



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## Mujeres y hombres en el *Cancionero de mi tierra* de Casilda Antón de Olmet

Women and Men in Casilda Antón de Olmet's  
*Cancionero de mi tierra*

**Eva Moreno-Lago**  
Universidad de Sevilla  
[emoreno3@us.es](mailto:emoreno3@us.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8093-6209>

**Caterina Duraccio**  
Universidad Pablo de Olavide  
[cduraccio@upo.es](mailto:cduraccio@upo.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5919-0772>

Fecha de recepción: 04/09/2023 Fecha de evaluación: 06/10/2023

Fecha de aceptación: 15/10/2023

### Resumen

El *Cancionero de mi tierra* de Casilda Antón del Olmet, publicado en 1917, constituye un ejemplo significativo del neopopularismo que se estaba imponiendo en la poesía española en esos años, pero también de la ideología católica y conservadora de su autora. Nuestro trabajo analiza las relaciones de género presentes en el texto, a través de las diferentes representaciones de mujeres y hombres que responden a dos factores, el primero es la tradición misógina de la poesía popular y de las fuentes folclóricas y paronomásticas de las que el *Cancionero de mi tierra* es heredero, el segundo, lo constituye la intención moralizante de su autora y la visión patriarcal que adopta, desde la que observa de forma paternalista a las mujeres, sobre todo a las que no pertenecen a su clase social. Nuestro estudio se detiene en la interpretación de las constelaciones imaginarias y de la visión mítica e inconsciente que sustenta en primer término las relaciones entre mujeres y hombres y, en segundo lugar, en la *doxa* presente en el sustrato ideológico popular y en la posición cultural católica y elitista de su autora.

**Palabras clave:** escritoras andaluzas, Edad de Plata, literatura popular, patriarcado, representaciones femeninas.

## Abstract

The *Cancionero de mi Tierra* (*Songbook of my land*) by Casilda Antón del Olmet, published in 1917, constitutes a significant example of the neopopularism that was gaining prominence in Spanish poetry during those years. It also reflects the Catholic and conservative ideology of its author. Our work analyzes the gender relations present in the text through the different representations of women and men, which are influenced by two factors. The first factor is the misogynistic tradition of popular poetry and the folkloric and paronomastic sources from which the *Cancionero de mi tierra* inherits. The second factor is the moralizing intention of its author and the patriarchal perspective she adopts, through which she paternalistically observes women, especially those who do not belong to her social class. Our study delves into the interpretation of the imaginary constellations and the mythical and unconscious vision that primarily underlies the relationships between women and men. Secondly, it explores the doxa present in the popular ideological substrate and the cultural Catholic and elitist position of its author.

**Keywords:** Andalusian female writers, Silver Age, popular literature, patriarchy, female representations

### 1. El Cancionero<sup>1</sup>

*El cancionero de mi tierra* de Casilda Antón del Olmet, publicado en 1917, refleja las ideas de su época en torno a la oposición irreconciliable entre mujeres y hombres, que se presentan como dos universos enfrentados, consecuencia de las teorías de la complementariedad<sup>2</sup>, con la asignación de roles contrapuestos: en el ámbito privado para las mujeres, en el público para los hombres, y de la existencia de esferas separadas en la educación para ambos sexos (Ballarín, 2007).

En las composiciones presentes, la mayor parte coplas, se funden la tradición oral de poesía popular, la tradición flamenca y andaluza del cante jondo y la poesía de la Generación del 27. A pesar de que la voz predominante en el *Cancionero de mi tierra* es de mujer, el punto de vista es patriarcal y androcéntrico. Solo hay un ejemplo en el que una mirada femenina ofrece un punto de vista sobre los hombres: “Los hombres en general / juzgan mal a las mujeres, / creen que todas son iguales, / y ninguna se parece.” (Olmet, 2023: 121).

---

<sup>1</sup> Se enmarca en el Proyecto I+D+i FEDER Andalucía 2014-2020, titulado “Andaluzas ocultas. Medio siglo de mujeres intelectuales (1900-1950)”.

<sup>2</sup> Simmel (1923 y 125b) y Ortega y Gasset promovían estas teorías. En la *Revista de Occidente* se produce en los años veinte un debate en el que participa Rosa Chacel (1931) en el que María Zambrano (1928) también interviene desde las páginas de otras revistas (Laurenzi, 2012). Ambas se oponen al dualismo hegemónico, a favor del cual se pronunciaba Ortega y en estos términos: “Es vano oponerse a la ley esencial y no meramente histórica, transitoria o empírica, que hace del varón un ser sustancialmente público y de la mujer un temperamento privado. Todo intento de subvertir ese destino termina en fracaso. No es azar que la máxima aniquilación de la norma femenina consista en que la mujer se convierta en “mujer pública”, y que la perfección de la misión varonil, el tipo más alto de existencia masculina sea el “hombre público” (Ortega y Gasset, 1980: 118).

La reivindicación de individualidad por parte de esta voz femenina, en la que podemos rastrear un cierto autobiografismo de su autora, rompe con la indiferenciación biológica iniciada por el Romanticismo, continuada por el Realismo y por las teorías filosóficas de autores como Ortega y Gasset que afirman que las mujeres carecen de personalidad individual: “La personalidad de la mujer es, más bien, un género que un individuo [...] El fondo personal de las almas femeninas es, poco más o menos, idéntico [...] La mujer es, para el pintor como para el amante, una promesa de individualidad que nunca se cumple” (Ortega y Gasset, 1980: 119). En la misma línea, Simmel sostiene que la percepción genérica de las mujeres predomina sobre el reconocimiento de ellas como personas (Simmel, 1925a). La perspectiva de esta composición se contradice con el resto de los textos, en los que Casilda de Antón del Olmet no presenta ninguna individualidad femenina, sino figuras femeninas genéricas presentes: madres, esposas, amantes, hijas, viudas de alguien, sin existencia propia por sí mismas.

El tema principal del Cancionero es el amor, que se muestra, como una cuestión esencialmente de mujeres, que exponen sus sentimientos de forma bastante vehemente<sup>3</sup>. El amor que sienten es unilateral, casi nunca correspondido, presente en todas sus manifestaciones de emociones negativas, desde la pasión desbordada e irracional, a la tristeza, la desesperación, el despecho por el abandono, e incluso, la animadversión que se expresa a través de expresiones de rivalidad y revancha.

## **2. Madres, hijas e hijos**

Estudios anteriores analizan la relación madre-hija y el tema de la maternidad en el *Cancionero de mi tierra* (Plaza-Agudo, 2011 y 2023; Galloso, 2023). La identificación total entre feminidad y maternidad era uno de los ideales decimonónicos y estas composiciones muestran cómo la modernización y el proceso de secularización de las ideas compartían su espacio con aspectos represivos de la moral católica y con el modelo tradicional de feminidad. Tanto la Iglesia como la ciencia de inicio siglo XX concordaban en la idea de que el destino natural de la mujer era ser madre. Ortega y Gasset la denominaba “la alta misión biológica que a la hembra humana atañe en la historia” (1980). Para Gregorio Marañón la maternidad era una ley natural, que también cobraba importancia social en virtud de la división de los roles sexuales: “El deber del varón como tal varón es trabajar y producir. El deber de la mujer, como ente sexual, es ser madre; buena madre y madre para siempre: lo demás de nuestra vida estará bien o mal, según concorra o no, directa o indirectamente, a estos fines supremos” (Marañón, 1933: 35). Esta aspiración a la maternidad por encima de todo queda reflejada en el *Cancionero de mi tierra* en la mujer joven y soltera que aspira a conseguir amor y matrimonio y, consecuentemente, la maternidad, que va a proporcionarle hijos propios:

No llores, nene,  
que madre llega

---

<sup>3</sup> Las mujeres son el tema principal de una sexta parte de la totalidad de los refranes españoles que existen o han existido y son las protagonistas de más 10.884 dichos populares (Calero Fernández, 1999: 131-132).

y a mí me riñe  
si tú te quejas.

¡Quién fuese grande,  
casada fuera,  
tuviese hijos  
y les riñera! (Olmét, 2023: 104).

Para formar a las niñas en las tareas domésticas, la Ley Moyano de Instrucción Pública de 1857 estableció la obligatoriedad de la enseñanza de la materia de Higiene aplicada a la maternidad en la escuela primaria, y los primeros textos escolares fueron editados a partir de 1848 (Marañón, 1987: 31). Ser madre representaba la misión suprema encomendada a las mujeres, “la identidad cultural de la mujer se define, de este modo, dentro del ámbito de la familia, como luchar por la dignidad de la maternidad, madre, esposa y administradora del hogar” (Nash, 2000: 615). En este sentido, la madre abnegada que se sacrifica por sus hijos está ampliamente representada y, al contrario, la ingratitud y la falta de amor filial hacia la madre se convierte en un síntoma de inmoralidad y de maldad por parte del hijo varón: “Me dice tu madre / que eres malo con ella, y no puedes / ser bueno con nadie”. (Olmét, 2023: 102).

Siempre en relación con el hijo, figura el amor de madre como incondicional y el único verdadero en contraposición al amor de otras mujeres, que es inconstante: “Madre de mi alma, / yo no quiero más que tu cariño, / que es el que no engaña.” (Olmét, 2023: 56). Además, se identifica como el único amor que nace antes de que dos personas se conozcan. Por ese motivo, la autora desmiente que fuera de este cariño filial pueda producirse enamoramiento sin conocimiento, elevándolo a una categoría de amor insuperable y excepcional: “Antes que te vi te amé, / suelen decir los amantes; / y el cariño anticipado / es propiedad de las madres.” (Olmét, 2023: 64). En este contexto aparece la figura del hijo soldado, para quien el afecto de la madre se identifica con el mismo sentido de la vida: “¡Mi madre se ha muerto!; / vengo de la guerra, / y a la guerra vuelvo.” (Olmét, 2023: 81). Paralelamente la madre del caído en batalla es una *mater* dolorosa, convertida en símbolo patriótico en el homenaje que rinde al soldado: “El buen soldado / murió en la guerra, / solo su madre / llora y le reza.” (Olmét, 2023: 71).

Ya se ha señalado (Plaza, 2011 y 2023; Galloso, 2023), que en la relación madre-hija, la primera actúa como confidente de las lamentaciones de la segunda, a la manera de la jarcha mozárabe o las cantigas de amigo. Entre ambas figuras se establece un diálogo y un acompañamiento de la hija por parte de la madre, sobre todo en los momentos de desamor, que dan cuenta de la existencia de una subcultura femenina y de la red de comunicación y apoyo en la que circulan discursos y saberes de mujeres: “Cierra, madre, la ventana / que no quiero ver la calle / que tanto me paseaba.” (Olmét, 2023: 93). Sin embargo, la figura de la madre también surge como oposición a un enamorado que no es aceptado ni deseado para la hija y que hay que encubrir: “Pasa mirando al balcón; / estoy tras de los cristales: / me sonrío y le sonrío, / sin que se entere mi madre.” (Olmét, 2023: 77). La pasión desata la rebeldía de las hijas, llegando a ser la causa de repulsión y enfado entre ambas: “Mi madre me dijo ayer / que no volviese a mirarte. / «Será preciso que ciegue», / he respondido a mi madre.” (Olmét, 2023: 136). En este caso, familia y pretendiente se presentan como

adversarios enfrentados y contrapuestos que son incompatibles. La mujer tiene que elegir y siempre quedará aislada: o se volverá a recluir en su hogar o tendrá que prescindir de su familia. Los argumentos de las madres para repudiar al enamorado son acordes a los criterios sociales y son más fuertes y razonables que los de las hijas, que suelen equivocarse y arrepentirse con el tiempo de su elección: “Dejé a mi padre y mi madre / para seguir a este hombre / que me abandona en la calle.” (Olmét, 2023: 117).

### **3. Mujeres fuertes y mujeres débiles**

El Cancionero recoge imágenes contrapuestas de mujeres que mantienen actitudes diferentes ante la vida. Encontramos esa mujer fuerte y determinada, aunque con una gran dependencia emocional de los hombres que la rodean, sean novios o maridos, estrechamente relacionada con la voz femenina de la copla, que, en vez de entristecerse, se mofa de su abandono a través de la ironía: “Juró al embarcarse / que sería mi esclavo, / y a las pocas horas / había naufragado.” (Olmét, 2023: 59). La figura de la mujer empechinada y constante, que llega incluso a la admonición, en su obsesión por un único hombre, podría responder al “sujeto hipnótico” del que habla Ortega y Gasset (1980) que sostiene que en la vida privada a las mujeres les falta imaginación y sufren de fijación: “Tú me olvidaste por otra, / y yo no quiero olvidarte, / que si mañana te olvidan, / ya volverás a acordarte.” (Olmét, 2023: 63).

El carácter insolente de esta mujer y su valentía tiene vigencia solo en el ámbito amoroso, en el que es capaz de enfrentar las consecuencias de sus actos: “Mi padre me ha visto hablando / con el hombre que yo quiero, / y no he podido negarlo.” (Olmét, 2023: 69). Su actitud de desafío se concreta en la figura de la viuda que entabla un monodílogo con su difunto marido, que no está exento de una actitud poco sumisa. Se manifiesta a través de una voz femenina fuerte, que no solo defiende sola su honra sino también la del difunto: “Sola contra todos lucho, / por honrarte y defenderte; / bien puedes agradecerlo, / si los muertos agradecen.” (Olmét, 2023: 60).

Esas figuras femeninas “rebeldes” en situaciones cotidianas o sentimentales que las afectan, pero que no ponen en entredicho los roles asignados, se manifiestan también contra las imposiciones paternas o familiares, a través de la figura de la hija que no atiende los deseos de sus progenitores, rechazando el matrimonio impuesto por conveniencia económica: “Mis padres se han empeñado / en que no debo quererte, / como si los corazones / entendieran de deberes.” (Olmét, 2023: 78). Las mujeres no se rebelan ante la injusticia que suponen ciertas situaciones, pero dejan constancia de ella. Como sostenían otras escritoras contemporáneas de Casilda de Antón, como Concepción Jimeno de Flaquer, cuya posición conservadora le es muy cercana, hombres y mujeres son equiparables, porque estas últimas poseen la “libertad de sus sentimientos” que, en realidad, es la única que pueden ejercer, a veces, como en el caso de la hija que escoge la vida religiosa del convento en vez de la de casada, desobediencia permitida por las leyes del momento<sup>4</sup>: “Que me

---

<sup>4</sup> El Código Civil de 1889 establecía en su artículo 321: “Las hijas de familia mayores de edad, pero menores de veinticinco años, no podrán dejar la casa paterna o materna sin licencia del padre o de la madre en cuya compañía vivan, como no sea para tomar estado...”.

case quieren; / yo quiero ser monja, / que la gloria es antes, / que la vanagloria.” (Olmét, 2023:105).

La voz de esa mujer decidida también denuncia la doble moral que se establece para hombres y mujeres, y subraya la recriminación social que sufre la maternidad extraconyugal, expresando una verdad que exige ser desenmascarada y sancionada por los lectores:

Un hijo has abandonado,  
y te saluda la gente,  
y dice que eres honrado.

Y dice que eres honrado,  
y yo recogí al que tuve  
y todos me despreciaron. (Olmét, 2023: 80).

La pérdida de la virginidad se consideraba un factor perturbador de la estabilidad social. La madre soltera se presenta como una mujer caída, juzgada y rechazada por la sociedad, aunque conserva su dignidad moral por la fidelidad que guarda al hombre que la abandonó. Entre ambos progenitores se produce un “abismo moral” nuevo, que refleja el que existe entre hombres y mujeres en la sociedad como consecuencia de la desigualdad de derechos legales entre ellos (Ballarín 2007: 144): “Aunque mi deshonra sea, / he recogido a mi hijo: / lo recogí por ser suyo, / mucho más que por ser mío.” (Olmét, 2023: 80).

El enfoque ideológico de estas composiciones no es el de la maldad innata en el sexo femenino, sino el de la *pietas* hacia estas madres solteras y el de la desgracia o el infortunio al que se ven sometidas, como su situación fuera resultado de un destino contrario en vez de la acción concreta de ciertos hombres. La mujer embarazada soltera es una categoría que la moral establecida sitúa entre la condena y el victimismo, pero también muy cercana a la representación de la prostituta. Se percibe una actitud condescendiente hacia la figura del seductor que se desentiende de su prole, que tiene su contrapartida en una especie de idealización y santificación de la mujer abandonada que, a través de su religiosidad, trastoca los papeles de victimario y víctima, siendo ella la única responsable de la pérdida de su honra, en consecuencia, la debe asumir la culpa y la penitencia<sup>5</sup>: “Al ver a mi hijo dormido/ he rezado una oración, / para que no se parezca / a aquel que lo abandonó.” (Olmét, 2023: 90).

El espíritu de sacrificio y resignación de la mujer se adecúa a los ideales de educación de la autora con respecto a las mujeres, que parten, precisamente, del concepto de que cuentan con una mayor elevación moral que los hombres, y, por tanto: “Armonizan la voluntad con la sumisión, haciéndola pronta y consciente al sacrificio en bien de los que la rodean”. (...) A la mujer hay que hacerla, ante todo, buena; su corazón debe ser modelado para las virtudes cívicas, inculcándole el sentimiento del honor y de la justicia, al par que la dulzura y el sacrificio” (De Antón, 1931: 9).

Siguiendo esta línea, se delinean personajes femeninos serviles, obedientes y recatados, dependientes de la figura masculina en todos los aspectos, que proclaman su propia sumisión: “Le digo a la Virgen / mil veces al día: / —Si él ha

---

<sup>5</sup> La carga cultural de la Iglesia Católica, junto con el conservadurismo político son dos factores que según la historiadora Scanlon (1986), influyeron en el escaso desarrollo y la debilidad del feminismo en España a principios del siglo XX.

de olvidarme, / quítame la vida.” (Olmét, 2023: 114). Como sostiene María Rosal, “la mujer sumisa, que entrega todo por amor y sufre terribles humillaciones está presente en una gran mayoría de coplas” (Rosal, 2011: 45). Muchas composiciones del *Cancionero de mi tierra* vuelven sobre el tema de la nulidad que supone la mujer sin la presencia masculina en su vida. En ese sentido se muestra la violencia simbólica (Bourdieu, 2000) a la que se ven sometidas y su forma de adherencia a ella en el reconocimiento de la autoridad del hombre. Como sostiene Anna Fernández, “las mujeres como agentes reproductores de la ideología dominante, autorreproducen su propia desvalorización” (Fernández Poncela, 1994: 72), tal y como se reitera en las letras de Olmet: “No me acuerdo del pasado, / porque para mí he nacido / el día en que lo he encontrado.” (Olmét, 2023: 55).

No hay relaciones felices ni mujeres alegres en el *Cancionero de mi tierra*, incluso cuando alcanzan sus deseos, predomina el orgullo en ellas y se presentan como atormentadas, rencorosas e insatisfechas, sentimientos relacionados con su situación de supeditación a los hombres. El rechazo de la mujer hacia su enamorado es visto como algo delictivo que entraña maldad interior:

El de mis sueños  
ya se casó,  
triste dejando  
mi corazón.

El de mis sueños  
ya enviudó;  
ahora me quiere,  
no quiero yo. (Olmét, 2023: 96).

No existen en el *Cancionero de mi tierra* mujeres justicieras. Incluso en los peores momentos, conservan su feminidad y su compostura verbal sin proferir palabras malsonantes. Su estado emocional por el abandono o los celos se reduce a nivel de queja o lamento, todo lo más llega a la formulación de deseos de revancha contra quien la abandona o no la corresponde en amor, pero no llega nunca a la agresividad verbal.

#### **4. Despersonalización y cosificación**

Junto a las dos voces femeninas: la sumisa y la mujer con carácter, se encuentra una última representación de la feminidad constituida por la despersonalización y la cosificación. Existe una diferencia sustancial en la representación de mujeres y hombres en el *Cancionero*, mientras que las primeras son consideradas peligrosas o malvadas por el hecho de serlo, y su infravaloración se produce de forma abstracta y genérica, los segundos son criticados solo por actuar de una forma determinada en circunstancias determinadas, como el cobarde o el donjuán.

La misoginia que se desprende del *Cancionero de mi tierra* no solo responde a la visión patriarcal de su autora, sino también a la influencia de la tradición folclórica en la que se inspira. Jesús López ha puesto de manifiesto que, en la recopilación de cantes flamencos realizada por Antonio Machado Álvarez, padre de los hermanos Machado e impulsor del folclore andaluz, existe

un gran número en el que se ridiculiza y se desprecia a la mujer (López Castro, 2007)<sup>6</sup>. El mismo fenómeno puede rastrearse en la recopilación de romances, refranes o sentencias<sup>7</sup>.

Las imágenes de la perfidia femenina responden a diferentes iconografías. Una es la de la mujer vampiro, inmoral, fría y calculadora, que busca las riquezas de los hombres y ostenta sus joyas ante la sociedad. El hedonismo femenino es visto como signo de degradación moral. Como sostenían escritoras de la época como Pilar Sinués, las virtudes femeninas se basan en “la modestia, el silencio, el gusto del retiro y la sencillez” (Sinués, 1882: 293). En esta representación podemos apreciar una crítica a la mujer moderna española, que influida por los modelos de la *flapper* anglosajona y la *garçonne* francesa, representaba una nueva generación de jóvenes, a menudo de clase acomodada, que había tenido la posibilidad de recibir una educación y compartía aspiraciones profesionales: “Un hilo de perlas / lleva sobre el pecho, / de perlas tan falsas / como lo que hay dentro.” (Olmét, 2023: 60).

La maldad femenina afecta a todas las clases sociales y no solo a la burguesa, también puede encontrarse en la aldeana que no se contenta con su suerte y rechaza a los hombres de su entorno rural para aspirar a alguien colocado socialmente mejor: “Un mozo de mi lugar, / me dice que si lo quiero; / aunque yo sea lugareña, / no me cuadra un lugareño.” (Olmét, 2023: 61). Una variante de esta composición, en cambio, nos muestra la voz contraria de una mujer humilde que rechaza al hombre que viene de fuera para quedarse con uno de su tierra: “Un forastero rumboso / me dice que si lo quiero; / por mucho rumbo que gaste, / no abandono al lugareño.” (Olmét, 2023: 111). Esta característica de las visiones contradictorias responde a la pluralidad del folklore popular en el que se oyen las voces de la “buena mujer” y de la “mala mujer”, en una distinción necesaria y remarcada por el enfrentamiento entre ambas, por tanto, la presencia de las dos versiones refuerza la eficacia moral.

El *Cancionero de mi tierra* pone en guardia a los hombres contra la mujer hermosa, cuya belleza sirve para seducir y engañar. Como sostiene Ortega y Gasset, la mujer influye en la historia exclusivamente como objeto de atracción por parte del hombre, nunca sujeto (Ortega y Gasset, 1980). Se señala la continuidad entre hermosura y falsedad<sup>8</sup>, su naturaleza manipuladora que domina el arte de la simulación, que se encuentra estrechamente relacionada con la naturaleza inconstante y mudable de la mujer y con la falta de valor que la sociedad atribuye a sus palabras: “A esa mujer no la creas, / porque es sensible y hermosa / lo mismo que una sirena.” (Olmét, 2023: 63). Paralelamente, acudiendo a la sabiduría popular, recogida en frases idiomáticas, refranes y proverbios como “la suerte de la fea, la guapa la desea” o similares,

---

<sup>6</sup> En *Cantes flamencos y Cantares*, publicado en 1887, Antonio Machado Álvarez recoge en total 1086 coplas. Miguel López Castro (2007), en su estudio demuestra que 151 (casi el 14%) presentan estereotipos sexistas y pueden considerarse ofensivas para la mujer.

<sup>7</sup> En su colección de refranes, Fernández Poncela ha constatado ochenta y cinco defectos que se consideran inherentes a la mujer y tan sólo dieciséis cualidades innatas (Fernández Poncela, 2000: 139).

<sup>8</sup> En el refranero la mentira se nos presenta como propiedad exclusiva y como sinónimo de la mujer: “La mujer y la mentira nacieron el mismo día”; “Las mujeres sin maestro saben llorar, mentir y bailar”; “Cuando van las mujeres al hilandero, van al mentidero”; “La mujer no tiene edad ni dice la verdad”.

encontramos esta cuarteta, variante de otras recomendaciones paremiológicas de contraer matrimonio con las feas para evitar los peligros que entraña la mujer hermosa, objeto de deseo por parte de otros hombres. La mujer fea garantiza una mayor fidelidad: “Te quiero porque eres fea, / y a todo el mundo le extraña; / la injusticia que padeces / es justa recompensarla.” (Olmét, 2023: 92).

El carácter sentencioso del Cancionero alterna el yo poético de la primera persona subjetiva con la tercera impersonal y objetiva, encarnándose en una voz anónima y misógina que pone en guardia a los hombres sobre las desgracias que pueden acarrear las mujeres:

No merece esa mujer  
la suela que estás gastando  
en su calle recorrer.

Caballero, caballero  
que cortejas a esa dama,  
con empeño de suicida  
vas buscando tu desgracia. (Olmét, 2023: 92).

La mujer es, en otras ocasiones, un objeto que custodiar. Su falsedad se presenta bajo la metáfora de la moneda, que sugiere una mujer libre, sin ataduras que lleva una vida disoluta. El incumplimiento por parte de la mujer de sus deberes de amor exclusivo y fidelidad le trae como consecuencia el rechazo y un trato despectivo y vejatorio: “Por si una moneda es falsa / se le comprueba el sonido; / ¡lástima que yo no pueda / hacer lo mismo contigo!” (Olmét, 2023: 84). La metáfora de la mujer-moneda, está relacionada con la de la mujer-dinero, puesto que en la sociedad patriarcal la mujer es una riqueza en sí misma, una propiedad que hay que proteger y guardar de otros: “Quisiera tenerte siempre / en un estuche de seda, / guardada con un candado / para que nadie te viera.” (Olmét, 2023: 97).

## 5. Los hombres del Cancionero: virilidades enfrentadas

Las composiciones del *Cancionero* parecen reflejar las teorías contrapuestas que sobre el mito del Donjuán circulaban en la época<sup>9</sup>. Si por una parte encontramos una voz femenina que parece querer romper el “orden sexual”, y terminar con los privilegios masculinos, por otra, muchas composiciones contemplan la situación de las mujeres burladas, seducidas y abandonadas solo y exclusivamente desde una óptica de humildad, culpa y sufrimiento, sentimientos inducidos por la educación de las mujeres que, para Emilia Pardo Bazán, era un proceso de “domesticación”, que producía su obediencia, pasividad y sumisión (Charques, 2003).

En la línea de las ideas de autores como Gregorio Marañón, el *Cancionero de mi tierra* pone en relación directa las actitudes donjuanescas y el sufrimiento

---

<sup>9</sup> Gregorio Marañón consideraba que la figura de Donjuán representaba una masculinidad obsoleta y para él constituía “una de las más irritantes injusticias que como tal sexo [el femenino] tiene que soportar” (Marañón, 1924: 274). En contraposición, José Ortega y Gasset, en su “Introducción a un “Don Juan” justificaba plenamente sus motivaciones: “Si Don Juan no ha tropezado en la vida más que con hembras casquivanas y audaces ramerías, no veo por qué se le apunta como crimen haber huido de todas con pié ágil” (Ortega y Gasset, 1921: 124).

femenino, en un gesto de desaprobación, pero muy leve<sup>10</sup>: “La guerra ya terminó, / vuelve al pueblo el militar / para en almas femeniles / nueva guerra comenzar.” (Olmert, 2023: 115). El donjuán queda justificado en su actitud por haber sufrido él mismo el desengaño amoroso. La reducción de la mujer a objeto de caza queda simbolizada por la metáfora de la mariposa:

La mariposa  
se le escapó,  
corrió tras ella,  
no la alcanzó.

Persiguió a otra,  
la aprisionó;  
con una aguja  
la atravesó. (Olmert, 2023: 119).

En oposición a Don Juan, el modelo propuesto por los nuevos moralistas laicos era el hombre autocontrolado, monógamo, trabajador y ejemplo de austeridad. Esta tipología masculina es ensalzada a través de su responsabilidad como cabeza de familia. Mientras que el trabajo se convierte en señal de identidad del hombre verdadero: “El hombre más viril es el que trabaja más, el que vence mejor a los demás hombres, y no el don Juan que burla a pobres mujeres” (Marañón, 1966: 83). La inmoralidad de la mujer casada que deja atrás las paredes del hogar se remarca por contraste con la entrega de su esposo<sup>11</sup>. Según Nash el discurso cultural de finales del siglo XIX y principios de XX en España “configuraba un prototipo de mujer modelo –el “Ángel del Hogar” / la “Perfecta Casada” / “la Mujer de su Casa”– que se basaba en el ideario de la domesticidad” (Nash: 1994: 161): “A su mujer y a su perro / les lleva jornal y pan; / ella no le aguarda en casa, / en la casa el perro está.” (Olmert, 2023:70).

Como sostiene Nerea Aresti “la introducción del positivismo y la evolución de muchos intelectuales de la época hacia un radicalismo científico provocaron una exacerbación sexista en su percepción de las mujeres y un fortalecimiento de la idea de la superioridad masculina” (Aresti, 2018: 18). El dominio masculino, aceptado plenamente por las mujeres, está muy presente: “Cuando me coges la mano / comprendo que eres el fuerte / y que serás mi tirano.” (Olmert, 2023: 82). La virilidad hegemónica se muestra en el *Cancionero de mi tierra* en una amplia

---

<sup>10</sup> En la línea de autores como Jiménez de Asúa que proponía: “la educación sexual, concebida en su más extensa acepción, que enseñe al hombre el verdadero ideal viril, y a la hembra el auténtico fin femenino, que haga más hombres a los varones y más femeninas a las mujeres...; la lucha contra el donjuanismo y la prostitución reglamentada, y el combate contra el desdoblamiento del amor, que lleva a los hombres a la poligamia” (Jiménez de Asúa, 1929: 17).

<sup>11</sup> La esposa fuera de casa rompe con el ideal de mujer hacendosa, sumisa y reposo del guerrero. La esposa está hecha para el hogar y debe su obediencia y su total disponibilidad al marido. En *Feminismo cristiano* Casilda sostenía que a la nueva mujer que dejaba el reducto del hogar para trabajar fuera de casa pierde su feminidad y es la ruina de la familia: “En cuanto la mujer se masculiniza no es posible el que haga compatible el cuidado y educación de los hijos con las polémicas parlamentarias; la doctora que sale a visitar a sus pacientes se ve obligada a abandonar a sus hijos; la familia estorba en estos casos; es, por lo tanto, necesario suprimirla; la inmoralidad se extiende e impera, el hogar se derrumba y la sociedad perece” (De Anton, 1931: 10). Casilda Alerta de las consecuencias que la emancipación femenina traería para las mujeres en términos de pérdida de identidad y de asimilación a lo masculino. Bajo la retórica de la valoración positiva de la de la diferencia femenina, decreta la marginación de las mujeres de la esfera pública, como si esta respondiera a sus propios intereses.

gama de formas de violencia, desde la agresión verbal al asesinato, “presentada desde una perspectiva androcéntrica como un mal inevitable” (Plaza, 2011: 371). El hombre se presenta a través de una voz autoritaria e imperativa que determina y ordena el comportamiento de las mujeres:

No bajas los ojos;  
mírame a la cara,  
que no te avergüence  
mostrarme cariño  
si nace del alma. (Olmét, 2023: 61).

La voluntad y los deseos masculinos en campo amoroso se imponen con la fuerza y el feminicidio está normalizado y justificado a través del sentimiento de posesión y de celos:

La quiero aunque no me quiera,  
porque a fuerza de martillo  
se pulimenta la piedra.

Acabará por matarte,  
por que, ya no me quieres,  
tampoco quieras a nadie. (Olmét, 2023: 103 y 75).

La figura femenina no solo acepta la violencia, sino que la justifica por completo, adoptando la fórmula del perdón cristiano. Como señala Lerner (1990) una de las paradojas inherentes al sistema de género es el papel de las mujeres en la perpetuación de su subordinación: “Que no te castigue Dios / por la vida que me quitas, / ya que te perdono yo.” (Olmét, 2023:131).

La agresividad del hombre como manifestación de poder, no solo alcanza a la novia, a la amante o a la esposa también se produce contra otras figuras femeninas de la familia, como la madre. La figura del bravucón, que abusa de su posición, se manifiesta con amenazas verbales<sup>12</sup> que reflejan su hombría y su capacidad para dirigir la familia: “A tu madre me encontré / y no quiso saludarme; / que no gaste tanto orgullo, / que luego podrá pesarle.” (Olmét, 2023: 141). El feminicidio es uno de los temas más frecuentes también en la copla popular y la figura del preso que sufre la cárcel en este contexto adquiere un significado especial, porque su crimen no es considerado tal y, por lo tanto, su figura se encuentra idealizada, presentada bajo las semblanzas del héroe que no se arrepiente de su crimen:

Por ella estoy en la cárcel,  
preso por toda la vida,  
y no viene a consolarme.

Por dos ojos traidores  
voy a la cárcel;  
como vuelva, les juro  
que ha de pesarles.

Por matar a una mujer  
en el presidio me encuentro;  
si resucitar pudiera  
otra vez volviera preso. (Olmét, 2023: 81, 83 y 118).

---

<sup>12</sup> Antonio Machado y Álvarez identifica en la poesía popular, categorías denostativas de las que forman parte las amenazas y maldiciones.

La violencia que se desprende de este tipo de masculinidad se dirige también hacia otros hombres, especialmente hacia la figura del rival en amores, con el que se establece un diálogo-desafío a muerte: “Mi rival me dijo anoche: / «Si vuelves te mataré». / Que afile bien el puñal, / que esta noche volveré.” (Olmét, 2023: 82). El duelo por amor toma un carácter prosaico en algunas composiciones que se convierten en microrrelatos que presentan lacónica pero eficazmente una historia en cuatro versos. La formulación poética utilizada se basa en la síntesis, en la elipsis de todo aquello que recargue y adorne, para destacar el valor de pocas palabras cuya sucesión son el armazón de la historia presentada: hombre, cárcel, cementerio, penitente: “Un hombre a la cárcel, / otro al cementerio / y una penitente / entra en el convento.” (Olmét, 2023: 59).

Este prototipo de masculinidad cuenta con el apoyo tanto de hombres como de mujeres. Es la masculinidad hegemónica que ensalza positivamente las cualidades del hombre violento y, por el contrario, recrimina las del hombre pacífico y conciliador que sufre el estigma social del “cobarde”.

Yo quiero un hombre valiente  
que, cuando tenga un agravio,  
lo dirima frente a frente.

No lo maté por cobarde,  
y la vergüenza que tengo  
acabará por matarme (Olmét, 2023: 85 y 89).

También con respecto a la masculinidad encontramos imágenes contrapuestas. Por una parte, la masculinidad hegemónica que se manifiesta a través de una virilidad controladora y violenta, por otra, algunas composiciones muestran el lado bondadoso de una virilidad compasiva, lo que refleja la inestabilidad y precariedad de los modelos varoniles en esta época y el cambio que se está produciendo en las relaciones de género (Aresti, 2012): “En la tumba de mi amante / mi rival se arrodillaba / y todo lo he perdonado / al ver que también lloraba.” (Olmét, 2023: 95). Esta figura de hombre que muestra abiertamente sus sentimientos es contraria a la personalidad dominante y a la expresión del carácter que equivale a la de la hombría, cualidad de la masculinidad hegemónica, su falta indica que el individuo no cumple con las expectativas sociales adjudicadas a su género. El hombre, según el modelo hegemónico, no puede mostrar debilidad ni dobleces, por tanto, el hombre que reflexiona y reconoce sus equivocaciones supone un rasgo innovador en las relaciones de género: “A ti vuelvo arrepentido, / porque traté de engañarte / y el engañado yo he sido.” (Olmét, 2023: 123).

## 6. Conclusiones

El *Cancionero de mi tierra de Casilda* de Antón refleja las relaciones de género y sus inestabilidades en el contexto cultural de su tiempo, en el que conviven diferentes ideales de feminidad y masculinidad que la tradición popular no deja de reflejar. A pesar de las ideas conservadoras de su autora y de la tradición folclórica misógina que pesan sobre sus composiciones, podemos rastrear resquicios de rebeldía y de resistencia femenina, como también la presencia de una masculinidad débil. Los rasgos de acción e iniciativa que caracterizaban a hombres, y de pasividad y dependencia a mujeres quedan difuminados por la

presencia de figuras masculinas como la del cobarde, la del rival conmovido o la del amante arrepentido y por el protagonismo de la voz femenina que, aunque dependiente y sumisa, no renuncia a narrarse y a tomar la palabra.

### Referencias bibliográficas

- ARESTI ESTEBAN, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatearen Argitalpen Zerbitzua, 2002.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea. *Masculinidades en tela de juicio. Hombres y género en el primer tercio del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2010.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea. "Masculinidad y nación en la España de los años 1920 y 1930", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42-2, pp. 55-72, 2012.
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar. La escuela de niñas en el siglo XIX: la legitimación de la sociedad de esferas separadas. *Historia De La Educación*, 26. Recuperado a partir de <https://revistas.usal.es/tres/index.php/0212-0267/article/view/743>, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- CALERO FERNÁNDEZ, María Luisa. *Sexismo lingüístico. Análisis y propuestas ante la discriminación sexual en el lenguaje*. Madrid: Narcea, 1999.
- CHACEL, Rosa, "Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor". *Revista de Occidente*, serie 1, n. 31, Madrid, pp. 129-180, enero 1931.
- CHARQUES GÁMEZ, Rocío. *Los artículos feministas en el Nuevo teatro crítico de Emilia Pardo Bazán*. Alicante: Universidad de Alicante, 2003.
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda. *Cancionero de mi tierra*. Prólogo de Pedro de Novo y Colsón. Madrid, Pueyo, 1917.
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda. *Feminismo cristiano*. Madrid: Pueyo. Biblioteca Digital memoriademadrid, Madrid, 1931.
- DE ANTÓN DEL OLMET, Casilda. *Cancionero de mi tierra*. Edición con estudio crítico de Mercedes Arriaga y Caterina Duraccio. Madrid: Dykinson, 2023.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna Maria. "Imágenes masculinas y femeninas en el refranero", *Revista de Folklore*, tomo 20a, 232: 139-144, 2000.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Anna Maria. "Cuando las mujeres hablan o "en boca cerrada no entran moscas" (Diferencias de género según el refranero popular)". *Nueva Antropología. Revista de Ciencias Sociales*, ISSN-e 0185-0636, N.º. 46 pag. 69-98, 1994.
- GALLOSO CAMACHO, María Victoria. "Casilda de Antón del Olmet: madre, muerte y desidentidad". *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, n. 18, p. 720-733, 2023.
- JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis. *Libertad de amar y derecho a morir*. Madrid: Historia Nueva, 1929.
- LAURENZI, Elena. "Desenmascarar la complementariedad de los sexos. María Zambrano y Rosa Chacel frente al debate en la *Revista de Occidente*". *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, no 13, p. 18-29, 2012
- LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado*. Crítica: Barcelona, 1990.
- LÓPEZ CASTRO, Miguel. *Imagen de las mujeres en las coplas flamencas. Análisis y propuestas didácticas*. Tesis doctoral dirigida por Nieves Blanco García y Gerhard Steingress. Universidad de Málaga, 2007.
- MANGINI, Shirley. *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, 2001.

- MARAÑÓN, Gregorio. "Notas para la biología de Don Juan", *Revista de Occidente*, 7, pp. 15-53, 1924.
- MARAÑÓN, Gregorio. *Amor, conveniencia y eugenesia. El deber de las edades: juventud, modernidad, eternidad*. Madrid: Historia Nueva, 1929
- MARAÑÓN, Gregorio. *Raíz y decoro*. Madrid: Espasa/Calpe, 1933.
- MARAÑÓN, Pedro. "Notas sobre la Higiene como materia de Enseñanza oficial en el siglo XIX", en *Historia de la Educación*, núm. 6, Salamanca, 1987.
- NASH, Mary. "Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX". Duby, G. y M. Perrot, *Historia de las Mujeres. Siglo XI*. Madrid: Taurus-Minor, 2000.
- NASH, Mary. Experiencia y aprendizaje: la formación histórica de los feminismos en España. *Historia social*, n. 20, otoño pp. 151-172, 1994.
- ORTEGA Y GASSET, José. "Introducción a un "Don Juan", *Obras Completas*, vol. VI. Madrid: Revista de Occidente, 1921.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Estudios sobre el amor*. Madrid: Alianza, 1980.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón, "Sobre las mujeres, el amor y don Juan". *Revista de Occidente*, serie 1, n. 20, Madrid, pp. 129-145, 1925.
- PLAZA-AGUDO, Inmaculada. *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)*. Tesis Doctoral inédita. Repositorio Documental Gredos. Universidad de Salamanca, 2011.
- PLAZA-AGUDO, Inmaculada, et al. "Imágenes femeninas en la poesía de raigambre popular de las escritoras españolas de la Edad de Plata (1900-1936)". *Anales de Literatura Española*. Universidad de Alicante, pp. 243-266, 2023.
- ROSAL NADALES, María. *Poética de la sumisión. Malos tratos y respuesta femenina en las coplas*. Almería: Diputación de Almería, 2011.
- SCANLON, Geraldine. *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*. Madrid: Akal, 1986.
- SIMMEL, Georges, "Lo masculino y lo femenino. Para una psicología de los sexos". *Revista de Occidente*, serie 1, n.5, Madrid, pp. 218-236, 1923.
- SIMMEL, Georges, "Cultura femenina". *Revista de Occidente*, serie 1, n.21, Madrid, pp. 273-301, 1925a.
- SIMMEL, Georges, "Cultura femenina". *Revista de Occidente*, serie 1, n. 23, Madrid, pp. 170-199, 1925b.
- SINUÉS DEL MARCO, María del Pilar. *Verdades dulces y amargas: páginas para la mujer*. Madrid: Imprenta y Fundación de viuda e hijos de J. A. García, 1882.
- ZAMBRANO, María. "Mujeres", *El Liberal*, Madrid, julio-noviembre 1928.