género». De este modo, como explican Villegas-López y Domínguez-García (2004: 12):

[En sentido literal,] el espacio parece determinar la construcción de sujetos *masculinos* y *femeninos*, que son educados para cultivar nociones sexistas sobre su propia identidad. [En sentido metafórico,] las ideologías de género son cómplices de las formas en que se concibe e interpreta el espacio, siguiendo patrones muy estrictos.⁴

En resumen, además de cómo nos puedan condicionar nuestros «mapas mentales», también debemos coexistir con representaciones físicas de estas delimitaciones. Por ejemplo, la sociedad victoriana trazó un mapa mental extremadamente sexista, colocando a las mujeres respetables en el hogar (la esfera privada) y a los hombres en las calles (la esfera pública).⁵ De esta manera, podríamos referirnos al hogar como un espacio feminizado, lugar en

⁴ El énfasis es nuestro. «[In the literal sense,] space seems to determine the construction of both *male* and *female* subjects, who are educated to grow gendered notions of their own identity. [In the metaphorical sense,] gender ideologies are complicit with the ways in which space is devised and interpreted, following very strict patterns».

⁵ En línea con lo expuesto por Monrós-Gaspar y Arias-Doblas (2023), los espacios asignados tradicionalmente a las mujeres no eran neutrales, sino que evidenciaban cómo se las relegaba al ámbito contenido de lo doméstico. Como estas autoras señalan, los salones, gabinetes y clubes femeninos se convertían en territorios liminales donde las mujeres participaban con agencia. Lo doméstico, pues, no es solo un espacio de clausura, sino también un mapa alternativo para estas mujeres.

el que las esposas, madres e hijas se sentirían a salvo. Y no solo eso: la creación de tal espacio y la aceptación de tal suposición obligaría a todas las mujeres de la época a permanecer en el hogar para evitar ser tachadas de inmorales o impedir hacer frente a peligros; en otras palabras, para evitar convertirse en náufragas.

Tras entender un poco mejor la acepción de *náufraga*, en este monográfico exploraremos tres clases de mujeres náufragas inglesas de mediados del siglo XIX, centrándonos en tres protagonistas de obras teatrales de la época: primero analizaremos la posición de las esposas no normativas, las que no acaban de encajar en el molde de piedad y abnegación que les impone la sociedad. Para ello, en el capítulo uno veremos el personaje de Eily O'Connor, la protagonista de *The Colleen Bawn* (1860) del autor Dion Boucicault. Eily, de origen irlandés y de aspecto y comportamiento humilde, se nos presenta como fuera de lugar en la institución del matrimonio. Casada en secreto con un terrateniente, Eily nunca acaba de encajar como esposa. Su historia nos permitirá analizar el rol de las esposas durante el siglo XIX y nos enseñará cómo la transgresión no tenía lugar en el matrimonio. Para poder entender a Eily, primero analizaremos el contexto decimonónico siguiendo la ideología doméstica tradicional de la época. Es precisamente en este contexto en el que la otredad de Eily la condena a ser una náufraga social. Lejos de encajar en el rol de esposa legítima, Eily ocupa un espacio incómodo para muchos y, como veremos, ejemplifica la imagen de la *submerged woman* o mujer sumergida.

En el capítulo dos hablaremos sobre las viudas, quienes nos muestran ese «limbo» en el que quedan las mujeres

tras perder la protección de sus maridos. En este caso, analizaremos a Mrs. Clara Eversleigh, una de las protagonistas de la obra *Up at the Hills* (1860), de Tom Taylor. En el contexto de la India colonial del siglo XIX, veremos cómo la viudedad le confiere a la protagonista cierta libertad de las normas impuestas a las mujeres, pero, a su vez, le expone a otro tipo de amenazas en un hogar expuesto cuando falta el patriarca. A pesar de su situación social y económica acomodada, Mrs. Eversleigh se convierte en náufraga al quedar viuda. Exploraremos cómo para muchas viudas decimonónicas su comportamiento era clave para reconfigurar su imagen y su reputación a ojos de sus coetáneos. Además, analizaremos los diferentes ejemplos de viudedad femenina del siglo XIX, incluyendo ejemplos de la «viuda alegre» o *merry widow* y las «viudas de hierba» o *grass widows*.

Finalmente, en el capítulo tres hablaremos sobre las prostitutas, mujeres comúnmente conocidas como las *fallen women* (o «mujeres caídas») que bailaban en un espacio de la sociedad peligrosamente desdibujado. Para ello, revisaremos el personaje de Formosa, la prostituta de origen inglés de la obra homónima de Dion Boucicault (1869) que tanto dio que hablar. Si bien se ha escrito mucho sobre las prostitutas del XIX, resulta interesante analizar a Formosa, al tratarse de «la primera cortesana inglesa moderna» llevada al teatro (Eltis, 2013: 74). En este capítulo también se analiza cómo la ciudad decimonónica (Londres, en concreto) se convierte en un mar hostil para las mujeres, que se convierten en náufragas sociales al no poder encontrar su sitio. Sin embargo, también ofreceremos un análisis más optimista al hablar sobre las posibilidades de

resurrección, salvación o reintegración de estas mujeres náufragas en la sociedad.

Como se puede imaginar, nuestras tres protagonistas no han sido recordadas a lo largo de la historia por el público medio. No son Mrs. Erlynne, de Oscar Wilde, ni Eliza Doolittle, de George Bernard Shaw. Las obras que cuentan sus historias no han sido demasiado estudiadas por los expertos, aunque en su momento fueran muy relevantes gracias a su contribución al imaginario colectivo sobre lo que significaba ser mujer durante la época. Sin embargo, como veremos en los próximos capítulos, estas obras y estos personajes femeninos son pioneros gracias a su transgresión y, por tanto, resultan valiosos como fuente de información sobre las mujeres del siglo XIX para los lectores y las lectoras actuales. Se han escogido dos obras melodramáticas del mismo autor, Dion Boucicault, y una comedia de Tom Taylor. No se pretende que estos tres ejemplos aquí analizados abarquen toda la problemática del naufragio femenino en el teatro del siglo XIX, pero sí nos gustaría presentarlos como representativos de su género y de su época. En el caso del melodrama y de las obras de sensaciones (o *sensation plays*), es importante recordar el gran poder que sus protagonistas femeninas tenían en el imaginario colectivo (Newey, 1997; Pykett [1994] 2011; Radcliffe, 2009). En el caso de la comedia, no podemos olvidar que se trataba del género predilecto para todas las clases sociales y tenía, aunque no lo pareciera, un gran componente de análisis de los roles de género y el entorno doméstico (Booth, 2004: 131-2). No obstante, como apunta Marcus (2012: 442), las obras de teatro victorianas han sufrido cierto desinterés del público moderno quizá debido a que su encanto residía

precisamente en su puesta en escena.⁶ Ahora debemos acercarnos a estas obras con cautela, siempre recordando que la palabra escrita podía ser modificada al antojo de los actores y actrices cada noche, tergiversada y manipulada por el público y la prensa al día siguiente, y adaptada a otros géneros en otros teatros durante años. A pesar de todo, debemos seguir recuperando estas historias para poder entender la sociedad victoriana y, en definitiva, la historia de las mujeres.

⁶ Afirma Marcus (2012: 442) que las obras victorianas estaban «diseñadas para que cobraran vida cuando se representaran, escucharan y vieran». Traducido del original: «they were designed to come alive when acted, heard and seen».



El sentido figurativo de "náufraga" en el teatro popular inglés del siglo XIX, así como los personajes femeninos en los que se repite esa sensación de separación social y de alteridad, constituyen un reflejo de las expectativas de la sociedad decimonónica hacia las mujeres. En el sentido figurativo de naufragio, en el texto se habla de mujeres aisladas, rechazadas o excluidas por la sociedad. Esta monografía permite explorar la figura de la mujer victoriana desde la perspectiva del naufragio, la pérdida del control o de la autonomía. Además, el teatro nos brinda la posibilidad de entender qué tipos de personajes femeninos dominaban los escenarios y llegaban a formar parte del imaginario colectivo de la época. De esta manera, las "náufragas" nos hacen reflexionar sobre la posición social de las mujeres en una época caracterizada por el cambio y nos ofrecen la oportunidad de reconsiderar el espacio literal y figurado que estas ocupaban.

