

# UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO A TRAVÉS DE UNA SOCIEDAD MATRIARCAL: LA ZARZUELA *LA ISLA DE SAN BALANDRÁN*

María Toledo Escobar\*

Universidad de Sevilla

[mariatoledoeg@gmail.com](mailto:mariatoledoeg@gmail.com)

## RESUMEN

En este artículo se analiza desde una perspectiva de género lo que supuso la zarzuela chica *La isla de San Balandrán* en la sociedad decimonónica española. Teniendo en cuenta el argumento del mundo al revés (en esta isla las mujeres ostentan el poder y los hombres no tienen ni voz ni voto), es interesante iniciar una investigación con respecto a lo que este cambio de perspectiva significó para la crítica y el público, si quizá hubo en la sociedad un cambio, o se sembró la semilla para que los hombres entendieran los límites a los que estaban sometidas las mujeres de la época. A través de los documentos de periódicos y revistas, así como de las posteriores secuelas que la pieza dejó en algunas obras literarias, se trazarán la evolución del pensamiento colectivo y cómo poco a poco el feminismo se fue introduciendo en la España del siglo XIX.

PALABRAS CLAVE: teatro, literatura, España, feminismo.

A GENDER PERSPECTIVE THROUGH A MATRIARCAL SOCIETY:  
THE ZARZUELA *LA ISLA DE SAN BALANDRÁN*

## ABSTRACT

This article analyzes from a gender perspective what the zarzuela chica *La isla de San Balandrán* meant in the 19<sup>th</sup> century Spanish society. Taking into account the upside-down-world scenario (in this island women have the power and men don't have either voice nor vote), it is interesting to initiate an investigation with regard to what this change of perspective meant to the critics and the audience, whether there was a change in society, or a seed was sown so that men could understand the limits to which women of the time were subjected. Through journal and magazine documents as well as the subsequent sequels that the piece left in some literary works, the evolution of collective thought will be traced as well as how little by little feminism was introduced in 19<sup>th</sup> century Spain.

KEYWORDS: theatre, literature, Spain, feminism.



## 1. INTRODUCCIÓN

Este artículo nace del empeño de trazar las pinceladas de un pequeño estudio de género, analizar la recepción que tan singular obra tuvo en la sociedad de finales del siglo XIX. Se trata del estudio de la zarzuela titulada *La isla de San Balandrán*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en junio de 1862.

La obra trata la historia de dos hombres españoles que llegan a una isla donde el poder lo ostentan las mujeres y no los varones. Es interesante ver cómo se desarrolla el relato con todo lo que esto conlleva. La primera vez que tuve constancia de ella fue al leer la Carta V de Bécquer, donde se comenta su parecido con las historias mitológicas de las Amazonas. Al leer el libreto, me di cuenta de que lo que el autor había construido era una sociedad matriarcal, totalmente opuesta a la España de la época, aderezada además con tintes exóticos para hacerla más atractiva al público. Dado que en el XIX la sociedad era completamente patriarcal y la mujer estaba tan reprimida, me pareció que sería interesante investigar la reacción de la crítica y del público con respecto a ese tema. Además, conforme avancé en la búsqueda de documentos, descubrí que la zarzuela disfrutó de mucho éxito durante la segunda mitad de siglo, en lugar de sufrir el rechazo de la audiencia como en un principio supuse que sucedería.

Si bien el argumento puede parecer en un principio original, lo cierto es que bebe de obras anteriores como el sainete *La República de las Mujeres* (1772), de Ramón de la Cruz, que a su vez está basado en la comedia francesa *Les Amazones Modernes*, de Marc-Antoine Legrand (1727), de tramas similares (Coulon web). Sin embargo, como se expone en el presente artículo, *La isla de San Balandrán* dio pie, en parte, a la evolución del género chico.

Para comprender mejor el papel de la mujer y su progreso en este tipo de teatro decimonónico, es necesario hacer una pequeña introducción al género chico, al que pertenece la obra que tenemos entre manos, también porque de este tipo de espectáculos nació la figura de la suripanta, que mantiene una estrecha relación con los personajes femeninos de *La isla de San Balandrán* y que, además, son muy interesantes de estudiar desde una perspectiva de género. El tipo de papel que interpretaban las coristas fue pieza clave en el éxito de este tipo de funciones y nuestra zarzuela fue una de las precedentes al demostrar la fuerza que tenían las mujeres para atraer al público, hecho que no pasó desapercibido a Francisco Arderius, actor, empresario y fundador de los Bufos Madrileños, compañía con la que se estrenó la obra *El Joven Telémaco* (1866), en la que se presentan por primera vez las suripantas.

La metodología para la realización de este artículo ha consistido en la búsqueda y análisis de fuentes primarias, empezando por la propia obra, de la que hay pocas ediciones, como comentaré en el apartado correspondiente. Se hará una introducción en profundidad la zarzuela en sí, resumiendo más en detalle el argumento

---

\* ORCID: 0000-0002-8525-3781.

y poniéndolo en relación con el género al que pertenece. Seguidamente presentaré al autor del libreto con una pequeña biografía, ya que es poco conocido en la actualidad, para que de esta manera se entienda mejor cómo influyó su obra en el teatro cómico musical. Además, he recabado información sobre las representaciones que me han suscitado más interés, para demostrar que era una pieza conocida en muchas partes de España y no solo en Madrid.

Para analizar la acogida de la obra voy a estudiar y comparar diversos textos periodísticos, algunos de ellos del mismo año del estreno, aunque también comentaré otros posteriores que me parecen bastante importantes. Asimismo, mencionaré documentos de otra índole que hacen referencia a esta obra y tratan temas que ayudan a esclarecer cuál era la postura de la época en general.

A la hora de buscar información he estudiado sobre todo artículos disponibles en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España que hablan de la zarzuela en cuestión, algunos de carácter más subjetivo que otros, pero que me han permitido tener una concepción general de la obra por parte de la audiencia. He decidido dividir estos textos en periodísticos, que son los más cercanos a la fecha de estreno, y de revistas, que son posteriores, algunos incluso con una diferencia de varios años, de manera que la visión temporal sea más extensa y permita examinar con mayor claridad cómo cambia la recepción de la obra a lo largo del siglo. También he encontrado textos literarios bastante conocidos que hacen mención a *La isla de San Baladrán* y me ha parecido oportuno comentar la percepción que tenían algunos de los literatos de esta obra. Además, el hecho de que se mencionara el título en estos textos significa que había gran cantidad de lectores que ya la conocían.

## 2. EL GÉNERO CHICO

En la segunda mitad del siglo XIX, las clases más pobres empezaron a mostrar también interés por el teatro, por lo que los empresarios, ante este nuevo mercado que llenar, inventaron un nuevo concepto llamado *teatro por horas*. Los precios eran notablemente más asequibles y las tramas más del gusto de las clases bajas, incluyendo escenas cotidianas y de carácter cómico. Además, fueron muchos los autores que quisieron componer libretos para estas pequeñas piezas, viendo en ellas la posibilidad de darse a conocer de forma más rápida y eficaz (Espín Templado, *El teatro* 58).

Cabe destacar en este punto a los Bufos Madrileños, compañía de teatro fundada por Francisco Arderius en 1866 siguiendo el modelo de los Bouffes Parisiens de Jacques Offenbach. Esta compañía pretendía unir elementos tanto de la zarzuela grande como de la chica, usando muchos personajes y números musicales, sin dar demasiada importancia a la calidad vocal y anteponiendo lo burlesco, sobre todo. El objetivo de Arderius siempre fue complacer al público, sobre todo a las clases menos pudientes, como cuenta en sus memorias (Villora 13-17). Salaün escribe sobre Arderius: «organiza una red publicitaria eficaz: carteles llamativos, contactos estrechos con la prensa y los políticos, periódicos entregados, una editorial donde publica su “Repertorio de los Bufos”. Escribe mucho, incluso sus memorias en 1870, tiene teatro propio, organiza giras en provincias y hasta en Portugal. Monta espec-



táculos de lujo para la buena sociedad madrileña [...] pero también del público en general. A los miembros de su compañía les exige profesionalidad y seriedad en los ensayos. Y a cambio les paga bien» (Salaün, *Los bufos* web).

Generalmente, el argumento de este tipo de teatro gira en torno a hechos cotidianos con los que los espectadores podían empatizar, era una especie de comedia del pueblo donde ellos mismos eran los protagonistas, por lo que de este modo se acababa con el romanticismo y las grandes y ostentosas representaciones de la ópera y la zarzuela grande. Además, el género no pretendía hacer crítica social, era simplemente un divertimento. Si por algún motivo la trama tocaba en algunos casos temas más controvertidos, estos se trataban de una manera liviana e incluso jocosa y no se les concedía mayor importancia tanto por parte del autor como de los espectadores. El final de la pieza, acorde con el resto de la función, solía ser feliz y a gusto de todo el mundo.

Normalmente, en el escenario se mostraban todos los tópicos que formaban parte de la vida española, desde los personajes —entre los que podían encontrarse gandules chulapos, hermosas jóvenes con una personalidad fuerte, vigilantes, municipales, toreros, criadas, vendedores, vecinos, labradores— hasta el decorado, donde se exponían piezas de estilo costumbrista tales como utensilios de labranza, abanicos, botijos, mantillas y mantones de Manila, sombrillas y organillos. Sin duda, con esa mezcla de elementos, no son pocos los títulos de zarzuelas que se vienen a la mente: *La Verbena de la Paloma* (1894), *La del manojo de rosas* (1934), *El baile de Luis Alonso* (1896), *La Revoltosa* (1897)... Podría decirse que en el escenario se mostraba una concentración, quizá algo exagerada, de lo que era la realidad del momento.

Sin embargo, en el caso que vamos a estudiar, el argumento dista mucho de las escenas costumbristas tan representativas del género chico, ya que se trata de un tema fantástico, o como indican los autores, una zarzuela ilusoria. No obstante, esto tampoco es un hecho insólito, ya que hay muchas obras que, para alejarse de los argumentos más tradicionales, apostaban por temas históricos tales como en el caso de *La Corte de Faraón* (1910), o mitológicos en el caso de *El joven Telémaco* (1866) e incluso dotan tramas más costumbristas de sucesos fantásticos, tal es el caso de *La Gran Vía* (1886), donde el mobiliario público cobra vida y conversa con los demás personajes.

*La isla de San Balandrán*, estrenada en 1862, se sitúa justo en el centro de toda esta serie de cambios en el mundo del teatro. Se podría considerar una de las primeras obras que promovieron la transformación de la escena y por ello es interesante estudiar las particularidades que más llamaron la atención en la época.

## 2.1. LA FIGURA DE LAS SURIPANTAS

En *La isla de San Balandrán* el cuerpo de coros femenino es de especial importancia y, además, tiene relación directa con la figura de las suripantas pese a que, cronológicamente, estas aparecieron nombradas oficialmente como tales cuatro años después, en el estreno de *El Joven Telémaco*. Ambos tipos de personajes son idénticos; de hecho, en un primer momento podría confundirse al ejército de la reina



Magnolia con las figuras creadas por Arderius, y esto no es casualidad, ya que el empresario dio vida a uno de los personajes protagonistas de *La isla de San Balandrán* en su estreno. Al profundizar en la investigación, descubrí que existía un trasfondo que unía estas similitudes y que parece haber sido pasado por alto. Arderius, además de empresario, era actor, y conocía perfectamente el gusto de la gente por el género bufo y en especial por las coristas. Al protagonizar *La isla de San Balandrán* seguramente viera en estos personajes femeninos una fuente de ingresos que explotar y decidió copiar el modelo para crear posteriormente a sus famosas suripantas, ya que las características de ambas son prácticamente las mismas.

Puesto que la mayor repercusión para con esta cuestión es más evidente a causa del éxito de las suripantas, empezaré contextualizándolas y explicando su origen y recepción.

A raíz del éxito cosechado por este nuevo tipo de espectáculo, los empresarios empezaron a pensar nuevas maneras de atraer a más gente. El teatro comercial era fuente de innovaciones, ya que, al ser tan popular, los ingresos permitían un mayor presupuesto para las funciones, lo que se resumía en unos decorados más elaborados, juegos de tramoyas más llamativos, mejor vestuario y más actores corales. Todos estos elementos hacían que el resultado fuera más espectacular, de manera que la gente seguía acudiendo en masa a ver todas esas novedades que no tenía el teatro más clásico. Era, en resumen, una empresa que se reinventaba continuamente en una especie de ciclo, movido siempre por el dinero.

*El Joven Telémaco*, estrenada en 1866 por la compañía de los Bufos Madrileños, fue el inicio del *boom* de toda esta serie de invenciones con el objeto de atraer a más público. En ella aparecía un coro de mujeres jóvenes cantando con picardía una canción pegadiza en un idioma inventado. Fue ese el inicio de las suripantas, que, al cosechar tanto éxito después de la representación, se empezaron a explotar en las demás zarzuelas comerciales.

Eusebio Blasco, autor del libreto de *El Joven Telémaco*, explicó en un artículo fechado en 1871 el origen de este nuevo tipo de personaje. El texto, titulado «Las suripantas» (Villora 37-42), relata cómo al escribir lo que él pretendía que fuera una zarzuela cómica más se le ocurrió introducir una canción pegadiza en un idioma imaginario similar al griego, con palabras que no significaban nada:

Suripanta-la-suripanta,  
maca-trunqui-de-somatén;  
sun fáribun, sun fáriben,  
maca-trúpiten-sangasimén (Blasco 1866).

Además de esta letra tan particular, la música resultó ser también muy pegadiza, lo que hizo que gustara aún más a la gente, que terminó por cantar la melodía por las calles a modo de broma. Asimismo, el hecho de que esta escena fuera representada por las jóvenes coristas vestidas de manera exótica acabó por asegurar el éxito de la pieza.

El propio Blasco relata en el texto cómo el empresario del teatro, es decir, Francisco Arderius, fundador de los Bufos Madrileños, llevado por el propósito de



adaptar los Bouffes Parisiens al panorama español, «se había propuesto presentar al público de Madrid un género nuevo dentro del género especial de la zarzuela» (Villora 38). Para hacer más sorprendente el espectáculo, Arderíus decidió que el coro de voces femeninas debía estar compuesto por jóvenes sin experiencia en el escenario que compitieron para el papel. Según Blasco, el éxito del estreno fue en parte debido a estas jóvenes que «alegraron por su buen ver, su soltura inesperada, sus maneras desenvueltas y sus pantorrillas izquierdas (entonces todavía no enseñaban más que una)» (Villora 39-40). A partir de entonces, la gente empezó a llamarlas «suripantas» por la popular canción que interpretaban.

La fama de este coro se debía principalmente al descaro que mostraban las muchachas al interpretar a estos personajes. En la época en la que se desarrolló el género, no solían verse en espectáculos públicos a mujeres ligeras de ropa: como se muestra en el texto del autor, enseñar una pantorrilla por aquel entonces ya era escandaloso. La curiosidad hacía acudir al público en masa y, como consecuencia, las suripantas iban aligerando su vestuario poco a poco para mantener el interés de los espectadores.

Si se juzga a día de hoy el papel que desempeñaban estas coristas, la actitud de Arderíus sería tachada de machista, ya que su intención era principalmente la de ganar dinero a costa de exponer el cuerpo de unas cuantas jóvenes. Sin embargo, la situación es más compleja. El texto de Blasco también le sirvió para excusar el hecho de haberse servido de este tipo de personajes, ya que también relata la situación de las muchachas, que vivían en una sociedad donde el mercado laboral pensado para ellas era muy precario. El trabajo de la mujer quedaba relegado al ámbito privado, su salario era muy pobre y debían contentarse simplemente con ser mantenidas (Almazán 13).

El autor deja constancia de que nadie las obligaba a realizar este tipo de trabajo, que eran ellas quienes lo decidían por cuenta propia, pues, en su mayoría, se trataba de jóvenes a las que les gustaba el mundo del espectáculo y que querían ganar más dinero del que podrían obtener con otro tipo de trabajos. También deja claro que no se trataba de una labor indecorosa porque a pesar de mostrar partes de su cuerpo que normalmente iban cubiertas, las suripantas seguían yendo vestidas. Sin embargo, socialmente las actrices eran inferiores a las mujeres casadas, por exponerse a la vida pública y situarse fuera del seno familiar, algo reservado exclusivamente a los varones. Como indica Almazán Ribera, «esto situaba a las actrices en una situación paradójica: eran alabadas por sus performances (más por sus dotes interpretativas y exhibicionistas que por las líricas en la mayoría de casos) y deseadas sexualmente por su público eminentemente masculino, a la vez que consideradas como mujeres de moral cuestionable, “apoyadas en el quicio de la mancebía” (Salaün, *La mujer* 31), en un limbo entre las prostitutas y las mujeres casadas» (14).

También es cierto que estas muchachas solían tener amantes que les proporcionaran un dinero extra, como comenta el libretista en su artículo, pero de nuevo se trata de una elección por parte de las jóvenes porque no estaban obligadas a ello. Este es un tema complejo, pues cabe preguntarse si de haber sido la situación social del XIX diferente y haber podido optar a otro tipo de trabajos, estas mujeres hubie-



ran elegido esta ocupación, o por el contrario era esta la única salida más allá de la costura u otras tareas típicamente femeninas.

Desde otra perspectiva, sin embargo, se puede considerar que estas jóvenes adquirirían una especie de empoderamiento femenino en el que, como mujeres, empezaban a realizar por iniciativa propia y en un ámbito público un trabajo socialmente mal visto. De alguna manera, el irse deshaciendo de prendas de ropa también es un gesto de liberación de cánones sociales. En mi opinión, dependería del caso en concreto de cada una de estas jóvenes, ya que habría quien lo hiciera por necesidad y quien lo hiciera por gusto para intentar escapar del encorsetamiento al que se veían sometidas en su día a día.

### 3. LA ISLA DE SAN BALANDRÁN

*La isla de San Balandrán* es una zarzuela ilusoria en un acto y en verso, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 12 de junio de 1862. El libreto es obra de José Picón García, mientras que la música fue compuesta por Cristóbal Oudrid.

La pieza comienza con la llegada de dos hombres españoles, Juan y Luis, a una isla, con el objetivo de encontrar un sitio más próspero en el que vivir. Al poco tiempo se encuentran con la guardia real, compuesta exclusivamente por mujeres y encabezada por Dalia, la general, quien les cuenta que están en la isla de San Balandrán, un país regido por mujeres («Unas hacemos la guerra / o gobernamos los pueblos, / otras estudian las ciencias / y ejercen las profesiones, / otras cultivan la tierra, / y todas con su trabajo / a sus familias sustentan»<sup>1</sup> [Picón 13]), donde los hombres realizan las tareas que en la España del XIX les estaban reservadas solo a las mujeres («Cuidan cosas domésticas, / y como cumple a su sexo, / repasan la ropa vieja, / hacen dormir a los niños, / guisan, nos calzan y peinan, / y para matar el ocio, / bordan, hilan y hacen media» [Picón 13]). Es, en definitiva, un mundo al revés.

A los protagonistas, en un principio, esto les resulta divertido e incluso bueno para ellos, ya que creen que así no tendrán que trabajar, porque todo depende de las mujeres. Sin embargo, una vez que los llevan ante la presencia de la reina Magnolia, que elige a Luis como futuro esposo sin consentimiento de este, los hombres deciden alzarse contra el gobierno patriarcal, ya que se dan cuenta de que prefieren los derechos que ostentan los hombres y poder tomar sus propias decisiones antes de depender por completo del género femenino.

Al final los varones terminan tomando el poder, cambiándose los roles de una manera un tanto absurda al vencer a la guardia de la reina con abrazos, sin mostrar el ejército real resistencia alguna en ningún momento.

---

<sup>1</sup> Las citas correspondientes a la zarzuela o los fragmentos escritos durante el XIX que se citen en el artículo se adaptarán a las normas ortográficas vigentes a día de hoy (25/01/2021).



### 3.1. BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Dado que se trata de teatro musical, los autores son dos; la música pertenece a Cristóbal Oudrid (1825-1877), pianista, director de orquestas y compositor de zarzuelas<sup>2</sup>. La letra es obra de José Picón García (1829-1873), arquitecto, escritor, periodista y dramaturgo.

José Picón García, tío del célebre escritor Jacinto Octavio Picón, nace en Madrid en 1829. Empezó su carrera en el ámbito de la arquitectura, aunque tras perder las oposiciones a la cátedra, empieza a dedicarse a la literatura, en la que ya había debutado anteriormente con unas crónicas sobre un viaje artístico que realizó a Salamanca, publicadas en el *Semanario Pintoresco Español*. En 1857 empieza a frecuentar las tertulias literarias en casa de Cruzada Villaamil, donde leyó una sátira contra las corridas de toros y donde un año después anunció dos nuevas comedias. En 1859 recibe grandes elogios por parte de la prensa tras el estreno de la comedia *El Solterón*, por lo que pasa a abandonar definitivamente la arquitectura para dedicarse a la literatura por completo. En 1873 su mujer y su hermano deciden trasladarlo a un manicomio de Valladolid, donde muere unas semanas después de su llegada.

Algunas de sus obras son *Memorias de un estudiante* (1860), *Anarquía conyugal* (1861), *Entre la espada y la pared* (1861), *La isla de San Balandrán* (1862), *El médico de las damas* (1862), *La corte de los milagros* (1862), *La doble vista* (1863), *El hábito no hace al monje* (1870), versión de una comedia de Eugène Scribe, y *Los holgazanes* (1871), todas de carácter satírico y cómico. Pero, sin duda, su obra más conocida es *Pan y Toros*, zarzuela estrenada en 1864 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, con música de Francisco Asenjo Barbieri, pieza que, tras tres años de representaciones ininterrumpidas, es prohibida por Isabel II por exhibir referencias antimonárquicas (presenta a Manuel Godoy como uno de los antagonistas); no obstante, también es posible que la reina se sintiera resentida por el liberalismo que Picón mostró en trabajos anteriores, como *La corte de los milagros*, obra que luego dio título a la novela de Valle-Inclán.

---

<sup>2</sup> Cristóbal Oudrid Segura, nació en Badajoz el 7 de febrero de 1825 de ascendencia flamenca, su familia se instaló en Extremadura a principios del XIX. Su padre, que era músico militar, le transmitió el gusto por la música, en especial por el piano, que le permitió en 1844, al llegar a Madrid, entablar relación con Baltasar Saldoni, a dar conciertos y recibir clases. La zarzuela *La venta del Puerto o Juanillo, el contrabandista*, estrenada con éxito en 1846 en el Teatro del Príncipe, fue su debut teatral. En 1849 formó parte de la Sociedad Lírico-Española junto con el compositor Joaquín Gaztambide (1822-1870), el barítono Salas (1812-1875), Barbieri (1823-1894) y los compositores Hernando e Inzenga (1828-1891), empresa que terminó por abandonar en 1853 debido a problemas económicos. En 1860, comenzó sobre todo a escribir zarzuelas breves, alguna incluso para la compañía de Bufos Madrileños de Arderius, como *Bazar de novias* (1867), *Café-teatro y restaurant-cantante* (1868) o *El demonio de los bufos* (1874). Durante los últimos diez años de su vida, colaboró con la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigiéndola durante los años 1874-1876. Falleció en Madrid el 13 de marzo de 1877. Véase Cortizo Rodríguez, M.E. *Cristóbal Oudrid Segura*, Real Academia de la Historia, Madrid.





### 3.2. REPRESENTACIONES

Como ya he mencionado anteriormente, la obra se estrenó el 12 de junio de 1862 en el Teatro de la Zarzuela. Debido a la popularidad de la que gozó, a este primer estreno se sumaron numerosas representaciones a lo largo de los años, tanto en Madrid como en otras partes de España. A continuación citaré algunas de las más relevantes.

Cuatro años después de su estreno, el 14 de octubre de 1866, *La isla de San Balandrán* llegó a Las Palmas de Gran Canaria. El que la función tuviera lugar tan lejos de Madrid se debió principalmente a que, además del éxito en la capital, algunas leyendas con respecto a esta isla fantástica la sitúan cerca de las islas, por lo que es natural que los canarios sintieran curiosidad por la zarzuela; no en vano repitieron función el 16 de noviembre del mismo año. Además, veintiocho años después, el 30 de diciembre de 1894, también hay registrada una función en la capital de las islas, lo que hace pensar que aun después de tanto tiempo la obra seguía siendo bastante popular.

También en 1866 hubo una función en Palma de Mallorca, lo que significa que la zarzuela no solamente contaba con el fervor de los canarios debido a la supuesta localización de la isla, sino que el éxito debía de deberse también a otro tipo de causas.

Un poco más adelante en el tiempo, el 29 de abril y el 5 de mayo de 1874, se registran dos representaciones, en este caso en el Teatro Principal de Almería, también una ciudad bastante alejada de las anteriores; además, entre 1875 y 1881 (no he podido encontrar el día exacto de la función) la obra se llevó a Oviedo a través de la sociedad La Castalia, de nuevo en un lugar sin relación con los anteriores. Para terminar con los ejemplos, en octubre de 1890 hubo una representación en Écija y seis años después, tres más, entre abril y septiembre.

### 3.3. EDICIONES

En lo referente a las ediciones del libreto de la zarzuela, el primer texto que se encuentra es el manuscrito, firmado por el autor, José Picón, conservado en la Biblioteca Nacional y digitalizado por la misma en su página web<sup>3</sup>: no tiene fecha de escritura; además, no incluye el nombre del compositor de la música, simplemente aparecen puntos suspensivos donde debiera estar el mismo, por lo que deducimos que Picón no contaba todavía con la ayuda de Cristóbal Oudrid y este no habría compuesto nada aún. Por ello, cabe la posibilidad de que el manuscrito pueda ser bastante anterior a la fecha de estreno, ya que Picón habría necesitado tiempo para buscar un compositor y Oudrid otro tanto para componer la música. Asimismo, según se puede deducir por las descripciones de los periódicos de la época, la música

---

<sup>3</sup> <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000222025&page=1>.



era mediocre e incluso copiaba pasajes de zarzuelas anteriores, por lo que también es probable que se compusiera rápido y sin concederle mucha importancia.

La primera edición impresa de la que se tiene constancia es de 1862, el mismo año del estreno, impresa en Madrid por la Imprenta de Cristóbal González. De esta edición, un ejemplar digitalizado se encuentra en la Biblioteca Británica<sup>4</sup>.

La segunda edición de la obra es de 1864, dos años después del estreno; es prácticamente igual a la anterior, impresa igualmente por Cristóbal González. Esta edición tiene también un ejemplar digitalizado que se encuentra en la plataforma Archive.org<sup>5</sup> y pertenece a la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill. Es, además, el que he tomado como referente a la hora de realizar la investigación.

La tercera edición es de 1889, impresa de nuevo en Madrid, esta vez en la imprenta de José Rodríguez. También hay otro ejemplar al que no he tenido acceso, con fecha de 1902, que se encuentra en Thomas Fisher Rare Book Library, en la Universidad de Toronto, Canadá, y que, según los distintos buscadores, se trata de una copia del manuscrito original.

## 4. RECEPCIÓN

### 4.1. ARTÍCULOS EN PERIÓDICOS

No son numerosas ni extensas las críticas que he podido encontrar en periódicos, aunque sí resultan bastante útiles para poder tener una mejor visión de la evolución en la recepción por parte del público.

Las primeras menciones que encontramos de la obra corresponden a una crónica de teatros de *El Clamor público* y a una mención en las noticias generales de *La Época*, ambas con fecha de 13 de junio de 1862, es decir, justo un día después de la primera representación. El primer periódico dice así:

... Sería muy bonita indudablemente, si fuera menos disparatada y mucho menos inmoral.

No deja de tener chistes de cierto género y alusiones, con permiso del señor Ferrer del Río, como la de los versos últimos, alusivas al vecino Emperador.

El público aplaudió el aparato con que está presentada en escena [...]

La música, según dijo don Vicente, es del maestro Oudrid; pero creemos que no se refería por lo menos al himno final, que recordamos haber oído hace años (s. a. 4).

Esta crítica posiblemente considere indecorosa la obra debido a la trama, la cual gira en torno al gobierno matriarcal, además de por la cantidad de escenas

<sup>4</sup> [https://books.google.es/books?id=kb5XAAAaAAJ&printsec=frontcover&dq=LA+IS-LA+DE+SAN+BALANDR%C3%81N&hl=es&sa=X&redir\\_esc=y#v=onepage&q=LA%20ISLA%20DE%20SAN%20BALANDR%C3%81N&f=false](https://books.google.es/books?id=kb5XAAAaAAJ&printsec=frontcover&dq=LA+IS-LA+DE+SAN+BALANDR%C3%81N&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=LA%20ISLA%20DE%20SAN%20BALANDR%C3%81N&f=false).

<sup>5</sup> <https://archive.org/details/laisladesanbalan448oudr/mode/2up>.

absurdas de las que está plagada, no en vano es una zarzuela ilusoria y cómica. Sin duda, el tono del autor es subjetivo y piensa que las burlas con respecto al género masculino y femenino quedan fuera de lugar. Es interesante que el periodista califique en general de mediocre esta obra, pues, aunque realmente tampoco se trate de una historia muy memorable, lo cierto es que gustó al público y conforme avanzamos en el tiempo notamos que termina por ser una zarzuela bastante conocida por la sociedad de finales del XIX y muy representada en todo el país. De todas formas, este desacuerdo entre crítica y teatro comercial siempre ha sido muy común, incluso a día de hoy es normal encontrar discrepancias entre los dos sectores.

Como ya mencioné en el tercer apartado, es llamativa la mención a la música, acusando de plagio a su autor, como también se indica en otras críticas. En general la cuestión musical no fue del agrado de muchos, por lo que se duda que fuera uno de los motivos de la fama de la obra.

El fragmento de *La Época* presenta un tono menos subjetivo centrándose más en la opinión del público:

Con éxito muy lisonjero para sus autores [...]

[...] tiene un argumento excesivamente fantástico y abunda en situaciones y chistes cómicos de efecto muy saliente que agradaron mucho a los espectadores, haciéndoles tener de continuo la risa en los labios (s. a. 3).

En este caso el autor considera como algo bueno el que la obra abuse de efectos cómicos, ya que es algo que gusta a la gente. Además, comienza señalando el éxito del estreno, lo que da a entender que ya desde un principio iba a ser una obra que podría gozar de bastante popularidad. Por otra parte, no hace mención directa a la sociedad matriarcal de la isla, algo que en principio podría constituir una de las polémicas más importantes. Si bien la obra acaba por enseñar que el poder siempre han de tenerlo los hombres, lo cierto es que las mujeres gozan de mucha autonomía durante la mayor parte de la función mientras que los hombres son incapaces de hacer nada por sus propios medios. Supongo que son estos hechos los que el periódico trata de «fantásticos» y de «chistes cómicos de efecto muy saliente», sin darle mayor importancia al asunto.

Dos días después del estreno, el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* publica en su sección de variedades una pequeña reseña de la obra. En ella se hace referencia de nuevo al éxito obtenido y se califica el argumento de «original y gracioso». Aquí, a diferencia de en los textos anteriores, el autor dice explícitamente que el cambio de papel con respecto a los sexos dará lugar a «graciosas situaciones» (Suárez 4). Por lo que, efectivamente, para la sociedad del XIX, el hecho de que exista una nación donde las mujeres sean superiores a los hombres no es más que una simple comedia, sin más repercusión, lo que, por otro lado, es normal, ya que no podemos juzgar el supuesto feminismo de hace dos siglos desde el feminismo actual.

El comentario hace más énfasis en el final de la obra, cuando uno de los protagonistas masculinos, tras ganar contra las mujeres y tomar el poder de la isla, restablece los papeles habituales de hombre y mujer, además de ensalzar el nacionalismo español. Esto, por lo visto, hizo alzarse en vítores al público, lo que de nuevo



ensalza el hecho de que esta obra en ningún momento hizo reflexionar sobre la posibilidad de una sociedad más igualitaria.

Lo más interesante del artículo es el siguiente fragmento:

[...] y figúrense a los señores Calatañazor y Arderíus requebrados y solicitados, ya por una reina como la señora Rivas, ya por un general como la señora Fernández, ya por un ministro como la señora Bardan (Suárez 4).

Este texto es la prueba de que el propio Arderíus, al que podemos denominar cocreador de las suripantas, fue uno de los actores protagonistas de *La isla de San Baladrán* en su estreno, por lo que es natural que también basara su propio teatro en este en el que ya había participado. Debía de conocer por experiencia propia el éxito de este tipo de papeles femeninos, de manera que lo que Blasco contaba en su artículo (véase 2.2.) sobre la novedad acerca de estos personajes no es completamente cierto, sino que había un trasfondo, las suripantas ya existían, solo que no tenían un nombre propio y Arderíus sabía que si imitaba el patrón tendría una popularidad asegurada. El porqué de que hoy en día solo se conozcan en mayor medida a las suripantas y no a sus predecesoras atiende a que se ha ido olvidando a las anteriores, ensombrecidas por los grandes números musicales y los grandes espectáculos de los Bufos Madrileños, que muy probablemente fueran más vistosos y de más calidad que los de *La isla de San Baladrán*.

Siguiendo con otros artículos, el mismo día, *La Época* publica de nuevo en sus noticias generales un pequeño párrafo sobre la pieza, aunque en este caso no lo comentaré, ya que se trata de fragmentos exactamente iguales a los del periódico anterior; suponemos que ambos usaron la misma fuente de información.

El 15 de junio, tres días después del estreno, *El Clamor Público* hace una crítica un poco más profunda de la zarzuela en su sección de folletín, la revista de la semana. El autor, J. García de la Foz, hace un resumen completo de la obra de manera objetiva, sin entrar en debates éticos sobre el papel de la mujer; de hecho, no le da importancia alguna («Hasta aquí, todo bien»). Sin embargo, resulta interesante que el motivo por el que recomienda ir a ver la representación sea por «ver las pantorrillas femeninas» (García de la Foz 1), ya que las protagonistas de la obra vestían con armaduras similares a las que portaban las guerreras amazónicas, lo que hace pensar que el éxito de la pieza también es debido al vestuario, que brindaba la oportunidad de ver un espectáculo un tanto subido de tono en la época. Este comentario hace recordar a las palabras de Eusebio Blasco que cité al final del segundo punto; «alegraron por su buen ver, su soltura inesperada, sus maneras desenvueltas y sus pantorrillas izquierdas (entonces todavía no enseñaban más que una)». Encontramos de nuevo otra similitud más entre las coristas de *La isla de San Baladrán* y las suripantas de Arderíus, en ambos casos eran un grupo de coristas jóvenes que enseñaban partes del cuerpo, concretamente se hace hincapié en las pantorrillas, con el fin de atraer al público masculino.

Un poco más adelante en el tiempo, el 8 de julio del mismo año, aparece una alusión en el *Boletín de Loterías y de Toros* de Madrid, que no le dedica mucho espacio a la obra, aunque, no obstante, alaba el papel de la general Dalia, represen-

tado de nuevo por Lola Fernández. Lo califica como «gracioso» y de la actriz dice que demostró «donaire y travesura» (s. a. 3) cuando en la obra este personaje es el más serio de todos y el único que muestra algo de cordura en los momentos más disparatados; ello nos lleva a pensar que, o bien la obra era para el público de la época una simple comedia sin mucha profundidad, o bien la propia actriz caracterizó a su personaje de un manera pícaro, actitud conspicua en las suripantas y que tanto solía gustar a los espectadores.

Sea como fuere, si se percibió así el argumento de la zarzuela, podemos afirmar que este no tuvo repercusión directa en la percepción social de la obra, aunque bien es cierto que, al igual que ya comentaba Blasco en su artículo, es en estos asuntos donde la mujer empieza a realizar trabajos diferentes que poco a poco la van empoderando y en el caso específico de *La isla de San Balandrán*, esto se ve tanto dentro de la obra como fuera de la misma.

#### 4.2. ARTÍCULOS EN REVISTAS

Al tratarse de prensa especializada, las reseñas y críticas que aparecen en las revistas son más extensas que las de los periódicos. Además, perduran más a lo largo del tiempo, lo que aporta una visión más extensa e informa de cómo influyó *La isla de San Balandrán* en la sociedad española con una perspectiva más dilatada del tiempo.

La primera publicación en revistas que hace referencia a la obra que estudiamos corresponde a *El Correo de la Moda*, concretamente al número 455, con fecha del 24 de junio de 1862, doce días después de la primera función. En esta pequeña crítica, el autor Antonio Arnao reprueba el que se prejuzguen las obras sin esperar a la opinión del público, que es en realidad quien decide el éxito de las mismas. Como ya se ha visto en la sección anterior, las primeras reseñas de la zarzuela no fueron buenas y, sin embargo, al poco tiempo *La isla de San Balandrán* terminó siendo muy alabada por el público e incluso por la crítica. Ahora bien, lo verdaderamente interesante es que esta reseña pertenece a una revista para mujeres (*Álbum de Señoritas*), algo que resulta llamativo teniendo en cuenta la trama de la obra. Sin embargo, lo que se destaca es su «gracioso asunto»:

Su autor, el Sr. Picón, la denomina zarzuela ilusoria, y en efecto lo es por cuanto su gracioso asunto pasa en un mundo que puede llamarse mundo al revés [...] *La isla de San Balandrán* es una broma que no pierde el carácter de culta por más que sus tintas sean subidas y exageradas, como lógicamente tenían que serlo dado el principio sobre el que está fundado el argumento (Arnao 183).

De nuevo se considera a la obra como comedia. El hecho de que las mujeres tengan el poder y los hombres se vean relegados a un segundo plano no es más que motivo de burla. También es necesario tener en cuenta que el artículo está escrito por un hombre, desgraciadamente no hay documentos firmados por mujeres que nos ayuden a descubrir cuál era el punto de vista femenino con respecto al tema.

Se vuelve a hacer referencia a la música de Cristóbal Oudrid, tachándola de escasa y de plagio al copiar temas de obras anteriores, por lo que las composiciones no



puieron ser motivo del éxito del que disfrutó la pieza, como ya comenté en el apartado anterior, tras la crítica, en la sección de crónica de teatros del *Clamor Público*.

En el número posterior de la misma revista, Antonio Arnao vuelve a hacer mención a la zarzuela. Esta vez se cuenta un poco del argumento de la misma y se añaden unos versos, correspondientes al encuentro de la general Dalia con Luis y Juan, los dos españoles que migran a la isla.

DALIA: Unas hacemos la guerra  
o gobernamos los pueblos,  
otras estudian ciencias  
y ejercen las profesiones,  
otras cultivan las tierras,  
y todas con su trabajo  
a sus familias sustentan

JUAN: (Esto es una ganga chico) (Picón 191).

Este fragmento muestra el alivio de los hombres, que creen que, al gobernar las mujeres y trabajar ellas, sus vidas serán mucho más sencillas, aunque al final descubren que no es así, ya que mantener el honor de sus familias y que sean las mujeres quienes impongan los matrimonios concertados hace que los hombres terminen por querer retomar el control de sus vidas y acaben por rebelarse contra la reina. Esto es interesante porque es una manera de empatizar con el sexo opuesto, pero parece ser que el público no lo consideró de esta manera, ya que aceptaron como bueno el desenlace en el que las mujeres quedaban de nuevo bajo el poder de los hombres. Antonio Arnao termina diciendo que «su índole era graciosa y ocasionada a chistes» (Arnao 191), lo que evidencia que no existía una lectura más ética o filosófica del tema, lo cual, por otro lado, es perfectamente normal, ya que no hay que olvidar que se trata de una zarzuela cómica, fantástica y comercial, por lo general alejadas de tramas políticas o con críticas muy sutiles. La audiencia solo acudía para pasar un buen momento.

Otra pequeña mención sin mucha importancia aparece en la *Revista Ibérica*: «... el público podrá reírse y entretenerse con *La isla de San Balandrán* y *Por seguir a una mujer*, pero siempre responderá con su asistencia y sus aplausos a todo lo que reúna ingenio, talento y mérito» (Morayta 482).

Advertimos nuevamente que la crítica no consideraba esta zarzuela como una buena obra, sino como simple entretenimiento.

Resulta curiosa la referencia que aparece en *Ilustración Artística*, en la publicación del 15 de octubre de 1883, veintidós años después del debut. Se trata de un pequeño cuento de José Ortega Munilla, padre de Ortega y Gasset, en el que se relata la historia de un hombre viudo que decide no casarse, ya que encuentra injusto que sea el hombre quien obligue a la mujer a hacerlo, después de reflexionar sobre la injusta sociedad del siglo en el que vive: «¡Abajo las trabas despóticas! Yo juro no casarme sino con aquella que se sirva hacerme una declaración en regla. La isla de San Balandrán es una utopía realizable. ¡Viva la isla de San Balandrán!» (Ortega Munilla 331).

Veintidós años después, la zarzuela aún es reconocible y además vemos un cambio en el pensamiento de la época, empieza a considerarse el valor ético de la



obra y a razonar con respecto a las diferencias entre hombres y mujeres, separando el tema cómico de la trama en sí. Sin duda se debe a que con el tiempo se consiguió mirar a la zarzuela con una visión más panorámica, quedando quizá más presente el argumento en la mente de muchos que su sentido burlesco.

Un año después en la *Revista Contemporánea* de mayo-junio se hace referencia a ella como una obra que «tiene gracia y está bien escrita» (Ramiro 228), además de seguir representándose en el Teatro del Príncipe Alfonso.

El escritor canario Francisco González Díaz habla en un artículo («Las talayeras»), que publica en *La Ilustración Artística* el 22 de enero de 1900, sobre el pueblo de la Atalaya, en Gran Canaria, localidad en la que las mujeres, llamadas *talayeras*, con similitudes al personaje de la serrana, eran las que dominaban a los hombres; con ello, pretende hacer una comparación con las costumbres que se llevan a cabo en *La isla de San Balandrán*. De ellas el autor cuenta que están desapareciendo en medio del progreso urbano, aunque muestra cierta admiración hacia su modo de vida (González Díaz 411).

Por último, en un número de la revista satírica *Juan Rana* publicado el 3 de mayo de 1901, en una de las columnas se pone como excusa la obra para poner de relieve que eran en realidad las mujeres las que manejaban las compañías teatrales y que además conseguían éxito en su empresa. Asimismo, alude también a dos versos de la zarzuela *Gigantes y Cabezudos*, de Miguel Echegaray, estrenada en 1898: «¡Si las mujeres mandasen / En vez de mandar los hombres!».

Sin embargo, al tratarse de una revista satírica no podemos tomar totalmente en serio lo que autor relata, ya que, aunque los datos que nombre sean ciertos, no se puede asegurar que comulgue con el profeminismo que empezaba a florecer. En relación con esto, Enrique Fernández comenta que «el incipiente feminismo es una de las novedades que con más frecuencia sale a escena para ser ridiculizada en el teatro comercial» (Fernández 72). En *La isla de San Balandrán* sucede algo similar, ya que toda la historia parece terminar en una broma al finalizar la obra con el patriarcado instaurado:

Luis: Artículo cuarto y último:  
en la isla mando yo,  
en apariencia, y mi esposa  
mandará en mi corazón.  
Los hombres harán la guerra  
y harán también el amor:  
las mujeres el puchero  
y la dicha de los dos (Picón 35-36).

También es cierto que no solo se ridiculizan los aires de grandeza de las mujeres, sino también las tareas reconocidas socialmente como «femeninas», tales como cuidar de los niños o coser, cuando estas son realizadas por los hombres. Sea de una forma u otra, parece ser que el autor consideraba tanto las aspiraciones como las tareas de las mujeres inferiores a las de los varones.



### 4.3. OTROS TEXTOS

Aunque la aparición de *La isla de San Balandrán* en textos de índole literaria es escasa, lo cierto es que me parece interesante dejar constancia de ello.

Aunque el primer texto de este apartado, la Carta V de Bécquer, se podría incluir en el punto de textos periodísticos al haber sido publicada en el *El Contemporáneo* del 26 de junio de 1864, he decidido considerarla en este apartado por leerse normalmente las cartas en su conjunto como obra literaria. En este caso el autor habla sobre el pueblo de Añón de Moncayo y las mujeres que viajaban todos los días hasta Tarazona para negociar con la leña. Deja constancia de su admiración por soportar un clima y una geografía tan desafortunada: «... ello es que en este pueblo hay algo de lo que nos refieren las fábulas de las Amazonas o de lo que habrán ustedes tenido ocasión de ver en *La isla de San Balandrán*» (Bécquer 153).

En el caso de Bécquer, los comentarios hacia estas muchachas carecen por completo de tono irónico y su comparación con las guerreras mitológicas y los personajes de la zarzuela solo persigue el objetivo de plasmar un respeto hacia las jóvenes añoneras. En la carta se estima su duro trabajo y cómo ellas lo afrontan de una manera tan positiva, incluso se las compara con las damas de la corte, debido a las claras diferencias entre personalidades y situaciones, llegando casi a ridiculizar a las mujeres de la nobleza por tener un carácter demasiado sensible.

Parece ser que el poeta no veía con malos ojos el hecho de que las mujeres de Añón realizaran trabajos que socialmente les estaban asignados a hombres, y no solo eso, sino que elogia su esfuerzo y carácter. Esto hace suponer que el argumento de la zarzuela tampoco le debiera de haber parecido «inmoral» o meramente cómico, ya que la situación de las añoneras no distaba mucho de la de las isleñas.

La siguiente mención aparece en *La Regenta* (1885), de Clarín, donde Visitación considera a Víctor Quintanar como un «marido de la isla de San Balandrán» (Clarín 820) por dejar a su mujer desfilar en la procesión del Viernes Santo. Se deduce que la obra era conocida por los lectores, quienes debían entender esa referencia. Tampoco se puede extraer mucho más; ya que se trata de una obra literaria, no aporta nada la visión que pueda tener Visitación sobre la zarzuela y tampoco se tiene la seguridad de que sea esa misma visión la que pudiera haber tenido Clarín. De todas maneras, lo único que se puede inferir es que estaba mal visto que la mujer tomara sus propias decisiones sin que el marido la controlase.

Por último, también hay una alusión en la novela *La Espuma* (1890), de Armando Palacio Valdés, cuando uno de sus personajes, Clementina, dice: «La verdad es que bien mirado, yo le estoy haciendo el oso a ese muchacho. Parece una dama de la isla de San Balandrán» por intentar cortejar con demasiado énfasis a un muchacho. De nuevo, el problema a la hora de comentar el fragmento es el mismo que en el caso anterior. Lo único diferente es que aquí parece que la carga negativa por semejarse en algo a los personajes de esta obra es menor, ya que el papel de Clementina está dotado de más determinación y autonomía.





## 5. CONCLUSIONES

En general, *La isla de San Balandrán* fue durante la segunda mitad del siglo XIX bastante conocida. Principalmente, esto se debió al gusto que desarrolló el público hacia ella por sus tintes de comedia, sobre todo los referentes al cambio de papeles entre los sexos, cosa que aún sigue sucediendo en la actualidad, ya que no son pocos los *sketches* en los que aparecen hombres disfrazados o haciendo papeles femeninos. Se deduce que fue este en parte uno de los principales motivos, pues las actuaciones, en muchos periódicos de la época, se consideraban mediocres, al igual que la música.

Sin embargo, cabe suponer que gran parte del éxito de la zarzuela fuera debido a las actrices que encarnaban los roles principales. El hecho de que vistieran de una manera exótica y dejando entrever partes de su cuerpo hizo sin duda que incrementara el interés del público masculino, principalmente. De hecho, el ejemplo más directo lo tenemos con la gran acogida que tuvieron las suripantas cuatro años después del estreno de *La isla de San Balandrán*. Arderius, que estuvo presente durante las representaciones, era consciente de que las coristas eran un gran reclamo para el público y supo aprovechar eso en su propio negocio. Posteriormente, conforme la sicalipsis (que comenzó a raíz de este tipo de obras) iba haciéndose más hueco en los espectáculos, la crítica arremetía contra actrices y coristas por no lucir más que su cuerpo y dejar atrás sus virtudes artísticas (García 118-119).

Claro que esa polémica sobre desnudos femeninos siempre trae consigo la controversia de si estos existen con el fin de complacer al público masculino o como libertad sobre el cuerpo de la mujer. La fuerte moral católica que imperaba en España influía también en que este tipo de escenas se vieran como grandes escándalos y cosecharan malas críticas, lo que a su vez demuestra el retraso social del país con respecto a Francia o Italia (García 119).

Pero tampoco creo que se deba solo al vestuario que usaban las actrices, sino que la personalidad con la que por lo general se dota a este tipo de personajes juega también un papel muy importante. Normalmente son jóvenes de carácter pícaro y con mucha fuerza, algo que las diferenciaba del prototipo de mujer sumisa y recatada que parecía ser el único verdaderamente válido. El público encontraba en ello algo singular y atrayente, lejos de la monotonía diaria.

Uno de los principales intereses que guían esta investigación fue el de estudiar cómo la sociedad del XIX afrontó el tema de que hubiera una zarzuela donde el poder lo tuviera el sexo femenino, aunque lo cierto es, al parecer, que eso no importó en demasía, simplemente lo consideraban gracioso y algo imposible de alcanzar. Sin embargo, creo que con la inclusión de la mujer en el ámbito teatral y más con este tipo de papeles, la situación empezó a cambiar poco a poco y, casi sin percibirse, hubo un empoderamiento y una liberación por parte del sexo femenino. Además, con el paso de los años, las referencias a la zarzuela obvian el carácter cómico de la misma y terminan percibiendo únicamente su argumento de una manera más profunda, incluso llegando a manifestar cierta simpatía y admiración hacia este tipo de mujeres fuertes e independientes, lo que hace considerar que quizá empezó a haber una reflexión y un cambio de pensamiento por parte de la sociedad del XIX.



Por otra parte, hubiera sido interesante tener alguna opinión femenina, quizá esta zarzuela hizo pensar a alguna mujer que también ellas podían llegar a tener la misma fuerza del sexo opuesto, al igual que las suripantas empezaron a trabajar en algo que estaba mal visto socialmente solo por gusto sin que les importase en demasía la opinión pública, aunque eso nunca lo sabremos.

Con respecto a la fecha límite de estudio, la elección de 1901 como última fecha de recepción resulta muy adecuada a la hora de estudiar sobre todo la acogida de la pieza en la sociedad de la segunda mitad del XIX; además, conforme más avanzan los años, las menciones a *La isla de San Balandrán* van siendo cada vez más escasas y menos interesantes desde el punto de vista del estudio.

De cualquier modo, es llamativo que una pieza como esta gozara del éxito obtenido y no terminase siendo relegada a un segundo plano tal y como apuntaban las primeras críticas. Teniendo en cuenta las malas actuaciones, la música deficiente y su argumento excesivamente fantástico e incluso, según algunos, de carácter inmoral, lo cierto es que esta obra tenía bastantes probabilidades de fracaso. Sin embargo, fue el cuerpo de coros quien consiguió que triunfara a nivel nacional. Si no hubiera sido por todas esas mujeres que dieron vida a los personajes femeninos, la zarzuela sería todavía menos conocida. Al igual que Arderíus tenía en gran estima a sus suripantas por haberlo alzado al mundo de la fama, los autores de esta obra también debieran de agradecer a estas actrices el haber dado vida a las singulares habitantes de la isla de San Balandrán.

RECIBIDO: 1 de febrero de 2021; ACEPTADO: 29 de noviembre de 2021



# BIBLIOGRAFÍA

## 1. FUENTES PRIMARIAS

- ALAS, Leopoldo y FUENTES, Víctor (ed.). *La Regenta*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.
- ARNAO, ANTONIO. «Teatros». *El Correo de la Moda*, (24 de junio de 1862), p. 183
- ARNAO, ANTONIO. «Teatros». *El Correo de la Moda*, (30 de junio de 1862), p. 191.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo y VILLANUEVA, Darío (ed.). *Desde mi celda*. Madrid: Castalia, 2001.
- CARAMANCHEL. «La isla de San Balandrán» *Juan Rana*, (3 de mayo de 1901), p. 2.
- CRÓNICA DE TEATROS. *El Clamor Público*, (13 de junio de 1862), p. 4.
- GARCÍA DE LA FOZ, José. «Folletín». *El Clamor Público*, (15 de junio de 1862), p. 1.
- GONZÁLEZ DÍAZ, FRANCISCO. «La “talayera”». *La Ilustración Artística*, (25 de junio de 1900), p. 411.
- MORAYTA, Miguel. «Revista de Teatro». *Revista Ibérica*, (julio, agosto y septiembre de 1862), p. 482.
- NOTICIAS GENERALES. *La Época*, (13 de junio de 1862), p. 3.
- NOTICIAS GENERALES. *La Época*, (14 de junio de 1862), p. 3
- OJEADA TEATRAL. *Boletín de Loterías y de Toros*, (8 de julio de 1862), p. 3.
- ORTEGA MUNILLA, José. «La Duende». *Ilustración Artística*, (15 de octubre de 1883), p. 331.
- PALACIO VALDÉS, Armando. *La Espuma*. Menorca: Textos.info, 2017.
- PICÓN GARCÍA, José. *La isla de San Balandrán*. Manuscrito no publicado. Biblioteca Nacional Española, 1862? (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000222025&page=1>).
- PICÓN GARCÍA, José. *La isla de San Balandrán*. Manuscrito no publicado. Canadá: Thomas Fisher Rare Book Library, Universidad de Toronto, 1902.
- PICÓN GARCÍA, José. *La isla de San Balandrán*. Madrid: Imprenta de Cristóbal González, 1862.
- PICÓN GARCÍA, José. *La isla de San Balandrán*. Madrid: Imprenta de Cristóbal González, 1864 (<https://archive.org/details/laisladesanbalan448oudr/mode/2up>).
- PICÓN GARCÍA, José. *La isla de San Balandrán*. Madrid: ICCMU, SGAE, 1889 ([https://books.google.es/books?id=WBN\\_nQAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=WBN_nQAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)).
- RAMIRO. «Revista de Teatros». *Revista Contemporánea*, (mayo-junio de 1884), p. 228.
- SUÁREZ, ANTONIO. «Variedades». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, (14 de junio de 1862), p. 4.

## 2. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALMAZÁN RIBERA, David. «Ramona, o el martirio de ser mujer en el género chico. El diablo con faldas de Sinesio Delgado – Ruperto Chapí». Trabajo Fin de Máster. Universidad Complutense de Madrid, 2021.
- BARREIRO SÁNCHEZ, Sergio. «La escena madrileña en la segunda mitad del siglo XIX: Francisco Arderius y los Bufos madrileños». *Stichomythia*, 8 (2009), pp. 96-107.





- BARREIRO, Javier. «Los contextos del couplé inicial canción, sicalipsis y modernidad». *Dossiers Feministes*, 10 (2007), pp. 85-100.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad. *Cartelera teatral de Écija (1890-1899)*. Artículo de investigación. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007
- CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina. *Cristóbal Oudrid Segura*. Madrid: Real Academia de la Historia (<https://dbe.rah.es/biografias/7622/cristobal-oudrid-segura>).
- COULON, Mireille, Ramón de la Cruz et le mythe des amazones, Biblioteca Virtual Cervantes, 1989 ([http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ramn-de-la-cruz-et-le-mythe-des-amazones-0/html/023ab228-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ramn-de-la-cruz-et-le-mythe-des-amazones-0/html/023ab228-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0_)).
- CRUZ MOYA, Olga. *La cartelera teatral almeriense de 1874 a través de la prensa diaria*. Artículo de investigación. Gerona: Universidad de Gerona, 1998.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar. *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: UNED, 1995.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar. *La escena española en el umbral de la modernidad: estudios sobre el teatro del siglo XIX*. Valencia: Tirant Lo Blanc, 2011.
- ESTEVE VAQUER, Josep Joaquín. *La prensa local como fuente para el estudio de la actividad lírica palmesana en el siglo XIX: una visión general*. Artículo de investigación. Mallorca: Centre d'Investigació Musical de la Seu, 2018.
- FEITO, José Manuel. «La isla de San Balandrán». *La zarzuela sobre un país regido por las mujeres* [periódico digital], 2010 (<https://www.lne.es/opinion/2010/08/19/isla-san-balandran/957054.html>).
- FERNÁNDEZ, Enrique. «Modernización y muerte del Género Chico en la 2ª República». *Hispanófila*, 139 (2003), pp. 69-81.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Begoña. «La sociedad La Castalia y su actividad musical en Oviedo (1875.1889)». Trabajo Fin de Máster. Universidad de Oviedo, 2016.
- GARCÍA TORRES, Andrea. «Aspectos polémicos del Género Chico discutidos por la prensa finisecular: de la autopropaganda a la transgresión moral», *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, (2018): pp. 117-125.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto. *La zarzuela en un acto: música representada*. Madrid: Fundación Juan March, 2013.
- LÓPEZ CABRERA, María del Mar. «El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)». Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1995.
- NAVASCÚES PALACIO, Pedro. «Los autores. Arquitectos, pintores y dibujantes». *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*, (2015), pp. 63-79.
- SALAÜN, Serge, «La mujer en las tablas. Grandeza y servidumbre de la condición femenina». *Mujeres de la escena. 1900-1940*. *Publicaciones y ediciones SGAE*, (1996): pp 19-42.
- SALAÜN, Serge, «*Los bufos en España*». Fundación Juan March, 2011 (<https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=12>).
- VÍLLORA, Pedro M. *Teatro frívolo*. Madrid: Fundamentos, 2007.