

ESPACIO, GÉNERO Y CRÍTICA EN *EL NIÑO DE BRENES*, DE LOLA RAMOS DE LA VEGA

Natalia MUÑOZ MAYA
École Normale Supérieure de Lyon
ORCID: 0000-0001-9448-8497

Resumen

Este artículo ofrece una relectura crítica de *El niño de Brenes*, obra de Lola Ramos de la Vega, desde una perspectiva feminista y geocrítica. A través del análisis de los espacios de autoría, los ficcionales y aquellos ocupados por los personajes femeninos, se explora cómo el contexto andaluz actúa no solo como escenario, sino como elemento identitario y reivindicativo. La autora subvierte determinadas convenciones del género chico y propone una reflexión sobre las dinámicas de poder, género y cultura, revalorizando el teatro breve como espacio de resistencia simbólica.

Palabras clave

Género chico, espacios literarios, costumbrismo, andalucismo, personajes femeninos, geocrítica

Abstract

This article presents a critical rereading of *El niño de Brenes*, a work by Lola Ramos de la Vega, from a feminist and geocritical perspective. Through the analysis of authorship spaces, fictional settings, and those occupied by female characters, it explores how the Andalusian context functions not only as a backdrop but also as a site of identity and empowerment. The author subverts certain conventions of *género chico* and encourages a reflexion on power,

gender, and cultural dynamics, revaluing short theatre as a space of symbolic resistance.

Keywords

Género chico, literary spaces, regionalism, andalusianism, female characters, geocriticism

Introducción

Lola Ramos de la Vega fue una soprano, actriz, dramaturga, empresaria y maestra nacida en Málaga a finales del siglo XIX¹, pero «reciada en Sevilla» y «más andaluza que la Giralda»². Desde los cinco años trabajó en el teatro como *petite* actriz en la compañía barcelonesa de Juan Bosch y pasó toda la vida que conocemos de ella, actuando como tiple y actriz y escribiendo obras de teatro, generalmente zarzuelas cortas que pudo representar y publicar en la colección de teatro *El teatro moderno*³ (nº291), y también cuentos que publicó en prensa. Lola participó activamente en el mundo del arte y parece que contó con el apoyo y las redes necesarias para profesionalizarse como escritora y artista y acabar consiguiendo reconocimiento y fama en su época, aunque todavía es una autora desconocida y muchas de sus obras están inéditas, de otras no sabemos su paradero y la mayoría no están digitalizadas, por lo que

¹ Se ha podido situar, aproximadamente, la fecha de nacimiento de la autora en 1884. Puede leerse más en Lola Ramos de la Vega (2023). ¡Del valle... al monte! El caserón de las flores. Muñoz Maya, Natalia, Dykinson: Madrid, donde también se encuentra toda la información que se ha encontrado hasta el momento sobre la vida y la obra de esta autora.

² Estas dos citas literales se han extraído del único texto autobiográfico que se tiene de la autora, localizado en *Ejército y armada: diario defensor de sus clases activas y pasivas*, del 21 de diciembre de 1908. Su transcripción completa y comentario se puede encontrar en Lola Ramos de la Vega (2023). ¡Del valle... al monte! El caserón de las flores. Muñoz Maya, Natalia, Dykinson: Madrid.

³ El teatro moderno fue una revista que contenía, mayoritariamente, teatro español del momento, o de la época inmediatamente anterior. Se publica desde 1925 hasta 1932, con un total de 344 números. Esta publicación de sus textos no era común para las mujeres de la época, otras escritoras tuvieron que publicar desde el anonimato, usando pseudónimos y difundiendo sus obras en corta tirada en pequeñas editoriales (algunas probablemente autofinanciadas) y hoy presentan numerosos problemas para la localización y el estudio de sus textos.

no son fácilmente accesibles. Algunas investigaciones la han tenido en cuenta y la han incluido en diccionarios de escritores o en entradas biográficas.

Su producción teatral se enmarca en lo que la crítica ha llamado el «género chico», dentro de la modalidad teatral del teatro por horas. A pesar de ser piezas muy populares en su época y ser «sobre todo el reino de las burguesías medias y bajas [...], así como el de los pequeños propietarios, profesiones liberales» (Salaün, 2011, 182), la historia crítica del teatro y de la literatura en general no les ha dedicado demasiado espacio. Amparo Quiles apunta de sus obras que «oscilan entre el tipismo del sainete-generalmente andalucista— y el melodrama populista» (Quiles Faz, 2009, 955). Desde el prisma cartográfico, es interesante hacer hincapié en que, exceptuando uno de sus textos⁴ (de los que se han podido localizar), todos están ambientados en Andalucía. Así, resulta fundamental para este estudio considerar, no solo su recreación literaria, pues Andalucía ha funcionado históricamente en la literatura costumbrista como un espacio altamente codificado y lleno de imágenes tipificadas, es más, «pocos son los lugares que como Andalucía han gozado o sufrido, según se mire, de mayor cantidad de mitificaciones, idealizaciones, alabanzas y denuestos» (Moreno Navarro, 2013, 47), sino también la manera en que la propia experiencia de vida de la autora influyó en la elección y representación de estos lugares, pues,

«en el terreno específico de la teoría literaria, la primera constatación es que el espacio en literatura es, al mismo tiempo, signo y referente, pues la ciudad empírica se funde con la ciudad imaginaria que diseñó el escritor. Esta doble condición del espacio ficticio genera un juego de espejos falsos que contribuye a la riqueza del fenómeno literario. La libertad creadora del autor desafía constantemente las expectativas de los lectores, ya sea que el espacio textual refiera mediante un contrato toponímico a una ciudad real como París, a una ciudad imaginaria como la Yonville de *Madame Bovary* [...] Situado en algún punto entre los polos de la máxima referencialidad y la total autono-

⁴ La calderada, que se sitúa en Hungría.

mía imaginaria, el espacio resulta un factor decisivo en la configuración del pacto literario». (Puppo, 2024, 259).

En la Andalucía de este momento y en este género literario, el del teatro chico, costumbrista, breve y situado casi siempre en Andalucía, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, los hermanos Álvarez Quintero, gozaban de gran fama y éxito. Sus obras fueron traducidas a otras lenguas, representadas por actores y actrices muy relevantes y la crítica literaria, así como los estudios culturales en general, les han prestado atención y han estudiado con detenimiento sus obras y las imágenes, estereotipos y visiones que proyectaron sobre lo andaluz y Andalucía. Es interesante añadir que, en una página de la revista gaditana, *Diana*⁵, Lola Ramos de la Vega publica uno de sus cuentos, *De veritas*, y, en el párrafo previo, hay una pequeña nota bio bibliográfica que compara a Lola Ramos con los Quintero, situándola en una industria y en una tradición literaria:

«Nacida en Málaga y criada en Sevilla, tiene el rumbo garboso, el graceje chispeante y el corazón de fuego de la raza andaluza. Sabe sentir el arte en la hondura de su alma meridional y derramarlo en versos [...] Al modo de los hermanos Quintero, Lola Ramos copia siempre del natural y sus cuadros, llenos de colorido y de sol, son escenas vividas que la autora recoge en su lienzo de artista, inspirándose siempre en las fuentes de la realidad [...] Armoniza la sal y el donaire de su tierra con una exquisita delicadeza de asuntos y de pensamientos»

Andalucía está presente en sus textos desde los títulos, así contamos con *La buñolá* (1905), *¡¡Un cordobés!!* (1907), *El niño de Brenes* (1908), *Málaga tiene la fama* (1929). Revisitar estos estereotipos e imágenes con una perspectiva crítica contribuye, no a erradicar estas imágenes simplistas o erróneas sobre esta tierra, sino más bien a reconfigurarlas y darles el espacio que les corresponden en nuestro conocimiento. También, en todos estos textos encontramos expresiones propias de esta región, como se verá más adelante, y,

⁵ En *Diana*, *Revista Universal Ilustrada* (Cádiz, 31 de octubre de 1909).

desde el punto de vista lingüístico, hay que tener en cuenta que todas sus obras, exceptuando *La calderada* (1910), las escribe transcribiendo fonéticamente las hablas andaluzas (sin emplear los símbolos gráficos propios de estas las transcripciones), demostrando un gran dominio de los diferentes acentos y variedades sociolingüísticas y asociando distintos usos del habla a sus personajes según su estatus social dentro de la trama.

Esta elección de escritura en andaluz no es extraña ni en la época, ni en el género. De hecho, los hermanos Álvarez Quintero fueron los mayores representantes de esta escritura en andaluz. Su obra tuvo y tiene gran difusión y hoy en día y tras un análisis de esta escritura, se puede decir que sus textos contribuyeron en buena parte a «propagar esa imagen deformada y avulgarada de nuestras hablas. Optaron por reflejar parcialmente la rica diversidad del andaluz, contaminándola de vulgarismos de extensión panhispánica y de no pocas falsedades fónicas-el ceceo en posición implosiva es especialmente llamativo- y léxicas» (Pons, 2000, 77).

La recreación de las hablas andaluzas, la ambientación en sus ciudades y pueblos y los temas elegidos, no solo responden a las características de este tipo de teatro o a cuestiones estilísticas, sino que demuestra cierto arraigo identitario y pertenencia cultural de la autora, entendiendo este arraigo como «quizás la necesidad más importante y la más desconocida del alma humana. Un ser humano tiene una raíz por su participación real, activa y natural en la existencia de la colectividad, una colectividad que conserva vivos algunos tesoros del pasado y algunos presentimientos del porvenir» (Weil, 1943, 23). Además, en cierto modo se produce una reivindicación de lo andaluz, Lola Ramos de la Vega no solo refleja un espacio ficcional, sino que también mantiene viva una tradición lingüística y cultural que refuerza el sentido de pertenencia de sus personajes y del público a la realidad andaluza.

Hemos podido constatar este sentimiento de arraigo y pertenencia no solo a través de los textos de la autora, sino también a partir de los paratextos presentes en sus obras: dedicatorias, notas de la autora y anotaciones. En este estudio se han escogido las dedicatorias de la obra que nos ocupa, *El niño de Brenes* (1908), pero es importante aclarar que las interpretaciones sobre el arraigo identitario de la autora con su región, Andalucía, también se derivan

de una lectura detallada de otros documentos y textos que se han podido localizar a través de la búsqueda archivística y en la prensa histórica.

Tres dedicatorias situadas

Hay en esta obra 3 dedicatorias interesantes desde el nivel espacial y dirigidas a diferentes personalidades. La primera de ellas es a los empresarios teatrales del Teatro Gran Vía de Barcelona, que hicieron posible que su primera comedia se pusiera en escena. Según relata, les prometió dedicarles la primera obra que se estrenase en Madrid. Combinando así, el honrar a su criatura⁶, con una muestra de gratitud. La segunda dedicatoria se dirige a Ricardo Güell, uno de los actores de la representación, al que alaba comparando su salero y gracia con el Camino de las salinas⁷ de Cádiz. Para reforzar esta idea, no recurre al propio criterio como autora⁸, sino al del público y a la de la ilustrada prensa madrileña, «dos autoridades» que legitiman su apreciación. Luego, alaba la tierra de origen de este actor, Cataluña, otra vez «en un grito maternal». La tercera y la más extensa, está destinada a los intérpretes de la obra. Desde la segunda línea, la autora decide que

⁶ Se han localizado varios paratextos de la autora en los que la interpretación sugiere que esta concibe la creación literaria como un asunto maternal, como algo que corresponde a las mujeres. Se puede leer más en Muñoz Maya, Natalia (2022). “Dolores (Lola) Ramos de la Vega, dificultades e inversión del orden patriarcal”, en G. Rodríguez, Sandra (Ed.), *Resistencias Literarias: Los Lenguajes contra la Violencia*, Dykinson: Madrid, pp. 105-116.

⁷ Es una ruta paralela al río Guadalquivir por la zona del Parque Natural de Doñana. El paisaje está formado por las marismas y las salinas, que lo emblanquecen y lo convierten en un área geográfica con mucho valor estético, pero no solo: la flora y la fauna son ricas y observables en diferentes fases vitales a lo largo del año.

⁸ Las mujeres tienden a acentuar sus propios actos lingüísticos, matizando los juicios y decisiones [...] Su modo de hablar corresponde a un sujeto que no cuenta demasiado con ser tomado en serio, y que debe preocuparse en cada momento para establecer, [...] su propia credibilidad. Un sujeto que a duras penas es reconocido como dotado de un poder-hacer en el sentido de autoridad y de capacidad, todavía menos de un poder-hacer tan particular como lo es la competencia para emitir juicios (Cabanilles, 1989: 19-20).

«diremos en andaluz: nos han dejao múos». A lo largo de esta última se habla de las «viejas sevillanas, castizas y con ángel», a quienes alaba por su gran interpretación, también se menciona con orgullo la huerta valenciana, de la que proviene otro actor, de una Giralda de oro que merecería otro de ellos por su buen hacer y, al llegar al final, no falta el agradecimiento a «la ilustrada prensa madrileña, que tanto los aplaudió».

Esta reiterada mención a la prensa no es casualidad y nos muestra la voluntad de la autora de mantenerse en la industria teatral, pues, este medio tenía una relación muy estrecha con el teatro por horas: se anunciaban y reseñaban las representaciones que habría o que habían tenido lugar en los diferentes teatros y ciudades, lo que tenía un peso fundamental en la difusión y el éxito de las obras. Sin embargo, más allá de una estrategia comercial o protocolaria, se percibe cómo las imágenes poéticas y comparaciones con las que muestra agradecimiento y admiración por los y las intérpretes, están profundamente ancladas en la tradición, o bien andaluza, o bien geográficamente situadas en la tierra de nacimiento de los actores.

En este juego de ciudades y referencias, Madrid emerge como el epicentro cultural en el que se añora con representar una obra, en el que se legitiman los juicios artísticos de los demás y las referencias andaluzas, vivas y llenas de carga poética, se quedan en una posición subordinada dentro de esta red de poder simbólico, y así es como se refleja la jerarquización cultural y territorial de la época. Este juego de poderes sigue presente, en mayor o menor medida, en los días actuales. Tras la extracción de rasgos culturales típicamente andaluces para la conformación de la identidad cultural nacional, se han ido consolidando estereotipos e imágenes negativas relacionadas con el Sur de España, que hoy en día siguen funcionando como elemento de poder.

El niño de Brenes

El texto en el que nos vamos a detener es *El niño de Brenes*, una zarzuela en un acto y en prosa, acompañada de la música de Pedro Córdoba. Fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 23 de mayo de 1908. Para las citas textuales de este estudio, se tendrá en cuenta la paginación del impreso de 1908 de la Sociedad de Autores Españoles. En la transcripción se mantiene el texto tal y como aparece en el impreso, esto es, respetando el uso de las cursivas, tildes y demás aspectos ortográficos.

La trama gira en torno a Rocío, una joven de Chipiona que viaja a Sevilla para recuperar el dinero que su marido prestó a Don Murillo, un vendedor de cuadros, y que no ha sido devuelto. Desde su primera aparición, Murillo es retratado como un hombre violento cuando habla de las mujeres, en esta ocasión de las suegras: «¡Después e to no son malas; dos patás en la barriga á tiempo y como la sea! (p. 15)», y que, fascinado por la belleza de Rocío (a la que cosifica y descompone en partes), propone saldar su deuda el dinero solo si ella acepta reunirse con él en privado, sin testigos y con una botella de vino.

Rocío, consciente de las malas intenciones y del peligro, finge aceptar mientras trama una estrategia para protegerse. A medida que busca ayuda, descubre que los hombres que deberían respaldarla, el inspector Pedro y Don Luis, el alcalde del barrio, también intentan aprovecharse de ella. Indignada por la hipocresía de quienes se presentan como protectores, idea una venganza con la complicidad de su tía: atraerá a estos hombres a su casa y los encerrará en un desván donde serán atacados por loros hambrientos y furiosos de la tienda de pájaros de su tía y en un balcón donde diluvia a mares.

En paralelo, la obra desarrolla una segunda trama en torno al Niño de Brenes, un supuesto maleante que tiene en vilo a las autoridades y al pueblo. El alcalde del barrio, en un primer momento, se enorgullece de haberlo capturado, pero luego se revela que ha detenido a la persona equivocada. Finalmente, el verdadero Niño de Brenes hace su aparición en la escena final, justo cuando los hombres salen malheridos de su encierro. Realmente es Juaniyo, el marido de Rocío, que ha venido desde Chipiona tras enterarse de que ella estaba en apuros y amenaza a los demás. Es este personaje quien dará la lección final a los demás: Rocío merece respeto.

La configuración del espacio: Sevilla y su imaginario

Desde la primera acotación, la autora sitúa la acción en un espacio reconocible para el público: una calle sevillana con la Torre del Oro y los Juzgados al fondo, posiblemente la calle San Fernando. A lo largo de la obra, las referencias a Sevilla y a su cultura son constantes, dotando al texto de un profundo arraigo costumbrista. Se mencionan conceptos como la «juerga», que no solo aparece como tema de diálogo, sino también como parte de la acción dramática, con los personajes debatiendo cómo debe ser una verdadera «juerga» que está representada en uno de los cuadros que vende Murillo:

«MIG.- Pero digasté, señó Muriyo; dos deos de vino y no hay porvorones ni casaya y er velón apagándose... pero, ¿esto es una juerga en Seviya?

MUR.- Ya lo creo; pero hay que tené en cuenta er való de la tablita; pos si hubiera jamón en durse, alfajores, champarne y luz eléctrica, ¿iba á costar una juerga cuatro pesetas? (p. 16) ».

Con la enumeración de elementos lujosos, como el jamón dulce, los alfajores, el *champagne* y la luz eléctrica, se reivindica en cierto modo el carácter popular de este evento. No solo se explica a modo de diccionario lo que implica esta *juerga*, sino que se reflexiona sobre cómo estas experiencias se representan, se consumen y se perciben en la sociedad. Del mismo modo, hay una presencia considerable de elementos típicamente andaluces, como la mesa camilla, o expresiones típicas del habla local, como en «Home... si le paese asté que er caso es pa ponerse á *jugar á piolá*» (p. 26), siendo este juego la manera andaluza de referirse al que consiste en saltar por encima de la cabeza de otra persona; o «Nosotros estamos al *aliquindoy* y rondando la taberna del tío Meregirdo» (p. 27), que en este caso implica estar pendiente o atento a cualquier suceso.

Estas presencias, como también (aunque breve en esta obra, pero presente en otras muchas de la autora) la de las cigarreras, vinculadas a la Fábrica de Tabacos de Sevilla (en esa calle San

Fernando), o el protagonismo del flamenco, dejan patente cómo Andalucía no solo es un telón de fondo, sino que actúa como un personaje más de la obra, marcando el tono, las costumbres y la interacción de los personajes.

El viaje y la venganza de Rocío

Uno de los aspectos más interesantes de la obra es el papel de Rocío, una mujer joven que desafía en cierto modo las convenciones sociales. Procedente de Chipiona, viaja sola a Sevilla con el objetivo de recuperar el dinero que su marido, como una especie de prestamista, dejó a varias personas, y que no ha sido devuelto. Explorar las experiencias de las movilidades y los desplazamientos desde la perspectiva de las mujeres, es una vivencia femenina del espacio que merece ser tratada. Su viaje en solitario y su independencia asombran a los personajes de diferentes formas. La primera en reaccionar es su tía, Dolores, que se asombra de que haya viajado sola y lo asocia a algún problema de Juaniyo, su marido: «Vaya, cuéntame, Rosío. ¿A qué se debe que hayas venío a Seviya y sola? ¿Le pasa algo á Juaniyo? » (p. 20). Luego, cuando Rocío y Murillo se encuentran por primera vez, la autora introduce muchas acotaciones sobre lo asombrado y paralizado que este queda al verla y en un aparte e indicando la malicia con la que ha de desarrollarse el mismo, nos muestra la intención de Murillo y cómo la inversión de los espacios tradicionalmente asociados al género masculino y femenino son una oportunidad para violentar a la mujer: «Er marío se quea en casa y eya viene en busca de la guita... ¡ay, ay, ay! Esto es pan comido» (p. 24). Pedro el inspector y Don Luis el alcalde de barrio, prometiéndole que la protegerían, le proponen presentarse también en su casa un poco antes de la hora acordada y, aunque las intenciones de estos dos no se explicitan tanto textualmente, sí que se ponen en boca de Rocío, que los llama «sinvergonsones» (p. 30), se lamenta de su belleza, que considera causa de sus desgracias: «¡Jesú, virgensita e la Regla! ¡y entavía hay quien patalea po no habé nasío bonita» (p. 29) y finalmente llora con desesperación porque “salí de Herodes y entré en Pilatos. Una infamia, tía Dolores; er cuadrero, el ispertó y jasta er mesmo arcarde er barrio...quieren lo mesmo. ¡Tóos quieren lo mesmo!» (p. 30).

Al final de la obra, Rocío no solo enfrenta los intentos de abuso de los hombres a quienes reclama el dinero, sino que, durante el desarrollo de esta, los anticipa y los convierte en el centro de su venganza. Con la ayuda de su tía Dolores, los atrae a su casa en diferentes horarios y los van encerrando uno a uno y con diferentes pretextos en un desván con loros agresivos y hambrientos (que su tía le ha proporcionado de la tienda de pájaros donde trabaja) y en el balcón. De esta forma, subvierte el esquema típico de la comedia costumbrista, en la que las mujeres suelen ser objeto de engaños o burlas, y se convierte en la agente de su propio destino. Es interesante también señalar qué espacio se elige para llevar a cabo la venganza: la casa. Aunque ella se encuentra durante toda la obra en el espacio público, entendiendo este como el «espacio de libre circulación y acceso entre volúmenes al que llamamos un día plaza o calle» (Delgado, 2013, 1), elige el espacio privado para escarmentar a los que pretenden abusar de ella. En este punto es necesario precisar que, pese al arraigo de esta idea en nuestra historia occidental, «lo doméstico no debería haberse situado en el mismo plano conceptual de lo público y lo privado ni haberse asociado únicamente a lo privado» (Montón Subías, 2000, p. 46).

Aclarado esto, Rocío y su tía eligen este espacio, que a Murillo en primera instancia se resiste a entrar y muestra miedo: «¿Pero dónde me yevas? Si eso está muy oscuro» (p. 30). Una vez dentro y encerrado, Rocío está contentísima y preparada para recibir a Pedro, el inspector, que será el siguiente en sentir su venganza. Cuando Don Luis, el alcalde de barrio llama al timbre, Pedro, asustado porque lo encuentre allí, le pide a Rocío que lo esconda, y ella le propone el balcón como escondite óptimo. A pesar de que él se niega en primer lugar, finalmente accede. El último en sufrir, Don Luis, lo hará de la mano del niño de Brenes, que aparecerá por sorpresa para dar la lección final de la obra. Es interesante cómo en este texto los espacios de la casa se presentan casi como espacios de resistencia y cómo la naturaleza, que muchas veces se utiliza para metaforizar la geografía en términos de género (la naturaleza como lo femenino, domesticado o explotado), en este caso se presenta como aliada y salvaje, los loros y la lluvia que forman parte del plan de Rocío y Dolores.

Lo local y lo universal: ¿crítica social?

Hemos explorado hasta ahora la relación con la cultura local o regional que encontramos en el texto y la autora, y que se explicita en los espacios y lugares. Si algo era propio del género chico, era una suerte de crítica social. Esto es, desde estos lugares y experiencias locales y subjetivos, también es posible cuestionar o denunciar de alguna manera la moral dominante. En el primer cuadro, Dolores está vendiéndole un pájaro a Manuel que describe así: «Uno de ellos resa er rosario que e un hechiso; y otro es un fenómeno. Tíe un extinto espesía pa conosé los abejorros. En cuanto pasa un cura grita: ¡Viva la república!» (p. 22). Manuel apunta que preferiría llevarse el segundo, pero que, al tratarse de un regalo para las monjas del convento de Santa Clara, seguro que lo envenenarían al momento. Esta conversación, llena de apartes que parece que interactúan con el público, haciéndole partícipes de esta reflexión, alude a las disputas entre la Iglesia y el modelo republicano en España.

En el texto también se cuestiona y se ironiza con la hipocresía de los cargos poderosos, como el inspector o el alcalde de barrio. El primero es valenciano, que rompe con el habla andaluza predominante en la obra y que ostenta un cargo inusual para ser foráneo. Como el vendedor de cuadros y el alcalde de barrio, intenta violentar a Rocío y, finalmente y como todos los demás, sufre su venganza. De Don Luis, el alcalde de barrio, y figura del Antiguo Régimen que probablemente ya no existía en 1908, podemos leer que su puesto ha sido designado por influencias y no por méritos, lo que podría considerarse una crítica a la hipocresía y corrupción política del momento. Los vecinos y vecinas dan cuenta de este hecho y se explicita que hay un grupo en el pueblo que denuncia esta hipocresía.

A través de esta presencia efectiva del pueblo, se despojó al teatro español del momento de toda la grandilocuencia y seriedad. La composición del elenco sigue también los cánones de este teatro chico y costumbrista. Por un lado, hay personajes definidos por su función, casi siempre los del estrato social más bajo («trabajador»). Por otro, los personajes con títulos, como «Don» o Señá, que marcan las diferencias de estatus social. Es interesante que, en esta

obra, todos estos miembros de diferentes estratos sociales se comportan igual intentando aprovecharse de Rocío. Lo que podría parecer una representación de las clases populares confinadas a una existencia simple y vulgar, en realidad es una crítica a la simplificación de las clases sociales (a veces la autora incluye acotaciones con «no exagerar»). Así, Lola Ramos utiliza la apariencia de los personajes «comunes» para mostrar que no solo los individuos de la alta cultura o la aristocracia tienen pensamientos elevados o aspiraciones por un mundo más justo, sino que también aquellos que forman parte de los sectores más humildes están profundamente conscientes de la corrupción, la injusticia social y las inequidades que los rodean, con una capacidad para la crítica que no solo es pasional, sino también profunda y significativa.

Conclusiones

El teatro chico de Lola Ramos de la Vega, y en particular *El niño de Brenes*, demuestra que el costumbrismo no es solo una herramienta de representación de la identidad o el espacio andaluz, sino también un terreno donde pueden surgir discursos críticos y feministas. A través del lenguaje, la configuración del espacio y el desarrollo de sus personajes, la autora consigue retratar una Sevilla viva y compleja, al tiempo que introduce una protagonista que convierte la venganza en una forma de justicia poética. Su obra, por tanto, se sitúa en la intersección entre la tradición y la transgresión, demostrando que el teatro chico podría ser mucho más que un mero reflejo de la vida popular: también podía ser un espacio de resistencia y cambio.

BIBLIOGRAFÍA:

CABANILLES, Antònia, (2006) *Crítica literaria femenina*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

DELGADO, Manuel (2013) «El espacio público como representación. Espacio urbano y espacio social en Henri Lefebvre». *El espacio público, punto de encuentro de Lefebvre, Arendt e Innerarity*. Centro de Estudios sobre la ciudad, Universidad Autónoma de México.

MONTÓN SUBÍAS, Sara. (2000) «Las mujeres y su espacio: una historia de los espacios sin espacio en la Historia». *Arqueología espacial*. 22. 45-59.

MORENO NAVARRO, Isidoro. (2008) «Introducción a la identidad histórica, cultural y política de Andalucía». *La identidad cultural de Andalucía. Aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*. Fundación Centro de Estudios Andaluces. 40-60.

PUPPO, María Lucía. (2024) «Geocrítica». *Arte-factos para los estudios literarios*. Universidad Nacional Autónoma de México. 255-278.

QUILES FAZ, Amparo (2009) «Lola Ramos de la Vega». *Diccionario Biográfico Español*. Madrid. Real Academia de la Historia, T. 42, 955.

SALAUN, Serge (2011) «El público de los espectáculos (mal llamados) menores». *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*. París, Presses Sorbone Nouvelle, 175-189.

WEIL, Simone, (1996) *Echar raíces*. Madrid. Editorial Trotta.