

Luisa García-Manso

Universiteit Utrecht

LA CONSTRUCCIÓN DEL MITO DE 'LA LIBERTARIA' EN LA OBRA DE LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL, FEDERICA MONTSENY Y TERESA GRACIA¹

Resumen: María Silva Cruz (1915–1936), más conocida como ‘la Libertaria’, fue una joven campesina anarquista que sobrevivió a la masacre de Casas Viejas (11–12 de enero de 1933), y atrajo la atención de la prensa, que la presentó como una revolucionaria peligrosa, una campesina inocente o una heroína anarquista. Al comienzo de la Guerra Civil, María Silva fue ejecutada por el bando sublevado, lo que la convirtió en una heroína. Una de las representaciones más llamativas de su trágico destino se encuentra en el “Romance de la Libertaria” (1936), una llamada a las armas escrita por la poeta anarquista Lucía Sánchez Saornil. Tras la victoria de Franco, la Libertaria desapareció de la literatura producida en España. Su recuerdo, sin embargo, pervivió en dos obras escritas por autoras de distintas generaciones que se exiliaron en 1939: *María Silva la Libertaria* (Toulouse, 1951), novela breve de Federica Montseny, y *Casas Viejas (Tragedia gótica y campesina)* (Roma, 1973), obra de teatro de Teresa Gracia. En este ensayo examino el mito de la Libertaria y su recorrido desde la Segunda República hasta el exilio republicano. ¿Qué elementos definen el mito de la Libertaria? ¿Cómo se recrea en cada momento la figura de la heroína anarquista? El recorrido por los textos mostrará cómo el mito de la Libertaria se va consolidando en las obras de estas escritoras desde la inicial exaltación como icono femenino de la revolución hasta la reivindicación de la agencia y el empoderamiento femenino.

Palabras clave: Representación literaria, Feminismo, Anarquismo, Casas Viejas, María Silva Cruz

Abstract: María Silva Cruz (1915–1936), better known as ‘la Libertaria’ [Libertarian], was a young anarchist peasant who survived the massacre of Casas Viejas (11–12 January 1933). The press depicted her as either a dangerous revolutionary, an innocent peasant or

1 Este ensayo forma parte del proyecto de investigación “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).

an anarchist heroine. At the beginning of the Spanish Civil War, María Silva was executed by the Rebel faction, which turned her into a heroine. One of the most appealing representations of her tragic fate lies in the “Ballad of The Libertarian” (1936), a call for revolution written by anarchist poet Lucía Sánchez Saornil. After Franco’s victory, la Libertaria disappeared from the literature produced in Spain. Her memory, however, lived on in two works written by authors from different generations who went into exile in 1939: *María Silva the Libertarian* (Toulouse, 1951), a short novel by Federica Montseny; and *Casas Viejas (Gothic and Peasant Tragedy)* (Roma, 1973), a play by Teresa Gracia. In this article, I examine the myth of la Libertaria and her journey from the Second Republic to the Republican exile. What elements define the myth of la Libertaria? How is the figure of the anarchist heroine recreated at each moment? The literary construction of the myth of la Libertaria gets stronger from the initial exaltation of the female icon of revolution to the recognition of female agency and empowerment.

Keywords: Literary Representation, Feminism, Anarchism, Casas Viejas, María Silva Cruz

María Silva Cruz, la Libertaria: entre la historia y el mito

Pocos personajes históricos traspasan las fronteras de la historia para convertirse en mitos. Este es el caso de dos campesinos andaluces, Francisco Cruz Gutiérrez y María Silva Cruz, abuelo y nieta, más conocidos como “Seisdedos” y “la Libertaria”, cuyas vidas quedaron trágicamente vinculadas a los sucesos de Casas Viejas en 1933. María Silva Cruz (Benalup-Casas Viejas, Cádiz 1915 - Paterna de Rivera, Cádiz, 1936), saltó a la fama tras sobrevivir a la represión de Casas Viejas (11-12 de enero de 1933) y morir fusilada tan solo tres años después, al comienzo de la Guerra Civil. En Casas Viejas, consiguió escapar del asalto e incendio de la choza de su abuelo, donde fallecieron ocho personas, en su mayoría pertenecientes a la familia Cruz, incluido el propio Seisdedos. Este acontecimiento tuvo lugar en el contexto de la segunda insurrección anarquista de enero 1933. La prensa se hizo eco de los sucesos de Casas Viejas y la represión acometida en la localidad gaditana causó una grave crisis política que terminaría por poner fin al primer bienio de la Segunda República Española presidido por Manuel Azaña (Mintz 1982: 227-251).

Las figuras del anciano Seisdedos –apodado así por tener seis dedos en manos y pies– y de su joven nieta, la Libertaria, adquirieron enseguida tintes legendarios por la manera en que tanto sus detractores como sus simpatizantes estilizaron sus figuras en la prensa de la época. Tal y como indican Brey y Maurice, ambos reunían una serie de características que favorecieron la rápida mitificación de sus personas: su edad, “un anciano de setenta y tres años y una muchacha de diecisiete”; sus apodos, que “ya les concedía cierto rasgo épico”; y, por último,

“lo desigual de la lucha” y la “confusión creada por las noticias contradictorias o falsas publicadas en la prensa” (1976: 185), un aspecto que, como veremos, contribuyó también a potenciar su perfil heroico. A estos motivos habría que añadir, en lo que respecta al interés despertado en torno a la figura de la Libertaria, su condición de mujer comprometida con la lucha anarquista en una época en la que las mujeres obtuvieron el derecho al voto, estaban accediendo a la esfera pública y ocupaban puestos de responsabilidad política por primera vez, una realidad emergente que causaba desasosiego en las capas más conservadoras de la sociedad (Vilches-de Frutos 2008).

María Silva Cruz formaba parte de “Amor y Armonía”, un grupo de mujeres anarquistas de Casas Viejas al que también pertenecían su hermana Catalina Silva Cruz y su amiga Manuela Lago, quien falleció durante el asalto a la choza de Seisdedos (Mintz 1982: 162–163; Gutiérrez Molina 2008: 53). Después de escapar de las llamas de la choza de su abuelo junto con su primo Manuel García Franco, María Silva se refugia en la casa donde estaba su madre, hasta que deciden emprender la huida del pueblo, como habían hecho otros vecinos. A su regreso a Casas Viejas el día 14 de enero, es apresada por unos guardias civiles y llevada a la cárcel de Medina Sidonia (57–59). Allí es entrevistada por algunos medios y conoce a Miguel Pérez Cerdón (Algar, Cádiz, 1909 – Cartagena, 1939), conocido periodista anarquista que se convertirá en su compañero y con quien tendrá a su único hijo.

Años después, a comienzos de la Guerra Civil, María es detenida y fusilada por el ejército sublevado, unos hechos de los que se hicieron eco nuevamente los escritores y periodistas del momento. Sin embargo, tras la victoria del bando franquista, la pervivencia de su memoria quedó relegada al exilio. Así pues, este ensayo pretende profundizar en la construcción del mito de la Libertaria en tres tiempos: después de los sucesos de Casas Viejas en 1933, tras su asesinato en 1936 y en el exilio. Con el fin de indagar en las bases del mito, se tomará como punto de partida una selección de noticias publicadas en la prensa en los días siguientes a los sucesos, así como *Viaje a la aldea del crimen* (1934), de Ramón J. Sender, las crónicas sobre Casas Viejas que mayor proyección han tenido a lo largo del tiempo y que sirvieron de inspiración creativa para otros autores, como el poeta valenciano Pascual Plá y Beltrán. A continuación, se analizarán tres obras literarias de autoría femenina en las que la Libertaria cobra un mayor protagonismo. En primer lugar, el “Romance de la Libertaria” (1936), de la poeta Lucía Sánchez Saornil; *María Silva la Libertaria* (1951), novela breve de Federica Montseny; y, finalmente, *Casas Viejas (Tragedia gótica y campesina)* ([1973] 1992), de Teresa Gracia. ¿Qué elementos definen el mito de la Libertaria? ¿Cómo se recrea la figura de la heroína anarquista en cada momento?

En los días posteriores a los sucesos, las informaciones sobre María Silva publicadas en la prensa son confusas y oscilan entre la imagen de una revolucionaria mortífera y la de una joven, bella e inocente campesina. En un primer momento, como se observa en un artículo de *La Voz* del 13 de enero, es presentada prácticamente como la guerrillera que carga la escopeta del “terrible Seis Dedos [sic]” para que este, con “una audacia loca”, pueda disparar tiros ciertos: “una niña, llamada Libertaria, que preparaba las armas al padre para que éste hiciera fuego continuo” (“La tragedia” 1933: 1). Unos días después, los medios comienzan a matizar los detalles sobre la joven, sin abandonar por ello el tono sensacionalista, como se puede observar en este llamativo titular de *El Heraldo de Madrid* publicado el 16 de enero: “Ahora resulta que la terrorífica ‘Libertaria’ es una bella e inocente panadera de dieciocho años, que no intervino en los sucesos” (“Figuras” 1933: 11). El reportero del diario *Ahora* que la entrevista en la cárcel destaca también su juventud y belleza en un artículo del 17 de enero: “Se trata de una mujer joven y guapísima, que se llama María Silva Cruz, alias ‘la Libertaria’” (“Lo que dice” 1933: 9). El 22 de enero se publica un reportaje en la revista gráfica *Crónica* en el que se hace referencia expresa a la atención despertada en torno a los sucesos de Casas Viejas y al papel desempeñado por aquella joven de “alma brava”:

Las gentes quieren conocer hasta los más nimios detalles del extraordinario suceso. Se habla con delectación egoísta y morbosa de la lucha –más de fieras que de hombres– entablada entre guardias y campesinos en torno a la choza miserable de *Seisdedos*, escondida entre las chumberas de Casas Viejas. Se preguntan unos a otros qué clase de criatura es *la Libertaria*, moza de alma brava. Y se comenta, con el alma dolorida y angustiada, cómo el odio, el coraje y el valor de los luchadores, ha convertido en guñapos sangrientos los cuerpos de veinticuatro hombres. Y al hablar de Casas Viejas, las gentes lo miran a uno con los ojos muy abiertos, con emoción contenida, como si en vez de ir a un pueblecito andaluz, relicario de románticos amores, de decirse graciosos y de tierra florecida, marcháramos al infierno (Romano 1933: 3).

Ese mismo día, aparece en *Ahora* un artículo de Pío Baroja, en el que reacciona a la carta de un anónimo lector que culpabiliza a la literatura del desorden sentimental que existe en España, pues considera que enaltece al bandido generoso, al aventurero y al anarquista, en lugar de honrar a los héroes patrióticos y políticos. Baroja responde que no hay figuras heroicas entre los republicanos, los socialistas o los monárquicos alfonsinos y afirma que “no eran de esos lepóridos el jefe anarquista de Casas Viejas, ‘el Seisdedos’ con sus hijos y la muchacha que preparaba las armas para que el hombre hiciera fuego sin interrupción. Esos tenían madera de héroes como los de Numancia o los de Zaragoza. [...] Hay en ellos valor y una idea grande, aunque sea utópica” (Baroja 1933: 5). Como vemos,

además de recrearse en la imagen de guerrillera audaz, el escritor vasco alaba el heroísmo de la joven hasta el punto de considerarla con derecho a entrar en el panteón revolucionario clásico:

Yo, si fuera andaluz y anarquista, pugnaría por que en los Sindicatos de la C.N.T. quitaran de las paredes los retratos de algunos viejos barbudos vulgares, dogmáticos y pedestres y pusieran, en cambio, la efigie de la muchacha anarquista, desconocida hasta hoy, de Casas Viejas. Como los países militaristas tienen el culto del soldado desconocido, los libertarios podrían tener el culto de la anarquista desconocida. Esa andaluza admirable por lo brava, tiene el derecho de entrar en el panteón revolucionario clásico (Baroja 1933: 5).

Veremos que esta identificación de la Libertaria con una heroína anarquista se reforzará a partir del año 1936, tras el trágico fallecimiento de la joven. En la línea de Baroja, aunque con una perspectiva más centrada en el papel de las mujeres, se halla el artículo de Hildegart Rodríguez Carballeira aparecido el 26 de enero de 1933 en *La Tierra*. Su artículo supone ya un giro con respecto al retrato de la Libertaria ofrecido en las noticias mencionadas anteriormente, ya que las apreciaciones sobre el físico y la belleza de la joven ceden paso a una aproximación más empática, centrada en su tragedia personal: "Otra 'Libertaria', joven también, a la que la terrible tragedia de Casas Viejas privó de todos sus familiares, abandonándola en la más absoluta soledad, vive ahora tras las rejas de la cárcel de Cádiz" (Rodríguez Carballeira 1933: 4). Curiosamente, Hildegart apenas le dedica espacio a María Silva, ya que su artículo es en realidad una ofrenda "para la muchachita que cayó víctima del doble ataque de las balas y del fuego y que unió su nombre tan discutido (para unos, Francisca; para otros, Manolita; para otros, Mariquilla) a la lista de los mártires de la revolución que, iniciándose en Jaca, prosigue su curso, del cual esta República es un simple tumor que será menester sajar un día" (4). Las verdaderas protagonistas de la tragedia de Casas Viejas son, para Hildegart, las otras dos mujeres que estaban en la choza de Seisdedos y que no corrieron la misma suerte que María Silva, pereciendo durante el asalto y cuyos nombres no resultan tan conocidos: Josefa Franco –tía política de María Silva– y Manuela Lago (Gutiérrez Molina 2008: 56). En concreto, la joven a la que Hildegart dedica su elogio es Manuela Lago, amiga de María Silva, que murió acribillada por las balas cuando intentaba huir de las llamas (57). Hildegart compara a Manuela Lago con un personaje histórico femenino de gran proyección literaria, Mariana Pineda: "La muerte de esta muchacha, Mariana Pineda del siglo XX, que no se limita a bordar banderas para los rebeldes o a ocultar conspiradores en su hogar, sino que actúa a su lado en el fragor de la pelea, con sublime desprecio de su vida, será un 'yo acuso' que se alzará constante frente a

cuantos han contemplado impávidos la tragedia, la han causado o la han dirigido” (Rodríguez Carballeira 1933: 4). Sin embargo, Hildegart no acertará en su predicción en que esa será la libertaria “que se incorporará a la leyenda, a la que se dedican las coplas de los poetas populares” (4).

Sin duda, la representación de la Libertaria que ha contado con más lectores a lo largo del tiempo y, por lo tanto, con mayor proyección, es la propuesta por Ramón J. Sender (Chalamera, Huesca, 1901 - San Diego, EE. UU., 1982) en sus crónicas publicadas en el diario *La Libertad* a partir del 19 de enero de 1933 y, posteriormente, recopiladas en *Casas Viejas* (1933) y en *Viaje a la aldea del crimen. Documental de Casas Viejas* (1934), versión esta última que incluye algunas modificaciones.² Las crónicas de Sender profundizan en el contexto social en que se produce la insurrección anarquista de Casas Viejas y le otorgan un papel determinante a Francisco Cruz, el famoso Seisdedos, destacando su afiliación ideológica, a pesar de que su rol en la insurrección no fuera tan relevante (Brey y Maurice 1976: 187; Mintz 1982: 275; Ramos Espejo 1984: 62-70). Gutiérrez Molina achaca a Sender la imagen de Seisdedos como líder de la revuelta (2008: 60). Mintz coincide con esta idea y, además, considera las crónicas de Sender como una obra de propaganda que denigró al gobierno de Azaña (1982: 250).

En lo que respecta a la representación de la joven María Silva, se observa cierta confusión en torno a aspectos biográficos concretos como su edad.³ En su caracterización del personaje, Sender insiste en aspectos positivos que también destacaron otros periodistas que la entrevistaron, como su atractivo físico y su buen carácter: “Mariquilla –diecisiete años morenos y gentiles, con una alegría natural–” (Sender 2016: 86). El uso del apelativo familiar “Mariquilla”, quizás escuchado en sus entrevistas con vecinos de Casas Viejas, incide en su juventud y su procedencia andaluza, un aspecto que se recalca también en los rasgos del habla del personaje tal y como los transmite Sender y que le otorgan un tono costumbrista a sus pocas apariciones.⁴ Destacan también las referencias a su

2 Las crónicas de Eduardo de Guzmán aparecidas en *La Tierra* tuvieron también una gran repercusión en su momento, aun sin alcanzar la misma proyección que las de Sender en las décadas siguientes. Guzmán menciona brevemente a María Silva, aunque no estiliza su figura (Guzmán 2007).

3 En una de las crónicas Sender señala que tiene diecisiete años (2016: 86); en otra que es una “chiquilla de quince años” (126); y, en la explicación de su declaración, tiene dieciséis (171).

4 Por ejemplo, en la crónica dedicada al desarrollo de los acontecimientos dentro de la choza, Sender indica que “Mariquilla animaba a sus parientes: / –Totá, la cársé, ¿no es eso?” (2016: 87).

carácter melancólico, su inteligencia natural y su discreción; lo que contribuye a generar una imagen positiva y amable de María Silva:

Mariquilla, no solo no se quejaba, sino que estaba alegre casi siempre, con motivo o sin él. Mariquilla Silva Cruz, morena gentil, con una tilde de melancolía entre dos sonrisas o dos frases dichas como ella las dice, atropelladamente, pero bien enderezadas a su objeto, había de revelar luego, en la cárcel, en la calle, ante los fotógrafos, con los periodistas, una inteligencia natural y una discreción muy superiores a lo usual en las personas cultivadas de la ciudad (Sender 2016: 87).

La obra de teatro proletario en verso *Seisdedos (Tragedia campesina)* (1934), de Pascual Pla y Beltrán (Ibi, Alicante, 1908 - Caracas, 1961),⁵ recupera al personaje de “Mariquilla” en la estela de las crónicas de Sender. La coincidencia nominal no es trivial, ya que también se dan otras correlaciones en el papel adoptado por el personaje. En ambas obras, Mariquilla irrumpe en el local del sindicato para informar de que el tren de la tarde ha vuelto a pasar y Josefa lo cuestiona. Acto seguido, Seisdedos le pide a Mariquilla que lea una octavilla (Sender 2016: 44–45; Pla y Beltrán 1934: 19–21). Más adelante, en el drama de Pla y Beltrán se repiten las palabras que Sender puso en boca de Mariquilla dentro de la choza de Seisdedos.⁶ Por lo demás, el personaje de la Libertaria no tiene en esta obra mayor protagonismo, tal y como ocurre en las crónicas de Sender. Es posible por lo tanto afirmar que Pla y Beltrán ha usado a Sender como fuente de inspiración en lo que respecta a la representación de este personaje.

El poeta valenciano había publicado anteriormente un romance titulado “Casas Viejas” en su poemario *Epopeyas de sangre* (1933), incluido en el estudio de Brey y Maurice. En dicho romance, Seisdedos es ensalzado nuevamente como el héroe de la revolución, mientras que el personaje de Mariquilla aparece nombrado en dos ocasiones, la primera cuando acompaña a su abuelo al sindicato y la segunda cuando huye con “su hermanito” del asedio (Brey y Maurice 1976: 199–204). Así pues, la versión de Mariquilla presentada por Sender y por Pla y Beltrán en estas obras es la de un personaje secundario, amable y alegre, que se sitúa al lado del abuelo anarquista, verdadero protagonista de los textos.

5 Para una presentación biobibliográfica de Pla y Beltrán y un análisis en profundidad de *Seisdedos (Tragedia campesina)*, véase Aznar Soler (2002). La obra de teatro fue llevada a escena por la compañía de Teatro Proletario de César Falcón el 17 de septiembre de 1934 en el Teatro de la Libertad de Valencia, según documenta Plaza Plaza (2019: 172).

6 Compárese con el fragmento de *Viaje a la aldea del crimen* citado en una nota más arriba: “MARIQUILLA: Alegrarse; / no tengáis temor; / total, qué, ¿la cárcel? / ¡Y qué importa eso!” (Pla y Beltrán 1934: 83).

La encarnación del pueblo oprimido: “Romance de la Libertaria” (1936), de Lucía Sánchez Saornil

El asesinato de María Silva Cruz, el 24 de agosto de 1936, dio pie a nuevas recreaciones literarias de su vida, como el “Romance de la Libertaria”, de Lucía Sánchez Saornil (Madrid, 1896 - Valencia, 1970), escritora y periodista bien conocida por su producción poética ultraísta y su activismo anarquista durante la II República y la Guerra Civil. En 1936 fundó junto con Mercedes Comaposada y Amparo Poch la federación anarquista Mujeres Libres y la revista con el mismo nombre. El “Romance de la Libertaria” se publicó en el quinto número de *Mujeres Libres*, en septiembre de 1936 (Sánchez Saornil 1936), y encabeza la colección de siete romances titulada *Romancero de Mujeres Libres* (1937), el único poemario que Sánchez Saornil publicó en vida.⁷ El *Romancero* recoge composiciones escritas al calor de los acontecimientos,⁸ en las que se enaltece la lucha del pueblo prestando una especial atención al “importante rol que las mujeres de las clases sociales más humildes y desfavorecidas desempeñan en el conflicto” y ofreciendo a las lectoras “unos modelos como mujeres que no solo les sirvan como referentes, sino también como espejos en los que puedan ver reflejado el heroísmo” (Plaza-Agudo 2019: 49). Así pues, la poeta encumbra en sus romances a mujeres como María Silva y Encarnación Giménez, la lavandera de Guadalmedina, haciéndolas merecedoras del mismo respeto y aliento poético que el también homenajeado Buenaventura Durruti.

En el número 10 de *Mujeres Libres*, publicado en julio de 1937, aparece un breve artículo sin firma titulado “España tierra de romance” en la que se define esta forma poética tradicional como “la expresión de todo lo trágico popular”, afirmando que la “rica cosecha de romances” de “nuestra guerra civil” componen “todo un nuevo ‘Romancero Español’, en el que quedará condensado lo más dramático y glorioso de nuestra Historia” (“España” 1937: 27). En el último número de la revista, de otoño de 1938, otro artículo sin firma ahonda en las características de estos romances surgidos de la guerra:

[...] la palabra vulgar, la poesía del pueblo, ya sea en acción o imaginada, es siempre así: sencilla, clara, surgida espontáneamente de la emoción de los gestores, y, por fluida

7 Fue publicado como folleto en 1936 por Mujeres Libres. El poemario ha sido reeditado en 2020 por la CGT con ilustraciones de Nuria Negro.

8 Los títulos de los romances incluidos en el volumen son los siguientes: “Romance de la Libertaria”, “¡Madrid, Madrid, mi Madrid!”, “¡Ay, rinconcito de Asturias!”, “Romance de la vida, pasión y muerte de la lavandera de Guadalmedina”, “El 19 de julio”, “Romance de Durruti” y “Pasión de Asturias” (Sánchez Saornil 2020).

y viva, rica, no por cantidad silábica ni de palabras, sino en riqueza lírica auténtica -y muy honda- que exteriorizan simples vibraciones: gritos, vehemencias, exclamaciones, moviéndose: toda la gama de voces naturales castas de erudición y limpias de ficción engolada y representativa (“Romance” 1938: 23).

Podemos, en efecto, reconocer estos rasgos en los romances de Sánchez Saornil, escritos “desde la militancia, a vuelapluma” (Martín Casamitjana 1992: 60) y con un lenguaje vehemente y directo, con figuras retóricas que añaden expresividad y musicalidad al poema sin entorpecer su comprensión. El uso de exclamaciones, por ejemplo, se utiliza tanto para evocar la figura de la protagonista, lamentar su destino fatal y advertirle de un peligro inminente -“¡‘Libertaria’, has de ser fuerte! / María Silva, ¡de hierro!” (Sánchez Saornil 2020: 17)- como para arengar a los camaradas y al pueblo -“¡A las armas!, camaradas” (15)-. Además, se adopta un tono épico para enaltecer la fortaleza demostrada por María Silva en los momentos más arduos de su vida, que coinciden con eventos significativos de la historia del momento, fusionándose de esta manera el personaje individual con la memoria colectiva.

En primer lugar, se rememora la noche trágica de Benalup, con la consiguiente huida de María Silva. La agilidad con la que la voz poética exhorta a la joven a huir de una muerte segura en Casas Viejas presenta claras resonancias con el romance lorquiano “Preciosa y el aire”:

¡Ay, María Silva Cruz,
nieta del bravo ‘Seisedos’;
tus piernas de corza joven
hacen competencia al viento!
¡Corre hacia los negros campos;
corre viva, corre presto;
salva tus dieciséis años,
tu vida en flor, que aún es tiempo!
Salta las tapias enanas,
busca refugio en los cerros;
chacales con voz humana
siguen tu rastro sangriento,
¡Corre, María Silva, corre! (Sánchez Saornil 2020: 11).

A continuación, se alude a su paso por las cárceles, marcado por el acoso sexual perpetrado por “alguaciles y escribanos” (Sánchez Saornil 2020: 13).⁹ Sigue su experiencia de la maternidad, amenazada por el comienzo de la guerra

9 Gutiérrez Molina reproduce unos artículos de Miguel Pérez Cerdón -futuro compañero de María Silva- en los que el periodista anarquista denuncia “las insinuaciones groseras” que el “jefe de la cárcel y el municipal carcelero” le prodigaron a María Silva

que la acerca a un destino aciago. El *fatum* de María Silva la asemeja a “los grandes personajes femeninos de las tragedias clásicas” (Plaza-Agudo 2019: 47) y hallará su culmen al final del romance con la irrupción de sus verdugos: “Puños de gigante baten / la puerta del aposento / y la noche entra de pronto, / negra de horror y misterio” (Sánchez Saornil 2020: 17).

El romance presenta también algunos rasgos propios de la estética anarquista. En la literatura ácrata, es frecuente deformar al enemigo otorgándole características asociadas con animales feroces y detestables (Litvak 1981: 46), como se observa en estos ejemplos: “chacales con voz humana” (Sánchez Saornil 2020: 11), “una fiera al acecho” (11), “jeta asquerosa de puercos” (13), “Atila picó de espuelas / su raudo potro siniestro” (15), “los perros / han quebrado sus carlancas” (15). Por su parte, la heroína, María Silva, no solo es identificada con el pueblo, sino que se constituye en la *encarnación* del pueblo, conformando ambos un único *cuerpo* social y afectivo –y resalto estas palabras, dada la importancia del campo semántico referido al cuerpo y la carne en el romance-. En el poema se establecen dos bandos claramente diferenciados: el del privilegio y el de la pobreza, enfrentados en una guerra de clases –“sobre los campos de España / la sal del odio vertieron, / porque [sic] no dieran más pan / que el pan de su privilegio” (15)–; y más adelante: “Lucha cruel han trabado / la aristocracia y el pueblo, / y en revuelto amasijo / de carnes rotas y nervios, / rugen por tierras de España / cada uno por sus fueros” (17). María Silva y el pueblo humilde y libertario al que ella pertenece –un pueblo, como ella, “sin pan, sin libro y sin credo” (9)– son una misma carne. Su futuro compañero, Miguel Pérez Cordon, a quien conoce en la cárcel y que vendría a salvarla de sus depredadores sexuales, es carne de su carne: “Fuera botín descontado / tu carne, carne del pueblo, / si en la sombra no velaran / como dos puntas de acero / –carne de tu misma carne-, / un afán con ojos negros” (13). También su hijo, que le será arrancado de sus brazos, forma parte de su cuerpo: “Pedazos de tus entrañas / necesitan tus alientos” (17). Y, por último, el pueblo a quien la voz poética le encarga vengar su muerte: “¡Ay María Silva Cruz, / carne dolida del pueblo! / [...] ¡carne de tu misma carne, / te vengará el pueblo ibero” (19). De esta manera, el romance de Sánchez Saornil enaltece la figura de la Libertaria y la sitúa a la altura de una heroína trágica con la que el pueblo ácrata puede identificarse.

en la cárcel de Medina Sidonia (2008: 370 y 375). Este acoso se aborda tanto en el romance de Sánchez Saornil como en la novela de Federica Montseny.

La mártir de la revolución: *María Silva la Libertaria* (1951), de Federica Montseny

En 1951, la escritora y política anarcosindicalista Federica Montseny (Madrid, 1905 - Toulouse, 1994) publica una novela breve titulada *María Silva la Libertaria*, en la colección “El mundo al día” de Ediciones Universo (Toulouse). Esta colección sucedió a la revista *Universo* (1946–1948) de la CNT, primera publicación anarquista de carácter cultural del exilio español en Francia (López García 2017: 500), en la que se editaron obras literarias y sobre todo ensayos de temas diversos en formato folleto, a un precio asequible. Al igual que aquellas novelitas publicadas en “La Novela Ideal” y “La Novela Libre” durante los años 20, editadas por sus padres -Federico Urales (Juan Montseny) y Soledad Gustavo (Teresa Mañé)- y ella misma, se trata de una obra que divulga los principios ideológicos del anarquismo (Siguan Boehmer 1981). Aparece además publicada dentro de una serie titulada “Figuras de la revolución española”, cuyo cometido era recuperar y ensalzar a personalidades representativas del movimiento anarquista y mantener viva su memoria en el exilio.¹⁰

Siguiendo la estética de la literatura popular libertaria, Montseny ofrece una biografía novelada de María Silva en diecinueve capítulos cargada de romanticismo, con diálogos que agilizan la acción y le aportan dramatismo y digresiones de corte historiográfico que la ralentizan, en las que la narradora ofrece su propia valoración e interpretación de algunos momentos emblemáticos de la historia y la política de los años treinta en España. Así, las secuencias en las que se novela la vida de María Silva ceden paso por momentos a la contextualización del movimiento anarquista en Andalucía, la crítica feroz a la actuación de Azaña y su gobierno, el testimonio de Germinal García Pérez -quien relata lo ocurrido en Casas Viejas como testigo- o la crónica de las protestas que tuvieron lugar durante el bienio negro, la formación del Frente Popular y el enfrentamiento de las dos Españas.¹¹

En lo que respecta a la representación de la Libertaria en esta novela, interesa observar cómo la narradora contribuye a la mitificación del personaje histórico a través de su identificación con el pueblo anarquista, vencido y relegado al exilio, sirviéndose para ello de ciertas imágenes procedentes del acervo cultural.

10 Otra de las novelas aparecidas en esta serie es *Salvador Seguí, Noy del Sucre* [sic] (1950), de José Viadiu.

11 Esta yuxtaposición de técnicas narrativas diversas está muy presente también en *Mis primeros cuarenta años* (1987), uno de los textos autobiográficos de Federica Montseny, como bien ha analizado Nieva-de la Paz (2019).

Al igual que sucedía en el romance de Lucía Sánchez Saornil, el personaje de María Silva encarna al pueblo sometido a la fuerza bruta de “chacales” (Montseny 1951: 12) y “fieras” (42). En torno a ella, se va tejiendo también “la tela sutil del Destino” (27). Sin embargo, a diferencia del romance escrito en el año 36, la historia de la Libertaria no tiene como fin enaltecer los ánimos y llamar al pueblo a las armas, sino que más bien sirve para ensalzar la superioridad moral de un pueblo ya vencido, como se observa en este fragmento:

Y mientras en la España dominada por la España negra se asesinaba al Arte en la persona de García Lorca, y al pueblo en la figura de María Silva; mientras se humillaba a Unamuno y el ‘¡Muera la inteligencia!’ de Millán Astray era aullado por toda la jauría reaccionaria, en la otra se pugnaba por abrir nuevas perspectivas al mundo absorto y maravillado, simultaneando la lucha en los frentes con las realizaciones socialistas en la retaguardia; respetando la vida de sabios reaccionarios como Marañón y de escritores enemigos del pueblo como Benavente, esforzándose en llenar el vacío de cien años de ultramontanismo con los magníficos elementos del alma popular española, capaz siempre de entusiasmo y de idealismo, abierta al mundo, anhelante de saber y de recuperarse, creciendo siempre dentro de sí misma, en el más conmovedor y magnífico ejemplo de compenetración y de voluntad que pueda dar colectivamente un pueblo (Montseny 1951: 39).

La protagonista es representada con cualidades admirables que hacen de ella un modelo a seguir para las jóvenes lectoras que, como la propia María Silva, acudan a novelas populares anarquistas en su etapa formativa:¹² “estaba dotada de un robusto buen sentido. Era serena y equilibrada, como su abuelo, de alma fuerte, bien templada, poco propensa a los excesos imaginativos. Veía las cosas con lucidez y con calma” (47–48). Su apariencia física se corresponde con la imagen de mujer andaluza “arrancada a un cuadro de Romero de Torres” (8). Algunas de las claves de lectura del personaje creado por Montseny son patentes ya en la nota inicial que encabeza la obra:

No fue una mujer brillante ni extraordinaria. Hija de simples campesinos, no pudo seguir estudios ni adquirir cultura. Era sencilla, buena, humilde, honrada y bonita, *como millones de mujeres españolas*. Pero, tal como es, *nimbada* de poesía y de tragedia, penetra en la *inmortalidad*. Es la *encarnación* y el símbolo del *martirio* de España. Mariana Pineda representa un momento de la conciencia y de la vida españolas. María Silva es

12 “El viejo Seisdedos adora a su nieta. [...] Es él quien la aconseja, quien le pone en las manos las primeras lecturas. Sin duda *Sembrando flores* [de Federico Urales], quizás *Las aventuras de Nono*, de Grave, y esos libros simples de Sánchez Rosa, que hablan el lenguaje sencillo de estos hombres, la lengua que ellos pueden comprender. / Y María lee, atenta y seriecita” (Montseny 1951: 6).

la voz, el alma, la *carne sangrante de un Pueblo crucificado* (Montseny 1951: 2, la cursiva es mía).

De nuevo, se identifica a María Silva con la “carne del pueblo”, una idea frecuente en la estética anarquista que estaba muy presente en el romance de Sánchez Saornil y que aquí se suma a la comparación con esa masa de mujeres españolas que, como ella, no tuvieron acceso a unos estudios o a la cultura. Además, llama la atención la abundancia de vocablos procedentes del ámbito religioso. María Silva es presentada como símbolo del martirio del pueblo español crucificado por la guerra. El uso de un lenguaje propio del fervor religioso es frecuente en la literatura ácrata (Litvak 1981: 134), así como la asunción de una estética del martirologio para glorificar a aquellas “figuras históricas sacrificadas por los valores de la anarquía” (168). Litvak achaca el uso de este tipo de vocabulario cristiano en la literatura anarquista a su “poder evocador y aun aliterativo” (135). En efecto, en la novela proliferan las referencias cristológicas en los episodios finales de la vida de María Silva, cuyos capítulos llevan títulos tan significativos como “Via crucis” y “Las estaciones del calvario”, pero siempre con una intención expresiva, con el fin de sublimar el sufrimiento de la protagonista acudiendo a esas referencias bíblicas compartidas con el público lector. De hecho, la protagonista manifiesta el rechazo de las estructuras religiosas, propio del movimiento libertario, en el episodio en el que el capellán de la cárcel le ofrece salvar la vida a cambio de realizar una confesión completa y abjuración pública de todas sus culpas. María Silva demuestra su superioridad moral sobre sus victimarios al rechazar esta opción y mantenerse fiel a sus convicciones, a pesar de que eso signifique abandonar a su hijo (Montseny 1951: 35–37).

Asimismo, destacan los pasajes en los que se compara a María Silva con la Virgen María, sobre todo en conexión con su embarazo, el parto y la subsecuente maternidad.¹³ La narradora incluso evoca el dolor de aquellas mujeres que dieron a luz en los campos de exterminio nazis como el *summum* del sufrimiento

13 “¿Es posible imaginar nada más sublime, ni más conmovedor, ni más patético que esa joven mujer, casi una niña, con el cuerpo hecho sagrado por la naturaleza, depositaria de la vida y ofrendada a la muerte? / Un rayo de sol, filtrándose por la reja, aureolaba de luz la cabeza angélica. Sus grandes ojos, anegados en una humedad dulce, le comían el flaco semblante... Murillo no tuvo más hermosa ni más extraordinaria modelo para sus vírgenes” (Montseny 1951: 37). El alumbramiento del hijo de María Silva en la cárcel da pie a la exaltación mística de la experiencia del parto: “¡Horas de indecible sufrimiento, en las que la mujer asciende, por el sufrimiento, hasta la divinidad!” (42). Véase Nash para un análisis de la visión esencialista de la maternidad defendida por Montseny en algunos artículos, a la que se opone la perspectiva manifestada por Lucía Sánchez Saornil (1975). Tal y como explica Nieva-de la Paz, la maternidad todavía era considerada un “pilar fundamental en la construcción de la identidad femenina” para

humano, que considera muy superior al padecimiento de Cristo y su madre, “símbolos cristianos del sufrimiento”:

¡Oh, madres que alumbrasteis después entre las alambradas de los campos de concentración nazis; madres que paristeis en los trenes cerrados que os conducían al exterminio; madres que supisteis lo que era el DOLOR, con mayúscula, que apurasteis hasta la hez un cáliz de amargura que ni Cristo ni su madre, símbolos cristianos del sufrimiento, conocieron; vosotras, muertas o supervivientes en la gran tragedia de la que el drama español era el preludio; vosotras, solo vosotras, comprenderéis el martirio de María! (Montseny 1951: 39).

En este fragmento, la narradora se dirige de forma directa a las lectoras, apelando a sus emociones y denunciando el impacto diferencial de la guerra y la represión en las mujeres. Se insiste en las consecuencias de la guerra para las mujeres en otros momentos, como cuando alude a que ellas también padecieron penas de cárcel y muerte como los hombres: “No se respetó a las mujeres. Aquellas señaladas como militantes de partidos de izquierdas y de organizaciones obreras, fueron a la cárcel como los hombres y no pocas a la muerte” (31). Además, la visibilización del papel de las mujeres en momentos significativos de la historia reciente se produce de forma consistente a lo largo de la novela. La narradora menciona tanto a mujeres anónimas como a mujeres cuyos nombres han pasado a la historia, reconociendo la importancia de reivindicar las genealogías femeninas en el ámbito del anarquismo. Por sus conexiones con Andalucía, se refiere expresamente a Teresa Claramunt, dirigente anarcosindicalista que vivió varios años en Sevilla (7), y a Ana Villalobos, maestra racionalista a quien dedica palabras llenas de afecto y reconocimiento (6–7). Mención aparte merecen las alusiones a su madre, Soledad Gustavo, y a la campaña que mantuvo hasta conseguir en 1901 la amnistía de los libertarios detenidos tras la insurrección de Jerez (5), por constituir un reconocimiento de su propio matrilinaje: “Para los andaluces, para los viejos compañeros de Seisdedos, de Cristóbal Grima, de Sánchez Rosa, yo he sido siempre ‘la hija de Soledad’, a la que todos han querido

muchas escritoras del momento (2020: 132), entre las cuales destaca Montseny (136), cuya mirada idealizada es patente en los fragmentos citados. De hecho, la alusión al embarazo y al parto de María Silva en la cárcel forma parte de las licencias novelescas que se toma la autora para añadir un mayor dramatismo al personaje y su situación, poniendo de relieve el impacto que la guerra tuvo en la experiencia femenina de la maternidad. En realidad, el hijo de María Silva y Miguel Pérez Cordon nació meses antes del comienzo de la guerra y “parece seguro que estuvo con ella hasta que se lo entregaron a la familia el día en que se la llevaron para matarla” (Gutiérrez Molina 2008: 145).

con una mezcla de orgullo paternal y de nostalgia” (7). El yo autorial se revela asimismo en otros momentos para reivindicar su participación personal en la denuncia de los sucesos de Casas Viejas.¹⁴

Por último, cabe destacar aquellas alusiones a personajes femeninos históricos que han sido mitificados por la tradición y que contribuyen a ensalzar a la figura protagonista de la novela mediante la comparación. Así ocurre con el paralelismo establecido con otras heroínas o “mártires” revolucionarias, como Mariana Pineda, mencionada en la nota inicial de la obra reproducida más arriba, o Juana de Arco, cuya sombra fantasmagórica aparece al final de la obra, en un pasaje en el que destaca también la introducción del misterioso personaje de la mendiga andaluza, “bruja” o “sibila” que parece salida de una tragedia rural de García Lorca:

Por la carretera avanzaba, apoyándose en un cayado, con un morralillo a cuestras, una vieja, una de esas viejas andaluzas, sarmentosas, cubiertas de andrajos, renegridas, desdentadas, imagen de sibila o de bruja.

El ruido del cayado sobre el asfalto hizo volverse bruscamente a los hombres, que no se cansaban de mirar a la muerta. La vieja avanzó hacia ellos, hasta llegar frente al grupo de los fusilados. Al ver el cuerpo inerte de María, lanzó un alarido y huyó, gritando con voz ronca y rota:

-¡Verdugos! ¡Verdugos! ¡Habéis matado a una santa!

Los falangistas se miraron, inquietos. Un terror irracional hizo presa de ellos. Fanáticos y supersticiosos, contemplaron la extraña y súbita aparición de la vieja como una señal agorera. Oscuras reminiscencias alteraron sus nervios.

Las palabras de la mendiga levantaron ante ellos un fantasma histórico. Y por el aire frío, en la media luz del naciente día, les pareció ver flotar la sombra de Juana de Arco (Montseny 1952: 52).

Si el romance de Sánchez Saornil ofrecía ya unas pautas para convertir a la Libertaria en un icono anarquista, como encarnación del pueblo en lucha con el opresor, en la novela de Montseny se potencia su perfil de mártir, enfatizando la superioridad moral de la heroína trágica y del pueblo vencido sobre sus enemigos.

14 “En aquellos días, solo un diario burgués, ‘La Tierra’ hizo campaña contra las atrocidades de la fuerza pública y acogió en sus páginas los escritos denunciando los atropellos sin nombre que se cometían. Recuerdo que un artículo mío, titulado ‘Los chacales tienen hambre’, ataque violento contra Azaña, le valió al periódico la recogida y a mí un proceso por injurias al jefe del Gobierno que me llevó a las puertas de la cárcel” (Montseny 1951: 12).

La reivindicación de la agencia femenina: *Casas Viejas. Tragedia gótica y campesina* (1992), de Teresa Gracia

El texto dramático *Casas Viejas. Tragedia gótica y campesina*, de Teresa Gracia (Barcelona, 1932 - Madrid, 2001), fue publicado en 1992, aunque su redacción tuvo lugar en 1973 en Roma, todavía bajo las coordenadas del exilio, según aclara la autora en el “Prólogo al lector” (Gracia 1992: 15).¹⁵ Su padre estuvo afiliado a la CNT¹⁶ y, aunque Gracia no menciona este detalle en su prólogo, sí que afirma haber oído hablar de Casas Viejas en su infancia, “pocos años después de los acontecimientos” (14-15), y también, años después, “en el seno de un grupo de anarquistas vegetarianos” que consideraban Casas Viejas como “una tragedia religiosa en la que Dios era la tierra” (15).

La obra se divide en tres partes, con un entreacto sin título entre la segunda y la tercera parte. En la primera parte se introduce a los personajes principales de la obra, quienes ofrecen diversas posiciones frente al anarquismo –destaca especialmente el monólogo de Seisdedos sobre el dinero (90)– y se presenta la peculiar relación entre María, la nieta de Seisdedos, y su novio, Antonio, quien ya anuncia que ha habido tiroteos en Jerez de la Frontera.¹⁷ La segunda parte tiene lugar el 11 de enero de 1933 y trata sobre la implantación del comunismo libertario en Casas Viejas y el comienzo de la represión, a la que también se refiere Seisdedos en el entreacto. Por último, la tercera parte transcurre dentro de la choza de Seisdedos, cuyas escenas finales de incendio y muerte son interrumpidas por Seisdedos para evitarle al público “oír aquí nuestros gritos y daros a oler nuestro olor” (121).

Destaca en este texto dramático, así como en el resto de la producción teatral de Gracia, el uso de un lenguaje poético muy personal y vanguardista (Serrano 1999), alejado del habla cotidiana y plagado de imágenes chocantes, juegos de

15 Teresa Gracia pertenece a la segunda generación del exilio republicano español. Abandonó España cuando acababa de cumplir siete años con su madre y otros parientes. Se formó en Francia, aunque también pasó periodos de su vida en Venezuela, Italia y, finalmente, España. Entre sus obras publicadas se cuentan varios textos dramáticos y dos poemarios en español, además de una novela escrita en francés.

16 El texto dramático va precedido de la siguiente dedicatoria: “A mi padre / a quien la lengua debo” (Gracia 1992: 73).

17 El personaje de Antonio anticipa en la obra el trágico destino de María Silva al insistir varias veces en su temor a que una bala perdida pueda dañar a su novia. Nótese que la alusión al destino fatal que acecha a la Libertaria es una constante en el “Romance de la Libertaria”, *María Silva la Libertaria* y *Casas Viejas. Tragedia gótica y campesina*, lo que contribuye a potenciar el perfil mítico del personaje.

palabras con tendencia a un humor absurdo¹⁸ y una sintaxis compleja con frecuente hipérbaton. El subtítulo de la obra, “Tragedia gótica y campesina”, aparece explicado en el monólogo metateatral de Seisdedos que da comienzo a la obra. Seisdedos, protagonista de este drama, se dirige al público desde la ultratumba, exclamando: “¡estoy quemado!” y señalando que tiene sus “carneS divididas entre el fuego y la muerte” (76). Con esa misma apariencia siniestra, propia de un relato gótico de terror, reaparecerá en algunas escenas de la segunda parte - “*de incendiado*” (102), “*de incendiado, con tiras de ropa pegadas a la piel*” (107-108) y “*solo y chamuscado*” (108)- y de la tercera - “*solo y quemado*” (121)-. En el entreacto antes de la tercera parte “*sale otra vez, muy limpio y compuesto*” (111).

Además de estos cambios en la apariencia de Seisdedos, es posible distinguir que el personaje cumple dos funciones en el drama. Por un lado, Seisdedos actúa en varias escenas como una presencia del más allá, llegada de entre los muertos, que representa la voz de la memoria que conduce al público hasta el mensaje final de la obra. En el drama histórico contemporáneo es frecuente encontrar este tipo de personajes espectrales situados en un espacio liminal entre la vida y la muerte, cuyo cometido es conminar al público a asumir el mandato de la memoria, utilizando con frecuencia la apelación directa a un “vosotros” (García-Manso 2018), como ocurre en las palabras finales de *Casas Viejas*: “Pero vengo por cada uno de nosotros, como si supiera cuántos fuimos y cómo éramos, a pedir que apaguéis este incendio, porque no nos acaba de convencer aquel chiste que se oyó poco después en el parlamento, de que se nos había pegado fuego para apagar la hoguera” (Gracia 1992: 122).

En otras escenas, Seisdedos se comporta como un personaje más de la “tragedia campesina” que se va desarrollando ante el público y participa en las acciones principales del drama: la insurrección esperanzadora con proclamación del comunismo libertario y la subsecuente represión violenta por las fuerzas del orden en la famosa choza. También interactúa con los variopintos personajes que van apareciendo en escena, algunos de ellos, como su nieta María Silva la “Libertaria” o Antonio,¹⁹ el novio de esta, inspirados también en personajes

18 Véase este ejemplo que tiene lugar durante el asedio a la choza de Seisdedos: “UNA MUJER: Ave María... / SEISDEDOS: ¿Qué tiene que hacer esa pájara aquí?” (Gracia 1992: 114).

19 Según ha sido documentado por los historiadores, el novio de María Silva en aquella época era Antonio Cabañas Salvador, alias “Gallinito”, “activo libertario de Casas Viejas” de 27 años, perteneciente a las Juventudes Libertarias, que sobrevivió a la represión y fue detenido y llevado a la cárcel (Gutiérrez Molina 2008: 53-54). La ruptura de María Silva y Antonio Cabañas, tras enamorarse esta de Miguel Pérez Cordon, aparece

reales. Aparece también el personaje de la Abuela –esposa de Seisdedos–, que, como nos revela al final de la obra, lo acompaña desde que murió. Asimismo, se produce una breve aparición del líder anarquista Buenaventura Durruti, pronunciando un mitin político, mientras que los personajes de Madre Vegetariana, Niña Vegetariana y Anarquista Violinista Austriaco participan en diálogos en los que dan sus opiniones sobre el comunismo libertario.²⁰

Al igual que Sánchez Saornil y Montseny, Gracia refleja en su obra el impacto de la guerra en las mujeres: “UNA VOZ DE MUJER (*a lo lejos*): Ha empezado el tiempo en que andan las mujeres por la calle solas en busca del hombre que les cupo en suerte: marido, hijo, novio y hermano. ¡Ay de la mujer con el corazón muy grande! ¡A los cuatro buscará al mismo tiempo!” (108). No obstante, el personaje de María Silva creado por Teresa Gracia difiere bastante de la tradición asentada por los textos anteriores, en los que se presentaba como un personaje humilde, heroico por su final trágico, convertido en icono femenino del pueblo sacrificado por la causa anarquista. En la obra de Gracia, la Libertaria es un personaje con mayor agencia, a quien ya antes de la famosa huida de la choza en llamas se le da la posibilidad de manifestar sus convicciones políticas. En su primera aparición, le habla a su abuelo del mitin de Durruti y exclama: “¡Qué contenta estoy de ser joven! Ser joven es mi destino. Me da la impresión de estar viviendo los últimos días de una era y que mañana, a las ocho, empezará otro milenio” (79). La revolución se acerca y para María Silva esto es un motivo de esperanza, por el que no duda en decirle a su abuelo que ofrecería su vida (80). Más adelante, Antonio, su novio, sale a escena buscándola, preocupado ante el comienzo de la insurrección y la posibilidad de que una bala “volando invisible tres o cuatro veces por su trayectoria, la tuerza y se llegue a descansar en el pecho de tu novia...” (82). Seisdedos le informa entonces de que “María Silva

ficcionalizada en la novela de Federica Montseny. Teresa Gracia opta por modificar el perfil político de su personaje, Antonio, que se muestra como un joven apolítico que solo se significa al final de la tragedia, forzado por los acontecimientos, y que muere en la choza incendiada de Seisdedos. Esta decisión contribuye a ensalzar el empoderamiento del personaje de María Silva, como veremos.

20 El personaje de la Niña Vegetariana, por ejemplo, interrumpe el mitin de Durruti para decirle que “no estuvo bien matar a un hombre viejo que hubiera podido ser su padre, el señor Soldevilla, si es que fue él, si es que se llamaba así, tan viejo que ya tenía a Dios a la vista...” (Gracia 1992: 78). Se refiere a Juan Soldevila Romero (1843–1923), político y cardenal español asesinado por el grupo anarquista “Los Solidarios”, del que formaba parte Durruti. En diálogos como este es posible observar la perspectiva crítica de Teresa Gracia.

estaba leyendo *La Soli* hace poco debajo de un árbol” (83), y resalta así nuevamente su interés por la política. En un diálogo con el Anarquista Violinista Austriaco, María Silva demuestra tener conocimientos sobre *La conquista del pan*, de Kropotkin (86–87) y, más adelante, hablando con Antonio, citará a Proudhon y señalará haber estado leyendo “hasta las tantas” desde *El hombre y la tierra* – del geógrafo anarquista francés Élisée Reclus– hasta la *Filosofía de la miseria* – de Proudhon–, pasando por seis novelas de Zola (97). Aparece retratada, pues, como una anarquista bien informada, autodidacta. María Silva demuestra también tener convicciones feministas en sus conversaciones con Antonio, su novio, quien se queja de que ella no le haga caso y valore su libertad por encima de él (91). En el siguiente diálogo se puede observar cómo María Silva reprende a Antonio por no implicarse en la lucha libertaria:

MARÍA SILVA: No podemos quedarnos sentados en cómodas órbitas, Antonio...

ANTONIO: Te cedo las mías y verás por mis ojos.

MARÍA SILVA: ...habiendo tanto que hacer en... el cielo, porque esas transparencias de azulada leche que nadie ha podido beber, salvo el alma que diariamente de ellas mama, tendrán que reflejar un día la imagen de la nueva sociedad, proyectada por los potentes rayos de la Justicia, ese sol de la tierra que tantas lecciones le puede dar al otro (Gracia 1992: 94).

María Silva es una mujer moderna, que expresa sus ideas con pasión y se sitúa en la primera línea de la lucha anarquista; un comportamiento ante el que Antonio reacciona conminándola a asumir los roles de género tradicionales, llegando incluso a cuestionar que sea una verdadera mujer, dado que no se adapta a la visión esencialista predominante y no parece preparada para adoptar un rol maternal y tener hijos:

ANTONIO: ¿Lo ves que de todo hablas menos de nosotros? ¿Qué vas a llevar en la barriga tú? ¿Para qué te la han puesto?

MARÍA SILVA: Si el tenerla hasta los topes con un niño no me impide pensar, y es probable que así sea porque romper aguas en el parto no lleva a un derrame de materia cerebral, pariremos... Pero quiero que el compañerito conozca un mundo mejor.

ANTONIO: Y la compañerita muerte ¿en qué punto del programa la ponéis? ¿Es un derecho? ¿un deber por cumplir ante todo? (morir primero, vivir después)... ¿Habrá buenas y malas muertes? ¿Se repartirán, se prepararán, se impedirán?

MARÍA SILVA: Para cada cual la suya. Estoy contra la pena que la da.

ANTONIO: Dame por fin tu mano que quiero que me entienda. María Silva, esas ideas, esos vuelos, más vale que no los tengamos nosotros. Quienes los albergan viven muy cerca de la tapa de sus sesos [...].

Mira, yo que por hombre [...] debiera lanzarme a pelear en guerras bajo las faldas de una bandera, esperando de mis venas que me den la gloria en el acto de estallar, me quedaré sin embargo a tu lado, en el hogar, salvo a partir en pedazos a quien te hiciera daño

a ti y a quien pisara mi tierra con zapatos que no son de campo. En eso sí podría morir, gastándome de una vez en muerte todo mi ahorro en vida que es la edad...

Tendrás un hombre en casa, que no se afilia, porque viejo y todo seguirá siendo hijo de su madre y de ninguna puta idea.

María Silva, ¡quítate los pájaros de la cabeza, dales libertad!

MARÍA SILVA: ¿Para meterlos en tu jaula? (Gracia 1992: 95-96).

Como se puede observar en el fragmento, María Silva cuestiona y reacciona a todos sus argumentos, señalando que parir no le impide pensar y que le gustaría dejarle a su hipotético hijo un mundo mejor. En cuanto a la oferta que Antonio le hace de permanecer a su lado en el hogar y solo tomar las armas para protegerla a ella o a su tierra, sin afiliarse a ningún partido, pidiéndole que a cambio se quite “los pájaros de la cabeza”, ella también contesta con una negativa, sin someter su propio criterio a “la jaula” que él le ofrece, asociando de esta manera la imagen tradicional de Antonio con una restricción para la libertad de las mujeres. Así pues, estamos ante una María Silva empoderada, con un ideario anarquista y feminista firme y que no se somete a criterios ajenos. Durante el asedio de la choza, rechaza en un principio abandonar el refugio junto con las otras mujeres: “Abuelo, no os vamos a dejar, aceptando la libertad que libertariamente nos dais, en el momento en que el más alto y libre albedrío exige que quedemos presas con vosotros...” (113). Finalmente, accederá a salir ante la insistencia de Antonio, quien decide sacrificarse por la causa (120). En su parlamento final, Seisdedos informará al público de cómo murió la Libertaria tres años más tarde, y da cuenta de su destino trágico.²¹

La construcción del mito de la Libertaria, según se ha podido observar en el recorrido propuesto, se va consolidando desde las primeras recreaciones realizadas en los años 1933 y 1934, hasta el último texto dramático incluido en este estudio, escrito en 1973. En cierta medida, es posible reconocer la influencia de las impresiones y retratos ofrecidos en la prensa del año 1933, que oscilaban entre la imagen de una temible joven guerrillera que ayudaba a su abuelo a cargar las armas y la de una bella e inocente campesina sin ningún vínculo con la revolución. Sin embargo, no será hasta el año 1936, con el fusilamiento de la

21 “María Silva, la nuestra, la Libertaria aquella que tanto soñaba con meterse en una revolución de un salto, aquélla... ¡Ay, me falta la palabra, ya de por sí escasa! A la vuelta de un camino, no sabemos si de frente o por la espalda, perdió la vida por un agujero. [...] María Silva salió un día con sus sueños y se encontró con una bala que volaba con los suyos, y ambas cayeron juntas...” (121).

Libertaria a comienzos de la Guerra Civil, que la figura de María Silva cobre especial protagonismo en la producción cultural.

El “Romance de la Libertaria” (1936), de Lucía Sánchez Saornil, la presenta como una heroína revolucionaria, encarnación del pueblo con el que aparece identificada social y afectivamente. El romance ensalza la fortaleza de la joven en distintos momentos de su vida y alude de forma específica a experiencias femeninas como la vivencia del acoso sexual sufrido en la cárcel o la maternidad. La voz poética arenga al pueblo a tomar las armas y vengarse de la camarada caída, fusionando la historia individual con la memoria colectiva de la guerra. Sánchez Saornil convierte a María Silva en un icono anarquista con el fin de arengar al pueblo en su lucha contra el opresor.

Ya en el exilio, Federica Montseny publica la biografía novelada *María Silva la Libertaria* (1951), en la que la protagonista se convierte en mártir de la revolución. Los episodios dedicados a María Silva, cargados de romanticismo, contrastan con las digresiones históricas en las que la narradora ofrece su interpretación crítica de algunos momentos emblemáticos de la política de los años 30 en España. En esta obra, respondiendo al momento histórico en el que la Guerra Civil –y la posibilidad de regresar a España tras la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial– está ya perdida, la Libertaria se convierte en el símbolo del pueblo anarquista martirizado por la guerra; un pueblo vencido y en el exilio al que la narradora otorga una superioridad moral muy por encima de la de su enemigo.

Por último, *Casas Viejas. Tragedia gótica y campesina* (1992), la obra escrita por Teresa Gracia en 1973, cuarenta años después de los sucesos de Casas Viejas, mantiene el interés por la lucha anarquista de 1933, si bien revela una mayor diversidad de opiniones y, sobre todo, le otorga una mayor agencia política e intelectual al personaje de María Silva que las anteriores versiones. El personaje de la Libertaria cuenta en esta obra con una conciencia revolucionaria clara, forjada a través de la lectura de textos de destacados teóricos anarquistas. Además, aparece caracterizada como una mujer moderna con convicciones feministas al oponerse con argumentos firmes a los deseos de Antonio, su novio, de relegarla al rol tradicional del “ángel del hogar”.

Las tres obras presentan interesantes diferencias de forma y fondo en lo que respecta a la representación del personaje histórico mitificado, diferencias que tienen mucho que decir sobre la intención ética y política de sus autoras, el contexto histórico y cultural en que tuvo lugar su creación y el público al que se dirigían. No obstante, sobresale en todas ellas el sólido compromiso de sus autoras a la hora de visibilizar el impacto de la guerra y la represión en las mujeres y de

reivindicar la construcción de un matrilinaje, una genealogía de mujeres admirables con la que cada generación pueda identificarse.

OBRAS CITADAS

- Aznar Soler, Manuel. 2002. “*Seisdedos*, tragedia campesina de Pascual Pla y Beltrán”, en Marie-Claude Chaput y Thomas Gómez (dirs.), *Histoire et mémoire de la Seconde République Espagnole. Hommage à Jacques Maurice*, París: Université Paris X-Nanterre: 239–250.
- Baroja, Pío. 1933. “La literatura culpable”, *Ahora* (Madrid), 22 enero: 5.
- Brey, Gérald y Jacques Maurice. 1976. *Historia y leyenda de Casas Viejas*, Bilbao: Zero.
- “España tierra de romance”. 1937. *Mujeres Libres*, 10 julio: 27.
- “Figuras del drama de Casas Viejas. Ahora resulta que la terrorífica ‘Libertaria’ es una bella e inocente panadera de dieciocho años, que no intervino en los sucesos”. 1933. *Heraldo de Madrid*, 16 enero: 11.
- García-Manso, Luisa. 2018. “Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo”, *Signa*, 27: 393–417.
- Gracia, Teresa. 1992. ‘*Casas Viejas*’ y ‘*Una mañana, una tarde y una vida de la señorita Pura*’, Madrid: Endymion.
- Gutiérrez Molina, José Luis. 2008. *Casas Viejas. Del crimen a la esperanza. María Silva “Libertaria” y Miguel Pérez Cordón: dos vidas unidas por un ideal (1933–1939)*, Córdoba: Almuzara.
- Guzmán, Eduardo de. 2007. *La tragedia de Casas Viejas, 1933. Quince crónicas de guerra, septiembre de 1936*, Madrid: Vosa.
- “La tragedia de Casas Viejas”. 1933. *La Voz* (Madrid), 13 enero: 1.
- Litvak, Lily. 1981. *Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880–1913)*, Barcelona: Antoni Bosch.
- López García, José-Ramón. 2017. “Universo”, en Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García (eds.), *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939. Tomo IV*, Sevilla: Renacimiento: 500–501.
- “Lo que dice ‘La Libertaria’ de los trágicos sucesos de Casas Viejas”. 1933. *Ahora* (Madrid), 17 enero: 9.
- Martín Casamitjana, Rosa María. 1992. “Lucía Sánchez Saornil. De la vanguardia al olvido”, *DUODA. Revista d’Estudis Feministes*, 3: 45–66.
- Mintz, Jerome R. 1982. *The Anarchists of Casas Viejas*, Chicago: University of Chicago Press.

- Montseny, Federica. 1951. *María Silva la Libertaria*, Toulouse: Universo.
- Nash, Mary. 1975. "Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil", *Convivium*, 44-45: 72-99.
- Nieva-de la Paz, Pilar. 2019. "Autobiografía, política y escritura. *Mis primeros cuarenta años*, de Federica Montseny", *Revista de Escritoras Ibéricas*, 7: 55-84.
- _____. 2020. "Identidad femenina y maternidad: *Yerma* (1934), de Federico García Lorca", en *Mujeres en las artes - Marzo 2019*, Madrid: Comunidad de Madrid: 132-150.
- Pla y Beltrán, Pascual. 1934. *Seisdedos (Tragedia campesina)*, Valencia: Unión de Escritores y Artistas Proletarios.
- Plaza-Agudo, Inmaculada. 2019. "Modelos de identidad femenina entre la vanguardia y el compromiso en la poesía de Lucía Sánchez Saornil", *Revista de Escritoras Ibéricas*, 7: 25-54.
- Plaza Plaza, Antonio. 2019. "El teatro proletario en Madrid. Del grupo Nosotros a la compañía de teatro proletario de César Falcón (1931-1934)", *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 14: 137-177.
- Ramos Espejo, Antonio. 1984. *Después de Casas Viejas*, Barcelona: Argos Vergara.
- [Rodríguez Carballeira,] Hildegart. 1933. "Ofrenda cordial: Libertaria", *La Tierra* (Madrid), 26 enero: 4.
- "Romance". 1938. *Mujeres Libres*, 13 (otoño): 23.
- Romano, Julio [González y Rodríguez de la Peña, Hipólito]. 1933. "La bárbara tragedia rural de Casas Viejas", *Crónica*, 22 enero: 2-8.
- Sánchez Saornil, Lucía. 1936. "Romance de 'La Libertaria'", *Mujeres Libres*, día 65 de la Revolución: 8.
- _____. 2020. *Romancero de mujeres libres*, Madrid: Confederación General del Trabajo.
- Sender, Ramón J. 2016. *Viaje a la aldea del crimen. Documental de Casas Viejas*, Barcelona: Libros del Asteroide.
- Serrano, Virtudes. 1999. "La expresión dramaturgica de Teresa Gracia: Vida y territorio", en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939*, Barcelona: Gexel: 379-389.
- Siguan Boehmer, Marisa. 1981. *Literatura popular libertaria (1925-1938)*, Barcelona: Península.
- Vilches-de Frutos, Francisca. 2008. "Los derechos políticos de las mujeres: el sufragio femenino en el teatro español de la II República", en Pilar Nieva-de la Paz, Sara Wright, Catherine Davies y Francisca Vilches-de Frutos (eds.),

Mujer, literatura y Esfera pública: España 1900-1940, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies: 159-177.