Mª Isabel Morales Sánchez, Marieta Cantos Casenave
y Gloria Espigado Tocino (Eds.)

Resistir o derribar los muros.
Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX.

2014

Mª ISABEL MORALES SÁNCHEZ, MARIETA CANTOS CASENAVE Y GLORIA ESPIGADO TOCINO (EDS.)

RESISTIR O DERRIBAR LOS MUROS.

MUJERES, DISCURSO Y PODER EN EL SIGLO XIX

Ilustración de cubierta:
Lady Sydney Morgan,
Óleo de René Théodore Berthon
National Gallery of Ireland

Resistir o derribar los muros.
Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX

Mª Isabel Morales Sánchez,
Marieta Cantos Casenave
Gloria Espigado Tocino
(Eds.)

Índice

PRESENTACIÓN

«Rompiendo moldes», Mª Isabel MORALES SÁNCHEZ, Marieta CANTOS CASENAVE, Gloria ESPIGADO TOCINO…….. 7-21

PRIMERA PARTE: IMÁGENES DE MUJER.

«De objeto de estudio a sujeto autónomo: un cambio crucial», Carmen SIMÓN PALMER…….. 25-36
«Novelas para ellas, entre el entretenimiento y la educación moral. El caso del *Correo de las Damas* (1804-1808)», Beatriz SÁNCHEZ HITA…… 37-49
«Discurso femenino y modelos de mujer en *La Guirnalda*», Begoña REGUEIRO SALGADO……... 51-62
«"A caza de codornices", de Antonio Corton, o la literata linchada», Sylvie TURC-ZINOPOULOS……... 63-74
«Iconografía de la emancipación femenina: los fantasmas de la mujer política», Isabelle MORNAT……. 75-86
«Ni flores ni enfermas: reelaboraciones literarias del género y la enfermedad en la literatura española finisecular», Alba del POZO GARCÍA…… 87-97
«Ojo clínico: Medicina y mujer en *Crimen legal* de Alejandro Sawa», Sara TORO BALLESTEROS……. 99-104
«Una mujer entre Dios y el siglo: la madre Sacramento», Raúl MÍNGUEZ BLASCO……... 105-116
«Postales desde el filo. La representación de las mujeres del espectáculo en la España de la Restauración», Rosa E. RÍOS LLORET……... 117-138
«La búsqueda de la felicidad: entre la vocación religiosa y la locura literaria», Mª Isabel MORALES SÁNCHEZ. 139-154
«Criaturas de exhibición: la celebridad femenina en el Fin de Siglo», Isabel CLÚA GINÉS……... 155-163
«La mujer novelada (De Galdós a Maeso de la Torre)», María del Carmen GARCÍA TEJERA…….. 165-173
«Las *tocaoras* de Flamenco en la Andalucía de finales del siglo XIX: similitudes y discrepancias entre prácticas y representaciones», Vinciane TRANCART……... 175-185

SEGUNDA PARTE: CREACIÓN Y EXPERIENCIA.

«Criadoras / creadoras, en el siglo XIX: en, con, por, sin, para, contra el canon», Marie-Linda ORTEGA……... 189-201
«Los relatos españoles de la Duquesa de Abrantes», Mª Luisa BURGUERA NADAL……... 203-209
«La novela femenina decimonónica y el poder de las mujeres: *Rugier de Laúriga,* de Felicitas Asín de Carrillo», Helena ESTABLIER PÉREZ……... 211-220

«Espacio de paradojas: escritoras latinoamericanas de folletín: Lastenia Larriva de Llona y Josefina Pelliza de Sagasta», Beatriz FERRÚS ANTÓN…….. 221-228
«Superposición discursiva en el teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda», María Luisa GUARDIOLA……. 229-236
«*El padre Juan*: una obra de aglomeración de Rosario de Acuña», José María FERNÁNDEZ VÁZQUEZ…….. 237-247
«"¿Hay por ahí más felicidad, Hartzenbusch?" La escritura autobiográfica en el siglo XIX», Anna CABALLÉ MASFORROLL……... 249-259
«De Sevilla a Valls. La correspondencia de Francesca Baldrich con su familia», Montserrat SANMARTÍ ROSET……. 261-272
«Cartas de una madre. Nicolasa Núñez-Pastor Mayró (1777- ca. 1857)», Carme SANMARTÍ ROSET……. 273-284

TERCERA PARTE: HACIA LA EMANCIPACIÓN.

«Espacios y discursos de sociabilidad como expresión ideológica y estatus social de la mujer. Salones, ateneos y prensa periódica», Mercedes RODRÍGUEZ PEQUEÑO……... 287-300
«Madame de Stäel, una feminista "avant la lettre": *Delphine* o los límites de la libertad de las mujeres en una sociedad aristocrática», Beatriz MARTÍNEZ OJEDA y Cristina HUERTAS ABRIL……... 301-308
«George Sand: feminismo y compromiso social», Soledad DÍAZ ALARCÓN…… 309-319
«Una adelantada del Romanticismo inglés: Ana Laetitia Barbauld», Ángeles GARCÍA CALDERÓN y Rosalía VILLA JIMÉNEZ…….. 321-331
«Textos y contextos: pasión, razón, coraje y lenguaje de las escritoras en la Barcelona del siglo XIX», Aída MACÍAS ROQUET……... 333-342
«Virtud y feminidad en el socialismo republicano. Antonio Altadill y las mujeres trabajadoras en la literatura de los años 1860», David G. PÉREZ SARMIENTO……... 343-354
«Escribir es poder. Mujeres alrededor de la prensa del siglo XIX. Mª. Manuela López de Ulloa, *Fernán Caballero*, Mª Josefa Zapata y Patrocinio de Biedma», Marieta CANTOS CASENAVE……... 355-371
«El discurso en torno a la educación de la mujer en dos números del almanaque de la asociación eslovaca *Živena* (1872, 1885)», Cristina SIMÓN ALEGRE……... 373-384
«Feminismo, Darwinismo y Darwinismo social en Europa a finales del Siglo XIX», Katharina ROWOLD…….. 385-399
«El discurso cientifista y femenino de Sofía Casanova en *El Doctor Wolski*: problemática genérica, retórica y cultural en su cambio de novela del siglo XIX a novela corta del XX», Carmen M. PUJANTE SEGURA……. 401-413
«Cuerpo y mujer: el discurso feminista de Isabel Oyarzábal», Amparo QUILES FAZ……... 415-425

ROMPIENDO MOLDES

Mª Isabel Morales Sánchez, Marieta Cantos Casenave, Gloria Espigado Tocino
Universidad de Cádiz

Con independencia de la celeridad o no con la que se produce la irrupción de la mujer en la vida pública durante el siglo XIX, parece claro que todos y cada uno de los caminos iniciados —desde los más conservadores hasta los más trasgresores— mantienen una difícil dialéctica entre el deseo de ser, la imagen proyectada y los estereotipos creados por la sociedad. Este hecho no sólo sirve para evidenciar los innumerables retos a los que la mujer se enfrenta, sino que explica el por qué de las respuestas tan heterogéneas que el discurso femenino encierra.

A lo largo de la centuria la labor de la mujer es un continuo romper moldes, al principio, sin llegar quizás a destruir nada, sino a suavizar las formas, limar algunos detalles, a adaptarse más o menos conscientemente a unas maneras, a una imagen, a un lenguaje, que no son los suyos, aunque quieran imponérselos, pero esa tarea que puede empezar de forma modesta y discreta para encajar su propia sensibilidad, su propio imaginario, su propia voz, empieza a desajustar el corsé impuesto, desata cabos para que la mujer pueda sentirse más cómoda en un traje que no es el suyo, hasta que con su palabra, con su experiencia y su propia creación va hilando su propio vestido. Es cierto que, al principio, puede que ese nuevo atuendo no difiera tanto del que le había diseñado una sociedad que espera de ella que se atenga a una serie de parámetros femeninos, pero cada puntada contribuirá a hacer visible que la mujer aspira, poco a poco, a participar de forma activa, creadora en un modelo de sociedad, en que la horma no le aprisione o, tal vez, a liberarse de ella, como desde luego sucederá a finales del siglo. Por todo ello, lo primero que nos interesa analizar son los modelos que el hombre y la sociedad le imponen, la manera en que los asumen o disienten desde su propia experiencia vital y trayectoria creadora, hasta recorrer el difícil, incierto y zigzagueante camino de la emancipación, en que se hace cada vez más dura la conquista del lugar propio y sobre todo del espacio público, al fin y al cabo, la lucha por una parcela de poder, que la sociedad difícilmente quiere cederle.

En este sentido, la sociedad construye un patrón femenino que liga la moral y la religión, al tiempo que limita el espacio vital de la mujer al ámbito de lo privado, coherente con sus papeles de hija, esposa y madre, afianzando el modelo de «ángel del hogar como representación que impregnará el discurso literario, ensayístico, moral y político. Este discurso de la domesticidad, afianzado en el fondo tanto en la escritura femenina como en la masculina, origina dicotomías simbólicas que se evidencian en las distintas formas de afrontar-tratar la imagen de la mujer. Ángel y Demonio, María y Eva polarizan en sus extremos toda una suerte de virtudes y vicios, de valores y de defectos. Recordemos cómo la propia Pilar Sinués se esforzaba, por ejemplo, en diferenciar los conceptos de Coquetería y Coquetismo, en un afán por desvincular el cuidado de la imagen y el culto a la Belleza del exceso, vituperado y condenado socialmente. Exceso de lujo, de adornos, de ostentación en el vestir o en el hogar que no nos devuelven sino a la censura de lo que se considera un exceso de protagonismo, de presencia —de querer dejarse ver y llamar la atención— y de actividades en la vida social diurna o nocturna (tertulias, teatros) que deslumbra al sexo femenino «dada su naturaleza» y la desvía del fin para el que ha sido creada y predestinada.

Por ello la imagen consensuada que se construye de forma paulatina a través de un discurso de discursos, la idea de la mujer que verdaderamente tiene sentido y espacio en la sociedad, en la armonía, en el orden, es la de aquella que cultiva los valores de prudencia, rectitud, moral cristiana, bondad, entrega, sufrimiento, paciencia y una larga relación que se

organiza y se materializa a través de la familia como elemento catalizador. La mujer puede guiar la educación de sus hijos para hacerlos ciudadanos de bien o puede influenciar en las ideas de su marido, padre o hermano, de soslayo, entre las paredes del hogar, nunca manifestarlas ni abierta ni públicamente. Incluso cuando adquieren un papel metafórico y simbólico ensalzando los valores políticos, son los hombres los que tienen reservada la actuación y la acción en la sociedad[1].

Los únicos muros diferentes a estos que se le permite franquear a una mujer de bien y de provecho son los del convento, por el que abandona su deber familiar en aras del sacrificio a Dios, de la entrega a los demás, de la oración y de la fe cristiana. Sea de su propia familia o de los pobres, ella es la guía, el orden, la mano protectora y la consejera, la que da coherencia al hogar y la familia, su icono y representación. En el caso de la corona, la Reina se convierte en intercesora de los ciudadanos:

> Esta esposa escogida y adorada, esta madre amante de sus españoles, sube por fin al trono de Iberia, apoyada en la mano de Fernando, a ocupar interinamente su silla. Penetrado el corazón de Cristina de los mas bellos y heroicos sentimientos, dirige su primera atención, siguiendo en todo las ideas de su Esposo, al cuidado de la educación é ilustración pública, considerando la primera como base fundamental de las buenas costumbres, y mirando en la segunda por la mejor y mayor prosperidad de la nación, cimentándola justamente en los progresos de las artes y de las ciencias. Madre solícita y cariñosa acude en seguida a tender una mano benéfica a sus hijos desvalidos. Conduélese el piadoso corazón de esta Reina incomparable al contemplar la suerte desgracia de un sinnúmero de españoles expatriados […]. Conmovido y excitado su tierno pecho por la sensibilidad y compasión, innatas generalmente en el bello sexo, y que forman el mejor ornamento en el corazón de una buena madre de familia, corre desalada a impetrar á los pies de su Esposo el consuelo de aquellos. Fernando (cual padre amoroso que pretende con el castigo solo la corrección y no la pérdida de sus hijos), aplacando su enojo, se deja ablandar fácilmente por los ruegos de su esposa, y accede con júbilo interior de corazón a su tierna solicitud, remunerándola tan noble rasgo de generosidad maternal con la gracia de publicar la concesión a su nombre, y rubricarla con su preciosa mano[2].

La imagen canónica en cualquiera de las opciones lleva consigo una descripción del carácter y de la naturaleza de la mujer que justifican física, moral y socialmente su predisposición, su tendencia, su facilidad para asumir el papel que le es dado y las funestas consecuencias del desvío. La mujer es un enigma[3], por cuanto reacciona inesperadamente ante estímulos que no le son propios y carece de firmeza, por lo que necesita una guía. Su cuerpo es a la vez dulzura y veneno; sus costumbres, delicadeza y capricho; su imaginación, sensibilidad y exceso. Su alma, frágil e inestable, sólo encuentra la serenidad cuando se siente plenamente realizada en el orden de la familia, de la maternidad y de la entrega a los demás. Esa es la razón por la que la escritura y la lectura, mal orientadas, «agitan» esa alma sensible, débil, inestable, provocando desazón, irascibilidad, masculinización e, incluso, locura. He aquí el modelo y el contra-modelo y aquí el razonamiento de cómo encaja en la sociedad. Toda trasgresión es desequilibrio y barbarie, aleja del bien común y de la felicidad de los pueblos.

Entre cómo deben ser y cómo quieren ser vistas, el siglo XIX presencia la construcción de otros modelos convergentes a éste, que sean en la mayoría de las ocasiones conciliadores y en la minoría, pero con fuerza, divergentes, resultan a todas luces

---

[1] Silke Wenk, 2000, citado por Marie-Angèle Orobon «Alegorías y heroínas», en Concepción Marcos del Olmo y Rafael Serrano García (eds) *Mujer y política en la España Contemporánea (1868-1936)*, pp. 13-36, p. 14.

[2] De forma paralela al contenido, nótese asimismo la diferenciación ortográfica entre Esposo y esposa. «España. Cádiz», *Revista Española* nº 4, año segundo, 17 de noviembre de 1832, p. 28.

[3] Ana María Díaz Marcos, *Salirse del Tiesto. Ensayistas españolas, feminismo y emancipación*, KRK ediciones, 2012, pp. 36-45.

reivindicativos y, por lo tanto, la base, el caldo de cultivo, del pensamiento que logrará llevar a la mujer a la conquista de su espacio personal y a su visualización en el espacio público. Ello proporciona nuevas imágenes de la mujer, presentes, por ejemplo, en la figura de la escritora. La literatura, difundida y leída a través de publicaciones, antologías o prensa periódica, es un ámbito entendido rápidamente como un espacio de proyección externa, como la tribuna que se le niega en lo público, como el espacio de comunicación que propicia la unión de intereses —hermandad— la promulgación de principios —como la necesidad de educación— y, por último, la reivindicación y la protesta. Como el modelo imperante anatematiza las actividades que trascienden a las propias del sexo, sobre todo las realizadas en el plano intelectual, las escritoras deben defenderse, adoptando a veces discursos que no son todo lo agresivos que debieran, pues entienden que la oposición frontal empeora su posición en la sociedad. Esos discursos —en sus diversos formatos y temáticas— conforman la «imagen proyectada» que intenta hacer avanzar a la reafirmación del «ser», pero que evita simultáneamente la exclusión y la marginación social, muy poco conveniente a efectos persuasivos, tanto para convencer al propio sexo como al conjunto de la sociedad.

> Excusado es decir que las mujeres no se han de dedicar a la profesión de las armas, tan antipática a su natural sensible y compasivo. No deben ir a la guerra más que para curar a los heridos, ni arrostrar la muerte sino para salvar alguna vida […] Tampoco quisiéramos para ella derechos políticos ni parte alguna activa en la política. Hay ahora mucho, creemos que habrá siempre bastante, de militante en la política […] Puede pertenecer a una escuela, puede tener opinión e influir en la de los otros por muchos medios eficaces, pero no quisiéramos que tuviera partido ni voto. ¿Le necesita, por ventura, para contribuir poderosamente al triunfo de sus ideas? De ningún modo. Cuando sea ilustrada, influirá en la política, aunque no tome parte directa en ella, porque influirá en el voto del hermano, del esposo, del hijo, del padre y hasta del abuelo[4].

Hasta aquí hemos hecho referencia a un discurso femenino ubicado entre intelectuales que pertenecen a un sector muy determinado de la sociedad. La cuestión reside en que no sólo la pluma en forma de ensayo, novela o artículo de periódico, forjan modelos de mujer. No debemos olvidar que, precisamente la sociedad, al tiempo que condena la transgresión en aras del equilibrio social, admite modelos de perversión —en distinto grado eso sí— de los mismos principios. Modelos tolerados, defendidos y perfectamente encajados en el engranaje social. Hay, en efecto, en el siglo XIX otras formas de mujer que sí ocupan un espacio en la vida pública: actrices, artistas, prostitutas, majas, cigarreras, proletarias… otras formas generadas por la utilización de lo femenino para fines que paulatinamente genera el siglo: publicidad, espectáculo, mano de obra barata. Ellas generan asimismo otros discursos de independencia, de reivindicación, de renovación tolerada paradójicamente en la sociedad, en la que ocupan una función y un espacio.

Por eso, cansadas de ser puro objeto imaginado por los hombres —o tal vez, sin llegar a tener conciencia de ello—, muchas mujeres decidieron convertirse en sujeto de su propia historia, de su propia obra, haciendo una incursión en un ámbito público, que hasta entonces, por esa condición aneja a la domesticidad a que se les había conferido, apenas había sido transitado por unas cuantas mujeres en el siglo XVIII.

Los diferentes estudios emprendidos al respecto han intentado dibujar la trayectoria creciente que, a partir de la experiencia del ser y del ser vistas, llevan a la mujer a tomar las riendas de la creación en diferentes contextos. Una creación que pretende defender una imagen de mujer que evidentemente va variando a lo largo del siglo y que mantiene sus luces y sus sombras por cuanto oscila entre movimientos firmes, titubeantes o

---

[4] Concepción Arenal, *La mujer del porvenir*, 1869. Discurso disponible en la Biblioteca Virtual Cervantes, edición digital a partir de la 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Ricardo Fe, 1884.

contradictorios, en un latido que intenta buscar un ritmo constante hacia la consecución de un posicionamiento activo y claro en la sociedad. La búsqueda del reconocimiento es al tiempo pretexto e impulso, pues es preciso utilizar los cauces existentes y aprovechar al máximo los surcos marcados entre la maleza. Por eso, la creación sumerge a la mujer en una esfera que genera nuevas incógnitas: la aceptación entre artistas, la fama como motor de la visualización, la irrupción en la prensa con la creación de semanarios, las traducciones y ediciones. Incluso entre los muros del convento, entre confesiones y diarios, se crea un arquetipo de mujer que se confunde con el de santa.[5]

A lo largo del XIX la escritora va buscando resquicios por donde su pluma pueda hacerse visible, tratando de acomodarse a circunstancias difíciles como la Guerra de la Independencia en la que su contribución es demandada, como apoyo a los pilares de la patria, la religión y la monarquía, pero, pasada esa coyuntura, en la que la prensa periódica y el folleto sirven de desahogo ocasional, toda actividad en el género de la literatura política es vista como una amenaza. El periodismo no obstante, será uno de los medios que más contribuyan a visibilizar la literatura escrita por una serie de mujeres que, al principio se limitan a colaborar en revistas destinadas a un público exclusivamente femenino, y al que se le supone una sensibilidad a la que la poesía parece dar respuesta. Sin embargo, los años de la guerra que habían servido para que, excepcionalmente, algunas escritoras pudieran salir de su anonimato, significaron también una suspensión en el cultivo de algunos géneros que, como la lírica, habían sido postergados a favor de una literatura más comprometida, de modo que cuando se recupera el cultivo de las letras en libertad, los modelos siguen siendo los de finales de la centuria anterior, hasta que la irrupción de esas revistas dirigidas a un público femenino les posibilita escribir a ese nuevo tú desde el yo femenino. Que ese mundo de lectoras sea cada vez más amplio será una de las circunstancias que posibilite que algunas mujeres puedan dedicarse a la escritura de forma casi profesional, claro que para ello tendrán que esgrimir una coartada, real o no, que justifique su incursión en un mundo de hombres. En otro caso, algunas mujeres optarán por escudarse en un seudónimo que les permita ocultar su condición femenina, que dote de autoridad moral su discurso y que resguarde al mismo tiempo su privacidad de los ataques despiadados que se dirigen a quienes parecen descuidar su función social. Algunas como *Fernán Caballero*, prefieren pasar por hombres que ver herido su orgullo por el ataque de hombres y mujeres que no conciben que una escritora pueda tener la inteligencia, la dureza y la ambición, que solo conciben como asociados al carácter masculino. Como ella, otras escritoras que sí se atreven a firmar con su propio nombre viven, no obstante, la contradicción entre ejercer su vocación literaria y renunciar para ello a expresar cualquier tipo de pasión que pudiera ocasionar el repudio de la sociedad.

Dentro del canon literario al que debían circunscribirse aquellas mujeres que desearan contar con el beneplácito y aun con el aplauso social, la coartada moral era el primer requisito exigido, de aquí que algunos géneros como la novela tengan que recubrirse de esa pátina honesta para ser admitidos. Otros géneros, en cambio, como el teatro y el drama en particular, parecían más difíciles de ser aceptados si venían de la pluma femenina, porque la pasión, la fuerza de los discursos, la cercanía con el público y el papel femenino de muchas de sus protagonistas, nada conforme con la dulzura, pasividad y modestia que se espera de las mujeres, imposibilita su admisión por una sociedad reticente a todo tipo de cambios.

A medida que avanza el siglo, otras autoras hacen frente a este modelo de escritura. La suya quiere ser una literatura sin etiquetas, sin exigencias que las hagan desistir de la expresión libre de pensamientos y emociones, de deseos pero también de aborrecimientos.

---

[5] Fernando Durán López, «Las autobiografías femeninas en la España del S. XIX», en Pura Fernández y Marie- Linda Ortega, *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 263-264.

Si la lírica, y la novela siguen siendo los cauces generales por los que discurre esta modalidad más rebelde de la escritura femenina, el articulismo y el ensayo surgen en la segunda mitad del siglo y, particularmente en el último tercio, como géneros más apropiados para exponer las razones que les llevan a defender la necesidad de contar en el mundo, de que se cuenta con ellas y con su literatura. Esta nueva andadura no fue en absoluto fácil, además de la losa del canon, la opinión pública hegemónica, generada por una sociedad esencialmente diseñada para y por los hombres, era difícil de cambiar. Por eso, parece que los discursos, los temas se repiten una y otra vez sin que la consideración de la escritora femenina ni de la mujer en general varíe de forma significativa. El derecho a la educación, al trabajo digno que les permita vivir sin necesitar un padre o un esposo al lado, son algunas de las exigencias que recorren la literatura escrita por mujeres en esta centuria, aunque en la segunda mitad del siglo se amplíe el abanico temático y aparezcan las preocupaciones sociales, a veces, eso sí, amparadas todavía en el ejercicio de la caridad. Las condiciones de las cárceles, la esclavitud, la miseria de los obreros —que algunas, excepcionalmente, conocen de primera mano—, o la desprotección de la infancia, serán entonces algunos de los asuntos más recurrentes.

Pero este compromiso social se plasmará en sus obras reivindicando al mismo tiempo que su escritura tenga la misma consideración, el mismo respeto intelectual, el mismo trato crítico que la de sus colegas masculinos. Su implicación en negocios periodísticos, en asociaciones profesionales —aunque sea de modo honorífico—, su compromiso incluso con los riesgos de las empresas teatrales, constituyen una forma más de reclamar el derecho a ser consideradas en igualdad.

Sin duda alguna, no hubo una actividad que contribuyera de forma más poderosa a introducir a las mujeres en la vida pública en todo el siglo XIX que la escritura. El uso de la pluma, el desarrollo de la actividad publicística, cultivando todo tipo de géneros y frecuentando un medio de comunicación cada vez más extendido como la prensa, fueron determinantes para que la imagen de la mujer trascendiera definitivamente el ámbito del hogar y se instalara en lo que la retina social consideraba como esfera pública. De esta forma, aunque resulte de Perogrullo recordar que las mujeres han trabajado siempre fuera y dentro del hogar a lo largo de la historia, no está de más puntualizar que tan solo el desempeño de algunos trabajos y actividades han tenido la virtualidad de significar conquistas de espacios vedados. Y uno de estos, la creación literaria, representa un paso decisivo en el camino hacia la emancipación femenina.

Las mujeres de letras, un esbozo en el devenir del Siglo de las Luces, irrumpen como una realidad consolidada en el siglo posterior. Escritoras preparadas, mujeres de una élite social de esmerada educación, proyectan hacia el ámbito público su saber y capacidad creativas al amparo de una ingente actividad literaria que abarca la poesía, el teatro, el ensayo, el cuento y, sobre todo, la novela, que se convierte en producto cultural de consumo de primera magnitud en todos los círculos sociales. La irrupción de las mujeres en el mundo varonil de las letras, dejó de verse poco a poco y no sin reticencias como una extrañeza y permitió a algunas de ellas de probado talento no solamente conseguir el éxito y el reconocimiento social, sino además encontrar un medio de vida, un trabajo con el que ganarse el propio sustento y aún más alcanzar una posición económica aceptable. Aparte de esta autonomía personal, muy importante para la constitución de una subjetividad creativa, las mujeres que escribían conseguían exponer sus puntos de vista sobre cuestiones de lo más variadas pero relacionadas con los problemas de la sociedad de su tiempo. Entre ellos, la cuestión de la subordinación de la mujer no era precisamente menor, y desde su capacidad para la opinión y la ficción emitieron sus consideraciones al respecto, mostrándose como el grupo profesional que dio forma al feminismo decimonónico, junto a las maestras y pedagogas, que también se señalarían como un colectivo especialmente atento a la demanda de derechos para las mujeres en esta centuria.

Precisamente, el discurso primero de la emancipación fue el de las individualidades que reclamaban mejores condiciones de vida para las mujeres, aquel que sin acomodarse aún a la formas de la militancia y del activismo político anunciados bajo unas siglas, unos lemas, desgranaba argumentos e imaginaba el progreso social a partir del reconocimiento de las capacidades de las mujeres. Solo más adelante, y con diferente cronología según los particulares entornos culturales nacionales, se pasaría a la movilización colectiva y al programa articulado de mejoras en demanda de todo tipo de derechos. Antes de que se llegara a ese estadio de maduración política que convertiría al feminismo en un frente beligerante desde sus trincheras movilizadoras, ya sufragistas, ya sindicales o asociativas etc., maestras, escritoras, moralistas, mujeres de reconocido prestigio, avanzaron un discurso razonado mediante el cual dieron forma a una identidad de agraviadas y alcanzaron el lenguaje de la vindicación.

Las mujeres, osadas en su decir, aprendieron a articular un discurso que pudiera combatir dialécticamente con los supuestos de la domesticidad y la sagrada misión maternal que recaía sobre sus espaldas. Lo hicieron, convencidas en la mayoría de los casos, de que era posible compaginar un destino exterior, sin renunciar, por ello, a las virtudes hogareñas que todo ángel de hogar debía poseer. En cualquier caso, aprendieron a guardar las formas y a no pedir de frente el sol, a resguardo de no morir fulminadas por su rayo abrasador[6]. Diciendo uno y haciendo, con demasiada frecuencia, lo contrario, quebraron de forma inteligente el dictamen de moralistas, sacerdotes, escritores, científicos, juristas... un largo etcétera de bienintencionados que decían saber, *avant Freud,* lo que era o quería una mujer.

No lo tuvieron fácil, puesto que la *autoritas* no les era reconocida. Segadas por la esquelética formación recibida, marginadas de los niveles de educación superior, auxiliadas únicamente por el esfuerzo autodidacta realizado por muchas hijas de familia de la emergente clase burguesa, ellas fueron, paso a paso, minando los pilares del discurso de la domesticidad y ganando, palmo a palmo, el derecho a representarse de forma distinta, incidiendo en la imagen tópica, alterando los lugares comunes, procurando el cambio de las mentalidades, en un recorrido que no estuvo exento de sobresaltos, resistencias y retrocesos.

Los estudios que se contienen en este libro dibujan una amplia panoplia de lo que fueron los discursos e imágenes que generaron, asimilaron o refutaron las mujeres a lo largo de esta centuria, hasta conseguir una cierta emancipación que solo excepcionalmente llega a lograrse. En todo caso, la verdadera revolución supone pasar, en palabras de Carmen Simón Palmer, de objeto a sujeto de su propia experiencia y de su propia creación y todo ello a base de romper moldes, de desmontar los discursos y las imágenes que trataban de amoldarla a una sociedad eminentemente masculina. Por eso, hemos decidido agruparlos en tres secciones: Imágenes de mujer, Creación y experiencia y Hacia la emancipación.

1. IMÁGENES DE MUJER

Todas y cada una de las vertientes en las que la mujer se manifiesta privada o públicamente conlleva un juicio social cuyo veredicto encierra multitud de matices y de injerencias. Los estudios que conforman este apartado son, en su conjunto, un magnífico exponente de la pluralidad de imágenes proyectadas por y sobre la mujer a lo largo del siglo XIX y, en particular, valiosos análisis pormenorizados de las diferentes circunstancias que rodean su pervivencia en las estructuras sociales y morales. La diferente orientación metodológica y el enfoque transversal dado a cada una de las temáticas imprimen un valor

[6] Sandra Gilbert y Susan Guiar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX,* Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

adicional a los resultados, pues ofrece al lector una diversidad de puntos de vista tremendamente enriquecedora, al tiempo que subraya la complejidad de este discurso de discursos forjado a lo largo del siglo. Precisamente, en este sentido, es importante evidenciar la pluralidad y diversidad de formas en las que se utiliza la imagen de la mujer, imágenes que se generan con diferentes intenciones, desde distintos espacios y por muy diversas razones; imágenes que continúan, trasgreden o modifican el canon; imágenes que dan representatividad no sólo a la clase más favorecida —aquella que, a pesar de todo, conforma una especie de élite intelectual y cultural— sino también a la más vituperada y repudiada; imágenes generadas por mujeres y por hombres, por las esferas cultas o por las clases populares, por el mundo del espectáculo y el de la publicidad, por corporativismo profesional o por estrategias de partido, sin olvidar las generadas como símbolos o iconos. La simple visión de este mosaico permite advertir las innumerables circunstancias que se entrecruzan no sólo en la imagen que el siglo XIX proyecta del sexo femenino, sino también, la multiplicidad de factores que interfieren en la construcción de un pensamiento que sea eficaz a la hora de horadar las férreas capas que blindan el acceso a la plena ciudadanía, ya sean morales, jurídicas, sociales o políticas. Pero cualquier discurso también está influenciado por los medios, y los medios, la prensa, la literatura, las tertulias, la tribuna, la universidad, imprimen características particulares desde las que dicho discurso se diversifica con una suerte de posibilidades muy variables en cuanto a objetivos e intencionalidad, que puede ir desde el adoctrinamiento hasta la sátira pasando por la reivindicación y el desafío.

Los estudios de Beatriz Sánchez Hita, Begoña Regueiro Salgado y Sylvie Turc-Zinopoulos constituyen un claro exponente de la dimensión adquirida por la prensa, cuya capacidad para absorber funciones ofrece un potencial considerable, convirtiéndose en el espacio vital y dinámico negado en otros ámbitos a la mujer. De ahí que pronto sea cauce de aleccionamiento, de promoción de ideas y de generación de discursos. La imagen que se desprende de las publicaciones destinadas a un público femenino conforma un modelo de mujer culta y educada que no es incompatible con sus labores de esposa y madre. De forma paralela, el éxito y la aceptación obtenidos convierten a la publicación periódica en una vía esencial para la circulación de ediciones y traducciones extranjeras como ocurre en el caso del *Correo de las Damas*, transformándose no sólo en una oportunidad esencial de contacto con el exterior dentro de ese universo relegado a lo privado, sino también, en un espacio real para el desarrollo de la narrativa breve como género y de la literatura en general destinada a mujeres. Por su parte, revistas y periódicos como *La Guirnalda*, contribuyen a difundir la obra literaria y ensayística de muchas escritoras, además de contar con un importante elenco de colaboradoras permanentes, como ocurre con los casos de Blanca de Gassó o Elvira Cornellas. Sin embargo, a las ventajas de esta pseudo-profesionalización visible y pública de la escritora, de este reconocimiento social del oficio de escribir —y de pensar—, se contrapone la otra cara de la moneda. En efecto, las mismas versatilidad, inmediatez y rapidez que la prensa proporciona para transmitir ideas, resultan igualmente eficaces cuando se ponen al servicio del escarnio, la burla y la sátira, otorgándole el mismo cariz público, como lo demuestran los sesenta artículos de Antonio Cortón lanzados contra la figura de la *literata*, vocablo que encierra la imagen estigmatizada de la escritora intelectual cuya actividad la hace absolutamente inepta para desempeñar los papeles de madre y esposa.

Pero no sólo la prensa proyecta estereotipos negativos o imágenes malditas. Isabel Mornat demuestra cómo la idea de la mujer política se proyecta como «una figura fantasmagórica, más hipotética que real» pero que despierta interés y aviva las polémicas. No hemos de olvidar que la tribuna política es un espacio vedado a la mujer durante todo el siglo XIX y aunque se dan ciertos espacios de actuación sobre todo en el seno del movimiento republicano, la tónica general forja un discurso defendido tanto por hombres

como por mujeres, que apunta a la imposibilidad de la mujer de dedicarse a la política, más allá de la opinión que pueda verter en el seno íntimo familiar. La conocidísima aserción que Concepción Arenal hiciese en *La mujer del porvenir* (1869) acerca del asunto es buena muestra de ello: «Tampoco quisiéramos para ella derechos políticos ni parte alguna activa en la política». Este tipo de afirmaciones aparecen reforzadas por la insistencia en otra de las imágenes perpetuadas en torno al sexo femenino: su carácter delicado, enfermizo y sensible, poco adecuado para desempeñar determinadas actividades. Es la naturaleza de la mujer la que de forma espontánea la predispone a tener unas funciones y no otras y este convencimiento despliega toda suerte de discursos de carácter psicológico, médico y literario. Alba del Pozo se centra en esa imagen de la mujer enferma que se filtra a través de la literatura finisecular, analizando cómo movimientos como el espiritismo acaban siendo considerados una vía de conocimiento y emancipación. Por su parte, Sara Toro presta su atención al naturalismo determinista de Alejandro Sawa y a la reinterpretación del cuerpo femenino a la luz de las teorías médicas en una simbiosis entre ciencia y literatura que retoma y transforma hitos como el de la histeria o la anorgasmia creados en torno a la mujer.

Una mirada atenta a los distintos contextos en los que aparece referenciado el cuerpo de la mujer nos devuelve una interesante visión en el que éste acabará convirtiéndose en el crisol imaginario donde se funden de una forma u otra la culpabilidad, el deseo, la expiación, la fama o la fortuna. Ese cuerpo proyectado, visto, publicitado o castigado tras un hábito, recoge otro sinfín de imágenes que recorren los textos, los anuncios, las calles y los espectáculos de la España del siglo XIX. Entre el análisis de la figura de la Madre Sacramento realizada por Raúl Mínguez, en el que se pone de manifiesto cómo la vida religiosa podía convertirse en una vía de escape, a través de otra forma de entender la entrega y la dedicación y la nutrida relación de figuras femeninas que recorren el mundo del espectáculo en la España de la Restauración, ofrecida por el minucioso acercamiento realizado por Rosa Ríos, la capacidad de la sociedad para generar tipos y tipologías sorprende por la variabilidad y cantidad. La moral vigente en la sociedad es implacable con determinados comportamientos pero permisiva según qué espacios los alberguen. Por ello, el siglo XIX es capaz de generar un ideal de mujer feliz ligado a las virtudes de la prudencia, la discreción, la entrega y el sacrificio que, contrapuesto al lujo, la ostentación y el despilfarro vinculados a la vida social, forman el núcleo argumental de novelas como *Aurora y Felicidad* (1881) de Faustina Sáenz de Melgar —recogida en el acercamiento de Isabel Morales— y, al mismo tiempo, es capaz de tolerar la fama y la celebridad en las mujeres ligadas al contexto del espectáculo, considerando a la actriz —como analiza Isabel Clúa— símbolo de belleza y autosuficiencia que se sitúa en un rango muy superior al de la prostituta. Mientras las tocaoras de guitarra —de que se ocupa Vinciane Trancart— son rechazadas como artistas hasta bien entrado el siglo XX y excluidas del espacio público, aunque paradójicamente puedan ser utilizadas como figuras de un cartel.

Por último, y como complemento final a esta visión de la imagen proyectada sobre y por la mujer en el seno de la sociedad del período, María del Carmen García Tejera trasciende cronológicamente las fechas contempladas hasta el momento para mostrarnos cómo se configura la construcción del personaje femenino a través de la poética de la novela histórica mediante el análisis de la recreación que de las mujeres decimonónicas se hace en las obras de Pérez Galdós, Ramón Solís y Arturo Pérez Reverte, ofreciéndonos una imagen sintética que demuestra cómo estos personajes acaban siendo el resultado de la combinación entre el reconocimiento histórico y el imaginario cultural de los distintos autores.

2. Creación y experiencia

Desde luego, a pesar de que la aventura de la creación literaria había sido ya emprendida por algunas mujeres en el siglo XVIII, el camino que hubieron de recorrer las escritoras del XIX no fue fácil y estuvo limitado por un canon, dibujado por hombres que, como recuerda Marie-Linda Ortega, marcaba la senda por la que se esperaba que discurrieran estas creadoras. Un canon que a veces se aceptaba sin más, otras se cuestionaba, en ocasiones se trasgredía, pero que siempre, en cualquier caso, trataba de recordar que la creación literaria no era una actividad propiamente femenina, a no ser que sirviera para dar rienda a la sensibilidad que se consideraba propia de su sexo, de aquí que sea más frecuente encontrar a poetas que a novelistas y, menos aún, a dramaturgas.

Entre las que se atreven a emprender esta aventura, por un camino poco trillado en estas fechas, Laure Junot (Montpellier, 1784 - París, 1838), Duquesa de Abrantes, irrumpe en la república de las letras españolas en plena eclosión romántica, con unos relatos que muestran la perspectiva pintoresca con que España se aparece a los ojos de los extranjeros. Sus *Scènes de la vie spagnole* (1836), de las que se ocupa Mª Luisa Burguera, incluyen los relatos *Doña Clara, La española, El confesor* y *El torero* (Burguera Nadal). Entre ellos, dos dibujan a sendas mujeres pasionales al modo que luego haría famosa Mérimée en su *Carmen*. Efectivamente, *La española*, al tiempo que destaca por el modo en que ofrece la experiencia de la guerra contra Napoleón, en cuya órbita vivió la autora, como esposa que fue del general Junot, se trasciende la anécdota histórica para dar cuenta de la pasión vivida por unas mujeres que se ven arrastradas por la crueldad del conflicto bélico. A su vez, *El torero*, con la Inquisición de fondo actuando en un proceso de brujería, muestra a una mujer igualmente pasional, capaz de saltarse cualquier barrera para satisfacer su deseo.

En la misma línea historicista de las narraciones que triunfan en el Romanticismo, cabe destacar la obra publicada por una casi desconocida Felicitas Asín de Carrillo, de la que se conocen pocos datos más que el haber colaborado en periódicos como *La Moda* (1842) y La linterna mágica (1859), además de haber dado a la luz en este mismo año dos novelas *Rugier de Lauriga* y *La casa de Rocaforte*, ofreciendo la primera de ellas, como señala Helena Establier, la posibilidad de realizar una lectura de género y visualizar la actuación de las mujeres como detentadores del poder público, eso sí, a través de una trama sentimental aparentemente inocua.

Para esas fechas es evidente que muchas mujeres son conscientes de que las escritoras españolas y americanas se han profesionalizado, de una forma tan comprometida que se puede hablar de ellas como «obreras del pensamiento» y que incluso en un género de consumo como la novela de folletín puede encontrarse, a un tiempo, el acomodo al imaginario que condicionaba a las mujeres como ángeles del hogar «y su fractura». Por ello es interesante descubrir (Ferrús) los resquicios que permiten atisbar estas rupturas en las novelas de Lastenia Larriva de Llona (Perú, 1848-1924) y Josefina Pelliza de Sagasta (Argentina, 1848-1888).

Ahora bien, si la novela es uno de los géneros más practicados y consumidos por las mujeres, en cambio, el acercamiento femenino a la creación teatral siempre fue visto por los hombres como una incursión transgresora, más aún si la modalidad elegida por las escritoras es el drama. Ya Mª Rosa Gálvez tuvo que defender su derecho a escribir dramas pasionales y ni siquiera el apoyo de Manuel José Quintana, la defensa que hizo de su obra, pudo acabar con las reticencias que despertaban unas creaciones llenas de pasión y protagonizadas con frecuencia por heroínas que rompían todos los moldes que el decoro podía aceptar en una mujer. Así que no es extraño que *Baltasar* (1858), drama oriental de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (Camagüey, 1814-Sevilla, 1873) fuera visto con ciertas reservas incluso cuando, como en este caso, la literatura sirviera, tal como apunta Luisa Guardiola, para asentar el proyecto de regeneración nacional elaborado por el

liberalismo burgués, quizás se deba a que el drama hace recaer la resistencia al poder de un rey autoritario y soberbio en una mujer y un esclavo, lo que provocó que algunos consideraran anacrónica esta obra.

Rompedor y nada conforme al mensaje burgués y cristiano es el drama *El padre Juan* (1891), de Rosario de Acuña (Madrid, 1850-Gijón, 1923), apuesta bizarra de esta mujer que quiso romper con todo. Si se atrevió a criticar a los jóvenes, optó por abandonar a su marido, fue liberal y masona, supo defender su verdad y se comprometió con sus ideas, abogando por el género dramático como modo de escritura más próximo al público, logró que, tanto su persona como su obra, fueran objeto de grandes pasiones y no menores rechazos. Por eso, no dudó en montar su propia compañía y dirigir *El padre Juan*, a fin de llevarla a escena. Evidentemente, sin obviar cierto maniqueísmo y exceso de referencias que dificultan el placer estético de su drama, no debe dejar de reconocerse, como sostiene José María Fernández, la valentía de una vida y una trayectoria creadora.

Precisamente, para conocer lo que supuso para muchas mujeres las dificultades, sabores y sinsabores de la propia experiencia vital, lo mejor es adentrarse en la denominada literatura personal o del yo, las cartas, autobiografías, diarios, esos retazos de memorias que lo mismo se asoman al espacio privado y doméstico de la vida cotidiana, que optan por dar cuenta de forma más o menos distanciada de las incursiones en el ámbito público.

De los muchos sinsabores a los que se enfrentaron las mujeres cuando quisieron hacer públicas sus aspiraciones, cuando trataron de llevar a la práctica sus deseos, cuando no escuchaban más que desaprobaciones o veían malos gestos, cuando no se las reconocía como individuos, nos hablan las autobiografías y las cartas de una Carolina Coronado, Caterina Albert, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Emilia Pardo Bazán, y las de Juana de Vega, Condesa de Espoz y Mina, a pesar de la parquedad de sus apuntes. Esa es una de las causas que explica, como señala Anna Caballé, que casi todos sus escritos rezumen melancolía. En fin, el deseo de hallar una felicidad, que parece estarles vedada, aflora continuamente, pues ni siquiera la literatura parece compensarles de todos los sinsabores de la experiencia vital. Una vez que se adentran en la jungla de la vida pública, aquella satisfacción que, según Josefa Amar, las mujeres podían encontrar en el saber, en la lectura y en la escritura, parece escurrirse entre sus dedos.

En el terreno más doméstico, las cartas familiares, ya sea dando cuenta de los pormenores de una vivencia foránea como la que describe la catalana Francesca Baldrich sobre sus años sevillanos entre 1835 y 1885 a su familia de Valls (Tarragona), que constituyen el objeto de estudio de Montserrat Sanmartí, o las cartas que dedica Nicolasa Núñez-Pastor a su hija mayor, dándole consejos sobre la maternidad y el cuidado de los hijos, que son analizadas con detalle por Carme Sanmartí, son ejemplo feliz de este tipo de escritura privada.

3. Hacia la emancipación.

Como era de esperar, las páginas dedicadas al discurso de la emancipación glosan fundamentalmente trayectorias biográficas e impulso creativo de destacadas escritoras decimonónicas. Una adelantada de su tiempo sería Mme de Staël, hija del célebre ministro de hacienda de Luis XVI, J. Necker. Beatriz Martínez y Cristina Huertas nos la sitúan en medio del vendaval que rodea la Revolución francesa, espina medular de todo el cambio político que experimenta Europa en el siglo XIX. Enemiga acérrima de Napoleón y, precisamente por su discrepancia con el emperador, condenada al exilio durante gran parte de su vida, mantuvo siempre su independencia intelectual y mérito suyo fue el haber contribuido no solo a la introducción del romanticismo alemán en Francia, sino también a la formulación de los principios del nacionalismo del pueblo germánico, basado en las

tradiciones y en la lengua propias, convertidas en punta de lanza de una identidad fuerte capaz de plantar batalla al emperador de los franceses.

Nada más que por eso Mme. Staël merecería un puesto destacado en el ámbito del pensamiento europeo. Pero como autora de ficción también nos gustaría pensar que es posible desvelar su postura ante la situación de subordinación de las mujeres, si acaso alcanzamos a conocer las concepciones ideológicas de un escritor o escritora, a partir del retrato que hace de sus personajes. Siguiendo la estela dejada en *Delphine,* una de las dos novelas que escribió y extrayendo lecciones de las experiencias vitales de la propia autora, que se divorció de su marido y que vivió con bastante libertad sus relaciones amorosas, la trama que describe la novela, contraponiendo dos modelos de feminidad, el uno acomodado a las exigencias sociales, el otro rebelde ante las mismas, es trágica para aquella que no se pliega a los convencionalismos existentes. Aún así, habría que señalar como para Mme. Staël, el amor y el matrimonio son dos cuestiones que deberían ir enlazadas por la libertad y la inclinación, según el nuevo concepto romántico del amor, siendo que la mayoría de las veces prima el interés social y económico. Con ello, la escritora acentuaba la importancia para la mujer de elegir libremente las relaciones de pareja, pero igualmente la posibilidad de romperlas en nombre de esa misma libertad, erigiéndose en una clara defensora del divorcio, novedad legislada por la Revolución en 1792 y revisada en términos moderados por Napoleón en 1804.

El camino iniciado por la franco-suiza, tendría una ilustre continuadora en la pluma de George Sand, donde se suman capacidad creativa con una altísima productividad literaria. Esta incansable trabajadora de las letras, que también consiguió vivir de lo que escribía, accediendo a una autonomía que le permitiría romper con un matrimonio desgraciado y conquistar la libertad sentimental, todo un privilegio para una mujer de su tiempo, también sería una gran defensora de la emancipación de los lazos que los matrimonios forzados imponían a las mujeres. Aurora Dupin, baronesa de Dudevant, en su evolución intelectual y política, supo sobreponerse a lo que se esperaba de ella como aristócrata. Desclasada de sus iguales, mantuvo contacto con la vanguardia política francesa de republicanos y socialistas, viviendo muy de cerca las oleadas revolucionarias de 1830 y 1848, que la llevó hacia un republicanismo a la vez consciente de los problemas sociales. No obstante, en cuanto a la emancipación de la mujer, su controvertida respuesta al debate suscitado en torno a la admisión de las mujeres en la Academia e, incluso, su explícito rechazo a la posibilidad del voto para las mismas, ha sido motivo de polémica acerca del nivel de compromiso con su propio sexo. Aunque Soledad Díaz interpreta su rechazo a la Academia, a la hostilidad con que la escritora veía una institución obsoleta e inoperante, incapaz de entrar en el debate de la modernidad, queda ahí la duda en torno a los motivos últimos que pudieron moverla hacia este dictamen, que bien pudo ser la respuesta despechada ante una «academia de barbudos», que como ocurriría con Gertrudis Gómez de Avellaneda en España, no habría sabido reconocer su valía. Y es que, como nos explicita Mercedes Rodríguez Pequeño, estaban cambiando los espacios de sociabilidad y de intercambio cultural en el tránsito del siglo XVIII al XIX. Del salón, donde las mujeres de la aristocracia y las altas capas sociales habían ejercido como anfitrionas y conductoras de la vida intelectual, cultural y aún política durante el Siglo de las Luces, se había pasado a una sociabilidad pública en Ateneos y Academias de exclusivo uso masculino. Aunque el Ateneo se nos presenta como un espacio más interclasista desde el punto de vista social, fue reacio a facilitar el acceso de las mujeres y mucho más a concederles el honor de ocupar una tribuna, cosa que no ocurriría en España hasta 1905 con la admisión como socia de la primera ateneísta, la escritora gallega Emilia Pardo Bazán. Antes de eso, las españolas, espoleadas posiblemente por esa exclusión, imitaron el ejemplo y constituyeron su propio espacio de intercambio y sociabilidad, fundando el *Ateneo de Señoras* en 1869 de la mano de

la escritora Faustina Sáez de Melgar, constituyendo un grupo de actividad cuya preocupación fundamental será la educación y el fomento de la cultura del sexo femenino.

Dentro de los discursos emancipadores dirigidos a la mujer durante el siglo XIX destacan aquellos que devienen del poso dejado por el socialismo utópico, crítico con el desorden social generado por la economía capitalista y por el liberalismo político que lo sustenta. Fundamentalmente en el caso español, cabetismo, fourierismo y sainsimonismo, fueron las líneas de penetración de aquel armonicismo social que pretendía superar las diferencias entre ricos y pobres, erradicando la miseria y la injusticia de la faz de la tierra. Un nuevo orden moral, despreocupado en un primer momento por las formas de gobierno, se impondría a partir del ensayo de experimentos relacionados con una vida en comunidad ordenada, equilibrada y virtuosa. Un sistema que no solo afectaría a las relaciones productivas entre el capital y el trabajo, sino también a las reproductivas, entre hombres y mujeres. Un rasgo peculiar de los representantes de estas escuelas, fundamentalmente del fourierismo y del sainsimonismo, fue el pensar en las mujeres como sujetos activos de esta nueva sociedad, imaginadas en su capacidad racional y productiva, y liberadas, incluso, de los prejuicios sexuales de la época. Aunque esto último fuera indigerible para los epígonos de los maestros utópicos, un cierto poso quedó en aquellos seguidores que, junto a la emancipación del trabajador, del pueblo honrado, imaginaban la de las mujeres como seres morales y dignos, capaces, sin extralimitar sus funciones de madres y esposas, de coadyuvar al nacimiento de la nueva armonía social, nacida de familias ejemplares.

Uno de los representantes del socialismo utópico español fue el republicano catalán Antonio Altadill, cuya obra y pensamiento son evaluados por David G. Pérez. Hombre de acción, hombre de ideas reformadoras y hombre de letras, en una simbiosis común dentro de la cultura republicana, abogó por el papel galvanizador y pedagógico de géneros literarios como el teatro y la novela, escritos donde nos encontramos con el modelo de feminidad que proyecta como ideal. En ellos, no solo describirá el comportamiento digno de imitar, sino también el digno de reprobar en los personajes contrapuestos en los que ejemplifica la virtud y el vicio. Como nos explicara Nancy Armstrong, la virtud de un grupo social se medirá por la moralidad de sus mujeres, y la novela, como producto netamente burgués, buscará en las representaciones femeninas la recreación de los antagonismos sociales existentes[7]. En el caso de Altadill, sin embargo, la extracción social no determina el nivel moral del grupo, sino que es la libre voluntad de los individuos, incluidas las mujeres, la que conduce hacia un destino de corrupción o de excelencia moral. En cualquier caso, se trata de cincelar la perfecta compañera del hombre republicano: esposas por libre elección, exentas de todo interés material, virtuosas en sus características domésticas, madres responsables, incluso capaces de desempeñar un trabajo, aún en su estado de casadas y, eso sí, discretas desde el punto de vista religioso, hasta el punto de no incomodar el laicismo militante de su compañero.

El discurso de la emancipación en ocasiones se alía con aquel que sostiene la construcción de una identidad nacional. La idea de nación, tal como la conocemos tras el legado político de la Revolución francesa, descansa también en una figuración de roles virtuosos y patrióticos asignados a los sexos. Una manera de proyectar la masculinidad y la feminidad en la elaboración de un ente como el Estado-nación que encierra las formas de estar apropiadas para hombres y para mujeres, equiparadas en utilidad pero diferenciadas taxativamente en sus funciones. Para el caso de las mujeres, la buena patriota, pasa por ser una buena madre y esposa, constituyendo un pilar esencial en la generación y preparación del sujeto autónomo que da vida al ciudadano, llamado a la actividad pública, aunque paradójicamente a ella se le vete el acceso. A pesar de estas limitaciones, la demanda de educación, esgrimida como una necesidad para cumplir con acierto estas atribuciones,

[7] Nancy Armstrong, *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela,* Madrid, Ediciones Cátedra, 1991.

sirvió de coartada a las mujeres para demandar mayores cotas de formación. Cristina Simón Alegre se aventuró con el discurso que intenta forjar la nación eslovaca en el último cuarto del siglo XIX. Amenazada por otro nacionalismo dominante, el magiar, interesado en ahogar las aspiraciones del pueblo eslovaco, activaría todos los resortes capaces de contrarrestar la opresión del poder húngaro, entre ellos el fomento de la educación de la mujer eslovaca a través de asociaciones patrióticas como *Zivena*, nacida en 1869, con la misión de crear a la buena patriota. La coartada nacionalista, que no contradecía el dictado de la domesticidad como destino último de las mujeres, sirvió, sin embargo, para proporcionar salidas visibles hacia el ámbito público. Las escuelas, los centros de formación para señoritas serían espacios de socialización en los principios del nacionalismo eslovaco y en sus fundamentos religiosos, pero también serían los lugares del acceso a la cultura y al saber para mujeres procedentes de las clases medias eslovacas que, parapetadas en actividades aparentemente inocuas desde el punto de vista político, burlaron la represión étnica que sí recaería en otro tipo de organizaciones.

También el afán reformador, desde un punto de vista menos patriótico, pero sí de mayor tinte moral y religioso, presidió el afán pedagógico de la destacada educadora, también poetisa y ensayista británica, Anna Laetitia Barbauld, cuya obra resulta indispensable para estudiar la entrada del romanticismo en su país. En ese caso, su pertenencia al ámbito religiosos presbiteriano marcó el tono reivindicativo de sus escritos en defensa de su comunidad de fe ante el poder de la iglesia anglicana. En su biografía, destaca el viaje realizado a Francia y la gran impresión que en ella produjo el hecho revolucionario, de donde extraería buena parte de sus argumentaciones para elaborar una dura crítica hacia la sociedad y la política del gobierno británico, hasta el punto de condenar abiertamente el enfrentamiento contra Napoleón, lo que determinaría, según el estudio de Ángeles García y Rosalía Villa, su caída en desgracia y su extrañamiento de entre las glorias literarias de su país.

Tampoco fue equilibrado el reparto de lauros y reconocimiento de las escritoras catalanas del medio siglo, a las que se refiere Aída Macías, o a la secuencia generacional que establece Marieta Cantos desde Manuela López de Ulloa, Frasquita Larrea, hasta Cecilia Böhl de Faber o Patrocinio de Biedma, pasando por la fourierista Mª Josefa Zapata. Distintas generaciones de autoras españolas que provocaron la normalización paulatina de la escritora en el imaginario colectivo. Un siglo, donde el empeño de mujeres inquebrantables en su vocación, avanzó de la rara y denostada «literata», tolerada a duras penas en su excepcionalidad, a la multiplicación de ejemplos y a la diversificación de funciones en el mundo de la edición como directoras de periódicos, impulsoras de tertulias, empresas y asociaciones literarias, etc. Apoyadas en redes familiares, donde la figura masculina que encarnan maridos editores o escritores amigos resulta cómplice, como el caso de Patrocinio de Biedma, en madres que cumplen en sus hijas el sueño propio, como es el caso de Frasquita Larrea con Cecilia, en hermanas líricas que se acogen bajo el mismo techo, como Mª Josefa Zapata y Margarita Pérez de Celis, las escritoras de este siglo avanzan las feministas de comienzos del XX.

A diferencia de sus seguidoras, sin embargo, casi todas rechazarían la posibilidad de considerarse mujeres políticas, posiblemente porque la imagen de la mujer política aún se identificaba con la *enrangé* revolucionaria, en las antípodas de la idealización de la feminidad angelical que se llevaba entonces. Se parapetaron en la defensa de sus discursos morales, en algunos casos salvaguardados por el catolicismo militante, en otros en teorías sociales disolventes como era el socialismo utópico, para demandar, empero, un cambio social que fuera más justo con su sexo. Qué duda cabe, sin embargo, que ayudaron a generar opinión, influyendo en el debate político-social de su época, de manera que metidas en harina, fueron la levadura que terminaría cociendo el debate feminista posterior. Ellas abrieron nuevos ámbitos profesionales a la inteligencia femenina. La posibilidad de escribir, procuró

en primer lugar una atalaya para el reconocimiento de autoridad, y en segundo cobijó el discurso de las demandas, dos factores clave para el viaje emancipista.

Una de esas escritoras del siglo XX, fue Sofía Casanova. En el estudio que nos presenta Carmen M. Pujante se hace una valoración de interés sobre el significado del cambio acontecido en la edición de una novela de la escritora española que, concebida como novela en su primera edición de 1894, se convertiría en novela corta de título apocopado en su edición de tirada popular como novela corta en 1920. El motivo semiótico de este cambio quizás apunte -nos preguntamos-, a la semiótica de la emancipación, no solo por acercarse a un creciente mercado de consumo que intenta ganar a los grupos recientemente alfabetizados, entre ellos cada vez más mujeres, sino porque señala unos aires de renovación, de ruptura con la tradición evidentes. La vida de la misma autora resulta un factor intertextual que denota el cambio en las vidas de las españolas de su tiempo. Casada con un filósofo polaco, viaja por Europa y sus novelas son crónicas del tránsito entre los siglos XIX y XX. La nueva mujer que nace a ritmo de charleston y va peinada a lo *garçon,* se convierte en corresponsal de guerra, iniciando un camino profesional inédito para las escritoras españolas.

La novela corta es un género cultivado por un pequeño pero selecto grupo de escritoras españolas: Pardo Bazán, Concha Espina, Concepción Jimeno, Carmen de Burgos, Blanca de los Ríos, etc…, todas ellas preocupadas por los derechos y las demandas de las mujeres. Novelas que se publicitan, como en este caso, con la imagen de la autora, signo de consolidación de la autoría femenina, o con portadas donde hay figuras elocuentes de la transformación que está experimentando la mujer, traducidos a partir de los cambios en la representación del cuerpo que sigue las pautas dictadas por la moda y que adquiere nuevos hábitos, como el fumar. Por otro lado su contenido conecta con temas de rabiosa actualidad como el higienismo y la eugenesia, unido a un afán nacionalista y de regeneración racial, que nos indica la preocupación de las mujeres por las corrientes científicas de su época y su afán de hacerlas compatibles con sus convicciones feministas. Este es el caso del evolucionismo darwinista, convertido para la izquierda intelectual y política occidental en la nueva biblia laica y racionalista contra la que no cabe apelación posible. Las feministas, mujeres inmersas en el marco paradigmático de su tiempo, como nos explica Katharina Rowold, hicieron verdaderos encajes de bolillos para acomodar su auténtica convicción emancipista con las nuevas teorías científicas que no les era para nada ventajosas. La biología y su secuela, la ciencia médica, han constituido siempre saberes trampa coartadores de las aspiraciones femeninas: la frenología, el higienismo, el evolucionismo, la eugenesia, el psicoanálisis, etc., son corrientes de interpretación que levantaron un muro henchido de autoridad científica, muy difícil de rebatir desde el pensamiento feminista. No obstante, algunas mujeres creyeron compatible su doble compromiso con la ciencia y con el feminismo y volvieron del revés dichas teorías hasta el punto de hacerlas confluir armónicamente.

Camino del siglo XX y en sus primeros compases se fragua la materia constitutiva de lo que será la mujer luchadora por la conquista de sus derechos, incluidos los políticos. Las escritoras siguen siendo vanguardia vindicativa, pero ya no rechazan espacios colectivos de sociabilidad femenina y se comprometen abiertamente con unas siglas que pretenden defender las demandas feministas. Este es el caso de la malagueña Isabel Oyarzabal, fundadora de la ANME (1918) una de las dos asociaciones feministas que abrieron su andadura con un programa a favor de la emancipación y de la consecución del voto de las mujeres. Su estudiosa, Amparo Quiles tomó, sin embargo, un camino indirecto pero altamente revelador para adentrarse en el espíritu rebelde y ciertamente transgresor de una de las más destacadas activistas del sufragio en España. Lo hizo analizando en sus escritos sus preferencias y sus opiniones en torno a la moda femenina. La Historia del género ha descubierto la relación directa que existe entre el cuerpo, su representación y los moldes

normativos que adopta una sociedad en torno a la concepción sexual. En una mirada guiada por el famoso slogan de que lo privado resulta ser público, las opiniones de una futura activista de la emancipación adquiere un interés relevante en la medida en que la enuncia de forma consecuente con el discurso político que aspira a un cambio fundamental en la sociedad. Su rechazo a los uniformes, al negro enlutado, a los corsés, a las trenzas apretadas, a los moños recogidos, describe una animadversión a las convenciones de la apariencia que pasan por reprimir el movimiento a las mujeres y someterlas a la homogeneidad de un dictado. Un dictado que continúa en los principales ritos de paso y que se (re)visten de especiales oropeles para describir la especificidad femenina en bodas y comuniones. Isabel se alinea con las modernas que nos describiera Shirley Magnini, rectas en sus formas, sin apenas curvas o disimuladas éstas con vestimentas más vaporosas y desestructuradas, pelos y faldas más cortos, pechos andróginos, mujeres de ágiles movimientos curtidos en el deporte al aire libre, de paso firme y seguro, pisan fuerte el terreno que conquistan[8].

[8] Shirley Manzini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia,* Barcelona, Ediciones Península, 2001.

Primera parte: Imágenes de mujer.

DE OBJETO DE ESTUDIO A SUJETO AUTÓNOMO: UN CAMBIO CRUCIAL

María del Carmen Simón Palmer
CSIC[1]

Hasta el primer tercio del siglo XIX el hombre es el autor de la mayor parte de los textos que se publican, muchos tratan sobre la condición femenina y van dirigidos a las mujeres, que les preocupan especialmente, tanto que su educación será tema de doctorado en la Facultades de Derecho y Medicina.

Pero, a partir de los años 30, no individualidades sino un número cada vez más elevado de autoras, tomarán la palabra. Y lo cierto es que, a pesar de los nombres desconocidos y recuperados en las últimas investigaciones, siguen siendo las incluidas en las historias de la literatura las más estudiadas, pero sin avanzar apenas en los condicionamientos sociales que impulsaron su obra literaria. Por eso, hemos decidido ocuparnos aquí de algunas de esas figuras famosas nacidas en el primer tercio del siglo XIX, atendiendo a tres aspectos que facilitaron el que su talento fuera reconocido ya en vida y que están vinculados al punto clave de este congreso, el poder. Veremos cómo el triunfo literario estuvo muy cercano a la influencia social, económica y política, de manera que el talento creador fue acompañado de una determinada posición, una inquietud por conseguir una economía saneada y acercamientos, más o menos conocidos, a la política, o mejor dicho: a los políticos. Y el reconocimiento nunca se consiguió con una postura contraria a lo correcto y a la ortodoxia, como se ha demostrado en las investigaciones de los últimos años, especialmente interesantes porque han sacado a la luz muchas figuras ocultas y perseguidas por cometer la ingenuidad de querer cambiar el papel de la mujer en su tiempo y medio social. (Espigado, 2005: 15-43).

Las biografías de las autoras canónicas ofrecen lagunas e interrogantes que ellas no tuvieron ningún interés en aclarar, entre otras cosas porque de ellas se esperaba, como mujeres que eran, la discreción y el comportamiento modélico. Los epistolarios, propios y ajenos, profesionales o íntimos, facilitan reconstruir algunos de sus movimientos - las gestiones para publicar, por ejemplo- si bien el punto de mira de los investigadores se ha centrado especialmente en la correspondencia amorosa que contribuía a confirmar su condición de «románticas», mujeres con una especial sensibilidad que ellas mismas se encargaron de evidenciar con lugares comunes, como el de su endeble salud con continuos achaques que les impedían coger la pluma, dejando constancia escrita de su debilidad física. Resulta asombroso comprobar cómo hay una correspondencia entre el volumen de su creación y las dolencias que padecen todas ellas, suficiente para abocarlas a una vida breve, que por fortuna no fue tal. Un tono quejumbroso que, reconoce Coronado, debe cansar en su obra (Fonseca, 1974: 185) o excusas con que Avellaneda se disculpa de no cumplir los plazos en su correspondencia con el editor Mellado:

> ... El día siguiente a la mala noche lo paso en la cama porque también yo me hallo delicada de salud; y el dia que tengo mejor por lograr dormir la noche antes, llueven sobre mí visitas y ocupaciones que no me dejan respirar. No piense V. que ecsajero, ha habido vez de no poder comer hasta las diez de la noche: otras de no tener tiempo para peinarme y pasarme el día con la cofia de dormir. (Gómez, 1959:1-52)

Junto a las cartas, los testamentos son otra fuente especialmente importante porque descubren la doble imagen que mantuvieron ante la sociedad para adecuarla a la que se les había adjudicado y que surtió efecto porque ha seguido hasta nuestros días.

RELACIONES Y PODER SOCIAL

Es indudable la influencia del medio social en que se mueven, de modo que si no han nacido en el seno de la aristocracia, se lo inventan, como hace Carolina Coronado ante el embajador norteamericano Schulz en lo referente a su relación con Isabel II: «whom she remained a great favorite», algo falso como evidencia la falta de documentos en el Palacio Real. En su casa todos eran nobles, hasta el jardinero, al que él debía llamar Don Pepe, y lo cierto es que resultan divertidos sus comentarios sobre las frecuentes visiones de espectros de Carolina con los consiguientes desmayos de los que fue testigo. (Schulz, 1913: 252-80)

En otros casos buscan la relación con personajes ilustres, pertenecen a sociedades, no siempre femeninas, o frecuentan tertulias como reconoce Sofía Casanova:

> ... El refinamiento en esas casas, y en las de los políticos maestros, como don Juan Valera: las visitas a los explendidos (*sic*) estudios de los pintores, las conferencias de arte en el Prado, las de ciencias en las Academias, todo en fin el ambiente, el trato ameno y útil con tantas representativas personalidades españolas, formaron mi gusto: mi riqueza de cultura estética y social honda, segura y persistente. (Simón, 1996: 19)

A pesar de su vida social, es evidente el individualismo de las grandes escritoras, con escasas amistades femeninas dentro de la profesión. Pocas veces muestran su admiración intelectual por otras colegas españolas y, por ejemplo, la excelente biblioteca de Emilia Pardo Bazán contiene una proporción ínfima de libros de sus contemporáneas, y los que hay son regalo de las autoras. Algún caso de mutuo respeto se descubre de forma casual, a través de amigas comunes como sucede entre Concepción Arenal y Gertrudis Gómez de Avellaneda, algo que no deja de sorprender en personalidades tan distintas. Arenal celebra la toma de postura de Avellaneda a favor de los obreros catalanes con motivo del concierto de los coros Clavé en Barcelona, en 1859 le manifiesta su admiración por carta y menciona «la dificultad que tienen para salir adelante las personas independientes». Avellaneda corresponderá dejando en el testamento de 1864 una importante cantidad para las «Conferencias de San Vicente de Paul», dirigidas por aquella, y ya en el de 1872, treinta mil reales para «La Constructora Benéfica», una obra social basada en el legado que la condesa Krasiski entregó a Salustiano de Olózaga para la construcción de casas para obreros, origen del actual barrio del Pacífico.

También en el capítulo de interrelaciones femeninas, Arenal guardó silencio sobre lo que pensaba de su pariente lejana Emilia Pardo Bazán, y será su hijo Fernando, cuando asuma su representación en los últimos años, quien se desahogue y ante las gestiones de doña Emilia para que nombren a su madre académica de Ciencias Morales y Políticas, la considere un mal abogado: «Si tuviera mi madre tiempo y no sintiera una repugnancia invencible en ocupar al público con cosas personales, pondría a la Pardo Bazán y a la Academia como se merecen y cada cual quedaría en su lugar». (Campo Alange, 1973: 194)

En un mundo de hombres el aspecto físico de la escritora que aspira a la fama es fundamental y algo que las preocupa, con la excepción de nuevo de Concepción Arenal, enemiga absoluta de dejar su imagen para la posteridad. Gumersindo de Azcárate destacó su afirmación en la primera página de *El visitador del preso*: «Para mí no hay espectáculo tan hermoso como el de la *belleza* moral» (Salillas, 1894: 20)

Ya en 1892, Arenal escribe a Giner sobre las intenciones de las autoridades de Vigo de erigirle una estatua, a lo que ella se niega:

> …Usted, que sabe de filosofía del derecho, dígame si le parece que le tengo que mandar una carta cargada de dinamita, ya que las cargadas de razón no le hacen mella. O si me tiro

> a la bahía o me como una carga de fósforos, o qué hago. Reflexione usted sobre el caso, que es de lo más grave. (Arenal, 1993: LV)

De nuevo se subleva cuando Lázaro, amigo de Pardo Bazán, relación que desconoce, le comunica que doña Emilia está preparando un libro sobre ella y necesitará algunos datos biográficos. Arenal, enemiga de biografiar a las personas vivas, responde de modo fulminante el 9 de abril de 1892: «nunca he querido proporcionar datos para la mía, de modo que el dárselos a Vd. sería no sólo inconsecuencia en mí, sino descortesía respecto a las personas a quien se los negué» (Arenal, 2002). En el artículo que publica Pedro Dorado aparece el retrato de siempre y la protagonista, con sentido del humor, comenta: «no tengo otro [retrato], cuya semejanza deja bastante que desear, y que aparte de la frente que es la mía, pudiera muy bien figurar en la colección del Sr. Salillas», aludiendo a los retratos de criminales que había publicado el célebre doctor.

En cambio, Carolina Coronado, consecuente con sus aspiraciones, llega a obsesionarse con su imagen impresa en la correspondencia con Hartzenbusch y no perdona a los redactores de *La Risa* en 1844, «que le han puesto cara de hombre». En 1847, han pasado tres años pero aún sigue dolida, le envía un retrato al óleo para que pueda aclarar las dudas que ofrecía aquel daguerrotipo «con cara de sargento, gorda y vieja»; y poco después otros dos para que elija uno para la litografía (Fonseca, 1974: 184,190). En su caso es patente el afán de destacar en todos los sentidos y la incomodidad, por no decir envidia, al sentirse amenazada por una poeta como Avellaneda. Cuando consigue su retrato en 1848, confiesa a Hartzenbusch su impresión para a continuación lanzar un dardo envenenado: «no extraño que la hiciera en hombres que parecían incombustibles…es hermosísima, es un portento: mientras viva en la Corte, no debían las muchachas dejar ir a sus novios a ella… » (Fonseca, 1974: 195). No hay que olvidar que ella conocía a la familia de Tassara.

Es de suponer que Carolina no llegaría a enterarse del retrato hecho por su huésped, el embajador Schurz:

> ...She was the daughter of a nobleman in Estremadura, slight in stature, with somewhat masculine features, large, dark, fiery eyes, and exquisitely fine little hands and feet. Her literary talents had brought her to Madrid (Schurz, 1913: 258)

Tanto ella como Avellaneda harían que las retratara el famoso pintor de Corte, Federico de Madrazo.

La correspondencia de Josefa Massanes con Pilar Sinués confirma esa rivalidad ante la posible competencia femenina. Dice la primera al hablar de Coronado: «Su intención era siniestra al empezar sus biografías; hay mucha, mucha hiel en su alma, pero hay que compadecerla, porque nada hay más doloroso que el sufrir por los méritos ajenos»[1].

Comprendemos el enfado de Massanes ante el calificativo de «varonil» por tratar de temas que ella no considera femeninos (Gil, 2009: 267-79).

Habría que revisar y poner en tela de juicio el cliché de «hermandad lírica», muy romántico pero falso por cuanto no hubo una relación entre iguales, sino que a las ya situadas las que empezaban les dedicaron poemas y les pidieron ayuda, algo que consideraríamos «paternalismo» si habláramos de hombres.

Las autoras más célebres no acudieron en los inicios de su carrera al asesoramiento o protección de otras para publicar. Si el esposo era también escritor, se suponía que él se encargaba de impulsar su obra. Rosalía advertía de la dificultad de que se le reconocieran

---

[1] Susana Gil-Albarellos cita esta frase recogida de la obra de Sara Pujol en su tesis *Vida y obra de Josefa Massanes*. Tarragona.1993. Se refiere a la *Galería de poetisas* publicada en la *La Ilustración de Madrid* en 1850.

sus meritos e ironizaba: «Por lo que a mí respecta, se dice muy corrientemente que mi marido trabaja sin cesar para hacerme inmortal» (Castro, p. 1530)

Para construirse como personaje era preciso buscarse un asesor cuanto más ilustre, mejor, que aconsejara y revisara el texto antes de publicarlo como hizo Carolina Coronado con el académico y futuro director de la Biblioteca Nacional, Juan Eugenio Hartzenbusch, en un tono que a veces no deja de sorprender: «¿Necesita V. de un año para decirme que mis trabajos dramáticos son detestables?» (Fonseca, 1974: 187-88).

Gertrudis tuvo en los primeros años a Juan Nicasio Gallego como introductor en la vida literaria madrileña, pero pronto ella asumiría su propia promoción y pasaría a celebrar lecturas en su casa para pedir el juicio de colegas, recibiría visitas y ejercería el papel de consejera, como confiesa al quejarse de la falta de tiempo:

> ...los mil amigos que me favorecen demasiado con sus visitas y que toman a desaire no hallarme siempre visible: y a los mil autores y autoras que me mandan sus obras para que las lea o las recomiende y que se enfadan y dicen pestes de mi si tardo ocho días en satisfacerles, podrá formarse idea de lo que es mi vida en la actualidad (Gómez, 1959: 1-52)

Las diferentes actitudes ante el reconocimiento social reflejan bien la complejidad de sus personalidades una vez que consiguen la autonomía que les concede su obra y dejan a un lado los convencionalismos, por lo que es difícil encasillarlas

EL PODER POLÍTICO

Como es sabido, en el siglo XIX las mujeres no tienen entidad jurídica, no pueden votar y por supuesto aún menos opinar contra el poder establecido, lo que les supondrá sufrir la marginación social y la negación de la palabra, incluyendo la clausura de sus periódicos y la cárcel, como ha estudiado Gloria Espigado entre otras. Por supuesto las ideas políticas no revolucionarias se reflejan en los textos de muchas autoras (Morales, 2004: 93-102) y en su correspondencia, especialmente en las posteriores. Cada día aparecen nuevos documentos sobre las relaciones de Pardo Bazán, por ejemplo, que llegó a tener un despacho a su disposición en el Congreso y mostró por carta su escasa simpatía, como era de esperar, por un socialista como Pablo Iglesias (Bieder, 2012: 725).

Muestras visibles y no toleradas hasta muchos años después de fallecer los interesados fueron las biografías de personajes como Agustina de Aragón, novelada por su hija Carlota Cobo y las de los generales liberales, José María de Torrijos y Francisco de Espoz y Mina, escritas por sus viudas Luisa Sáenz de Viniegra y Juana Vega, respectivamente.

En el plano literario dedican especialmente poesías a la familia real y a acontecimientos militares como la guerra de Marruecos, o escriben de política de manera general, como hace Concepción Arenal (Arenal, 1874: 379-8). Pero tienen claro que no conviene oponerse al gobierno de turno, por lo que algunas realizaron verdaderos equilibrios para ir adaptándose a los distintos cambios políticos en un siglo tan mudable como el XIX. Es el caso, por ejemplo, de Faustina Sáez de Melgar, que en los inicios de su carrera, gracias a su familia política, se vio protegida desde Palacio con el mecenazgo de la Reina, quien dispuso que todas las escuelas públicas se suscribieran a la revista que dirigía, *La Violeta*. Tras la caída de Isabel II mostraría sus verdaderos intereses con su vinculación a los krausistas en el Ateneo Literario de Señoras, si bien no dejó, al volver la monarquía, de retomar los vínculos palatinos con poemas autógrafos dedicados a la infanta Paz, por ejemplo.

Carolina Coronado ya manifiesta sus ideas políticas liberales al posicionarse en contra del enlace de Luisa Fernanda de Borbón con Antonio de Montpensier, hijo del rey

Luis Felipe de Francia, y lo hace a través de varios poemas dedicados: «Sobre la Guerra», «A España» y otros. Va a estar, a partir de su matrimonio con Horacio J. Perry, vinculada a las gestiones diplomáticas y comerciales de su marido, secretario de la embajada de los Estados Unidos. No le faltarán al matrimonio sobresaltos y ya en junio de 1855 Perry tiene que defenderse en una carta dirigida al presidente de los Estados Unidos, de la acusación de traición lanzada por el último embajador en España por sus gestiones sobre Cuba (*La Epoca*, 26-VI-1855). La prensa nos da noticia de la vida mundana de la pareja, de los banquetes en la capital, en Cádiz o en Alicante, cuando llegan fragatas americanas, pero es menos explícita sobre las tertulias con personajes liberales de la Corte. La intuición de Carolina y sus juicios acertados sobre personas a las que no conocía, sorprendieron al embajador Carl Schurz, que convivió con ellos en un ala de la famosa Quinta, en 1863:

> …When Mr. Perry and I discussed, this or that person in her hearing, she would suddenly break in: -I hear you mention the name of So.and.So. Do you trust him?.- Do not. -He is not a goodman. He does not mean what he says. He is false. -But, Carolina,- Mr. Perry would say-, how can you say that?You are hardly acquainted with him. The answer was: -I have seen him. I have looked into his eyes. I have heard his voice. I have felt his atmosphere. I know him. In the same way she would sometimes express her confidence in persons whom we distrusted. I expressed to Mr. Perry my surprise at the positiveness of her utterances… (Schurz, 1913: 254)

Es conocida la protección del matrimonio a las personalidades implicadas en la sublevación del cuartel de artillería, el 22 de junio de 1866, aprovechando que en su casa estaba la legación norteamericana, algo que no gustó al entonces embajador John Parker Hale que, sin embargo, tuvo que transigir aunque se negó a acoger al cabecilla militar de la revuelta, el general Baltasar Hidalgo de la Quintana (Monterde, 2011: 417).

Han pasado pocos días del destronamiento de Isabel II cuando Perry acompaña al ministro plenipotenciario para felicitar al gobierno provisional del Duque de la Torre y establecer relaciones diplomáticas. En el discurso se dice entre otras cosas:

> Un gobierno que se creía fundado en cierto modo por el derecho divino, ha dejado de existir para ser reemplazado inmediatamente por un régimen que se apoya en un derecho mas divino todavía, en el derecho de la soberanía nacional (*La Época* 10- X-1868).

Los monárquicos no olvidarán el comportamiento de Coronado y a pesar de los años transcurridos, cuando un sobrino de Carolina acaudille la sublevación de Badajoz en 1883, la prensa recordará que Perry alojó bajo el pabellón americano a los sublevados en el 66, y que luego dimitió y marchó a Portugal para ocuparse de los cables (*El siglo futuro*, 14-VIII- 1883). Los negocios y la tensión diplomática España- Estados Unidos en relación con Cuba llevaron al matrimonio a marchar a Portugal en 1872.

Ideológicamente Gertrudis Gómez de Avellaneda estuvo, en cambio, siempre cerca de los conservadores y su atracción por la milicia parece evidente. En 1839 considera la llegada de Espartero «un feliz acontecimiento político», al pretendiente don Carlos «un pobre hombre» y afirma que «el gobierno representativo es un cosa que nos es antipática a nosotros los poetas». No concibe a los monárquicos liberales: «a vosotros que llamáis libertad a una quisicosa imposible» y no tiene fe en las ideas sociales, todos los gobiernos le parecen malos como hechos por el hombre. Conocida su opinión al llegar Espartero, sorprende su relación, aún no aclarada con el general Narváez, perseguido por el duque de la Victoria y exilado hasta 1843, año en que dirige la rebelión militar que derroca a Espartero. Ya jefe de gobierno en 1844, parece indudable que visitaba la casa de Gertrudis porque el 24 abril de ese año ella responde a una petición de recomendación por parte de Cepeda: «Mi influencia de que te hablan no existe en manera alguna: puedes creerlo...

porque me visitan algunos de los hombres del Poder, suponen las gentes que gozo de algún valimiento», y le asegura que sus relaciones con el Poder son superficiales.

Recordemos que en abril de 1845 nace su hija María, fruto de sus relaciones con el poeta Tassara, y fallece siete meses después. Resulta sorprendente su comportamiento tras esta desgracia que le cambia la vida porque en diciembre de ese año la vemos involucrada en los movimientos políticos alrededor del futuro matrimonio de Isabel II, y colabora en secreto con el general Narváez en favor del pretendiente italiano a la mano de Isabel II, conde de Trápani, hermano de la Reina Madre. Gertrudis es la persona que el 31 de diciembre de 1845 acude en nombre del general a la casa del editor Hortelano para encargarle la confección en 24 horas de un periódico a favor del candidato italiano. El mismo Hortelano nos dejó su testimonio directo años después, narrando su sorpresa al presentarse en su casa esa noche Gertrudis que: «a la sazón era la favorita del general Narváez y, cual otra madame de Maintenon, disponía a su antojo de las cosas y de los hombres de alta política» (Hortelano, 1936: 106-108). Este periódico que se llamaría «El Eco de las Provincias», estaría bajo los auspicios del Duque de Riansares y el ministerio había depositado ya la fianza que marcaba la ley, iba a ser de gigantescas proporciones y estaría redactado por conservadores, carlistas, ultramoderados y progresistas, para servir de oposición a «El Universal», patrocinado por el marqués de Salamanca, enemistado con Narváez tras la pérdida de dinero del general por seguir los consejos financieros del marqués.

En un primer momento la tentación es pensar que se trataba de otra calumnia sobre la escritora pero la persona que le acompañó aquella noche, el historiador Antonio Pirala, confirma la visita en su *Historia de España* Se explican las dudas de Tassara sobre su paternidad, aunque no se justifique su cobardía al negarse a conocer a su hija antes de morir, ni la amistad con él de Carolina Coronado y otras escritoras no admiradoras precisamente de la Avellaneda, que llegarían a publicar incluso una Corona Poética en su honor.

Lo cierto es que la condición de madre soltera de esta escritora en aquella sociedad y su amistad con el general Narváez, inclinarían a éste a propiciar el matrimonio de la Avellaneda con su inmediato inferior, el jefe político de Madrid, Pedro Sabater, ya enfermo incurable. Inicia viaje de novios, en el transcurso del cual morirá su esposo y en ese viaje les acompañaban su hermano Manuel y el sacerdote escritor Juan Nicasio Gallego, algo que no deja de resultar sorprendente.[2]

El 11 de febrero de 1846 Narváez abandona la presidencia de gobierno tras el fracaso de su candidatura al matrimonio real y el 17 de abril de 1846, Gertrudis confiesa a Cepeda: «La caída de Narváez me priva de la poca influencia que podía emplear en tu servicio» (Gómez, 1959: 178).

Avellaneda intentó, ya viuda entrar al servicio de Palacio en distintas ocasiones, y acudió al Duque de Riansares, esposo de la Reina Madre. Sin recordarle sus gestiones personales con Narváez en el año previo al matrimonio de Isabel II, invoca los servicios prestados por su padre y su esposo a la monarquía y la penuria en que se encuentra, sin éxito. Ante el silencio protestará:

> ....no puedo menos de deplorar que siendo la única persona de mi sexo que ha cultivado las letras en España, según le permiten sus débiles fuerzas; el único escritor que ha obtenido premios literarios en calidad de *Cantor de la Reina*, el único que en tiempos de triste recordación ha ensalzado públicamente en sus pobres versos el nombre Escelso de la Reina Madre….haya sido la única excluida constantemente de las Regias bondades, teniendo el profundo dolor de no haber merecido ningún género de apoyo o protección,

[2] Archivo Histórico de Protocolos. T. 25567, ff.238-240. Testamento de Pedro Sabater.

> ninguna leve señal de la Rl. benevolencia, sin duda por ser este mi destino. (Simón, 2011: 305)

Este fue uno de los pocos errores tácticos en la carrera de Avellaneda: el no pensar que no interesaba en Palacio recordar pasadas intrigas que habían tenido, además, un resultado adverso. Este papel de algunas escritoras como agentes unas veces, y confidentes otras, nunca les resultó beneficioso con la monarquía y su caso volvería a repetirse a finales de siglo con otras autora, Eva Canel, que tampoco pudo asimilar la ingratitud de la Corona.

Si nos fijamos, *Fernán Caballero* fue protegida por los Montpensier, Carolina Coronado se opuso a ese matrimonio real y siempre mantuvo sus ideas liberales, mientras que Gómez de Avellaneda fue partidaria de los conservadores. Parece difícil hermanarlas, al menos en lo ideológico.

PODER ECONÓMICO-FINANCIERO

Al no tener capacidad legal reconocida para administrar sus bienes, la mujer debe delegar en el esposo, con la excepción de las viudas, y en cuestiones económicas es una mera espectadora, aunque sea su patrimonio el que esté en juego.

Ya desde los inicios del siglo XIX, las escritoras advirtieron que la situación económica influía claramente en la difusión de su obra literaria y no solo porque les facilitaba la publicación sino porque al poder frecuentar la sociedad «establecida» y los ambientes culturales, les permitía obtener una mayor difusión para sus creaciones.

Hubo escritoras que por matrimonio gozaron de una desahogada posición económica como el caso de Antonia Díaz de Lamarque o de la gaditana Catalina Macpherson, hija de un comerciante escocés, con el inglés como primera lengua y que recibe la correspondiente influencia cultural de aquel país. Ella, igual que el resto de autoras de que venimos hablando, contrajo matrimonio ya mayor para lo acostumbrado en la época, a los 38 años, el 19 de marzo de 1855, con el capitalista Diego Fernando Montañés, que le ofrece como dote 300.000 reales. Sabemos que al quedar viuda en enero de 1874 es propietaria de varias fincas en Madrid y dos años después recibe la entrega de bienes, carta de pago y finiquito, el 8 de enero de 1876, por el importe total de 1.667.247 pesetas. Tiene entonces 59 años y pocos meses después, en 1877, vuelve a contraer matrimonio con Joaquín María Bremón, propietario. Los diarios dan noticia de los actos benéficos y donativos del matrimonio hasta su fallecimiento (*La Ilustración Española y Americana*, 15-IV-1883).

La relevancia social de su familia la llevó a utilizar el seudónimo de Ossiana. Su hermano José fue un notable geólogo amigo de Giner de los Ríos, Daniel continuó la labor paterna y llevó los negocios de Tomás Osborne, cuñado de Cecilia Böhl de Faber; Guillermo, escritor y traductor, fue Cónsul de Inglaterra en Sevilla y Madrid. La única hermana, compraba en julio del año 1884 una finca de la actriz Teodora Lamadrid, esposa del empresario Francisco de Salas. Cuesta creer, dada su considerable fortuna y la vida social que haría en la Corte, que su editor, Ayguals de Izco, no conociera su identidad como insiste en el prólogo de sus obras, donde la elogia sin conocerla, igual que Carlos Frontaura. La comparan con Enriqueta Beecher Stowe, la autora de «La Cabaña del Tío Tom», y las novelas sociales inglesas del momento. Se destaca así su supuesta modestia:

> Debe ser una buenísima y discreta señora, que no descuidará seguramente los cuidados de la casa y que no escribe para dar satisfacción a su vanidad y lograr una efímera reputación, sino para ocupar sus momentos de descanso (Macpherson, 1869).

Cecilia Böhl de Faber no ocultó nunca en su correspondencia familiar los problemas por los que pasaba, situación que trascendió al tener que aceptar la residencia en el Alcázar sevillano. No somos quienes para juzgar sus matrimonios y, menos aún el último por el hecho de ser ella diecisiete años menor (40-23), estar su marido enfermo y sin fortuna, algo imperdonable entonces, pero que no empañó, según parece, una relación excelente hasta su trágico final. Todavía en 1840 su fortuna, entre el dinero en metálico, los vinos de Bollullos y dos fincas, se calcula en unos 300.000 reales. Javier Herrero en su obra *«Fernán Caballero»: un nuevo planteamiento* comenta los escasos datos biográficos que se conservan del periodo de mayor actividad literaria de Cecilia, cuando escribe casi todas sus obras importantes y que coincide con los siete primeros años de este matrimonio, mientras reside feliz en Jerez, en una finca que le había costado 8.000 duros, la mayor parte de su fortuna. Hacia 1840 envía a su marido, enfermo, a Manila para intentar que se cure y el siguiente dato conocido es de 1849, año de la publicación de *La Gaviota*; vive entonces en el Puerto de Santa María en una casita muy modesta, según testimonio de Hartzenbusch (Herrero, 1963:236). Ya está arruinada y la situación llega al límite en 1853 cuando ha vendido hasta las joyas de su abuela materna.

Sorprende cómo pudo conseguir la concentración necesaria para escribir rodeada de acreedores, entre ellos su propia hermana Aurora, casada con Tomás Osborne, que la hizo sentirse humillada al tener que aceptar su ayuda.

En su caso, su último esposo, Antonio Arrom, concedió una licencia marital para que ella actuara ante el notario y eso nos permite conocer con datos reales la situación que motivó su salida de Jerez y el cambio de residencia al Puerto de Santa María.[3] El prestamista Andrés Kith les dejó 281.700 reales, avalados por tres casas con las que se queda cuando les reclama hacer la escritura cuatro años después. Está plenamente justificada la aversión que Cecilia refleja en sus novelas a la figura del prestamista, especialmente en *Lágrimas*, donde Don Roque de la Piedra, se corresponde con Kith.

Siempre confió Cecilia en salir de la pobreza gracias a gestiones económicas diversas de su esposo, ya en Madrid en 1858, y no dejan de sorprender sus esperanzas de recuperar unas cantidades apresadas por los ingleses en 1805, propiedad de la compañía Bölh Hermanos. Continuamente se refiere en sus cartas a su cuñado Iribarren a la posible llegada inesperada de 6000 duros que el gobierno español ha retenido durante años, mientras Antonio Arrom sigue en Madrid. Aparece contagiada por la fiebre especulativa de la época que llevó a gran parte de la burguesía a comprar acciones de las minas y a la ruina. Cecilia confiesa su frustración por no tener «el dinero suficiente para un cuarto de acción» porque todo lo que ahorra del sueldo de su marido es para devolver los préstamos familiares. Lo que ha ganado con sus escritos no alcanza, aunque confía en que cuando publique el número catorce la situación varíe, y por lo pronto ha comprado medio tercio con los 5000 reales ahorrados de su edición «de los que me he propuesto no salir» (8 septiembre 1858). Está perfectamente al tanto de los valores de las acciones en la Bolsa de Madrid, y da consejos a su cuñado sobre cómo debe proceder para vender el papel de su cuñada alemana, Betzi, porque no encuentra en Sevilla quien le diga el precio de Madrid «que hoy es, 42- 45- el consolidado y 31- 10 el diferido' ¡que modo de subir!» (8 octubre). En su obsesión por la influencia de su cuñado está convencida de que las acciones suben por participar en ellas la familia Osborne.

Lo cierto es que al quedarse viuda su situación económica mejoró dentro de la modestia con que siempre vivió hasta su fallecimiento en 1877.

Carolina Coronado es el caso contrario. Aparece como una mujer cosmopolita y rica, que incluso presta ayuda a Alejandro Dumas en su viaje a Madrid, cuando en realidad, el matrimonio vivía absolutamente endeudado. Resulta especialmente interesante comprobar que, por diversos motivos, ella figura como apoderada en las hipotecas más

[3] Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHP). T. 25863.

gravosas. Otro tanto sucede con la tan repetida buena relación con Palacio, que no es tal, y que se ha justificado por la cesión de su famosa mansión por la reina y en cuya compra intervino el duque de Riansares, no Isabel II.

La fantasía y aires de grandeza de Carolina Coronado la llevaría a tejer también toda una leyenda sobre La Finca, su vivienda en las entonces afueras de Madrid, donde había estado la Casa de la Moneda, en la actual calle de Lagasca. Los errores los amplió incluso su sobrino Gómez de la Serna, inventando una amistad íntima con Isabel II que nunca existió y culpando al marqués de Salamanca de quitarle un trozo de terreno. Si leemos las memorias del embajador Schurz, que vivió en la finca junto al matrimonia, se comprueba que todo era fantástico: allí había vivido la reina Madre que desde sus ventanas veía los toros porque era gran aficionada a las corridas y en su minuciosa descripción de la vivienda añade toques dramáticos: «There was something uncanny about these large, empty suites of rooms, in each of which it was a duel, or a murder, or something else terrible, had taken place» (Schurz :255-56) Por supuesto, la puerta de entrada tenía que cerrarse cada noche, atrancándola por dentro y el diplomático sospechaba: «I obeyed, although those gruesome stories seemed to me slightly imaginative».(Schurz, 1913: 255-56)

La realidad no tuvo nada que ver con esta historia novelesca que nos ha llegado. Lo cierto es que el duque de Riansares había comprado al marqués de Salamanca la finca, que llegaba hasta las cercanías de la Puerta de Alcalá, la vieja Plaza de Toros y la actual plaza de Colón. Y en 1862 Riansares la vende a Horacio Perry, que ya es encargado de negocios de Estados Unidos, por 6.050.000 reales; pero como no podía abonar esa cantidad, se la cedió a Salamanca, salvo el palacete y más tarde, en 1863. La enorme inversión en que se había embarcado el matrimonio les obligó a contraer cuatro hipotecas al 6% de interés, una de ellas con el duque de Riansares, y lo cierto es que no pudieron levantarlas hasta que, ya fallecido Perry, Carolina vendió la finca desde Portugal. La necesidad económica sería lo que les llevó a ceder un ala de la casa para sede de la embajada americana.

Carolina aparece como avalista en los negocios de su esposo, que en 1859 había conseguido la concesión real del cable eléctrico entre la Península y las Islas Baleares, como representante de una importante casa de comercio inglesa, sin concurso público, lo que motivó protestas del aspirante catalán, Arturo de Marcoartú, que en 1855 había iniciado diferentes contactos con empresarios españoles, cubanos y norteamericanos.[4]

Uno de los motivos que contaron en la salida del matrimonio de España fue el declararse caducada la concesión del cable trasatlántico entre las Azores y la península, a la vez que la inestable situación política en 1872.

La autora que mejor respondió al prototipo romántico fue Gertrudis Gómez de Avellaneda, en realidad una adelantada a su tiempo. Desde su juventud vio con claridad la necesidad de disponer de una economía saneada para poder triunfar en sociedad y ser independiente. Al poco tiempo de llegar a la península desde Cuba empieza por reclamar, de acuerdo con su hermano, que será quien gestione su patrimonio hasta que fallezca, la parte que les corresponde de la herencia paterna, ante el riesgo de que su padrastro se haga con ella.

Sin duda la muerte de su hija en 1845 cambia su vida, y a partir de entonces decide que el dinero es fundamental y se dispone a conseguirlo no solo con la pluma. Tras quedar viuda en 1846 hemos visto cómo adopta ante el duque de Riansares el papel de mujer abandonada y sin medios para subsistir, y trata de entrar en el personal de Palacio. En todos esos años su hermano presta dinero a diferentes personas a un elevado interés y solo aparece la firma de Gertrudis cuando él fallece. Posiblemente liquidó su patrimonio cubano al regresar de la isla; en el testamento allí otorgado en 1864 figura un capital hábilmente

[4] España tenía interés en comunicarse directamente con Cuba y la ruta prevista era Cádiz, Islas Canarias, Islas de Cabo Verde, de San Pedro, de Fernando de Noronha, costa de Brasil, Maranhao, Guayanas, pequeñas Antillas, Puerto Rico, Santo Domingo y Cuba.

diversificado en acciones del Banco Hipotecario de La Habana, giros, títulos, préstamos, casas, etc. También demuestra una sorprendente confianza en sí misma el hecho de que, sin ningún reparo, se dirija al entonces director del Banco de España, alarmada al enterarse de que ha quebrado su banquero e ignorar quién ha podido cobrar los intereses de las sesenta y cuatro obligaciones que tenía invertidas en ferrocarriles. Un mes más tarde agradece la respuesta tranquilizadora dada por este alto cargo y se disculpa alegando ser «una pobre mujer sola y poco instruida en estas cosas» para que le aclare la situación de sus inversiones en dicha entidad.[5]

Sabemos documentalmente que la finca de Carabanchel la consiguió por el impago del préstamo hecho a un empresario y que poco antes de fallecer había prestado al marqués de las Amarillas una importante cantidad al 7% de interés. Deja una fortuna a sus parientes, muchos vestidos que se describen con minuciosidad y pocos libros. El único detalle romántico son los guardapelos de sus esposos difuntos.[6]

EL PODER NO FACILITA LA PUBLICACIÓN

La última cuestión, ésta sí relacionada con su obra, sería plantearnos si les valió de algo el aparente poder a la hora de publicar sus obras y vivir de los derechos de autor.

Carolina Coronado confiesa ya en su juventud su sufrimiento con los editores al aparecer su primera obra y decide comprar los derechos de la segunda para lo que pide ayuda a Hartzenbusch como miembro de la Sociedad Tipográfica y Literaria (Fonseca, 1974: 186). Se lamenta de la falta de ingresos porque la gente le pide como regalo sus ejemplares de las *Poesías* (Fernández-Daza, 2011:336)

Gertrudis Gómez de Avellaneda delega en Francisco de Paula Mellado la edición de sus obras. Sabemos que vivía junto a madre holgadamente con doncella y cocinera, pero ya hemos visto que los ingresos más cuantiosos no procedían de sus libros. El ambiente cubano en su viaje a la isla en 1857 suavizó su temperamento y, a pesar de la negativa de la Real Academia a admitirla en su seno, en su testamento de 1864 cedía a este organismo los derechos de autor de todas sus obras literarias:

> ...en testimonio de aprecio y con el encargo a sus albaceas de que sus dignos miembros perdonen las ligerezas e injusticias en pudo incurrir, resentida cuando acordó la Academia años antes no admitir ningún individuo de su sexo (Simón, 2000: 536-42).

Este gesto generoso desapareció en su último testamento de 1872.

El editor Mellado fue un ejemplo de mal comportamiento con sus autores, especialmente aquellos que no tenían medios ni poder para defenderse, como fue el caso de *Fernán Caballero*, siempre confiada en que los derechos de sus obras le permitieran un respiro, esperanza fallida con Mellado y también en 1857 cuando Fermín Puente hará un trato con aquél por el que le dará 2000 reales para la impresión de cada uno de los trece tomos de las *Obras Completas*. El 14 de agosto de 1861 confiesa Cecilia: «Amigo, mi impresión me ha dejado arruinada! Me resarciré; pero Dios sabe cuando! El pícaro de Mellado no me quiere comprar sino la mitad de la tirada!». Espera vender su edición de *Vulgaridad y nobleza* y así aumentar la cantidad que, por fin, parece que había recibido de la herencia paterna.

Las penurias de sus sucesoras continuaron porque, al tener que encargarse de la venta de sus ejemplares en muchas ocasiones no pudieron recuperar la inversión.

---

[5] Archivo Histórico del Banco de España, *Secretaría* m.1023.
[6] Archivo Histórico de Protocolos. Tomo 30974.

Recordemos el caso de Robustiana de Armiño, cuando al incendiarse su casa, ardieron también miles de ejemplares, con la ruina consiguiente.

El aprecio de las escritoras por sus obras y los galardones que han obtenido es distinto si tienen descendencia, de manera que una persona en apariencia tan alejada de los reconocimientos populares como Concepción Arenal, en su testamento deja a sus hijos como legado las coronas con que ha sido premiada. En contraste, Gertrudis, que recibe del Liceo de La Habana en 1860, en un acto al que acudieron más de mil señoras, una corona de oro macizo, la donó a la Virgen de Belén.

Hasta aquí unos apuntes sobre las cualidades extraliterarias que adornaron a las primeras autoras españolas reconocidas por la sociedad de su tiempo, independientes de las redes femeninas. Queda de manifiesto que tuvieron talento para escribir y talento para mantener una apariencia acorde a su condición de autoras políticamente correctas, al menos cara al exterior.

BIBLIOGRAFÍA

ARENAL, Concepción (1874), «La política y la caridad», *La Voz de la caridad*, pp. 379-81.

—— (1994) *Obras Completas*. Estudio preliminar de Carmen Díaz Castañón, Tomo I, Madrid: Atlas, (Biblioteca de Autores Españoles)

—— (2002), *Arenal y Lázaro. La admiración por una mujer de talento (1889-1895)*. Edición de Carmen Simón Palmer. Madrid: Ollero y Ramos. 112 pp

BIEDER, Maryellen (2012), «Emilia Pardo Bazán y Gabriela Cunninghame Graham», *Bulletin of Spanish Studies*, 89(5), p. 725.

CAMPO ALANGE, María (1973), *Concepción Arenal 1820-1893 (Estudio biográfico-documental)* Madrid: Revista de Occidente, p. 194.

CASTRO, Rosalía (1977), «La literata: Carta a Eduarda», en *Obras Completas*, Recopilación y edición Victoriano García Martí. T. I, Madrid, Aguilar, p. 1530

COBO, Carlota (1859), *La ilustre heroína de Zaragoza o la célebre Amazona de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Santiago Aguado.

ESPIGADO, Gloria (2005), «Mujeres radicales: utópicas, republicanas e internacionalistas en España (1848-1874)», en Mª Dolores Ramos (*ed.*): *República y republicanas en España,* número monográfico de la revista *Ayer* n. 60, (4), pp. 15-43

FERNÁNDEZ-DAZA, Carmen (2011), *La familia de Carolina Coronado*. Almendralejo: Ayuntamiento, p. 336

FONSECA, Isabel (1974), «Correspondencia», en *Homenaje a Guillermo Guastavino: miscelánea de estudios en el año de su jubilación como Director de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos

GIL-ALBARELLOS, Susana (2009), «Lectura de personajes literarios femeninos», en Pilar Celma Valero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.): *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*. Maria. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua. pp. 267-79.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1959), *Epistolario inédito de doña Gertrudis Gómez de Avellaneda (1843-1871)*. Publícalo Antonio Rodríguez Moñino. Valencia: Tipografía Moderna, 54 pp.

—— (2006), *Autobiografía; Cartas a Ignacio Cepeda*. Edición de Luis Enrique Valdés Huarte. Dueñas (Palencia: Simancas).

HERRERO, Javier (1953), *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*. Madrid. Gredos.p. 236

HORTELANO, Benito (1936), *Memorias* Madrid: Espasa-Calpe, p. 106-108

MACPHERSON, C. (1853), *El hilo del destino*. Introducción de Ayguals de Izco, Madrid, Imprenta de Ayguals de Izco.

MONTERDE, Juan Carlos (2011), «Perfiles socio-políticos de Carolina Coronado», en *Actas de las II Jornadas de historia de Almendralejo y Tierra de Barros* 2011, Almendralejo, Asociación Histórica de Almendralejo, p. 417

MORALES SÁNCHEZ, Isabel (2004), «El orador sin tribuna: damas, política y literatura en el siglo XIX», en *Oratoria y Literatura. Actas del IV Seminario Emilio Castelar*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Ayuntamiento. p. 93-102

SÁENZ DE VINIEGRA, Luisa (1860), *Vida del general don José María de Torrijos y Uriarte, escrita y publicada por su viuda,* Madrid: Manuel Minuesa, 2 vols.

SALILLAS, AZCÁRATE Y SÁNCHEZ MOGUEL (1894), *Doña Concepción Arenal en la Ciencia Jurídica, Sociológica y en la Literatura*, Madrid: Librería Victoriano Suárez, p. 20

SCHURZ, Carl (1913), *The reminiscences of---. T.II (1852-1863*) New York: Doubleday, Page & Company. pp. 252-80.

SIMÓN PALMER, María del Carmen (1996), «Infancia y juventud de Sofia Casanova: autógrafo inédito», *Revista de Literatura,* n.58, (113). p. 191.

—— (2000), «*Lego a la tierra de que fue formado este mi cuerpo mortal---* Últimas voluntades de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Revista de Literatura*, 62(124), pp.525-70

—— (2011) «En busca del mecenazgo real: escritoras románticas y Palacio», *Anales de Literatura Española*, 23, pp. 289-308.

VEGA, Juana (1910), *Apuntes para la historia del tiempo en que ocupó los destinos de aya de S.M.* Madrid: Hijos de M.G. Hernández, CLXX, 752 pp.

NOVELAS PARA ELLAS, ENTRE EL ENTRETENIMIENTO Y LA EDUCACIÓN MORAL. EL CASO DEL *CORREO DE LAS DAMAS* (1804-1808)

Beatriz Sánchez Hita
Universidad de Cádiz

En las últimas décadas del XVIII se produce un incremento en la producción de narrativa; la traducción de materiales foráneos —franceses e ingleses principalmente— se convierte entonces en una constante, que convive con la creación de obras originales y la recuperación de textos de los Siglos de Oro.[1] Aumentan así las colecciones de cuentos y novelas breves, al tiempo que se hace habitual la presencia de estos escritos en los papeles periódicos de carácter misceláneo, crítico-bibliográfico y literario, donde además abundan los anuncios y extractos de los compendios y las obras españolas y europeas que se comercializan en el país.[2]

Pero no todos veían con buenos ojos estos escritos, pues entendían que la introducción de textos extranjeros podía contribuir a la corrupción de las costumbres. En mayo de 1799 los detractores del género obtuvieron una victoria parcial, ya que el Consejo de Castilla prohibió que se estampen más novelas con las siguientes palabras:

> […] no admitan en adelante instancia en que se solicite licencia para imprimir obras de novelas, y para el cumplimiento de esta providencia se pase aviso correspondiente al señor Juez de Imprentas (AHN, *Consejos* 553, exp. 52, cit. por Álvarez Barrientos, 1991: 217).

Años más tarde, desde las páginas de *El Regañón General* nº 2 (4-VI-1803) se valora esta medida como:

> Un acierto el más grande ha sido la prohibición que ha hecho el gobierno de publicar novelas. Las que teníamos y las infinitas que se han maltraducido del extranjero, nos sobran para corromper el mal gusto literario con unas obras en que, a espaldas de una moralidad tal vez impracticable, se nos radica la afición a la frivolidad y a las acciones romancescas y ridículas (14-15).

Ahora bien, a pesar de esta medida coercitiva, la demanda con la que contaban las producciones de ficción hizo que se siguiesen editando las obras ya autorizadas, a las que se sumarían otras diez que consiguieron licencia.[3] De esta forma, las novelas breves, que se habían incluido en muy diversas colecciones y en los papeles periódicos se vieron a su vez poco afectadas.

Entre los receptores de estas novelas las mujeres fueron, sin duda, un sector privilegiado; a ellas se dirigió buena parte de las que se presentan como textos morales y que junto con los libros de higiene, devoción o destinados a la educación en general conforman una importante parte de lo ofertado para el público femenino, tal y como señala Simón Palmer (1986) refiriéndose al siglo XIX, aunque podríamos hacer extensiva esta afirmación a las últimas décadas de la centuria precedente.

Si atendemos a lo estampado para ellas tanto antes como después de 1799, habría que citar compendios como la *Biblioteca entretenida de damas. Colección de novelas y cuentos morales y ejemplares para honesto y útil recreo*, que en dos volúmenes publicó en Madrid Villalpando

---

[1] Para un análisis en profundidad de la situación de la novela en el XVIII remitimos al ya clásico estudio de Álvarez Barrientos (1991).

[2] Sobre este último aspecto pueden consultarse los trabajos de García Garrosa (2005), Aragón Fernández (1992) y Demerson (1976); y para la etapa de 1808 a 1819 Alonso Seoane (2002), entre otros.

[3] Véase al respecto Domergue (1985).

entre 1797 y 1798. En la noticia que precede los textos traducidos del francés que recoge, se destaca la utilidad de estos escritos empleados como elementos instructivos:

> […] esta clase de escritos agradan, sin duda alguna, por las pasiones que pintan, y la conmoción que causan, pudiéndose emplear por consiguiente esta conmoción y estas pasiones con sumo provecho, lo que es tal vez tanto más fácil de conseguir cuanto las novelas son obras más buscadas y de más agrado que las obras de moral, o que requieren una seria aplicación y talento […].
>
> Lo que propia y regularmente se llama novela, es una relación fingida, o ficción de aventuras amorosas por lo común, escrita en prosa con arte, para deleite e instrucción de los lectores […]. El fin principal de las novelas, o a lo menos el que debe ser, y se deben proponer los que las componen, es la instrucción de los lectores a quienes siempre se les ha de manifestar premiada la virtud y castigado el vicio (II-III).

Otra colección para mujeres fue la *Biblioteca selecta de damas* (1805-1817), integrada por trece volúmenes, de los que los dos primeros, bajo el rótulo de «educación moral», incluyen la novela *Adelaida de Wistburi o la perfecta colegiala*, en la que se da la pauta a seguir por las educandas a las que se dirige una obra, donde la historia, la geografía y los viajes son la temática fundamental.[4]

Pero, como se ha dicho, también la prensa ofreció literatura de ficción para ellas. De manera concreta, queremos centrarnos aquí en los contenidos del *Correo de las Damas* (1804-1808) —el único título para mujeres de principios del XIX— de José Lacroix, barón de la Bruère, que fue uno de los más destacados promotores de periódicos de Andalucía y del levante español (Urzainqui, 1995: 143).[5]

El *Correo de las Damas o Poliantea Instructiva, Curiosa y Agradable de Literatura, Ciencias y Artes* editado por *E.B.D.B.V.D.B.* [El Barón de Bruère, Vizconde de Brie], vio la luz en la plaza gaditana desde mayo de 1804 hasta junio de 1808, con carácter bisemanal (martes y viernes).[6] Se publicó como suplemento del *Diario Mercantil de Cádiz*, con un coste de 10 reales para los abonados, a los que desde 1805 se les comenzó a dar gratis, manteniéndose a su vez la posibilidad de adquirirlo por separado. Esta modificación en la tirada se refleja en el prospecto que abre el año de 1805 del *Diario Mercantil*:

> […] viendo que en las actuales circunstancias está casi en inacción el comercio y que las noticias más interesantes, no pueden serles de tanta utilidad como cuando se logra una profunda paz: desde el 1º del año próximo dará *Gratis* a todos los suscriptores del Diario. *EL CORREO DE LAS DAMAS*, periódico de varia literatura, que publica dos veces por semana, separadamente; y a los que se suscriban a él en adelante.
>
> También se extiende el agradecimiento del editor a los suscriptores del *Correo de las Damas*, que han procurado sostenerlo desde su publicación, y a estos (si quieren suscribirse al *Diario Mercantil*) se les dará este por la mitad de la suscripción.
>
> […]

---

[4] Sobre esta obra y otras coetáneas en las que se incluyeron novelas véase Carnero (2009: 117-120).

[5] El barón fue promotor de las siguientes cabeceras: *Diario de Valencia* (1790-enero de 1791, junto a Pascual Marín, que continuó con la empresa), *Diario Histórico y Político de Sevilla* (1-IX-1792/30-VI-1793), *Correo de Cádiz* (misceláneo) y *Postillón del Correo de Cádiz* (suplemento de carácter comercial) (3-II-1795/V-1800) —que se estampaban al margen de la legalidad oficial—, *Diario Mercantil de Cádiz* (1-XI-1802/15-III-1814) que se acompañó del *Correo de las Damas* (1804-1808). Pidió licencia sin obtenerla además para publicar el *Diario Histórico y Político de la Ciudad de Cádiz* en 1793 y en 1796 solicitó fundir la doble empresa del *Correo* y el *Postillón* en el *Diario Curioso y de Comercio de Cádiz*. Sobre el personaje pueden verse los trabajos de Larriba (2007), Sánchez Hita y Román López (2013). María Román López prepara una tesis sobre este editor, en la que se establecerá de manera completa su biografía y se analizará en profundidad su producción periodística.

[6] Una primera aproximación al periódico puede verse en Sánchez Hita (2003). Para profundizar en sus contenidos y circunstancias de publicación remitimos al trabajo de próxima aparición de Sánchez Hita y Román López (2013).

Se recibirán las suscripciones a estos periódicos, en la Librería de Manuel Ximénez Carreño, calle Ancha, frente de las Recogidas, a 20 reales de vellón cada mes por Diario Mercantil y Correo de las Damas, y 10 por solo el Correo de las Damas, al que no necesite del Mercantil.

El impreso, del que se estamparon diecisiete volúmenes, estaba dirigido y dedicado a la «Señora Doña Francisca Javier Matalinares Barrenechea, Marquesa de la Solana, Condesa del Carpio, Señora de Quintanillas y Casa de Hito &c.», que es presentada como modelo para otras mujeres.

Los contenidos del *Correo*, según se recoge en un documento fechado el 2 de julio de 1801, estaban destinados a la «instrucción y entretenimiento» de las damas (AHN, *Consejos*, leg. 5566, exp. 100, cit. en Sánchez Hita, 2003).[7]

Las novelas cortas y los extractos de otras más extensas fueron algunos de los materiales empleados para lograr este objetivo. Muchas de estas obras son traducciones de textos franceses, hechas por el propio editor o bien tomadas de otras fuentes y, en ocasiones, parcialmente retocados. Esta práctica fue habitual en el campo de la prensa periódica, y el propio barón en el primero de los prólogos[8] del *Correo de las Damas* ya advertía a quienes lo acusasen de plagiario de la licitud de su procedimiento, a la par que destacaba las cualidades de los periódicos como divulgadores de las luces:

> Para satisfacer de antemano a las sofísticas razones que emplean estos Pseudo-críticos con el fin de retraer de la lectura de estos escritos, que deben ser tan apreciables y buscados, me ha parecido no estaría de más el insinuarlas. La que más inculcan y les parece de mayor peso, es la falta de invención de los Editores, motejándolos de meros Copistas, pretendiendo naturalmente, que cuanto se diese fuese nuevo y no conocido de nadie, en todos asuntos y materias. El que no pare un poco la consideración en ello no hay duda que apoyará y celebrará esta descubierta; pero si reflexiona un poco vería que esta falta se les podría aplicar igualmente a los Historiadores, a los Sabios y a todos los Escritores de primer orden. ¿Acaso los primeros han inventado los hechos que nos refieren en sus Historias? ¿Los segundos han experimentado por ellos mismos todo cuanto nos proponen para nuestro gobierno? ¿Ni los demás Escritores sobre tantas y tan diversas materias han hecho más que copiarse unos a otros, recopilando lo mejor de lo que han encontrado, añadiendo tal o tal, nuevo descubrimiento, o adelantamiento? No seguramente, el verdadero mérito de estos Autores ha consistido en la coordinación de sucesos; en la veracidad de los hechos; en el orden Cronológico, en las reflexiones y consecuencias, para nuestra enseñanza e instrucción, y en el estilo. Siendo esto así ¿cuánto mayor aplauso debían merecer los Periódicos en que se da extractado y analizado cuanto han dicho de mejor todos aquellos grandes hombres? Cualquiera de sus Obras consumirían mucho tiempo si se hubiesen de leer, aun cuando se tuviese proporción de tenerlas, y se supiesen todas las lenguas en que se han escrito. ¿Cuántas veces al contemplar una Obra voluminosa ha retraído a muchos el principiarla a leer; y si lo han hecho, cuanto de trivial, cuanto de superfluo no han hallado en ella? Pues si los Periódicos les evitan esa molestia, qué gracias no se deben dar al primero que introdujo este género de escritos (*)[9] (*Correo de las Damas*, T. I: Prólogo).

Y si la copia de otros estaba justificada, sin duda, lo estaba la de uno mismo, de modo que podemos ver que algunas de las novelas que aquí se incluyen se habían ofrecido antes a los lectores en el *Correo de Cádiz* (3-II-1795/V-1800). Esto sucede con las siguientes:

---

[7] El proceso de solicitud de licencia para publicar el *Diario Mercantil de Cádiz* y el suplemento *Correo de las Damas* se extiende desde el 19 de julio de 1800 hasta el 14 de septiembre de 1802. En este momento solo se permitió la publicación del *Diario*, más tarde aparecería el papel para las señoras, que supuestamente salía con «Real Permiso», aunque sobre este último aspecto no hemos conseguido localizar documentación que acredite que en efecto así era. Sobre este punto véase Sánchez Hita (2003).

[8] El impreso se acompañó de dos prólogos que preceden respectivamente a los tomos I y II.

[9] [Nota presente en el original]. *En Alemania el año de 1678*.

Historia de Enriqueta, «Novela moral. *La Cándida*», «Novela trágica. *María Dankelman*», «Novela. *Alfredo el Grande*», «Historia trágica española. *La Peña de los Enamorados*» y «*Camiré o la conquista de la Guayana*. Novela americana».

En la siguiente tabla se ofrece de la manera más sintética posible toda la información sobre la ubicación y origen de las novelas breves e historias de carácter novelesco incluidas en el *Correo de las Damas*:[10]

Volumen	Título	Firma/origen	Argumento
Tomo I (1804), nº 4, pp. 35-51	Novela griega. *Sofronimo*	f. por M. Florian. La obra se incluyó en *Les soirées amusantes ou recueil choisi de nouveaux contes moraux* (1785) con el título de *Sophronyme,* nouvelle grecque.	Sofronimo entra a servir al escultor Praxíteles. Al morir este se instala en Mileto, allí se enamora de Carita, hija del magistrado Aristeo, que expulsa al joven de la ciudad. Unos piratas llegan a Mileto y destrozan la estatua de Venus, el oráculo de Delfos dice que los dioses no estarán contentos hasta que sea reemplazada. Tras una larga búsqueda localizan a Sofronimo, que había hecho una escultura con la imagen de su amada, que se transporta a Mileto. Como recompensa se permite la boda de los amantes.
Tomo I (1804), nº 15, pp. 211-216	*Historia de Enriqueta*	f. B. B. [Barón de la Bruère]. Se publicó en el *Correo de Cádiz* nºs 80-81 (6/10-XI-1795). Traducción de obra inglesa, publicada en una versión diferente en algunos pasajes en el *Diario de Madrid* nº 346 (11-XII-1792), con el título de «*Historia de Henrica*, traducida del inglés por el Diarista D. J. de V.»	Relación de amor imposible entre Stanley (noble) y Enriqueta (pobre). Pese a la oposición de los padres del primero, se unen y tienen dos hijos, que acabarán huérfanos.
Tomo II (1804), nºs 4-5, pp. 63-76	Novela moral. *La Cándida*	[s. f.]. Se había publicado en el *Mensajero Económico y Erudito de Granada*, nº 88 (3-IV-1797), nº 89 (6-IV-1797) y nº 90 (10-IV-1797). También se incluyó en el *Correo de Cádiz* en los nºs 32-34 (20/27-IV-1798), allí figuraba firmada con la inicial B.	Cándida es repudiada por su suegra, la condesa de Estremont, antes de conocerla, por caserse con su hijo Clerval sin su consentimiento. La condesa había desterrado a la pareja, pero gracias a una sobrina, Leonor, la joven entra a servir a la condesa, quien aprecia así sus buenas cualidades. Crece el cariño entre ambas, y finalmente toda la familia, incluidos

[10] La información contenida procede de Sánchez Hita (2013), aunque se han modificado en parte la disposición para adaptarla a los objetivos de este estudio.

			los dos hijos que Cándida y Clerval habían tenido, acaba reuniéndose.
Tomo III (1804), n°s 4-7, pp. 56-111	Novela. *La pastora de los Alpes*	Trad. por el B. de B. [Barón de la Bruère]. La obra original es *La bergère des Alpes* de Marmontel.	La virtuosa pastora Adelaida cautiva la atención de los marqueses de Fonrose y del hijo de estos. El joven se gana su confianza y ella le confiesa su triste estado: es francesa, de noble cuna y se había casado con un sujeto al que sus padres no aprobaban llamado Orestán, al que por amor trató de retener cuando se disponía a ir a una batalla a la que no llegó, por lo ante su deshonra se quitó la vida. Ella seguía enamorada del que fue su esposo, pero gracias a la perseverancia del joven Fonrose acabará siendo feliz junto a él.
Tomo III (1804), n°s 15-17, pp. 239-266	Novela. *Anselmo y Rosaida*	[s. f.]. Traducción de una obra anónima compilada por Barthélemy Imbert, y publicada en 1780 en una colección titulada *Cuentos morales*.	Dos pastores pobres quieren casarse, pero no pueden por sus carencias; Anselmo encuentra un saco de oro que podría solucionar sus problemas, pero lo entrega a un cura, que lo dota con una tienda, donde ahorra durante dos años y consigue unirse a Rosaida. Tras diez años un rico carruaje tiene un accidente, Anselmo socorre a los viajeros, que resultan ser los dueños del saco de oro y como agradecimiento a su honradez se lo dan.
Tomo IV (1805), nos 3-4, pp. 48-53	Novela original. El amor más fino	f. Oxief. Se había publicado en el *Diario de Valencia* nº 27 (27-I-1800), p. 105-108	La obra narra los amores de Zayda y Andrenio, enamorados desde los doce años, que se ven truncados cuando él es desterrado a América, y a la joven tratan de casarla con Isnel.[11] Ella se escapa, llega a Boston donde halla a su enamorado con el que finalmente y tras un tiempo regresa a Inglaterra gracias a la intervención de un Milord generoso que puso en aviso al Gobernador.
Tomo IV (1805), nos 16-18, pp. 141-181	Novela trágica. María Dankelman	f. Trad. por B. B. [Barón de la Bruère]. Se publicó en el *Correo de Cádiz*, n°s 83-88 (17-X/3-XI-1797).	La novela narra las desventuradas andanzas de María Dankelman, quien por temor a su madrastra huye de la casa paterna, entra a servir a una duquesa y es seducida

[11] El nombre alterna con Isem.

			por el hijo de esta. Este acontecimiento desencadena toda una serie de desdichas, que provocan la compasión de los que las conocen a través de una carta, que es lo que constituye la obra.
Tomo V (1805), nos 4-5, pp. 60-71	Novela. Alfredo el Grande	[s. f.]. Traducción de la obra de Baculard d'Arnaud *Alfred le Grand* incluida en el tomo I de *Délassemens de l'homme sensible*. Se publicó en el *Correo de Cádiz* n°s 49-51(20/27-VI-1797).	Historia de amor entre el príncipe Alfredo y Ethelwhita, con la que pese a las diferencias de clase acaba casándose.
Tomo V (1805), nos 25-26, pp. 390-403	Historia de Palmira	[s. f.]. Procede de un texto francés publicado en el *Mercure de France* en 1788, se tradujo en la *Miscelánea Instructiva, Curiosa y Agradable* en 1796.	En la obra la protagonista cuenta a su hijo sus desgraciados amores con Eliodoro, que acabó muriendo para salvarla a ella del depravado Dorimon.
Tomo VIII (1806), nos 14-18, pp. 209-277	Novela. El Misántropo estimable	f. R. del H. S. [Recreaciones del Hombre Sensible]. Traducción de la obra de Baculard d'Arnaud *Le Misanthrope estimable,* incluida en *Délassemens de l'homme sensible.*	En el texto se hace una alabanza a la vida tranquila en el campo frente a la corrupción de la ciudad; todo ello a través de la historia del conde Antonio y su familia que optaron por la primera. El relato es además una muestra del amor puro e inocente, a pesar de las diferencias de clase, entre el hijo de un amigo del protagonista y la hija de Antonio.
Tomo IX (1806), nos 13-14, pp. 197-212.	La Emilia	[s. f.]. Traducción de *Émilie* de Baculard d'Arnaud, incluida en el primer tomo de *Délassemens de l'homme sensible.*	Recoge la historia de la ingenua Emilia que fue víctima de un hombre aprovechado. Su error la llevó a recluirse en un convento. Con el tiempo descubre que su hija, a la que creía muerta, vivía junto a ella pero ajena a su existencia, por su voto de silencio.
Tomo X (1806), nos 14-16, pp. 211-243	Historia. La mujer de dos maridos, o memorias de M.*** por ella misma	[s. f.]. Resumen de la novela de Christian Gellert Das Leben der schwedischen Gräfin von G*** (1746). Se editó en el *Correo de Sevilla* (1805) como Memorias de Madama de G***.	Narra la historia de M.***, quien tras haber creído a su marido muerto en la guerra se casa con su mejor amigo, R. ***. Pasados diez años se reencuentran, y se descubre que todo había sido una artimaña del Príncipe S.*** para conseguir, aunque inútilmente, el amor de M.***. Esta vuelve con su primer marido, y tras su muerte regresa con su segundo esposo.
Tomo X (1806), nos	Historia trágica	f. B. B. Se había publicado en el *Correo de Cádiz* en los	Historia de amor, encuadrada en los tiempos de la reconquista, entre

23-25, pp. 367-399	española. La peña de los Enamorados	n°s 15-19 (19-II/4-III-1796), en esta misma versión. También con escasas variaciones en el *Correo de Gerona*, n°s 15 (26-III-1795), 19 (9-IV-1795), 23 (23-IV-1795) y 27 (7-V-1795).	Fajardo (descendiente de la casa de Aragón) y Zátima (hija del rey de Granada), que se escapan para disfrutar de su amor. Acaba con la muerte de ambos arrojándose por una peña tras huir de quienes los perseguían.
Tomo XI (1806), nos 7-10, pp. 102-145	Novela Inglesa. Selmours	f. Trad. por B. B. Traducción de la obra *Selmours* de Florian, incluida en las *Nouvelles nouvelles*.	La obra narra las complicaciones de Sir Eduardo, un personaje exquisito en sus formas y educación, pero atormentado por la opinión ajena. Al final de la novela, se insertará un romance titulado «El viejo Robin Gray».
Tomo XII (1807), nos 13-16, pp. 201-245	Novela. Sara Thomas	[s. f.]. Traducción de la obra de Jean François de Saint-Lambert *Sara Th*…	El narrador de la historia cuenta cómo se reencuentra en Escocia con un amor juvenil: Sara Thomas. Quien relata cómo escapó de su familia —que la quería casar con un pariente tras la muerte de su padre— para poder disfrutar de su amor con Philips, un escocés que servía a su padre, y de la vida en el campo. Se descubre que el narrador es en realidad su primo y el que iba a ser su prometido, pero al final se resuelven los problemas: él guardará en secreto la identidad de Sara y visitará a los dos esposos con frecuencia en la casa que le proporcionaron junto a la suya.
Tomo XIII (1807), nos 20-24, pp. 315-373	Camiré o la conquista de americana	[s. f.]. Traducción de *Camiré* una de las *Nouvelles nouvelles* de Jean Pierre Claris de Florian. Se publicó en el *Correo de Cádiz* n°s 97-103 (5/26-XII-1797).	La obra está ambientada en las tierras paraguayas, y cuenta la historia del joven indígena huérfano, Camiré, que fue educado por el padre jesuita Maldonado. Pasados los años, Camiré conoció a Angelina, una sobrina del soberbio Gobernador de la ciudad de Asunción. Los jóvenes se enamoran y tras una serie de peripecias acaban casándose y viviendo felizmente en el bosque, donde con el apoyo del jesuita contribuyen a difundir la religión cristiana.
Tomo XIV (1807), nos 1-3, pp. 16-35	Novelita. Alina Reina de Golconda	f. *Minerv.* Tom. I. La obra fue llevada con éxito al teatro y se creó una opereta sobre la historia. Su autor parece ser un tal Cecilio	Historia con final feliz de Alina y su amado. Los amantes vieron rota su historia, pero tras vivir en muy diversos lugares, casarse y realizar una vida por separado, se unen en

		Pérez.	Golconda, donde ella reina.
Tomo XIV (1807), nº 5 pp. 66-79	Novela. El festín	[s. f.]. La obra de autor anónimo se publicó con el título de *Le festin, nouvelle imitée de l'allemand* en *Les soirées amusantes*.	Historia sobre la separación injusta de Aristo y su mujer e hijos, por los rumores que hizo correr un pretendiente despechado. El protagonista conoce todo lo sucedido cuando sale a dar un paseo en el que se encuentra con la esposa y los hijos de Aristo. Conmovido los consigue reunir en la casa del festín, todo se aclara y el reencuentro los llena de felicidad.
Tomo XV (1807), nos 2-3, pp. 26-47	Pequeña novela. La enmienda virtuosa	f. Traducida por B. B. Traducción de *La Réparation* de Imbert, incluida como cuento en *Les soirées amusantes*.	El hermano de Dormenon le envía una carta en la que le informa sobre la situación de abandono al placer en la que se encontraba Mersenil (hijo del primero al que él debía educar). Se dibuja cómo el joven hasta no verse abandonado por su tío y hundido en la miseria no procura recobrar una vida respetable. Esto lo logra con el paso de los años, cuando vuelve al pueblo de su padre bajo un nombre falso y se hace merecedor de su afecto y perdón; allí se encuentra con Mariana, a la que despreció anteriormente y de la que se enamora, descubriéndose la verdad en el momento de su casamiento.
Tomo XV (1807), nos 20-23, pp. 319-361	Extracto de la novela. Los Niños de la Abadía	f. *Minerv*. T. I. El origen del extracto es la popular novela gótica *The children of abbey* (1796) de la escritora irlandesa Regina María Roche.	Resume la historia trágica de Óscar y Amanda Fitzalan, nietos del Conde de Dunreath, que se ven privados de su legítima herencia y condenados a una vida desgraciada, a la que consiguen sobreponerse; y acaban casados con aquellos que amaban Montimer y Adela.
Tomo XVII (1808), nos 3-4, pp. 45-58	Novela. El heredero desgraciado	f. Ymbert [Imbert]. Trad. de B. B. Traducción de *L'Héretier malheureux*, se recopiló en *Les soirées amusantes*.	En el texto se relata cómo un hombre que pasa la vida anhelando heredar se ve precisado luego a rechazar lo obtenido, quedando en nada sus ambiciones.
Tomo XVII (1808), nos 15-18, pp. 230-283	Novela. La nueva Fanny	[s. f.]. Traducción de la obra de Baculard d'Arnaud *La nouvelle Fanny* que se incluyó en el tomo II de *Délassemens de l'homme sensible*.	En Italia Rosella, hija de campesinos, se enamora del conde Beloni, y este le promete amor; se casan en secreto, deshonrando al padre de ella, pues solo se casaría legítimamente cuanto este muriera. El día previsto para la boda,

	desapareció un hermano de Beloni, y detuvieron a este último. Rosella descubrió que la causa de esto fueron las denuncias del hermano perdido que quería quedarse con todos los bienes de Beloni. Después de sufrir varias penurias, y de que le retirasen a sus hijos, la marquesa de Manseta la ayuda a liberar a su amado, pero todo cambia entonces, él se ha casado con otra y los hijos han muerto. Rosella lucha en los tribunales para castigar a los dos hermanos, lo que logra finalmente.

Como puede apreciarse la inclusión de los textos de Baculard d'Arnaud, Jean-Pierre Claris de Florian, Barthélemy Imbert, Jean-François Marmontel y Jean-François de Saint-Lambert marca en gran medida la producción novelesca ofertada por el *Correo*. De manera concreta, las obras de las que en última instancia proceden los textos son *Délassemens de l'homme sensible*, París (1783-1787), *Nouvelles nouvelles*, París (1792), *Les soirées amusantes ou recueil choisi de nouveaux contes moraux*, Ámsterdam (1785), *La bergère des Alpes* (1766) y *Sara Th**** (1765). Al lado de estos encontramos otros escritos de procedencia inglesa y alemana, cuya fuente última podían ser otras versiones en francés o en español de las mismas, pues el trasvase de textos de unas cabeceras a otras fue una práctica frecuente.

Varias de las novelas e historias se presentan al público como traducciones realizadas por el barón de la Bruère, con las fórmulas «trad. por B. B.» o «trad. de B. B.», aunque no siempre dichas traslaciones son tales. Si recorremos otras colecciones coetáneas podemos comprobar que varios de estos textos se habían publicado en ellas y que las diferencias que se aprecian al contrastar las versiones son escasas, a menudo se limitan a la supresión de notas al pie —con lo que se gana espacio— y a la variación de algunos adjetivos.

Entre las compilaciones de las que se toman las obras habría que situar *El ramillete o los aguinaldos de Apolo*,[12] de donde parecen haberse copiado la «Novela griega. *Sofronimo*», la «Novela. *El festín*», así como las que se dan como traslaciones realizadas por el barón: la «Pequeña novela. *La enmienda virtuosa*» y «*El heredero desgraciado*» —que en el *Ramillete* figura como anécdota—. De las *Recreaciones y desahogos del hombre sensible*[13] provienen la «Novela. *La Emilia*» —que allí aparece como *Emilia, o el triunfo de la naturaleza*—, «La nueva Fanny», la «Novela. *El misántropo estimable*» —que se presenta como anécdota en la traducción española citada—; la novela «Alfredo el Grande» no parece, sin embargo, deberse a esta fuente, pese a que se incluye en las *Recreaciones*, pues frente a las otras posee notables diferencias. Otro agrupamiento del que puede haberse fusilado alguna obra del bisemanal es la *Colección de cuentos morales* publicada en Barcelona en 1780,[14] donde se incluyó la novela *Anselmo y Rosaida* que figura como anónima y que a su vez se dio en el *Semanario de Zaragoza*

[12] *El ramillete o los aguinaldos de Apolo. Colección útil y divertida de novelas, cuentos, anécdotas, fábulas y pasajes escogidos de literatura tomada de los mejores y más célebres autores modernos, franceses, alemanes, ingleses, &c., la que se ofrece a los jóvenes para instrucción y entretenimiento en las noches de invierno*, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1798-1801, 2 vol.

[13] *Recreaciones y desahogos del hombre sensible. Sucesos verdaderos, heroicos y virtuosos, conformes a las máximas de la sana Filosofía y de la Religión, para las personas de todos los estados.* Obra que escribió en francés el sabio Mr. Arnauld (sic), intérprete de los Sentimientos de la naturaleza y Filosofía del corazón, Madrid, Aznar, 1798-1799, 6 vol.

[14] *Cuentos morales por el señor Ymbert y ***. Obra útil a toda clase de personas, por ser una escuela de costumbres, en hechos interesantes y divertidos*, Barcelona, Oficina de Gibert y Tuto, 1780.

189 (26-XII-1799) y 190 (2-I-1800). Por su parte la «Novela trágica, *María Dankelman*», que se presenta como traducción del barón, había sido publicada en la *Colección universal de novelas y cuentos*[15] con algunas variaciones, por lo que podríamos hablar de reelaboración por parte del editor.

Junto a estos textos, en el *Correo de las Damas* se insertaron dos traducciones de obras de Florian: «Novela inglesa. *Selmours*» y «*Camiré*. Novela americana», que parecen ser del barón —aunque en la segunda no se indica nada—, pues a pesar de que fueron incluidas en la traducción que hizo Zavala y Zamora de las *Nouvelles nouvelles*, con el título de *Novelas nuevas*, se aprecian bastantes diferencias entre las versiones allí incluidas y las que se dan en el *Correo de las Damas*.[16] También es de la Bruère la traducción de *La pastora de los Alpes* de Marmontel.

Otros escritos se hallan en diversas publicaciones de la época como puede apreciarse en la tabla, sin que en la mayoría de los casos se indique la procedencia, siendo una excepción la «Novelita. *Alina Reina de Golconda*», que se ha tomado de la *Minerva o El Revisor General*, donde se encuentra en el tomo de 1805, y el «Extracto de la novela. *Los niños de la abadía*» que se localiza en la *Minerva. Biblioteca Británica*, y que es un resumen de la novela de Regina María Roche *The children of abbey* (1796).[17] En algún caso se dan como creaciones del barón relatos que habían visto la luz en otras cabeceras, como sucede con la *Historia de Enriqueta* o con la «Historia trágica española. *La peña de los enamorados*», que habían sido incluidas en el *Diario de Madrid* y en el *Correo de Gerona*, aunque en el primer caso tal vez la fuente sea otra, pues existen cambios reseñables, lo que no sucede con el segundo de los relatos, donde las modificaciones no van más allá de la supresión de algún párrafo o la variación de algún término o signo de puntuación.

Ahora bien, de todos los textos que se insertan sin indicación de la autoría del original o sin referencia al traductor, el caso más sorprendente es el de la «Novela. *Sara Thomas*», cuya base es la traslación hecha por María Antonia del Río Arnedo en 1795 de la obra de Saint-Lambert. En esta la traductora depuró aquellos pasajes que podían resultar comprometidos e incluyó un prólogo en el que se revestían de un halo moral y cristiano muchas situaciones que podían interpretarse como propias del pensamiento prerrevolucioario; en el *Correo de las Damas* no se incluye dicho prólogo por lo que no se hallan en él las justificaciones morales de ciertos fragmentos, pero se mantienen las restantes modificaciones, y como se hacía en los otros escritos se varía alguna palabra o signo de puntuación, sin que apenas existan cambios reseñables respecto a la fuente de la que se copia.[18]

Como puede apreciarse la reutilización de materiales y la copia/reelaboración de lo publicado por otros, junto a alguna que otra traducción aparentemente original, fue el medio usado por Lacroix para completar muchas de las páginas de su periódico.

Como evidencia la lectura de los argumentos, el tema amoroso es el asunto central de la mayor parte de las novelas presentes en el *Correo de las Damas*, en ellas el final feliz o desdichado depende de las virtudes de los amantes, lo que otorga a estos escritos una

---

[15] *Colección universal de novelas y cuentos en compendio*, Madrid, Imprenta de González, 1789-1790, 2 vol.

[16] El título completo es *Novelas nuevas escritas en francés por M.r de Florian. Traducidas libremente e ilustradas con algunas notas curiosas e instructivas por don Gaspar Zavala y Zamora*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Árbitro de Beneficencia, 1799.

[17] Esta obra gozó de una amplia difusión en España, donde fue traducida en 1808 de forma anónima con el título de *Los niños de la abadía*, que se varió por el de *Óscar y Amanda o los descendientes de la abadía* en posteriores traducciones.

[18] El contraste entre los contenidos de la versión de Saint-Lambert y la de María Antonia de Río y Arnedo puede verse en Helena Establier Pérez (2008).

finalidad ejemplar. Únicamente la «Historia trágica española. *La peña de los enamorados*»[19] y la «Historia de Enriqueta» se alejan un tanto de esta tendencia; en ambas el origen de los amantes (de distinta religión en el primer caso y de clase en el segundo) hace imposible un desenlace positivo.

Al margen de esta temática amorosa, hay que situar la novela *El heredero desgraciado*, que se dedica a mostrar lo absurdo que resulta ambicionar bienes futuros, y *Selmours* donde lo que se ridiculiza es la excesiva preocupación por el qué dirán.

Estas novelas e historias no son desde luego los únicos textos dedicados al entretenimiento y la instrucción de las damas, pues el conjunto del *Correo* está destinado a este fin. Ahora bien, el favor del público femenino con el que contaban estos escritos los convertía en un instrumento útil para su educación; aunque obviamente no todos los textos servirían, de modo que como se recoge en el artículo «Sobre la elección de la lectura» que se publica en el tomo X del *Correo de las Damas*, aunque muchos de los libros que leen las mujeres por diversión «encierran mucho perjuicio por la sensación que causan a la gente joven, tan pronta a inflamarse como la yesca, herido el pedernal», hay otras obras —entre las que se encontrarían las publicadas en las páginas del periódico— «de muy buen ejemplo y de sucesos desgraciados que pueden servir de escarmiento, sin lastimar, y que son letra que entra con sangre ajena» (183).[20] Esta es la premisa que parece guiar la selección de novelas del *Correo de las Damas*, aunque no todos aprobaban la presencia de estas obras, como se deja ver en el folleto *Diálogo científico sobre los periódicos de Cádiz: Diario, y Correo de las Damas, entre un francés y un inglés* (1804) de Pablo de Jérica y Corta,[21] donde en un momento dado, uno de los interlocutores dice lo siguiente:

> Inglés: […] También suele insertar con bastante frecuencia varias Novelitas, en que las jóvenes pueden ir instruyéndose en las intrigas, y amoríos; bien que en esta materia la que menos sabe hay suficientemente para poder poner cátedra desde los doce años.

Por otro lado, hay que advertir que esta no fue la única ocasión en la que Lacroix recurrió a la ficción narrativa como vía para la instrucción moral; ya en 1796 había traducido del inglés la novela *Fin funesto de la infidelidad*,[22] que según recoge el anuncio de la *Gazeta de Madrid* nº 100 (13-XII-1796) «presenta un ejemplo de las desgracias acaecidas a dos honrados y dichosos esposos por apartarse un momento solo de la senda de la virtud» (1072).[23] Asimismo, en su anterior empresa periodística, el *Correo de Cádiz*, insertó varias novelas breves y acabó dirigiendo a las gaditanas el que en principio era un papel misceláneo para todos. De igual modo, cuando en marzo de 1814 vuelve a tratar de dar a las prensas una revista para ellas, titulada *Amenidades Literarias*, recupera la fórmula ensayada en el *Correo de Cádiz* y el *Correo de las Damas*, y sitúa la literatura como elemento destacado de unos contenidos en los que otra vez promete dar novelas; sobre este punto en el extracto del prospecto que ofrece el *Redactor General* nº 85 del viernes 25 de marzo de 1814 se lee lo siguiente:

---

[19] Rodríguez Gutiérrez (2008) califica de cuento romántico; como apunta Cantos Casenave (2005: 273) el relato se basa en una historia ya conocida desde mediados del XV, que había sido difundida en otras versiones por Lorenzo Valla y por el humanista Juan de Vilches.

[20] El texto es una versión mínimamente adaptada de un fragmento del capítulo «Los libros y su lectura» de *El día de fiesta por la tarde* (1660) de Juan de Zabaleta, que parece haberse extraído del *Correo de Valencia* [quizá del *Diario de Valencia*], pues al final del mismo figura la abreviatura *C. de Val.*

[21] P. J. y C. [Pablo de Jérica y Corta], *Diálogo científico sobre los periódicos de Cádiz: Diario, y Correo de las Damas, entre un francés y un inglés*, Cádiz, Imprenta de D. Manuel Santiago de Quintana, 1804.

[22] *Fin funesto de la infidelidad. Novela moral. Traducida del inglés por E. B. de la B. V. de B.*, Madrid, Imprenta de Villalpando, 1796.

[23] Vuelve a anunciarse en la *Gazeta de Madrid* nº 60 (26-VII-1805).

> *Prospecto al periódico titulado Amenidades Literarias*— Contendrá discursos curiosos sobre todas materias; máximas políticas y morales que pulan las costumbres, pequeñas novelas, cuentos, chistes, inventos, secretos, poesías, no todas inéditas, pero buenas y poco comunes; sin olvidar la crítica. Así lo ofrece el editor; y que su periódico se publicará los martes, jueves y sábados de cada semana, empezando en el mes de abril. Cada número constará de un pliego en octavo, que se venderá suelto a real. La suscripción será a 12 reales vellón y se admite en los puestos de Font, Sol y de la calle de la carne núm. 1 (1).

En función de todo lo apuntado parece obvio que la narrativa breve jugó un papel destacado en las empresas que el barón de la Bruère dirigió a las señoras. Con la inserción de estos textos que se presentan como una vía útil para la educación moral de las féminas, el empresario acaso se garantizaba el éxito de sus negocios, ya que la demanda de estas obras no había hecho sino crecer desde que a finales del XVIII.

BIBLIOGRAFÍA.[24]

ALONSO SEOANE, María José (2002), *Narrativa de ficción y público en España: Los anuncios en la* Gaceta *y el* Diario de Madrid *(1808-1819)*, Universitas, Madrid.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1991), *La novela en el siglo XVIII*, Júcar, Madrid.

ARAGÓN FERNÁNDEZ, Mª Aurora (1992), *Traducciones de obras francesas en la* Gaceta de Madrid *en la década revolucionaria (1790-1799)*, Universidad de Oviedo, Oviedo.

CANTOS CASENAVE, Marieta (2005), *Antología del cuento español del siglo XVIII*, Ediciones Cátedra, Madrid.CARNERO, Guillermo (2009), *Estudios sobre narrativa y otros temas dieciochescos*. Ediciones de la Universidad de Salamanca-Prensas Universitarias de Zaragoza, Salamanca.

DEMERSON, Paula de (1976), *Esbozo de biblioteca de la juventud ilustrada (1740-1808)*, Cátedra Feijoo, Oviedo.

ESTABLIER PÉREZ, Helena (2008), «Las 'luces' de *Sara Th****. María Antonia de Río Arnedo y su traducción dieciochesca del marqués de Saint-Lambert», *Anales de Literatura Española*, nº 20, pp. 161-187.

GARCÍA GARROSA, María Jesús (2005), «Publicidad y venta de novelas en España a finales del siglo XVIII», *Bulletin of Spanish Studies,* vol. LXXXII, nº 1, pp. 19-35.

LARRIBA, Elisabel (2007), «Le baron de la Bruère: un patron de presse au temps des "Don Quichotte du monde philosophique"», *El Argonauta Español,* nº 4, http://argonauta.imageson.org/document91.html

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2008), *Cuentos españoles del siglo XVIII*, Akal, Madrid.

SÁNCHEZ HITA, Beatriz y ROMÁN LÓPEZ, María (2013), «La prensa femenina en Cádiz a principios del siglo XIX. Aproximación al *Correo de las Damas* (1804-1808)», *Anejos de Ilustración y Romancismo*, nº 1 (en prensa),

SÁNCHEZ HITA, Beatriz (2003), «Prensa para mujeres en Cádiz después de 1791: el Correo de las Damas (1804-1807) y El Amigo de las Damas (1813)», *Cuadernos de Ilustración y romanticismo*, *Revista del Grupo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Cádiz,* nº 11, pp. 111-147.

—— (2013), «Escribir para ellas. Prensa y novela para mujeres: el caso del *Correo de Cádiz* (1795-1800) y el *Correo de las Damas* (1804-1808)», *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, nº 48 (en prensa).

[24] No se incluyen aquí las fuentes primarias, pues aparecen referenciadas a lo largo del estudio.

SIMÓN PALMER, María del Carmen (1986), «La mujer y la literatura en la España del siglo XIX», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Brown University, 22-27 agosto 1983, Ediciones Istmo, Madrid, pp. 591-596.

URZAINQUI, Inmaculada (1995), «Un nuevo instrumento cultural: la prensa periódica», en Joaquín Álvarez Barrientos, François López e Inmaculada Urzainqui (eds.), *La República de las Letras en el Siglo XVIII*, CSIC, Madrid.

DISCURSO FEMENINO Y MODELOS DE MUJER EN *LA GUIRNALDA*

Begoña Regueiro Salgado
Universidad Complutense de Madrid

Como es sabido, una de las contradicciones que entrañan el Romanticismo y, en general, el siglo XIX gira en torno a la legitimación de la escritura y la formación femenina. Por un lado, si bien la importancia de los sentimientos en la creación da cabida a las mujeres en el mundo literario, la relevancia de la pasión cierra la puerta a un modelo femenino al que se le impide sentir una pasión que no sea de tipo maternal. Igualmente, mientras parece legitimarse la formación de la mujer, esta se restringe a aquellos ámbitos de conocimiento que parecen adecuados al sexo femenino. Se crea, así, un discurso que puede resultar ambivalente en algunos casos, pues, mientras se alerta a la mujer de cuáles son sus funciones, se le proporcionan conocimientos que van más allá de estas, supuestamente, para que pueda formar a sus hijos. Del mismo modo, en muchas ocasiones son, paradójicamente, mujeres escritoras las que aleccionan a otras mujeres para que no se salgan de su rol maternal y doméstico.

Las revistas femeninas son un buen ejemplo para estudiar y analizar el modo en el que se articulan estos discursos. En el caso particular de *La Guirnalda*, una revista de orientación católica y conservadora, a veces, nos sorprende encontrar textos que desdicen esta orientación, como la traducción de la obra de George Sand, *Lelia*.

En este trabajo, me propongo analizar el discurso sobre la mujer que defiende *La Guirnalda*. Para ello, se tendrán en cuenta los editoriales y textos en los que se exponen directamente las opiniones al respecto, pero, también, otras manifestaciones menos explícitas que contribuyen a articularlo, a saber: la participación de autoras femeninas, tanto cuantitativa como cualitativamente, las secciones, las traducciones etc.

1. *LA GUIRNALDA*. PRESENTACIÓN.

La Guirnalda se presenta como un «periódico quincenal» dedicado al bello sexo, en el que, según consta en la portada, se tratan temas como religión, historia, poesía, biografías, novelas, cuentos, anécdotas, cuadros de costumbres, higiene, economía doméstica, charadas, acertijos, jeroglíficos, botánica, astronomía, bellas artes, noticias de espectáculos, dibujos para bordar etc. etc.

El primero de sus números ve la luz el uno de enero de 1867, con una presentación que aparece publicada como «Consejos de Jerónimo Morán», que más tarde comentaremos. Durante la primera etapa de la revista, que durará hasta la muerte de Morán, en 1872, este será su director, Vicente Oliveras Biec su propietario y, según los datos de la ficha de la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional Española, Blas Bernal su primer editor literario hasta que, en 1869, sea sustituido por Eusebio Blasco. A partir de 1873, tras el fallecimiento de Morán, será Miguel Honorio de la Cámara y Cruz quien se convierta en propietario y director de la publicación que, si bien, como señala la nota bibliográfica de la BNE, mantendrá sus lemas de educación y labores para contribuir a crear un modelo de mujer «formada en la religión y la familia», sí que experimentará ciertos cambios significativos, como la inclusión de artículos formativos sobre ciencias y otras materias, o la aparición de la biblioteca de mujeres célebres. Dada su pervivencia a lo largo de los años, *La Guirnalda* acogerá las suscripciones y, por tanto, las lectoras de otras publicaciones desaparecidas antes, como *La fantasía*, en 1868 y, después, *La mariposa*.

De acuerdo con la información bibliográfica de la Biblioteca Nacional, se trata de una revista asentada sobre las bases de «la propiedad y el catolicismo más acendrado» cuyos

artífices consideran la educación de la mujer como un adorno, pero, como veremos, el discurso que se articula en ella respecto a este tema es más complejo.

Tras la publicación de 168 números, a partir de 1874 la numeración empieza a ser anual, y así será durante los nueve años que le quedan de vida, antes de que aparezca el número del 20 de diciembre de 1883, el último que conserva la Biblioteca Nacional.

Para este estudio, no obstante, se han tenido en cuenta los que van del uno de enero de 1867 al 20 de diciembre de 1876, dado que, a partir de 1874, disminuye de manera radical, hasta prácticamente desaparecer, el número de mujeres que publican en *La Guirnalda* fuera de las secciones de moda o costumbres. Por su parte, los autores masculinos apenas vuelven a pronunciarse sobre temas relacionados con la mujer a partir de esa fecha. Tras un primer año de dirección en el que las plumas femeninas se multiplican y en el que parece que apreciamos una cierta matización ideológica, parece que De la Cámara se acomoda, en este sentido, y se limita a cubrir las secciones fijas de la revista.

Como se puede deducir de lo dicho hasta aquí, la importancia de *La Guirnalda* como modelo de revista femenina decimonónica radica en dos hechos fundamentales. El primero de ellos es su larguísima duración, lo que deja patente la solidez de sus suscripciones. Por otro lado, las plumas que aparecen en ella, tanto masculinas como femeninas, revelan la calidad de sus colaboradores y nos hacen ver que distintos movimientos literarios fundamentales en el siglo XIX dejaron su huella en *La Guirnalda*. Así, Hartzenbush, entre otros, dejaría la marca del Primer Romanticismo; Cañete o Luis García Luna estarían representando al Segundo Romanticismo, y el gran Benito Pérez Galdós, colaborador habitual en el segundo periodo de la revista, sería el responsable de dejar en ella el sello del Realismo.

2. LA MUJER EN *LA GUIRNALDA*. LOS DISCURSOS EXPLÍCITOS.

Si contamos juntos los editoriales que abren algunos de los números de la publicación y que, por dirigirse a las lectoras, suelen abordar el tema de la mujer y dar de ella una visión muy definida, y los textos en los que se explicita desde el título la temática femenina, en los años objeto de nuestro análisis, aparecen en *La Guirnalda* dieciséis textos que tratan asuntos referentes a lo femenino, como la educación moral de la mujer, la misión de la mujer etc. sin contar con las biografías de mujeres ilustres que empezarán a publicarse en el segundo periodo y que, a pesar de que pueden constituir en sí mismas un testimonio ideológico, en su contenido son más bien referencias históricas.

Si pasamos a analizar los textos, ya a simple vista es significativo el hecho de que, de los dieciséis, sólo dos estén firmados con nombre de mujer y sólo uno lo haga con el nombre y el apellido de la autora: Pilar Sinué de Marco, cuyo discurso es de los más conservadores que encontramos.[1]

El primer documento significativo aparece en el nº. 1 de la publicación y, como ya dijimos, se titula «Consejos de Jerónimo Morán». Este texto es, además, especialmente importante porque es el editorial que abre la revista y la presenta al mundo, por lo que, en él, encontramos la declaración de intenciones de los editores. En nombre de todos, Jerónimo Morán se dirige a mujeres a las que atribuye un nombre propio: Julia, Cecilia, Jacoba, Filomena...y les ofrece un periódico «acariciado, mejor que no leído, por vuestros bellos ojos», con todas las connotaciones que implica el hecho de que se considere que la mujer no lee (con todas la implicaciones semánticas del término en lo que se refiere a cognición), sino que «acaricia con los ojos». En la misma línea, poco después, trata con trivialidad el tema de la emancipación de la mujer, respecto al cual, afirma: «Se ha puesto de moda estos últimos tiempos hablar de lo que se llama la emancipación de la mujer, como si

[1] El otro nombre femenino que aparece, Pepita, podría, incluso, ser pseudónimo de un hombre.

el hombre hubiera alguna vez dejado de ser vuestro esclavo». El siguiente paso será increpar directamente a las mujeres para que no crean en la posibilidad de la emancipación:

> ...no creáis, por Dios, a esos alucinados utopistas que titulándose abogados de vuestros derechos, son más bien destruidores de lo que constituye vuestra mayor fuerza, vuestro mayor encanto. Pretenden arrancaros de esa atmósfera de poesía, impregnada de ternura filial, de amor materno […] atributos hechiceros de vuestra naturaleza, para que entréis a compartir con el hombre los destinos sociales a que por la suya está llamado. Esto sería alarmante, si no fuera ridículo.

Y la ridiculización llega al grado máximo cuando, ahora con un tono más dulce, pregunta: «No es verdad que os reís vosotras mismas de los flamantes sistemas de esos cándidos innovadores que os quieren llevar a la tribuna, a los gimnasios […] y desde allí, tal vez, a los asaltos de esgrima y a los rudos ejercicios de la guerra?». A esta cita, sigue la burla de mujeres diputadas o bachilleras que han desarrollado sus carreras en EE.UU o Francia. No termina ahí su discurso, sino que aún utiliza la manipulación para disuadir a las lectoras, a las que advierte: «a pesar de su refulgencia esos seres por lo general son bien desgraciados», pues, según afirma, las mujeres las miran como extrañas y los hombres no las rinden el tributo de admiración que rinden a otras mujeres. El peligroso doble juego al que hacíamos alusión en la introducción comienza, sin embargo, cuando afirma: «no creáis que vamos a recomendaros la ignorancia. Más ciencia y mayor talento necesita la que se educa para ser mujer de su casa que todas las marisabidillas variadas» (Morán: 1867: 2).

Un segundo texto, redunda en esta idea unas páginas más adelante. En este caso, junto a tópicas alabanzas a la belleza de la mujer, insiste en que aquellas que quieren saber más dejan de ser femeninas, sólo aquellas «para las que son palabras sin sentido cariño, amor y amistad» (Morán: 1867: 6) son adecuadas para trabajar o «discurrir» junto al hombre; a esas mujeres se las considera aptas «para todo, en fin, menos para ocupar el rinconcito que la mujer o la madre tienen siempre en la casa, de donde sale la luz apacible que da dulzura al cuadro familiar».

En el segundo número de la revista, los editores consideran necesario reforzar su posición y, por eso, abren el periódico con el texto de D. J. M. Yeves «Verdadera misión de la mujer». Como ya podemos intuir, después de haber leído el primer número de la publicación, esa misión «tan ardua, tan importante y trascendental como la del hombre» no es otra que cuidar sucesivamente a sus padres, a su marido y a sus hijos, pues, según afirma «la mujer no ha nacido para sí; toda su vida es una vida de abnegación». A pesar de ello, admite que hay excepciones «en lo que no nos cabrá a los hombres menor responsabilidad» y achaca este «desvío» al descuido, durante su primera juventud, de sus pasiones, su corazón y su conciencia, con lo que «inutilizamos para la vida de familia esa preciosa compañera que Dios nos concedió» (Yeves: 1867: 2). En este caso, la condena se dirige a los padres de familia: «Grave, muy grave es la responsabilidad que contrae el que no supo formar el corazón de sus hijas, cegado por un indiscreto cariño o partiendo de falsos puntos de vista» (Yeves: 1867: 2).

Como si fuese necesario solventar todas las dudas, en el número tres, se vuelve a insistir en lo mismo y, así, en el texto «A nuestras lectoras», de Jerónimo Morán, volvemos a leer: «Bien persuadidos nos hallamos de que no hay necesidad de recordar que el destino de la mujer en todas las circunstancias de su vida […] es siempre el mismo: el de olvidarse de sí propia con toda la abnegación de la virtud» (Morán: 1867: 1).

Tras dejar firmemente asentados estos principios en los primeros números de la publicación, no volvemos a encontrar un texto tan largo y explícito sobre la mujer hasta el número 18, en el que D. Juan Ramón Sanz firma «La mujer», artículo que aparece dividido entre los números 18 y 20 y que ocupa, en el primero de ellos, la primera posición, y, en el número 20, la segunda posición, tras una breve nota editorial en la que se da cuenta de

cómo habían recibido los reyes la entrega del periódico. Este texto redunda en las mismas ideas que, como hemos visto, determinan la línea editorial del periódico, sin embargo, hay algo en él que lo hace distinto. El artículo, según el pensamiento del siglo XIX y la idea del ángel del hogar, trata de reivindicar la dignidad de la mujer que es compañera y no esclava del hombre. Como en otros textos, la reivindicación se hace partiendo de la premisa de que Dios ha hecho iguales al hombre y a la mujer y el Cristianismo ha venido a devolver a la mujer la dignidad que le habían quitado otras religiones, en las que no existía la monogamia y en las que el matrimonio era un contrato que se podía disolver (con la repudia consiguiente de la mujer). La mujer «es la madre de la humanidad», y «el alma de nuestra vida», por lo que no debe aspirar a más. En este sentido, como decía, hay poca diferencia entre este texto y los que hemos visto previamente. Sin embargo, si algo lo hace distinto es el hecho de que aparezca dividido en dos números que ni siquiera son consecutivos. Este hecho es relevante porque el contenido de cada una de la partes varía y, en cierto modo, parece que el componente ideológico también (aunque, quizá no sea algo buscado por el autor). Así, en la parte que aparece publicada en el número 18, lo que prima (aunque se empiece mentando a la familia y algunos tópicos sobre el papel de la mujer dentro de ella), es la reivindicación de la igualdad de la mujer, de la que se dice que es «la segura medida del estado de civilización o de atraso por que han pasado todas las sociedades». Como decía, parte de la idea de que Dios creó al hombre y a la mujer como iguales y, desde ella, afirma:

> Al crear Dios al hombre y formar a la mujer, los quiso iguales: ella fue hecha al influjo de aquellas mágicas palabras […] ¡Compañera! Palabra dulce, palabra que revela perfectamente toda la igualdad y la ninguna odiosa diferencia que debe existir entre dos seres que han de tener unas mismas aspiraciones, unas mismas ideas, unos mismos sentimientos. Compañera no significa más que semejanza en la condición, semejanza en la naturaleza (Sanz: 1867: 2).
> […]
> ¿Será que la Providencia la tenga destinada a desempeñar perpetuamente al lado del hombre el abyecto oficio de esclava? No, porque lucirá el día de la verdad, y el pueblo de Dios será el primero que coloque a la mujer al lado del hombre, como su igual y compañera.

Probablemente, nos resulte rara la constante mención a Dios en esta reivindicación, pero el hecho es que, salvo por ese detalle, el discurso es semejante al de protofeministas españolas, como Rosalía de Castro. Además, del mismo modo que en otros textos, como el prólogo a *La hija del mar,* también de Rosalía, Sanz apoya lo que ha dicho con un listado de mujeres ilustres, en el que hallamos el nombre de muchas heroínas bíblicas, como Débora, Judith u Holda, cuyo papel en la historia del pueblo de Israel no es el de dulces madres, sino el de libertadoras (Judith) o inteligentes profetisas consultadas por los sabios (Holda). Asimismo, incluye en esta lista a mujeres escritoras, como «Julia», autora de *Los baños de Alhama y el eco de Godojos*.

El texto se cierra así, por lo que parece que hemos encontrado una voz que se separa, al menos un poco, del discurso establecido. La segunda parte del artículo tarda dos números, es decir, un mes, en salir, por lo que, durante todo ese mes, podemos mantener esta misma idea. Cuando aparece, vemos que comienza de forma semejante, nombrando a Jesucristo como responsable de que desaparezcan las diferencias entre el hombre y la mujer, sin embargo, pronto cambia de sesgo y, de nuevo, encontramos palabras parecidas a las de los primeros números, pues leemos:

> En el estado presente de nuestra civilización, la mujer ocupa, según nuestro humilde sentir, el verdadero rango que la corresponde. Es verdad que los espíritus turbulentos que intentan llevar su hidrofobia trastornadora hasta lo más íntimo y sagrado de la conciencia humana, procuran imbuir al bello sexo ideas estrambóticas que tienden a separarle de su hermoso camino […].

> ¿Podéis aspirar a más que a ser el alma de nuestra vida? No, seguramente. La mujer es, pues, por el espíritu divino de la civilización cristiana el iris bello que sonríe y anima constantemente al hombre en su peregrinación sobre la tierra (Sanz: 1867: 1).

En el número 75, del año 1870, encontramos el primer texto sobre la mujer firmado con un nombre de mujer[2] y será en él donde encontremos las ideas más innovadoras. Pepita, de quien no tenemos más datos, escribe un verdadero alegato a favor de la mujer y en contra de todos los tópicos que se han vertido sobre ella. La excusa que propicia el texto es la aparición de una nueva colección llamada «La mujer por entregas» (título que también recibe el artículo). Con este motivo, Pepita se queja de la multitud de libros, artículos o folletos, escritos por cualquiera («No hay pollo mal educado que no haga sus primeros ensayos, escribiendo, sea artículo, folleto o libro acerca de la educación de la mujer») que repiten las mismas ideas («tal es nuestra ignorancia que cualquiera puede llamarnos maleducadas») y las mismas citas hirientes, ya sean de clásicos o de padres de la Iglesia. La denuncia es clara: «Para cada mujer hay mil hombres que escriben. Las damas saldremos siempre perdiendo».

A partir de aquí, los textos que aparecen referidos a la mujer son poco novedosos. Los editoriales de comienzo o de fin de año suelen insistir en el modo en el que *La Guirnalda* busca contenidos «apropiados» para las mujeres, con el objeto de «impregnar vuestros sensibles corazones de los más puros afectos de la virtud, de la religión santa de nuestros mayores y de la moral verdadera que es la que se desprende de sus sagradas máximas» (nº 96, p.1). Estos editoriales, además, subrayan la idoneidad de la revista para la educación de las jóvenes y, con frecuencia, mencionan el apoyo que reciben de familias respetables, «venerables eclesiásticos», directoras de colegio, etc. (nº 118, p.1)

El inicio de la segunda etapa del periódico, a partir del número 146, de enero de 1873, también aparece marcado por un editorial en el que el nuevo director, M. de Cámara, expone las novedades que va a introducir. En el editorial, de nuevo se resalta la labor educativa de la revista para «el bello sexo» y se mencionan algunos de los campos en los que la publicación había volcado su actividad formativa (bordados, etc.). Junto a ellos, aparecen ahora otras ramas del conocimiento que el periódico va a cultivar: «nociones útiles de los distintos ramos del saber que una educación esmerada y sólida exige, para que la mujer, en un tiempo formada por la religión, por la familia y por la ciencia, esté a la altura de su noble destino en el mundo». A esto, que ya de por sí supone un cambio al añadir la ciencia a los saberes que una mujer debe poseer, se añade otra afirmación que parece abrir una nueva puerta: «La propagación de la cultura, la urgente necesidad de difundir la instrucción hacen que la mujer, aunque no sea sino en calidad de educadora de sus hijos, se vea obligada a adquirir ciertos conocimientos científicos, hasta ahora considerados como extraños a su sexo» (Cámara: 1873: 2). «Aunque no sea sino en calidad de educadora», pero empiezan a proporcionarse a la mujer conocimientos y materiales que «seguramente no desdeñarían poseer además del bello sexo (…) todas las personas amantes del saber» (Cámara: 1873: 2). De este modo se inicia la publicación de tratados elementales de física, bellas artes, etc. así como la colección de mujeres ilustres, mujeres de todos los tiempos que se presentan como modelos.

Aunque esta declaración de intenciones podría llevarnos a pensar en un posicionamiento más abierto en lo que a la mujer se refiere, de hecho, la oscilación entre las dos posturas continúa siendo la línea del periódico. Así, en el número 147, el texto de Tabivo, «La mujer y su reforma moral» nos devuelve a los presupuestos conservadores y restrictivos de los primeros números. Para el autor, los tiempos presentes son los mejores que nunca ha habido. Tabivo critica el desdén con que, según él mismo reconoce, se mira a

[2] Como se ha dicho, es posible que tras esta firma se encuentre, en realidad, un hombre.

la mujer en muchas ocasiones, sin embargo, pronto deja claro que eso no lo acerca en absoluto a los que reivindican el derecho de la mujer a trabajar o a participar en la política:

> No necesita la mujer derechos políticos, sino respeto, consideraciones y cuidados. No está llamada por su naturaleza a las rudas faenas del sexo fuerte; su misión es paz y tranquilidad; su reinado reside en el seno de la familia.
> […]
> Todo lo que se dirija a llevar a la mujer a las asambleas, a las academias, a las oficinas públicas, todo lo que tienda a igualar el destino parcial del hombre y la mujer entraña graves riesgo para el futuro (Tabivo: 1873: 2)

Frente a este postura, el artículo «Educación de la mujer», publicado en el número 167, el uno de diciembre de 1873, vuelve a posturas más abiertas y defiende la educación de la mujer como símbolo de civilización y aboga por la creación de escuelas especiales y profesionales para mujeres, así como por la fundación de asociaciones «para la enseñanza de la mujer o que no desmayen en la grande obra que en ese camino han emprendido». El autor o autora, que sólo firma con una D pone como ejemplo las universidades inglesas en las que se admite a mujeres y apunta a una formación que permita a las mujeres la inserción en el mundo laboral:

> La educación que ha de darse en estas escuelas está determinada por la naturaleza misma de las profesiones o servicios en donde la mujer puede encontrar un empleo remunerativo, de manera que ejercitadas en dichas escuelas salgan de ellas para obtener empleos útiles en el comercio, en la industria y en el ejercicio de nobilísimas e importantes profesiones como la de la enseñanza, la de la medicina, las de farmacia o aun en las que son del dominio de las artes.[3]

Un último texto merece ser mencionado. No se trata de una aportación novedosa, pero le confiere importancia el hecho de ser el único artículo firmado por una mujer con nombre y apellidos. Se trata del texto «Las armas de la mujer» y está escrito por Pilar Sinués de Marco. Como ya se anticipó y como cabe esperar de su autora, se trata de un escrito que aboga por la misma visión angelical de la mujer. En este caso, la escritora menciona como armas femeninas las ya tópicas dulzura, resignación, coquetería, persuasión, belleza, llanto, etc.

Tras leer todos estos textos dedicados al tema de la mujer, parece que podemos llegar a la conclusión de que, aunque parezca que el periódico *La Guirnalda* mantiene una línea editorial e ideológica clara, que coincide con las ideas más conservadoras, quedan resquicios por los que vemos aparecer ideas novedosas que proponen un modelo de mujer más formado y capacitado para su inserción en el mundo laboral y que rechazan la multitud de tópicos y consejos paternalistas que las múltiples publicaciones sobre la educación de la mujer proponían.

Cuadro 1: «Discursos explícitos sobre la mujer».

Nº	Texto	Autor
Nº 1	«Consejos de Jerónimo Morán»	Jerónimo Morán

[3] La inserción en el mundo laboral de las mujeres de clase trabajadora es habitual en la segunda mitad del siglo XIX, pero las profesiones de las que se habla en este texto sí que serían novedosas dentro del repertorio de oficios que se consideraba que podía desempeñar una mujer.

Nº 1	« A las lectoras de La Guirnalda»	V.O.B
Nº 2	«Verdadera misión de la mujer»	D.J.M. Yeves
Nº 3	«A nuestras lectoras»	Jerónimo Morán
Nº 18	«La mujer»	D. Juan Ramón Sanz
Nº 20	«La mujer» (continuación)	Jerónimo Morán
Nº 75	«La mujer por entregas»	Pepita **
Nº 96	Fin de año	
Nº 99	«La mujer»	Traducción de Byron por J.F. Sanmartín.
Nº 118	«A nuestras suscriptoras»	
Nº 118	«La mujer entre los turcos»	
Nº 138	«La mujer y el tiempo»	Fábula de Jerónimo Morán
Nº 146	«La Guirnalda en 1873»	M. de Cámara **
Nº 147	«La mujer y su reforma moral»	D.F. M. Tabivo
Nº 147	«La mujer y la calumnia»	D. Fernando Fulgosio
Nº 167	«Educación de la mujer»	C ***
Nº 168	«Las armas de la mujer»	Pilar Sinués de Marco
Nº 1 (1874)	«La Guirnalda en 1874»	

3. LOS MENSAJES IMPLÍCITOS: AUTORÍA FEMENINA EN *LA GUIRNALDA*

Hasta aquí hemos analizado lo que se dice de forma explícita dentro de la revista, pero hemos de hacer notar que, a parte de estos, hay múltiples mensajes implícitos que determinan la postura en la que se sitúa el periódico. Así, por un lado, encontraríamos los regalos que la revista da, los coleccionables etc. pero también el número de autoras femeninas que aparecen y, especialmente, en calidad de qué colaboran con la revista.

En lo que se refiere a los regalos, la idea parece clara, pues el que con mayor frecuencia se repite es el de figurines o dibujos para bordar, realizados por Magistris, y, en alguna ocasión (como en el número 19), szherzos para piano. En cuanto a las secciones del periódico, podemos hablar de ellas, sobre todo, en la segunda etapa, pues en la primera la estructura de la revista no es tan fija. En este segundo periodo, de la misma manera que ocurría con los artículos, parece que, junto a una imagen más estereotipada de la mujer, como la que transmiten secciones como «Revista de modas», aparecen otras que fomentan

la formación de la mujer más allá de sus «labores». Serían las ya mencionadas «Elementos de física», «Mujeres célebres», «Teoría de las Bellas Artes» etc.

Lo que más nos interesa, no obstante, es lo que se refiere al número de mujeres que aparecen en cada publicación. Lo primero que llama la atención a este respecto es que la primera firma de mujer no aparece hasta el tercer número de la revista, cuando ya se han dejado claros, con todos los editoriales que hemos comentado, los principios que rigen la publicación. Esta primera autora publicada es Ángela Grassi, que escribe un poema dedicado «A la inspirada poetisa Dª. Pilar Armendi, condesa de Priegue».

En total, en los años que hemos tomado como objeto de estudio, participan de distintos modos en *La Guirnalda* veintidós mujeres, teniendo en cuenta que sólo se han contado aquellas cuya feminidad es explícita, es decir, los casos en los que se publica bajo iniciales o en los que no aparece firma, no se han tenido en cuenta. Sí que se han contado, no obstante, las autoras publicadas de otros siglos, caso de Santa Teresa de Jesús (en el nº 43) y Santa Catalina de Siena (en el nº 59), y aquellas que, publiquen sólo bajo el nombre de pila (Pepita, Julia*, Elena, Elisa S*), bajo título nobiliario (Vizcondesa de S. en el nº 145) o con un pseudónimo referente a su profesión, hacen explícita su sexualidad o deciden adoptar un rol femenino. Me refiero, por ejemplo, al caso de «Florista», que publica en el número 139. Junto a las dos santas y a estas mujeres anónimas, encontramos a Ángela Grassi (nº3), Josefa Álvarez de Preciado (nº 12), Blanca de Gassó (nº 29, 34, 53, 55, 58, 59, 60, 65, 69, 71, 75, 77, 80, 87, 91, 96, 121, 131, 133, 138), Elvira Cornellas, que colabora como traductora de varios textos, Magdalena Plaza (nº 88), Robustiana Armiño (nº 97, 98, 99, 168, y los números 1, 2,3 y 6 del año 1874), Pilar Sinués de Marco (106, 168), Felicia Hermans (nº108), Beecher Stowe (nº116), Enma Facón (124-127), Eugenia Nyon (125), Carmen Espejo y Valverde (143), Gertrudis Gómez de Avellaneda (146), Camila Lebrún (152-159), Remigia Quincoces (155-162), la Baronesa Wilson que, además de colaboraciones concretas (nº 160, 161), es encargada de la sección «Ecos de Madrid » a partir del número 161 (nº 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, nº 1 y 2 de 1874), Casilda Monreal (164) y Constanza Verea y Núñez (167 y 4 de 1874).

Como se puede apreciar, algunas autoras se convierten en colaboradoras habituales, bien porque sean encargadas de una sección, como la Baronesa Wilson, con «Ecos de Madrid» o Elisa S* con «Modas», o bien porque, simplemente, sean suministradoras habituales de textos, como es el caso de Blanca de Gassó, que participa en veinte números, en alguna ocasión con más de un texto. En el caso de otras autoras, como Elvira Cornellas, en su papel de traductora, o Remigia Quincoces, Camila Lebrún, Robustiana Armiño o Elena...su participación en más de un número de la revista se debe a que escriben novelas que se van publicando por entregas; así, por ejemplo, Robustiana Armiño publica «La hechicera de Barcelona» a partir del número 97, Elena... «Memorias de un viejo» desde el 108, Camila Lebrún, «El capitán Ernoville » desde el 152 y Remigia Quincoces, «Un paseo por el bosque» desde el número 155.

Si hacemos el cómputo por años, podemos ver que, entre 1869 y 1873, las publicaciones de firma femenina aumentan, especialmente en 1873 que, con, al menos, treinta y seis colaboraciones de mujer, bate todos los récords y, dado que es el año en el que comienza la nueva andadura del periódico, nos hace pensar en un giro también a este respecto. Sin embargo, en 1874, las mujeres que colaboran vuelven a disminuir y, lo que es peor, participan en secciones fijas que se identifican con el rol femenino establecido. Así Elisa S* sigue llevando la sección de «Modas» y la Baronesa Wilson se centra en el costumbrismo en «Ecos de Madrid». Salvo eso, no volvemos a encontrar poemas, artículos o novelas firmadas por una mujer.

En relación a esto, es interesante también tener en cuenta que, en los años en los que se disparan las colaboraciones de mujeres, lo hacen, en gran medida, por la fecundísima pluma de Blanca de Gassó. De este modo, en 1870, seis de los nueve textos de autoría

femenina son de Blanca, y, en 1869, lo son ocho de los quince; en 1871, cinco de los catorce y, en 1876, la mitad, es decir, ocho de los dieciséis textos de mujeres. En 1873, a pesar del aumento de firmas femeninas, la participación de Blanca disminuye y sólo tres de los 36 textos aparecen con su nombre. A partir de entonces, no volvemos a encontrarla. En cualquier caso, dada la relevancia de Blanca de Gassó en el periódico, conviene dedicar un par de líneas a la autora y a las obras que publica en *La Guirnalda*, pues también eso nos ayudará a perfilar el discurso transmitido por el periódico.

Blanca de Gassó parece encuadrarse en una línea ideológica cercana a la de las autoras isabelinas estudiadas por Íñigo Sánchez Llamas. No tenemos constancia de su fecha de nacimiento, pero sí sabemos que murió a manos de su padre en circunstancias trágicas en 1877. Los títulos de sus libros publicados redundan en la idea de escritora isabelina que mencionábamos, justificada en su creación literaria por la labor docente y aleccionadora para niños y jovencitas. Así, encontramos: *Corona de la infancia. Lecturas poéticas y canciones para niños,* de 1867, prologado por Ángela Grassi, y *Cien cantares a los ojos*, de 1871, donde vemos también cómo la tendencia a lo popular la acerca al Segundo Romanticismo. En cuanto a la temática de los textos de la autora publicados en *La Guirnalda*, la religión es uno de los temas recurrentes de su poesía, y aparece tratada desde un punto de vista tradicional y conservador. Además, de nuevo la vida como sufrimiento, el desengaño asociado al paso del tiempo o la muerte como descanso aparecen en sus poemas.

…
¡Cual se alejan las horas!
¡rápidas vuelan!
las gratas ilusiones
huyen con ellas
¿Á dó caminan?
Para siempre se pierden:
¡Eran mentidas!
…
(*La Guirnalda*, 1 de febrero de 1870)

El único poema que la sitúa, quizá, en una línea de pensamiento más abierta es «Cupido dormido», publicado el 16 de enero de 1971. En este poema, la muchacha le roba las flechas al dios alado para que no la pueda herir. El rechazo del amor por parte de la mujer era considerado algo antinatural y casi monstruoso, igual que la falta de instinto maternal. Sin embargo, Blanca adopta en su poema esta postura, de la misma manera que otras autoras de la época (no publicadas en *La Guirnalda*) como Casta Esteban o Rosalía de Castro lo habían hecho en los suyos.

Otro tipo de autoría femenina que debemos tener en cuenta es el de las autoras que son traducidas en el periódico, ya que una parte importante de la publicación se dedica a las traducciones de autores de renombre o de autores desconocidos. Un primer hecho digno de ser tenido en cuenta es el de que no siempre conocemos la identidad de los autores. Lo más curioso a este respecto es que, en esos casos, casi siempre, la traductora es Elvira Cornellas y es en ella en quien se hace hincapié, hasta el punto de que en el índice del número en cuestión, junto al título de la obra traducida, no aparece el nombre del autor (como es habitual y esperable) si no el de la traductora. Los títulos de algunas de estas obras hacen el asunto aún más sospechoso, pues parecen corresponder a una autora femenina muy en línea con el pensamiento de la revista, se trata de *Dos amigas del colegio*, a partir del número 51 y *Un equipo de novia,* a partir del 61.

Entre los autores traducidos de los que sí conocemos el nombre, lo que nos interesa es ver qué razones pudieron llevar a elegirlos. Respecto a esto, se ha de empezar señalando que hay una mayoría de autores masculinos y muchas de las traducciones son de cuentos,

sobre todo de los hermanos Grimm (*Juan el afortunado*, en el número 43; *El uso, la lanzadera y la aguja,* en el 46; *El hombre de la piel de oso,* en el 50; *El judío en el zarzal*, en el 54; etc.), de acuerdo con el carácter infantil que se le atribuye a la mujer. Sin embargo, en el número 75 de la publicación, de 1870, encontramos la traducción de *Lelia,* de George Sand, también realizada por Elvira Cornellas. La relevancia de que aparezca George Sand no radica sólo en el hecho de que sea una mujer, sino en el de que, aparentemente, la autora francesa encarna todos los antivalores de la mujer prototípica del modelo «ángel del hogar» que parecía ser el predominante en la revista. Para comprobar esto, sería suficiente echar un vistazo a los testimonios y juicios de valores que circulaban en la época acerca de la autora francesa, que, en España, parece convertirse en el adalid de las mujeres escritoras y, por ello, en el blanco de todas las críticas de los que tachan de «monstruosas» a todas las mujeres que quieren realizar labores intelectuales. A modo de muestra, podemos ver un par de testimonios. Así, por ejemplo, Pilar Sinués de Marco, que, como se vio, era colaboradora de *La Guirnalda*, en la *Biografía de la señora Faustina Sáez de Melgar* (1860), defiende a la mujer que escribe y, en general, a las escritoras españolas, estableciendo una distancia clara entre ellas y George Sand:

> ¿Cuál es la vida de la escritora española? Pasar el día cuidando de sus hijos, cosiendo o zurciendo sus vestidos y aplanchando [sic] sus gorritos. Pasar la noche mientras que sus niños duermen, escribiendo junto a sus cunas que mece con el pie [...] Ahora bien, ¿al lado de esos ángeles que duermen, podrán brotar novelas de pasiones, como las que escribe George Sand, o como las que se escriben después de una noche de aventuras? ¡Ah, no! Y ahí tenéis el secreto de la moralidad de las escritoras españolas. La madre tierna y cristiana, en fin, la esposa casta y fiel, no puede escribir volúmenes que las madres no darían a sus hijas [cursivas de la autora] (Pilar Sinués de Marco, Biografía de la señora Faustina Sáez de Melgar, Madrid, Imprenta de Bernabé Fernández, 1860: 80-81. Citado en Sánchez Llama: 2000: 229.)

Desde el otro lado del espejo, Rosalía de Castro (1993, vol. I: 657) habla de ella como modelo en varios textos, como «Las literatas o Carta a Eduarda», y utiliza citas de *Lelia* para abrir alguno de los capítulos de *La hija del mar*.

> Porque tal es el mundo, Eduarda: cogerá el libro, o, más bien dicho, el aborto de ese barbero, a quien Dios hizo más estúpido que una marmota, y se atreverá a compararlo con una novela de Jorge Sand. (…) Esto es insoportable para una persona que tenga algún orgullo literario y algún sentimiento de poesía en el corazón; pero sobre todo, amiga mía, tú no sabes lo que es ser escritora. Serlo como Jorge Sand vale algo; pero de otro modo, ¡qué continuo tormento! (Rosalía de Castro, «Las Literatas», 1866).

En cualquier caso, por lo que parece a partir de lo que hemos visto hasta ahora, sería de esperar que *La Guirnalda* se situase del lado de las autoras que condenan la obra de la francesa, y, en coherencia con ello, debería evitar las traducciones de su obra. Sin embargo, no es así, y lo que es peor, lo que se traduce no es una de las obras bucólicas, consideradas más inocentes por el público español, sino que se traduce *Lelia,* una de las obras más polémicas y comentadas. Este hecho parece abrir, de nuevo, un resquicio en el discurso sobre la mujer que mantiene *La Guirnalda*. Asimismo, en 1876, tras la muerte de la autora francesa, *La Guirnalda* publica un obituario, del mismo modo que lo hacen otras revistas como *La Ilustración de la Mujer* o *La Ilustración española y americana*. La diferencia es que, mientras la otras revistas apenas dedican unas líneas a la memoria de la escritora, en *La Guirnalda* se le dedica un artículo de dos columnas en el que, además de repasar algunos de los acontecimientos que marcaron su vida, se hace una valoración muy positiva de la obra de la autora y se habla de ella en términos comprensivos y no condenatorios, pues todas

sus contravenciones a las leyes sociales obedecerían a altos ideales:

> Comprenderlo todo sería perdonarlo todo ha dicho Mad. Staël. En esta lucha de la vida, ¡quién que tenga ánimo libre, corazón sereno, conciencia limpia, espíritu abierto a todos los sentimientos nobles, imaginación poderosa para remontarse por encima de todas las preocupaciones y hasta de las convenciones sociales; quién, decimos, es capaz de evocar ante esa tumba que acaba de abrirse, recuerdos, no ya de faltas que cada cual absuelve en lo interior de su conciencia, sino de contravenciones de la ley social, confesadas sin rubor ni cinismo y originadas, después de todo, por altos y respetables sentimientos! (nº 12, 20 de junio de 1876)
>
> […]
>
> El talento de Jorge Sand era incontestable: sus caracteres distintivos consistían en un don particular de observación interior para seguir los progresos de las pasiones; una imaginación poderosa, que crea jugando fábulas, escenas y personajes, todo un mundo ideal y encantador; una inspiración espiritualista, casi mística; un profundo sentimiento de la naturaleza y del arte, de la música, sobre todo, de la cual habla como maestro (ídem).

Así, pues, parece que, ante el talento de George Sand, los editores de la revista bajan la guardia y abren la barrera a algunos de sus prejuicios sobre la mujer; no sólo en lo que hace referencia a su obituario pues, en efecto, no resulta extraño que se olviden todos los extravíos cometidos en vida ante una tumba abierta, sino, también, a la hora de seleccionarla entre los autores dignos de ser traducidos.

Cuadro 2: Textos firmados por mujeres

Año	Textos con firma femenina	Recurrencias
1867	3	
1868	4	
1869	15	8 textos de Blanca de Gassó, 5 traducciones
1870	9	6 textos de Blanca de Gassó, 2 traducciones
1871	14	5 textos de Blanca de Gassó
1872	16	8 textos de Blanca de Gassó
1873	38	3 de Blanca de Gassó
1874	Secciones fijas	
1875	Secciones fijas	
1876	Secciones fijas	

4. Conclusión

Todo lo visto hasta aquí parece conducirnos a la idea de que, en efecto, la ideología de *La Guirnalda* es claramente conservadora y, afín a los sectores más tradicionales y

religiosos, trata de inculcar en sus lectoras los ideales del ángel del hogar. Sin embargo, existen suficientes grietas en ella como para hacernos dudar de si, en algún momento, los editores fueron capaces de mirar más allá. No sólo las traducciones de Sand, sino el texto del artículo «Educación de la mujer», publicado en el número 167, el uno de diciembre de 1873, o «La mujer por entregas», firmado por Pepita en el número 75, del año 1870 pueden hacernos dudar. En efecto, las autoras que publicaron en el periódico fueron minoría en número respecto a los autores masculinos, pero no podemos desdeñar el hecho de que aparezcan y no sólo para trasladar mensajes morales, sino para mostrar una producción literaria que, si bien, pocas veces se salía de lo esperable en una mujer, se centraba en lo literario y no sólo en lo moral. Igualmente, el que, aunque sólo fuese por una vez, *La Guirnalda* se convirtiese en portavoz de una voz femenina diferente y sirviese de cauce para la defensa de la mujer frente a unos prejuicios que, en muchas ocasiones, ellos mismos se habían encargado de difundir es algo que no podemos pasar por alto y que debe hacernos considerar, una vez más, que, en un siglo tan complejo como fue el siglo XIX, las voces de las publicaciones, especialmente de las de tan larga vida, no siempre eran unívocas, sino que, en ocasiones, podía aparecer cierta polifonía que abría las puertas a las voces variadas del siglo XX.

5. BIBLIOGRAFÍA

DE CASTRO, Rosalía (1993), *Obras completas,* I y II, Madrid, Biblioteca Castro. Introducción de Marina Mayoral.

LA GUIRNALDA, Del Nº 1, Año I (1 de enero 1867) al Nº 12, Año X (20 de diciembre de 1876).

SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (2000), *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer.

DATABASE WOMEN WRITERS, Recepción de George Sand en España: http://www.womenwriters.nl/index.php/Database_WomenWriters (Consultada en junio de 2012).

HEMEROTECA DIGITAL, ficha de *La Guirnalda*, http://catalogos.munimadrid.es/cgi-bin/hemeroteca/O7160/ID1c6ff669/NT2, http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?o=&w=1889-8785&f=issn&l=500

«A CAZA DE CODORNICES» DE ANTONIO CORTÓN O LA LITERATA LINCHADA

Sylvie Turc-Zinopoulos
Université Paris Ouest La Défense

Antonio Cortón se presenta en *Pandemonium*[1] (1889), suma de sus críticas literarias en los años 80, tal un Mefistófeles que, desde las columnas de sus artículos, precipita a los infiernos al autor ajusticiado o lo eleva al panteón de la gloria. Si ensalza un número muy contado de escritoras cuyo talento le ha seducido, su pluma se hace especialmente imparcial y satírica al referirse a las literatas, objeto de sus perpetuas burlas. Dentro de este grupo humillado, una de estas mujeres focaliza el odio: se trata de Julia Codorniu, autora de los *Ensayos poéticos* (1882). El crítico se ensaña sin piedad con ella en su crónica «A caza de codornices». Más allá del juego de palabras, el mismo título sugiere la temática de la persecución.

Valiéndonos de la teoría de René Girard sobre la violencia en que nos inspiraremos, nos proponemos poner de realce detrás del texto sarcástico de Antonio Cortón la figura de la literata concebida como un auténtico chivo expiatorio. El ensayo de Bergson enriquecerá también nuestra reflexión sobre la risa, auténtica arma del escarnio y de la aniquilación de la víctima acosada.

1. UN ANTONIO CORTÓN MEFISTOFÉLICO EN SU PANDEMONIUM

El pandemónium, «capital imaginaria del reino infernal» (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2001) cuyo nombre inventó John Milton en su poema *Paradise Lost* (1667) y cuyo palacio de Satanás pintó John Martin[2] le hunde al lector de la obra epónima en un mundo donde reina el Mal. La voluntaria connotación demoníaca de la referencia subraya el carácter provocador del libre pensador Antonio Cortón. El notable periodista puertorriqueño, de «seudónimo de guerra» *Quijotín* (Cortón, 1889, «López Bago novelista y Pérez Galdós diputado»: 120), cultiva su imagen de «crítico malévolo» (Cortón, 1889, «A mi pariente el cura de Aibonito»: 136). Afila su pluma para mejor dañar siguiendo los pasos «[d]el inmortal Heine, con aquella fina sátira que hería al adversario como una daga damasquina» (Cortón, 1889, «Las Dominicales del libre pensamiento»: 62). Si niega talento al enemigo, lo apuñala con su sacarsmo y especialmente si se trata de una literata como lo vamos a ver.

El pandemónium remite también al título de la penúltima escena de la *Damnación de Fausto* (1846) de Hector Berlioz en que el coro de los demonios festeja la victoria de Mefistófeles sobre Fausto echado a los infiernos: es el castigo despiadado que reserva el sardónico crítico a su víctima. Y ¿casualidad? se anunció la publicación del libro del boringueño en *El Liberal* del 25 de enero de 1889, día en que el *Mefistófele* de Arrigo Boito se daba en en Teatro Real de Madrid.

En su miscelánea de 626 páginas, el irónico periodista reúne sesenta artículos de diez páginas a lo sumo que publicó en *El Buscapié*, *La Tribuna* y *El Liberal* en la penúltima década del siglo XIX. La ausencia de paratexto en la edición no permite conocer las más de las veces la datación o el soporte periodístico de difusión si no se mencionan en el cuerpo del texto. El subtítulo *Crítica y sátira* presenta la temática del libro y anuncia su tono punzante. La obra consta de dos partes de sendos 33 y 27 escritos. Empieza con un panorama de la prensa de Madrid del que se excluyen los numerososos diarios femeninos

[1] Cortón, Antonio (1889), *Pandemonium. (Crítica y sátira)*, Victoriano Suárez, Primera y última edición, Madrid. Sacamos nuestras referencias de esta obra.
[2] Martin, John (1841), *Le Pandemonium*, Museo del Louvres, París.

totalmente pasados por alto. Se mezclan a continuación alabanzas o censuras de artistas contemporáneos, españoles y latinoamericanos, esencialmente masculinos, difuntos o vivos, de «Gustavo Adolfo Bécquer» a *Clarín;* prosas líricas en que el autor se desahoga dándose a conocer al lector en sus confesiones y narraciones cortas de su fantasía. Dos extensos ensayos de tenor distinto se dedican a los héroes del boringueño abolicionista: Fray Bartolomé de las Casas y Toussaint L'Ouverture, defensores de las minorías oprimidas en el Nuevo Mundo, elogios que llegan paradójicamente después de dar caza «a codornices » o sea a una literata que también pertenece a un grupo humillado. Lo que deja suponer que no son todas iguales las víctimas ante la injusticia; las habría dignas de defensa y otras de encarnizamiento. Un «Galop final» agrupa varios articulitos sin título y da el último toque a la recopilación de los textos periodísticos de Antonio Cortón.

En *Pandemonium,* la sociedad española —y madrileña en peculiar— es otro averno moderno, pícaro mundo donde reinan «la torpe ambición» (Cortón, 1889, «Recuerdos de la aldea»: 87), «la vanidad frívola» (*Ibíd.*), la «altivez satánica a la conquista de estériles verdades» (*Id.*); donde los hombres llevan «la pesada careta de la hipocresía en el rostro» (*Id.*). En esta comedia humana, el crítico a lo Mefistófeles otorga la celebridad a los autores y colma sus expectativas; es el eslabón insoslayable entre el público y el artista, entre el anonimato y la gloria, la pobreza y la fortuna. Goza pues de un poder terrorífico para hacer y deshacer una reputación a su antojo. Su arbitrariedad depende de su deontología pero resulta difícil resistir la embriaguez de la omnipotencia. Por mucho que Antonio Cortón pretenda ser imparcial declarando que «tiene el crítico la obligación de ser ecléctico y de juzgar a los autores sin fanatismos de escuela y con arreglo al género literario que ellos cultivan» (Cortón, 1889, «Claros y nieblas»: 206) no puede dominar sus impulsos. Así por ejemplo denigra «*La Regenta*, novela henchida de pasajes *pornográficos*» (Cortón, 1889, «¡Sépase quién es *Clarín*!»: 564) porque no adhiere al movimiento naturalista y odia a su rival Leopoldo Alas[3] a quien vilipendia en «El Liberal» por sublevarle el ataque contra Fernández Bremón, amigo suyo (Cortón, 1889: 21):

> Contra este hombre de corazón sano —lanza el articulista cáustico—, de alma generosa, de angelical carácter, contra este escritor, que ha derrochado tantas flores del ingenio, humedecidas con lágrimas, se ha ensañado *Clarín*, ese escritor mordaz que no sirve ni para quitarle las chinelas…

En la invectiva, el reproche del ensañamiento no carece entonces de gracia dado que el periodista se muestra tan cruel como su aborrecido colega con sus infelices víctimas. Precisamente, es esta violencia la que caracteriza su sátira contra las literatas.

2. LAS MUJERES DE PLUMA: DE LA ADULACIÓN AL VAPULEO

Los textos de *Pandemonium* evidencian el punto de vista de un narrador persecutor contra las mujeres de pluma. Como lo advierte René Girard (1982: 35) en *Le bouc émissaire*: «Contrairement à ce que l'on répète autour de nous ce n'est jamais la différence qui obsède les persécuteurs et c'est toujours son contraire indicible, l'indifférenciation». [4]

Ante la emergencia y el incremento del número de mujeres en el mundo de las letras esencialmente masculino, Antonio Cortón se hace eco de la voluntad de dejar separadas la esfera privada femenina de la pública varonil: la pluma es del hombre —

---

[3] La animadversión para con Leopoldo Alas (*Clarín*) es recurrente en toda la obra.

[4] Traduciremos los pasajes en francés en el artículo.

«Al contrario de lo que se suele repetir nunca es la diferencia la que obsesiona a los perseguidores sino siempre su contrario indecible, la indiferenciación».

aunque hay autores mediocres como Taboada según el periodista[5]—. La indiferenciación de las péñolas cuestiona la jerarquía cultural. Produce la imagen trillada de un mundo al revés en que se riculiza al sexo fuerte en la persona del esposo «[…] muy tranquilo, allá en la cocina, espumando el puchero» (Cortón, 1889, «A caza de codornices»: 225). La caricatura de la feminización del hombre en los quehaceres domésticos y la de los valores sociales hollados que sugiere patentiza una degradación. Ante tal situación percibida como un disparate se impone el restablecimiento del orden perturbado por la exclusión del elemento dañino del cuerpo sano de las letras como si se tratara de una plaga pestífera. Semejante cliché que forma parte de la argumentación de la persecución es obvio en «Una carta en contra» de Julio Nombela publicada en otra caricatura de Antonio Cortón titulada *La literata. Agua fuerte* (1883: IV) donde se puede leer:

> Si fuera exacta la pintura que V. hace de esas señoras, sería cosa de pedir al consejo de Higiene una ley que desterrase de las poblaciones a las literatas como nocivas a la salud pública.

Como suele ocurrir, la responsabilidad de una epidemia se imputa a las víctimas a las que se quiere eliminar; éstas son a la vez la causa y el efecto del acoso. En *Pandemonium*, el lugar común se vincula con los prejuicios contra la mujer de letras, prejuicios que sin duda Antonio Cortón está seguro de compartir con los lectores más conservadores de su obra. Apuesta el periodista por una opinión pública en gran parte favorable a tal proscripción. En este consenso social, la pluma femenina no pesa todavía lo bastante para oponerse a la persecución como lo nota el novelista a propósito del crítico: «Hay, pues, ensañamiento en la actitud de V.» (*Ibíd.*). La violencia latente puede expresarse; se plasma en la sátira que se convierte en arma privilegiada al servicio de una especie de caza de brujas.

Pero antes de interesarnos por esas literatas perjudiciales, cabe mencionar a las pocas autoras, objeto de los elogios de Antonio Cortón. Son las excepciones que confirman la regla. No se equivoque el lector: el talento de estas escritoras no ilustra el potencial de la pluma femenina en general sino que atañe a individualidades no representativas de un conjunto; su número muy reducido[6] no constituye una amenaza. El reconocimiento de su capacidad literaria entra en la estrategia del acosador: le sirve para que no le tachen de misógino por capaz de alabar al sexo débil. En *Pandemomium*, se trata esencialmente de la española Emilia Pardo Bazán y la puertorriqueña Lola Rodríguez de Tió. La primera es novelista: se ha liberado del yugo de la poesía, ámbito literario concedido a la mujer de pluma. Su transgresión se sugiere en el calificativo que le da Antonio Cortón llamándola la «diablesa de La Coruña» (1889, «Tormento —Novela, por don Benito Pérez Galdós»: 79), maestra en «rivalizar con Galdós en esta diablura de crear hombres, mujeres y curas de carne y hueso» (*Ibíd*). El crítico se prosterna ante la «primera mujer de esta centuria» (*Id.*), la «semi diosa» (1889, «A mi pariente el cura de Aibonito»: 142) a quien rinde culto. La segunda, menos atípica, deja sonar su lira. Sus versos embelezan a su compatriota que la tiene por «la cantora de los más dulces afectos del alma» (Cortón, 1889, «Claros y nieblas»: 205). Afirma el periodista que: «es también una personalidad literaria de indiscutible originalidad. Es no sólo la primera sino la única» (*Ibíd.*). Hace de ella uno de los pilares de la literatura boringueña al lado de «Padilla, del Valle, Domínguez, Amy, Brau, Zeno-Gandía, Muñoz Rivera, Sama» (Cortón, 1889, «¡Sépase quién es *Clarín*!»: 566). Dos mujeres pues a la altura del sexo fuerte que enriquecen la literatura de ambas orillas del

---

[5] Cortón, Antonio (1889), *Pandemonium,* «El Ateneo en los últimos años »; se puede leer: «Al pan se le llama pan y al mal poeta... Taboada», p. 289.

[6] Fuera de Emilia Pardo Bazán y Lola Rodríguez de Tió reconoce Antonio Cortón el talento de Rosalía de Castro, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Sofía Casanova, Hipatía de Alejandría y Fernán Caballero.

Atlántico pero marginadas en su singularidad. Su estatura aparece tan descomunal que oculta a las numerosísimas escritoras —si nos referimos al *Manual bio-bibliográfico de las escritoras españolas del siglo XIX* (Simón Palmer, 1991)— que luchan para hacerse un nombre. Por eso, no por reconocer el talento de Emilia Pardo Bazán o de Lola Rodrígez de Tió es menos cruel la persecución de Antonio Cortón contra las literatas. El crítico sigue tan despiadado, incluso peor haciendo de las dos «monstruos» la referencia inalcanzable por el resto de las mortales.

Tales infortunadas que se atreven a tomar la péñola ya sufren una discriminación al denominarlas «literata». Bajo la pluma daga de Antonio Cortón, dicha palabra lacera. Conlleva una connotación negativa en sí. Estigmatiza un tipo. Cuando el término «literato» aparece neutro, sinómimo de «escritor»[7], el de «literata» suena irónico. En todos los textos que componen *Pandemonium*, se relaciona con el cliché de la plaga. El narrador suele en el fluir de una frase lanzar una alusión peyorativa a manera de chiste; es como un latiguillo que muestra cuán profundo está arraigado en él este tópico en apariencia trivial, tan trivial que no se pone en tela de juicio y se hace natural: el lector cómplice sonríe. Citemos un ejemplo —entre otros muchos— en que se inserta la imagen manida en un consejo dado al poeta Herrero (Cortón, 1889, «En el Ateneo en los últimos años»: 289-290):

> Aunque vea usted mujeres, cómicos y filipinos en la cátedra del Ateneo, no abandone por eso su sitio de honor; y cuando le abrume el *spleen* y le persiga alguna literata ó le echen tinta en el chaleco, acérquese á esta casa, donde al beber un *gin-coktail* á su salud, se le dirá siempre:
> «¡Inglés, te aborrecí; héroe, te admiro ! »

La voz «literata» es aún más restringida en el sentido que le da Antonio Cortón: para él, significa «poetisa» sin talento, seudoromántica que se queja «lánguidamente de males del espíritu o de nostalgias del ideal» (Cortón, 1889, «Por una errata»: 158) y lanza «para desahogarse, unas seguidillas "a la luna"» (*Ibíd.*). La generalización de la caricatura a todas las versificadoras sin distinción alguna provoca un rechazo de la palabra entre las vates como lo ilustra el poema de Rosario de Acuña titulado «¡Poetisa…!» que evidencia la resonancia vejatoria de la voz. La poeta la censura confesando (Acuña, 1876: 4-5):

> Tiemblo escucharla; ¿será manía?
> Oigo un murmullo cerca de mí:
> no me cuadra
> tal palabra;
> que el murmullo
> que al arrullo
> de la sátira nació,
> me lastima
> con su giro
> y un suspiro
> me arrancó.

El vocablo hiere pues y constituye la primera agresión cometida contra de la mujer de pluma.

Pero la palabra no basta. Se necesita, para que funcione una persecución, poner de realce algo anormal que va a polarizar el encono de la mayoría en la víctima según René Girard (1982: capítulo I). En *Pandemomium*, el crítico pone especial acento en la sexualidad de las literatas. Dedica un artículo titulado «Por una errata» a una tal Blanca Rosicler de su

---

[7] Véase por ejemplo el homenaje rendido a Ros de Olano que acaba de fallecer calificado de «gran literato» por Antonio Cortón, in *Pandemonium,* «Ros de Olano y su tiempo», p. 174.

invención, de apodo *Bisteque,* porque concede sus favores al hombre que le regala un filete y halaga sus composiciones. El crítico ocupa el número 53 en «la larga fila que aguardaba a la puerta de aquel corazón hospitalario» (Cortón, 1889: 160). Esta burla comparable con su *Agua fuerte*, mediante la caricatura y la hipérbole, remite a la transgresión de las normas sociales por el sexo femenino. A la lectura, se pueden formular dos hipótesis. O la literata multiplica a los amantes para gozar y entonces se alza al mismo nivel que el hombre libre respecto a su deseo y pasa por una ninfómana; casada es adúltera y tan sólo ve en el marido un recurso económico para no morirse de hambre —el mote de Blanca no es casual—. O se ofrece ella, siendo el único remedio para acceder a la gloria y se convierte en títere en manos de abusones que la consideran como una prostituta. De todas formas, la literata se reduce a un objeto sexual cuya carrera se debe a sus encantos, argumento típico del perseguidor. Antonio Cortón no oculta las costumbres vigentes en el ámbito de las letras al relatar (1889, «En el Ateneo en los últimos años»: 292):

> muchas literatas que yo conozco […] conquistaron un nombre y vieron su retrato en la Revista artística *La Enagua Ilustrada*, merced a haber tenido amores naturalistas con nuestros más seductores gacetilleros.

En efecto, Blanca Rosicler se hace publicar gracias a sus amores con un impresor. En el caso de una escritora honesta, la notoriedad puede llegar o no o ser tardía. Antonio Cortón tiene perfectamente consciencia del papel ineludible del sexo fuerte cuando recuerda a Gertrudiz Gómez de Avellaneda, cuya celebridad se aplazó porque como lo explica (1889, «Ros de Olano y su tiempo»: 176-177):

> Fue necesario que Don Juan Valera, en sus primeros ensayos críticos, pregonase el mérito de Tula no sólo en el drama sino en la poesía religiosa, para que las gentes fijaran los ojos en aquella señora obesa […].

Si se apiada por su casi compatriota, Antonio Cortón, hombre «mujeriego» (1889, «A mi pariente el cura de Aibonito»: 136), no se subleva contra sus congéneres que aprovechan la situación de dependencia de la literata. En ningún momento condena la conducta masculina. No olvidemos que presenta un punto de vista persecutorio. La víctima forja su propio destino: es culpable y merece castigo tanto su supuesto desenfreno sexual como su vanidad de manejar la péñola.

Llama la atención la violencia que se desencadena contra las literatas. Se suele asociarlas con el vapuleo. Éste es verbal en los artículos. Así se despide el crítico en «Blanco, colorado, pardo (Crítica tricolor)» «con tristeza de sus benévolos lectores y con alegría de [su]s vapuleadas poetisas» (Cortón, 1889: 110). Pero en las ficciones, es físico. El autor lleva la caricatura al extremo: la mujer de pluma sucumbe molida a golpes. Ya en *Agua fuerte*, la versificadora Raimunda agoniza en San Carlos, abandonada por su marido «harto de su romanticismo» (Cortón, 1883: 15), víctima de un capitán de húsares que «dióla una tarde tan soberano vapuleo, que fue necesario conducirla en camilla a la casa de socorro y luego al hospital» (*Ibíd.*: 16). Se repite esa muerte infamante e inicua en «Labra y sus discursos (Propaganda abolicionista)» en que la barbarie doméstica estalla otra vez contra una rubia (Cortón, 1889: 130-131):

> —¡ Ha muerto ! Se metió a literata y la mató de una paliza su marido, uno de la guardia civil.
> —¡ Se metió a literata ! ¡ Cielo divino ! ¡ Oh... ! ¡ Bien muerta está ! [contesta el narrador].

La acometida no pasa por un crimen; no engendra ninguna compasión sino un alivio que alegra: el orden está restablecido. Se ha eliminado a una mujer inepta para los quehaceres del hogar, el papel de madre de familia y de esposa recatada. Es una caída a los

infiernos de un ser considerado como maléfico. El sexo fuerte[8] se ha hecho respetar. Del punto de vista del perseguidor nada más natural: la culpa recae en la vapuleada.

Se encuentra semejante lógica persecutoria en «A caza de codornices», con una víctima de carne y hueso, Julia Codorniu, paradigma de la literata.

3. «DE CETTE AME SI FIERE A JAMAIS ES-TU MAITRE ET VAINQUEUR?»[9]

El coro infernal dirige esta pregunta a Mefistófeles a la hora fatídica de arrojar a Fausto a los abismos y éste le contesta: «J'en suis le maître»[10]. Antonio Cortón se porta como el demonio y reserva en su *Pandemomium* el mismo destino a Julia Codorniu convirtiendo a la poeta en chivo expiatorio. Pero, ¿por qué tal encarnizamiento contra ella en peculiar?

Subsiste un contencioso entrambos. Cuando el crítico publica su panfleto *La literata. Agua fuerte* (1883), una autora se subleva y se atreve a contestarle en nombre de todas «las mujeres que tienen *la desgracia*, según parece, de manejar la pluma»[11] en las columnas de *La Semana Literaria* con un artículo titulado «Defensa de las escritoras injustamente atacadas en el folleto de D. Antonio Cortón *La Literata*» (Codorniu, 10-IV-1884: 1). A los 30 años, profesional de las letras, se siente ella lo suficiente fuerte como para encararse con el conocido periodista. El cual le hubiera mandado a continuación una carta que comenta ella en el número siguiente en un poema, *Campo de Agramante*, con ironía (Codorniu, 20-IV-1884: 6-7):

La autora recibió una atenta esquela
De quien debe escupir… por el colmillo.
El criticón salido del averno
En la carta rendíase galán
Fino, amoroso, melosito y tierno
Mostrando a su enemiga dulce afán.
Para disimular su perrería
Echábale mil flores sin temor,
Y un corazón amante la ofrecía
Partido entre otras cien ¡ ay ! ¡ qué dolor !
Pues a las literatas enamora,
No obstante que tan fiero las ataca
Privadamente dice las adora.
[…]
La dama, a quien impide el qué dirán
Decirle tres verdades frente a frente,
Contestarle quisiera francamente
Que es un pillo, embustero y haragán.

Aparentemente, la poeta quedó insensible a las zalamerías del mefistotélico libelista. Se puede suponer que la herida del amor propio no se cerró en Antonio Cortón, hombre muy vindicativo si se piensa en las reiteradas indirectas lanzadas a *Clarín* o a Pérez Galdós

---

[8] Cabe notar que los agresores pertenecen al ejército y la guardia civil, símbolos del orden establecido.

[9] Berlioz, Hector (1846), *Damnation de Faust, Pandemomium*. «¿De esa alma tan soberbia por siempre eres dueño y vencedor ?»

[10] *Ibídem,* «Soy su dueño».

[11] Véase Turc-Zinopoulos, Sylvie (2008), «Julia Codorniú (1854-?) o cómo se puede lucir el talento natural y también fama adquirir para llegar a inmortal», *La mujer de Letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo* XIX, Edición y dirección de Pura Fernández y Marie-Linda Ortega, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 426-445.

—tachado de diputado cunero por Puertorriquo[12]— a lo largo de su miscelánea. Por lo tanto, el crítico humillado a su vez focaliza el rencor en esta poetisa de «rompe y rasga»[13] que viene a encarnar para él el mismo tipo de la literata. En el panorama de las letras femeninas distingue entonces dos polos opuestos: el del genio y el de la necedad. Así lo deja entender dirigiéndose a su amiga Emilia Pardo Bazán (Cortón, 1889, «Blanco, colorado y pardo (Crítica tricolor)»: 108-109): «¡Que Dios le pague a usted con usura los bienes que a su inteligencia esplendorosa debo, y así alcance tantos siglos de gloria como abundan disparates en las obras de doña Julia Codorniu!».

El satírico vengativo quiere avergonzar a la insolente y así matar varias codornices de un tiro. La violencia aparece como estructura subyacente del texto. Ya en el título, se expresa la persecución con la tématica de la caza cuyo fin lógico es la muerte del ave. Resulta fácil pasar de «codorniu» a codorniz. El plural de la palabra remite precisamente al conjunto de esas hembras vituperadas. La animalización entra en la estrategia de humillación de la víctima. El inofensivo volátil reúne dos referencias implícitas. En la mitología griega, el pájaro se refiere a Asteria que se metamorfoseó en codorniz para escarparse del acoso sexual del águila Zeus (Ovidio: 6, 1-45) —¿se tomaría por un dios irresistible el periodista mujeriego?—. Entre los romanos, se consagra a la lasciva Venus y los amantes se lo regalan. Ahora bien, Antonio Cortón no puede encerrar a la poeta en el esquema de la literata liviana. Católica convencida, publica ella en 1883 la *Doctrina explicada,* precedida de una carta-prólogo del Excmo. Sr. D. Leopoldo Alba y Salcedo y dos series de dramas de familia: *Los pecados capitales* (1884) y *Los mandamientos del Señor* (1885). El criterio definitorio de sexualidad desenfrenada no se aplica en absoluto a la recatada autora. Sin embargo, las connotaciones de la codorniz dejan pasar insinuaciones difamatorias de manera sutil.

El crítico intenta también otra maniobra para rebajar a la escritora y la ataca tomando un poema de juventud «¡Adiós, Madrid!» (1877[14]) sacado de sus *Ensayos poéticos* (1882) o sea muy anterior a su querella.

Con René Girard sabemos que el linchamiento requiere un contexto: el escarnio de la víctima tiene que ser público. El narrador menciona la reunión de varias «personas graves y sesudas» (Cortón, 1889, «A caza de codornices»: 223) en casa de un amigo suyo, teatro del juicio. Por un efecto de bola de nieve hincha el auditorio atraído por la algazara y contagiado por la hilaridad general «produciéndose la misma escena de *El loco de la guardilla*» (*Ibíd.*: 224). Esta bulla va *in crescendo* hasta «la orgía del buen humor » (*Id.*). Recuerda al coro infernal de la *Damnación de Fausto* y corresponde a la segunda acepción de la palabra «pandemónium» como: «Lugar en que hay mucho ruido y confusión» (*Diccionario de la Real Academia*, 2001). La turba se deja seducir y conquistar por el censor, el narrador-Antonio Cortón, que lee en voz alta el poema «¡Adiós, Madrid!». Una complicidad se establece entre los reidores. El reo, solo e indefenso, está presente en la materialidad del libro *Ensayos poéticos* —objeto metonímico— entre las manos del periodista, reducido a un texto descuartizado en estrofas y en versos sueltos que se van comentando como si lo despedazara. Esta técnica de la desmembración facilita la deshumanización de la víctima que no inspira ninguna compasión en el espectador indiferente; lo que resume Henri Bergson (1900) afirmando que: «le comique naîtra, semble-t-il, quand des hommes réunis

---

[12] Véase Cortón, Antonio (1889), *Pandemonium,* «López Bago novelista y Pérez Galdós diputado», pp. 111-121. La querella entre los dos hombres ocasionó el fin de la amistad con Emilia Pardo Bazán. Al respecto, léase «Una palinodia, una carta y varias consideraciones», pp. 354-368.

[13] Es una denominación recurrente bajo la pluma de Antonio Cortón al referirse a las literatas enojadas con él. Véase «Blanco, colorado y pardo (Crítica tricolor)», p. 106.

[14] Se puede deducir el año de composición del poema por la alusión a la marcha de Madrid con el esposo: «Fuera de aquí del hado los rigores,/ Hoy me obligan a irme con mi esposo,/ Y aunque voy a un país algo gracioso,/ Siento dejar la Corte que habité.», en *Ensayos poéticos,* p. 246. Julia Codorniu se casó en 1877 con Gregorio Corrochano Velada.

en groupe dirigeront tous leur attention sur un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence»[15]. Cabe imaginar a Antonio Cortón enunciando el texto con tono de «poetisa de gracia natural» (1889: 224), quizás parodiando la gestualidad hiperbólica de las literatas de pacotilla: causa tanta más risa una persona, cuanto más ignora que es risible. Un sentimiento de superioridad anima al acusador —sentido hebreo de Satanás[16]— como lo explica Baudelaire (1855): «le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité […]»[17]. Precisamente el crítico afamado goza de un sentimiento de potencia ante una mujer vista como un ser débil en un mundo dominado por los hombres, una poeta principiante que necesita apoyo y estímulo: en la carta dirigida a los lectores de los *Ensayos poéticos* confiesa la autora su «temor de no hallar la necesaria indulgencia en el público» y su atrevimiento a «romper el silencio» (1882, «Cuatro palabras al lector»: 233) con la publicación de sus textos.

Antonio Cortón se vale de otra técnica para ahogar la voz de su enemiga: coge a la autora en la trampa de su propio lenguaje. Se adueña del texto manejándolo con fin de ridiculizar a la vate. Por ejemplo, en los dos primeros versos:

> ¡ Adiós, Madrid ! Adiós ciudad amada
> que desde pequeñita fue mi cuna.

el declamador pone de manifiesto con mala fe una torpeza gramatical que desvía en lo absurdo el sentido implícito tomado al pie de la letra e ironiza:

> he de dirigir a la autora una pregunta indiscreta: si desde que Madrid era *pequeñita* sirvió á usted de cuna, ahora que Madrid y usted son *grandecitas*. ¿cuántos años tiene usted, señora Doña Julia Codorniu ?

La pregunta que cierra la burla suena como un desenmascaramiento de la culpable cuya identidad se había callado hasta este momento fulminante. Contribuye a la dramatización de la escena, como un índice amenazador dirigido hacia la acusada. Toda la atención se focaliza en ella: se la señala a la vindicta popular. Ya Bergson (1900: capítulo II) había advertido en su ensayo que: «Toujours un peu humillant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale»[18]. En el artículo de Antonio Cortón, la risa va más lejos: se hace cruel para aniquilar a la rea, para alcanzar lo más íntimo en ella, su estima de sí misma. Nada más destructor para un individuo.

El recurso principal de que se sirve el crítico corresponde a lo que llama el filósofo francés «le diable à ressort» (*Ibíd.*). Se trata de un juguete cuyo mecanismo repetitivo divierte mucho a los niños. Una caja contiene un diablillo que surge de sopetón cuando se la abre y desaparece al cerrarla. Dos voluntades se oponen con la victoria final del jugador más fuerte que se echa a reír. En «¡Adiós, Madrid!», Julia Codorniu hace las veces de la muñeca que intenta expresar su pesar mientras que Antonio Cortón le tapa la boca reiteradamente interrumpiendo el fluir del poema a su antojo con sus comentarios cáusticos. La mujer de pluma a punto de marcharse de la capital vive un drama íntimo: se

---

[15] «Lo cómico nacerá, al parecer, cuando los hombres reunidos en grupo focalicen todos su atención en uno de ellos, haciendo callar su sensibilidad y ejerciendo sólo su inteligencia».

[16] Girard, René (1982), *Le bouc émissaire*, Éditions Grasset & Frasquelle, Paris. «C'est grâce à son habilité mimétique bien connue que Satan réussit à accréditer le mensonge d'une victime coupable. Satan, en hébreu, signifiel *accusateur*», p. 288. «Gracias a su habilidad mimética bien conocida consigue Satanás que se dé crédito a la mentira de una víctima culpable. Satanás, en hebreo, significa *acusador*».

[17] «La risa es satánica, es pues profundamente humana. Es en el hombre la consecuencia de la idea de su propia superioridad […]».

[18] «Siempre algo humillante para aquel que es su objeto, la risa es realmente una especie de vejación social».

despide del Edén de su infancia y adolescencia, de su familia e intenta aplazar un poco la salida pidiendo al conductor de la diligencia:

> Detén, cochero, el tiro tan brioso;
> Deja que mire una vez más, y aun cuatro,
> Esta ciudad amada que idolatro
> Y este río que bien la hermoseó.

El crítico malévolo elige la situación material del coche que está esperando para apresar a la tardona machacando su exhortación a que se vaya de una vez. Se instaura con los versos citados interpretados en su sentido literal un discurso paralelo con los apartes del periodista dirigidos al público. Se pasa de un drama a una comedia gracias al efecto mecánico de las intervenciones prosaicas. El público —o el lector— puede visualizar la escena como lo sugiere el pasaje siguiente (Cortón, 1889: 226 y 228):

> «Preparada ya está la diligencia»,
> ¡Arre, mula!
> […]
> «Detén, cochero, el tiro tan brioso»;
> Al contrario, cochero, ¡sal a escape!
> «deja que mire una vez más, y aun cuatro»
> Y aun cinco, si usted quiere. Es número más bonito.
> «esta ciudad amada que idolatro
> y este río que bien la hermoseó».
> ¿Pero todavía no se ha marchado usted?

Y concluye el sarcástico articulista: «¿No escucha usted los cascabeles de las mulas? Pues yo no se los pongo al gato. ¡Ea! ¡Que se marcha la diligencia! »

El diablillo no vuelve a salir de su caja. Antonio Cortón silencia la última estrofa que repite la primera para suprimir la empatía con Julia Codorniu y le da la estocada citando otro poema titulado «¡Qué desgracia!».

Recurre en éste a la repetición mecánica de la palabra «seso» para abrumar a su víctima afirmando que ella carece de él. Remata a la codorniz acosada, interpretando la última palabra que concluye el texto como confesión espontánea por la misma autora de su culpabilidad al decir:

> En vez de cariño, inspiro
> Tan sólo lástima o risa.

Y lanza triunfante: «¡Oh, amigo lector! ¡Nos presentía!» (*Ibíd.*: 229). Otra vez, la poeta cae en la trampa de la palabra desviada. El escarnio no podía terminar mejor con la prueba de necedad dada por la propia literata. La hilaridad que provocará el crítico es el tiro de gracia que acaba con Julia Codorniu.

René Girard (1982: 62) aclara lo que entiende por «chivo expiatorio» haciendo constar que:

> *La victime est un bouc émissaire.* Tout le monde entend parfaitement cette expression; personne n'hésite sur le sens qu'il faut lui donner. Bouc émissaire désigne simultanément l'innocence des victimes, la polarisation collective qui s'effectue contre elles et la finalité collective de

cette polarisation. Les persécuteurs s'enferment dans la «logique» de la représentation persécutrice et ils ne peuvent plus en sortir.[19]

¿Cúal es la finalidad de esta focalización en Julia Codorniu como chivo expiatorio por todas las literatas? Hemos visto que Antonio Cortón intenta desacreditar a la escritora por la risa. Procura encerrarla en la caricatura de la literata mala esposa porque le cuesta a ella dejar Madrid para seguir a su marido, mala ama de casa ignorante de los precios alimenticios o de las labores de su sexo. Quiere que ella pase por una loca —le pregunta si vivía en Leganés—; hace del dolor del adiós una farsa. Esta estratagema oculta el valor de la autora. Susan Kirkpatrik (1992: 45) señala en su antología que «entre 1870 y 1895 no son más que diez las nuevas poetas que dan una colección a la prensa» entre las cuales menciona a Julia Codorniu[20] que forma parte de esta tercera generación de vates. No transgrede ésta el campo tradicional otorgado a la autoría femenina sino que asume su identidad de mujer forjada por la poesía romántica de sus predecesoras —sus modelos son Carolina Coronado y Angela Grassi—. Como muchas principiantes inicia su carrera con sus *Ensayos poéticos,* título evocador de una joven que se «ensaya» a escribir. Nada escandoloso o estrambótico. Por lo contrario, el conjunto de la obra da pruebas del dominio del arte del verso. Julia Codorniu compone sonetos, romances, redondillas de rimas abrazas, cuartetos serventesios, quintillas, coplas. Precisamente, las interrupciones perpetuas de Antonio Corton en «¡Adiós, Madrid!» destruyen el lirismo de la octava aguda[21] elegida para decir el desgarramiento del yo sufrido. La temática de la despedida es recurrente entre las poetas. Recordemos por ejemplo el soneto «Al partir» de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1841: 7) —a quien venera el puertorriqueño— y su terceto:

¡Adiós, patria feliz, edén querido!
¡Doquier que el hado en su furor me impela
tu dulce nombre halagará mi oído!

La edad de composición del texto, el vocalubario, el desgarro, el tono lírico se parecen y es de suponer que los versos no hubieran dado lugar a la burla en el admirador de la escritora cubana; éste no hubiera apresurado a la joven a que subiera al barco. Lo que una vez más patentiza la mala fe del crítico vengativo.

Julia Codorniu no se contenta con imitar a sus predecesoras. Contribuye a la renovación de la poesía femenina al abordar temas menos convencionales siguiendo los pasos de las escritoras de su generación[22]. En los dos textos elegidos por Antonio Cortón, alude al difícil papel de la esposa en conflicto con el modelo del «ángel del hogar» y las obligaciones matrimoniales que engendran una gran frustración. Al contrario de lo que afirma el satírico, no se despreocupa de lo cotidiano, del problema del dinero. Se refiere también a lo cruel que puede ser la condición del sexo débil con amargura (Codorniu, 1882: 250):

Mujer soy, y mi desgracia

[19] «*La víctima es un chivo expiatorio.* Todos entienden perfectamente la expresión; nadie duda sobre el sentido que hay que darle. Chivo expiatorio designa simultáneamente la inocencia de las víctimas, la polarización colectiva que se produce contra ellas y la finalidad colectiva de esa polarización. Los perseguidores se encierran en la "lógica" de la representación persecutora y ya no pueden salir de ella».

[20] Señala la estudiosa que se podrían añadir los nombres de otras poetas que no figuran en su antología como: « Julia de Asensi, Julia Codorniu, Carolina Valencia y Mercedes de la Velilla». *Ibíd.*, nota 34.

[21] El poema se compone de endecasílabos con rima aguda en el cuarto y el octavo verso según el esquema siguiente: abbc(agudo). deec(agudo).

[22] Susan Kirkpatrick (1992) se refiere a las literatas nacidas entre 1850 y 1869 entre las cuales menciona a Rosario de Acuña, Sofía Casanova, Filomena Dato Muruais, Concepción Estevarena y Gallardo, Blanca de los Ríos de Lampérez, Josefa Ugarte Barrientos.

en triste afección estriba;
Nada me falta, y no obstante,
¡Me parece tan amarga la vida!

Quizás sea este tipo de confesión, más íntima que declamatoria, lo que juzgue indecente el periodista que prefiere el recato en la mujer. Interpretamos los dos últimos versos (*Ibíd.*):

En vez de cariño inspiro
Tan sólo lástima o risa.

como el impedimento a un pleno desarrollo del ser a la vez como mujer y poeta. Julia Codorniu se siente prisionera de su sexo, trampa de la que no puede escarparse. Lo que suscita una reflexión sobre el difícil acceso al mundo de las letras para la escritora y plantea el problema de su credibilidad en un mundo masculino hostil. Tal situación inextricable en vez de apiadar da pie a la burla entre los hombres que defienden su superioridad.

En su artículo «¡A caza de codornices!», el escarnizamiento de Antonio Cortón no tiene límite: gracias a su panfleto se jacta de «hacer descuajarse de risa a Cuba a Puerto-Rico, a donde [va] a llevar [a Julia Codorniu] en un cascarón de nuez; y se reirán en Ultramar […]» (1889: 224). El linchamiento se internacionaliza allende el Atlántico. Es la muerte literaria del chivo expiatorio la que subyace bajo el texto persecutorio. Pero se esconde el ajusticiamiento de la víctima. La supresión de ésta como acto fundador restablece el orden perturbado y hace surgir otro, una República de las letras únicamente poblada de mujeres de excepción como Emilia Pardo Bazán o Lola Rodríguez de Tió tan poco numerososas que no amenazan la supremacía masculina.

Antonio Cortón se venga con la risa de la insolente Julia Codorniu a distintos niveles: como mujer de quien se deshace entregándola al marido lejos de Madrid, modo de constreñirla a que respete las normas sociales de la perfecta casada; como objeto sexual que desdeñó sus galanterías; como voz poética que sofoca y condena al silencio; por fin, como ser humano a quien niega la posibilidad de realizarse con la pluma.

En el *Pandemonium*, la caza fue buena: con una codorniz se mató a cuantas hubieran pensado imitarla. Sin embargo, tal el fénix, el ave renacío de sus cenizas para publicar *Mis versos*[23] en 1894, prueba del empeño de una literata en seguir su vocación a pesar del linchamiento del que fue víctima.

BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA, Rosario de (1876), *Ecos del alma*, Impr.de Gómez de Fuentenebro, Madrid.

BAUDELAIRE, Charles (1855), *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, publicado en *Le Portefeuille,* juillet 1855. Collections Litteratura.com.

BERGSON, Henri (1900), *Le rire. Essai sur la signification du comique.* Sitio web: http// www. Uqac. Uqebec.ca:zonz30:Classiques_des_sciences_socilaes:index.html.

[23] *La Correspondencia de España* (11-XII-1894) anuncia que: «La conocida escritora doña Julia Codorniu acaba de publicar, con el título de *Mis versos*, una colección de poesías sobre diversos asuntos relacionados con la vida social de la mujer.

Aparte las exageraciones y utopías que al tratar del matrimonio sienta como verdades inconcusas la señora Codorniu, y con las que no podemos estar conformes, hay, en la parte del libro destinada a tratar de la condición civil de la mujer, consideraciones muy razonables», p. 2.

CODORNIU, Julia (1882), *Ensayos poéticos* en *Las fraguas de Pont-Avesnes novela de Ohnet publicada en «La Correspondencia de España». Romancero*, Imprenta y litografía de la guirnalda, calle de las pozas, 12, Madrid.

—— (1883), *Doctrina explicada,* precedida de una carta-prólogo del Excmo. Sr. D. Leopoldo Alba y Salcedo, Apaolaza, Madrid.

—— (10-IV-1884), «Defensa de las escritoras injustamente atacadas en el folleto de D. Antonio Cortón *La Literata*», en *La Semana Literaria*, Madrid.

—— (20-IV-1884), «Campo de Agramante» [Un escritor que aquí en Madrid moraba…], en *La Semana Literaria*, Madrid.

—— (1884), *Los pecados capitales*, Imprenta de Francisco G. Pérez, Valverde, 35, Madrid.

—— (1885), *Los mandamientos del Señor,* Imprenta de Francisco G. Pérez, Ballesta, 9 bajo, Madrid.

CORTÓN, Antonio (1883), *La literata. Agua fuerte.* Librería de D. Guio, Arenal, 14, Biblioteca Diamante, Madrid.

—— (1889), *Pandemonium. (Crítica y sátira)*, Victoriano Suárez, Primera y última edición, Madrid.

GIRARD, René (1982), *Le bouc émissaire*, Éditions Grasset & Frasquelle, Paris.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1841), *Poesías*, Prensa Tipográfica, Madrid.

KIRKPATRICK, Susan (1992) *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Castalia Instituto de la mujer, Biblioteca de escritoras, Madrid.

OVIDIO, *Las Metamorfosis.*

SIMÓN PALMER, María del Carmen (1991), *Manual bio-bibliográfico de las escritoras españolas del siglo XIX,* Editorial Castalia, Madrid.

TURC-ZINOPOULOS, Sylvie (2008), «Julia Codorniú (1854-?) o cómo «se puede lucir el talento natural y también fama adquirir para llegar a inmortal», *La mujer de Letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo* XIX, Edición y dirección de Pura Fernández y Marie-Linda Ortega, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, pp. 426-445.

—— (2010), «La pluma arrancada a la mujer de letras en *La literata. Agua fuerte* (1883) de Antonio Cortón. (Intento de lectura sicoanalítica)», *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo...*, P. Civil et F. Crémoux (eds.), Editorial Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt.

ICONOGRAFÍA DE LA EMANCIPACIÓN FEMENINA: LOS FANTASMAS DE LA MUJER POLÍTICA

Isabelle Mornat
Université Paris-Est, LISAA (EA 4120), UPEMLV, F-77454, Marne-la-Vallée, France

> Porque, así como la naturaleza, como dijimos, y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca.[1]

La mujer política como sujeto de derechos políticos no existe en el siglo XIX. Sin embargo desde principios de siglo varias fueron sus participaciones políticas: durante la guerra de la Independencia, en sociedades patrióticas, en clubes liberales[2], en las revueltas republicanas, en los partidos republicanos a partir de los años 1870.[3]

El debate sobre las ideas políticas de la mujer surge una y otra vez a lo largo del siglo con los mismos argumentos para rechazar su actuación en el ámbito público. Este rechazo se hacía desde la perspectiva imperante de la división de las esferas. Una dicotomía tan fuerte que pudo desarrollarse la idea de una política de las mujeres al amparo de la esfera privada. Desde los sectores más opuestos se comenta en efecto la influencia política de la mujer en el seno de la familia. Es así como Francisco Pi y Margall subraya:

> Puede la mujer influir en la marcha política de los pueblos; pero ejerciendo su acción sobre su marido, su padre, sus hermanos, sus hijos si los tiene, inflamándolos en el santo amor de la humanidad y de la patria.[4]

Mientras, desde el periódico *La Margarita*, Salvador María de Fábregues, Juan de Luz y Patrocinio de Biedma en 1871 defienden la misma postura en tres artículos no sin recovecos o contradicciones:

> No pretendemos que la mujer *haga política*; sería, a más de inútil, ridículo, porque nada puede por sí misma, pero abrigamos la convicción de que debe comprenderla, para influir en el ánimo de los hombres que la rodean, e inclinarlos a lo que según su corazón y su razón era mejor.[5]

Tan asentada y admitida es la idea del vínculo entre la mujer y el espacio doméstico que la naturaleza política de la familia desaparece de los discursos normativos cualquiera sea su origen. El debate sobre las relaciones entre las mujeres y la política incluye todos los argumentos que se esgrimieron durante el siglo siguiente para defender o al contrario condenar el derecho de votar. Las advertencias vuelven a repetir el riesgo de exponer la honra femenina, el peligro de la destrucción de la familia como consecuencia de la subversión de un orden legítimo, o, para algunos defensores de los intereses femeninos como Concepción Arenal, la falta de preparación de las mujeres y el riesgo de la atracción hacia los extremos y el fanatismo. La ideología de la domesticidad y de la división de las esferas se radicaliza en la segunda mitad del siglo: la diferencia de los sexos viene a legitimar

---

[1] Fray Luis de León, *La perfecta casada*, Madrid, Taurus, 1987, p. 154.
[2] Gloria Espigado Tocino, «Las mujeres en el nuevo marco político», *Historia de las mujeres en España y América latina. Volumen III, Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Isabel Morant (Dir.), Madrid, Cátedra, 2006 [2005], pp. 27-60, p. 44.
[3] Concha Fagoaga, *La voz y el voto de las mujeres 1877-1931*, Barcelone, Icaria Antrazyt, 1985, p. 59.
[4] Fransisco Pi y Margall, « La misión de la mujer en la sociedad », *La revolución Gloriosa. Un ensayo de regeneración nacional (1868-1874), Antología de textos*, Gregorio de la Fuente Monge y Rafael Serrano García (Ed.), Madrid, Biblioteca nueva, 2005 [1869], pp. 106-107, p. 106.
[5] Patrocinio de Biedma, « La política de la mujer », *La Margarita*, 20-8-1871, pp. 161-162, p. 162.

la desigualdad y la exclusión de las mujeres de los derechos del individuo. El discurso naturalista enriquecido con los descubrimientos de la medicina y de la biología se fortalece. En su conferencia «¿Cuál es la misión de la mujer en conformidad a su modo de ser físico y moral?» Cortejarena y Aldevó subraya los peligros de la salida de las mujeres al espacio público:

> ¿Ha de intervenir la mujer en la vida activa? ¿Ha de ser política, industrial y literata? De ningún modo. Para dedicarse a otras ocupaciones que las propias de su sexo, tiene que prescindir de sus más bellas cualidades, destruir la familia, abandonar a sus hijos, huir, en una palabra, del hogar doméstico, convirtiéndose así en un elemento perturbador, cuando debe ser un elemento de civilización.[6]

A pesar de las numerosas reacciones provocadas por la mujer política, la reivindicación de derechos políticos es marginal. Los movimientos sufragistas británicos y norteamericanos no tienen aceptación. En su mayoría, son proyectos educativos los que se defienden de forma más firme y consensual. Concha Fagoaga al comentar la enmienda de los neocatólicos en 1877 sobre el derecho de voto femenino (para las mujeres que tenían la patria potestad) al proyecto de ley electoral indica que el sufragismo había penetrado en España pero se había quedado en núcleos «cortocircuitados a un campo no activo, no militante, pero sí de reflexión, muy circunscritos a determinadas corrientes de la burguesía que no encontraron desde luego el momento histórico para expandir su pensamiento».[7] Fuera del acervo de discursos que conforman el edificio normativo que define los papeles de cada género, algunas voces aisladas defienden de forma más radical una igualdad de derechos como la republicana Carolina Pérez en 1872.[8]

La mujer política no existe pero es temible. Esta figura fantasmática, más hipotética que real, está proyectada desde el ámbito de las restricciones del discurso normativo sobre el papel del hombre y de la mujer en la sociedad. Como subraya Michelle Perrot «l'analyse du pouvoir des femmes est aussi un enjeu de pouvoir».[9] El debate sobre la imposible mujer política es una forma de volver a marcar los contornos de las dos esferas.

Desde el tipo de la político-Mana en *Los españoles pintados por sí mismos* en 1843 hasta «Las mujeres que se imponen» según Cilla en 1892, el tipo de la mujer irrumpe y evoluciona en el ámbito de la sátira. En el contexto de la Revolución Gloriosa surgen algunas caricaturas acerca del club republicano femenino. Mostraremos que estas caricaturas no sancionan a las transgresoras sino que escenifican la emancipación social de la mujer, en plena conquista de un espacio que no le corresponde. Las caricaturas de los años 1880 y 1890 al contrario se basan en una degradación de la mujer cuya sexualidad sospechosa descalifica su actuación.

La revolución de 1869 supuso un cambio en el tratamiento satírico de la mujer política. Antes de la fecha los dibujantes parecen jugar con la falta de referencia de la expresión. En *Don Diego de Noche*, Valeriano Bécquer emplea los estereotipos femeninos costumbristas para encarnar ideas políticas: la *nea* representa a la vieja santurrona, la progresista es la figura de la carrerista, la demócrata es la Manola y por fin la unionista es la dama de buen tono que puede confundirse con la *cocotte* de coche y palco (Fig. 1).[10] El uso de los estereotipos construye un panorama alegórico que choca con el título, en el contraste

---

[6] Francisco de Cortejarena y Aldevó, *Discurso leido en la sesión inaugural de la Sociedad ginecológica española celebrada el domingo 5 de Diciembre de 1875 por el doctor D. Francisco de Cortejarena y Aldevó, vicepresidente de la misma*, Madrid, Imprenta de Alejandro Gómez Fuentenebro, 1876, p. 25.

[7] Concha Fagoaga, *op. cit.*, p. 88.

[8] Carolina Pérez, «La mujer en la democracia», *La Ilustración Republicana Federal*, 28-03-1872, pp. 104-105.

[9] Michelle Perrot, «Les femmes, le pouvoir, l'histoire», *Une histoire des femmes est-elle possible?*, Paris, Rivages, 1984, pp. 206-222, p. 210.

[10] Agradecemos a Marie-Angèle Orobon la oportunidad de comentar esta composición.

descansa el recurso satírico. Al crear una equivalencia entre alegoría y estereotipos, la referencia anunciada desde el título se desvanece. En el *Museo Universal*, las dos viñetas de «La política bajo el punto de vista de las mujeres», representan mujeres de carne y hueso pero la política está ausente de sus preocupaciones más dirigidas hacia los cantores de la ópera. La lámina de Valeriano Bécquer cuestiona la frivolidad de las damas de la alta burguesía que se opone a la gravedad de los asuntos políticos.[11]

En enero de 1869 la mujer política surge en una lámina de seis viñetas titulada «Actualidades» realizada por Perea. Remite a la aparición de clubes republicanos femeninos en la capital. Carmen Pérez Roldán recuerda el panorama de nuevas perspectivas ofrecidas por los republicanos: introducción de las mujeres en los clubes políticos masculinos, en la actividad política, participación en mitines, dirección de periódicos, militancia, extensión de la labor caritativa de algunas asociaciones femeninas a asuntos políticos, etc.[12]
Cada viñeta insiste en la salida de la esposa y madre del hogar y en el consecutivo caos que supone la transgresión. El conjunto se basa en el discurso normativo para recordar de alguna forma la irresponsabilidad de la transgresora. Es lo propio de la imagen satírica que está construida alrededor de una paradoja resumida por Ségolène Le Men al comentar la serie de Daumier *Les Bas-Bleus*:

> L'artiste met en évidence –fût-ce pour s'en moquer–, de nouvelles façons d'être féminines, symptômes d'une condition qui change et qui affecte particulièrement le monde de la presse, y compris le lectorat du *Charivari* : c'est là toute l'ambivalence de la caricature au XIXe siècle, dont la fonction n'est pas seulement de rabrouer, mais aussi, par le rire, de focaliser l'attention sur certains domaines en débat.[13]

El conjunto resulta ser una puesta en escena gráfica de las distintas advertencias del discurso normativo al convocar los deberes naturales de la mujer: educación de los niños y cuidado de los miembros de la familia. Las tres primeras viñetas proponen juegos de palabras con expresiones sacadas del campo léxico de la política. La comicidad resulta de la colisión entre esfera política y esfera privada realzada en los comentarios. Perea utiliza en la segunda viñeta un motivo ya dibujado antes por Daumier o por Cruikshank para retratar a la literata entregada a su labor que deja también que el hogar y los niños corran el riesgo de ahogarse o quemarse (Fig. 3y Fig. 4). La continuidad del motivo nos recuerda la continuidad de las dos figuras transgresivas. La literata es el gran objeto de burla en la primera mitad del siglo, pero cuando algunas escritoras ya pudieron demostrar sus habilidades y su honra quedándose en los límites de la creación literaria femenina, la mujer política la sustituyó.[14]

La mujer que deja el hogar para acudir al club peligra el equilibrio familiar, en eso Perea se sitúa en la misma vena que sus antecesores Daumier y Cruikshank. Las exaltadas francesa e inglesa dan la espalda a sus responsabilidades maternas. Las mujeres de Perea simplemente, dejan el hogar para salir fuera. Su ausencia del templo familiar amenaza con romper la armonía. La última viñeta remata la salida y muestra cómo un gomoso intenta entrar en la nueva esfera femenina. Las sanciones de la transgresión no recaen directamente en la transgresora. La degradación física como la virilización puede ser una forma de castigar a la renegada pero en este caso su ausencia nos muestra que la caracterización del blanco de la sátira no es tan evidente. La estrategia apunta más bien a la exclusive división sexual de los espacios.

---

[11] «La política bajo el punto de vista de las mujeres », *El Museo Universal*, 21-3-1869, p. 96
[12] Carmen Pérez Roldán*, El Partido Republicano Federal (1868-1874)*, Madrid, Endymion, 2001.
[13] Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008, p. 149.
[14] Emilia Pardo Bazán es el blanco de muchas caricaturas por sus incursiones en ámbitos reservados como la crítica o la novela naturalista y por su empeño en ingresar en la Academia.

Por los mismos años Ortego representa varias situaciones relacionadas con el club siguiendo el mismo esquema. En el primer caso, el dibujante recurre a un dispositivo heredado del mundo al revés (Fig. 5). En este tipo de imagen, la inversión no se limita a los papeles sexuales, las viñetas suelen acompañarse de un conjunto de situaciones naturales también invertidas. Por lo que Jacques Revel advierte: «la représentation imagée tend à naturaliser les rapports qui régissent les statuts et les rôles sexuels, et laissent entendre que tout déplacement des valeurs sexuelles (et, d'ailleurs, plus généralement sociales, est aussi impensable qu'un bouleversement des propriétés du monde physique ».[15] Sin embargo el comentario de la primera viñeta permite introducir una distancia respecto a la inversión de papeles ya que el esposo asume por completo sus nuevas tareas. En la segunda, la cara del hombre mirando al espectador establece una complicidad que tampoco coincide plenamente con el esquema de la inversión de los papeles sexuales. Ortego introdujo estos dos elementos para convertir la antigua utopía en escena realista en la que la víctima intenta cumplir con su papel lo mejor posible. La cuna y la cocina son dos espacios femeninos que reduplican las actividades del hombre. El dispositivo satírico tampoco apunta a condenar a la mujer. De hecho no lleva ningún rasgo de degradación física, al contrario del marido.

Ortego representa a la mujer en el club (Fig. 6). Recurre a la dialéctica de los espacios. En la antesala del club cuelgan las criaturas de las perchas del guardarropa: la oradora adviene cuando se deshace de la función materna. En la segunda viñeta, Ortego caracterizó a la oradora con los rasgos despectivos evocados ya por García Tassara en su retrato de la «Político-Mana» en que indicaba: «el furor de la política la posee»[16]. Siguiendo también el modelo exaltado dibujado por Daumier para la serie *Les Divorceuses*, Ortego representa a su oradora boquiabierta, inclinada y con los brazos levantados.[17] Aunque la mujer lleva alguna ligera marca de degradación física en el rostro, el recurso satírico está introducido por el comentario. La expresión «salvación de la patria» se opone de modo burlesco a «el cuidado del hogar doméstico». La primera expresión remite a la «*patrie en danger*», de la retórica revolucionaria de 1792, en la leyenda de la primera lámina de *Les Divorceuses* de Daumier. El dibujante parece introducir un comentario suyo al usar los paréntesis para socavar la retórica tribunicia: la negrilla subraya una calificación acuñada para referirse al modelo de mujer en el discurso normativo, «ángel del hogar» o «perfecta casada». Numerosos son los títulos derivados de la ideología de la domesticidad que incluyen esta expresión, hasta la crítica del ideal erróneo por Concepción Arenal en *La mujer de su casa* (1883). El comentario del dibujante parece subrayar la ineficacia del furor político de la oradora condenada a un sermón sin efectos. También recuerda una de las preocupaciones de los defensores de los derechos femeninos, la falta de preparación de las mujeres y su abulia.[18]

Urrutia recurre también a la oposición de las esferas en dos composiciones publicadas en *El Almanaque de la Risa para 1870* (Fig. 7). Otra vez el dibujante no sanciona directamente a la transgresora sobriamente representada. En la primera viñeta, el comentario permite recordar el vínculo entre las mujeres y los quehaceres domésticos con

---

[15] Jacques Revel, « Masculin/féminin: sur l'usage historiographique des rôles sexuels », *Une histoire des femmes est-elle possible?*, Michelle Perrot (Dir.), Paris, Rivages, 1984, pp. 121-140, p. 135.

[16] Gabriel García Tassara, «La político-mana», *Los españoles pintados por sí mismos*, *Tomo II*, Madrid, Visor Libros, 2002 [1843], pp. 39-47, p. 40.

[17] Daumier, serie *Les Divorceuses*, n°1, *Le Charivari*, 4-8-1848.

[18] Es así como Concepción Sáiz Otero analiza los avances del feminismo en España en «El Feminismo en España», publicado en *La Escuela Moderna* en 1897: «La mujeres latinas, más apasionadas y esclavas del corazón, no han demostrado grandes alientos para lanzarse al campo de los hechos, y bien halladas con el supuesto y tradicional reinado en el hogar, gastan su esfuerzo en teóricas exposiciones con las que pretenden obtener al auxilio del hombre infundiéndole el convencimiento de que ellas mismas carecen», Catherine Jagoe, Alda Blanco, Cristina Enríquez de Salamanca, *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998, p. 515.

juegos de palabras, como «Don Pedro Alcover». Urrutia recurre a la inversión de los roles sexuales en la segunda composición en que los padres asumen el cuidado de los niños.

Estos cuatro ejemplos actualizan el legado de la imagen popular y enfocan la participación en el club desde la perspectiva de una salida de la esfera privada. En la lógica imperante, sintetizan el mayor desafío que supone la mujer política sin apenas condenar a la transgresora. El debate se sitúa siempre en la controvertida repartición de los espacios y en la entrada de lleno de la mujer en el espacio público. El verdadero tema de las composiciones resulta ser las férreas limitaciones de la ideología de la domesticidad que se contemplaban en el momento de esbozar la figura de la mujer política.

Estas láminas parecen vinculadas por completo a un contexto histórico preciso, el año 1869, en que el republicanismo de cierta forma posibilita la realización del fantasma de la mujer política. Recordemos que Luis Rivera, director del periódico *Gil Blas*, es un acérrimo defensor de los derechos femeninos, y sus juicios a veces contrastan por completo con los de sus periodistas. Antiguo redactor en *El Defensor del bello Sexo* (1845-1846)[19], vuelve una y otra vez a hablar de los derechos de la mujer defendiendo la idea de representación y de responsabilidad social, dos conceptos que incluyen los temas de la educación, el trabajo y el derecho de votar. En su argumentación se desmorona la división de las esferas:

> Los que quieren hacer de la mujer solamente una madre de familia, quieren perpetuar la servidumbre en el mundo y entronizar el egoísmo en el género humano. Poner en manos de la mujer la primera educación del hombre, hacerla también reinar sobre los hombres, para negarla luego el derecho de hablar ante los hombres, me ha parecido siempre la más sangrienta contradicción que puede inventarse.[20]

Muy distintas son las caricaturas de la oradora publicadas años más tarde en periódicos que no ostentan un criterio político definido como *La Avispa*.[21] En este periódico, M. González compone una lámina titulada «Los buenos ciudadanos» que reúne siete escenas con tres oradoras. Las tres oradoras están degradadas al verse afectadas por una hiper-sexualidad o una sexualidad fuera de la norma. Los hombres peludos se identifican de inmediato como socialistas. La lámina ataca tanto a las mujeres como a los hombres que comparten su ideario. El comentario que acompaña la viñeta de la primera oradora evoca a Safo y desplaza el tema de la división de las esferas al terreno de la sexualidad desviada (Fig. 8). En el caso de la segunda oradora el comentario «Modera tus ímpetus» y la violencia sugerida de los ademanes remiten, en el conjunto de la composición, a un comportamiento sexual también fuera de la norma (Fig. 9). La homosexualidad y la ninfomanía permiten sancionar a la transgresora como lo subraya en «Women and the Deployment of Sexuality in Nineteenth-Century Spain», Jennifer Smith:

---

[19] Inmaculada Jiménez Morell, *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1992, p. 67.

[20] Luis Rivera, «Lo que corre por ahí», *Gil Blas*, 16-10-1867, p. 1.

[21] No aparecen muchas informaciones sobre el título sin embargo un texto titulado «Ojeadas» en el primer número del 6-2-1883 indica: «Para LA AVISPA, Dios mediante, no ha de haber dificultades ni paños calientes, y lo mismo combatirá los excesos sinalagmático-bilaterales de Pi y Margall, que los éxtasis carlófilo-presbiterianos del ex-joven Carulla. Una amplia interpretación de los principios democráticos, sin que por eso sean extremados en sentido intransigente ; una profunda aversión a los hombres erigidos en pontífices infalibles de un partido, y una severa imparcialidad en todos los asuntos que por igual afectan a la política, a la literatura, a cuanto, en fin, revista un carácter público, y como tal discutible, habrán de ser los móviles que inspiren la conducta de este periódico, que, entre otros inapreciables méritos, tiene el de no estar escrito por Teodoro Guerrero».

> Women who defied the boundaries of femininity by seeking the right to use birth control, to pursue sexual satisfaction, to move freely outside the home, to vote, or to have equal access to education and job opportunities could now be accused of sexual perversions such as nymphomania or lesbianism[22].

La acción y el discurso políticos están descalificados al estar presentados como prontos dictados por una naturaleza desenfrenada. La hipersexualización está plasmada en el cuerpo de la última oradora (Fig. 10). La inversión heredada de la imagen popular se convierte en confusión de connotaciones sexuales muy atrevidas. M. Gónzalez crea una figura de oradora singular, que ostenta el cuerpo de las artistas que invaden la portada de las revistas erótico-festivas y que viste un uniforme militar, que fuma y parece dominar al marido abatido por el peso de su nueva condición. El peligro que conlleva el espacio público para la honra femenina justificaba ya el encerramiento de la perfecta casada. Es un recurso evocado a veces en artículos satíricos. En el periódico de Carlos Frontaura, *El Cascabel*, defensor de la moralidad y del buen gusto, Ricardo Sepúlveda publica un artículo en 1868 titulado «Mujeres públicas».[23] El título permite entender el tratamiento escogido a pesar de las denegaciones irónicas del autor que afirma: «Sí, señores, sí, lo repito; me entusiasmo ante la perspectiva de una polla o una jamona pidiendo la palabra para una alusión personal o cosa por el estilo, en el Congreso de los diputados». M. González no cuestiona la división de las esferas como obstáculo insuperable sino que vuelve a reafirmar la ideología de la domesticidad convocando la histerización del cuerpo femenino.[24]

A finales del siglo, Cilla retoma la dialéctica instaurada en 1869. En su composición «La mujer se impone», otra vez surge la oposición de los espacios sexualizados en un tríptico alegórico. Cilla coloca a sus tres protagonistas en ámbitos masculinos: la sala de armas, el club, y el ruedo. El florete y el rejón aparecen como los atributos fálicos de la conquista de espacios nuevos. El cartelito «Mademoiselle Leonide, profesor de esgrima» puede remitir a las salas de armas reservadas a las damas, a las prácticas de este deporte por algunas mujeres de la alta burguesía y a la campaña a favor de las virtudes de este deporte para las mujeres en Francia. Los atributos de la rejoneadora remiten al siglo XVIII. La oradora parece ser un recuerdo iconográfico de las oradoras de Ortego con la criatura colgada. Sin embargo ostenta estigmas de degradación física: tiene el rostro demacrado, la cabellera desordenada, la vestimenta desaliñada. Los pies grandes son una marca de virilización en una época de fetichismo de los pies diminutos. Cilla crea un retrato de la político-mana de García y Tassara con el recuerdo de la oradora de Ortego.

A través de las caricaturas de la oradora vemos que la imagen satírica puede brindar un discurso matizado que no siempre condena a la mujer política. La marginalidad de la imagen satírica posibilita la visibilidad del fantasma de la mujer política como figura transgresora. Sin embargo la transgresión no se contempla siempre con el mismo punto de vista. Los dibujantes vinculados a los periódicos republicanos ofrecen un discurso en que el blanco de la sátira no es otra cosa que la emancipación de la mujer como proceso dinámico, conquista y lucha en contra de lo que Jacques Derrida dio a conocer como «falogocentrismo». La plasmación de la mujer política en la iconografía satírica remite al enfrentamiento entre el poder oculto desde la domesticidad y la sexualidad de las mujeres por una parte y el poder simbólico y solitario de los hombres por otra parte.[25] Pero

---

[22] Jennifer Smith, «Women and the Deployment of Sexuality in Nineteenth-Century Spain », *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XL, n°1, enero 2006, pp. 145-170, p. 162.
[23] Ricardo Sepúlveda, « Mujeres públicas », *El Cascabel*, 19-11-1868, p. 2.
[24] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 137.
[25] Michèle Coquillat, «Les femmes, le pouvoir, et l'influence», *Femmes de pouvoir: mythes et fantasmes*, Odile Krakovitch, Geneviève Sellier, Elina Viennot, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 17-75.

mientras algunos caricaturistas ofrecen a sus lectores la contemplación de la oradora sexualizada y por ende ilegítima, otros escenifican el peso de la *doxa* imperante.

BIBLIOGRAFIA.

COQUILLAT, Michèle (2001), «Les femmes, le pouvoir, et l'influence », *Femmes de pouvoir : mythes et fantasmes*, Odile Krakovitch, Geneviève Sellier, Elina Viennot, Paris, L'Harmattan, pp. 17-75.

CORTEJARENA Y ALDEVÓ, Francisco de (1876), *Discurso leido en la sesión inaugural de la Sociedad ginecológica española celebrada el domingo 5 de Diciembre de 1875 por el doctor D. Francisco de Cortejarena y Aldevó, vicepresidente de la misma*, Imprenta de Alejandro Gómez Fuentenebro, Madrid.

DE BIEDMA, Patrocinio (20-8-1871), «La política de la mujer», *La Margarita*, pp. 161-162.

ESPIGADO, Gloria (2006), «Las mujeres en el nuevo marco político», en Isabel Morant (Dir.), *Historia de las mujeres en España y América latina. Volumen III, Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Cátedra, Madrid, pp. 27-60.

FAGOAGA, Concha (1985), *La voz y el voto de las mujeres 1877-1931*, Icaria Antrazyt, Barcelona.

FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.

FRAY LUIS DE LEÓN (1987), *La perfecta casada*, Taurus, Madrid, p. 154.

GARCÍA TASSARA, Gabriel (2002), « La político-mana », *Los españoles pintados por sí mismos*, *Tomo II*, Madrid, Visor Libros, [1843], pp. 39-47.

JAGOE, Catherine *et al.* (1998), *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria.

JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada (1992), *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*, Madrid, Ediciones de la Torre.

LE MEN, Ségolène (2008), *Daumier et la caricature*, Citadelles & Mazenod, Paris.

PÉREZ, Carolina (28-03-1872), « La mujer en la democracia », *La Ilustración Republicana Federal*, pp. 104-105.

PÉREZ ROLDÁN, Carmen (2001), *El Partido Republicano Federal (1868-1874)*, Endymion, Madrid.

PERROT, Michelle (1984), « Les femmes, le pouvoir, l'histoire », *Une histoire des femmes est-elle possible?*, Rivages, Paris, pp. 206-222.

PI Y MARGALL, Fransisco (2005), en Gregorio de la Fuente Monge y Rafael Serrano García (Ed.), «La misión de la mujer en la sociedad», *La revolución Gloriosa. Un ensayo de regeneración nacional (1868-1874), Antología de textos*, Biblioteca nueva, Madrid, pp. 106-107.

REVEL, Jacques (1984), «Masculin/féminin: sur l'usage historiographique des rôles sexuels», en Michelle Perrot (Dir.), *Une histoire des femmes est-elle possible?*, Paris, Rivages, pp. 121-140.

RIVERA, Luis (16-10-1867), «Lo que corre por ahí », *Gil Blas*, p. 1.

SEPÚLVEDA, Ricardo (19-11-1868), «Mujeres públicas », *El Cascabel*, p. 2.

SMITH, Jennifer (2006), «Women and the Deployment of Sexuality in Nineteenth-Century Spain», *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XL, n°1, enero, pp. 145-170.

Fig.1- B., «Las mujeres políticas», *Don Diego de Noche*, 6-12-1868

Fig. 2- Perea, «Actualidades», *Gil Blas*, 10-01-1869, p. 3

Fig. 3- Honoré Daumier, «La mère est dans le feu de la composition, l'enfant est dans l'eau de la baignoire», *Le Charivari*, 26-2-1844

Fig. 4- George Cruikshank «My wife is a woman of mind», *The Comic Almanack*, 1847

Fig. 5- Ortego, *Menestra, Album de caricaturas*, hacia 1869

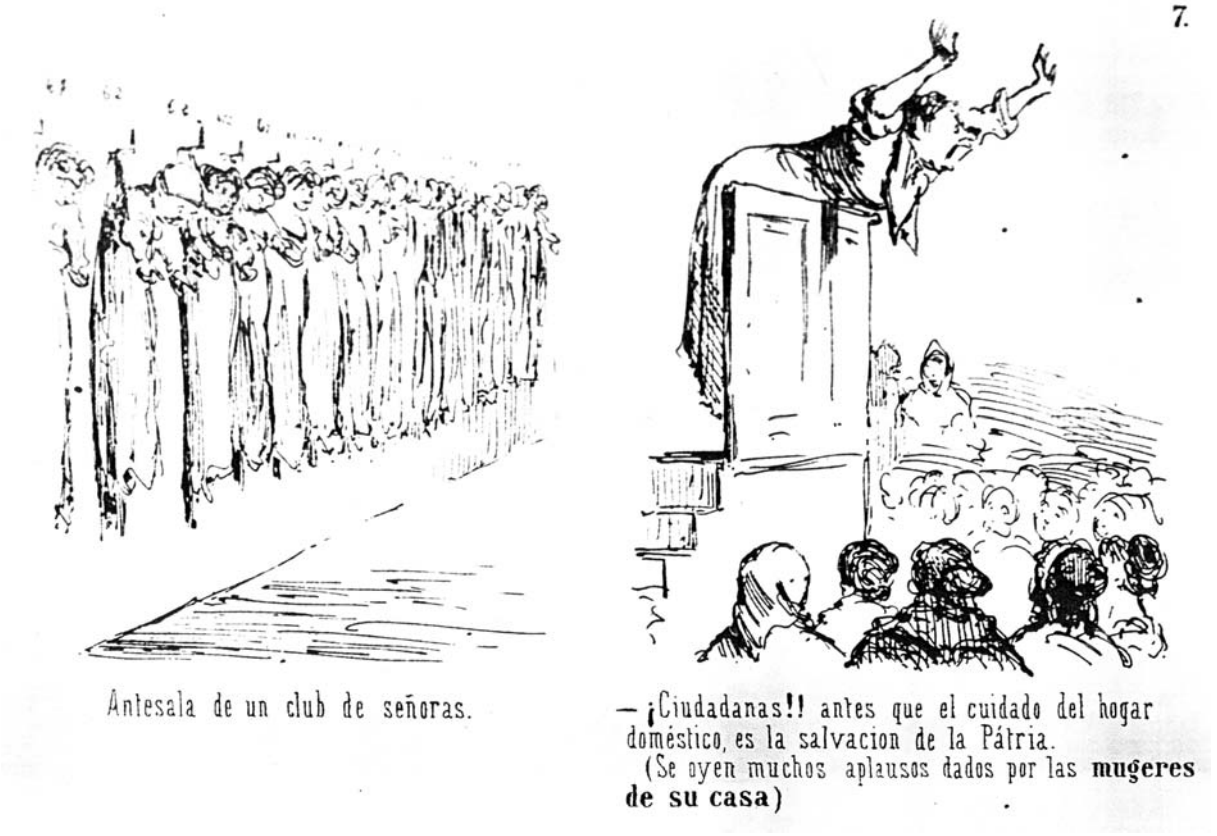
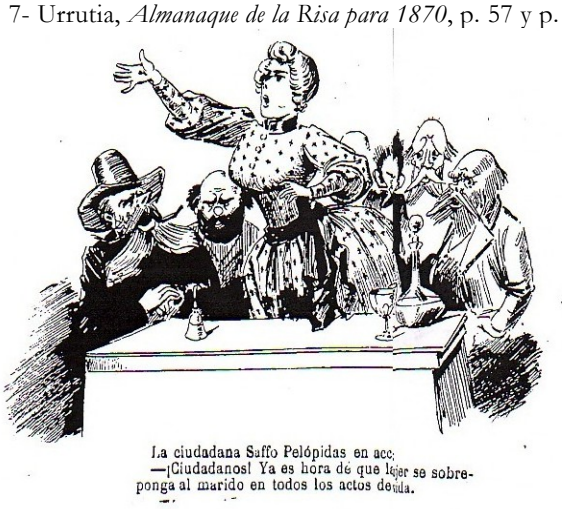


Fig. 6- Ortego, *Menestra, Album de caricaturas*, hacia 1869

Los domésticos quehaceres
Dejan al fin las mujeres,
Y, en los clubs republicanos
Buscando *honestos* placeres,
Mueven la lengua y las manos.
Y el espectáculo al ver
De los femeniles fueros,
Dice don Pedro Alcocer:
«¡Cómo hervirán los pucheros
con tus discursos, mujer!».

Por mujeres defendidos
los políticos derechos,
Han dejado a los maridos
En casa ¡tan *satisfechos*!
Mientras, en plena sesión,
ellas conquistan laureles,
cuidan *ellos* del fogón
o lidian con los peleles.

Fig. 7- Urrutia, *Almanaque de la Risa para 1870*, p. 57 y p. 71



[La ciudadana Saffo Pelópidas en acción:
- ¡Ciudadanos! Ya es hora de que la mujer se sobreponga al marido en todos los actos de la vida]

Fig. 8- M. González, «Los buenos ciudadanos», *La Avispa*, 2-10-1889, pp. 4-5, detalle.

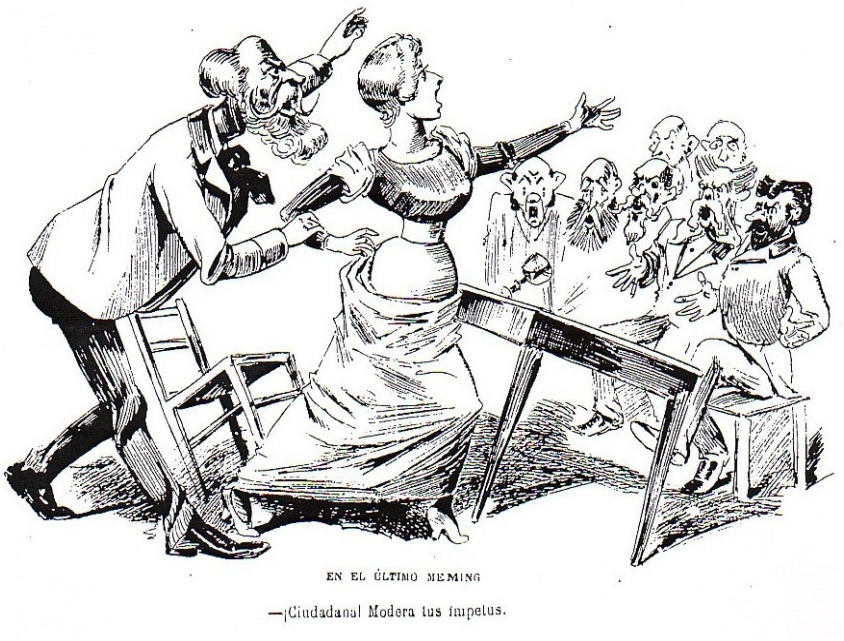


Fig. 9- M. González, «Los buenos ciudadanos», *La Avispa*, 02-10-1889, pp. 4-5, detalle.

Fig. 10- M. González, «Los buenos ciudadanos», *La Avispa*, 02-10-1889, pp. 4-5, detalle.

NI FLORES NI ENFERMAS: REELABORACIONES LITERARIAS DEL GÉNERO Y LA ENFERMEDAD EN LA LITERATURA ESPAÑOLA FINISECULAR

Alba del Pozo García
Universitat Autònoma de Barcelona

1. INTRODUCCIÓN: PATOLOGÍAS DE LA FEMINIDAD

En este trabajo examinaré la conflictiva relación que la modernidad establece entre el género y la patología: como ha sido señalado por extenso, la mujer se configura, a partir del siglo XIX, como un cuerpo potencialmente enfermo. Del mismo modo, la enfermedad se va conceptualizar, en la retórica del discurso médico, en una serie de metáforas de género que apuntan a un ideal implícito de salud y masculinidad (Jagoe, Ehrenreich e English, 1973; Gilbert y Gubar, 1979; Dijkstra, 1986; Showalter, 1985 y 1990; Ortiz, 2006). Me limitaré a recordar que tanto el género como la enfermedad se organizan dentro de un sistema dual y jerárquico de diferencias corporales, en el que lo femenino se sitúa en la misma órbita antinormativa que lo patológico. Asimismo, la enfermedad se articula, a menudo, a través de una serie de metáforas vinculadas a la feminización. De este modo, la mujer se considera una enferma por naturaleza, mientras que paralelamente el discurso asume la masculinidad patológica como un proceso de feminización. La estructura profunda del conocimiento biológico —aquel que organiza las verdades discursivas en torno a los cuerpos— responde por lo tanto al binomio salud/enfermedad (Foucault, 2009) y al de masculino/femenino (Laqueur, 1994) de forma simultánea.

La literatura médica y moral del XIX está, de hecho, poblada de numerosos ejemplos de este modelo retórico. Basta aquí recordar los más significativos en España, como la afirmación del doctor Pulido, según la cual la mujer está fabricada con «un material […] tan sensible y delicado, que eleva su irritabilidad a un grado sorprendente» (Pulido, 1876: 5). Más adelante, el mismo médico se pregunta cómo el histerismo no sólo afecta a muchachas que han recibido una educación deficiente, sino también a mujeres aparentemente sanas. La explicación es tan simple como significativa: «es preciso admitir que *algo* más poderoso que la esfera social imprime su sello característico a la mujer: ese algo es la textura natural de su cuerpo» (Pulido, 1876: 6, cursiva en el original). La histeria se articula así como una gran caja de herramientas discursiva en la que insertar todas las ansiedades respecto a la feminidad, y situarlas en el cuerpo. Son bien conocidas, también, afirmaciones médicas de reputadas personalidades como Felipe Monlau o Juan Giné y Partagás sobre el útero como «el *pequeño déspota* que domina lo físico y lo moral de la mujer y la constituye tal cual es» (1871: I: 542, cursiva en el original), o el «clavo histérico» (1892: 201) que según Urbano González Serrano impide la amistad entre hombres y mujeres.

Estas últimas afirmaciones, sin embargo, serían refutadas vehementemente por Emilia Pardo Bazán en los términos que siguen:

> De los quince a los cuarenta y cinco, o más arriba, si a mano viene, suele andar el hombre zarandeando y hecho un azacán tras la mujer [...], por ella derrocha salud, honra y hacienda; por ella malogra la vocación social, sin hablar de la vergüenza y la conciencia (pues sabemos que es cosa convenida que en estos asuntos, no están obligados a tenerla los varones) por lo cual induzco que ese *clavo histérico* con que el Sr. González Serrano nos atraviesa como el entomólogo a las mariposillas incautas también lo deben de llevar hincado en alguna parte nuestros mayorazgos los hombres (Pardo Bazán, 1892: 81).

Las palabras de Pardo Bazán, así como la fecha en que se hace públicas, me da pie a plantear la reflexión que vertebrará este trabajo, en el que quiero examinar cómo el fin de siglo reescribe, se reapropia y en última instancia subvierte el modelo de patologización de

los discursos científicos. En esta caso, Pardo Bazán plantea una postura de negociación argumental evidente, en la que, no exenta de sorna, socava el modelo misógino de Urbano González Serrano. Así, los textos literarios desarrollarán múltiples estrategias al respecto, que irán desde la confrontación directa a un proceso de reapropiación mucho más sutil.
En este marco, quiero leer el fin de siglo desde la óptica de la crisis científica, que problematiza el sistema de producción de verdades sobre los sujetos que conforma las marcas de género y la enunciación de la enfermedad:

> «Fin de siècle, fin de sexe»: the epigram conjoined by the French artist Jean Lorrain to describe the symbolic affinity of gender confusion and historical exhaustion in the late nineteenth century seems even more apt for our moment. An existing repertoire of fin-de-siècle tropes of decadence, apocalypse, and sexual crisis is reappropriated through self-conscious citation, yet simultaneously replenished with new meaning, as gender emerges as privileged symbolic field of articulation of diverse fashions of history and time within postmodern thought (Felski, 1996: 338).

Se ha señalado ya cómo la literatura finisecular plantea a menudo un desafío al modelo científico-positivista a través de un gesto estético y antiutilitarista que supone un desafío ideológico a los discursos poder. Como ya apuntó Litvak (1990: 111) en su día, modernismos y decadentismos no se limitan a plantear una mera renovación formal, sino que apuntan a una voluntad de erosión de los dispositivos ideológicos de verdad —el discurso médico, psiquiátrico, criminológico— que conforman los sujetos. En ese sentido, Cardwell ha examinado la preeminencia de la enfermedad en los distintos discursos artísticos del período:

> la medicina, especialmente la psicología, eran, sin duda, un tema de moda a fines del siglo pasado […]. Tanto en los artistas importantes como en los secundarios, e incluso en la crítica y el comentario literario, en las reseñas caricaturescas, en los moralistas y detractores, o en los estudios de los historiadores, el discurso de la medicina forma el sustrato del que se nutre su vocabulario, sus metáforas y sus imágenes, llegando a proporcionar la estructura básica de sus argumentaciones (Cardwell, 1995: 95).

El crítico, además, señala cómo esta moda patológica no sólo se limita a reproducir el discurso dominante, sino que, en la mayoría de casos, la literatura se reapropia de la psiquiatría para reivindicar la neurosis como una condición deseable, vinculada al genio, a la creación y a la intelectualidad.

La relación entre género y transgresiones finiseculares, sin embargo, es más bien ambigua. Si bien es cierto que el fin de siglo está poblado de desafíos discursivos en torno a la esencialidad de lo patológico, la feminidad se presenta como un territorio de escritura mucho más complejo. Según autoras como Felski (1991) y Kirkpatrick (2003), por ejemplo, los modernismos de fin de siglo (y empleo el término en plural a propósito, para indicar la heterogeneidad de textos a los que me refiero) plantean una erosión de los binomios en torno al género, por un lado, mientras que por otro apuntan hacia una configuración de la feminidad tan férrea como los mismos discursos que desarticulan:

> aunque la obra de decadentes y modernistas desestabilizaba las categorías de diversas formas, al anular las distinciones entre bien y mal, dolor y placer, o materia y espíritu, su esteticismo servía implícitamente para reforzar una jerarquía de género tan inamovible como la línea defendida con tanta vehemencia por los antimodernistas. La exaltación del sujeto estético como el único agente capaz de transformar el mundo natural y material […] funcionaba como potente refuerzo de una diferenciación de género que codificaba la feminidad como pasiva, inferior y objeto de la mirada masculina (Kirkpatrick, 2003: 93).

El título de este trabajo va, en ese sentido, dirigido a explorar la recurrente metáfora de la mujer como una flor enferma en la literatura finisecular. Enrique Gómez Carrillo, sin duda uno de los mejores cronistas de la cultura finisecular, habla en numerosas ocasiones de las mujeres parisinas como una «rosa clorótica» (1915?: 32) y un «rebaño de bellezas de hospital» (1915?: 35). A las orientales, en cambio, las define como «un lirio trágico» (1915?: 105), mientras a la actriz francesa Réjane la refiere como «la nerviosa, […] la endiablada muñeca del siglo XX» (1915?: 148) y la Salomé de Wilde es descrita como una «flor cárdena del jardín perverso» (1915?: 203). La repetida presencia de estas asociaciones en el imaginario cultural de la época, apunta, en mi opinión, a varias cuestiones vinculadas a los discursos médicos decimonónicos que he referido brevemente. La relación entre mujer y naturaleza cristaliza así en la reproducción reiterada de metáforas vegetales de la feminidad en la iconografía finisecular (Dijkstra, 1986). Esa dimensión orgánica, sin embargo, apunta también a una anatomía imprevisible e irracional, constituida en un sistema nervioso, valga la redundancia, *naturalmente* desequilibrado, que deriva tanto en la constitución de la feminidad amenazante (la flor perversa o venenosa), como en una fantasía de pasividad e invalidismo.

No obstante, mi intención no es reducir el paradigma de la relación feminidad/enfermedad al de un dispositivo disciplinario impulsado a la par por el ámbito médico y el estético. Al contrario, entiendo el género y la patología como narraciones culturales que pueden ser subvertidas y reapropiadas:

> we can see that the cultural significance of female illness in nineteenth-century literature, medicine, and popular understanding, was considerably more complex than either a model of rebellion or a model of victimization can account for. […] it reveals both the symbolic importance and the ideological instability of language as a category of meaning […] In this way, the cultural significance of illness consistently exceeded the medical categorizations that attempted to control to it, providing multiple strategies for reading the human body and its languages (Vrettos, 1997: 47).

La cita, aunque referida a la cultura victoriana británica, resulta clarificadora, pues rompe con la concepción de considerar la enfermedad como un mero dispositivo disciplinario ante el cual sólo queda someterse o rebelarse. Más bien al contrario, abre la posibilidad a un modo de lectura clave para abordar algunos textos de los que me ocuparé en este trabajo.

Dos elementos resultan en este caso fundamentales, a partir del ejemplo tomando de Gómez Carrillo: por un lado, la conversión del cuerpo enfermo en imagen, espectáculo y performance; y por otro la tendencia de la mujer enferma a situarse en un marco identitario alejado de los modelos más convencionales. Así, nótese que la gran mayoría de «flores enfermas» que cita el cosmopolita escritor son mujeres de teatro, que incorporan la patología a su performance o a la construcción de su identidad pública (McCarren, 1998; Clúa, 2007). De igual modo, la mujer enferma se constituye en un cuerpo antinormativo, que desafía el ideal de género y de salud. En literatura, las heroínas enfermas del fin de siglo se situarán en una posición marginal respecto a dos frentes: por un lado, el de los discursos médicos, y por otro, el de las propias estéticas modernistas y decadentes. Los personajes que analizaré a continuación acudirán así a diversas estrategias de reapropiación de estos paradigmas en los que tanto la patología como la feminidad desempañarán un papel crucial. Analizaré en primer lugar la novela *La tristeza errante* (1903) de Wenceslao Retana, en la que una *new woman* tuberculosa denuncia de la hipocresía de la alta sociedad que la rodea. En segundo lugar, me ocuparé del texto decadentista *El monstruo* (1915) de Antonio Hoyos y Vinent, protagonizado por una joven marcada por la maldad y la lepra. Finalmente, repasaré brevemente uno de los relatos que aparecen en *Sombras. Cuentos psíquicos* (1910) de Ángeles Vicente, que me servirá para apuntar también el ámbito del espiritismo como un espacio idóneo de reapropiación discursiva femenina.

2. *La tristeza errante* de Wenceslao Retana: tuberculosis y distinción

La tristeza errante (1903) resulta una de tantas novelas que han pasado desapercibidas para la historiografía literaria,[1] en la que se narra, entre otros asuntos, el devenir vital de la refinada Lucinda Bowring y sus amores con un don Juan venido a menos en el balneario para tísicos de Panticosa. No entraré a fondo en la novela, pero me interesa la conjunción de Lucinda como tuberculosa y mujer excéntrica respecto a la nación, la familia y la propia feminidad. Hija ilegítima de una andaluza y un inglés, la joven se cría entre Huelva y una serie de internados británicos. Convertida en una apátrida, marcha a Francia, donde se dedicará al teatro y empezará a encadenar relaciones amatorias cada vez más desastrosas. La vida errática y la búsqueda de un ideal inalcanzable sitúan a Lucinda, en mi opinión, dentro del marco del sujeto finisecular, enfermo, pero con un talento estético exacerbado, que en su caso toma forma tanto en sus actuaciones como en su sentido de la moda, cercano al dandi de otros textos. Lucinda se convertirá así en la estrella del balneario: «A sus títulos de bella, elegante, distinguida y, si se quiere, de tísica pasada, logró unir el de inspirar interés, por su manera de ser y conducirse, todo método y reserva» (Retana, 1903: 5). La enfermedad, y sobre todo la tuberculosis, se articula de este modo como una de las marcas de construcción de la identidad moderna, al desplazarse desde el territorio de la corporalidad al del signo estético, y convertirse en un *habitus*[2] equivalente al del vestido: «Tanto el vestido (la prenda externa del cuerpo) como la enfermedad (una especie de decorado interior del cuerpo) se volvieron tropos por nuevas actitudes ante el propio ser» (Sontag, 1980: 44).

En el caso de Lucinda, su constitución de enferma la sitúa también en los márgenes de la sexualidad: recuerdo aquí la vinculación de la tuberculosis, no sólo con la muerte de pálidas vírgenes o de prostitutas redimidas, sino también con un deseo exacerbado, que resulta a su vez ser causa y consecuencia de las afecciones pulmonares (Sontag, 1980). Esa posición marginal respecto al deseo no sólo marca la trayectoria amorosa del personaje, sino que le va a permitir expresar una serie de opiniones sobre la sexualidad femenina que incorporan las preocupaciones del feminismo y el librepensamiento.

> […] los que entienden que la garantía del verdadero amor, está en el amor libre: los que sin lazo legal que les sujete viven de por vida sin separarse un momento, ¡esos, esos son los que se aman! […] Nuestra boda haría tu desdicha […]. Pero paséame una tarde por Madrid; llévame una noche al teatro; en fin, no me exhibas, pero que luzca yo y sepan que soy tu querida: ¡ya verás la envidia que te tienen! Es decir, siendo yo tu amante, muchos te *felicitarían* por tu buena suerte y tu buen gusto (dado que yo no sea una mujer vulgar), y siendo tu esposa, redimida por el amor, todos te *despreciarían* (Retana, 1903: 225-226, cursiva en el original).

Lucinda es, en ese sentido, un modelo de mujer moderna hecha a sí misma, que ha accedido al mercado de trabajo y que, además, concibe el deseo a través un amor ideal que encarna un compañero que nunca llegará a conocer. De hecho, aunque Calvo Carilla (2001:

---

[1] Apenas existen referencias críticas sobre la novela: únicamente Calvo Carilla (2001: 151) y Alonso (1996: 46-47) la mencionan con mucha brevedad en sus respetivos trabajos, situándola en ambos casos como parte del ambiente de renovación literaria de la cultura hispánica finisecular.

[2] «Fórmula generadora que permite justificar simultáneamente las prácticas y los productos enclasables, y los juicios, a su vez enclasados, que constituyen estas prácticas y a estas obras en un sistema de signos distintivos» (Bourdieu, 1988: 170). Para este trabajo resulta especialmente revelador entender el concepto como un sistema de signos distintivos que se inscribe en el cuerpo.

150) la compara con la Clara de *Le jardín des supplices* (1898) de Mirbeau, nada más lejos de la realidad. La sucesión de amantes y desastres amatorios de la joven no tiene tanto que ver con una improbable cualidad perversa, sino con la búsqueda de un tipo de deseo al margen de las convenciones sociales y del dominio hacia la mujer, que desemboca, ante su imposibilidad, en el suicidio. Su actitud contra el matrimonio y su defensa del amor libre se imbrican, de hecho, en esa búsqueda del ideal que no dista demasiado del héroe modernista masculino, cuyo fracaso le conlleva la muerte, el retiro o la anulación de su voluntad:[3]

> no creo en el amor puro, espiritual, desinteresado; que vive ajeno a toda idea de posesión brutal; amor de retóricos. ¿Acaso se codicia a la mujer gastada, por guapa que sea, pero gastada, con la misma intensidad, con idéntico grado de *ilusión*, que a la virgen rubia y linda, de dieciocho años? […] ¡Los hombres!... No se ofenda usted: de nosotras se ha dicho que somos «animales de cabellos largos e ideas cortas»; y yo me permito decir de los hombres que son las bestias de la pasión: codician con brutal empeño a la mujer que de momento les impresiona, por la forma, principalmente, y después de poseída o la desdeñan hastiado, o hacen algo peor: utilizarla como instrumento de placer (Retana, 1903: 150-153).

Sin embargo, frente a este tipo de análisis, en los que Lucinda expone las relaciones que organizan el deseo, la protagonista aspira, a lo largo de la narración de su vida, a un tipo de amor que esquive el modelo de posesión en el que dice no creer: «se había sacudido la idea de morirse tísica para pensar en la que de antiguo le atormentaba: irse al otro mundo sin haber sido amada, tal como ella quería que la amasen» (Retana, 1903: 186). Aunque la mujer nueva se construye como un estereotipo cuya masculinización y amenazante activismo no deja de mostrar las ansiedades en torno a la desestabilización de los límites de género (Ledger, 1997), lo cierto es que esa *new woman*[4] del feminismo finisecular queda muy cercana a Lucinda. Al fin y al cabo, ha accedido al mercado laboral, aspira a una relación sentimental que no se base en la dominación y objetualización del otro, y ha sido educada en el contexto anglosajón donde surge esa figura de la moderna. Su cercanía con este modelo se hace evidente, sobre todo, al regresar a España y echar en falta el deporte o la bicicleta, símbolos finiseculares asociados a ese otro tipo de feminidad:

> No halló piano en su casa, ni con quien hablar en inglés, ni en francés tampoco; no tenía caballo, ni bicicleta, ni aparatos de gimnasia, ni utensilios de pintura; por no haber, ni siquiera una mediana ducha, porque la de su padre la habían estropeado y arrumbado: su casa se le hizo insoportable (Retana, 1903: 40-41).

La mujer moderna que encarna la *new woman*, sin embargo, no es el único caso de transgresión de las normas establecidas. De hecho, la compleja posición de Lucinda la conduce a un fracaso o rendición prematura, que desemboca en el trágico final, ya mencionado, de la novela.

3. La máscara decadente: *El monstruo* de Antonio Hoyos y Vinent

[3] Podrían mencionarse, de un modo paradigmático, novelas canónicas del período como *Diario de un enfermo* (1901) y *La voluntad* (1902) de Azorín, *Camino de perfección* (1902) de Pío Baroja, *La quimera* (1905) y *La sirena negra* (1908) de Emilia Pardo Bazán y fuera de España, la latinoamericana *De sobremesa* (publicada póstumamente en 1925) de José Asunción Silva y, por supuesto, el breviario decadentista francés *À rebours* (1884) de Huysmans, por citar sólo algunos ejemplos de modelo narrativos que reproducen un héroe masculino en busca de un ideal estético, amoroso o político cuya búsqueda termina fracasando de diversas maneras.

[4] Además de la citada Ledger (1975), sobre el fenómeno de la *new woman* véanse los trabajos de Marks (1990) y Roberts (2002).

Otro caso muy distinto, cronológicamente posterior, corresponde al de la protagonista de la novela *El Monstruo* (1915) de Antonio Hoyos y Vinent. El título no deja lugar a dudas: aunque Helena Fiorenzio también se configura también como una joven cosmopolita y refinada, de forma similar a Lucinda, que además también ha hecho su fortuna gracias al teatro, en el fondo no es más que un monstruo que ni siquiera merece la categoría de humano. Así, Helena presenta un deseo sexual exacerbado, que se complace en todo lo bajo, grotesco y brutal, en contraste con el lujoso entorno del que se rodea. Pronto descubre, sin embargo, que padece lepra, por lo que decide retirarse a vivir a China, permitiendo toda una narración que reproduce los habituales clichés de la moda exotista finisecular y que termina mostrando como la joven se convierte, literalmente, en el monstruo que anuncia el título.[5]

Aunque esta trama corre el riesgo de resultar algo convencional, creo que la lepra puede leerse como una cuestión más compleja que la moderna actualización de un castigo de resonancias bíblicas. Si bien es cierto que la novela muestra una de las obsesiones de la modernidad, como es la de establecer una correspondencia entre la psique y la exterioridad corporal, también conviene tener en cuenta cómo lo patológico forma parte de la subjetividad del sujeto literario finisecular. La presencia de la enfermedad en el texto decadentista, por lo tanto, se desliga del discurso médico para convertirse en una narración que reelabora la imagen de asepsia y objetividad de la retórica médico-naturalista.

De entrada, el descubrimiento de la enfermedad por parte de Helena no será en la consulta de un médico, sino en una caseta de feria en la que se exhiben representaciones en cera de distintas patologías. Esta escena marca una distancia clara con la clásica imagen de emisión de diagnóstico por parte de una voz autorizada, después de una exploración corporal en la que la mirada médica revela la verdad de la carne. Aquí, en cambio, Helena se sitúa en un contexto de exhibición de lo patológico de ocio y entretenimiento.

> Una serie de figuras de cera, colocadas en derredor del cuarto, reproducían los casos clínicos. Y era la viruela negra, y la tiña repugnante, y la atroz sífilis, los cánceres hediondos y la monstruosa elefantiasis. Veíanse cuerpos negruzcos e hinchados, como feroces criaturas de seres humanos; cabezas con calvas, que daban impresión escalofriante y litúrgica; rostros en que faltaba la nariz o en que los labios, comidos, fingían odiosas sorpresas (Hoyos y Vinent, 2009: 140).

La descripción de la sala, mucho más amplia que el párrafo reproducido aquí, se recrea a conciencia en las representaciones que se exhiben, relatando con morosidad las costras, llagas, tumores y demás marcas en la carne producidas por la enfermedad. Al fin y al cabo, parece probable que el público de estos museos de los horrores asistiese a ellos con fines más voyeurs que pedagógicos: la contemplación de lo morboso se articula por lo tanto como un fin en sí mismo, no como una herramienta de conocimiento. Así, Helena terminará relacionando las figuras de la feria con los sarpullidos que le han aparecido en el cuerpo, de tal modo que se diagnostica a sí misma:

---

[5] La recurrente imagen de la mujer devoradora de hombres, fruto de las no menos recurrentes ansiedades sobre la sexualidad femenina, parecen apuntar a la necesidad de acudir al sobado término de la *femme fatal*. No se puede negar, como se ha señalado ampliamente (Dijkstra, 1986), la abundancia de feminidades amenazantes y devoradoras de hombres en el fin de siglo, aunque quizá sí debería matizarse la obsesión crítica por repetir el binomio en torno a los estereotipos de la *femme fatal* versus la *femme fragile* (con todas sus infinitas variantes en la nomenclatura), que no hace otra cosa que reproducir el esquema misógino que a menudo se pretende criticar. Asimismo, quiero evitar el término en todo este trabajo porque, en mi opinión, resulta reduccionista respecto a la compleja variedad textual que plantea la representación de lo femenino en el fin de siglo y, además, supone eludir las complejas relaciones que establece el género con otros discursos, como en este caso el de la enfermedad, la medicina y la estética.

> El cuerpo era siempre la misma pagana escultura de belleza insuperable, pero en el vientre, en los senos, en el cuello, las manchas purpúreas, aleonadas o cenicientas, trazaban los dibujos de una cábala, cuyo secreto era la muerte. […]
> —¡Lepra! ¡Tengo lepra! (Hoyos y Vinent, 2009: 145).

Al relacionar los sarpullidos con la lepra, la joven pasará a ocupar simultáneamente la posición de médico y de paciente, evitando de este modo su exposición a la mirada médica y su posterior objetualización. Asimismo, la huida a Oriente de la joven puede entenderse como un proceso de ruptura con los dispositivos de control a los que sería sometida en Europa:

> ¡No! ¡no! ¡Los médicos de Europa, nunca! Con su estúpida ciencia harían de ella una pobre bestia enferma y lamentable, con la que habría que tomar precauciones de lazareto. ¡Nunca! ¡Nunca! Huiría a Oriente, a uno de esos viejos y maravillosos paraísos donde se muere entre flores y aves, donde los hombres no tienen miedo de la podredumbre, porque la podredumbre es voluptuosidad y la voluptuosidad es muerte (Hoyos y Vinent, 2009: 144).

Más adelante volverá a repetir el mismo deseo, dejando todavía más clara su resistencia a devenir un cuerpo narrado desde los discursos médicos: «Veíase presa en la blanca glaciedad de las clínicas, en el martirio hostil, feo y vulgar, de las reglas de higiene, convertida, lisa y llanamente, en *un caso*» (Hoyos y Vinent, 2009: 177, cursiva en el original). La alusión a la narrativa del caso me parece aquí significativa, en tanto se constituye en un elemento fundamental de clasificación y ordenamiento de los cuerpos. Así, la huida a China también se configura como un gesto en el que la estética de lo grotesco funciona como un acto de resistencia contra el sistema de saber médico: Helena escribe su propio caso clínico, configurando su cuerpo y su identidad desde otras estructuras de conocimiento, las del decadentismo, que evitan su conversión en un objeto patológico sometido a continua disquisición.

De este modo, tanto la mirada del narrador como la de la propia Helena se van a desplazar desde ámbito de la medicina hacia el del orientalismo, el refinamiento y la voluptuosidad oriental. Este gesto, además, puede ser leído como un acto ideológico que va mucho más allá del escapismo a través del cual se entiende la moda exotista finisecular.

> El exotismo, es, ante todo, una rebeldía del hombre de fin de siglo para conformarse con la Europa moderna en la que puede ni quiere integrarse. Un rechazo de la sociedad contemporánea, del maquinismo, del utilitarismo, de las luchas de clases, la pulverización del individuo, la fealdad, la vulgaridad del conformismo burgués. Esta actitud no es gratuita, pues implica poner en tela de juicio unos valores europeos de todo tipo que aparecen entonces como obsoletos, siendo la alteridad geográfica o temporal el único medio de encontrar otro sistema coherente (Litvak, 1986: 18).

Esta segunda parte de la novela se abre con la llegada de Marcelo, su antiguo amante, al palacete chino en el que se refugia Helena, oculta tras una máscara. El espacio se configurará a medio camino entre el esplendor del exotismo y la cama de hospital:

> Ante él había una estatua absurda y maravillosa, engalanada como un ídolo, pero en quien sólo las pupilas parecían vivir. Una bata o vestidura flotante de encajes blancos de Malinas, medio cubierta por el kimono imperial amarillo bordado de fénix azules, servíale de vestido; […] una careta de raso blanco cubría rostro, cuello y pecho con su inmovilidad de mármol. […] a pesar de los perfumes, triunfando sobre el aroma de las flores lúbricas y de las ofrendas litúrgicas, olía a éter, a yodoformo y a fenol; pero, sobre todo, olía a muerte, a cuerpo en descomposición, a carne humana en plena fermentación de gusanos (Hoyos y Vinent, 2009: 165).

Esta parte de la novela pone en evidencia lo que Apter (1988) ha llamado la «perversión escópica» del decadentismo. De esta manera, la delectación morbosa en la carne enferma se alinea con la lujosa exuberancia oriental, encarnada en la vegetación, el lujo del palacio y las ropas que cubren el cuerpo de Helena. Como señala Litvak (1990), las decoraciones florales y vegetales del modernismo se alejan de lo fotográfico y se aproximan a una estilizada subjetividad que convierte lo natural en territorio estético. La descripción minuciosa del detalle, orgánico o inorgánico, sitúa el cuerpo enfermo de Helena dentro de toda una red de significación alejada de la mirada médica, que apunta hacia la recurrente conjunción entre *eros* y *tanathos*. Resulta significativa, a este propósito, la presencia de la máscara: a mi juicio, no se trata tanto de ocultar el secreto de la carne enferma como de constituirla desde su exterioridad, invirtiendo de este modo la concepción de una corporalidad patológica arraigada en una lesión interior. Es más, la máscara, igual que la mano enguantada, supone un signo más inquietante que la propia carne, y llega a convertirse en su significante: «¿Acaso cabe algo más atroz que el misterio de esa careta blanca, detrás de la que, por lo mismo, no sabemos lo que hay, suponemos todos los espantos?» (Hoyos y Vinent, 2009: 173). De este modo, en vez de oponer la carne enferma a la suntuosidad oriental, la máscara y el lujo que rodean a Helena se sitúan en un nivel complementario al de su cuerpo llagado, de tal manera que la lepra ya no deviene un significado último, sino que queda alineada con la parafernalia de alrededor. La enfermedad, por lo tanto, pasa en la novela de ser una tecnología del poder a una del yo, constituyendo parte de la subjetividad del personaje.

4. Reapropiaciones espiritistas

El tercer caso que quiero analizar aquí, y que me parece sintomático del fin de siglo, es de la reelaboración de la histeria que realiza el espiritismo. No es de extrañar, como ya han señalado autoras como Simón Palmer (1993a, 1994), Correa Ramón (2000) u Ortega (2008), que gran parte de las librepensadoras del fin de siglo estuvieran asociadas a las teorías de Allan Kardec. El propio Lombroso, padre de la criminología positivista, declararía en 1892 su adhesión al espiritismo, tras presenciar una sesión con la célebre médium Eusapia Paladino (Lombroso, 1909: 39 y ss.), publicando años después el volumen titulado *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritice* (1909). Según Lombroso, únicamente aquellos sujetos con un sistema nervioso sensible a los fenómenos paranormales y cierto grado de neurosis podían actuar como receptáculos del más allá. De este modo, la histeria o la neurosis, estados que marcaban al sujeto como enfermo, se transforman ahora en un vehículo de saber. Así, el cuerpo femenino, potencialmente histérico, se convierte en la plataforma ideal de acceso al más allá. El cuerpo vacío y hueco que caracteriza las fantasías en torno a la histeria (y por extensión a todo el género femenino), toma un giro interesante al convertirse, como el caso de Eusapia Paladino, en un cuerpo capaz de recibir y acceder a otro estado —supuestamente inaccesible al resto de cuerpos «normales»— de lo real. La alteridad se convierte, por lo tanto, en una condición privilegiada, o incluso deseable, al convertirse en receptáculo para hacer hablar a los espíritus. Desde las mismas estructuras del saber psiquiátrico, el individuo confinado y disciplinado se sitúa en el centro de la exhibición: las sesiones espiritistas, como los ataques de histeria, estaban llenos de fenómenos espectaculares y exagerados como la levitación, el magnetismo o la ventriloquia.

Pero, a diferencia de la mujer enferma, la médium no se convierte en objeto de disquisición médica, sino que se configura como un sujeto privilegiado. Marie-Linda Ortega, destaca, en ese sentido, cómo el espiritismo permite renegociar la impresionabilidad y el nerviosismo femenino, ya no como dos marcas patológicas del ser

mujer, sino como dos ventajas: «la sonámbula y la espiritista lúcida propician y consiguen la reconciliación entre los sentidos y la razón, entre el exterior y el interior, accediendo a una existencia llena y autónoma. De ahí que el espiritismo pueda ser considerado como vía de emancipación» (Ortega, 2008: 228). En vez de una interna de manicomio, la mujer histérica resulta así ser una celebridad ante la cual un Lombroso debe abandonar o reformular su propio paradigma de verdad científica.

Es en este contexto en el que quiero situar, para ir cerrando ya, uno de los cuentos de Ángeles Vicente, significativamente titulado «Alma loca», publicado originalmente en 1910 en la colección *Cuentos psíquicos* (rescatados en edición reciente por Ángela Ena). En el relato, una joven narra en primera persona cómo es atormentada por un espíritu y encerrada en un manicomio a consecuencia de ello. Lo interesante del texto, en ese sentido, es la desarticulación del dispositivo de patologización sobre los cuerpos del discurso médico. Al desplazar el punto de vista narrativo desde el médico hacia la enferma, el cuento le da la vuelta a la retórica del caso clínico, reapropiándose del binomio salud/enfermedad, para finalmente desarticularlo. Según la protagonista, es muy probable que la mayoría de locos sean en el fondo sujetos sanos, atacados por diversos fenómenos paranormales. Se contraponen así dos modelos retóricos, el de la patologización y el del espiritismo, inclinando finalmente la balanza hacia el segundo.

> pensaba en que aquellos seres allí recluidos tal vez serían víctimas de fenómenos aun no estudiados, porque los hombres, que no conocen todas las cosas, cuando se encuentran frente un hecho inexplicable, por la simple razón de su inteligencia no puede ser el recipiente que acepte este u otro acontecimiento, ríen o quedan indiferentes (Vicente: 2010: 13).

Estas afirmaciones entran de lleno en un marco de crisis de los discursos científicos del fin de siglo: mientras que Hoyos y Vinent proponía una reelaboración desde el gesto estético, Ángeles Vicente lo hará desde la defensa del espiritismo como un discurso de verdad que, además, pone en duda el modelo patologizador sobre la histeria femenina: los locos del manicomio ya no son cuerpos enfermos ni objetos de disquisición científica, sino que, según la narradora: «¿No podrían ser esas vidas de locos retazos de vida? […] El final de mis consecuencias fue que allí el único loco era el médico; los otros, víctimas como yo de algo desconocido» (Vicente, 2010: 14). Enmarcado en la crisis finisecular del positivismo, el espiritismo no se limita a ser una teoría excéntrica sobre lo paranormal, sino que participa activamente de un proyecto político de erosión de las estructuras de patologización del cuerpos: la distinción entre salud y enfermedad deja de ser por lo tanto operativa, al situar al médico, que encarna esa mirada sobre la desviación, en el terreno de lo patológico, y desplazar a las internas del manicomio a la posición privilegiada de la médium.

Podría mencionar más casos, en los que esta clase de discursos son reelaborados gracias a los paradigmas de las narrativas finiseculares: imprescindible resultaría la referencia a Emilia Pardo Bazán tanto de algunas de novelas como *Dulce dueño* (1911) como de sus ensayos, entre los que quiero destacar las críticas a Lombroso y al modelo de patologización científico en *La nueva cuestión palpitante* (1892). También deberían mencionarse los textos de Zamacois, Felipe Trigo o Llanas Aguilaniedo, por citar los que considero más significativos en este aspecto.

En este breve repaso, he querido esbozar una breve genealogía de personajes femeninos que desafían tanto las convenciones de la medicina como algunas presuposiciones del ambiente de renovación estética finisecular. Bien sea por la denuncia directa, la reelaboración estética o la apropiación de los modelos imperantes, los casos analizados ponen en evidencia las fisuras en torno a la esencialidad del género y lo patológico en el período. Sin duda, las narrativas finiseculares plantean numerosos desafíos

a la hora de leer sus contradicciones, pero con este trabajo he querido incidir cómo, tomando las palabras de Jean Lorrain, la *fin-de-siècle* puede entenderse, también, como una *fin-de-sexe*.

5. BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Cecilio (1996), «Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900: un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir», *Anales de Literatura Española*, n. 12, pp. 27-54.

APTER, Emily (1988), «The Garden of Scopic Perversion from Monet to Mirbeau», *October*, n. 47, pp. 91-115.

BOURDIEU, Pierre (1988), *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.

CALVO CARILLA, José Luis (2001), *Escritores aragoneses de los siglos XIX y XX*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses.

CARDWELL, Richard (1995), «Médicos chiflados: medicina y literatura en la España de fin de siglo», *Siglo Diecinueve*, n. 1, pp. 91-116.

CLÚA, Isabel (2007), «El cuerpo como escenario: actrices y histéricas en el *fin de siècle*», *Dossiers Feministes*, n. 10, pp. 157-172.

CORREA RAMÓN, Amelina (2000), «Librepensamiento y espiritismo en Amalia Domingo Soler, escritora sevillana del siglo XIX», *Archivo Hispalense*, n. 83 (254), pp. 75-102.

DIJKSTRA, Bram (1986), *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, Oxford & New York, Oxford UP.

EHRENREICH, Barbara y ENGLISH, Deirdre (1973), *Complaints and disorders. The Sexual Politics of Sickness*, New York, The Feminist Press.

FELSKI, Rita (1991), «The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde, Huysmans, and Sacher-Masoch», *PMLA*, n. 106 (5), pp. 1094-1105.

FELSKI, Rita (1996), «Fin de siècle, Fin de sexe: Transsexuality, Postmodernism, and the Death of History», *New Literary History*, n. 27 (2), pp. 337-349.

FOUCAULT, Michel (2009), *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, México, Siglo Veintiuno.

GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan (1979), *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale UP.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1915), *Entre encajes*, Barcelona, Sopena.

GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1892), *Estudios psicológicos*. Madrid, Sáenz de Jubera.

HOYOS Y VINENT, Antonio de (2009), *El monstruo* [1915]. Logroño, Pepitas de Calabaza.

JAGOE, Catherine (1998b), «Sexo y género en la medicina del siglo XIX», en Alda Blanco, Catherine Jagoe y Cristina Enríquez de Salamanca (eds.), *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icària, pp. 305-367.

KIRKPATRICK, Susan (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Madrid, Cátedra.

LAQUEUR, Thomas (1994), *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra.

LEDGER, Sally (1997), *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de siècle*, Manchester, Manchester UP.

LITVAK, Lily (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch.

LITVAK, Lily (1986), *El sendero del tigre: exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX 1880-1913,* Madrid, Taurus.

LOMBROSO, Cesare (1909), *After Death—What? Spiritistic Phenomena and Their Interpretation*, Boston, Small, Maynard & Company Publishers.

MARKS, Patricia (1990), *Bicycles, Bangs anb Bloomers. The New Women in the Popular Press*, Kentucky, Kentucky UP.

MCCARREN, Felicia (1998), *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford, Stanford UP.

MONLAU, Pedro Felipe (1853), *Higiene del matrimonio ó el libro de los casados*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.

ORTEGA, Marie-Linda (2008), «Amalia Domingo Soler: la escritura *plus ultra*, entre deseo y comunicación», en Marie Linda Ortega y Pura Fernández (eds.), *La mujer de letras o letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, pp. 221-242.

PARDO BAZÁN, Emilia (1892), «Del amor y la amistad. (A pretexto de un libro reciente)», *Nuevo Teatro Crítico*, n. 2 (13), pp. 55-72.

RETANA, Wenceslao (1903), *La tristeza errante: novela*, Madrid, Fernando Fé.

ROBERTS, Marie-Louise (2002), *Disruptive acts. The New Woman in Fin-de-Siècle France*, Chicago, Chicago UP.

SIMÓN PALMER, Carmen (1993), «Amalia Domingo Soler: escritora espiritista», en Antonio Lorente, José Nicolás Romera y Ana María Freire (coords.), *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, vol. 2, pp. 730-744.

SIMÓN PALMER, Carmen (1994), «Mujeres rebeldes», en Georges Duby y Michele Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. 4, pp. 626-641.

SHOWALTER, Elaine (1985), *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980)*, New York, Pantheon.

SHOWALTER, Elaine (1990), *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, USA, Penguin Books.

SONTAG, Susan (1980), *La enfermedad y sus metáforas*, Barcelona, Muchnik Editores.

ORTIZ, Teresa (2006), *Medicina, historia y género: 130 años de investigación feminista*, Oviedo, KRK Ediciones.

VICENTE, Ángeles (2010), *Sombras: cuentos psíquicos* [1910], Madrid, Lengua de Trapo. Edición de Ángela Ena.

VRETTOS, Athena (1995), *Somatic Fictions. Imagining Illness in Victorian Culture*, Stanford, Stanford UP.

OJO CLÍNICO: MEDICINA Y MUJER EN *CRIMEN LEGAL* DE ALEJANDRO SAWA

Sara Toro Ballesteros
Universidad de Granada

1. LECTURAS SANAS PARA PUEBLOS CORRUPTOS

Juan de Dios T. Avisa, profético heterónimo bajo el que se oculta el director de la *Revista católica de las cuestiones sociales* y líder de la Liga Antimasónica y Antisemita, el sevillano José Ignacio S. de Urbina, advierte en la dedicatoria previa sobre una de las narraciones publicadas en la Biblioteca Patria de Obras Premiadas: «¡Oh, la influencia social de la novela! Es la novela el género literario más apto para la propaganda de las ideas. El novelista preparó no pocas veces las grandes revoluciones de los pueblos» (Terán, 1928).

Urbina aludía, en concreto, al triunfo del comunismo en Rusia, coadyuvado por el modo de narrar de sus escritores que, para desgracia del integrista sevillano, había calado también en España. De ahí que, a través de la citada Biblioteca, se promovieran concursos literarios en honor de las advocaciones marianas de las distintas comunidades autónomas del país, con el fin de fomentar «las lecturas sanas que combaten la novela naturalista y la pornográfica, corruptoras de los pueblos» (Terán, 1928).

Desde el formalismo ruso se defendía la idea de que la literatura podía llegar a ser un elemento más de la vida práctica y viceversa, pues «cuando se diluye un género, deja de ser central y se vuelve periférico. Su lugar es ocupado por un nuevo fenómeno proveniente de la literatura [...] o bien de la vida práctica» (AA. VV, 2002: 66). Alejandro Sawa (1862-1909) hizo de la periferia su centro y de la literatura su vida, hasta el límite de renunciar a cualquier comodidad de la vida práctica en favor de la belleza.

Hispalense, al igual que De Urbina, aunque de origen griego, Sawa vivió sus años dorados en París, ciudad en la que conocería a tres de los pilares de su existencia: su maestro Verlaine, su inconstante amigo Rubén Darío y *son amour immortel* Jeanne Poirier. Madrid fue el destino elegido para su regreso; allí colaboraría de manera irregular en publicaciones periódicas hasta que, aún joven, pero pobre y ciego, le alcanzó Ella, la tan temida por Darío muerte, de la que resucitaría unas décadas después metamorfoseado en el valleinclaniano Max Estrella de *Luces de bohemia*. Un buen resumen de su trayectoria se desprende del epitafio que le dedicó Manuel Machado:

> Jamás hombre más nacido
> para el placer, fue al dolor
> más derecho.
> Y es que él se daba a perder
> como muchos a ganar.
> Y su vida,
> por la falta de querer
> y sobra de regalar,
> fue perdida.
> Es el morir y olvidar
> mejor que amar y vivir.
> Y más mérito el dejar
> que el conseguir (Machado 1909: 111)1

Perdió su vida, pero desde su literatura consiguió renovar la visión del cuerpo femenino; factor que ayudaría a configurar la nueva idea del cuerpo social, pues casi toda su

[1] En sus póstumas *Iluminaciones en la Sombra* Sawa sentencia: «Soy un hombre enamorado del vivir, y que ordinariamente está triste» (2004: 233).

producción se adscribe a la vertiente más radical del naturalismo; aquella que intentaba diagnosticar y catalogar las patologías físicas y psicológicas del individuo para aplicar *a posteriori* el tratamiento adecuado, pues «la moral moderna consiste en buscar las causas de los males sociales, analizándolos y sometiéndolos a experimento». No es casual que, junto al marbete de «sociales» o «médico sociales», esta cita del médico Claude Bernard sirva de pórtico a muchas de las novelas en la estela de las de Sawa o López Bago, pues el naturalismo radical es solo una exacerbación del gusto por la observación de la realidad cuya brecha, que había abierto el realismo, se acentuó con el parejo auge de las teorías positivistas y los avances de la ciencia, en especial, de la hipocrática. Así, mientras que literatos como Claude Bernard o Marat, al que Sawa menciona en *Crimen legal*, novela objeto de nuestro estudio, abandonan la pluma en favor del bisturí, facultativos como López Bago o el también entomólogo Eduardo L. Holmberg, recorrieron el camino a la inversa.

En 1893, el granadino Ángel Ganivet señaló la especial vinculación de letras y ciencias, incidiendo en la necesidad de confiar en esta última, pues «en tanto que la literatura investiga y se deja arrastrar por el impulso científico, la medicina penetra en el reino de las letras». (Ganivet 1962: 926). Paralelamente, Galdós trabó amistad con los afamados doctores Marañón y Tolosa Latour. Con este último, según indica Shoemaker (1980: 138), recorrería hospitales y clínicas a fin de observar los comportamientos de los enfermos mentales para documentar los retratos clínicos de sus personajes. El método y la maestría de Sawa estriban, haciendo nuestras las palabras de su apéndice a *El cura* de Eduardo López Bago*,* en un equilibrio entre «el blanco y el negro combinados hasta la hermosura absoluta. Un claroscuro que no ha podido soñar Rembrandt» (Sawa 1885: 307), pues el sevillano arroja puntos de luz sobre la habitual oscuridad de unas obras plagadas de «análisis de sentimientos anormales, descripciones donde se privilegia el feísmo o el tremendismo: prostitución, miseria, bajos fondos, delincuencia, el más atroz anticlericalismo» (Correa 2008: 78). De estos hechos se deduce que la belleza de los libros de Sawa descansará en los umbrales del descenso hacia lo terrible.

2. Mirar la muerte para mirarnos a nosotros mismos.

En 1894 Enrique Gómez Carrillo afirmaba en los preliminares a sus «Notas sobre las enfermedades de la sensación, desde el punto de vista de la literatura»:

> Los jóvenes literatos —me decía el autor de *Degeneración*— han tomado casi todas sus imaginaciones macabras en los casos patológicos descritos por los grandes psiquiatras contemporáneos. Si quiere usted conocer la fuente de todo lo extraordinario de la novela moderna, lea usted la *Psicopatía Sexual*».
>
> Yo seguí el consejo de mi ilustre amigo: leí la *Psychopatia*[2] ; leí la *Dinamogenia general*, de Binet, leí *La Locura*, de Legrand; leí *Los Bisexuados,* de Laurent; leí *El hombre de genio,* de Lombroso… (Carrillo 1922: 84-85).

Los estudios de Nordau al igual que los de Lombroso, en especial *L'uomo delinquente* (1876) inspiraron a Sawa, como sostienen Puebla Isla y Paolini, para delinear el perfil de Ricardo, protagonista y asesino de *Crimen legal* (1881). La novela, que dedicó a su hermano Miguel, narra la vida de Ricardo, hijo de Juan, un humilde emigrante gallego que, con dedicación y sacrificio, logra escalar en la sociedad y ofrecer una vida cómoda a su hijo en la

[2] La *Psychopatia sexualis* de R. Von Krafft-Ebbing (1882), al igual que otros tratados de la época, se centraba en los aspectos patológicos de la sexualidad y, aunque negaba la teoría de la degeneración, sí se aliaba con la moral establecida al clasificar algunas perversiones como «moralmente malas». A pesar de no desviarse demasiado de la norma Krafft-Ebbing, como señala Lily Litvak (1979: 85), se vio obligado a escribir su obra en latín para evitar problemas con las autoridades. Sobre Krafft-Ebbing y las perversiones sexuales véase Correa Ramón (2012).

capital madrileña. Sin embargo, Ricardo, lejos de reconocer el esfuerzo de su padre y avergonzado de sus orígenes familiares, decide no invitar a sus progenitores a su boda con Rafaela, una joven de clase acomodada que pronto queda encinta. Se suscita así el clásico dilema de las novelas naturalistas, en tanto que la embarazada padece lo que clínicamente se conoce como distocia; o sea, la pelvis es tan estrecha que impide el alumbramiento de forma natural, ocasionando por ello un padecimiento al que el autor dedica las páginas más crudas de la historia.

Las soluciones vendrán de la mano de dos doctores representantes de las posturas antagónicas de la ciencia y la religión. Por un lado, el afamado doctor Juan Nieto, como sugiere su apellido, apostará por intentar dar un nieto a Juan y a la Iglesia católica, practicándole a Rafaela una cesárea que, por aquellos años, implicaba una muerte casi segura para la madre y muy probable para el hijo; por otro, el médico de la Casa de Socorro, al que se designa con el simbólico apelativo de *El Salvador*, propondrá una «craneotomía» para sacar el feto fragmentado y salvar, de este modo, la vida de la paciente. Esta segunda opción, que fue elegida por el marido y el suegro de Rafaela, se transformaría en una auténtica cuestión palpitante en la década de los ochenta, pues el 31 de Mayo de 1884 la Santa Sede emitió un Acta en la que respondía tajantemente «*tuto doceri non posse*» a la pregunta que acerca de este tipo de cirugía había formulado tres días antes el arzobispo de Lyon.

A la luz de tales acontecimientos, parece que la novela de Sawa podía servir de manual para médicos que decidieran no acogerse a la prohibición de la Iglesia o, simplemente, deseasen conocer la técnica quirúrgica sometida a debate. De hecho, López Bago imprime rigor científico a la postura del literato al afirmar en el apéndice de *Crimen legal*: «los hechos observados por gentes que tienen a gloria el no pensar, que se pasan la vida, tuertos voluntarios […] ante el cristal de un microscopio, estos hechos son menos auténticos y contienen menos verdad que algunas hipótesis en apariencia muy aventuradas» (Sawa 2012: 219-220).

Las dicotomías en los diagnósticos y en la propia concepción de la belleza también se van a plasmar en la oposición, tantas veces recreada por el Modernismo, de los personajes femeninos. Rafaela, «trigueña de color, de ojos castaños, que miraban bondadosamente con la expresión atristada de un perro a que se acaricia» (55), acata el papel de «ángel del hogar», mientras que su esposo conoce en una satírica «Academia de la lengua» a la hermosa y lúbrica Noemí, descrita como un «vampiro de mujer, que le chupaba la sangre con la misma escandalosa proporción que el dinero […] hasta darle apariencia de tísico» (147). Esta *femme fatale* exige terminar con el amancebamiento en el que viven para elevar su estatus de «mujer de todo el mundo» al moral y jurídicamente prestigiado «señora de alguien».

Para formalizar esta nueva relación, Ricardo debe enviudar; y para ello perpetra un plan que se concretará en un «crimen legal»: instiga a Rafaela a mantener relaciones sexuales, por encima del consejo de los facultativos que les advirtieron de que un segundo embarazo acabaría con la vida de la protagonista. Cuando Rafaela queda encinta, sus suegros la trasladan a un pueblo gallego donde solamente pueden esperar el trágico final. La novela se cierra con la íntima queja de Juan, quien, en un alarde de determinismo, atribuye el carácter delictivo de su hijo al bisabuelo de este, ajusticiado en la horca por latrocinio.

Gilbert Paolini contradice la calificación de «caso de medicina» que López Bago defiende en su epílogo a la novela, pues, a su juicio, si así fuera, se desdibujaría la creación de Ricardo como asesino por herencia patológica. No obstante, la descripción que nos brinda Sawa armoniza con la que Lombroso había sancionado para ejemplificar los arquetipos del estuprador y el homicida: labios belfos, lengua saliente y sangrienta, calva y patas de gallo marcadas a pesar de su juventud; pero será su depravación sexual la nota que delatará su crimen, pues la pulsión erótica «no se presenta como una instancia fisiológica, sino como una patología del individuo y de la sociedad» (Gutiérrez 2001: 186).

3. De la periferia al centro. Una mirada desde los márgenes.

El acendrado erotismo, así como la esterilidad o el carácter viril, eran algunos de los síntomas que Lombroso analizaba en *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893); los mismos que solían definir a las mujeres fatales de Sawa. A menudo se unía a estos personajes femeninos otra clave trágica: el poder inútil y a la vez devastador de la belleza. Así, en *La mujer de todo el mundo* nos cruzamos con una condesa del Zarzal «enervante, provocativa; tan bella, que parecía un reto a la castidad forzada de los enfermos, de los impotentes y de los viejos. […] Sentía en su cuerpo fenómenos nerviosos, semejantes a los que se experimentan en las grandes ascensiones (Sawa 1988: 21). De nada le valdrán estos atributos a la aristócrata cuando una neurosis le deje «la piel cetrina, la nariz afilada, los ojos vidriosos, la boca torcida, el cuello una amarillenta tira de pellejo y los pechos piltrafas» (213).

Los «fenómenos nerviosos» dieron lugar a toda una serie de discursos médicos en torno a una afección exclusiva del género femenino que sirvió para anatemizar y controlar a la mujer: la histeria. El doctor Bertrán Rubio, en su tratado *Hipnotismo y sugestión*, considera que los «buenos sonámbulos» son sobre todo «las muchachas pálidas y vaporosas […] en quienes predominan el sentimiento de lo maravilloso, (más o menos torcido y aberrado por la educación), y las tendencias y aspiraciones a todo lo que trascienda, de un modo u otro, a lo misterioso e inexplicable, a lo absurdo o a lo sobrenatural» (Bertrán 1894: 17). El manual incluye una serie de láminas en las que la mayoría de los pacientes hipnotizados son mujeres, sobresaliendo aquella en la que el doctor utiliza la potencia de su mirada para inducir al sueño. Cesare Lombroso, en su conocido estudio *Hipnotismo y espiritismo*, recorre la historia de los pueblos primitivos y orientales para destacar el crédito del que gozaban médiums, pitonisas, vestales y magas, cuyos puntos en común se ceñían a la castidad, así como a los trances relacionados con las convulsiones del «paroxismo histérico». Luego la sociedad otorgaba prestigio a la mujer desexualizada y enferma si ello suponía obtener una información vedada a los ojos de los no elegidos.

La iconografía pictórica del XIX también se regocijaba con la enfermedad femenina; sirvan de ejemplo la *Ofelia* de Millais o las etéreas mujeres que descienden por *La escalera dorada* de Burne-Jones, parientes más o menos cercanas de la larga estirpe de damas tuberculosas que pueblan la literatura de este tiempo. No extrañará, pues, que en *Crimen legal* se tache de «aceptable y clorótica» a Rafaela; sin embargo, su idealización romántica se ve truncada por la realidad de las secuelas corporales de su enfermedad que anula cualquier intento de «angelización». Tampoco será su belleza seráfica, porque la gracia del personaje reside justo en el término medio, en ese claroscuro buscado por Rembrandt, pues el don principal de la muchacha «consistía en parecerse a todo el mundo. Regular de todo, de estatura, de gracia, de belleza, regular hasta la inteligencia. Un admirable de lo que muchos llaman el justo medio» (Sawa 2012: 55).

La indagación sawiana a propósito de la alianza entre luces y sombras alcanza incluso a la delineación del sexo de la protagonista, comparado con el de un hermafrodita: «un proyecto sin concluir, […] ni *fu* ni *fa*» (56). Con todo, se la sigue considerando «una mujer aceptable» (56), pues a diferencia de otras heroínas finiseculares, cuya prosopografía pasa a segundo plano, como en *La Boule de Suif* de Guy de Maupassant, Rafaela continúa siendo una mujer cándida y atenazada por unas convenciones sociales que incluso la llevan a justificar la reiterada infidelidad de su marido por no cumplir ella misma con sus obligaciones maritales. Asimismo, late en el fondo de su renuencia la eterna vinculación mujer-madre, pues tampoco es casual que en el imaginario de los ayudantes del médico (barberos, sacamuelas, boticarios) la partera nunca sea objeto de vilipendio. Por este motivo, Ricardo rompe con la tradicional concepción de que una buena esposa es una mujer esencialmente virginal al considerar inviable para la vida práctica un enlace en el que los cónyuges no logren mantener relaciones

sexuales: «Fuera de peligro está ya, y aún no puedo acostumbrarme a la idea de que Rafaela no sea un muerto» (115) —sentencia tras la operación de *El Salvador*.

Los ratos de ocio de Ricardo, su reiterada infidelidad con Noemí, la recuperación de Rafaela tras el aborto... todo sucede bajo el amparo de la noche o la ocultación que propicia el espacio privado y que, sin embargo, se configura como escenario para los más controvertidos debates públicos, como el divorcio o la interrupción voluntaria del embarazo:

> ¡La viudez en vida de la cónyuge y a los diez meses escasos de matrimonio! Pero ¿qué clase de casado era él, que no tenía mujer, porque como si no la tuviera, y que, sin embargo, no podía aspirar a unirse legalmente con otra hembra que le llevara de dote un poco siquiera de esa felicidad de los sexos, de esos contentamientos de la carne, que se le aparecían ahora a su imaginación caldeada de célibe, con las proporciones colosales que a los frailes en las solitarias bacanales de su celda ¿Qué clase de casado era él, que no podía siquiera poner la mano sobre la espalda de su esposa, sin que le mordiera en el alma el remordimiento? ¿Qué clase de casado era? ¿Es que es posible el matrimonio con un fantasma? (115).

La mayoría de las innovaciones sociales más notables tienen su punto de partida en la marginalidad. Si los cadáveres de personas sin recursos sirvieron de objeto de estudio para el avance médico, las prostitutas serán las encargadas de incitar —nunca mejor dicho— el progreso en lo que a la sexualidad femenina se refiere. La comercialización de los primeros vibradores eléctricos, testados en meretrices, contribuyó, en cierta medida, a problematizar el rigor científico de las diagnosis relacionadas con la histeria. Precisamente será una prostituta, la madre de Noemí, quien denuncie el sometimiento del sexo femenino por parte de los hombres; reivindicación que, como apunta Casado, exige antes una libertad de género:

> Si yo bebo aguardiente, es porque me gusta y tengo la voluntad de beberlo…; pero si no quiero tener hijos, ¿por qué he de tenerlos? ¿Quién es ese tirano oculto que se entromete en mis cosas, obligándome a realizar lo que sólo en pensamiento, y sin ascender de la categoría de hipótesis, me parece tan monstruoso que cierro los ojos para no verlo, y sofoco la razón para no idearlo? ¡Ay! ¡Qué arbitrariedades tan crueles las de la vida! ¡Si yo pudiera estrujar y hacer polvo este horrible principio de humanidad que se menea en mis entrañas! Porque no hay duda que los hijos afean y envejecen (130).

Los discursos médicos que intentaban dominar y anatemizar a la mujer se rebelarían contra sí mismos, pues el afán de la ciencia por demostrarlo todo acabó con las supercherías de la histeria, la anorgasmia y otros fantasmas —emanados del propio discurso— que se contrarrestaban con la nueva y poderosa ética social de la literatura.

4. BIBLIOGRAFÍA

4.1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA:

GANIVET, Ángel (1962), *Obras completas,* II, Aguilar, Madrid.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1922), *Obras completas*, XI, Mundo Latino, Madrid.

MACHADO, Manuel (1909), *El mal poema*, IMP. Gutenberg-Castro y Compañía, Madrid.

SAWA, Alejandro (1885), «Impresiones de un lector. Eduardo López Bago», apéndice en López Bago, Eduardo, *El cura (Caso de incesto). Novela médico-social*, Juan Muñoz y Compañía, Madrid.

——, (1988), *La mujer de todo el mundo*, Moreno-Ávila Editores, Madrid.

——, (2004), *Iluminaciones en la sombra*, prólogo de Rubén Darío y presentación de Andrés Trapiello, Josef K, Madrid.

——, (2012), *Crimen legal*, Amelina Correa Ramón (ed.), Renacimiento, Sevilla.

TERÁN, Luis de (1928), *¡Vaya con Martinchu!*, Biblioteca Patria de Obras Premiadas, Madrid.

4.2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA:

AA. VV. (2005), *Teorías literarias del siglo XX*, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), Akal, Madrid.

BERTRÁN RUBIO, Eduardo, (1894,) Hipnotismo y sugestión. Estudio crítico. Aplicaciones a la terapéutica, a la medicina legal y a la pedagogía, Espasa, Barcelona.

CASADO DÍAZ, Óscar (2010), «Mujer y sexualidad multifuncional en *Crimen legal* de Alejandro Sawa» en *Castilla. Estudios de Literatura*, I, pp. 243-274.

CORREA RAMÓN, Amelina (2008), *Alejandro Sawa. Iluminaciones en la sombra*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.

—— (2012), «Isaac Muñoz (1881-1925) o un catálogo de la disidencia para los estetas del decadentismo» en *Revista Internacional d'Humanitats*, nº 26, pp. 37-64.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2001), «Patología médica y social: *Crimen legal* de A. Sawa» en *Siglo Diecinueve*, nº7, pp. 183-196.

LITVAK, Lily (1979), *Erotismo fin de siglo*, Bosch, Barcelona.

PAOLINI, Gilbert (1984), «Alejandro Sawa, *Crimen legal* y la antropología criminal» en *Crítica Hispánica*, nº 1 (6), pp. 47-59.

PUEBLA ISLA, Consuelo (2001), «La mujer enferma en Sawa» en *Siglo Diecinueve*, nº 7, pp. 233-245.

UNA MUJER ENTRE DIOS Y EL SIGLO: LA MADRE SACRAMENTO

Raúl Mínguez Blasco
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓN: ¿POR QUÉ UNA RELIGIOSA?

No suele ser demasiado habitual para los historiadores que trabajan sobre el siglo XIX encontrar documentos de carácter personal como autobiografías, diarios, cartas, etc. Esto no resulta extraño si tenemos en cuenta que se trata de fuentes generalmente poco accesibles, localizadas con frecuencia en pequeños archivos privados casi desconocidos. Sin embargo, cuando dichas fuentes se encuentran disponibles, su estudio resulta realmente fructífero porque aporta una información de carácter cualitativo solamente comparable a la que obtienen los historiadores que trabajan con fuentes orales. En esta comunicación vamos a utilizar fundamentalmente este tipo de fuentes personales para tratar la figura de María Micaela Desmaisières y López de Dicastillo, vizcondesa de Jorbalán y conocida como *Madre Sacramento* (1809-1865). El objetivo que nos planteamos no es redactar una biografía de esta mujer, trabajo que ya ha sido realizado por otros autores con más o menos acierto (Barrios Moneo 1968), sino recorrer algunos episodios concretos de su vida para discernir cómo afectó el discurso católico de género en la conformación de su identidad como religiosa.

Son varias las razones que nos han empujado a escribir sobre este personaje. En primer lugar, su propia importancia histórica. La Madre Sacramento fue fundadora de una congregación religiosa todavía vigente en la actualidad: las Adoratrices Esclavas del Santísimo Sacramento y de la Caridad, dirigida a atender a las mujeres que habían estado en el mundo de la prostitución. Por esta y por otras circunstancias derivadas de su fe y devoción religiosas, la Madre Sacramento fue declarada santa por el papa Pío XI en 1934. Además, no debemos olvidar la amistad que desarrolló en los últimos años de su vida con Isabel II. Esta vinculación personal con la reina fue compartida por otros religiosos como Antonio María Claret o Sor Patrocinio, personajes todos ellos que tuvieron una influencia notable en Isabel II y que contribuyeron, con la oportuna intermediación anticlerical, a la deslegitimación de la monarquía (Burdiel, 2010; La Parra, 2004).

La segunda razón es la gran variedad de fuentes que nos permiten acceder a su compleja personalidad.[1] Sin duda, la más destacada es su *Autobiografía*, escrita al parecer por mandato de su confesor Claret. La Madre Sacramento no se planteó en este texto contar su vida sino explicar el origen y desarrollo de la congregación religiosa que había fundado unos años antes con la intención de acelerar la aprobación de sus Constituciones por Roma. De ahí que el título completo fuera *Relación y origen de la Fundación del colegio de Desamparadas de Madrid y después de la Comunidad de Señoras Adoratrices Esclavas del Santísimo y de la Caridad.* Sin embargo, el hecho de que la Madre Sacramento escribiera este texto a lo largo del último año de su vida y de que en él aparezcan numerosas referencias personales convierte su *Autobiografía* en una fuente imprescindible.[2] Como complemento, existen también fuentes de carácter jurídico, es decir, reglamentos y constituciones relacionadas con su congregación religiosa, y otras de naturaleza espiritual como la *Relación de favores divinos* o la *Relación de penitencias*, en las que habla de sus contactos con la divinidad y de las maneras con las que mortificó su cuerpo para acercarse a ella. Finalmente, no debemos olvidar su rica correspondencia, entre la que encontramos todo tipo de destinatarios: monarcas, obispos, sacerdotes, políticos, militares,

---

[1] Agradezco a la hermana Antonia de Novoa su ayuda y disponibilidad para consultar gran parte de las fuentes en el Archivo de la Santa Madre de las Religiosas Adoratrices (ASMRA) en Madrid.

[2] Las *Relaciones de Viajes*, aunque en un principio fueron escritas de manera separada, se añadieron posteriormente a su *Autobiografía*. En ellas, la Madre Sacramento narra las vicisitudes que pasó a lo largo de los viajes que realizó para establecer nuevos centros de su congregación.

religiosas además, lógicamente, de los miembros de su familia. Estas cartas no sólo nos ofrecen rica información sobre las acciones desarrolladas por la Madre Sacramento a lo largo de su vida sino que también nos expresan con sinceridad sus dudas e incertidumbres, sus miedos y debilidades además de sus principios y convicciones.

Un tercer motivo que explica nuestro interés por este personaje tiene que ver con su particular forma de entender la vida religiosa, que acabó transmitiéndose a su congregación. Ante las dificultades experimentadas por la jerarquía eclesiástica a la hora de controlar las formas de vida espiritual femenina ajenas a los conventos y representadas, por ejemplo, por las beguinas durante la Baja Edad Media (Rivera 2005), el Concilio de Trento declaró la clausura total para las órdenes religiosas femeninas (Schultz 2000, Sánchez Lora 2005). Todas aquellas congregaciones y comunidades de mujeres que durante la Edad Moderna buscaron compaginar la vida contemplativa con actividades de tipo asistencial o educativo, como fue el caso de las Ursulinas, las Religiosas de la Visitación (Salesas) o las Hijas de la Caridad, se vieron obligadas, bien a prescindir de su obra social para ser reconocidas plenamente como órdenes religiosas, bien a renunciar a su condición de religiosas para mantener sus actividades fuera del convento. Sin embargo, durante el siglo XIX se produjo una multiplicación sin precedentes de las congregaciones femeninas de votos simples que solicitaron su aprobación a Roma para ser integradas plenamente en el estatus religioso (Yetano 2009). Este proceso fue extraordinariamente precoz en Francia, donde comenzó inmediatamente después de la Revolución (Langlois 1984), pero también fue claramente perceptible desde mediados del siglo XIX en Italia (Rocca 1992) y España (Del Valle 1996). Las Adoratrices de la Madre Sacramento deben insertarse en este contexto porque, sin renunciar a un modo de vida de carácter conventual que giró en torno a la adoración del sacramento de la Eucaristía, fue una congregación que centró su actividad principal en la atención de las prostitutas. Además, como otras congregaciones de la época, las Adoratrices se diferenciaron de las tradicionales órdenes femeninas de clausura por la emisión de votos simples (aunque con el tiempo podían convertirse en perpetuos), por la presencia de una Superiora General con autoridad sobre toda la congregación (en las órdenes femeninas tradicionales, cada abadesa o priora sólo controlaba la comunidad de monjas que vivía en su convento) y por estar generalmente subordinadas a los obispos (las órdenes femeninas se encontraban bajo la supervisión del clero regular). Gracias al empeño de la Madre Sacramento y a la utilización de sus poderosos contactos, las Constituciones de las Adoratrices fueron aprobadas definitivamente por la Santa Sede en una fecha relativamente temprana: 1866, sólo un año después de la muerte de la fundadora.

Finalmente, nuestro interés por la Madre Sacramento reside también en la escasa presencia dentro de la historia del género de estudios serios y rigurosos sobre mujeres que decidieron consagrarse a la vida religiosa durante la Edad Contemporánea.[3] Sin duda, entre las razones que explican este vacío historiográfico se encuentran, por un lado, la percepción de la Iglesia católica como una institución generalmente hostil a las mujeres y, por otro lado, la orientación clásica de la historia de las mujeres a primar fundamentalmente las acciones femeninas que contribuyeron a su emancipación como grupo (Blasco 2008). Para el periodo concreto en que nos movemos, el siglo XIX, hay que reconocer que ya se ha analizado con cierta profundidad la construcción discursiva en España del modelo de feminidad liberal-burgués representado por la figura ideal del *ángel del hogar* (Aldaraca 1992, Jagoe 1998, Rabaté 2007, Molina 2009) pero son muy escasos los estudios que analicen el discurso de género elaborado por la Iglesia católica y el catolicismo en general durante dicho periodo (Mínguez 2012ab). Conocer el modelo de feminidad católico, más complejo de lo que en un principio se podría pensar, es esencial para comprender las acciones desarrolladas por mujeres que, como la Madre Sacramento, estuvieron directamente influidas por el discurso eclesiástico aunque

[3] Por supuesto que existen numerosas monografías sobre fundadoras de congregaciones religiosas en los últimos dos siglos pero suelen ser obras escritas por mujeres pertenecientes a estas mismas congregaciones para su consumo interno y contienen, por tanto, unos tintes hagiográficos muy marcados.

tuvieron la capacidad de interpretarlo según sus necesidades y elaborar así su propia identidad como religiosas y como mujeres.

2. De Micaela a Madre Sacramento pasando por Vizcondesa de Jorbalán.

María Micaela Desmaisières y López de Dicastillo nació el 1 de enero de 1809 en Madrid siendo la quinta de diez hermanos. Su padre era Miguel Desmaisières Flores y Rasoir de Croix, militar de carrera, mientras que su madre, Bernarda López de Dicastillo y Olmeda, pertenecía al estamento nobiliario y era camarista de la reina María Luisa de Parma. Conocemos muy poco sobre la infancia y juventud de Micaela. En las escasas tres páginas que dedica a ello en su autobiografía,[4] Micaela habla de su educación, que no se debió desmarcar demasiado de la recibida en la misma época por otras niñas de condición acomodada: leía libros de historia, libros de viajes y vidas de santos, escribía, pintaba, bordaba y aprendió también francés porque estuvo durante un tiempo en un internado de las Ursulinas en Pau, al sur de Francia. Micaela cuenta también que durante los veranos iba a un palacio que poseía su familia en Guadalajara y allí enseñaba a niñas pobres a coser, planchar y zurcir además de la doctrina cristiana. La muerte de su padre en 1822 debió constituir un duro golpe, especialmente para doña Bernarda, porque se quedó sola a cargo de cinco hijos menores de edad y expuesta a las preocupaciones derivadas del mantenimiento de su patrimonio ante las complicadas circunstancias políticas del periodo.

El primer y principal noviazgo de Micaela comenzó en 1836. Su pareja fue Francisco Javier Fernández de Henestrosa, miembro de una familia de la alta nobleza y ocho años más joven que ella por lo que su enlace se presentó como una boda de compromiso. No obstante, Micaela sí parece mostrarse verdaderamente enamorada en algunas de sus cartas, como la que escribió al administrador de los bienes de su casa, Cirilo Bahía:

> No quepo en mí de gozo, ¡qué felicidad verlo! Aunque me olvide no me quitará nadie el gozo que tendré al verlo, y si me ama aún, ¡qué feliz seré! ¡La más feliz del mundo! Pidan ustedes a Dios que me lo conceda, aunque no merezca yo ser tan feliz. Lo callaré, a nadie se lo diré, pero quisiera gritarlo en la plaza para que vieran mi alegría (Guadalajara, 26 de julio de 1838).[5]

Por circunstancias no claras, la relación se enfrío y en 1840, en carta dirigida a su hermana Lola, Micaela daba ya por terminada la relación: «Yo no tengo ni amores ni lances de ninguna especie, porque no me olvido del ingrato Javier; pero no hay ya nada, todo se acabó» (Guadalajara, 30 de julio de 1840). Alberto Barrios, uno de los biógrafos de la Madre Sacramento, señala que Micaela tuvo más pretendientes, entre ellos el político Alejandro Oliván, casi trece años mayor que ella, o el también político Joaquín Muro y Salazar, más conocido como el marqués de Someruelos, pero ninguno de ellos tuvo éxito en su deseo de contraer matrimonio con Micaela. Desde luego, no debieron ser estos años fáciles para Micaela. Rondando ya la treintena, permanecía soltera y a cargo de su cada vez más enferma e inestable madre mientras algunos de sus hermanos ya se habían casado y vivían fuera de Madrid y Guadalajara. Varios testimonios recogidos de sus cartas a su hermana Lola, que tras casarse vivió durante algunas temporadas en Francia, muestran la pesadumbre y el descontento de Micaela por su vida: «Mi querida Lola: Tú quisieras estar en Guadalajara y ¡yo

---

[4] Santísimo Sacramento, María Micaela del: *Autobiografía*, pp. 1-3. Se cita a partir del texto disponible en Internet: http://www.adoratrices.com/archivos/biografia/1Autobiografia.pdf. A partir de ahora, las referencias a este documento se realizarán en el cuerpo del texto mediante la abreviatura *Auto.* seguida del número de página correspondiente.

[5] Esta y otras cartas escritas por Micaela que citaremos a lo largo del texto proceden de la siguiente recopilación de su correspondencia: Santísimo Sacramento, María Micaela del (1999), *Correspondencia* (6 vol.), Religiosas Adoratrices, Madrid. Edición, introducción y notas a cargo de Pilar Uríbarri Díaz y Fabiana Pascual Rodríguez.

en Pekín!, porque aquí no se vive ni un día» (Guadalajara, 23 de agosto de 1838); «Yo te aseguro que no soy feliz; bien que no hay un día que no tenga algún disgusto, ya de un modo ya de otro, pero Dios me da la conformidad» (Guadalajara, 18 de septiembre de 1840). No obstante, Micaela aprovechaba estas mismas cartas para pedir a su hermana que le enviara vestidos y telas procedentes de París:

> Siento mucho que no vengan mis cosas y más viniendo Diego y ahora Dalp.[6] Aunque me cueste no me importa, envíamelo por la mensajería, y el vestido como mamá te dice, y además van las medidas mías. Porque sino (sic) para cuando vengas ya se estila aquí otra cosa. El moiré[7] empieza a venir del bueno y las que vienen de París lo traen… y luego ya lo llevará todo el mundo, y no vale la pena de que venga de París. Lo mismo sucede con los cuellos y demás. Aquí pasa la moda muy pronto (Madrid, 8 de enero de 1841).

El interés mostrado por Micaela en sus cartas hacia las modas y los vestidos contrasta con varios pasajes de su autobiografía donde sostiene todo lo contrario. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que todo relato autobiográfico constituye una construcción interesada de la memoria personal y que la intención de la Madre Sacramento en este escrito era demostrar la sinceridad y fortaleza de su vocación religiosa. Así pues, no debemos extrañarnos de que Micaela, como cualquier otra mujer de la aristocracia que asistía a fiestas y bailes donde la apariencia era examinada con lupa, se preocupara de estos asuntos tan materiales.

La muerte de su madre a finales de 1841 supuso para Micaela un fuerte revés y, desde entonces, entró bajo la tutela de su hermano Diego, un exitoso diplomático al que acompañó en muchos de sus viajes por Francia y Bélgica. Micaela se dedicó a asistir a la esposa de Diego, María Nieves Sevillano, una mujer de salud delicada y que además no sabía francés aunque eso no impidió que Micaela siguiera gustando de asistir a tertulias, pasear a caballo, ir al teatro y bailar con vestidos lujosos a la moda. En 1844, Micaela comenzó a dedicar parte de su tiempo a realizar obras de caridad aprovechando sus estancias en Madrid cuando no se encontraba en el extranjero. Así, desde este año visitó de forma regular el hospital de San Juan de Dios, donde acudían prostitutas enfermas, y al año siguiente inauguró con su amiga Ignacia Rico de Grande, otra mujer de la aristocracia, un colegio de desamparadas que tenía como objetivo recoger y rehabilitar, mediante una buena instrucción religiosa y moral y el aprendizaje de un oficio relacionado con las labores de aguja, a las mujeres que salían de San Juan de Dios. Aunque Micaela reconoce en su autobiografía la repugnancia que le daba en ocasiones tratar con gente de condición sensiblemente inferior a la suya, encontró en sus obras de caridad y, en particular en su colegio, una fuente de realización personal, un medio para encontrarse bien consigo misma y que le permitía desconectar, aunque fuera temporalmente, de sus obligaciones familiares.

De forma paralela, en Micaela comenzaron a despertar unas inquietudes religiosas que hasta entonces, como se refleja en su correspondencia, habían sido bastante superficiales. Una persona fue decisiva en la conversión religiosa de Micaela: el padre Eduardo José Rodríguez de Carasa. Este jesuita gaditano conocía a Micaela desde su juventud porque había sido confesor de su madre. Los ejercicios espirituales que le dirigió en la primavera de 1847 fueron decisivos para la conversión religiosa de una Micaela que, con casi cuarenta años, no había encontrado todavía marido y seguía mostrándose insatisfecha por su vida. El voto de obediencia que Micaela juró a Carasa tras estos ejercicios espirituales permitió a este último ejercer una influencia cada vez mayor en su vida. A través de las cartas que el confesor jesuita envió a Micaela[8] podemos analizar algunos aspectos del modelo de feminidad católico que, de forma

---

[6] Diego era hermano de Micaela y Dalp un amigo de la familia.

[7] La traducción de esta palabra francesa es muaré, que es un tipo de tela fuerte para formar aguas.

[8] Las 149 cartas que el padre Carasa escribió a Micaela se encuentran en el ASMRA, Sección II: Correspondencia pasiva, caja 1. Desgraciadamente, no se conservan las cartas que Micaela envió a Carasa pero a través de su

coetánea, otros eclesiásticos como Antonio María Claret se encargaron de difundir con sus opúsculos dirigidos a doncellas, casadas, viudas o religiosas (Mínguez 2012a). En la mentalidad de los eclesiásticos, las mujeres solteras eran las que generaban más quebraderos de cabeza debido a su inexperiencia y a la relativa autonomía que les aportaba no estar sometidas al lazo conyugal (Claret 1849-1851). Además, la Vizcondesa de Jorbalán, como así le gustaba a Micaela que la tratasen en público,[9] era todavía más susceptible de «caer en la tentación» por su agitada vida social. De ahí que una de las principales preocupaciones de Carasa fuera reducir a la mínima expresión la participación de Micaela en eventos públicos con otros miembros de su clase. Por ejemplo, respecto a las tertulias, Carasa le lanzó la siguiente advertencia: «Tenga V. especial cuidado sobre sí misma en la tertulia que suele tenerse siempre después de comer, porque en ella es más expuesto, que en lo demás del día, el cometer faltas ya de locuacidad, ya de vana alegría, ya de murmuración, ya de disputa» (sin fecha, posiblemente finales de 1848 o principios de 1849). Los bailes y especialmente los atrevidos vestidos que se llevaban en ellos también preocuparon mucho a Carasa. Así, sobre la consulta de Micaela de asistir a un baile en Palacio en plena Cuaresma, el padre jesuita respondió lo siguiente:

> Me pregunta V. si podrá ir mañana la noche al concierto de Palacio. Con razón me hace V. esta pregunta, lo uno porque la cuestión no es muy fácil de resolver, en atención a que toda diversión pública en Cuaresma, no es lo más conforme al espíritu de la Iglesia en este santo tiempo, como lo enseñan todos los libros que tratan de esta preciosa materia […]. Sin embargo, si V. no va por su gusto o elección, sino por una justa y conveniente condescendencia, aunque no lo apruebo, se lo permito.
>
> La otra causa porque ha hecho V. muy bien en consultarme, es porque, según he oído decir por todo Madrid, en las funciones de Palacio, se presentan las señoras algo menos decentes de lo que es justo. Este es otro punto mucho más delicado que el anterior; porque en él todo es grave y escandaloso y nada, nada se puede permitir. Así lo enseñan todos los autores unánimemente. Por consiguiente, si V. va, que sea muy cubierta y, cuidado, que no vale decir, voy más honesta que otras; sino que es preciso ir con la ropa muy alta por la espalda y por delante. Ya supongo que se reirán de V., pero sepa V. para su consuelo, que esos mismos que se ríen por delante, lo aprueban en su corazón (24 de febrero de 1849).

Como medio para hacer frente a las tentaciones de la vida mundana, Carasa intentó reforzar la espiritualidad de Micaela recomendándole que fuera más humilde y que realizara ejercicios para mortificar su cuerpo. Este es, sin duda, uno de los aspectos más controvertibles de la vida de la santa. Aunque hay autoras que afirman que las penitencias corporales fueron cada vez menos frecuentes en los conventos decimonónicos (Arnold 1984, Turin 1989), la verdad es que Micaela recurrió con frecuencia a ellas desde que se lo aconsejó Carasa, como se refleja en su autobiografía, su epistolario y su *Relación de penitencias*.[10] Algunas de las mortificaciones de Micaela consistían en castigar a sus sentidos con medidas como los ayunos o utilizar en el teatro anteojos sin cristales (*Aut.*, 21) pero otras penitencias que practicó son verdaderamente escalofriantes: llevar un cilicio en la cintura, bañarse con agua helada, comer piojos, pulgas y otros insectos o beber orines. Varias cartas de Carasa apremiaban a Micaela a que continuara mortificando su cuerpo sin miedo a que derramara sangre y le exigió máxima obediencia a sus disposiciones a la hora de ejecutar las penitencias, como se refleja en las siguientes palabras: «Tengo que enfadarme con V. por su desobediencia. Sí, por su marcada

---

autobiografía y de la correspondencia con otras personas podemos observar los cambios experimentados por Micaela tras su conversión religiosa.

[9] El 21 de octubre de 1846, su hermano Diego firmó una súplica a Isabel II pidiendo ceder a ella el Vizcondado de Jorbalán. Sin embargo, Micaela no llegó nunca a obtener la Real Cédula que legitimara jurídicamente esta cesión.

[10] ASMRA, Sección I, caja 1. Su principal confesor desde 1857, Antonio María Claret, también animó a Micaela a que realizase algunas penitencias y mortificaciones corporales.

desobediencia. ¿Quién le ha dado a V. licencia para que se ponga el cilicio en la cintura? ¿Y en la cama? ¡Qué placer!, dice V. ¡Qué propia voluntad! digo yo» (sin fecha). No obstante, hay que añadir que la espiritualidad de Micaela no se basó exclusivamente en las mortificaciones. Igual o más importante si cabe fue su adoración al Santísimo Sacramento de la Eucaristía, devoción a la que consagró su nombre en religión y el de su congregación. En muchos de sus escritos, especialmente en la *Relación de favores divinos*,[11] comenta algunas visiones que tuvo en relación con este sacramento y expresa su tesón por conseguir tomar diariamente la comunión a pesar de que Carasa no siempre estuviera de acuerdo. Esta devoción de Micaela encaja perfectamente con la piedad de carácter más sentimental e intimista que predominó en el catolicismo decimonónico frente a la fría piedad jansenista del siglo anterior. Así, se produjo una despenalización del acto de comulgar al extenderse la convicción de que la comunión regular era la mejor manera de acercarse a Dios (Gibson 1989, 227-267).

Sobre las pretensiones que el diplomático Antonio Luis Arnau tenía de casarse con Micaela en el verano de 1848, ella manifiesta en su autobiografía que «no quería más esposo que Dios» (*Aut.* 46). Su conversión estaba, por tanto, muy avanzada pero Micaela tardó en decidir dónde dirigir su vocación religiosa. Parece ser que su primer empeño fue ingresar en las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paúl pero Carasa se opuso fervientemente. Por lo que se adivina de estas palabras, parece que no confiaba plenamente en la capacidad de Micaela para mantener el voto de castidad:

> Necesitan [las Hermanas de la Caridad] una pureza y una modestia singular porque en los hospitales tratan con los médicos y cirujanos y practicantes y en las casas, con los hombres y generalmente con los hombres de todas clases. Y no puedo menos de decir a usted, reservadísimamente, que he visto trabajitos, y sé de alguna que se ha salido y se ha casado con el enfermo que había curado. No la digo a usted por desanimarla en lo más mínimo, sino para que se convenza usted de que nuestro cuerpo es nuestro mayor enemigo y que este enemigo lo llevamos con nosotros a todas partes, y que en la religión se suele embravecer más, por lo mismo que el mundo no tiene allí entrada y que es preciso llevar a las Hermanas de la Caridad una modestia a toda prueba, no sea que aumentemos allí nuestras culpas, pues lo que ahora sería un pecado sencillo, entonces después de los votos sería un sacrilegio (Madrid, 18 de febrero de 1848).

Un año después, Carasa tampoco consideró oportuno que ingresase como monja de clausura en la Orden de la Visitación a pesar de la insistencia de Micaela. Parece ser que aunque su dirigida había renunciado a gran parte de sus salidas sociales, todavía no estaba seguro en que pudiera cumplir las obligaciones derivadas de la condición religiosa. En lo que sí le animó con brío fue en permanecer junto a las alumnas de su colegio de desamparadas cuando las circunstancias así lo exigieron. Esta iniciativa de Micaela había experimentado varias vicisitudes desde su apertura en 1845: Micaela no lo había podido supervisar directamente debido a sus continuos viajes al extranjero, las mujeres de la junta de señoras formada para dirigir el colegio durante sus primeros años de vida decidieron abandonar y las religiosas de una congregación francesa que se habían encargado de gestionar el colegio desde entonces fueron expulsadas a instancia de Micaela cuando se dio cuenta de que le habían usurpado la dirección del centro. La decisión de Micaela de quedarse a vivir en el colegio y consagrarse al servicio de sus alumnas contó con la clara oposición de su familia. Micaela expresa en su autobiografía la desazón que este desacuerdo con su familia le generó: «Me hallaba tan sola, tan triste y despreciada por todos, incluso de mi familia, que no querían saber de mí ni verme» (*Aut.* 88). En su decisión debió influir no sólo Carasa sino también Fulgencio Mora, un abad que había conocido durante sus viajes a Francia y que le recomendaba que no hiciese caso a su familia: «¿No sabe V. señora mía, que dice el Espíritu Santo que los mayores enemigos del hombre son los de su casa? Esto debía ponerla V. lejos de escuchar el murmullo

[11] ASMRA, Sección I, caja 2.

de los suyos, pues no tienen la misión de Dios, sino antes bien su reprobación» (Burdeos, 20 de septiembre de 1850).[12] Sin embargo, a tenor de lo que escribió Micaela a su hermano Diego unos días después, la resolución de quedarse a vivir en el colegio obedeció a la aspiración personal de continuar con su vocación religiosa: «Hago al fin la vida que hace años deseo, o mejor dicho, que hace años sigo aunque con mil trabas para seguir mi vocación» (Madrid, 5 de octubre de 1850).

La vocación de Micaela no se quedó ahí. Consciente de que los proyectos anteriores de nombrar a una junta de señoras y de delegar la gestión del colegio a una congregación extranjera habían fracasado, y ante la ausencia de un instituto religioso específico para arrepentidas, Micaela se decidió a fundar una nueva congregación. Esta idea la tuvo en mente desde 1850 pero hasta seis años después, fecha de elaboración de las primeras Constituciones de las Adoratrices, no se llevó a la práctica. Desde luego, fue un periodo complicado para Micaela. En primer lugar, el P. Carasa, que había encauzado la vocación religiosa de Micaela hasta aconsejarle permanecer en el colegio, no aprobó en ningún momento que Micaela entrara propiamente en el estado religioso y, menos aún, se convirtiera en fundadora de una nueva congregación. En su autobiografía, Micaela cuenta con amargura que Carasa no le permitiera nunca leer reglas de otras congregaciones religiosas para elaborar las de las Adoratrices. Añade que «hasta después de muerto no supe se oponía su regla formasen comunidades religiosas o constituciones» (*Aut.* 112). En segundo lugar, Micaela contó también con la oposición de una parte del clero, una circunstancia que le acompañará hasta el final de su vida. Por ejemplo, el padre Pedro José Ruiz, sacerdote recomendado por Carasa y que acabó siendo confesor de colegialas, le espetó en una ocasión: «Váyase V. a su casa y deje V. de colegios, que no es para V. esa obra; es de más importancia y trabajo que a V. le parece» (*Aut.* 95). Finalmente, Micaela fue acusada en algunas ocasiones de retener en el colegio a mujeres contra la voluntad de sus familias. Así, de nuevo en su autobiografía, cuenta cómo el primo de una de las colegialas intentó incluso quemar el colegio porque quería casarse con ella contra la propia voluntad de la chica (*Aut.* 158-160). Algunos de estos escándalos saltaron a la prensa. Por ejemplo, *El Observador* narra la desesperación de una madre ante la imposibilidad de sacar a su hija del colegio:

> Al siguiente día, la otra señora fue en busca de su hija, pero halló en ello una marcada oposición a salir de allí, apoyada por las maestras del citado Establecimiento que hasta llegaron a enfadarse. Con expresiones, propias de fanatismo exagerado, hicieron salir de la Casa a la pobre madre que iba a reclamar a su hija, y quedaron muy satisfechas de haber alcanzado un alma para el cielo a costa de las lágrimas y de la desesperación de la infeliz señora. Hemos oído que ésta piensa acudir a la autoridad competente para que desde luego proceda a sacar a su hija (*El Observador*, nº 962, 11 de abril de 1851).

A pesar de estos obstáculos, la Madre Sacramento siguió adelante con un proyecto que ocupaba ya toda su vida. Aunque en algunos de sus escritos ella atribuye muchos de sus éxitos a la intermediación divina, la realidad es que supo aprovechar sus poderosos e influyentes contactos, primero en beneficio de su colegio, después de su congregación. Durante los primeros años de la década de los cincuenta, Sacramento se concentró fundamentalmente en recaudar fondos para el sostenimiento del colegio. Se dirigió para ello a distintas autoridades civiles como los presidentes de la Junta General y de la Junta Provincial de Beneficencia, el Ministro de Gobernación, el Gobernador civil de Madrid, el Alcalde de Madrid, etc. En 1853 dirigió también una circular a los obispos pidiendo dinero para el sostenimiento colegio. De las quince respuestas conservadas, sólo seis ofrecen una respuesta positiva sumando en total una cantidad de 1.340 reales. Otra razón por la que Sacramento recurrió a las autoridades fue

[12] Esta carta y otras más que citaremos a lo largo del texto, escritas por obispos o religiosos, se encuentran en ASMRA, Sección II, Caja 5, L. 1 y 2.

el intento de resolver a su favor asuntos jurídicos relacionados con su congregación. En 1857, con motivo de la fundación que Sacramento quería establecer en Valencia, el Ayuntamiento de esta ciudad aceptó cederle el convento de San Gregorio pero el Gobernador Civil de Valencia, Crispín Jiménez de Sandoval, se opuso a esta cesión. Micaela recurrió entonces a Cándido Nocedal,[13] Ministro de Gobernación, quien acabó por satisfacer los deseos de Sacramento para que la segunda fundación de las Adoratrices fuera de Madrid (la primera había sido en Zaragoza un año antes) acabara por establecerse en ese antiguo convento valenciano.

No obstante, el personaje más poderoso al que tuvo acceso Sacramento fue la propia reina Isabel II. Aunque Sacramento señala en su autobiografía que hizo voto de no pedir nada a la reina, ni para ella ni para otras personas, la verdad es que su congregación salió muy beneficiada de esta relación. Así, durante varios años la Casa Real aportó importantes cantidades de dinero a las Adoratrices a cambio de que las colegialas confeccionasen ropa para la Familia Real.[14] Además, tras la fundación de Zaragoza, Sacramento pidió por carta a la reina autorización para fundar nuevos colegios a nivel nacional (Madrid, 8 de julio de 1856). Menos de un mes después, Isabel II firmó una Real Orden por la que no sólo le concedió esta petición sino también la nombró directora general de todas las fundaciones. A través de visitas regulares a Palacio, que comenzaron hacia 1857, se tejió una relación mutua de afecto y amistad entre ambas mujeres, como se puede observar en las cartas que Isabel II escribió a Sacramento.[15] En ocasiones, esta última tuvo que aplazar sus obligaciones con su congregación ante la insistencia de la reina en que se quedase. Así ocurrió en junio de 1861, cuando Sacramento se excusó ante una adoratriz por no acudir a Zaragoza, como estaba previsto, porque «la Reina no me deja marcharme para que la haga compañía».[16] Al parecer, la relación se cortó con motivo del reconocimiento del reino de Italia en 1865, unos meses antes de que Sacramento muriera.

Sacramento fue en todo momento consciente de que se movía en medio de influencias muy poderosas las cuales, si se utilizaban apropiadamente, podían favorecerle pero que también, en circunstancias diferentes, podían volverse en su contra. Así, hizo todo lo posible para reforzar su autoridad en el seno de la congregación y de esa manera reivindicar su autonomía frente a aquellos, muchas veces clérigos, que querían servirse de la congregación en su propio interés. Este juego de poderes es claramente perceptible en el complejo proceso de elaboración de las Constituciones. Como señala Ana Yetano (2009), desde la redacción inicial de las Constituciones de una congregación hasta su aprobación definitiva, podían transcurrir varios años de cambios y modificaciones continuas en las que intervenían el fundador o fundadora, varios obispos y la Santa Sede. En el caso concreto de las Adoratrices, se llegaron a redactar hasta tres versiones previas antes de que Roma aprobara las Constituciones definitivas en 1866 (Lozano 1968).[17] Sacramento tuvo que lidiar en este aspecto con Cirilo Alameda y Brea, arzobispo de Toledo desde 1857. Mediante el análisis de los distintos textos, podemos afirmar que el arzobispo quedó satisfecho al conseguir que el cargo de Superiora general no fuera vitalicio sino renovable cada diez años. Sin embargo, no culminó su aspiración de que el Noviciado de la congregación permaneciera siempre en Madrid, lugar desde el que podía

---

[13] Carta dirigida por Sacramento a Cándido Nocedal. Madrid, 20 de junio de 1857.

[14] Por ejemplo, en una carta dirigida a Atanasio Oñate, Inspector General de Oficios y Gastos de la Casa Real, el 26 de octubre de 1857, Sacramento confirma el libramiento de la nada despreciable cifra de sesenta mil reales para la elaboración de ropa destinada al sexto hijo de la Reina, el Príncipe de Asturias y futuro Alfonso XII, que nació el 28 de noviembre de 1857.

[15] ASMRA, Sección II, caja 8.

[16] Carta dirigida por Sacramento a la Hermana Juana de Dios. Madrid, 28 de junio de 1861.

[17] El primer texto, redactado íntegramente por Sacramento, procede de 1856. El segundo, redactado también por Sacramento pero con el filtro del arzobispo de Toledo, es de 1858. El tercero, redactado conjuntamente por la fundadora y el arzobispo siguiendo las indicaciones de la Santa Sede, es de 1861. Tras algunas modificaciones propuestas por Sacramento en este tercer texto, las Constituciones de las Adoratrices fueron aprobadas de forma definitiva por el papa en 1866.

controlar perfectamente la preparación de las futuras Adoratrices, ya que las Constituciones definitivas establecieron que la decisión correspondía a la Superiora general bajo licencia de la Santa Sede. Sacramento, por su parte, tuvo éxito en su intención de dotar a la congregación de una estructura jerárquica y centralizada porque una de sus principales aspiraciones, el nombramiento de las Superioras locales por la Superiora General y no por elección de las hermanas, fue reconocida en el texto definitivo de las Constituciones.

Sin duda, uno de los aspectos que generó más reticencias entre el clero masculino de la época en relación a las congregaciones de vida activa como las Adoratrices fue su renuncia a la clausura. Esto es claramente evidente en los sucesivos textos de las Constituciones que hemos analizado. En ellos se puede observar cómo desde la formulación inicial de Sacramento en 1856 hasta la redacción definitiva de las Constituciones diez años después, la renuncia a la clausura fue matizada considerablemente por la Santa Sede al restringirse la salida de las hermanas de las casas-colegio y la entrada a ellos de personas ajenas a la congregación.[18] Los constantes viajes que realizó Sacramento por toda la geografía española para establecer nuevas fundaciones[19] generaron ciertas reticencias entre algunos obispos y sacerdotes. Un buen ejemplo lo constituye esta carta escrita por el obispo de Zamora, Bernardo Conde y Corral, en que le recomienda si no sería mejor que le acompañase un sacerdote en sus viajes:

> Y esto me pone en la ocasión de indicar a V., valiéndome de la franqueza que me ha inspirado, no sé si la necesidad o la conveniencia de que en sus viajes llevase siempre un sacerdote de su confianza. Es cierto que se viaja con rapidez y conveniencia y que la hidalguía y galantería de los españoles para con las señoras resuelve la mitad de las dificultades que se ofrecen en los viajes. Mas siempre les queda mucho que sufrir si no llevan la compañía de un hombre que dé la cara para tantas y tantas cosas, todas del momento que se necesitan en los viajes. Mudanzas de equipajes, tomar billetes, descanso en las estaciones, esperas indispensables… Hay tantas cosas que un hombre, aunque sea sacerdote, puede hacer por sí mismo en alivio, descanso y decoro de una señora a que ésta no puede echar mano ni atenderse como conviene, que no es posible haya dejado de pensar V. en ello muchas veces en sus viajes (Zamora, 23 de mayo de 1864).

Más duro debió ser el obispo de Barcelona, Pantaleón Montserrat Navarro, ya que así se refiere Sacramento a él en la relación de su viaje a la ciudad condal en 1865: «Sé que varias veces ha dicho que estos Colegios no tienen porvenir, que yo no tengo cabeza, que soy una correntona y no pienso más que en viajar y me gusta estar hoy aquí mañana allí» (*Aut.*, 191). No parece que esas críticas afectaran demasiado a Sacramento porque en una carta dirigida al Director de la empresa de ferrocarriles de Madrid, Zaragoza y Alicante pidió que los asientos de tren para ella, las hermanas y las colegialas fueran vendidos a mitad de precio.[20] Esta petición fue finalmente concedida.

---

[18] El artículo 5 de las Constituciones de 1856 dice lo siguiente: «Aunque por graves causas no hacen voto de clausura, no saldrán de Casa sino con licencia expresa de la Superiora y sabiendo ésta antes a lo que va, y si a su juicio es preciso, nombrará una segunda que la acompañe». En cambio, el artículo 43 de las Constituciones de 1866, mucho más extenso, señala que «aunque por graves causas no se obligan en el día por voto las Sras. Esclavas a guardar una completa clausura, ninguna sin embargo saldrá de Casa sin expresa licencia de la Superiora, la cual la concederá o negará según lo considere conveniente, después de conocido el objeto con que hubiere sido pedida, y quedando siempre a su arbitrio designar la persona que hubiere de acompañarla. Estas licencias sólo se concederán en casos extraordinarios, por alguna cosa necesaria o conveniente para el bien del Instituto. Se guardará clausura en los dormitorios y refectorios de la Sociedad de Señoras Adoratrices, y no se permitirá a nadie de fuera entre en ellos, a no ser que por medio de la Superiora local se obtenga el permiso del Prelado».

[19] En total fueron seis fundaciones: Zaragoza (1856), Valencia (1858), Barcelona (1861), Burgos (1863), Pinto (1864) y Santander (1865). Sacramento también intentó fundar en otras ciudades como Pamplona, San Sebastián, Cádiz, Valladolid y Vitoria, pero murió antes de conseguirlo.

[20] Carta fechada en Madrid el 12 de agosto de 1861.

Aunque a lo largo de estas páginas hemos comentado varios casos de reticencias u oposición abierta de algunos obispos y sacerdotes a las acciones de Sacramento, también hay que reconocer que en otros miembros del clero masculino encontró consejo y apoyo constante. Por ejemplo, el obispo de Ávila, Fray Fernando Blanco, o el de Pamplona, Severo Andriani, de los que se conservan ochenta y veintisiete cartas respectivamente dirigidas a la santa, fueron grandes amigos de Sacramento. También lo fue el obispo de Canarias quien, como podemos observar, fue un claro partidario y defensor de la obra de Sacramento:

> ¿Y no tendrán los buenos católicos el consuelo de ver el sello de perpetuidad en la Congregación de Señoras Adoratrices y Esclavas del Stmo. Sacramento y de la Caridad? ¿No veremos esa hermosa asociación elevada por Su Santidad a Instituto Religioso? Si en nuestro siglo hemos visto desaparecer los antiguos institutos, ¿será ésta una razón para que no se creen otros nuevos, así exigiéndolo las circunstancias? (Las Palmas, 13 de febrero de 1860).

Estas palabras de Joaquín Lluch Garriga reflejan la otra cara del discurso eclesiástico sobre las mujeres. En una época de dificultades para la Iglesia, con amenazas revolucionarias constantes, el apostolado femenino fue señalado por numerosos obispos, sacerdotes y publicistas católicos como una de las mejores armas para hacer frente a la fuerza secularizadora del liberalismo (Mínguez 2012b). Esposas y madres desde sus casas pero también las religiosas en el espacio público mediante su labor educativa y asistencial debían hacer todo lo posible para difundir los principios católicos. La Madre Sacramento no sólo intentó cumplir este objetivo a través de la *regeneración* de las prostitutas con su congregación sino que también promovió otras iniciativas destacadas, como las Escuelas Dominicales. Tras erigirse la primera en Madrid en 1857, estas escuelas se extendieron con rapidez por la geografía española durante los siguientes años. El objetivo de estos centros fue enseñar a leer y escribir pero, sobre todo, moralizar a chicas pobres, especialmente sirvientas, por parte de mujeres de la aristocracia durante los domingos y días festivos. Al parecer, aunque no participara directamente, Sacramento inspiró la fundación de estas escuelas y contribuyó activamente en su difusión al aprovechar sus numerosos viajes en la geografía española para establecer algunas de ellas.[21]

3. CONCLUSIONES

La Madre Sacramento murió repentinamente en Valencia el 24 de agosto de 1865 tras caer fulminada por la epidemia de cólera que asolaba la ciudad. Meses después, Concepción Arenal dirigió a Micaela estas emotivas palabras: «Contrariedades, obstáculos, siempre renacientes, esperanzas burladas, críticas injustas, desengaños, luchas y perseverancia y caridad superior a todas las pruebas, ha sido la existencia de la Vizcondesa de Jorbalán… La muerte ha correspondido a su vida».[22]

No es fácil valorar la vida y obra de Micaela Desmaisières, la Madre Sacramento. Nacida en el seno de la aristocracia, vivió subordinada a los intereses de su familia durante más de la mitad de su vida. Encargada primero de atender a su madre y después de acompañar en sus viajes a su hermano Diego y su cuñada Nieves, Micaela fue desarrollando en su interior una insatisfacción personal que aumentó ante sus sucesivos fracasos amorosos. Como solía ocurrir entre las mujeres de su clase social, Micaela alternó sus obras caritativas con la asistencia a tertulias, bailes y obras de teatro, donde podía llevar lujosos vestidos. La influencia creciente del padre Carasa desde 1847 cambió el rumbo de su vida. En la recogida y

---

[21] ASMRA, Sección III, Caja 11, Legajo 7.

[22] *Revista Católica*, noviembre 1865. Artículo reproducido en VÁZQUEZ, María (1995): *Historia del Instituto de Adoratrices Esclavas del Santísmo Sacramento y de la Caridad* (tomo I). Religiosas Adoratrices, Madrid, 1995, pp. 589-590.

regeneración de prostitutas encontró la brújula que dio sentido a su vida. Sobrepasó incluso los deseos de Carasa al decidir fundar una congregación religiosa, a la que cedió su gran carisma y contribuyó a su crecimiento y consolidación al dedicarle íntegramente el resto de su vida.

En nuestra opinión, resulta arriesgado calificar de feministas, como hace la historiadora francesa Yvonne Turin (1989: 51-103), a las fundadoras y superioras generales de congregaciones femeninas en el siglo XIX. En el caso concreto de la Madre Sacramento, hemos visto el importante papel que tuvieron sus confesores y directores espirituales en decisiones y acciones determinantes en su vida como la permanencia en su colegio en 1850 o la mortificación regular de su cuerpo. Además, la concepción paternalista que Sacramento tenía de la prostitución escondía un plano claramente misógino al culpabilizar intrínsecamente a las prostitutas de su posición y no a la sociedad hipócrita de su época. Sin embargo, sí estamos de acuerdo con Turin (1989: 353-359) en que fueron dinámicas mujeres religiosas como Sacramento quienes contribuyeron en gran medida a modernizar y movilizar unas estructuras eclesiásticas en muchos aspectos todavía anquilosadas. Sacramento se aprovechó de las ambigüedades y fisuras existentes en el modelo de feminidad católico para fundar una congregación de vida activa que ofreció a sus integrantes acción, capacidad de dirección y actuación en la esfera pública, aspectos todos ellos vedados para la mayoría de mujeres de la época.

FUENTES

Archivo Santa Madre Religiosas Adoratrices: I 1, I 2, II 1; II 5 L. 1 y 2; II 8; III 11 L. 7.

CLARET, Antonio María (1849-1851), «Avisos saludables a las doncellas», en *Colección de varios opúsculos*. Imprenta de los herederos de la V. Pla, Barcelona, pp. 121-168.

SANTÍSIMO SACRAMENTO, María Micaela del (1865), *Autobiografía*. Edición en Internet: http://www.adoratrices.com/archivos/biografia/1Autobiografia.pdf

SANTÍSIMO SACRAMENTO, María Micaela del (1999), *Correspondencia,* Religiosas Adoratrices, Madrid. Edición a cargo de Pilar Uríbarri Díaz y Fabiana Pascual Rodríguez.

BIBLIOGRAFÍA

ALDARACA, Bridget (1992), *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España,* Visor, Madrid.

ARNOLD, Odile (1984), *Le corps et l'âme. La vie des religieuses au XIXe siècle*, Seuil, París.

BARRIOS MONEO, Alberto (1968), *Mujer audaz. Santa Micaela del Santísimo Sacramento. Su vida, sus empresas, su espíritu. Historia documentada.* Coculsa, Madrid.

BLASCO HERRANZ, Inmaculada (2008), «Sobre historia, religión y género. Algunas reflexiones en torno a las mujeres y el catolicismo en los albores del siglo XX», en Lola Serrano-Niza y María Pérez Hernández (eds.), *Mujeres y religiones. Tensiones y equilibrios de una relación histórica,* Idea, Santa Cruz de Tenerife, pp. 319-341.

BURDIEL BUENO, Isabel (2010), *Isabel II, una biografía (1830-1904),* Taurus, Madrid.

GIBSON, Ralph (1989), *A social history of French Catholicism, 1789-1914*. Routledge, Londres.

JAGOE, Catherine; BLANCO, Alda y ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina (1998), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX,* Icaria, Barcelona.

LA PARRA LÓPEZ, Emilio (2004), «La Reina y la Iglesia», en Juan Sisinio Pérez Garzón (ed.), *Isabel II: los espejos de la reina*, Marcial Pons, Madrid, pp. 197-212.

LANGLOIS, Claude (1984), *Le catholicisme au féminin. Les congrégations françaises à supérieure générale au XIXe siècle*, Cerf, Paris.

LOZANO, Juan Manuel (1968), *Las Adoratrices Esclavas del Santísimo Sacramento y de la Caridad. Constituciones y Espíritu,* Madrid.

MÍNGUEZ BLASCO, Raúl (2012a): «De perfecta casada a madre católica: Iglesia, género y discurso en España a mediados del siglo XIX», en Alejandra Ibarra Aguirregabiria (coord.), *No es país para jóvenes. Actas del III encuentro de jóvenes investigadores de la AHC*, Universidad del País Vasco (edición en CD-ROM)

MÍNGUEZ BLASCO, Raúl (2012b): «Monjas, esposas y madres católicas: una panorámica de la feminización de la religión en España a mediados del siglo XIX», *Amnis*, n. 11, edición digital: http://amnis.revues.org/1606

MOLINA PUERTOS, Isabel (2009), «La doble cara del discurso doméstico en la España liberal: el "ángel del hogar" de Pilar Sinués», *Pasado y Memoria*, n. 8, pp. 181-198.

RABATÉ, Colette (2007), *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868).* Universidad de Salamanca, Salamanca.

RIVERA, María Milagros (2005), «Las beguinas y beatas, las trovadoras y las cátaras: el sentido libre del ser mujer» en Isabel Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Vol. I: De la prehistoria a la Edad Media*, Cátedra, Madrid, pp. 745-767.

ROCCA, Giancarlo (1992), *Donne religiose. Contributo a una storia della condizione femminile in Italia nei secoli XIX e XX*, Paoline, Roma.

SÁNCHEZ LORA, José Luis (2005), «Mujeres en religión» en Isabel Morant (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Volumen II: El mundo moderno.* Cátedra, Madrid, pp. 131-152.

SCHULTZ VAN KESSEL, Elisja (2000), «Vírgenes y madres entre cielo y tierra. Las cristianas en la primera Edad Moderna» en Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Taurus, Madrid, pp. 180-223.

TURIN, Yvonne (1989), *Femmes et religieuses au XIXe siècle. Le féminisme «en religion»* Nouvelle Cité, Paris.

VALLE LÓPEZ, Ángela del (1996), «Órdenes, Congregaciones e Institutos eclesiásticos femeninos dedicados a la educación y enseñanza» en Bernabé Bartolomé Martínez (dir.), *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España (vol. II).* BAC, Madrid, pp. 512-718.

YETANO LAGUNA, Ana (2009), «Las congregaciones religiosas femeninas en el siglo XIX. El tema de la obtención de su nuevo estatuto jurídico canónico y su interés historiográfico», *Spagna contemporanea*, n. 36, pp. 13-43.

POSTALES DESDE EL FILO.
LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES DEL ESPECTÁCULO EN LA ESPAÑA DE LA RESTAURACIÓN[1]

Rosa Elena Ríos Lloret
IES. Rodrigo Botet (Manises)

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XIX se asienta la imagen de la mujer casta, que atempera las pasiones masculinas, dedicada en exclusiva al hogar donde se inmola gustosamente en aras de la felicidad del padre, del esposo o de los hijos. Sacrificio, abnegación, modestia y pudor son algunos de los calificativos que se les da a las mujeres, todos ellos dentro de esta línea de renuncia y recato, y que se convierten en taxativos atributos femeninos que definen la naturaleza de la mujer. Así pues, frente a la hembra lujuriosa y tentadora del Antiguo Régimen, se construye un nuevo relato sobre la mujer, incluso a veces confirmado por la ciencia, que atempera las pasiones del hombre y así, ella se convierte en aliada de la Iglesia para cristianizar y moralizar la vida doméstica y social. La pintura y la literatura ayudarán a difundir este modelo, una pintura y una literatura hecha por hombres que forja la representación de la mujer. Tal vez por todo esto, aquellas que no cumplen con exactitud con este constructo se ven con una mirada desconfiada por esa misma sociedad patriarcal que ha cincelado un arquetipo femenino que todas deben acatar.

De siempre se ha considerado a las mujeres del espectáculo como personas ajenas a la sociedad bienpensante y establecida. Desde la obra de Eugenio Lucas, *Majas en el balcón,* 1870, a la de José Mª López Mezquita, *La juerga,* 1906, vemos ideas semejantes en cuanto a la identificación de actrices, cantantes y bailarinas con un mundo cercano a la prostitución. De hecho, en un lienzo de Ramón Pichot, el título, *Cabaret o Burdel,* 1900, es elocuente, de la misma forma que resulta difícil distinguir, si no fuera por el nombre, a qué se dedican las protagonistas de estos cuadros de Solana: *Mujeres de la vida,* 1914, o *Cupletistas de pueblo,* 1917. Parece que el relato masculino respecto de estas mujeres no podía ser otro, si tenemos en cuenta cuál es la narrativa creada alrededor de lo que «naturalmente» es una mujer. La señora y señorita burguesa, corresponde a un paradigma de comportamiento y apariencia, como la dama de la obra de Anselmo Guinea, *Retrato femenino,* 1896, sentada, con las manos plegadas sobre su regazo que no mira al espectador, vestida y peinada con decencia. Por el contrario, la conducta y el aspecto de las artistas rompe con estas reglas: ellas son mujeres heterodoxas, como *La nana,* de Picasso, 1901; que viven y trabajan en espacios públicos y que conviven con los hombres a los que tratan de tú, como las de *La juerga,* 1910, de Gonzalo Bilbao; que tienen una presencia descarada, con un desparpajo cercano a la procacidad, como la obra de Zuloaga, *Antonia, la gallega,* 1912; que enseñan las piernas, como *Milagros, la bailaora*, 1910, de José Villegas Cordero; que fuman y son desvergonzadas, como *La ricitos,* 1912, de Baldomero Gili Roig. En suma, las mujeres del espectáculo son todo lo contrario a lo que define una mujer honesta.

Así, si una de las exigencias de las artistas es que su vestuario sea atrayente para el público, sobre todo masculino, que acudía a verlas a tablados, cafés-cantantes o music-halls, ellas debían llevar ropas vistosas, descotadas y que permitieran enseñar las pantorrillas, cosa imposible de imaginar para una mujer decente. Un texto de la Condesa de

[1] Este artículo está inserto en el proyecto de investigación del Departamento de Historia Moderna de la Universitat de València titulado: «El proceso civilizador y la cuestión de los individuos. Normas, prácticas y subjetividades (siglos XVII-XIX) ». Referencia HAR2011- 26129.

Campo Alange (1990), que narra la prueba de un vestido de fiesta de su madre venido de París, refleja este fino pero poderoso encaje de la apariencia social que excluye la mera frivolidad, ya que permitía descubrir por la ropa la calificación moral de la mujer que la llevaba:

> Recuerdo que era un traje de noche de un delicado color malva. Ciñendo el pecho y la falda, cerca de las rodillas, estrechando el vuelo de la misma y acortando el paso, cosa que estuvo por entonces de moda, tenía una estrecha franja de terciopelo color rubí, que contrastaba valientemente con el tono del fondo, logrando un efecto atrevido y sugestivo. (p. 73)

Los que estaban presentes en la prueba quedan admirados de lo maravillosamente atractiva que está, pero ante la sorpresa de la futura Condesa de Campo Alange, su madre dijo: «Verdaderamente, el traje no puede ser más bonito de lo que es, pero no debo quedarme con él. Una señora no puede llevarlo». Esta decisión desconcertó a la autora:

> Di muchas vueltas a este asunto (...) y al fin comprendí que las cosas estaban establecidas de la siguiente forma: una señora no podía ponerse trajes demasiado sugestivos y atrayentes, los trajes demasiado sugestivos y atrayentes estaban reservados exclusivamente para ser llevados por unas mujeres muy guapas -aquellas que yo veía cruzar desde lejos en magníficos coches de caballos, que dejaban tras sí una estela de perfume y murmuraciones- y a las cuales (...) no se les podía llamar señoras. (pp. 74-75)

De hecho, la manera de vestir de la mayoría de las canzonetistas y bailarinas estuvo sometida a unas convenciones, que casi todas ellas respetaron, al menos hasta principios del siglo XX. Aún en 1900, las cupletistas se caracterizaban por la ausencia de espíritu inventivo en el vestir. Llevan todos los días y para todos los cuplés una especie de traje-uniforme, como la joven de la obra de William Merrit Chase, *Carmencita,* 1890, que con frecuencia compartían entre ellas, y que se caracterizaba por estar muy descotado, muy ceñido el busto, con sobaqueras, pues no se depilaban, amplia falda acampanada con lentejuelas y todo tipo de lazos y flores, rematada por fruncidos volantes de tul, hasta por debajo de la rodilla, lo que permitía ver las pantorrillas, que se cubrían con medias caladas y bordadas, de colores diversos. Los zapatos podían o no ser de tacón, por lo general de raso, con borlas y adornos. Un accesorio casi imprescindible era el mantón de Manila, como en *Bailarina* o *La del mantón rojo,* ca. 1914, de Gustavo de Maeztu. El mantón podía cubrir el torso de la mujer, dejando ver la ropa interior, si llevaban, o bien servía como chal que solían arrastrar por el escenario, o azuzar con sus flecos al público, como en el cuadro de Sorolla, *Bailaora,* 1914. Pérez de Ayala (1970), en *La pata de la raposa,* describe así el vestuario de la Bella Toñita:

> Se envolvía a lo torero con un mantón de Manila, verde gayo y amarillo cromo. Bajo los flecos desmayados, como ramas de sauce, asomaba con la gracia rígida de un cáliz invertido de azucena, una falda de seda blanco mate, adornada con vidrios. Las medias, de seda blanca, muy sutiles, dejaban transparear la carne, coloreándose de tenue iris rosa. Los zapatos de raso blanco. El brazo derecho, delicado e infantil, lo llevaba en alto, y en la mano un sombrero calañés de velludillo azul turquí. (p. 125)

El sombrero calañés que lleva la Bella Toñita en esta descripción puede ser sustituido por una montera o sombrero cordobés con el que se podían conseguir efectos inesperados: «Al final del baile colocó el sombrero sobre el vientre y tuvo un movimiento de caderas que hizo rugir a todo el teatro» (BAROJA: 1946, 476). La montera, el sombrero cordobés o la capa de torero los utilizaban aquellas artistas que cultivaban el género aflamencado, como también solían aparecer con parte de la indumentaria masculina, como alguna de las piezas

del traje de torero, singularmente la chaquetilla. Es interesante el hecho de que muchas cupletistas y bailarinas utilizaran trajes de hombre. De los más usados era curiosamente el uniforme militar, adaptado a su silueta para salir a escena, tal vez por la transgresión que suponía, tal vez porque estos vestidos podían marcar mejor sus formas.[2]

También el descaro y el desplante eran actitudes tan exigidas a este tipo de artistas que casi se podría decir que caían en el tópico. Frente a la mujer casera, siempre sumisa y con los ojos bajos, por lo menos hasta los primeros años del siglo XX, las cupletistas, con todas sus variantes, tenían que ser altaneras y atrevidas, incluso procaces. Este tipo de gestualidad se representa a menudo en los cuadros que tienen como protagonistas a estas mujeres, por ejemplo el que José Villegas Cordero hizo de *Pastora Imperio*, 1905, cuya descripción coincide con un texto de Pérez de Ayala (1970):

> Salió al sesgo, trenzando los pies y moviendo mucho las caderas; el vestido arrezagado hacia los riñones y asido con la mano izquierda; en la cabeza un sombrero flexible que sostenía con la derecha, en actitud convencional, alta la muñeca y el dedo meñique erecto. (p. 251)

Si la ropa y los ademanes de las artistas truncaban los principios de la ortodoxia femenina, más turbador resultaba el hecho de que estas mujeres del espectáculo transgredieran los espacios asignados a la mujer. La casa, el hogar, lo privado eran su reino exclusivo. Así que las actrices, bailarinas o cantantes que vivían una vida pública, en contacto con los hombres, sólo podía ser motivo de reprobación, porque era evidencia de su pecado o se tenía sospecha cierta de que no tardarían en caer en él. Aunque la mirada crítica caía sobre todas ellas, las que trabajaban en los cafés no recibían la mínima consideración de la duda. Lo cierto es que en los cientos de cafés que añadían un tablado, en las ventas, tabernas y tantos otros lugares semejantes, además de la consumición se podía ofrecer a una señorita, tal vez la misma camarera, que cantaba o bailaba. Incluso en los teatros donde se podían presentar espectáculos muy variados, desde el género chico hasta actividades circenses, pasando por obritas de un acto que se alternaban con las actuaciones musicales, de mimo, etc…. también podía producirse este género de prostitución encubierta. Pero fueron sobre todo los cafés cantantes, de enorme éxito en la segunda mitad del XIX, los que tenían peor fama, dirigidos sobre todo a un público de estudiantes y forasteros que iban antes a ver las pantorrillas de las «bailaoras» o a buscar citas amorosas que a disfrutar del arte, porque, una vez acabado el número, «las bailaoras, sofocadas por la fatiga y enardecidas por el baile y las palmadas, bajan del tablado y aceptan los obsequios del admirador *enragé,* que todas las noches presencia la fiesta en los veladores contiguos al tablado».[3] En el mismo artículo, Luis Bermejo, su autor, habla de que «arriba hay tribunas con verjas y celosías para los más recatados». Antonio de Hoyos Vinent (1907) describe, en *A flor de piel,* uno de estos locales, su aspecto, la clientela y los artistas. Estos centros eran considerados por muchos como lugares propagadores de prostitución clandestina, y se dedicaban a la exhibición de espectáculos flamencos, sobre todo hasta los primeros años de la Restauración. El cuadro de José Villegas Cordero de 1875 *Baile en el mesón* muestra uno de estos locales, decorado con carteles de toros, con la orquestina en primer término, una bailaora sobre un tablado y un público popular, en el que el pintor resalta los aspectos costumbristas y elimina la posible sordidez del local. *Bailarina española,* el cuadro de Pablo J. Salinas también dibuja este ambiente, con la sola diferencia de que aquí la artista actúa en medio del público sin escenario. A partir de los últimos años del siglo XIX y ya en el XX, este tipo de locales empezaron a introducir variedades, cupletistas y lo que se llamó *género ínfimo,* el que retrata Darío de Regoyos en *Escena del café Imperial de Madrid.* Ricard Canals viajó en varias

---

[2] Uno de los números de mayor éxito de Carolina Otero era aquél en el que salía vestida de húsar.

[3] *Blanco y Negro,* año V, nº 224, 17 de agosto de 1895, Madrid.

ocasiones a Andalucía y especialmente a Sevilla, una de ellas en 1901-1902, que fue probablemente la fecha de realización de un cuadrito llamado *La jota.* El título no es muy adecuado porque representa un tablado flamenco o uno de estos cafés descritos, con las bailaoras, cantaoras y guitarristas, y mujeres y hombres del público que los jalean. Uno de los más famosos en Sevilla y en toda España era «El Burrero», adonde acudían los golfos, chalanes, chulos, prostitutas, gentes de bronce, estudiantes, un público variopinto social y económicamente hablando. Tal vez la pintura de José García Ramos *Baile por bulerías,* 1884, permita intuir un poco cómo eran este tipo de tabernas o cafés dedicados al espectáculo flamenco. Las artistas alternaban con el público[4] y era bastante común salir de allí para acudir a una casa de citas o al domicilio de la propia artista, que muchas veces cifraba sus esperanzas en conseguir un «caballo blanco», es decir, alguien con «posibles» que las sacara de la vida y que pagara sus facturas, recluyéndolas en casa o subvencionando el espectáculo. Vázquez García y Moreno Mengíbar (1996) dicen que en las notas manuscritas de Jean Cassou sobre Pierre Louÿs se indica que las bailarinas del Café Novedades de Sevilla vivían en la Alameda de Hércules y que su condición de prostitutas o comprometidas (entretenidas) parece más que posible. Sorolla tiene dos pinturas ambientadas en este café sevillano. En una de ellas, *Patio del Café Novedades,* 1914, aparecen cuatro mujeres morenas, con flores en el pelo, mantones de Manila y trajes de colores vistosos que miran al espectador con sonrisa descarada, mientras se apoyan en la baranda del entresuelo del café, como solían hacer muchas de las parroquianas que alternaban con los clientes a los que llamaban y provocaban desde allí, al mismo tiempo que se hacían ver por ellos. En la otra, *Baile en el Café Novedades,* 1914, muestra el tablado del café, adornado con farolillos de colores, en el que, sentadas, tocan palmas, mientras dos «bailaoras» envueltas en mantón de Manila de brillantes flores, se mueven, ondulantes y convulsivas, con los brazos levantados.

A principios del siglo XX, con las *varietés,*[5] empezaron a ponerse de moda los locales especializados en ofrecer al público, normalmente masculino, actuaciones dedicadas exclusivamente a este tipo de géneros. Eran lugares «de bailoteo, copeo y jaripeo», según expresión de Álvaro Retana, salas más pequeñas que los teatros tradicionales, de aforo y de escenario menores y adaptadas para que el público consuma bebidas e incluso pueda comer, como los music-halls, palabra derivada del nombre de un local llamado así y que se inauguró en 1894, inspirado en los cabarets franceses. Pere Ysern i Alié, que vivió largas temporadas en París, realizó diversos cuadros que reflejan estos ambientes, como *Varietés*, 1910, o *Music-hall en París*, 1911. Uno de los más famosos de Madrid era el Kursaal, o el Frontón-Kursaal, porque por la mañana se apostaba a los *pelotaris,* y por la noche la decoración cambiaba y se transformaba en un teatro de varietés, con el escenario, filas de butacas de pared a pared, y mesas con manteles bordados y flores donde se servían cenas frías. Allí había un doble trasiego amoroso, el de las asistentes habituales en busca de clientela, y las artistas que también confraternizaban con algunos espectadores. También estaban los «divanes» y «salones», como el Salon Rouge*,* el Salon Bleu*,* pero sobre todos, el Salón Japonés, amueblado con lujo, con divanes confortables y que es el lugar preferido de la gente de clase alta, donde se acude con frac y sombrero de copa y donde se alterna con las artistas más famosas. No todos derrochaban tanto lujo, pero lo que era bastante común es la disposición del local: filas de bancos y sillas y algunas butacas mejores al pie del escenario.

En Barcelona, el Paralelo, con el Arnau o el music-hall Pompeya, era considerado por la moral burguesa como la Sodoma y Gomorra de la ciudad, lo que no significa que no acudiera allí gran número de sus representantes. Lugares como el que pinta R. Casas, ca.

---

[4] Vázquez García y Moreno Mengíbar (1996, p. 206) señalan que el escritor francés Pierre Louÿs era asiduo visitante del «Burrero» entre 1895-1896 y que tal vez le inspiró algunos pasajes y a la protagonista de su libro *La femme et le Pantin* (1898).

[5] Espectáculo que se basaba en la alternancia de números de cante, baile, circo...

1901-1902, titulado *Café-concert,* en el que figuran en primer plano dos mujeres con mantón de Manila sentadas a una mesa con vasos y botella de vino. Al fondo, los parroquianos y los dos pisos al estilo de otros muchos espacios semejantes. Un relato de F. Pujalá i Vallés *El Capitá George Red,* describe muy bien este ambiente, ambiente que queda plasmado en el cuadro de Ricard Canals *Café-concert,* 1903, en el de Claudio Castelucho *Café-Teatro*, donde, como en un picado cinematográfico, se observa el interior de uno de estos locales, con el pasillo central, las filas de bancos, las mesas rectangulares, y el pequeño escenario con la orquestina a sus pies. También utiliza esta misma perspectiva Ricard Canals para pintar *Café de Sevilla,* ca. 1910, en el que se representa a las bailarinas en el entarimado y las mesas a su alrededor. La mayoría de estos lugares eran de ínfima categoría. La entrada solía ser gratuita, aunque el parroquiano estaba obligado a hacer alguna consumición. Solían ser antiguas tabernas a las que se había añadido una especie de tablado, y con frecuencia las mismas artistas hacían de camareras y alternaban con el público, por lo que poco importaba su voz y su gracia para el cante o el baile, incluso, a veces, su aspecto físico, porque la clientela, borrachos, mendigos, hampones de lo más bajo, viejos, era poco remilgada, los precios de las consumiciones muy módicos y el espacio, sucio y destartalado. Juderías (1911) trataba sin piedad a sus propietarios:

> En general, los directores de los cafés-conciertos son unos brutos que explotan a sus artistas con el mayor desprecio, y les imponen obligaciones que las convierten en verdaderas prostitutas. Una vez terminado el espectáculo, tienen que quedarse hasta las dos o las tres de la mañana en el establecimiento para fomentar el consumo de bebidas y si no saben comer mucho y bien, las despiden. También las despiden cuando no aceptan las proposiciones de algún sátiro, cuya presencia es para el establecimiento una fuente de ingresos. Por último, en algunas ciudades se organizan después de la representación loterías cuyos premios son las mismas artistas. Los que ganan presentan su billete, y a cambio de él se obtiene la llave del cuarto de la artista que les ha tocado en suerte. (p. 28)

El aspecto de estos cafés variaba según fuera su categoría, pero la literatura no siempre lo considera así. Auténticos tugurios se describen con una aureola de malditismo que tiene su encanto y sus seguidores, como Antonio de Hoyos Vinent, o el poema de Emilio Carrere (s.a.) *Cafetín del puerto.* En cambio, aunque también el café de la Marina que aparece en *La Busca,* de Baroja (1972) es uno de los más miserables, el espacio y sus moradores no tienen nada de atrayente. Las busconas callejeras pululan a esas horas por sus alrededores, ya que está situado por la calle de la Montera y Jardines, en un callejón oscuro donde sólo brilla la luz del farol rojo que ilumina la entrada del café. Por dentro, es un local angosto, al fondo del cual hay un tablado con cuatro o cinco espejos, mientras que las mesas, en fila, están arrinconadas a una y otra pared, dejando un pasillo central. Dos de las cantaoras, María la Chivato y la Tarugo, acuden a la llamada de los nuevos clientes y beben aguardiente con ellos; después, comienza el espectáculo. En el tablado, un guitarrista y seis mujeres sentadas y tocando palmas jalean a la Tarugo que baila, mientras otro flamenco canta.

Aunque la representación de estas mujeres será masculina, ellos las crean, las imaginan y las producen, sin embargo, también aquí se empezarán a abrir las primeras grietas por las que empiece a filtrarse las ansias de independencia femenina, la lucha por conseguir una mirada propia. En los años anteriores y posteriores a la 1ª Guerra Mundial comienzan a aparecer retratos de mujeres de la aristocracia y del mundo de la alta sociedad cuya imagen es absolutamente distinta de la convencional durante el siglo XIX. Es significativo lo semejantes que son dos obras de Beltrán Massés una, cuya protagonista es la bailarina Tórtola Valencia, *La maja maldita,* 1917, y la otra, un retrato de la *Marquesa Casati,* de 1920. Por otro lado, y por nombrar uno de los muchos, es famoso el retrato de la condesa de Noaïlles que firma Zuloaga en 1913, en el que aparece la aristócrata, que nos mira con intensidad, tumbada en una *chaise longue*, vestida con una negligé que se desliza en

uno de sus hombros, el negro cabello suelto y enseñando el tobillo enfundado en una media de encaje negro. Ropas y accesorios del espectáculo cruzan las fronteras de las clases altas, es el caso del mantón de Manila que, como se ha señalado anteriormente, era prenda indispensable para las artistas. Anglada Camarasa pintará a *Sonia de Klamery,* (1913), ataviada con él, y quien lo lleva es una dama, la condesa de Pradere. En el París posterior a la Primera Guerra Mundial, el mantón de Manila se puso muy de moda, aunque no se llevaba como «tapado», sino como vestido. Raquel Meller, se presentó en el Olympia de París, con un mantón forrado de armiño. Lo que antes era una prenda popular, como se ve en la obra de Ramón Casas *¡A los toros!* 1896, ahora era propio de elegantes y sofisticadas damas. La vida independiente de las mujeres del espectáculo atraerá a muchas, al principio sólo de las clases altas, aunque no pertenezcan a este mundo. A estos cambios, ayudarán también, entre otros, movimientos como el decadentismo, con el deseo masculino de pasar de víctima a verdugo y la invención de la mujer perversa y la fatal. Sin embargo, no se puede olvidar que la calificación de frívolas era con frecuencia, el epíteto más piadoso para la mayoría de las mujeres que trabajaron en las tablas, tal vez ello explique la dualidad de los textos de la época que oscilan entre los ataques a estas Evas destructoras de la moralidad y la paz del hogar, o relatos anecdóticos sobre sus amores y escándalos, en los que priman los detalles picarescos y desvergonzados, dentro de un clima lector de hermandad masculina. Al revisar algunas biografías contemporáneas de estas mujeres, observamos que sus protagonistas se convierten en ídolos, más por la acción del que narra su historia que por su propia persona. Su exaltación va acompañada de su condición de objeto, de adorno que se mira, se oye, se manipula y se consume, pero que es el resultado de la intervención de otro que oculta y conserva a la artista en un estado subalterno.

A pesar de que el diccionario de la lengua española diga que artista es una «persona que ejercita alguna arte bella» o que es una «persona que actúa profesionalmente en un espectáculo teatral, cinematográfico, circense, etc., interpretado cara al público», lo cierto es que, por regla general, en la época que nos ocupa, siempre que se utiliza esta palabra para designar a alguien que se dedica a la pintura, escultura, literatura, etc., se piensa en un hombre, mientras que cuando se habla de una artista, en femenino, se identifica con su dedicación al mundo de la farándula. En el fondo, existe la convicción de considerar a una actriz, a una cantante o a una bailarina como alguien que sólo aporta un hermoso cuerpo, una potente voz, una imagen, es posible que también una sensibilidad, pero el creador de la obra maestra es el hombre que la ha ideado; el hombre es también el mentor de la artista a la que dirige y enseña, y ella sólo el conducto que lo presenta al público, un hermoso y sensible instrumento, pero instrumento al fin y al cabo, lo que no significa que algunas de estas mujeres lograran una independencia personal y profesional por méritos propios, aunque a costa de ser separadas de la sociedad bienpensante burguesa. En este sentido, la postura de Salaün (1990) es clara, las actividades artísticas estaban repartidas atendiendo a una división sexual del trabajo: las mujeres cantan, bailan y se exhiben, y los hombres hacen todo lo demás (autores, empresarios, músicos...), porque la presencia femenina en los escenarios en la España finisecular está, como no podía ser de otra manera, fuertemente condicionada por el mismo aparato ideológico que preside toda la sociedad y que consolida los mismos mecanismos de represión y de control a la mujer. Sin embargo, para Anastasio (2007: 193–216),[6] sí que existió una participación activa de las cupletistas en su repertorio, en la manera de interpretar el cuplé o la canción, incluso fueron autónomas de la figura masculina a la hora de gestionar no sólo su carrera, sino también su persona y propiedades. Esta participación sería muy importante a la hora de

[6] Anastasio, Pepa (2007), «¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío», en *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13:2, 193 – 216.
Enlace al artículo: DOI: 10.1080/14701840701776322
URL: http://dx.doi.org/10.1080/14701840701776322

definir el papel de la mujer en la sociedad moderna. De hecho, artistas como la Goya introducirá la moda de cambiar de atuendo según el texto de la canción, moda que seguirían inmediatamente Raquel Meller y otras artistas. La Goya fue de las pocas artistas de su época que poseía una formación cultural, sabía varios idiomas, y tenía un repertorio más selecto.

Hacia 1910, las cifras oficiales del censo de población española que conciernen a los profesionales del teatro son de aproximadamente 20.000, de los cuales la mayoría son mujeres, sin contar con todas las que trabajaban en ventas, cafés, music-halls, etc. Algunas veces salen a escena acompañadas de un guitarrista, o de un bailarín, pero ellos son personajes secundarios en la actuación. La mujer en la escena será el soporte autorizado del *voyeurismo* masculino, que no siempre necesitará la coartada intelectual para asistir a unas funciones que, con frecuencia, ofrecen pocos alicientes en este sentido. El público, en gran medida compuesto por hombres, sobre todo en lo que respecta a determinadas salas, acude para ver, pero también para participar, allí aúlla, ruge y brama, palabras que aparecen con frecuencia en las gacetillas para explicar y difundir algunos espectáculos, que cada vez son definidos de forma más crítica por los defensores de la moral. En el *Almanaque «Las Provincias»* de 1903, hay una sección, «Los teatros de Valencia», en la que sobresale la reseña sobre la compañía de la actriz italiana Bianca Iggins, a la que califica como «buena actriz, pero que destaca por su hermosura y su desenfado en la representación de los papeles más escabrosos», por lo tanto, «enterado el público del repertorio de la compañía, obras del teatro libre francés, se retrajo y fue un fracaso».

Dentro de la profesión artística femenina existían diversos géneros que proporcionaban mejor o peor reputación a aquellas que los practicaban. Sin embargo, deslindarlos presenta dificultades por lo frágiles que son las fronteras entre ellos. Por regla general, no es difícil segregar a las actrices de teatro y a las cantantes de ópera del resto. Los problemas comienzan con las intérpretes del género lírico, sobre todo las del género chico y la revista lírica, que se confunden con el mundo de las variedades, el cual comprende un abanico muy amplio y difuso de actividades escénicas: baile, canto, representación, mimo, malabarismo, magia, etc. Además, a medida que las variedades y el cuplé fueron adquiriendo un público masivo, muchas cantantes líricas y algunas bailarinas se dedicaron a él, sobre todo si tenían un bello cuerpo y no demasiados rubores en enseñarlo, ya que el aliciente económico era algo a tener en cuenta. Distinguir entre una bailarina y una artista de variedades que compartían escenario es prácticamente imposible, salvo en casos muy especiales como Tórtola Valencia, Laura de San Telmo o la Argentina, y estas eran artistas consagradas que actuaban con compañía propia y ya han cruzado las fronteras del siglo XX. Si a todo esto se le añade el lógico deterioro de los años, los cambios en los gustos del público y la necesidad de contratarse, se comprueba lo fácil que era que una joven comenzara en un género y recorriera a lo largo de su vida artística otros que no estaban en su mente al principio de dedicarse a esta profesión. Pérez de Ayala, en *Troteras y danzaderas* (1982), habla de una tal Hortensia Iñigo, a la que el autor utiliza para explicar la carrera descendente de una actriz de teatro, camino que tal vez fuera bastante común:

> …en su larga carrera artística había recorrido todos los géneros teatrales, bajando siempre. Había comenzado de segunda dama en una conocida compañía dramática, de donde había pasado a una compañía cómica, de aquí a una de zarzuela, y, por último, había caído en el género ínfimo. Era conocida por su avilantez y desparpajo, y también porque de ella se murmuraba que había tenido siete abortos voluntarios. (pp. 224-225)

Ayala, no sólo habla de un descenso a los infiernos artístico, sino también moral.

La cantante, la bailarina, pero también la actriz, se juzgaban, en gran medida, por su impacto físico y se convierten en un objeto sensual y de placer para el público masculino, que lo siente próximo y accesible. Como las criadas, pero también como las

prostitutas, parece que las mujeres del teatro tengan que satisfacer las necesidades de la libido del hombre. Hasta las palabras que definen su trabajo en la escena adquieren doble significado, así «tiple» se llegará a confundir con *cocotte,* y ya adentrados en el siglo XX, «vicetiple» parece que no tenga otro sentido más que calificar a una joven muy ligera, y qué decir de «coristas» o «señoritas de conjunto», esto ya en épocas más recientes. Y es que hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX, es habitual en España identificar a las actrices y mujeres de la escena en general con mujeres amorales o inmorales o directamente con las prostitutas. De hecho, como oficialmente la prostitución legal estaba prohibida antes de los veintitrés años, muchas jovencitas debutaban en el teatro a edad muy temprana, lo que hizo decir a Unamuno que el mundo artístico se estaba convirtiendo en una bolsa o casa de contratación de carne de placer. Muchas de las pinturas que representan a estas mujeres ofrecen una línea muy difusa para poder distinguir si su trabajo es sólo artístico o también el de alternar con la clientela, como se observa, por sólo citar algunas, en la obra de Constantin Meunier *El burrero*, 1883, o en la de José Mª Llobera y Bofill *Baile flamenco*. En todas ellas, y en muchas otras que representan estos espacios donde ellas cantan y bailan, aparecen estas mujeres bebiendo y coqueteando con los hombres del público asistente. Isabel Ortego, protagonista de *Memorias de una cortesana,* de Zamacois (s.a.), se convierte en bailarina después de ejercer la prostitución, oficio que tampoco abandona. El relato de Zamacois no era tan inverosímil si se atiende a las biografías de algunas artistas, y esto de las famosas. Así, Consuelo Vello, la Fornarina, fue lavandera, cantonera durante su adolescencia en los soportales de la Plaza Mayor de Madrid, y modistilla en un taller tapadera de burdel lujoso.

En una novela breve de Emilia Pardo Bazán (1957), *Una dama joven,* un conocido propone a una muchacha que entre en el mundo del teatro dado que tiene condiciones. La hermana mayor contesta así a este requerimiento: «Me extraña muchísimo, señor de Gormaz, que nos venga usted con esas proposiciones. Usted que nos conoce y sabe que mi hermana es un chica honrada. Aquí no entendemos de eso. Mi hermana no ha nacido para cómica, no señor». (p. 920) Hasta tal punto llegaba esta consideración que las agencias y las compañías teatrales o de *varietés* se intuían como nidos de prostitución. Pero, además, se aceptaba como cierto que una artista, de la misma forma que se ofrecía a la vista de un público en un escenario, tenía que brindarse a él cuando bajaba el telón. Así, se crea a su alrededor una aureola de libertinaje que alimenta las fantasías eróticas masculinas, que, por otro lado, no se censuraban. Esta aparente inmoralidad del mundo del espectáculo que se contraponía a la decencia de la sociedad burguesa, no significa que no existiera esa transgresión entre las damas calificadas como decentes. La diferencia estribaba en la publicidad, en que las artistas se mostraban, se exhibían y por ello había que reducirlas para que no fueran ejemplos a seguir. En la literatura de la época aparecen algunas de estas mujeres que triunfan, que tienen a todos los hombres a sus pies, esclavos de sus deseos, pero que al final, su caída será indudable y siempre apocalíptica.

Sin embargo, mientras triunfaban, su público exigía saber de ellas. Tan importante como su actuación en el escenario era su vida ajena a él. En los periódicos y revistas se contaba su escandaloso tren de vida, sus joyas fabulosas, regalo de sus ricos amantes, sus vestidos y sombreros suntuosos, sus caros caprichos extravagantes. Se presentan como dilapidadoras de fortunas, la propia y la de los demás, desentendidas del futuro y deseosas de consumir con voracidad el presente. Cigarras antes que hormigas, son la antítesis de la honrada esposa burguesa, virgen prudente que guarda el fuego del hogar, que ahorra y renuncia a cualquier placer para asegurar el futuro a los suyos. Mujeres como la Bella Otero eran más famosas por sus aventuras galantes que por su arte, pero también es cierto que muchas de las principiantas deseaban encontrar, por lo menos, un marido o, si eran más

optimistas, un buen partido, algo semejante a Anita Delgado,[7] que se casó con el maharajá de Kapurtala en el colmo del tópico de que la realidad supera a la ficción. Sin embargo, las miles de cupletistas y bailarinas que trabajaban en la escena española vivían una vida más miserable, muchas de ellas obligadas a alternar con sus parroquianos incluso como cláusula de contrato. Tanguistas que bailan con el cliente, papilloneras que mariposean entre los asiduos antes de poder acceder al tablado, son formas de prostitución más o menos encubierta, como las artistas que aparecen en la obra de Manuel Benedito, *En el café concert*, s.a., y no eran raras aquellas que acababan en un lupanar de provincias o en un prostíbulo extranjero, muchas engañadas bajo el pretexto de un contrato, más o menos maravilloso, que las iba a encumbrar a la fama.

Si se tienen en cuenta los sueldos de una obrera y las dificultades y dureza del trabajo, no es de extrañar que una muchacha bonita y con buen cuerpo intentara seguir el camino del arte. La inmensa mayoría de actrices, cantantes y bailarinas eran de procedencia muy humilde y con un bajísimo nivel cultural, siendo muy abundantes las analfabetas, todo lo cual las sitúa como perennes menores de edad, controladas por empresarios, representantes y valedores, incluso en cuanto a su repertorio, vestuario y conducta. Su promoción sólo podía venir de su talento, y eso estaba al alcance de pocas, o de los hombres, de ahí la búsqueda del «caballo blanco», del «protector», del que andaban a la caza, a menudo con la ayuda de mamá, porque un personaje imprescindible era «la mamá de la artista», lo cual no exigía el parentesco, como la protagonista del lienzo de Eduardo Chicharro, *La mamá postiza,* sino que hacía referencia a la mujer de cierta edad que la acompañaba en el quehacer de su vida profesional, pero también se encargaba de filtrar y favorecer amistades y relaciones con admiradores y posibles protectores, a veces con un sentido de mediadora que la acercaba más al celestineo que a los deberes maternales. Una poesía de E. Bustillo aparecida en *Blanco y Negro,* en 1897*,* titulada *El primer beneficio* es muy ilustrativa: «Pidió también beneficio, y al fin, lo halló, en un instante/ en que ella fue un poco débil, pero la mamá muy hábil».[8] Pérez de Ayala, en *La pata de la raposa* (1970), cuenta que la madre de la Bella Toñita, que no sabe bailar pero que tiene buenas piernas, es la que hace de alcahueta de su hija y pretende vender su virginidad al mejor postor. La realidad no era muy distinta. Es conocido el hecho de que la madre de la Bella Chelito prostituía a su hija en los tiempos de éxito. Parece que el mundo del espectáculo, fuera cual fuera su categoría, era un territorio ajeno a las duras convenciones morales que la sociedad exigía. Cuando se habla de los maridos o amantes que prostituyen a sus esposas o queridas, se ha definido a estos individuos como miserables, sin embargo, cuando este tipo de conducta se atribuía a algún personaje relacionado con el teatro o el baile, sin dejar de censurarla, parecía menos terrible por esperada. Las páginas de *Su único hijo,* en las que Clarín explica las relaciones entre Serafina Gorgheggi, la soprano, y su empresario, Mochi, son muy elocuentes. Seducida por este hombre, su maestro y protector, siendo muy joven, él permite y alienta los amores de ella con individuos que, además de obsequiarla, se encargan de pagar las facturas de la compañía. Algo semejante relata Blasco Ibáñez (1919) en *Entre naranjos,* al contar los vínculos amorosos entre Leonora y el tenor Salvatti. La imaginación o el relato de verdaderas o falsas aventuras de estas mujeres añaden un toque erótico a su persona. Cansinos-Asséns (1982) cuenta una visita de la Fornarina a *La Correspondencia,* acompañada de su madre, hermana y amante-mánager, Juan José Cadenas, quien sugiere a Cansinos que escriba una crónica contando la historia de un oficial inglés del ejército de la India y hombre riquísimo, que se ha enamorado de Consuelo y está empeñado en casarse con ella. Espera así contrapesar la publicidad obtenida por Anita Delgado y aumentar el valor de su representada. Con frecuencia estas historias disimulan o cubren la ausencia de

[7] En 1905, Anselmo Miguel Nieto le hizo un bello retrato en el que la representa con falda roja y mantón, en giro sobre sí misma.
[8] *Blanco y Negro,* Madrid, año VII, nº 306, 13-3-1897.

verdaderas condiciones artísticas, cuestión ésta que es disculpable dada la escasez de lugares de aprendizaje[9] y la poca calidad técnica que éstos podían ofrecer, puesto que se trataba más bien de aprender los pasos imprescindibles de algunos bailes españoles, y no de auténticas academias de ballet clásico. Un cuadrito de José García Ramos, de la década de los ochenta, titulado, *Cabaret,* presenta un interior decorado con carteles de toros, en el que un hombre con chaquetilla corta, zapatos de lazo y castañuelas en la mano observa cómo baila una muchacha acompañándose de los palillos. El gesto aflamencado y la pose del varón indican su calidad de maestro de baile, pues esto es lo que parece que esté haciendo, enseñar a la joven los distintos palos del flamenco, mientras otras de sus compañeras esperan su turno sentadas alrededor. Porque la artista solía aprender en el mismo escenario, con escasos ensayos, lo que llevaba a frecuentes abucheos del público, que sólo se calmaba ante unas buenas pantorrillas.

Con todo, el teatro, la comedia, pero sobre todo el drama y la tragedia, eran el género mejor conceptuado. Sólo muy pocas artistas contaron con el respeto del público no sólo por su arte escénico, sino también por su integridad moral y casi todas ellas venían de la escena teatral. Nombres como, Elisa Boldún, o Teodora Lamadrid, pintada por Manuel Cabral, María Tubau, a quien retrata Luis Taberner o María Guerrero quien posa para los pinceles de Anselmo Miguel Nieto[10] y otras estaban libres de toda censura. Por lo general, eran mujeres que solían tener compañía propia, casadas con el primer actor, o con el empresario, o con un autor consagrado que escribía para ellas las obras a representar. En las capitales de provincia, existían algunas de estas pequeñas compañías teatrales que trabajaban de una forma estable y que se encontraban arraigadas en la vida de la ciudad de tal forma que sus miembros formaban parte del ritual urbano. En estos casos no se solía aplicar la ecuación descrita de actriz igual a prostitución. A estas mujeres se las veía cercanas y además se solía insistir desde los periódicos y las publicaciones en su faceta de buena esposa y buena madre. Es muy revelador un artículo firmado por Juan Luis León y aparecido en la revista *Blanco y Negro,* en la sección «Fotografías íntimas», dedicado a la actriz María Tubau. Va acompañado de una fotografía[11] de la artista, en su casa, recatadamente vestida, sentada y repasando el libreto de una obra de teatro. Nada hay en la imagen de bohemia, ni de exotismo o de excentricidad ni, por supuesto, nada que incite a la aventura amorosa o a la lascivia. Es un interior doméstico, de un lujo burgués, habitado por una mujer hogareña, rodeada de todas aquellas cosas que se suponen imprescindibles para una dama de su clase[12]. El mismo sentido tiene el contenido del artículo, del que es significativo incluso el título: «María Tubau de Palencia», es decir, no es sólo una actriz, sino también una esposa, por lo que no se olvida poner el apellido del marido; porque en todo el texto son éstos los valores que quiere resaltar: es una actriz, cierto, pero es una mujer honesta como lo demuestra que es casta, que es esposa amantísima y fiel y que es madre abnegada. Así, en primer lugar, describe su *boudoir* minuciosamente y concluye diciendo que la decoración de éste demuestra «una espiritualidad en la fisonomía de la habitación, reveladora de la gran dama, de la mujer egregia por su corazón y por su talento», e inmediatamente compara su tocador con el de las artistas extranjeras, en el que cada objeto tiene un contenido simbólico:

---

[9] Incluso las academias de baile o de canto tenían también mala fama de encubrir casa de citas.

[10] En todos estos retratos, ellas posan como auténticas damas de la buena sociedad. Nada hay que nos recuerde que son artistas, con todo lo de desmerecimiento que ese calificativo podía tener. Son unas señoras y así aparecen.

[11] Respecto de las fotografías de artistas, es interesante la diferencia entre las damas de teatro, normalmente en blanco y negro y vestidas como alguno de sus personajes, y las de bailarinas y cantantes, con algún trazo de color, bordados y con ropas y poses sugerentes.

[12] Sin embargo, cuando en Valencia la Compañía María Tubau representó, en 1892, la obra francesa *¡Divorciémonos!,* muchos palcos y asientos quedaron vacíos porque dejaron de asistir muchas familias a las que no gustaba este tipo de piezas, que consideraban escandalosas.

> El amor de fuego, la pasión volcánica, tienen allí su solio. El *boudoir* de María Tubau posee un carácter muy distinto: en él no se escucha «batir de alas». Los retratos de sus hijos, de su marido, de sus hermanos, revelando la madre de familia inefable y transparente, envuelta como una aureola santa en su virtud. La seducción no ha llegado nunca a las puertas de su casa, abierta sólo a la castidad. Y este buen nombre de que María goza, donde se pone más de relieve es en sus excursiones a América, en las que toda la sociedad la recibe en palmas en sus salones, no admitiendo en cambio a otros astros y colocando a cada cual en su terreno. El dorado mundo de las pampas aplaude con entusiasmo a la *divette*, pero sólo admite en su seno a la señora (...) cuando se retira a su casa después del triunfo, no se quedan sin un beso las frentes de sus hijos.[13]

Cuando los pintores retratan a estas artistas lo hacen desde la consideración que les merece no sólo su trabajo como actrices sino también su conducta como mujeres. Estas eximias actrices nunca están en posturas desafiantes, siempre aparecen sentadas, de pie o reclinadas, pero en actitud modesta; si miran al espectador, no lo hacen con provocación o con malicia; sus vestidos son elegantes pero poco vistosos y descocados. En el caso de María Guerrero, eminente actriz que llegó a estudiar en París con Sarah Bernhardt y Coquelin, el inicio de su éxito lo propició su papel de doña Inés en la obra de Zorrilla *Don Juan Tenorio,* representada en el Teatro Español de Madrid y que supuso la consagración de la Guerrero como actriz. Vestida de este personaje la pintó Madrazo, ya que éste fue su primer gran triunfo. Su casamiento con Fernando Díaz de Mendoza, aristócrata y muy bien relacionado, aunque con escasos recursos económicos que le llevaron a la profesión teatral, le permitió convertirse en la actriz seria preferida de los públicos distinguidos y la favorita de las damas de las clases altas, que estaban seguras de poder asistir a las obras que ella representaba. Sorolla también la retratará vestida como Finea de *La dama boba* de Lope de Vega, papel que le había proporcionado grandes éxitos. Es significativo que a la hora de elegir personaje para que la inmortalizaran en un lienzo, escoge obras del repertorio clásico español que la sitúan dentro de un contexto teatral serio, alejado del teatro mundano que pueda considerarse como frívolo. El hecho de que algunas actrices formaran compañía propia les permitió establecer una relación más intensa con los autores dramáticos. Esto facilitó que estas damas del teatro fueran aceptadas por la intelectualidad, participando con frecuencia en las reuniones de escritores, pintores, etc.[14] Otras muchas accedieron a estos encuentros gracias a su matrimonio o por su relación sentimental con algún escritor o pintor.

Sin embargo, tampoco estas damas del teatro se libran de la censura. En un artículo de J. Sanchis Catalá titulado «La mujer de pega»,[15] se dice que una mujer «de pega» es una mujer de mentirijillas y que donde abundan es en el teatro, ya que allí hacen de esposas de alguien no siéndolo. Para el autor, la complicación surge cuando el marido verdadero debe soportar que otro hombre requiebre a su mujer. El recelo que despierta en un hombre ajeno a las bambalinas la profesión de actriz aparece en muchos textos literarios. La ya citada novela breve de Pardo Bazán (1957) *Una dama joven* acaba sin que la protagonista entre en este mundo porque el novio, que ha dado promesa formal de casamiento, se lo impedirá; y en textos más festivos, como la obra de E. Escalante (1922-24) *La Patti dels peixcaors,* sucederá algo semejante. La dedicación o el gusto por la interpretación son sospechosos incluso en la categoría de aficionada. También Escalante (1922-24), en otro sainete titulado *El Trovador en un porxe,* presenta al novio irritado por el

---

[13] *Blanco y Negro,* año V, nº 238, 23 de noviembre de 1895, Madrid.

[14] Sin embargo, como veremos, en los primeros años del siglo XX, no sólo las damas del teatro gozarán de la amistad de estos intelectuales, también las bailarinas, bailaoras y cupletistas recibirán este apoyo de estos hombres que las ensalzan en sus escritos y les ofrecerán su compañía y apoyo.

[15] *Almanaque «Las Provincias»*, Valencia, 1889.

interés de su prometida en el teatro, celoso de que otros la estrechen entre sus brazos. Es significativo que el mismo Ramón y Cajal (1922) llegara a verter las siguientes opiniones respecto a las actrices:

> Suele envidiarse la fortuna del empresario y primeros actores porque disponen a su talante de un serrallo selectísimo de artistas. A mí, por el contrario, me asombra el estómago y la modestia de estos tenorios de guardarropía. ¿Qué ilusión puede causar a un hombre de buen gusto el beso automático de sobados maniquíes henchidos de orgullo y vanidad, y para cuyo funcionamiento es indispensable echar una moneda o colgar un dije? (p. 35).

La crítica dura no la dirige a los hombres, a los que, si acaso, califica de ingenuos por creer en el amor de quien es experta en fingimiento, una actriz. La censura la concentra en ellas, «sobados maniquíes», dominadas por todos los vicios y que se dan por dinero.

Las cantantes de ópera también suelen encontrarse entre las mejor consideradas. Tal vez se deba al hecho de que la ópera sobrevivía gracias a los esfuerzos de ciertos sectores de la aristocracia y las clases altas que luchan por mantener un espacio elitista y cerrado, casi totalmente apropiado por ellas, porque la pequeña burguesía se arrincona en el paraíso, también en parte por lo costoso de los montajes, que exigían precios elevados de las entradas. La crema de la sociedad no permitió muchas libertades en los argumentos, normalmente bastante conservadores, ni demasiadas frivolidades en las letras o en los números de baile. Como consecuencia, las cantantes operísticas estaban mejor conceptuadas por intervenir en funciones que gozaban de mayor reputación dado el tipo de público que asistía a ellas. Cuando pintores como Manuel Benedito o Sorolla retraten a Lucrecia Arana, impregnarán de un sentido virtuoso a la modelo, de la que se recuerda sus incursiones en la ópera, aunque se dedicó sobre todo al género lírico. Sin embargo, esto no significa que estuvieran libres de sospecha. En toda la novela de Clarín (1976) *Su único hijo,* hay una creencia implícita en que las artistas son mujeres de moral desenvuelta. Ya hemos hablado de uno de los personajes femeninos, la cantante de ópera, Serafina Gorgheggi que, en un principio, aceptó convertirse en amante de un hombre para triunfar, y luego, para sufragar los gastos de su compañía. En la obra de V. Blasco Ibáñez *Entre naranjos* (1919), también su protagonista femenina es una cantante de ópera, Leonora, a la que sólo por serlo juzgan como una mujer mundana en la pueblerina Alzira:

> ...se ha dado la gran vida por esos mundos. Se ha divertido la maldita. ¡Qué modo de correrla!... Hasta cuentan que se ha acostado con reyes. Y de dinero no digamos. ¡Qué modo de ganarlo y de tirarlo, hijos míos! (p. 73).

Las cantantes de zarzuela tampoco estaban mal consideradas, sobre todo aquellas que se integraban en el llamado género lírico, sin embargo, por poco que alguna hubiera intervenido en una ópera pretendía ser considerada como artista de este género que era mas valorado, como fue el caso de la nombrada Lucrecia Arana. En la revista *Las Bellas Artes* aparecen en la primera página una fotografía y el artículo correspondiente dedicados a Cándida Folgado, cantante valenciana de zarzuelas y tiple muy considerada. El periodista habla en términos muy laudatorios de ella como artista, pero donde hace más hincapié es en su faceta de mujer, y explica que es una madre abnegada, sale a buscar al médico para su hijito a las dos de la mañana, es buena y agradecida hija, pues pasa una pensión a su madre para que viva decentemente, y, por supuesto, esposa tierna y sumisa. Continúa explicando que está deseosa de retirarse para cumplir sólo con sus deberes de ama de casa, que da limosna, es cándida, virtuosa y posee un sinfín de cualidades relacionadas con su vida personal, y olvidando casi por completo su profesión.[16] Joaquín Sorolla pinta también con

[16] Es significativo que en estas entrevistas, la de Cándida Folgado o la citada anteriormente de María Tubau, haya tanto interés por parte del periodista y de la propia entrevistada en resaltar esos valores burgueses y

gran respeto a Isabel Bru en 1904, celebrada cantante de zarzuela valenciana que se consagró en el Teatro Eslava de esta ciudad, hasta que se marchó, en 1896, para trabajar en la compañía del Teatro Apolo de Madrid.

Aunque la zarzuela gozaba de la aceptación burguesa por sus temas conservadores y hasta pacatos, sin embargo, durante la Restauración se empezaron a introducir algunos elementos que, sin transgredir la norma, permitían una mayor afluencia de público masculino, atraído por ciertos regocijos visuales. Cuando en 1891, en la zarzuela *El monaguillo,* Luisa Campos salía montada en burro, dejaba ver sus tobillos y pantorrillas, lo que provocaba el frenesí de los caballeros asistentes. Al mismo tiempo, empieza a abrirse camino, dentro del teatro lírico, el género bufo, con algunas canciones atrevidas que se independizarán de la obra y que después se interpretarán como números sueltos en cafés cantantes y music-halls. Uno de estos casos es el de *El joven Telémaco,* libreto de E. Blasco y música de J. Rogel, obra estrenada en 1866; como también *Los sobrinos del capitán Grant,* con libro de Ramos Carrión y música de Fernández Caballero, de 1877, cuyo número «Coro de las mujeres chilenas fumando» es una prefiguración de todos los cuplés lascivos sobre mujeres y tabaco. Este tipo de teatro lírico tendría un enorme éxito a principios del siglo XX. Con obras como *Enseñanza libre,* de Perrín y Palacios y música de Gerónimo Giménez, estrenada en 1901, con el número del «tango del morrongo». Cuando María López Martínez lo cantaba y señalaba con intención dónde le gustaba estar al gato, el público no podía contenerse. Algo semejante sucedía con el vals de «La regadera», número de *La alegre trompetería,* de A. Paso y música de Vicente Lleó, estrenada en 1907. Julia Fons, en el teatro Eslava de Madrid, en *deshabillé* y con la regadera en la mano, hacía que el local se viniera abajo, al cantar las diferentes estrofas (SALAÜN: 1990, p. 209)

A este tipo de teatro que convivirá con la zarzuela tradicional y que tendrá su auge entre 1895 y 1910, se le denominará «género ínfimo», por la obra de los Hermanos Quintero del mismo título, estrenada en 1901, con un número también muy famoso, el tango de los lunares. Este género ínfimo se caracterizaba por la doble intención de lo que se decía, que se acentuaba con una gestualización muy clara por parte de la artista, que se cubría con escasas ropas. Es lógico, pues, que teniendo en cuenta el tipo de actuación que realizaban y la moral pacata e hipócrita imperante, no hubiera ningún empacho a la hora de tildar también a todas estas artistas como mujeres de vida alegre o directamente de prostitutas. Lo mismo sucedía cuando una joven se dedicaba al baile que parecía que no podía acabar más que en una forma de prostitución clandestina, que le produjera más o menos dinero: «En la casa, en uno de los cuartos del piso tercero, vivían dos ex bailarinas, protegidas por un viejo senador», relata Baroja en *La busca* (BAROJA:1969, p.21). Son muchas las obritas teatrales de los inicios de la Restauración en las que, con la excusa de exaltar las virtudes del matrimonio y de la esposa hogareña, aparecían mujeres deshonestas que perturbaban la paz familiar y que en su mayoría eran bailarinas, tal vez porque el que aparecieran en público enseñando las piernas era indicio de su relajo, como en la obra de Miguel Echegaray (1878) *Contra viento y marea,* en la que Candelaria advierte a Lucía de que su marido es amante de una bailarina llamada Filomena, lo cual supone una verdadera catástrofe familiar.

De todas, las bailarinas del Real eran las mejor consideradas, y algo semejante sucedía con las del Liceo de Barcelona. Ambos teatros tenían un cuerpo de baile cuya misión era ejecutar los bailables de las óperas representadas. El cuadro de Casas *Cuerpo de baile,* ca. 1901-1902, nos muestra a estas bellas jóvenes ataviadas con sus tutús y en posturas propias del ballet, alejadas de cualquier componente lascivo, sus miradas son antes melancólicas que voluptuosas. Sin embargo, a pesar de todo, al hablar de ellas solía haber

---

ortodoxos del comportamiento femenino a los que ellas corresponden con su conducta y acatan. Ellas se alejan de esas mujeres del espectáculo, que difunden una imagen derrochadora, frívola y, por qué no, pecadora, que son más unas *demimondaines* que verdaderas artistas serias.

un sentido intencionado, respecto a su conducta. El cuadro de Ignacio Díaz Olano *Bailarina,* 1910, muestra a una de estas jóvenes sentada en una butaquita con las piernas cruzadas y todavía con su vestido de baile, que sonríe con picardía. En la obra de Francisco Masriera, *En el foyer del Liceo,* se deja entrever la sensación de que el foyer es como el salón de una casa de citas. Y es que era muy común acudir al teatro sólo para ver a estas jóvenes bellezas. Si estos hombres ávidos de conquistas creían presa fácil a las componentes del cuerpo de baile, la primera bailarina tampoco estaba ajena a las suspicacias. Muchos creían que la diferencia entre ellas estribaba en el precio de su compañía, pero no en una distinta actitud moral. El cuadro de Manuel Cusí Ferret *En el camerino,* 1895, presenta el momento en el que la doncella lleva un ramo de flores con un billete a su señorita, vestida todavía con su traje de baile de escena. La adoración del admirador y sus regalos es posible que tengan su recompensa.

Pero las que tenían una reputación terrible eran todas aquellas bailarinas y bailaoras que se presentaban solas en un escenario. Los bailes de influencia griega a lo Isadora Duncan, como la protagonista de la obra de I. Díaz Olano, *Bailarina,* las danzas orientales y llenas de exotismo,[17] con danzas del vientre incluidas, se pusieron muy de moda ya desde los años ochenta, al principio importados por artistas extranjeras pero, poco a poco, se llenaron los escenarios españoles de este tipo de actuaciones que ejecutaban bailarinas nacionales, como Tórtola Valencia. Ritmos iberoamericanos como la machicha, las rumbas y los boleros alternaron con otros de origen anglosajón, como el *cake-walk,* que baila la protagonista del cuadro de J. Suñer, *Bailarina de cake walk,* 1900, y, por supuesto, los relacionados con el can-cán francés, como las protagonistas de la obra de Pere Ysern, *Bailarinas del can-cán.* Sin embargo, la variedad de bailes de origen extranjero no significó que se perdiera el gusto por lo flamenco, más o menos adulterado, sobre todo en aquellos lugares que frecuentaban un público más popular. Porque lo cierto es que, ya fuera en tabernas, tablados, cafés-cantantes o teatros, los bailables flamencos o aflamencados eran uno de los números más repetidos y que más éxito de público tenían. El cuadro de Ignacio Zuloaga *Carmen la Gitana* (1902) representa a una bailaora, según el título con el que se expuso por primera vez. De mirada y postura desafiante, tal y como exigía la audiencia, cumple todos los requisitos del atuendo tópico: falda de volantes roja, mantón de Manila, sombrero calañés, flores en el pelo y castañuelas. Zuloaga juega con habilidad con los efectos de luces de la escena, con el decorado de fondo y con el reducido espacio. Casi todas las descripciones de esta clase de bailes coinciden en cuanto a su voluptuosidad, que suelen cifrar en los movimientos ondulantes de la bailarina:

> Luego que se hartó de mover su cuerpo flexible con ondulaciones de vara verde agitada por el viento, de echar los brazos atrás y adelante, levantarlos y bajarlos, se dejó deslizar sobre la arena con movimiento imperceptible de los pies. (Palacio Valdés: 1934, p. 251)

Parece que el texto de Valdés esté describiendo a las bailaoras del *Tablao flamenco,* de Zuloaga o las de la obra de Sorolla, *Baile en el Café Novedades de Sevilla.* Los gestos de la bailaora, libres y sueltos, totalmente diferentes al constreñimiento en el ademán exigido por las reglas de urbanidad propias de una señorita, incitan al deseo, y aún más por cuanto que ella se muestra también deseosa:

> Concha taconeaba fuertemente sobre el suelo, levantando polvo, restregando los muslos, las manos en las caderas, dejando inmóvil el torso. Su mirada se iba tornando de maliciosa en lúbrica. Una sonrisa vaga, delatando el cansancio y el vicio, se esparcía por sus facciones marchitas. (...) La bailaora despierta al fin de su inmovilidad con leve vaivén de las caderas,

[17] No hay que olvidar que Rosina, uno de los personajes de *Troteras y Danzaderas* de Pérez de Ayala, se hace llamar Antígona cuando va a debutar en los escenarios. Y a la vez, Rosina está inspirada en la Fornarina, cuyo nombre artístico evoca el mundo del Renacimiento.

> que se va acentuando, acentuando hasta convertirse en desenfrenado movimiento de rotación conservando, no obstante, la fijeza en el resto del cuerpo. Éste era el supremo toque de voluptuosidad. (Palacio Valdés: 1934, p. 251)

Uno de los bailes considerado como más erótico era el tango español, que Zamacois describe en la ya citada *Memorias de una cortesana.* También Baroja, en su libro *Mala hierba,* (1946), relata que la dueña de un burdel de lujo conocida como la Coronela pretende que su hija Lulú debute como bailarina en un salón. El número que está preparando para su presentación consiste en un recitado y luego un baile. La poesía es un conjunto de brutalidades, y en cuanto al baile, es un tango, por lo que la Coronela intenta asesorarse de cómo lo tiene que interpretar su hija: «La Coronela preguntaba: ¿Cómo tiene que hacer Lulú esta parte del tango, o sea la bisagra? ¿Dándole todo lo que ella pide o velándolo un poco?» (p. 419). Más adelante, Baroja, describe así la actuación de «La Bella Pérez»:

> El piano de la orquesta atacó con brío un tango y la bella Pérez salió de entre bastidores con falda corta, envuelta en una capa de torero con un sombrero cordobés sobre los ojos y fumando. Cuando el piano concluyó el preludio ella tiró el cigarro al público de las butacas, se quitó la capa y quedó con las faldas recogidas con las dos manos hacia atrás, que dejaban el vientre y los muslos ceñidos. A las primeras notas del tango todo el mundo calló religiosamente; un soplo de voluptuosidad corrió por la sala. Se veían los rostros encendidos, con la mirada fija y brillante. Y la bella bailaba con la cara como enfurruñada y los dientes apretados, dando taconazos, haciendo que se dibujaran sus caderas poderosas al replegarse la falda sobre sus flancos como la bandera triunfante. De aquel hermoso cuerpo de mujer salía un efluvio de su sexo que enloquecía a todos. (p. 476)

Realmente, parece que el texto barojiano describa el cuadro de Eliseo Meifrén, *Bailarinas españolas.* En 1914, Sorolla pinta en Sevilla un estudio preparatorio para el lienzo *Baile en el café Novedades de Sevilla*, titulado *Gitana.* Ésta aparece en medio de un movimiento convulsivo, semejante a los descritos por los autores citados, con los brazos levantados y los flecos del mantón de Manila contribuyendo a la sensación de ondulación y serpentina que tiene todo su cuerpo. Tal vez esta obra esté hecha del natural en el propio café Novedades, de ahí las luces artificiales, que lo acercan a la obra de Anglada Camarasa, como su *Flamenco*, 1901.

Tangos, pasodobles, seguidillas, todos los palos flamencos, más o menos adulterados se bailaban en diferentes lugares de esparcimiento, con distinta habilidad y gracia por parte de las artistas, pero todos los relatos coinciden en hablar del erotismo de la danza o de la bailarina que se ondula y mueve con voluptuosidad, o que, cuando menos, enseña las piernas. Muchos de estos bailes se veían como remedos del acto sexual, y este sentido es el que tienen muchas de las descripciones como ésta, muy significativa:

> La orquesta preludiaba las notas de la *Farruca,* (...) Tenía aquella música voluptuosidades y misterios: primero notas temblorosas, como despertar de sensualidades; después más intensas, sostenidas en trémolos interminables, como palpitaciones de contenida pasión; luego violentas, brutales, agudas, vibradoras, tempestades de lujuria demoníaca, para concluir en una nota temblorosa, interminable, cansada, gemidora. Lucerito, de pie en el centro del escenario, ligeramente ondulado el cuerpo, un brazo en alto, a la par del pecho el otro, danzaba lentamente, moviendo el cuerpo con ritmo ofidiano, entornados los ojos y entreabiertos los labios por leve jadear. Danzaba despacio, con espasmos interminables de cansada lujuria; después más deprisa, sacudida por un vendaval de pasión, retorciéndose, descoyuntándose, flageladora la cabellera de enroscadas sierpes, en blanco los ojos y crispada la boca en un gesto casi doloroso; y de pronto, como poseída de un vértigo de locura, saltaba prodigiosamente, iba y venía en giros rapidísimos, caía y tornaba a levantarse, desbaratándose, en el claroscuro rembrantesco de la luz roja y verde, las líneas divinas de su cuerpo, para volver presto a unirse con apariencias monstruosas de goyesco

> capricho. Y al fin, en un desesperado chirriar de los violines, caía de rodillas para seguir retorciéndose, presa de diabólico maleficio, hasta quedar inerte en supremo desfallecer. (Hoyos y Vinent, 1907, pp. 22-23)

Con frecuencia, los números de bailarinas y cupletistas solían ser mixtos, es decir, combinaban canto y baile según las condiciones y las aptitudes de cada una. Aquellas que solamente cantaban recibían diversos nombres según el tipo de canción que interpretaran, aunque su denominación variará con las modas. La definición más clara era la de las «cantaoras», es decir, aquellas artistas que cultivaban el flamenco más o menos puro. Sin embargo, entre las cantaoras, el contenido picante o erótico prácticamente desaparecía. La obra de Sorolla *Cantaoras flamencas,* de 1914, en el que aparecen dos mujeres, una de ellas gitana, que sentadas en sillas de enea tocan palmas y nos miran con fijeza sería ejemplo de esto. Sin embargo, el resto podían llamarse tonadilleras, sobre todo las de las del Sexenio y primeros años de la Restauración que interpretaban canciones populares, canzonetistas o cupletistas, este último nombre, el más moderno, dedicado a las que interpretaban cuplés (Xavier Gosé tiene una obra, titulada *Cupletista,* en la que aparece una mujer de negra melena con las inevitables flores en el pelo, mantón y falda corta que exhibe un pecho). No era preciso que tuvieran una gran voz,[18] antes se buscaba la belleza, la gracia y, en el caso de las flamencas, eso que llamaban el salero. En cuplés como «La pulga», la picardía no estaba en el texto, sino que se centraba en la especie de strip-tease que realizaba la cantante. En cambio, otros muchos cuplés de los llamados sicalípticos, y había muchos, sí que tenían una doble intención. De *El polichinela,* con letra de Cadenas y Retana y música de Valverde, había dos versiones, la oficial y la oficiosa. Para Salaün (1990), aparte de estos temas picarescos, aparecían argumentos de cuplés en los que la protagonista actuaba tal y como se esperaba de una mujer, sometida, sumisa, desesperada por un amor, etc., incluso en algunos de los picantes también, como «Fumando espero» o «Es mi hombre». Sin embargo, para Anastasio (2009), muchos de estos textos no son tan conservadores, ni tampoco las interpretaciones que de ellos hacen las artistas en el escenario, antes bien, las protagonistas de algunos de estos cuplés se toman a guasa el matrimonio, la ausencia de deseo femenino y otros pilares básicos del orden social y moral tradicional.

Aunque las alabanzas de espíritus decorosos se suelen ofrendar a las actrices de teatro, el público en general, sobre todo el masculino, prestará especial atención a las cantantes y bailarinas dedicadas a géneros entendidos como más frívolos como *La pucherete,* una artista famosa por aquel entonces, pintada por Ignacio Díaz Olano en 1892, con el pelo suelto y el pecho cubierto de flores. Sin embargo, será a principios del siglo XX cuando los intelectuales, sobre todo los que se acercan a un cierto malditismo y decadentismo, alternarán públicamente con las artistas a las que retratan, para las que componen libretos y canciones y en quienes se inspiran para sus versos. Estos poetas y escritores se sienten ajenos a la sociedad burguesa, que los relega y de la que se separan, y este sentimiento de *outsiders* parecen compartirlo con estas mujeres a las que esa misma sociedad también arrincona y desprecia. Para ellas escribirán versos y comentarios laudatorios en periódicos y revistas y a ellas dedicarán beneficios y banquetes. Benavente era franco admirador de Pastora Imperio y de la Argentina. Zamacois, de Hoyos, Valle Inclán, Baroja y otros muchos escriben continuos elogios en honor de Tórtola Valencia. En las revistas satíricas de la época como *¡Ahí va...!,* aparecen muchas noticias sobre pintores, escultores y literatos rodeados de artistas/*cocottes* reconocidas como Safo, la Manón o Julia Fons. En 1910, Pepita Sevilla,[19] después de absuelta del proceso que le abrió

---

[18] De la Fornarina se decía que tenía «una voz parda»; la Goyita, «estridente»; e incluso Raquel Meller también tenía una voz mediocre.

[19] Se llamaba en realidad Josefa López Martínez. Tuvo una hija, Encarnación López, que con el nombre de *Damayanti,* también fue artista, aunque murió muy joven.

el gobernador civil de Madrid por haber interpretado una machicha tórrida en *La diosa del placer,* recibió un banquete de desagravio y fue una de las participantes en una reunión homenaje a Romero de Torres. En el Museo de Bellas Artes de Valencia hay un cuadro de José Garnelo Alda titulado *La canzonetista Pepita Sevilla,* en el que aparece con las ensortijadas manos en sus caderas, mantón de Manila rojo alfombrado de flores blancas, y rosas en sus cabellos y en su pecho, en una pose decidora sin ser provocativa.

Tampoco era mucho el respeto que se les otorgaba a las artistas circenses. La mujer en el mundo del circo sufre un trato semejante al de las otras facetas artísticas. No tan consideradas como las actrices de teatro o las cantantes de ópera, padecían una mala prensa debida, con frecuencia, a la poca ropa con que tenían que actuar. *Ecuyéres,* como la que aparece en la obra de Mariano García Mas, *Saltimbanquis,* la cual, rodeada de unos perrillos y subida a su caballo, espera a que la avisen para hacer su número. *Ecuyéres* conocidas y que aparecían en los diarios de aquella época eran *mademoiselle* Zulima, Micaela Alegría, Rosita de la Plata, Adelina Samwell, por citar algunas; Zuilla y Lulú, que hacían ejercicios en la maroma. Miss Adelaida, Miss Lucía, Miss Geraldine,[20] trapecistas y acróbatas. Gimnastas como Miss Zarah o Miss Wanda, por citar a algunas, salían con las piernas sólo cubiertas por gruesas mallas, sin faldas, con una especie de corsé que dejaba ver sus formas, lo que hasta cierto punto se podía comprender, dado el tipo de número que realizaban, pero con ropas muy semejantes actuaban también artistas que eran domadoras de cacatúas, como *miss* Leona o *madame* Leodiska, lo que demuestra que este tipo de vestimenta era un motivo de atracción para el público masculino que acudía al espectáculo. Pérez de Ayala (1982) habla de una artista circense que hacía un número con un macaco, cuya ropa era bastante atrevida: «Estaba la condesa Beniamina con un traje casi edénico, con una camisilla no muy larga y en extremo traslúcida y unas babuchas de cuero rojo» (p. 225) Y cuenta Francos Rodríguez (s.a.) que en el teatro Novedades de Madrid se exhibía una tal Miss Leona «que puso en ebullición la sangre de las tres cuartas partes de los madrileños, rubicundos de puro excitados cuando contemplaban las fastuosas y ebúrneas formas de la gimnasta» (p. 82). El cuadro de Francisco Peralta del Campo, *La salida del circo*, 1889, muestra el interior de un circo, el público expectante, los payasos, el jefe de pista, pero presidiendo el lienzo la figura de una mujer con mallas, que, sobre un globo con estrellas, atraviesa una maroma. Sin embargo, la pintura también intuyó la cruda realidad de la vida de estas mujeres y estos hombres del itinerante mundo del circo, que no era precisamente fastuoso. Dos pequeños cuadros de Francisco Domingo, *Saltimbanquis* y *Ensayo de los titiriteros*, 1903, a pesar del ambiente festivo rezuman una cierta tristeza ante la vida errabunda de estas gentes. No es preciso señalar aquí las obras de Picasso dedicadas a este tema presididas, la mayoría de ellas, por la melancolía. Pérez de Ayala (1971) relata, en *Tinieblas en las cumbres,* la llegada a un pequeño pueblo norteño del «Gran Circo Acrobático de Mosiú Levitón», cuyos integrantes son una mujer extraordinariamente obesa que puede hacer algunos ejercicios gimnásticos, una *ecuyère,* un acróbata y unos cuantos músicos que tocan cuplés picarescos conocidos, como el de *Tengo dos lunares.* La descripción de la vida y los anhelos de todas estas artistas que realizan toda clase de trabajos en el circo, es demostración de vidas penosas cargadas de problemas y dificultades.

Lo duro de esta profesión aparece en la obra de Enrique Navas Escuriet, *Último número*, 1906, que representa el momento en el que se llevan el cuerpo de una trapecista o acróbata que ha sufrido un accidente. En cambio, José Miralles Darmanin, en *Colombina,* prefiere seguir el tópico de que estas gentes llevan vidas poco recomendables, cuando muestra el interior de un carromato circense en el que, sobre una cama, reposa medio desnudo el cuerpo de una bella mujer. En el centro, un médico mira con sospecha al payaso que permanece agachado a su lado, en lo que puede ser una escena de un posible

[20] Apareció en un dibujo de Crayon en *Blanco y Negro,* nº 24, 8 de octubre de 1891, encima de un trapecio, y a su alrededor, como moscones voladores, caballeros de frac que le ofrecen flores y regalos.

asesinato por celos, o por adulterio, ya que el nombre de Colombina se asocia a una mujer poco virtuosa, como recuerda Machado (1988) en su poema *La noche blanca:*

> Colombina, en brazos
> del marqués se entrega
> por una pulsera de oro
> y un collar de perlas. (p. 137)

Esta relación de la mujer del circo con la liviandad también es el tema de un cuadro de Vicente Palmaroli titulado *El clown celoso,* en el que aparecen un payaso y una *ecuyère* a la que su marido sorprende con un billete sospechoso. Parece que la sospecha tuviera que ser imprescindible en la mirada burguesa a la mujer del circo, porque a todas las suspicacias (trabajo propio, alternar con hombres, aparecer ligeras de ropa, mostrarse ante un público...) que se sentían sobre cualquier mujer que se dedicara al mundo del arte, la vida nómada, la carencia física de una casa, las hacía más vulnerables a la crítica de todos aquellos que consideraban que el hogar era el único lugar honesto para una mujer.

La representación pictórica de estas artistas circenses sirve de ejemplo, uno más, para comprender cómo la pintura, y también la literatura ayudaron a construir la imagen de las mujeres del mundo del espectáculo, en un discurso que varió desde la gracia y la frivolidad de la pintura costumbrista que ponía el acento en los aspectos banales y picarescos, para deleite del espectador masculino, hasta la crítica social en la que ellas sirvieron de paradigma para una censura que, en realidad abarcaba a todo un sistema y en la que ellas no siempre intervinieron.

A principios del siglo XX, el mundo masculino de las letras y de las artes quedó fascinado por las candilejas, curiosamente por la misma época y más o menos los mismos intelectuales, que profesaban una atracción irresistible hacia el mundo de la prostitución y la marginalidad. Valle Inclán, Gómez de la Serna, Rusiñol, Guimerá,[21] los Quintero, Manuel Machado, Retana, Gómez Carrillo, Hoyos Vinent o Tomás Borrás,[22] por señalar a algunos, acudían a los teatros con espectáculos musicales, a los cafés cantantes, o a los music-halls. Cansinos-Asséns (1982) explica lo frecuente que era encontrarse con todos estos intelectuales en lugares como el Frontón-Kursaal, considerado como el palacio o el templo del vicio elegante. En la obra de Pérez de Ayala (1982) *Troteras y danzaderas,* se muestra esta relación entre artistas e intelectuales porque muchos de sus personajes están inspirados en personas reales, contemporáneas y amigas del escritor. Andrés Amorós, en la edición crítica que hace de este libro, recuerda que Rosina sería la Fornarina; Verónica, Tórtola Valencia o la Argentina y, con más o menos certeza, se pueden reconocer entre los personajes a Valle Inclán, García Sanchiz, Galdós, Villaespesa y otros, que tienen amores con las artistas citadas. De la misma forma, las bailarinas o bailaoras y las cantantes y cupletistas más famosas también posaron para la paleta de pintores y escultores. Así, a *Pastora Imperio* la retratarán José Villegas Cordero, Sorolla o Romero de Torres a *Raquel Meller*, la pintará también Sorolla o Carlos Vázquez Úbeda. Pero todo esto no significa que hubiera una aceptación social de estas mujeres, a veces, tampoco en el mundo intelectual. La relación de los intelectuales con estas mujeres es unidireccional. Son ellos los que construyen al personaje, ellos son los que las transmutan en seres misteriosos, lejanos, pletóricos de exotismo oriental y de fatal atracción, o las mitifican como musas canallas, «flores de orgía» como decía Manuel Machado, y subliman lo que no era a menudo más que una situación vital de miseria y hambre. Unas veces alegres muñecas para el recreo, otras víctimas de una sociedad que las oprimía, verdugos después de los hombres deseosos de ofrecer sus

---

[21] Junto con Sorolla y Jaime Pahissa, Rusiñol y Guimerá eran asiduos al Arnau de Barcelona.

[22] Esta relación acabaría en matrimonios como los de Gómez Carrillo con Raquel Meller o Tomás Borrás con la Goya.

cabezas para que ellas las cortaran. Escritores y pintores se complacen en verlas como bayaderas, como prostitutas, como hembras fatales y alrededor de ambas posturas tejen como tela de araña una red que las envuelve y que dificulta averiguar lo que ellas se sienten, pero que permite asegurar que gran parte de la caracterización de los personajes que encarnaron estas mujeres respondía más a los deseos de los otros que a su propia inspiración. Todo esto no significa que estas artistas no tuvieran talento y belleza propios, algunas incluso mucho, como la Argentina, Tórtola Valencia, la Xirgu…, pero, aunque su papel las llevara a una vida en teoría ajena a la dependencia masculina, la realidad no era exactamente así. Fueron independientes en la medida en que algunos hombres pusieron de moda que lo fueran. Sin embargo, esto fue una grieta por la que poco a poco se fueron filtrando actitudes y comportamientos que abrieron caminos de libertad para muchas mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

ANASTASIO, Pepa (2007), «¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío», en Journal of Iberian and Latin American Studies, 13:2, 193-216.

BAROJA, Pío (1946) *Obras Completas I,* Biblioteca Nueva, Madrid.

BAROJA, Pío (1972). *La busca,* Editorial Caro Raggio, Madrid.

BARREIRO, Javier (2007), «Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad», en *Espais de Bohémia. Actrius, cupletistes i ballarines,* Dossiers Feministes, Seminari d'Investigació Feminista, Universitat de Castelló, n. 10, pp. 85-100.

Blasco Ibáñez, Vicente (1919), *Entre naranjos,* Ed. Prometeo, Valencia.

CAMPO ALANGE, María (1990), *Mi niñez y su mundo,* Editorial Castalia, Instituto de la Mujer, Madrid.

CANSINOS-ASSÉNS, Rafael (1982), *La novela de un literato, I,* Alianza Tres, Madrid.

CARBAYO ABENGOZAR, Rocío (2004), «La copla: deseo, pasión…y política», en Mª José de la Pascua, Mª del Rosario García-Doncel y Gloria Espigado (eds.), *Mujer y Deseo: Representaciones y prácticas de la vida,* Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 581-588.

CARRERE, Emilio (s.a.), *Antología poética,* Cía. Iberoamericana de Publicaciones, S.A., Renacimiento, Buenos Aires, Madrid.

CLARÍN, Leopoldo Alas (1976), *Su único hijo,* 3ª ed., Alianza Editorial, Libro de Bolsillo, Madrid.

CLÚA GINÉS, Isabel (2007), «El cuerpo como escenario: actrices e histéricas en el *fin de siècle»* en *Espais de Bohémia. Actrius, cupletistes i ballarines,* Dossiers Feministes, Seminari d'Investigació Feminista, Universitat de Castelló, n. 10, pp. 157-172.

DÍAZ DE QUIJANO, Máximo (1960), *Tonadilleras y cupletistas. (Historia del cuplé)*, Cultura Clásica y Moderna, Madrid.

ECHEGARAY, Miguel (1878), *Contra viento y marea,* Imprenta de J. Rodríguez, Madrid.

ESCALANTE, Eduardo (1922-1924), *Obras dramáticas.* 3. vols. Establecimiento Tipográfico Doménech, Valencia.

FRANCOS RODRÍGUEZ, José (s.a.), *En tiempo de Alfonso XII (1875-1885). De las Memorias de un gacetillero,* Editorial Renacimiento, Madrid.

HOYOS Y VINENT, Antonio (1907), *A flor de piel,* Ramón Sopena Editor, Barcelona.

JUDERÍAS, Julián (1911), *La trata de blancas. Estudio acerca de este problema en España y en el extranjero,* Sociedad Española de Higiene, Imprenta de J. Sastre y Cía., Madrid.

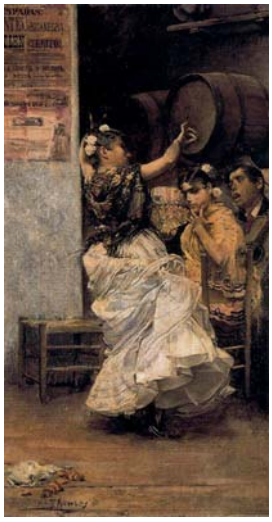
LLADÓ FIGUERES, Josep Mª (1963), *Raquel Meller,* Biografies Populars, Imprenta Clarasó, Barcelona.

MACHADO, Manuel (1988), *Alma. Ars Moriendi,* ed. de P. del Barco, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid.

PARDO BAZÁN, Emilia (1957), *Obras Completas. Novelas y cuentos I,* Editorial Aguilar, Madrid.
PÉREZ DE AYALA, Ramón (1970), *La pata de la raposa,* edición de A. Amorós, editorial Labor S.A. Barcelona.
— (1971), *Tinieblas en las cumbres,* edición de A. Amorós, Clásicos Castalia, Madrid.
— (1982), *Troteras y danzaderas,* edición de A. Amorós, Clásicos Castalia, Madrid.
SALAÜN, Serge (1990), *El cuplé. (1900-1936),* Colección Austral, Espasa Calpe, S.A., Madrid.
— (2007), «Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo», en *Espais de Bohémia. Actrius, cupletistes i ballarines,* Dossiers Feministes, Seminari d'Investigació Feminista, Universitat de Castelló, n. 10, pp. 63-83.
VÁZQUEZ GARCÍA, F. Y MORENO MENGÍBAR, A. (1996), *Poder y Prostitución en Sevilla,* 2 vols., Universidad de Sevilla, Sevilla.
ZAMACOIS, Eduardo (s.a.), *Memorias de una cortesana,* Casa Editorial Sopena, Barcelona.
ZÚÑIGA, Ángel (1954), *Historia del cuplé.* Editorial Barna, S.A., Barcelona.

J. Villegas Cordero, Baile en el mesón,
1875. Galería Daniel Cardani.

J. Villegas Cordero, Milagros, la bailaora,
c. 1910. Museo Nacional de San Carlos, Méjico.



J. García Ramos, Baile por bulerías,
1884. Museo BBAA de Sevilla.

G. Bilbao, *La juerga*, 1905.
Museo Nacional de San Carlos, Méjico.

J. Garnelo Alda, La canzonetista Pepita Sevilla, 1887. Museo BBAA de Valencia.

R. Madrazo y Garreta, *La actriz María Guerrero como doña Inés*. Museo del Prado, Madrid.

J. Sorolla, Bailora flamenca, 1914. Museo Sorolla, Madrid.

I. Zuloaga, *Antonia, la gallega*, 1912. Centro de Arte Reina Sofía (en depósito en el Museo BBAA de Sevilla).

I. Díaz Olano, Bailarina. 1910. Colección particular.

R. Pichot Gironés, Escena de cabaret, c. 1900. Colección particular.

LA BÚSQUEDA DE LA FELICIDAD: ENTRE LA VOCACIÓN RELIGIOSA Y LA LOCURA LITERARIA[1]

Mª Isabel Morales Sánchez
Universidad de Cádiz

La presencia de la mujer en la sociedad del siglo XIX se manifiesta de manera paulatina y heterogénea. El estudio del universo femenino en diversos momentos del siglo desde perspectivas teóricas, históricas y críticas amplias ha consolidado —entre otras— la idea de cómo Academias, Tertulias, Asociaciones o actividades tales como la escritura —la literatura, el ensayo, los manifiestos— y la lectura son medios que contribuyen a una sociabilidad —negada de otra manera— que permite a la mujer visualizarse y hacerse con un espacio vital y con una suerte de pseudo-ciudadanía. La brecha abierta entre lo privado y lo público y la asignación de roles preestablecidos articulados a través de la religión y de la moral se convierten así en uno de los principales caballos de batalla de los discursos articulados en torno al papel y el estatus de la mujer, en cualquiera de sus direcciones. No es la primera vez que llamamos la atención sobre cómo estos espacios ganados por la mujer a la sociedad van conformando un discurso de discursos, que surge no sólo de los suyos propios, sino de la unión de los diferentes textos escritos por mujeres y por hombres a lo largo del siglo. La mujer busca su reafirmación y su propia construcción para ubicarse en la sociedad, una ubicación que, paradójicamente, debe ser conciliadora con los propios principios que la niegan. Por ello este discurso —aunque no por ello no sea reivindicativo– – no siempre mantiene ese carácter rompedor o agresivo que podríamos presuponer — salvo casos que todos conocemos—, sobre todo porque existe un trasfondo moral difícil de horadar que es al mismo tiempo la base sobre la que se sustenta la concienciación de su importancia como miembro de la sociedad.[2]

Ello explica que, al tiempo que se promueve y educa a la mujer en unos principios conservadores, sea ese mismo discurso el que proporciona una mayor capacidad para comprender los principales aspectos que impregnarán una nueva actitud y también que esto se sienta como una necesidad que se vehicula a través del aleccionamiento y de la persuasión, dos componentes muy marcados en la escritura femenina. También es evidente que existe una idea general sobre los atributos y virtudes propios de la mujer —establecidos socialmente y defendidos por las propias mujeres— que son los que se suponen le permitirán alcanzar el equilibrio tan anhelado. Es esta idea —la de la construcción social de un modelo moral— la que nos abre la puerta a la consideración de otros aspectos tales como la construcción de la misma idea de felicidad.

En efecto, si los ingredientes de la feminidad «perfecta» incluyen el matrimonio, la familia, la religión, el virtuosismo, el recato y la sumisión —todos ellos parte de una idea de lo femenino presente en la sociedad a través de todo tipo de discursos, ensayos, novelas, discursos políticos, prensa y guías morales— es obvio que existe de forma paralela un patrón de máxima felicidad que encaja con los parámetros sociales vigentes. A partir de estos presupuestos nuestro acercamiento intenta profundizar, por una parte, en cómo se define la propia idea de felicidad y, por otra cómo y de qué manera se evidencia, defiende o discute en el discurso femenino. Asimismo, analizaremos la importancia de este componente moral como base de una idea de la felicidad que, asimilada por la mujer,

---

[1] Este estudio forma parte del resultado de la investigación llevada a cabo en el ámbito del Proyecto de I+D+I Retórica cultural FFI2010_15160, financiado por la Secretaría de estado de Investigación, Desarrollo e innovación del Ministerio de Economía y Competitividad.

[2] «El orador sin tribuna: damas, literatura y público en el siglo XIX» en García Tejera, M.C., Hernández Guerrero, J. A., Coca Ramírez, F. Morales Sánchez, I. *Oratoria y literatura*, 2004: 93-102; «El ideario político femenino: la búsqueda del espacio público para la discusión política en el siglo XIX», en Caballero López, J. Antonio, Delgado Idarreta, J.Miguel y Sáenz de Pipaón Ibañez, Cristina, *Entre Olózaga y Sagasta. Retórica, prensa y poder*, 2011, pp. 165-179.

subyace en textos de muy diferente índole y que constituyen el corpus paralelo a otro tipo de textos dirigidos al sexo masculino. Nuestro objetivo, por tanto, es indagar en el ideal femenino a través de cuestiones tales como qué se entiende por felicidad, cuál es el modelo de mujer para ser feliz y qué conexiones —trasgresiones se producen con respecto a los principios reivindicados por las mujeres.

1. LA IDEA DE FELICIDAD

Históricamente la idea de felicidad alterna en su formulación epistemológica la dualidad originada por la prevalencia de los planos espiritual y humano en tanto lo que se plantea en él no es sólo su propio significado, sino los cauces mediante los que se consigue un estado de ánimo determinado. A la cuestión de la definición de la felicidad, acude inmediatamente aquella que plantea de dónde proviene dicho estado y si su consecución depende del individuo o trasciende a su voluntad. Ello origina que sea éste un concepto comúnmente articulado a través de parámetros religiosos y morales.

En el siglo XVIII, la configuración de la idea de felicidad ligada a un modo de vida y su difusión a través de textos de consejos y guías tiene un fuerte desarrollo e implica una reorientación hacia nuevas formas de entender el placer y el pecado. Para M. McMahon, contribuye a ello el extraordinario calado de la idea de Locke en la que el deleite y la felicidad se definen como «vivir según la voluntad divina» conformándose todo un ideario que une felicidad y vida cristiana, legitimando «la búsqueda de la felicidad en esta vida, cimentándola en la ciencia, el impulso humano y el origen divino» (M. McMahon, 2006: 194). El ideal ilustrado pone en juego diversos factores en torno a esta idea de la felicidad, que se liga al equilibrio social, al desarrollo de mejoras sociales, al bienestar del ciudadano y a las mejoras en las condiciones de vida: disminución de plagas, epidemias y guerras, conformando una suerte de felicidad pública basada en el principio de que toda medida, si contribuye a la mejora de la sociedad y a su felicidad, es buena. De forma simultánea, el principio de utilidad ilustrado por el que se intenta lograr el mayor número de cambios beneficiosos para un mayor número de personas, forma parte de una concepción de la felicidad ligada a la sociedad.

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, los títulos que prometen dar pautas claras al ciudadano para que sea feliz aumentan considerablemente y se aplican a asuntos diversos, no sólo de carácter cristiano o catecumenal, sino político, económico y social, un corpus que se extiende al siguiente siglo. Claro ejemplo de ello son títulos como: *Felicidad de Madrid y aun de toda la España, ó Aclaraciones acerca del modo de realizar el abastecimiento de aguas a esta capital en siete meses...* de D. José Mariano Vallejo (1845), o *El amigo del labrador : proyecto agrónomo para la pública felicidad de España* por Don Casimiro de Orense (Madrid 1839). Todavía en 1832 se continuaba editando el volumen de Mateo Antonio Barberi *Cartas político instructivas sobre varios puntos de la felicidad pública* (de 1770) en la que se señalan la religión, el estudio, la sociedad, la paciencia, la prudencia, la sinceridad y el disfrute de los placeres con moderación como ejes de la felicidad de todo hombre de bien. Y más tarde, en 1842, se reeditaba *La Influencia de la religión cristiana en la estabilidad de los gobiernos y felicidad de los pueblos*.[3] También el *Catecismo de los filósofos o sistemas de la felicidad* de 1832[4] reproduce con fuerza la idea de la felicidad vinculada a la religión:

---

[3] Esta obra comprende los seis libros de *Los derechos del hombre*, escritos en italiano y publicados en Asís por el abate Nicolás Spedalieri en el año de 1791 Todos estos textos se encuentran disponibles en la Biblioteca Nacional de España y accesibles a través de la Biblioteca Digital hispánica

[4] *Catecismo de los filósofos, o sistema de la felicidad, conforme a las máximas del espíritu de Dios y a los preceptos de la filosofía sensata*, Madrid, 1832 Madrid Imp. de M. de Burgos, 2ª ed., p.9. Disponible en la Biblioteca Nacional de España y accesible a través de la Biblioteca Digital Hispánica.

> …nos proporciona esta misma Religión los medios mas conformes para ser felices, ilustrando nuestra débil razón, rectificando nuestras ideas, y concediéndonos el uso de las pasiones, hasta aquel punto en que son útiles al hombre, y hacen que su vida sea gustosa y deleitable.

En esta línea de adoctrinamiento cristiano resulta especialmente interesante recordar el éxito y la influencia de la obra del portugués Teodoro de Almeida (1722-1804) *Del hombre feliz independiente del mundo y la fortuna o Arte de vivir contento*, texto que se hizo tremendamente popular y que influyó en muchos autores españoles como también ocurrió con su tratado *El filósofo solitario* (1788) con el que conforma un corpus en el que se da consejos de vida cristianos al ciudadano en general. La nota del traductor de la edición de 1837 realizada en Barcelona no sólo da buena cuenta de la extensa difusión de la obra, sino que añade la oportunidad de la misma para el adoctrinamiento de jóvenes de ambos sexos:

> Esta obra que en su original fue recibida con aplauso del público, y estimada à competencia de toda clase y condición de personas, ha sido también tan estimada y aplaudida en su traducción al castellano, como que desde el año de 1783 se han hecho y consumido siete impresiones bastante copiosas.
> (…) el traductor semejantemente ha creido debía seguir este egemplo, y contribuir de algun modo à mejorar la traducción en obsequio del público y del autor, no limitándose à hacerla de dicha reimpresión portuguesa, aunque tan ilustrada, sino añadiendo también de su parte para mayor adorno de la obra un compendio histórico genealógico de los Soberanos de Polonia. Igualmente ha procurado aumentar notas y citas para mayor claridad (…) y todo con particular atención, no solo al buen gusto de los literatos y curiosos, sino principalmente à la mejor instrucción de los jóvenes de ambos sexos, para quienes es este poema no menos útil que peregrino y delicioso, según lo acreditado la esperiencia…[5]

Al hilo precisamente de la alusión a las lectoras, la obra de Almeida sirvió como punto de referencia para la publicación de otra específicamente destinada a resaltar los valores femeninos, aunque con un cambio sustancial en el título, como cabía esperar: *La mujer feliz, dependiente del mundo y de la fortuna*, que publicó el padre Andrés Merino Irigoyen, de las Escuelas Pías en 1786[6] (recordemos que la obra de Almeida se traduce por primera vez en 1783). Con una estructura similar, la mujer feliz presenta el ideal de feminidad —en honor a la princesa Dña. Luisa de Borbón— a través de un relato que posee todos los ingredientes de la literatura didáctica y que corre parejo a la historia que sirve de referencia a la versión masculina. Nótese sin embargo, como hemos apuntado, el sustancial cambio en el título, independiente / dependiente, de evidentes connotaciones respecto al género.

Básicamente, la historia se desarrolla en una trama por la que transcurren: una enigmática princesa oculta tras un disfraz; Sofronia su fiel maestra, que la alecciona en los valores de la vida; una peregrina cuya vida fatal hace perder a sus hijos y un destino que reencuentra felizmente a todos los personajes cuya suerte ha corrido dependiente de de la honradez y conducta cristianas. El patrón femenino de los mismos, perfila una moral basada en el amor de madre y esposa, en la exaltación de la caridad y de la compasión y el rechazo de la avaricia y de la soberbia. La capacidad de sufrimiento, la paciencia y la tenacidad son también parte de sus virtudes. Esa es la razón por la que, aunque la historia muestra a dos mujeres contrarias en fortuna y riquezas, ambas quedan igualadas en sentimientos cristianos. En medio de la trama, Sofronia es el ejemplo del paradigma de mujer feliz, marcado por la entrega y la capacidad de sacrificio e imagen paralela a la de la Virgen María, madre protectora y generosa:

---

[5] *Del hombre feliz independiente del mundo y de la fortuna o arte de vivir contento*, citamos por la edición barcelonesa de 1837, pp. 17 y 18.

[6] Citamos por la tercera edición de 1789, Madrid, Imprenta Real.

> Oh! muger feliz! ¡oh consuelo del pobre, alivio del afligido, madre del huérfano, amparo de la viuda, guía del ignorante, luz de los ciegos! ¿cómo nos desamparaste? Tú eras el depósito de los tesoros de la misericordia Divina: tú la alegría de los tristes, y habiéndote partido à tu patria, nos dexaste huérfanos de madre? ¿Por qué nos desamparaste? Oh mujer feliz! ¿Quién nos dirigirá en nuestras aflicciones? […] Feliz no solo para ti, sino para los demás. Tú hiciste feliz á la Romera, y á su hijo Fausto: tú me hiciste à mí dichosa, y à mis hijos: tú fuiste feliz para la ciudad de Olmuz.[7]

Dicho paradigma pone en evidencia como podemos observar que la felicidad de la mujer se realiza en tanto proyecta acciones y sentimientos hacia los demás: protección de madre, entrega de esposa, caridad al prójimo, paciencia cristiana y capacidad de sufrimiento en silencio.

La idea de la felicidad femenina da un giro con respecto a la masculina, al construirse no como un modelo de desarrollo personal, sino como proyección en el bienestar de los demás, fundamentalmente de la familia. Es precisamente ésta, el elemento que se convierte en el eje del que será el espacio por añadidura de la mujer, un espacio privado, íntimo y reservado. A ello se irán uniendo otros aspectos que conformarán la imagen, tan afianzada desde la primera mitad de siglo, del Ángel del hogar: prudencia, discreción, bienestar familiar y profundas convicciones morales —cristianas— que permitan ser útiles a los demás, lejos de la vida pública.[8] Más adelante será justificación también de la necesidad de poseer una sólida educación para poder formar ciudadanos y futuras esposas, así como de la creación de la imagen de la armonía social como fórmula para conseguir el progreso y, por ende, una sociedad feliz.

A partir de este planteamiento, encontramos múltiples textos de diferente índole —periodísticos, ensayísticos, literarios— desde los que se muestran imágenes grotescas, sarcásticas y burlescas de todo lo que se aleja de este estereotipo de perfección, esto es, por ejemplo, todo lo que tiene que ver con la ostentación, los caprichos o el afán de protagonismo manifiestos a través de cualquier elemento (la belleza, la moda, la vivienda, la asistencia a actos sociales…etc).[9] De hecho, las pocas alusiones a la mujer que encontramos en aquellos tratados morales centrados en consejos y descripción de valores —que son los esencialmente masculinos, claro está- se mueven siempre en el plano de lo superficial, ligadas a la necesidad de potenciar una especie de «belleza prudente». Así por ejemplo, entre los estados descritos por Ataide y Portugal en sus *Amenidades filosóficas*, sólo dos

---

[7] *Ibídem*, pp. 310,311

[8] Reproducimos a continuación algunos fragmentos significativos en este sentido: «A cada uno ha señalado la religión y la sociedad sus atribuciones y es una locura querer trocarlas y violentarlas» en Pilar Sinués *El Ángel del hogar*, Madrid, Imprenta Estenotipia de los Sres. Nieto y compañía, 1859, p. 464; «La familia es la sociedad en miniatura» en Francisco Alonso y Rubio, *La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral: sus deberes en relación con la familia y la sociedad.* Madrid, Establecimiento Tipográfico Gravina, 1863, p. 86; «Queremos para la mujer la dependencia del cariño y la que ha establecido la naturaleza haciéndola más débil, más sufrida y más impresionable (…). Queremos la independencia de la dignidad, la independencia moral de un ser racional y responsable, pero estamos persuadidos de que la felicidad de la mujer no está en la independencia sino en el cariño, y que como ame y sea amada cederá sin esfuerzo por complacer a su marido, a su padre, a su hermano y a su hijo» Concepción Arenal, *La mujer del porvenir*, 1861, Red Ediciones, 2011, p. 65.

[9] «Tienen las mujeres una aritmética especial: si se les pregunta por la edad de una amiga la multiplican por dos, si por la suya, la dividen por dos. La curiosidad daña a las mujeres más que el amor. Los deseos de las mujeres son como los espárragos, apenas se cortan brotan con más rigor. Las mujeres son la gloria para los ojos, el purgatorio para el alma y el infierno para la bolsa. La fealdad es un padecimiento que una mujer conserva toda la vida. La mujer de genio fuerte es un dragón con enaguas. La testaruda se lanza al mar en una caja de cartón. La curiosa quisiera dar la vuelta al arco iris para ver su color por el otro lado. La prudente escribe sus promesas en una pizarra. La mujer feliz murió hace años en un hospital de sordo-mudos, ciegos. Una mujer sin carácter es como una tragedia sin aplausos, difícil de sostener. La mujer francesa tiene talento, la inglesa, inteligencia; la alemana, sentimiento; la española, imaginación» Extracto de «Las mujeres», conjunto de sentencias publicadas en *El Imparcial* el 9 de enero de 1868.

apartados contemplan una clara alusión al mundo femenino. Nos referimos, en primer lugar, al destinado a la Risa,[10] donde lo hace de forma caricaturesca:

> La mujer que tiene este defecto (se refiere al de reir mucho) es digna de compasión, porque además de que la modestia, verdadero adorno del secso (sic) pierde mucho, la risa desfigura también el rostro, agrandando la boca, hinchando la mejillas y ensanchando las narices, de manera que la cara más bella se convierte en máscara.

Contrapuesto a este plano puramente físico y de apariencia que la mujer ha de cuidar discretamente, se perfila el cariz intelectual que implica dicha discreción en el hombre:

> Los grandes hombres son por lo común poco risueños, pues parece que su modestia no les permite una alegría estravagante (sic).

En segundo, hay otra alusión al mencionar la afectación, estado que considera evidentemente femenino:

> La afectación se estiende (sic) á veces tan lejos, que el hombre por un gusto depravado afecta aires femeniles; y la mujer se permite sin vergüenza muchas libertades que sólo competen á los hombres

Este maridaje entre felicidad, moral y religión que impregna el siglo XIX potencia la licitud de miles de líneas destinadas a analizar y delimitar su «naturaleza», su carácter y los rasgos diferenciales de su sexo. A efectos de realizarse como persona digna de su género la mujer debe entender que su felicidad reside en el amor y la entrega a los demás, bien en el seno de la familia (madre, esposa), bien en el contexto de la caridad (religiosas y monjas) sea cual sea su procedencia.[11] El patrón originado genera ámbitos extremadamente opuestos cuyo nexo común es el sacrificio. Como bien apuntase Cinta Canterla «los sermones a religiosas o reinas son un buen material para este imaginario de la buena y mala mujer en el contexto de la condena a los excesos corporales y la dedicación a la familia»,[12] aunque no podemos obviar que, por otra parte, estudios en la línea de los realizados por Marieta Cantos y Fernando Durán han puesto de relieve cómo estos mismos elementos sirven a la mujer para conquistar espacios: en el primer caso, con labores sociales y humanitarias dentro del contexto de las contiendas bélicas[13] y, en el segundo, a través de las obras de caridad y de la creación de congregaciones, un microuniverso dentro del mundo conventual, como formas de actividad social, detalladamente estudiado a través del género autobiográfico.[14]

El estereotipo femenino sirve así para conformar un patrón al que las mujeres deben aspirar y, al mismo tiempo, es el punto de partida para todo un conjunto de

---

[10] Enrique Ataide y Portugal *Amenidades filosóficas o Discursos de todos los estados de la vida.* Barcelona, 1829, pp. 53,54.

[11] Espacios que de forma paradójica se convertirán en refugios para la escritura como demuestra el estudio y la recopilación de Cristina Segura «Las celdas de los conventos» en la colección dirigida por Anna Caballé *La vida escrita por las mujeres*, volumen I. *Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*, pp. 113-120 y el análisis de Virginia Trueba, «El alma no es hombre ni mujer» en el mismo volumen, pp. 419-438.

[12] «El cuerpo de la mujer en la España del siglo XVIII» en García Tejera y otros (eds.) *Lecturas del Pensamiento filosófico, estético y político,* pp. 173-186.

[13] Vid. Sobre este tema: Marieta Cantos Casenave, F. Durán López y A. Romero Ferrer (eds.) *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa en Cádiz en el tiempo de las cortes (1810-1814)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2008 e I. Castells, G. Espigado y M. C. Romeo (coords) *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009.

[14] Fernando Durán López, «Las autobiografías femeninas en la España del S. XIX» en Pura Fernández y Marie Linda Ortega, *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 2008, 263-287, pp. 267, 268.

discursos que intentan analizar, explicar y mostrar cómo ello no es más que consecuencia de su propia naturaleza, bien física, bien de carácter.

Si ligamos a este ideal de felicidad, vinculado al bienestar y la entrega desde una vida cristiana, las ideas generadas a partir de los románticos de la libertad como componente de la felicidad y de la melancolía como el estado natural del alma, tendremos elementos de resonancia conocidísima en la literatura femenina y en muchos presupuestos articulados por su pensamiento, desde la compasión manifiesta que lleva a la defensa de abolición de la esclavitud (conformando un ideario político), hasta su concepto de educación como elemento liberador, pasando por la maternidad y la familia como principios basados en instintos naturales de su sexo.

El aislamiento de la actividad social, la postergación a la privacidad y el descontento con la situación genera un sufrimiento manifiesto por las escritoras de esta primera parte del siglo, que origina, como defendió Susan Kirpatrik (1991: 82) la necesidad de promover la hermandad, como una de las formas posibles de canalizar esa frustración. De forma paralela, la manifestación pública de estos sentimientos genera una imagen de la mujer como un ser caprichoso, versátil, irascible, siempre descontento, frágil y angustiado, en definitiva, infeliz, con el que se forma todo un conjunto de calificativos y descalificaciones utilizadas según conveniencia de distinta manera.

El estado de infelicidad permanente se convierte en objeto de estudio y acabará conectándose con la persistencia en la mujer de un carácter enfermizo, como demuestran las aproximaciones que desde la medicina se realizan al objeto de explicar su condición física y moral. Dos ejemplos ilustran el alcance de esta identificación de la feminidad con la infelicidad y, por extensión con los tópicos de la concepción médico-higienista más comunes: el primero corresponde al Discurso de investidura como doctor en medicina y cirugía pronunciado en 1864 por Ángel Botana Barbeito:[15]

> Distribuido y adoptado el trabajo a la misión de cada uno, para el marido en el exterior y en la familia o interior para la mujer, no como onerosa carga, sino como la ocupación que más la enaltece si logra ser tenida por modelo de virtud y buenas costumbres. […] Su condición física y moral hacen que, unido a las situaciones de esposa y madre, vaya en ella el dolor. No debe olvidar la mujer que todas las posiciones sociales ofrecen el triste concurso de sufrimiento e inquietudes. Si es rica, se crece en desgracia más que ninguna cuando se compara con el hombre que se ve libre de los cuidados de la maternidad; y si es pobre, lucha en cuadro desgarrador su indigencia con los sentimientos que reclama para sus hijos el sustento y el abrigo de que carecen. Las dos deben acostumbrarse en buscar el consuelo del Crucificado.

El segundo ejemplo, corresponde al tratado sobre la mujer de Joaquín Valentín Riera, publicado en 1856:[16]

> Toda mi atención se ha fijado hace años en lo concerniente a la posición social de la mujer y la felicidad que goza a ella: dando por resultado mis constantes y prolijas investigaciones el íntimo convencimiento de que, como secso (sic) débil, siempre está sujeto a fragilidad y a sus consecuencias, que la obligan a lamentarse amargamente de su naturaleza y sociedad. (p.10)
>
> Como hasta la fecha nadie se ha ocupado de hacerles comprender y conocer la verdadera causa de su desgracia, y sí persuadirlas que crean que la felicidad sólo está en ellas, bastándoles solamente el poseer esa hermosura física con que fascinan […] me ha parecido oportuno llamarles la atención hacia su propia naturaleza y posición. […] La mujer es el ser

[15] Discurso leído ante el claustro de la Universidad Central, Madrid, Imprenta de F. Martínez García, 1864, pp.16-19.

[16] *La mujer. Breves rasgos descriptivos de su naturaleza física y moral con relación a la sociedad*, New York, J.M. & Familton, 1856, pp. 14 y 24.

más desgraciado de la naturaleza […]. Secso débil que desde su horoscopo lleva el sello del terrible caos de sus padecimientos físicos y morales, pero que ese Dios bondadoso que sin cesar vela sobre lo creado, le ha concedido un limitado tiempo de única felicidad —se refiere a la infancia— antes del torbellino luctuoso que la sociedad le tiene preparado.
Insensiblemente provoca y sostiene cierto mal estar indefinible de dulce melancolía —época del amor y las pasiones— que con la serie de los días desarrolla una necesidad que cree preciso satisfacer: en medio de esta mortificación llegue un momento que de súbito se cubre el rostro de palidez, se agita el corazón, las extremidades se enfrían, el pecho sube en presión, la garganta se contrae, trémulos los labios y los ojos ofrecen un brillo fascinador, a lo que sigue una inclinación hacia el otro secso.

2. TEXTOS, TIPOS DE MUJER. MUJERES FELICES E INFELICES

Como hemos visto, parece que la construcción del ideal de felicidad femenino se realiza sobre la base de la infelicidad como estado natural de la mujer. A partir de aquí, toda suerte de discursos masculinos y femeninos recoge de diferente manera esta idea.[17]

En ensayos, cartas o disertaciones es fácil encontrar formas diversas con las que las propias mujeres —a veces a modo de consejo «de mujer a mujer»— hablan de su felicidad e infelicidad. La frontera entre lo preestablecido y lo deseado se torna entonces muy sutil, siendo por lo general mayor el porcentaje de casos en los que sus discursos se basan en el modelo cultural preconcebido que aquellos en los que claramente se desvinculan de él.[18] No obstante, ese delicado equilibrio sirve también para articular una serie de razonamientos escalonados que, si bien no llevan al ideal, se aproximan a un planteamiento genérico de lo que podríamos definir como lo «posible razonable». Sin ir más lejos, la semblanza moral que Gertrudis Gómez de Avellaneda realiza en su *Diario de Amor*[19] es una muestra de este tipo de equilibrios en la cuerda. En él pareciera reforzar con su testimonio el estereotipo vigente —debilidad, carácter enfermizo, desazón, variabilidad anímica— en una definición que vincula inteligencia, melancolía y curiosidad en la definición de su carácter, junto a otros gestos de atrevimiento que pretenden subrayar, precisamente, por qué es o se siente diferente:

23 de julio, a la una de la noche. En Sevilla, año de 1839
Sin embargo, nunca fui alegre y atolondrada, como lo son regularmente los niños. Mostré desde mis primeros años afición al estudio y una tendencia a la melancolía. […] En cuanto a mi prima, era como yo, una mezcla de profundidad y ligereza, de tristeza y alegría, de entusiasmo y desaliento; como yo, reunía la debilidad de mujer y la frivolidad de niña con la elevación y profundidad de sentimientos, que sólo son propios de los caracteres fuertes y varoniles.
[…] ¡tener el atrevimiento o romper un compromiso tan serio, tan adelantado, tan antiguo!, ¡dar un golpe mortal a mi familia! Esto pareció imperdonable; se dijo, desde luego, que yo era una mala cabeza (mis tíos y mis primas fueron los primeros en decirlo), que mi talento me perdía, y que lo que entonces hacía, anunciaba lo que haría más tarde, y cuánto haría arrepentir a mamá de la educación novelesca que me había dado.

---

[17] Dada la brevedad de este análisis, nuestro objetivo se centra ahora en recopilar una breve selección de textos que puedan ser significativos del modo de construir este concepto de felicidad femenino, sustentado en la moral y la religión, por lo que no pretenden acotar ni diferenciar etapas en su planteamiento, aspecto éste que será objeto de acercamientos posteriores.
[18] El carácter de privacidad de los mismos facilita asimismo como ya hemos recogido la reproducción de los sentimientos íntimos o la reproducción de pensamientos difícilmente confesables en público.
[19] Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Diario de Amor*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes. Biblioteca de autora
http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/gomezavellaneda. Accesible 20/09/2012.

La frase «mi talento me perdía» resulta tremendamente significativa de qué tipo de asociaciones morales más comunes se hacían respecto a estas «almas inquietas»: imaginación, locura, originalidad, pasión, talento, ímpetu … toda una serie de imágenes que, no olvidemos, rezuman —en el caso de la escritura— esa tradición que consagra la inspiración y la capacidad creativa como partes de un proceso irracional, incontrolable y espontáneo con todas sus versiones. Frente a ello, un modelo racional que intenta «controlar» «limitar» y «corregir» el exceso, moderar el gusto y conservar el orden. Es así cómo, junto a ese primer «atrevimiento» a revelarse como diferente, cualquier atisbo de trasgresión se contrarresta consignando una integridad moral acorde con los parámetros establecidos. En su artículo «La mujer», publicado en 1860, la religión, el amor y el patriotismo, imperan como virtudes morales a las que toda mujer ha de sumar además: pureza, penitencia, sacrificio y amor maternal:

> Leed las sagradas páginas del evangelio y en ellas hallaréis toda la historia de la mujer y por ellas comprenderéis cuán noble, cuán bello y cuán augusto es el papel que le ha tocado representar en la historia de la humanidad. [20]

Pero si depuramos el conjunto de testimonios vertidos desde diferentes textos e intentamos recomponer el ideal de felicidad que se persigue, el razonamiento alcanza un desarrollo que desvela un anhelo de cambio. Un cambio que, sin ser excluyente, sin destruir los principios, lleve a otra forma de valorar el papel de la mujer. De ahí que Avellaneda redefina los valores tradicionales y afirme que es precisamente esa responsabilidad moral la que proporciona la felicidad al conseguir el bienestar de la mujer y que éste al facilitar la estabilidad de la familia y por ende de la sociedad, trae como consecuencia —en un razonamiento que asciende desde el caos al orden— el progreso social necesario para una mayor libertad. Se establece así una dinámica argumental que se entiende como una «evolución» natural propia de una sociedad «civilizada». Sólo cuando este progreso social se consiga, se abrirá verdaderamente la puerta al espacio público:

> En las naciones en que es honrada la mujer, en que su influencia domina en la sociedad, allí de seguro hallaréis civilización, progreso, vida pública. En los países en que la mujer está envilecida, no vive nada que sea grande; la servidumbre, la barbarie, la ruina moral es el destino inevitable a que se hallan condenados.[21]

Es preciso subrayar la importancia adquirida por este trasfondo en el que se articula un ideal de felicidad que aspira paulatinamente a la libertad, una libertad entendida no como transgresión sino como una cuestión de justicia, única posibilidad de avanzar de forma realista. Tampoco olvidemos los conocidos paralelismos establecidos por la escritura femenina entre el sometimiento del esclavo y el sometimiento social de la mujer y la asociación de ambas ideas en los planteamientos que abogan por la abolición de la esclavitud, otra forma de reforzar la normalización del cambio en aras de la sociedad civilizada. Por lo tanto el ideal existe, aunque el proceso de articulación de ese ideal —tanto en el caso de Gómez de Avellaneda como en tantos otros— resulte frustrante ante la

---

[20] *La mujer*. Artículos publicados en un periódico el año de 1860 y dedicados por la autora al bello sexo. Utilizamos en esta cita «La mujer considerada respecto al sentimiento y a la importancia que él le ha asignado en los anales de la religión» pp- 81-82 y «La mujer considerada respecto a las grandes cualidades del carácter que se derivan del amor y el patriotismo», pp. 293-294. Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2008.

[21] «La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria». Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2008, pp. 305

necesidad constante de disociar la imagen pública con la privada o íntima, mostrando una faz moderada que no es fiel reflejo de las confesiones realizadas en privado.[22]

Esta misma suerte de silogismo hipotético es el empleado, en esta ocasión en otro de los planos de discusión más usuales, por María del Pilar Sinués de Marco, quien nos ofrece varios artículos sobre la mujer en los que toma como punto de partida las pequeñas cosas que atañen a su imagen, su forma de presentarse ante los demás y su educación. Sinués se detiene en la coquetería —que no el coquetismo, sinónimo de ostentación y lujo– – no dejando de ser otra forma de reivindicar una representatividad y reconocimiento sociales, pues debe observarse que la coquetería siempre requiere una respuesta, una reacción, una impresión del otro. Si la mujer es coqueta, es meritoria y agrada. Si agrada es virtuosa a ojos de sus padres, de su esposo y de la sociedad, por lo tanto, el reconocimiento social, la aceptación social, es la base no sólo de la felicidad de la mujer, sino, como ocurría en el caso anterior, de su familia y de la sociedad en general. De nuevo, en una escala concatenada, «el reconocimiento del otro» permite pasar de lo privado a lo público:

> La mujer necesita conservar la coquetería para su felicidad. Porque la coquetería es una especie de conocimiento de su propio mérito, (…) es un deseo constante de agradar. La mujer virtuosa desea agradar y ser simpática, primero a sus padres y a su esposo, y después, por amor a ellos, a la sociedad en general. Porque una mujer buena y amante es feliz cuando las personas que ama pueden enorgullecerse de su mérito[23]

En la misma línea y acorde con las defendidas por el discurso femenino general, saca también a colación la defensa de la educación y el cultivo del pensamiento, como forma de integración y de reconocimiento:

> Educad a vuestras hijas para el trabajo, para la práctica de virtudes domésticas y cristianas[24]
> Lo verdaderamente grande es el amor a la familia, la abnegación, la generosidad, la piedad cristiana, la gracia, la belleza, la viveza, la inteligencia, la nobleza la dignidad, la virtud, por fin, que han resplandecido y resplandecen siempre en las españolas y que las damas extranjeras nos conceden sin esfuerzo, aunque no sin emulación.[25]

Además de artículos y ensayos, siempre en paralelo, también los personajes literarios[26] vehiculan el flujo de ideas alrededor de la felicidad/infelicidad de la mujer, ya pertenezcan a obras escritas por mujeres o no. Aunque resulta obvio por su propio carácter y naturaleza afirmar que la literatura es y ha sido el motor de transmisión de patrones,

---

[22] Para un análisis de los rasgos de la escritura autobiográfica y epistolar en cuanto el único espacio dado a la confesión vid. Fernando Durán López, «La autobiografía romántica de Gertrudis Gómez de Avellaneda y la literatura de confesión en España» en Cinta Canterla (coord.) VII Encuentros de la Ilustración al Romanticismo. La mujer en los siglos XVIII y XIX, 1994, pp. 459-468, p. 467. Véase también Ángeles Ezama Gil «Gertrudis Gómez de Avellaneda: un siglo de manipulación e invención en torno a su autobiografía (1907-2007)» en *Demimonónica*, vol 6, n 2, verano 2009, pp. 1-24.Accesible 20/09/2012.

[23] Pilar Sinués «Coquetería y Coquetismo», en Íñigo Sánchez Llama (ed.) Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894), Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 182-186, p. 183

[24] Pilar Sinués, «La mujer española» en op. cit, pp.187-190,p. 189

[25] Pilar Sinués, «La mujer inglesa», en op. cit. , pp. 191-197, p.197

[26] Dejamos al margen en este momento el análisis del personaje literario desde la perspectiva del carácter melancólico de los personajes femeninos y nos centramos aquí en una brevísima muestra más vinculada a otras causas –complementarias por supuesto- de infelicidad. Puede completarse esta visión con otros acercamientos en los que este tema ya fue objeto de análisis por nuestra parte: «Sobre el concepto de melancolía en el contexto teórico-literario del siglo XIX (1800-1850)» en Esteban Torre (coord.) Medicina y Literatura, Sevilla, Padilla libros Editores & Libreros, 2002 y «La melancolía en la creación y recepción literarias del siglo XIX» en Esteban Torre (coord.) Medicina y Literatura, Sevilla, Padilla libros Editores & Libreros, 2003, pp.205-219.

modelos e ideales ya sea para contravenir o para prolongar la ideología vigente, en los ejemplos que nos ocupan se entrecruzan aspectos que reflejan muy bien cómo el ideal de felicidad aparece de una forma u otra vinculado a la experiencia de la infelicidad. En los casos que tomamos como referencia, la consecución o no del equilibrio anhelado es la excusa perfecta bien para marcar el estereotipo vigente o reproducir los prejuicios sociales, bien para ofrecer un ejemplo aleccionador con el consiguiente escarmiento y castigo.

Doña Josefa, la protagonista de *Una mujer literata* (1850) —comedia en tres actos de José María Gutiérrez de Alba—[27] es un personaje construido a partir de esa dualidad, de ese conflicto entre la inquietud intelectual y el pesado lastre de la moral vigente, agravado además por representar rasgos de la «endiablada» e «impertinente» figura de la escritora. El carácter aleccionador de la obra —más que aleccionador, corrector y maniqueo— se convierte en un aviso sobre los peligros de trasgresión de ese contexto social marcado por la vinculación de la mujer a los espacios privados, ofreciendo un personaje que se rinde y se transforma al final de la obra, con alegato de la norma mediante. El personaje confiesa que no es compatible ser una buena mujer al tiempo que inteligente y culta por lo que sólo hay un único camino —la renuncia— que impide cualquier posibilidad de compatibilizar las dos cosas, la de ser mujer literata y buena madre de familia. Así, retomando un ritual del imaginario colectivo,[28] saca sus libros y sus papeles y los consigna al fuego para retomar su camino hacia la dicha:

> Ya otro nuevo ser me anima/ y a mis ojos se presenta/un porvenir de delicias./No seré ya la **mujer** / de ideas necias y frívolas. / Dios ha rasgado la venda / que me turbaba la vista
> Oh qué tarde conoci/mi torpe fascinación/la ridicula ilusion/ tras la cual ciega corri./Pero no es tarde quizá./Dios, que me muestra el camino/con su espíritu divino/mi frente iluminará.
> Ya que entre mis manos pone/la suerte de una familia/consagrarle mi desvelo/serán todos mis placeres/pues no tengo otros deberes / que los que me impone el cielo
> Testigos de mi locura, / ya de vosotros reniego, / y a las llamas os entrego / para librar mi ventura[29]

Como colofón final Doña Josefa decide salvar un libro de «arte de cocina», entregándose, completamente, a los imperativos del sistema patriarcal: «No, señor, sé mi deber, / y desde hoy renuncio a ser / una mujer literata».[30]

Retomando de nuevo a Gertrudis Gómez de Avellaneda, la frustración por la imposibilidad de alcanzar su ideal de felicidad se manifiesta claramente en la visión pesimista con la que finaliza su novela Dos Mujeres (1842). En ella ofrece al lector un último párrafo que sintetiza el pensamiento de la autora y que guarda una estrecha conexión con ese transfondo de infelicidad que rezuman sus cartas y ensayos, una infelicidad derivada de la incapacidad de la sociedad para asumir e integrar otros valores, así como de la existencia de leyes pretendidamente proteccionistas pero en la práctica tremendamente cercenadoras. En el fondo todas las mujeres son infelices, la que es culpable porque encuentra verdugos implacables, la virtuosa porque pasa desapercibida, igualmente son infelices las nobles y generosas.

---

[27] Se representa por primera vez en diciembre de 1850. Usamos la edición de 1851, Madrid, Imprenta de J. M. Repull.
[28] Mediante este gesto de la tradición literaria se recoge también el conjunto de ideas interrelacionadas: lectura, locura, imaginación, escritura, melancolía.
[29] *Op.cit*, III, escena VIII, p.52.
[30] *Ibídem*, III, p. 14.

> Ignoramos si Elvira refrió como lo había ofrecido a sus hijas la historia de las dos mujeres. Y si así lo hizo, ¿qué impresión dejaría en el corazón de los jóvenes? Qué verdad les revelaría? Qué provechosa lección podrían recibir de esta historia? Acaso ninguna, acaso nada les dijo, nada les reveló, sino que la suerte de la mujer es infeliz de todos modos, que la indisolubilidad del mismo lazo con el cual pretenden nuestras leyes asegurarlas un porvenir, se convierte no pocas veces en una cadena tanto más insufrible cuanto más inquebrantable. Seres apasionados y débiles, ya ofensoras, ya ofendidas, ellas son las que salen destrozadas, y en sus propios yerros, como en aquéllos de que son víctimas, ellas son siempre las que presentan al mundo, que las contempla con indiferente egoísmo o con fría severidad, el espectáculo de aquellos silenciosos dolores, de aquellas profundas desventuras que pudieran servir de expiación para mil crímenes[31].

Ese estado de infelicidad latente que predomina en los personajes femeninos sea cual sea el trasfondo moral defendido, llega a su extremo más llamativo en aquellos personajes construidos específicamente como símbolos o metáforas de los modelos contrapuestos. En el último cuarto de siglo todavía Faustina Saenz de Melgar compone *Aurora y Felicidad* (1881),[32] novela de costumbres articulada en torno al antagonismo de dos mujeres: la virtuosa Dña Aurora y la atrevida Felicidad, con un final que no evita ni dulcifica el correspondiente castigo ejemplarizante. En este juego paradójico el personaje de Felicidad se construye bajo coordenadas morales que proporcionan un final que apunta justo al sentido contrario del significado de su nombre, estableciendo un paralelismo entre: el rango en el que se sitúa/nombre/ carácter del personaje: infelicidad - nombre (Felicidad) - perfil que no lleva a la felicidad frente al otro personaje símbolo de felicidad - nombre (Aurora)- perfil que lleva a la felicidad.

La presentación de los personajes presagia fácilmente el rol asignado a cada uno en la novela:

> Oh! ¡qué tiene que ver, como de la noche al dial Doña Aurora no sale de casa jamás, como no vaya con su marido y sus hijos, y doña Felicidad es una huéspeda en la suya, donde solo viene á comer y á dormir. Los criados están bien á su libertad en ese punto. Es verdad que don Roman hace lo mismo: en .la oficina, en el casino y en el café pasa su vida. Este matrimonio nunca está unido como Dios manda, jamás van juntos, cada uno por su lado…[33]

A la que inmediatamente sigue una disertación moral que adelanta el ideario de felicidad posible:

> Al escuchar la interminable charla de las dos cotorras en el capítulo anterior, habrán conocido nuestras lectoras á los principales personajes que van á figurar en este libro, no queremos decir novela, aun cuando así se estampa en la portada, porque mas bien que episodios novelescos, son cuadros y tipos tomados del natural y en época no lejana, pues casi todas las personas viven todavía disfrutando unos su felicidad y otros su desdicha, segun lo que con su conducta se han proporcionado á sí mismos. La

---

[31] Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Dos mujeres*, Alicante, Biblioteca virtual Cervantes, 2000, vol IV, pp. 72,73, basada en la edición de Madrid, Gabinete literario, 1843. Sobre el carácter reivindicativo de esta novela puede consultarse también el estudio de M. Ángeles Ayala «Dos mujeres, novela reivindicativa de Gertrudis Gómez de Avellaneda», AIH, Actas XII (1995) Centro virtual Cervantes, cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_012.pdf. Accesible 20/09/2012.

[32] Citamos por la edición conservada en la Biblioteca Nacional y disponible en la Biblioteca digital hispánica: Barcelona, Salvador Manero editor, 1881. Precede al título la leyenda «Lecturas para la familia».

[33] *Op.cit*, p.11

> dicha es relativa en este mundo, y muchas veces es obra nuestra el conseguirla y disfrutar indefinidamente sus favores[34]

A partir de aquí la confrontación de los personajes sirve para marcar todos y cada uno de los parámetros que definen cómo ser feliz frente a cómo ser infeliz: casa modesta/frente a ostentosa; apego familiar/desapego familiar; vida privada/vida social; discreción/ostentación y un largo etc de contraposiciones que simbolizan los dos modelos enfrentados. Veamos los elementos esenciales de esta construcción paralelística:

a) El estatus social y económico:

D. Juan, marido de Aurora, asciende socialmente de manera meritoria, mientras que D. Román, marido de Felicidad, medra a través de favores:

> La misma categoría y sueldo tenían los empleados D. Juan y D. Roman con la especialidad de que el primero llevaba 25 años en la carrera judicial y había ido ascendiendo por rigurosa escala […]. No así D. Román, que sin haber tenido ninguna carrera literaria, debía su destino al favor de un ministro amigo, que empezó después de la revolución del 68 por nombrarle gobernador de la provincia, y de este modo, después de unas elecciones generales, fue trasladado a Madrid a petición suya[35]

b) Los esposos y la familia. Contraposición de la esfera privada y la pública.

> […] como su felicidad y sus goces todos están concentrados en nuestro cariño, no encuentra alegría ni bienestar en ninguna parte —se refiere a su marido—, y á mí me sucede lo propio: no me he creado otros elementos de vida porque bastaban para satisfacer las necesidades de mi alma su constante afecto, su cariño tan igual, tan inalterable siempre. Así viviendo el uno para el otro y los dos para nuestros hijos, no buscamos fuera lo que tenemos en casa. Si á doña Felicidad le faltó desde los primeros días de su matrimonio ese calor purísimo del corazón, tuvo que crearse una atmósfera extraña que supliera la necesidad indispensable de amor que siente la mujer, como una ley imperiosa de la naturaleza, y se lanzó a la vida ficticia de la sociedad, donde solo se vive de apariencias y de engañarse los unos a los otros [36].

c) El carácter de la mujer

Felicidad vive con D. Román tras enviudar de un rico banquero alemán, organiza tertulias en su casa y sesiones de lectura donde muestra sus obras. Lleva una intensa vida social y es habitual de las sesiones de Castelar en el Congreso, de los toros y de los salones. No le gusta la sociedad de señoras «y te comprendo —la adula Emiliana, una baronesa que la frecuenta para aprovecharse de su dinero— a una persona de tu talento y distinción, no pueden perdonarle los méritos las envidiosas del sexo femenino y te harían mucho daño con sus murmuraciones».[37] Recluye a su hija Conchita en un convento, pues lee novelas peligrosas a sus espaldas y la vida social le impide atenderla.

> Hasta aquí he procurado hacerme conocer en los altos círculos aristocráticos ahora quiero que me conozcan en los literarios. […] Al día siguiente todas las gacetillas de la prensa hablarán de mi talento, de mi casa, de mis ojos, de mis gestos, de mi sonrisa…[38]

---

[34] *Ibídem*, p. 14.
[35] *Ibídem*, p. 31.
[36] *Ibídem*, p. 34.
[37] *Ibídem*, p. 54.
[38] *Ibídem*, p.55.

En el extremo opuesto, Aurora se casa por amor, es abnegada, excelente esposa y madre paciente y entregada a sus hijos, no se extralimita del círculo familiar, del hogar, lleva una vida modesta, es ahorradora, no exhibe ningún tipo de ostentación.

d) La condición de madre y el final trágico.

Las dos mujeres viven una experiencia trágica en sus vidas directamente vinculadas a su condición como madres. Aurora pierde a su hija Laura y se refugia en el campo lejos de la vida social. Allí envejece con su hijo y sus nietos. Por su parte, Felicidad pierde a su hija Conchita de otra manera, pues ante la desesperación del convento y del abandono de su madre, confía en la astuta baronesa y huye con ella al extranjero. El final de Felicidad, Don Román y Conchita, separados, solos, abandonados y arruinados por diversas circunstancias, es implacable. Don Román pierde la cabeza y permanece en un hospital parapléjico y sin reconocer a nadie, Felicidad acaba mendigando, Conchita enferma en Estados Unidos. En un último episodio, Aurora y D. Juan, en un gesto de generosidad y caridad, regresan a la ciudad para dar el dinero a Felicidad al objeto de que pueda traer a su hija, pero el envío no llega a tiempo, Conchita muere y Felicidad es recluida en un manicomio.

3. CONCLUSIÓN

El ideal de felicidad femenino aparece fuertemente marcado por el canon de mujer virtuosa predominante a lo largo del siglo. Se sintetizan en él la impronta de las ideas ilustradas y románticas, que en el caso femenino se entremezclan en una simbiosis que busca la libertad al tiempo que intenta respetar ese sentimiento moral de virtud y de religiosidad tan afianzado en la conciencia femenina. El ideal que se desprende de los discursos analizados gira en torno a la necesidad de construcción de unos parámetros de felicidad que resulten conciliadores para la moral de una clase social —no olvidemos— que tiene una posición predominante en el orden establecido y que, por tanto, ha de ser modelo y símbolo de la sociedad civilizada. Dado que ello no palía la situación de exclusión, el pensamiento femenino intenta reconstruirlo extrapolando la felicidad de la mujer a la felicidad de la sociedad, reivindicando un espacio activo en aras del bien y del progreso. Es decir, este ideal conciliador, aunque moderado, persigue un mayor reconocimiento social y un orden más justo como elementos básicos de una mayor inclusión y, por lo tanto, de un mayor bienestar y felicidad, primero, en la familia y posteriormente en la sociedad. No obstante, este ideal resulta «parcial» por cuanto no afecta a la totalidad de la población femenina. Por ello, a partir de este punto de partida, se hace preciso indagar en cuáles son las transformaciones que se producen en el período finisecular, cómo afectan a este ideal de felicidad y si surgen o no otros ideales ligados, por ejemplo, a las aspiraciones de la clase obrera femenina. No hay en efecto un único conjunto de ideas que identifiquen a la mujer feliz pero sí unos parámetros que la relacionan con sus obligaciones morales. La indagación en torno a qué ocurre por tanto con esa felicidad que se cierne sobre el círculo íntimo y familiar en el caso de las mujeres cuya vida cotidiana se vincula a otros espacios servirá para delimitar si estamos ante diferentes construcciones del ideario de la felicidad o persistencia de éste.

FUENTES

ALMEIDA, Teodoro de (1783) *Del hombre feliz independiente del mundo y de la fortuna o arte de vivir contento,* Barcelona, imprenta de Antonio Sierra y Martí, 1837.

ALONSO Y RUBIO, Francisco (1863) *La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral: sus deberes en relación con la familia y la sociedad.* Madrid, Establecimiento Tipográfico Gravina.

ATAIDE Y PORTUGAL, Enrique (1829) *Amenidades filosóficas o Discursos de todos los estados de la vida.* Barcelona.

ARENAL, Concepción (1861) *La mujer del porvenir*, Red Ediciones, 2011.

BOTANA BARBEITO, Ángel (1864) *Discurso leído ante el claustro de la Universidad Central*, Madrid, Imprenta de F. Martínez García.

Catecismo de los filósofos, o sistema de la felicidad, conforme a las máximas del espíritu de Dios y a los preceptos de la filosofía sensata, Madrid, 1832 Madrid, Imprenta de M. de Burgos, 2ª ed. Biblioteca Nacional de España. Texto accesible a través de la Biblioteca Digital Hispánica. 1/4263.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1843) *Dos mujeres*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2000, vol IV, pp. 72,73. Basada en la edición de Madrid, Gabinete literario. Biblioteca de autora http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/gomezavellaneda/

—— (1860a) «La mujer considerada respecto al sentimiento y a la importancia que él le ha asignado en los anales de la religión» en *La mujer. Artículos publicados en un periódico el año de 1860 y dedicados por la autora al bello sexo*, pp. 81-82.

—— (1860b) «La mujer considerada respecto a las grandes cualidades del carácter que se derivan del amor y el patriotismo» en *La mujer. Artículos publicados en un periódico el año de 1860 y dedicados por la autora al bello sexo*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2008, pp. 293-294.

—— (1860 c) «La mujer considerada particularmente en su capacidad científica, artística y literaria», en *La mujer. Artículos publicados en un periódico el año de 1860 y dedicados por la autora al bello sexo*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2008, pp. 302-306 Biblioteca de autora http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/gomezavellaneda/

—— (1901) *Diario de Amor* obra inédita, edición de Alberto Ghiraldo, *Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes,* 2000. Edición digital basada en la de Madrid, M. Aguilar, Biblioteca de la Universidad Castilla La-Mancha.

GUTIÉRREZ DE ALBA, José Mª (1851) *Una mujer literata*, Madrid, Imprenta de J. M. Repull

MERINO IRIGOYEN, Andrés (1786) *La muger feliz dependiente del mundo y de la fortuna.* Obra original dedicada a la Reyna Católica nuestra señora Doña Luisa de Borbon, 3ª edición, Madrid, Imprenta Real 1789.

SAENZ DE MELGAR, Faustina (1881) *Aurora y Felicidad. Novela de costumbres.* Biblioteca Digital Hipánica: Barcelona, Salvador Manero editor.

SINUÉS DE MARCO, Pilar (1859) *El Ángel del hogar*, Madrid, Imprenta Estenotipia de los Sres. Nieto y compañía.

—— «Coquetería y Coquetismo», en Íñigo Sánchez Llama (ed.) *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres* (1843-1894), Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 182-186.

—— «La mujer española», en Iñigo Sánchez Llama (ed.) *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres* (1843-1894), Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 187-190.

—— «La mujer inglesa», en Iñigo Sánchez Llama (ed.) *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 191-197.

VALENTÍN RIERA, Joaquín (1856) *La mujer. Breves rasgos descriptivos de su naturaleza física y moral con relación a la sociedad*, New York, J.M. & Familton.

BIBLIOGRAFÍA

DURÁN LÓPEZ, Fernando (1994) «La autobiografía romántica de Gertrudis Gómez de Avellaneda y la literatura de confesión en España» en Cinta Canterla (coord.) *VII Encuentros de la Ilustración al Romanticismo. La mujer en los siglos XVIII y XIX*, 1994, pp. 459-468

— (2008) «Las autobiografías femeninas en la España del S. XIX» en Pura Fernández y Marie Linda Ortega, *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 263-287

CANTERLA, Cinta (2007) «El cuerpo de la mujer en la España del siglo XVIII», en *Lecturas del Pensamiento filosófico, estético y político*, 173-186

CANTOS CASENAVE, Marieta, DURÁN LÓPEZ, Fernando y ROMERO FERRER, Alberto (eds.), *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa en Cádiz en el tiempo de las cortes (1810-1814)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2008.

CASTELLS, Irene, ESPIGADO, Gloria y ROMEO, María Cruz (coords) (2009), *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra.

EZAMA GIL, Ángeles (2009), «Gertrudis Gómez de Avellaneda: un siglo de manipulación e invención en torno a su autobiografía (1907-2007)» en *Demimonónica*, vol 6, n 2, verano, pp. 1-24. Disponible en http://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2013/01/Gil_6.2.pdf. Accesible 20/09/2012.

KIRPATRIK, Susan (1989) *Las Románticas: Escritoras y subjetividad en España* 1835-1850, Madrid, Cátedra, 1991.

MORALES SÁNCHEZ, Isabel (2002) «Sobre el concepto de melancolía en el contexto teórico-literario del siglo XIX (1800-1850)», en Esteban Torre (coord.) *Medicina y Literatura*, Sevilla, Padilla libros Editores & Libreros.

—— (2003), «Lectura y lectoras», en García Tejera, M.C. Hernández Guerrero. J.A., Coca Ramírez, F., Morales Sánchez, I. (eds) *La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 137-142.

—— (2003), «La melancolía en la creación y recepción literarias del siglo XIX», en Esteban Torre (coord.) *Medicina y Literatura*, Sevilla, Padilla libros Editores & Libreros, pp. 205-219.

—— (2004), «El orador sin tribuna: damas, literatura y público en el siglo XIX», en García Tejera, M.C., Hernández Guerrero, J. A., Coca Ramírez, F. Morales Sánchez, I. *Oratoria y literatura*, pp. 93-102.

—— (2006), «La apertura a la sociedad: escritoras, prensa y literatura en el siglo XIX», en García Tejera, M.C. Hernández Guerrero. J.A., Coca Ramírez, F., Morales Sánchez, I. (eds) *Retórica, Literatura y Periodismo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 287-299.

—— (2011), «El ideario político femenino: la búsqueda del espacio público para la discusión política en el siglo XIX», en Caballero López, J. Antonio, Delgado Idarreta, J.Miguel y Sáenz de Pipaón Ibañez, Cristina, *Entre Olózaga y Sagasta. Retórica, prensa y poder*, pp. 165-179.

MCMAHON, Darrin (2006) *Una historia de la felicidad*, Madrid, Taurus.

SEGURA, Cristina (2003) «Las celdas de los conventos», en Anna Caballé (dir) *La vida escrita por las mujeres*, volumen I. *Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*, Barcelona, Círculo de lectores, pp. 113-120

TRUEBA, Virginia (2003) «El alma no es hombre ni mujer», en Anna Caballé (dir) *La vida escrita por las mujeres*, volumen I. *Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*, Barcelona, Círculo de lectores, pp. 419-438.

CRIATURAS DE EXHIBICIÓN: LA CELEBRIDAD FEMENINA EN EL FIN DE SIGLO

Isabel Clúa
Universidad de Barcelona

En este trabajo me voy a interesar por la emergencia del fenómeno de las *celebrities* en la cultura española de finales del siglo XIX. Tal y como apuntan Berenson y Giloi (2010), aunque tendemos a pensar en este término vinculado a una realidad reciente, situada en el siglo XX, la noción de celebridad y fama aparece en el siglo XIX estrechamente ligada a la emergencia de los medios de comunicación de masas y la democratización de la cultura. La aparición de celebridades femeninas, sobre todo en la segunda mitad del siglo, resulta no solo prominente sino también muy significativa ya que encarna la contradicción entre dos conceptos antagónicos; por un lado, la visibilidad y la consecución de logros personales vinculados a la noción misma de celebridad y por otro, la invisibilidad y la sumisión que la normativa de género establecía para las mujeres (Berlanstein, 2001, 2004). Si bien esa contradicción es innegable, en mi opinión el fenómeno tiene también que ver, siguiendo a Stratton (1996) con un cambio generalizado en la experiencia del cuerpo que se basa en la espectacularización del mismo que se desarrolla de modo privilegiado en las nuevas industrias culturales. Así, sostiene el autor, la espectacularización —en consonancia con las nuevas formas de control en la modernidad, basadas en la diseminación e interiorización del poder (Foucault, 1998, 2000)— se convierte en una forma de vigilancia de la creciente presencia femenina en el espacio público. Sea como fuere, la celebridad femenina resultaba más provocativa que la masculina y se convirtió en uno de los grandes focos de discusión cultural en el fin de siglo, una discusión en la que a menudo se entremezclaban alusiones a la moralidad de estas figuras, en especial, las mujeres de escena, actrices, cupletistas y bailarinas que devinieron el epítome de la fama. (Roberts, 2011) y «cuyo sociograma de mujer libre […] desbanca a la actriz de siglos anteriores» (Zavala, 1992: 175). Consideradas, ya en el medio siglo por Baudelaire como «criaturas de exhibición» y «objetos de placer público» (Baudelaire, 1995), las mujeres del espectáculo resultaban, por tanto, ambiguas pues mientras su desempeño profesional implicaba logros personales y una posición de empoderamiento público, también suponía la exposición del sujeto femenino a unos niveles de publicidad y visibilidad que contenían el riesgo implícito de objetificación.

De hecho, la visibilidad del cuerpo femenino fue un elemento clave en la ampliación del campo visual que se fue forjando a lo largo del siglo y que eclosionó en España en las últimas décadas del siglo, dando como resultado una adicción al «visualismo» fomentada por la multitud de soportes que habían inundado la vida cotidiana de imágenes que se presentaban «insertas en *aleluyas*, posters, *folletines*, semanarios y libros ilustrados y que finalmente aparecerían en periódicos, esterógrafos, álbumes de fotos, *cartes de visite*, estampas religiosas, postales y envoltorios de cigarrillos y caramelos» (Charnon-Deutsch, 2008: 2). En este mismo contexto hispánico, un foco me parece especialmente significativo a la hora de promover la exhibición del cuerpo femenino y su consumo a través de la imagen, hecho que será la base del fenómeno *celebrity*: la cultura sicalíptica finisecular. Por un lado, en la vertiente teatral, el fin de siglo supone la eclosión género ínfimo, que se multiplica en teatros, cafés-conciertos y music-halls. Si bien se trata de una etiqueta vaga que remite el teatro lírico que inicia su decadencia, y los espectáculos de variedades en expansión (Salaün 1989, 2005), la percepción en la época no deja lugar a dudas en cuanto a qué constituye su elemento nuclear: la exhibición de la mujer de espectáculo, tal y como señala la revista *El Teatro* (septiembre 1905), al referirse en el monográfico dedicado a este género como «el desfile rápido por la escena de cosas heterogéneas que tienen, como base

principal, la mujer hermosa, la música juguetona y la frase picaresca» (2). Por otro lado, esta realidad teatral se prolonga en la vertiente escrita en la aparición de distintas publicaciones como *La Vida galante*, *París Alegre*, *Sicalíptico*, etc. que parecen centrarse en la explotación del cuerpo femenino como fuente de placer visual del lector/espectador y puro objeto de consumo.

La marca de género de este circuito visual es fundamental pues aunque las imágenes femeninas podían ser consumidas tanto por hombres como por mujeres su producción material y sus presupuestos ideológicos son claramente patriarcales[1]. Se trata, además de un fenómeno que sobrepasa la representación visual pues como recuerda Brooks, la representación del cuerpo en la narrativa moderna siempre parece implicar la idea de «ver el cuerpo» siendo la visión una prerrogativa típicamente masculina y su objeto de fascinación del cuerpo de la mujer (Brooks, 1993: 90) en lo que es un modelo cultural omnipresente. Esta configuración de lo femenino como objeto de la mirada lleva aparejada, tal y como ha advertido Grisela Pollock, la naturalización ideológica de lo femenino como espectáculo, hecho que al mismo tiempo es la precondición para la homología entre lo femenino seductor y el objeto de consumo seductor, ambos susceptibles de ser poseídos, que finalmente sobrevuela en los textos sicalípticos y que se concentra en casi sin excepción en la mujer de espectáculo.

El desarrollo masivo e interclasista de la sicalipsis (Salaün, 1992) contribuye a fijar como icono cultural a este tipo de sujeto femenino espectacularizado, que, sin embargo tiene una relación con la mercantilización de su cuerpo más ambigua de lo que cabría suponer. La fijación de la mujer de espectáculo como icono cultural hunde sus raíces en las estructuras ideológicas propias del XIX, momento en que aflora este icono (y el de la prostituta) como una ambigua consecuencia del nuevo orden capitalista burgués, ya que por un lado lo encarna —al incorporar el orden capitalista y el intercambio de mercancías en el propio cuerpo— y por el otro, lo vulnera —al cuestionar la moralidad burguesa (Felski, 1995: 19-20). Pero al mismo tiempo, el masivo crecimiento de las artes del espectáculo y el «visualismo» creciente del fin de siglo, hacen de ese icono un heraldo de la contemporaneidad, pues responde a la progresiva instauración de un erotismo y unas nuevas formas de deseo mediadas por las imágenes y el espectáculo (Felski, 1995; Solomon-Godeau, 1996), de ahí que en la mujer de escena sea considearada «a la vez la estrella de los teatros, la fruta apetecida y la sacerdotisa de la lujuria nacional» (Salaün, 2007: 68)

Pero la actriz tiene un estatuto que va bastante más alá que el de la prostituta, pues como recuerda Davis en su fundamental trabajo sobre el tema, las actrices podían ser seres atractivos y deseables, pero también eran símbolos de la autosuficiencia e independencia de la mujeres y encarnaban el trabajo duro, valor definitorio de las clases medias (DAVIS 1989, 69). Por otro lado, diversos trabajos sobre estrellas de la época indican como muchas de estas mujeres alcanzaron el estatuto de celebridad no solo o no tanto por el despliegue de sus cualidades artísticas como por la gestión tremendamente aguda de su persona pública y la utilización de su cuerpo como «máscara y como objeto de deseo» (González, 2008: 148), lo que les permitió alcanzar una independencia y un desempeño profesional que forman parte de la definición de la mujer moderna. La publicación en 1916 del volumen *Confidencias de artistas* de Carmen de Burgos, en el que entrevista a decenas de mujeres del espectáculo resulta reveladora (entre ellas Sarah Bernhardt, Louie Fuller, Eleonora Duse, María Guerrero, Margarita Xirgu, La Fornarina, Chelito, Pepita Sevilla, etc.) pues permite

[1] Sobre las connotaciones sexuadas de la mirada son referencias indispensables los clásicos estudios feministas de Mulvey (1975) y Pollock (1988).

seguir, al hilo de las preguntas de la escritora, la trascendencia de la profesión como medio para lograr la independencia económica y el potencial emancipador de este hecho.[2]

Sobre la complejidad de la figura de la mujer de espectáculo que acabo de esbozar, quisiera reflexionar a propósito de un ejemplo concreto que es el de Rosario Guerrero, auténtica *celebrity* de la época, sucesora y rival de Carolina Otero en París y como en el caso de esta, situada en una encrucijada de usos de su cuerpo y de su imagen que ponen sobre la mesa los múltiples vectores que convergen en la mujer de espectáculo. Son muchos los ejes de análisis que una figura como esta suscita, pero me interesa centrarme en algunos procesos y prácticas que, al mismo tiempo que contribuyen a convertirla en celebridad femenina obligan a considerar la ambigüedad de esta en tanto que sujeto autónomo y objeto de consumo.

En primer lugar, me interesa mostrar y apuntar algunas ideas en torno al uso de la fotografía como elemento que concentra todo el poder de fetichización del cuerpo femenino pero que, al mismo tiempo, se constituye como un dispositivo de diseminación de la imagen pública y de construcción del personaje público que Rosario Guerrero, siguiendo la estela de otras famosas divas, gestionará para reforzar su proyección profesional. No es este el momento para detenerse en la enorme trascendencia de la fotografía en la cultura del XIX, pero sí es esencial apuntar, siguiendo a Solomon-Godeau que la fotografía concentra un triple fetichismo: el fetichismo psíquico del patriarcado, cimentado en la especificidad del cuerpo; el fetichismo del bien de consumo, propio del capitalismo y las relaciones sociales que éste engendra y el de la propia fotografía, una huella conmemorativa de un objeto ausente y pantalla de proyección de la conciencia del espectador» (Solomon-Godeau, 1989). Esta fetichización del cuerpo femenino a través de la fotografía, unida a la entrada de los bienes de consumo en la vida moderna genera una dinámica de comodificación del cuerpo femenino que lo convierte en el lugar por excelencia de la estética, la sexualidad y la diferencia pero también de la modernidad (Solomon-Godeau, 1996: 116). El cuerpo espectacularizado de la mujer de escena se va a convertir en el significante privilegiado de toda esta gama de significados y lo que es más interesante, las propias actrices, cupletistas y bailarinas van a servirse de la imagen fotográfica para promover identidades teatrales específicamente sexualizadas fuera del espacio estanco del teatro lo que las mujeres del espectáculo utilizarán desde mediados del XIX para promocionar sus identidades teatrales, explotando todo el potencial de una tecnología relativamente nueva. De ese modo, la venta y la circulación de fotografías suponía para estas mujeres el éxito potencial de sus espectáculo, el reconocimiento de su imagen y grandes beneficios económicos para la actriz (Buscek, 1999).

En ese sentido fue fundamental el formato de *carte de visite* —patentada en 1854 por Disdéri y cuya popularidad estuvo ligada a su bajo coste, debido a los medios masivos de producción— que fue utilizado profusamente por las *celebrities* de la época como herramienta de promoción.[3] Junto a la difusión de la *carte-de-visite* formato que había hecho furor desde el medio siglo, las artistas también se sirvieron de otros soportes en plena expansión, como la postal, estandarizada y de circulación masiva en el fin de siglo. Son numerosísimas las postales y *cartes de visite* de la Guerrero que aún hoy en día se encuentran en el mercado de coleccionista, pero las referencias a las imágenes en circulación de la artista se hallan también en crónicas como *Sensaciones de París y Madrid* (1900), de Enrique Gómez Carrillo, donde leemos:

---

[2] Coincido en este punto con la lectura que desarrolla Dolores Ramírez Almazán al percibir que «para Carmen de Burgos, el ejemplo vivo y la prueba definitiva de la existencia real de un nuevo modelo de feminidad, de mujer moderna» (2011).

[3] Famoso es el caso de Sarah Bernhardt, cuyo uso agentivo de la *carte-de-visite* (MACPHERSON 2001, ROBERTS 2010 y 2011) ha sido bien estudiado

> Los últimos retratos de Rosario Guerrero, que la divina artista acaba de mandarme, circulan de mano en mano y provocan admirativas exclamaciones. (256)
>
> Rosario Guerrero, la morena pecadora honor y prez de España, la rival triunfante de Carolina Otero, me envía sus últimos retratos. De pie ante una cortina blanca, la bailadora está sorprendida en un instante de íntima coquetería, durante uno de esos largos minutos en que la mujer se mira y se admira, sin pudor y sin malicia, abriendo mucho los ojos, entreabriendo apenas los labios, provocándose a sí misma, para aprender a provocar a los demás. El brazo desnudo, surge de entre los pliegues de la mantilla con ademán de canéfora pompeyana en reposo. ¡ Y qué brazo ! ¡ El más bello, el más puro, el más carnal, y al mismo tiempo el más fino de los brazos de estatua viva ! Los poetas que han hablado de dulces cadenas sin gozar de la... En verdad, es admirable la Guerrero, así casi inmóvil, siempre coqueta, siempre sonriente. (261)

Lo que me interesa en estas referencias es el hecho de que la propia bailarina pone en circulación sus retratos en este formato, participando activamente de la diseminación de su imagen, que excita el discurso del observador y que convierte a la bailarina en objeto de comentario y afianzándose en el imaginario colectivo, lo que es indisociable del propio proceso de conversión en celebridad.

Mención aparte merecería la difusión de la imagen fotográfica de la artista al servicio de la publicidad. Son numerosísimas —y en esto la Guerrero no es excepcional—[4] las imágenes de la artista al servicio de la promoción de toda clase de productos: cigarrillos (Mélia, Álger, Londres, Climent, Ogden's Hill's), chocolates (Derossy), zapatos (Bally), jabones (Gal)[5]… firmadas incluso por fotográfos de prestigio como el parisino Atelier Reutlinger. Esta profusión de imágenes es síntoma de un proceso típicamente moderno, que consiste en la erotización del consumo y la sexualización (en femenino) del bien de consumo, de modo que la imagen femenina opera como canal y espejo del deseo intensificando y reflejando recíprocamente el atractivo de este (Solomon-Godeau, 1996: 113). Este proceso se incremente de modo exponencial en la segunda mitad del XIX, siguiendo el auge del capitalismo y la expansión de la industria cultural y resulta una pieza clave en la construcción de la celebridad femenina —que sigue intacta en la actualidad— al explotar la escopofilia del espectador a través de la exhibición de un cuerpo hipersexualizado al tiempo que instrumentaliza esta objetificación para ampliar la presencia en la esfera pública y en última instancia, para garantizar el éxito profesional.

Un segundo significativo en la construcción de la celebridad es la movilización y manipulación de referentes bien asentados en la época para proyectar una persona pública que capture los deseos del espectador y lo atraiga al teatro. También en la estela de muchas de las actrices y bailarinas del momento, la Guerrero viene a encarnar el mito de la fatalidad femenina, la devorahombres insaciable a cuyos pies se rinde todo varón. Así la presenta la revista *La Vida Galante* en la portada de su segundo número:

> La Guerrero es la gentil española que ocupa este invierno el Folies Bergère. Ella esa quien ahora se lleva los aplausos del público cosmopolita que diariamente invade los salones del magnífico teatro de la Rue Richer; la que inflama los corazones de la juventud barbilinda y exprime la bolsa de los viejos calaveras abonados a los palcos proscenios. Las multitudes son tan ingratas, quo muy pocos (los empobrecidos y los burlados solamente), se acuerdan

---

[4] Pionera en estos usos es la actriz Matilde Díez, que en 1874 ya presta su imagen a la promoción de un producto en lo que como bien señala Mornat (2008) constituye el inicio del estrellato moderno.

[5] La publicidad de los productos Gal merece comentario, no solo por la calidad de buena parte de su cartelería en esta época, de enorme calidad artística, sino por la recurrencia constante a mujeres del espectáculo como reclamos publicitarios en la campaña «Las artistas y la casa Gal» en la que participan, además de la mencionada Rosario Guerrero, La Fornarina, Chelito, María Palou, Cándida Suárez, Joaquina del Pino, entre otras.

> ya de su predecesora, la Bella Otero: y es que ésta, con sus treinta años bien corridos y su larga historia amorosa, es un astro que se pone, un ídolo cuyo prestigio declina, una reina de la belleza que abdica y que parece haberse retirado á esconder en Rusia sus primeras arrugas, los primeros desmayos de su cuerpo, sus primeras canas....Mientras que la Guerrero nace ahora: es un sol que empieza a lucir, un amanecer primaveral que llega radiante, cargado de colores, de perfumes, de promesas.... Y es el ídolo de los públicos, porque la humana lujuria es bestia insaciable que siempre está pidiendo:—¡Más, más!.... Más presas nuevas, más carne joven. […]
> La Guerrero, a pesar de su juventud, también ha vivido mucho. De ella se refieren pintorescos episodios y enredijos amorosos con linajudos personajes. La Guerrero ha estado en París, en Berlín, en Londres; y ha paseado sus noches de amor por toda Europa, abandonándose en el discreto retiro do los Wagons-Lits de los expresos.... Pero de esto no hay que hablar, porque como dijo muy bien Lord Byron: «belleza, talento y virtud son carga excesiva para una sola mujer».(*La Vida Galante*, núm. 2, 1898)

Como se ve, en el texto se abunda en la imagen de fatalidad que la propia Guerrero contribuiría a difundir en sus entrevistas aludiendo muy elegantemente a sus posibles affaires sentimentales, tal y como puede apreciarse en la entrevista concedida el periódico *The World* (1903) con motivo del debut norteamericano de la bailarina:

> Rosario, cuya belleza, que durante mucho tiempo, solo tuvo una rival, la Otero, a ojos de los dandies parisinos, ha sido recientemente considerada absoluta por el Rey Leopoldo de Bélgica, quien la ha declarado la mujer más adorable que jamás ha visto.
> Antes, la Otero había hecho tambalear el corazón del voluble monarca belga. Pero la Guerrero lo conoció y fue suyo. Tanto que con la llegada de su último espectáculo a América llega el definitivo anuncio, hecho ayer, de que el rey de los belgas visitará los Estados Unidos para ver… para ver la Exposición de San Louis.
> En su camerino, la Guerrero, de ojos brillantes y exuberante figura, recibió a un reportero del Evening World y habló con gran sencillez del rey belga.
> «Bueno, va a venir. Eso me ha dicho» dijo con una simplicidad tan absoluta que el reportero se dio cuenta de que sus vagas inquisiciones preliminares sobre la salud de otras testas coronadas había sido una pérdida de tiempo.
> «¿Viene a verme a mí o a la exposición? Ah, quién puede conocer los secretos del corazón de un hombre? Es un hombre muy agradable, el rey Leopoldo; sí, es bastante mayor, pero de alguna manera, una se olvida de eso. Desde luego, me ha regalado muchas joyas. Este broche, por ejemplo» y la Guerrero sonríe tiernamente al evocar ese broche, una barra de diamante y esmeraldas de varios miles de dólares
> Del regalo del Rey Leopoldo, la bailarina pasa a un par de pendientes con los que la obsequió el gran Duque Boris de Rusia. «Estos» dijo «me los dio cuando estuve en Rusia[…]» (The World: Evening, 18 de noviembre de 1903, p.3)6

Este relato de fascinación y voracidad femenina, recurrente entre muchas de las intérpretes de la época,[7] conectaba de manera efectiva la figura de la mujer de espectáculo con la cortesana (a la que ya me he referido) pero que también actuaba como un subversivo lugar común que encarnaron muchas de las mujeres del espectáculo del momento y que representaba:

---

[6] La traducción es mía.

[7] El caso más obvio es el de Carolina Otero, no casualmente primera portada de *La Vida Galante*. La falta de casualidad tiene que ver con lo que se intuye en los dos textos citados: la rivalidad entre las dos artistas, a la que también Enrique Gómez Carrillo se refiere en el mencionado *Sensaciones de París y Madrid* : «Hoy la Petite Gironde da al mundo da al mundo la noticia de que en un café parisiense las bellas Otero y Guerrero se arañaron por rivalidad artísticas… ¿artísticas?... Ars amandi» (3). Lo que me interesa señalar es cómo esa rivalidad, cierta o no, se convierte en un relato que amplifica la dimensión de diva de ambas operando en la visibilización de lo privado. Por otra parte, esa supuesta rivalidad no fue impedimento para que aparecieran en algunas campañas publicitarias de la época.

> el deleite desligado del cumplimiento de una función natural. Desarraigadas y desclasadas, se rebelarán no solo contra la forma institucional burguesa del amor, sino también contra la «natural» forma espiritual […] serán maquillaje,artificalidad, inutilidad frente a los valores burgueses y a fin de cuentas, la subversión y una de tantas figuras marginales surgidas en este siglo liberal en el que el utilitarismo provoca que muchos personajes decidan no integrarse en los rígidos cánones de la moral burguesa. (Encabo, 2008: 59)

Por otra parte, el fragmento citado ejemplifica con claridad el nuevo regimen de discursivo de la celebridad, caracterizado por cruzar los límites entre lo público y lo privado, convirtiendo el «yo», la personalidad, en un objeto de publicidad cuya función comercial es construir un interés hacia la intérprete y un deseo de verla actuar encarnando repetidamente ese personalidad (Turner, 2004:13). Este aspecto es fundamental porque manifiesta la modernidad de la celebridad femenina en tanto que la venta de «sí misma» constituye uno de los rasgos más característicos de las industrias culturales masivas (Adorno, 2007). Al mismo tiempo, conecta con los tropos decimonónicos sobre la actriz, que la señalaban como el máximo ejemplo de ductilidad y maleabilidad, una superficie inmaculada en la que se podía inscribir cualquier discurso (Roberts, 2002).

Construir un yo ilusorio, en los límites de lo público y lo privado, por tanto, era parte consustancial de la fama y, a la postre, del rendimiento económico de la carrera de estas mujeres. Y junto a la encarnación de la fatalidad y la lujuria, otro elemento clave fue la explotación de la belleza racial. Como muchas de las actrices que desarrollaron su carrera en el extranjero, Rosario Guerrero explotaba la imaginería más exótica y típica de lo español cuyo paradigma era Carmen, prolongando la *performanc*e de la española pasional más allá de los escenarios para actuar fuera de ellos como «la mujer exótica del sur, un estereotipo que se sitúa en el territorio confuso entre lo andaluz y lo oriental, que el imaginario europeo disponible en ese momento tendía a confundirse» y que apelaba a un imaginario en el que el Sur venía a «ser el espacio de la alteridad que se representaba en la mujer indómita y pasional que era Carmen» (González, 2008, 151). Esta personalidad pública arrancaba en el escenario, a menudo con la representación de piezas que retomaban la figura de Carmen (como fue el caso de Rosario Guerrero, que llevaba en su repertorio la pantomima homónima y que fue retratada como Carmen por el pintor Friedrich August von Kaulbach), se reforzaba con la interpretación de danzas flamencas o aflamencadas, y se amplificaba en la circulación de fotografías, en las que el uso del vestido típico —de gitana o torero— y las posturas insinuantes, reforzaban el erotismo de la bailarina.

Precisamente, la caricatura que acompaña a la entrevista referida más arriba muestra exactamente las intrincadas relaciones que se establecen entre la intérprete en el escenario y fuera de él; el dibujo, bastante tosco, por cierto, firmado por Henry Harmony muestra una escena de la pantomima que acaba de estrenar, «La rosa y la daga», en la que la bailarina, con traje goyesco, clava la daga —en cuyo filo aparece grabada la leyenda «Sevilla»— a un individuo ataviado como bandolero, exigiéndole —en español—que pida perdón. Por debajo, vemos otra escena, en la que la bailarina, que ha sumado un sombrero cordobés a su traje de goyesca y que toca las castañuelas, se exhibe y es contemplada por un elegante espectador. Al margen, pero con un tamaño excesivo, aparece el dibujo de las joyas referidas en la entrevista. En tanto que la ilustración supone la lectura y al interpretación de la entrevista y del evento artístico, parece evidente que la imagen de sí misma que la Guerrero vende es claramente un éxito y que es entendida, simultáneamente, como española pasional, objeto de fascinación y seductora avant-la-lettre. Es decir, partiendo del escenario y movilizando los referentes de la época, la bailarina convierte su personalidad pública en un producto consumible y particularmente comercial en el extranjero al explotar los imaginarios nacionales de lo español. Pero me interesa señalar también como la intérprete no es solo objeto consumible sino también un sujeto activo que promueve y

construye su «yo» a través de su actuación, en este sentido, coincido de pleno con Anastasio (2009) al indicar que la mujer-objeto que caracteriza el género ínfimo es también «si no en sujeto consciente de su capacidad para articular sus propios significados a través del performance, al menos en el vehículo a través del cual el escenario, las tablas, se constituye como un lugar para la creación, o contestación, de significados establecidos» (4). Sin embargo, haría extensiva la *performance* más allá de las tablas. En ese sentido, de vuelta a la entrevista, me interesa mostrar cómo la propia presentación pública de la intérprete gestiona de manera muy aguda la conexión con el referente de la escena, el yo público conocido, al mismo tiempo que genera nuevos interrogantes sobre su persona, revelando el yo íntimo para a continuación velarlo de nuevo, en una auténtica *performance* de su identidad como icono, cuya autoría (dentro y fuera del escenario), queda afirmada en el cierre de la entrevista:

> Los hombres se parecen mucho a las mujeres. En todas partes se libra la misma batalla que la pantomima, el duelo de la daga y la rosa, la belleza de una mujer contra el… ¿cómo se dice? Solo sé expresar lo que significa en español. Oh, sí, como dices, los hombres no llevan dagas hoy en día. Hay una rosa por un lado y por el otro, bueno, diamantes o, a veces solo amor.
> Guerrero pronuncia «solo amor» sonrojada como una colegiala, y el reportero, que había llegado a creer que normalmente prefería los diamantes, se conmovió.
> «¿La rosa siempre gana?» Por supuesto que sí, es una rosa lozana. Sabe que toda la pantomima fue idea mía ¡Yo diseño todos mis bailes! (*The World: Evening*, 18 de noviembre de 1903, p.3)

Este somero recorrido por algunas de las facetas de la proyección de Rosario Guerrero permiten atisbar la extraordinaria complejidad de los procesos de formación y funcionamiento de un icono cultural como es la mujer de espectáculo, la diva, la *celebrity* cuyo principal interés radica en generar constantes procesos de resignificación del cuerpo y la identidad femenina a través de la producción cultural masiva. Objetificación y agencia, reificación y empoderamiento son conceptos que giran vertiginosamente en torno a estas figuras que sin duda, resultan mucho más conflictivas que otras figuras femeninas como pudieran ser las escritoras o las intelectuales. Sin embargo es precisamente esta conflictividad y su enorme popularidad las que demandan un análisis más detenido, porque aunque nos resulte más cómodo estudiar a intelectuales con una postura definida respecto al papel de la mujer o que expresan su creatividad de un modo más convencional, como le recuerda Enrique Gómez Carrillo a Emilia Pardo Bazán tratando de consolarla ante la indiferencia de París hacia su persona:

> Convénzase usted de ello, señora y querida maestra: en París no conocen a Castelar. Ni a usted. Ni a Blasco que vale mucho. Ni a Bonafoux que se ha consagrado en cuerpo y alma a Francia. Ni a mi. En cambio conocen y admiran a la Otero, a la Guerrero y a la Tortajada, (181).

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

BURGOS, Carmen de (s/a), *Confidencias de Artistas,* Madrid, Sociedad Española de Librería [1916]

GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1900), *Sensaciones de París y Madrid*, París, Garnier.

S.A., «España en París», *La Vida Galante*, núm. 2, 13 de noviembre de 1898.

S.A., «Dancer Talks about King Leopold» *The World*, 18 de noviembre de 1903.

S.A., «El género ínfimo», *El Teatro*, núm. 60, septiembre de 1905.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ADORNO, Theodor (2007), *Dialéctica de la Ilustración*, Akal, Madrid.

ANASTASIO, Pepa (2009), «Pisa con garbo. El cuplé como performance», *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 13: 1-10. Disponible en: http://www.sibetrans.com/trans/articulos/buscar/autor/Pepa+Anastasio

BAUDELAIRE, Charles (1995), El *pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio *Oficial de Aparejadores y* Arquitectos. *Técnicos.*

BERENSON, Edward y Eva GILOI (2010), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame and Power in Nineteenth Century Europe*, Berghan Books, Nueva York y Oxford.

BERLANSTEIN, Lenard (2001), *Daughters of Eve. A Cultural History of French Theater Women form Old Regime to Fin-de-Siècle*, Harvard University Press, Cambridge.

BERLANSTEIN, Lenard (2004), «Historizing and gendering celebrity culture: famous women in nineteenth-century France», *Journal of Women's History*, 16, 4, pp.65-91.

BROOKS, Peter (1993), *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge.

BUSCEK, Maria-Elena (1999), «Representing "Awarishness". Burlesque, Feminist Transgression, and the 19th-Century Pin-up », *The Drama Review*, 43, 4: 141-162.

CHARNON-DEUTSCH, Lou (2008), *Hold that Pose. Visual Culture in the Late Nineteenth-Century Spanish Periodical*, University Park, The Pennsylvania State UP.

DAVIS, Tracy C. (1989), «The Actress in Victorian Pornography», *Theatre Journal*, Vol. 41, No. 3: pp. 294-315

ENCABO, Enrique (2008), «Cocó, Margot, Frou-Frou…ingenuas y lascivas en el París de la belle-époque» en Isabel Clúa y Pau Pitarch, *Pasen y vean. Estudios culturales*, Bellaterra, Editorial UOC, pp. 57-62.

FELSKI, Rita (1995), *The Gender of Modernity*, Cambridge-Londres, Harvard University Press.

FOUCAULT, Michel (1998), *Historia de la sexualidad (vol.1). La voluntad de saber*, Siglo XXI, México, [1976]

— (2002), *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, México. [1975]

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2008) «La identidad como simulacro. Carolina Otero, de la *belle* y la *material girl* » en Joana Masó (ed.), *Escrituras de la sexualidad*, Icaria, Barcelona, pp. 145-162

MCPHERSON, Heather (2001), *The Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambrdige UP, Cambrige.

MORNAT, Isabelle (2008), «Aceptación y mercantilismo literario: las actrices» en Pura Fernández y Marie-Linda Ortega (eds.), *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XX*, CSIC, Madrid.

MULVEY, Laura (1975), «Visual Pleasure and Narrative Cinema» en *Screen*, vol. 16, núm. 3, 1975, pp. 6-18.

POLLOCK, Griselda (1988), *Vision and Difference*, Londres: Routledge, l988

RAMÍREZ ALMAZÁN, M. Dolores (2011), «El lado más humano de la diva en *Confidencias de artistas* de Carmen de Burgos», en M. Dolores Ramírez Almazán (ed.), *In corpore dominae*, Sevilla, ARcibel, pp. 171-22.

ROBERTS, Mary-Louise (2002), *Disruptive Acts. The New Woman in Fin-de-Siècle France*, Chicago y Londres, University of Chicago Press.

—— (2010), «Rethinking Female Celebrity. The Eccentric Star of Nineteenth Century France», en Edward Berenson y Eva Giloi (eds.), *Constructing Charisma. Celebrity, Fame and Power in Nineteenth Century Europe*, Nueva York y Oxford, Berghan Books.

—— (2011), «Out of Their Orbit. Celebrities and Eccentrics in Ninenteenth Century France», en Judith Butler y Elizabeth Weeds (eds.), *The Question of Gender. Joan W. Scott's Critical Feminism*, Bloomington, Indiana University Press: 50-80.

SALAÜN, Serge (1990), *El cuplé* (1900–1936), Madrid, Espasa Calpe.

—— (1992), «Apogeo y decadencia de la sicalipsis» en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (eds.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Madrid, Tuero: 129-153.

—— (2005), «Cuplé y variedades (1890-1915)» en Serge Salaün, Evelyne Ricci y Marie Salgues, *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Fundamentos: 125-151.

—— (2007), «Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo» en *Dossiers feministes*, 10, pp.63-84.

SOLOMON-GODEAU, Abigail (1989), «The legs of the countess», *October*, 39: 65-108.

—— (2011), «The Other Side of Venus: The Visual Economy of Feminine Display» en Victoria de Grazia y Ellen Furlough, *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles.

STRATTON, Jon (1996), *The Desirable Body. Cultural Fetishism and the Erotics of Consumption*, Manchester University Press, Manchester.

TURNER, Graeme (2004), *Understanding Celebrity*, Sage, Londres.

ZAVALA, Iris María (1992), «Arqueología de la imaginación. Erotismo, transgresión y pornografía» en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (eds.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Tuero, Madrid: pp. 155-181.

LA MUJER NOVELADA (DE PÉREZ GALDÓS A MAESO DE LA TORRE)[1]

M. Carmen García Tejera
Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN

Como se indica en los presupuestos que sirven de base a este libro, el siglo XIX señala un punto de inflexión en la trayectoria de la mujer; en concreto, en lo que se refiere a su incorporación a unas actividades hasta entonces vedadas, y que se traduce en una serie de mejoras paulatinas en su educación, en la consecución de algunos derechos o en unas mayores cuotas de participación en la vida social, entre otros aspectos (López-Cordón, 1986; Folguera, 1997; Espigado, 2006). Pero más que fijarnos en esa «mujer real» que, poco a poco, va conquistando su propio espacio en el ámbito público, vamos a centrarnos en cómo se convierte en «mujer novelada», construida como personaje de ficción a partir de unos referentes espacio-temporales concretos centrados en Cádiz durante los primeros años del siglo XIX (durante el asedio francés, la gestación y la aprobación por las Cortes de la Constitución de 1812, así como otros acontecimientos de aquella época), en una serie de novelas publicadas entre los siglos XIX y XXI: el Episodio Nacional *Cádiz* de Benito Pérez Galdós (1874), *Un siglo llama a la puerta* de Ramón Solís (1962), *El asedio* de Arturo Pérez Reverte (2010) y *En una tierra libre* de Jesús Maeso de la Torre (2011).[2] Ciertamente, la conmemoración del Bicentenario de la Constitución de 1812 es ya de por sí un importante acicate para adentrarnos en este tema, pero no lo es menos el hecho de que numerosos documentos (históricos y literarios) se han hecho eco del caso singular de la mujer gaditana de aquella época y, en este sentido, podríamos recurrir tanto a testigos de aquellos años (como Alcalá Galiano) como a estudiosos posteriores (Ramón Solís) y novelistas (desde Pérez Galdós a Maeso de la Torre) que hacen referencia a unas mujeres dotadas de una instrucción poco frecuente (que incluía el conocimiento de idiomas y la preparación en alguna rama de Bellas Artes, pero también contabilidad), que impulsan tertulias a las que concurrían personas de ambos sexos, en que se discutía tanto de literatura como de política y —lo más significativo— donde las mujeres podían manifestar su propia opinión, e incluso que colaboran activamente en los negocios familiares.[3]

Aunque no pretendemos tratar en estas líneas ni las fronteras ni las relaciones entre verdad histórica y ficción literaria, ni siquiera la importancia de la denominada novela histórica (suficientemente estudiada, por ejemplo, por Romera Castillo y otros, 1996; Fernández Prieto, 2003), sí queremos apuntar que, como es sabido, la ficción literaria construye una visión alternativa a partir de una reescritura que transfigura en mayor o menor grado la realidad (en el caso que nos ocupa, la serie de acontecimientos con los que se inicia la contemporaneidad en España), cuyo resultado es diferente, pero que puede presentar, incluso, un mayor atractivo que el que ofrece un documento

---

[1] Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el ámbito del Proyecto de I+D+i «Retórica cultural» de referencia FFI2010-15160 financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad.

[2] Prácticamente desde esas mismas fechas hasta la actualidad, este acontecimiento histórico ha generado un gran número de textos, tanto ensayísticos como de ficción. Vid. Romero Ferrer, 2012.

[3] Muchos profesores e investigadores de la Universidad de Cádiz han mostrado una especial sensibilidad hacia estas peculiares características de la mujer gaditana durante el siglo XIX, lo que se ha traducido en la configuración de varios Grupos y Proyectos de Investigación, en la celebración de diversos Congresos y en la publicación de numerosas monografías individuales y colectivas; entre las contribuciones más destacadas se encuentran las de las promotoras de este trabajo (vid., entre otras, Cantos Casenave, 2004; Espigado – Sánchez, 1999).

histórico. Siguiendo a Celia Fernández Prieto, podemos afirmar que la poética de la novela histórica se sustenta fundamentalmente en estos tres aspectos que presentamos resumidos: a) la coexistencia de un mundo de ficción con otro documentado, de carácter histórico, b) la localización de un universo espacio-temporal en un momento histórico concreto que puede ser reconocido por los lectores, y c) la anulación entre un pasado, en el que se inscriben los acontecimientos históricos narrados, y un presente en el que se sitúan tanto el lector real como el lector implícito (2003: 169-178).

A nuestro juicio, en la construcción de estas novelas —y en los personajes femeninos que aparecen en ella— confluyen dos coordenadas: de un lado, la inevitable referencia histórica que engloba tanto los acontecimientos que sirven de hilo conductor como los elementos socioculturales (comportamientos, actitudes, formas de vida) que caracterizan a una época; de otro, el código ideológico-cultural de cada novelista que sustenta en gran medida su actividad creadora y, en concreto, los rasgos que configuran el peculiar perfil de cada uno de estos personajes. Como veremos más adelante, tanto Pérez Galdós como Solís, Pérez Reverte y Maeso coinciden en que la revisión del pasado mediante la ficción novelesca constituye una fórmula eficaz para entender el presente y, al mismo tiempo, la contemplación del propio presente es un instrumento necesario para focalizar nuestro pasado. De esta confluencia entre el pasado (como referente) y el presente (del autor, de los lectores), nace el «anacronismo» de la novela histórica: como indica Fernández Prieto,

> El alejamiento temporal de la época en que transcurre la acción narrada con respecto a la actualidad del autor y del lector pone en funcionamiento el recurso narrativo y lingüístico del anacronismo. Siempre que se evoca el pasado se proyectan en él juicios, valoraciones, interpretaciones propias del momento presente. El anacronismo de la novela histórica consiste en que el pasado se revisita y se reescribe con mirada de hoy, de modo que la imagen que se posee en la actualidad sobre aquella época es la que determina su configuración artística. Hablar del pasado, elegirlo, recrearlo, es una forma indirecta de hablar sobre el presente (2003: 191-192).

En efecto, estas «mujeres noveladas» objeto de nuestro estudio comparten un mismo referente histórico e incluso en algunos casos ideales parecidos, pero cada una de ellas está construida a partir de la peculiar retórica cultural que opera en cada uno de los autores de estas novelas.

2. La libertad como bien supremo

La libertad, como es sabido, es uno de los aspectos más valorados en la Constitución de 1812.[4] Pero este efímero logro que pretendía garantizar el bienestar de los españoles reconociendo una serie de derechos y suprimiendo ciertos abusos no afecta a todos por igual: la invisibilidad de la mujer sigue haciéndose patente en el texto constitucional, con lo que se perpetúa su secular dependencia de algún varón (padre,

[4] El concepto de libertad está presente en numerosas sesiones de las Cortes y se plasma en esta Constitución, en la que se comienza proclamando a la Nación española como «libre e independiente» (art. 2º, cap. I) y asimila la condición de español a la de «hombre libre» (art. 5º, cap. II), además de consagrar la «igualdad de derechos entre los españoles europeos y ultramarinos» (Decreto de 15 de octubre de 1810): como es sabido, la Constitución considera a los españoles como «ciudadanos», no como «súbditos». La libertad adquiere particular relevancia a partir del Decreto de 10 de noviembre de 1810 que proclama la libertad de imprenta (en la vigésimo cuarta facultad de las Cortes, art. 131, cap. VII), recogida en el art. 371 del título IX, en el que se especifica que «Todos los españoles tienen libertad de escribir, imprimir y publicar sus ideas políticas sin necesidad de licencia, revisión o aprobación alguna anterior a la publicación, bajo las restricciones y responsabilidad que establezcan las leyes».

hermano o esposo) y, como consecuencia, su carencia de libertad para decidir sobre su vida, incluso sobre sus propios sentimientos y pensamientos. De hecho, las deliberaciones de las diversas sesiones de Cortes «confirmaron el pacto masculino de silencio y exclusión» (Espigado, 2006: 33).

Esta cuestión —tan debatida posteriormente en tantos foros sobre la mujer y tan investigada por diferentes estudiosos— cobra especial intensidad en la configuración de muchos de los personajes femeninos integrados en las novelas que estudiamos, en los que podemos establecer una diversa gradación de matices: las oprimidas por su propio entorno (Presentación y Asunción en *Cádiz*; Isabel en *Un siglo*…; Inés Muriel de *En una tierra libre*), dentro del que podríamos diferenciar entre las que sucumben a esa opresión (Isabel en *Un siglo llama a la puerta* o Inés Muriel en *En una tierra libre*) y las que, por el contrario, logran sacudirse el yugo (Inés en *Cádiz* o Catalina de *Un siglo*…). Paralelo al grupo anterior podríamos situar al de las rechazadas, sobre todo por su pertenencia a una determinada clase social (Inés en *Cádiz*, María en *Un siglo*… o Soledad en *En una tierra libre*). De hecho, las únicas mujeres que podríamos considerar libres —relativamente hablando— aparecen en las dos novelas más recientes: Lolita Palma (*El asedio*) y Lucía de Alba (*En una tierra libre)*. En un extremo opuesto, también tendríamos que referirnos a mujeres opresoras (la Condesa de Rumblar en *Cádiz* y Remedios en *Un siglo*…).

3. Perfiles femeninos en el Cádiz de Pérez Galdós.

Aunque la base histórica del Episodio Nacional *Cádiz* es incuestionable (en cuanto representa la vida en la ciudad y en la vecina Isla de León durante el desarrollo de las Cortes y su culminación en la proclamación de la Constitución en 1812), podemos concluir que se trata casi de un pretexto para plantear uno de los más importantes objetivos de sus novelas: el retrato de la sociedad española. Ciertamente, algunos personajes femeninos de esta novela representan a otras mujeres reales de aquella época: valga como ejemplo paradigmático el de Doña Flora, trasunto de Margarita de Morla. Pero nuestro interés se centra en la construcción de otros personajes femeninos con los que se pone de manifiesto la lucha entre un pasado ya caduco que se resiste a desaparecer, y un presente proyectado hacia un futuro esperanzador. Como afirma Casalduero, Galdós «no va a la historia para huir de la realidad y el presente; por el contrario, lo que quiere es buscar las raíces de su época en el próximo pasado. El pasado ha de servirle para comprender el presente» (1970: 43). De una parte, Galdós nos representa en este episodio la intransigencia y el fanatismo propios de la nobleza más rancia, apoyados en una hipócrita observancia de normas morales y religiosas con Doña María, Condesa de Rumblar (claro antecedente de otro personaje galdosiano posterior, el de Doña Perfecta, e incluso el de la Bernarda Alba lorquiana); de otro, nos muestra las víctimas de esa cruel represión: sus dos hijas, Presentación y Asunción, amordazadas e impedidas siquiera para mostrar sus verdaderas inclinaciones y sus sentimientos (lo que las lleva a mentir compulsivamente como válvula de escape) y su protegida Inés, hija ilegítima de Amaranta, a quien destina como esposa de su propio hijo.[5]

La palabra que, en la vida real, negaba la sociedad a estas jóvenes —representantes indiscutibles de esos nuevos tiempos que defendían los diputados liberales y que cristalizaría más adelante en la Constitución— se la presta Galdós en el episodio que comentamos: la ficción novelesca permite que los personajes manifiesten lo que de ninguna manera se permitía a las personas, menos aún a las mujeres. Si, como

[5] Vid. un perfil completo de estos personajes femeninos en las notas de Pilar Esterán en su edición de este Episodio Nacional.

ya hemos indicado, los diputados de las Cortes definieron y aplicaron la libertad a diversos ámbitos, la joven Presentación hace una peculiar y explícita lectura de este concepto a partir de su propia situación:

> Pues yo lo entiendo de este modo… Pongo por caso… las Cortes dirán: ordeno y mando que todos los españoles salgan a paseo por las tardes y vayan una vez al mes al teatro, y se asomen al balcón después de haber hecho sus obligaciones… Prohíbo que las familias recen más de un rosario completo al día… Prohíbo que se case a nadie contra su voluntad y que se descase a quien quiere hacerlo… Todo el mundo puede estar alegre siempre que no se ofenda al decoro… (1984: 127).

4. Una mirada a la mujer decimonónica desde el siglo XX: Ramón Solís y Un siglo llama a la puerta.

En Ramón Solís no podemos disociar dos de sus facetas, la de estudioso y la de novelista, ambas centradas en *El Cádiz de las Cortes*, título de uno de sus ensayos más conocidos: ambas se entrecruzan y complementan y, en el caso que nos ocupa, podemos comprobar cómo algunos de los comentarios, reflexiones y conclusiones que figuran en éste sobre la mujer gaditana de la época (su tolerancia, su papel como impulsora de tertulias, su preparación cultural, el trabajo que algunas desarrollaron al frente de empresas familiares…) aparecen más desarrollados en *Un siglo llama a la puerta*, publicado precisamente al cumplirse los ciento cincuenta años de la proclamación de las Cortes gaditanas. Pero el propósito de Solís va más allá de la mera conmemoración oportunista y no se conforma con que su novela se convierta en un simple recordatorio del pasado: en su breve ensayo *Génesis de una novela histórica* (Ceuta, 1964) reivindica para la ficción narrativa —al igual que Pérez Galdós en sus Episodios Nacionales— la necesidad de revisar el pasado sin perder de vista su aplicación al presente:

> Si los problemas que vive el protagonista no tienen actualidad la novela está falta de interés. El personaje ha de estar próximo a nuestro tiempo para que no se quede en un ser lejano o incomprensible y entonces el recurso del novelista es el de enfrentarlo con problemas eternos: el amor, la ambición, la envidia… (1964: 55).

En efecto, aunque los personajes femeninos de esta novela responden, obviamente, al patrón de la época en que se ambienta la obra, podemos encontrar en cada uno de ellos una serie de rasgos que nos remiten esa actualización que propugna el autor. En torno al protagonista, el joven Chano Ederra (personificación de ese cambio de mentalidad que se opera en la sociedad española —y gaditana— en esa etapa de entresiglos con los acontecimientos históricos ya conocidos), gira un grupo de mujeres que representan diferentes formas de vida: de un lado la madre, doña Catalina (esposa y ama de casa, de ideas anticuadas pero inteligente, bondadosa e intuitiva, capaz de cambiar sus rígidos planteamientos cuando está en juego la felicidad de sus hijos); de otro, las jóvenes: Catalina (hermana de Chano, cuya insignificancia y sumisión iniciales contrastan con su negativa a aceptar al novio impuesto por sus padres y como consecuencia, a defender su propia elección de marido); Isabel (inteligente y culta, que llega a ponerse al frente de los negocios paternos, pero renuncia al amor de Chano por acatar la elección de su padre); María (perteneciente a una clase social inferior, huérfana, prototipo de la entrega, la dulzura y la paciencia, cualidades con las que logra finalmente casarse con Chano y que su familia la acepte, tras el rechazo inicial), y la racial Remedios (guerrillera y bailaora, que vive una tempestuosa relación con Chano, y es la causa de muchos de sus problemas). Novela de contraposiciones y de contrastes —muy

presentes en estos personajes femeninos— en las que también triunfa la burguesía gaditana (enriquecida gracias a su trabajo) sobre la rancia nobleza de sangre (orgullosa de sus blasones pero ociosa y empobrecida) que llega a Cádiz procedente de otras zonas: en este sentido cabe destacar el personaje de la joven Carita, hija de una familia de noble abolengo de Madrid. Frívola y altanera, carece de la educación esmerada de las gaditanas y desprecia el trabajo de los comerciantes (incluido su esposo Manolo, hermano mayor de Chano): su egocentrismo la conduce al adulterio y, como consecuencia, a la separación de su marido.

En *Un siglo llama a la puerta* se hace patente el choque entre dos generaciones, entre dos mentalidades. Como hemos indicado más arriba, aparecen en esta novela atisbos de la «mujer nueva»: jóvenes cultas, preparadas incluso para ponerse al frente del negocio familiar, que aspiran a cambiar el destino que de antemano se les ha asignado, especialmente en lo que se refiere a la elección de esposo. Sin embargo, observamos cómo, en última instancia, triunfa la mujer sumisa, la que ha sido capaz de sacrificar sus legítimos deseos y plegarse a la voluntad paterna (Isabel), o la abnegada, que soporta pacientemente las condiciones adversas hasta que su dulzura y entrega obtienen la anhelada recompensa: el amor del hombre al que ama (María). No olvidemos que, en la época en que se publica esta novela (comienzos de los 60) la situación de la mujer en España comenzaba a experimentar ciertos cambios: una mayor cota de independencia, más preparación, trabajo fuera del hogar… Pero pervive aún el ideal femenino de esposa y madre, que habrá de sacrificar sus ideales y su bienestar personal en beneficio de los suyos.

5. La mujer decimonónica novelada en el siglo XXI: las propuestas de Pérez Reverte y Maeso de la Torre.

Las dos novelas de las que nos ocupamos a continuación —*El asedio* de Pérez Reverte (2010) y *En una tierra libre* de Jesús Maeso de la Torre (2011)— se publican como conmemoración del Bicentenario de la Constitución de 1812 y de todos los sucesos que acontecieron por aquellos años. Pese a la proximidad en las fechas de publicación y la coincidencia en las referencias históricas y geográficas se trata, obviamente, de dos novelas muy distintas en las que, sin embargo, el papel de la mujer adquiere mayor protagonismo y presenta —aunque de forma diferente en cada caso— unos tintes similares: dos de sus protagonistas, Lolita Palma (*El asedio*) y Lucía de Alba (*En una tierra libre*) constituyen una muestra de la «mujer libre» aunque tal libertad quede, hasta cierto punto, amenazada cuando cada una de ellas se enamora.

El asedio es una novela compleja en la que se entrecruzan varias tramas (policiaca, aventurera, folletinesca, científica, de espionaje…) que a menudo discurren de forma paralela. Pero su protagonista indiscutible es un personaje femenino: Lolita Palma (que, hasta cierto punto, podríamos considerar continuadora de los rasgos que apuntaba tímidamente el personaje de Isabel en *Un siglo llama a la puerta*), soltera por voluntad propia a sus 32 años, heredera y encargada (tras la muerte de su padre y de su único hermano varón) de los negocios familiares (una importante casa comercial gaditana), culta y preparada, amante del mar y experta en botánica, afín a las ideas liberales, independiente y fuerte, sabe tomar las decisiones más acertadas en cada caso con aplomo y seguridad, lo que le ha hecho ganarse el respeto de la sociedad gaditana. Pero sus más firmes convicciones comienzan a tambalearse, no a causa de la difícil situación que vive el Cádiz asediado por los franceses, sino por la inexplicable atracción que empieza a sentir por el capitán José Lobo, rudo marino y corsario a su servicio. El contrapunto al personaje de Lolita lo marca el de su propia hermana menor, Caridad, egoísta y perezosa que, incapaz de tener opinión propia, no ve más que por los ojos de

su marido (también comerciante que no perdona que sea Lolita, y no él, quien se encargue del negocio familiar). Pese a su carácter secundario, no podemos olvidar el personaje de Mari Paz, la doncella de Lolita con quien guarda cierto paralelismo: es una joven isleña de 17 años, responsable y alegre, que con su trabajo ayuda económicamente a su familia. Lolita, que conoce sus buenas aptitudes, le ofrece su ayuda para que se instruya adecuadamente. Pero Mari Paz no logrará que su padre (el salinero Felipe Mojarra) le conceda su autorización: el salinero prefiere para su hija una preparación más acorde para su sexo y para su futuro como mujer casada. El trágico final de este personaje romperá definitivamente cualquier plan de futuro.

En el caso de Pérez Reverte podríamos afirmar que el presente se superpone al pasado. Refiriéndose a su obra creativa afirma: »En cuanto a la materia que manejo, cada cual escribe con lo que es, supongo. Con lo que tiene en los ojos y la memoria»[6] Aunque el novelista (como en su momento hiciera Ramón Solís) se apoya en numerosos documentos históricos que atestiguan la singularidad de la mujer gaditana de aquella época, da un paso más al construir a su heroína Lolita Palma como una mujer más próxima al presente siglo que al XIX: no en balde había afirmado que este personaje estaba inspirado en su propia hija «que ya tiene 27 años y me ha obligado a hacer el esfuerzo de ver el mundo como una mujer». Ya Pérez Reverte había trazado en novelas anteriores interesantes protagonistas femeninas (recordemos *La carta esférica* y, especialmente, *La reina del Sur*)[7] pero ahora llega a afirmar que «le resulta imposible escribir una novela donde la mujer no tenga un papel fundamental», y celebraba que fueran las mujeres «las grandes protagonistas de la literatura del siglo XXI»[8].

También Jesús Maeso, historiador y conocido autor de numerosas novelas históricas, está convencido de que la recreación del pasado desde la ficción constituye la mejor manera de revelarnos el presente:

> Me entusiasma descifrar los problemas de la condición humana buceando en el jardín del pasado y crear unos mundos que pudieron ser posibles. Sostengo que en abrir nuevas visiones de la historia radica la solución a muchos de los problemas actuales […]. Por eso, los que escribimos novelas históricas pensamos que toda pesquisa del pasado ilumina el presente.[9]

Los personajes femeninos más importantes de estas novela —los tres amores del protagonista, Germán Galiana— están caracterizados someramente por su autor: «Inés Muriel, la encorsetada damisela de Cádiz origen de sus dos exilios, la pasional Soledad la Cubana, bailaora de mesón, y la venezolana Lucía de Alba, una hembra de carácter revolucionario» (*art. cit.*, p. 23).

Si tomamos como referente la libertad (tanto de pensamiento como de acción), podemos comprobar cómo cada uno de estos personajes representa un grado diferente en esta escala: desde su negación hasta su reivindicación. Así, Inés Muriel (que rechaza el amor de Germán Galiana), personifica la negación de la libertad, tanto en la expresión

---

[6] En el reportaje «Por qué escribo», *El País Semanal*, 2/1/2011, p.

[7] Acerca de esta novela y de su protagonista Teresa Mendoza, «La Mejicana», afirma Pérez Reverte: «He escrito desde el corazón de una mujer«. Y más adelante, «La aventura es un pretexto para indagar en el corazón de una mujer. La mujer es como un soldado perdido en territorio enemigo. Quería saber por qué es cruel y mala, por qué se calla cuando se calla, por qué es tan valiente y tan peligrosa, por qué te desprecia como hombre» (Entrevista realizada por Miguel Mora en *El País*, 6/6/2002. www.perezreverte.com/articulo/noticias-entrevistas/).

[8] Declaraciones efectuadas al presentar su novela en la XXIV Feria del Libro de Guadalajara –México-: www.emol.com/noticias/magazine/2010/11/29.

[9] «Un novelista en las Cortes de Cádiz» (Suplemento especial *Viva la Pepa 1812-2012*, en *La Voz de Cádiz,* 19/3/2012, p. 22.

de sus verdaderos sentimientos como en el sometimiento a las presiones familiares y sociales:

> …La comedida muchacha vivía en un mundo amanerado de refinamiento y exquisiteces, mientras sus padres esperaban un casamiento provechoso, a la altura del rango de su apellido […]. Pertenecía a una familia ilustre de caballeros, quizá de excesiva soberbia y ambición, con más apellido que fortuna. Había sido educada en la Academia de mister Fosh y de madame Bienvenue, donde había aprendido francés y algo de latín, y tomado clases en las aulas de la Escuela de Nobles Artes. Sin embargo, sometida a las insoportables mojigaterías y a las meticulosas disposiciones morales de su clase social, se negaba a exteriorizar su afecto por Germán en público (93).

Inés Muriel aparece habitualmente cosificada a lo largo de la narración, tanto por parte del narrador como de otros personajes: «una muñeca de porcelana hermosa y atractiva, pero inaccesible y esquiva, […], ataviada de finos tafetanes y brocados que parecían sostenerla de pie» (91).

La bailaora Soledad la Cubana, amante, amiga y confidente de Germán, representa el polo opuesto: tan apasionada en la ejecución de sus bailes como en su relación amorosa con Germán, de talante abierto y liberal, es también muy creyente y devota. Calificada de «insumisa y ardiente» (p. 103), es —frente a la gélida Inés— la encarnación de la belleza sensual: «una bailaora con cuerpo de fuego» (477). Pero aunque Soledad carece de prejuicios, sabe que no podrá ser nada más que la amante de Germán: ni la sociedad admitiría el matrimonio entre ambos (doña Mercedes, la madre adoptiva de Germán, no ve con buenos ojos esa relación) ni ella misma está dispuesta a casarse nuevamente:

> La capacidad de afecto de Soledad hacia él era ilimitada y su caudal de ternura, interminable. Sin embargo él sólo podía ofrecerle una débil chispa de cariño y un pasional afecto. Su vida pasada y su profesión impedían una relación firme. Además, ella era reacia a atarse con los votos del matrimonio, pero le procuraba toda su ardiente pasión y una amistad sin fisuras (p. 80).

La mujer libre —elegida finalmente como esposa por Germán— es natural de esa «tierra libre» que da título a la novela: Venezuela, a donde Germán tiene que huir de la persecución de la que es objeto en su propia tierra. En efecto, la joven Lucía de Alba, que ha visto morir a su padre y a sus hermanos por defender sus ideas (afines a las del libertador Bolívar), representa la rebeldía, la fuerza y el valor de quien ha de reivindicar los derechos de los suyos y salir adelante por sus propios medios. Aunque bajo la apariencia de «niña huérfana y desamparada» (366 y 367), obligada a vender su única posesión por necesidad, Lucía demostrará poseer una suficiencia y un talento sobrados para desenvolverse sola. Germán —que ya para entonces estaba convencido de que no volvería a enamorarse— queda subyugada por la joven mantuana desde su primer encuentro: no sabe si le atrae más en ella «su hermosura, su entereza o la elegancia de sus ademanes. No tenía ante sí el rostro de una mujer vencida, sino el de una mujer indomable y orgullosa que no obstante exhibía la perfecta calma de un lago de aguas tranquilas» (377).

Ante el amor de Germán, Lucía reacciona con cautela. Celosa de su independencia, no acepta un matrimonio que no respete sus ideales y no esté basado en una relación igualitaria: «Sabes que soy una mujer de intimidades, libre e inclinada a la independencia. Por eso quiero ser sincera conmigo misma. No tengo necesidad de lujos y de fortuna. Además, no quiero que nadie me ame por mis desgracias sobrevenidas, o por lástima» (p. 440). Pero el amor no va a suponer una traba para Lucía: una vez que se descubre enamorada, confiesa a Germán: «Ahora me siento libre» (p. 441).

Estas tres mujeres representan otros tantos aspectos de la época: podemos identificar a Inés Muriel con la sumisión (la de España y los españoles durante el Antiguo Régimen); Soledad, con la libertad deseada y sólo en parte conseguida (como la que promulgó la Constitución de 1812, tan rápidamente abolida) y finalmente, Lucía de Alba con la libertad como bien supremo; una libertad no regalada, sino obtenida gracias a su propio esfuerzo: su emancipación como mujer nos remite a la emancipación de las colonias españolas de la metrópolis. Pero también simbolizan el recorrido —sinuoso y complicado— que lleva a cabo la mujer desde el siglo XIX hasta el momento presente para conquistar esa libertad, como inapreciable bien de todo ser humano.

6. UNAS NOTAS PARA CONCLUIR.

Las cuatro novelas que hemos analizado comparten, como ya hemos indicado, un referente común, extensivo a sus principales personajes femeninos cuyas características generales responden a los rasgos socioculturales que configuran las primeras décadas del siglo XIX en España. Sin embargo, resulta especialmente significativo que, a pesar de haberse escrito en diferentes épocas, dichos personajes estén construidos en función del grado de libertad que han logrado alcanzar (o, por el contrario, del grado de sumisión que padecen), como hemos venido comentando a lo largo de este trabajo: en cualquier caso, nos remiten a ese concepto de libertad que, como es sabido, se constituyó durante la etapa a que nos referimos en el bien supremo, máxima aspiración del ser humano, como quedó plasmado en la Constitución de 1812, eje aglutinador de aquellos años y de las novelas que nos ocupan.

Pero a estos rasgos que, inevitablemente, están presentes en la construcción de estas obras, hay que sumar la peculiar configuración ideológica y cultural de cada uno de sus autores, heredera de condiciones y circunstancias muy diferentes en cada uno de ellos; así, las heroínas galdosianas del Episodio Nacional *Cádiz* defienden —gracias a la ficción novelesca— su propio concepto de libertad (impensable en la vida real durante el siglo XIX), mientras que las de Ramón Solís en *Un siglo llama a la puerta* se debaten entre la libertad anhelada y la sumisión impuesta: una situación similar (salvando las inevitables distancias histórico-culturales), a la que encontramos en España durante la década de los sesenta. El triunfo (relativo) de la mujer libre llegará —aunque por el empleo de procedimientos diferentes— en las dos novelas más recientes: *El asedio* (Arturo Pérez Reverte) y *En una tierra libre* (Jesús Maeso de la Torre). En ambas novelas (y, en concreto, en el diseño de estos personajes) es palpable el mayor peso de unas coordenadas socio-históricas actuales relativas al papel que desempeña la mujer.

La credibilidad, la atracción que puedan ejercer sobre los lectores estas mujeres noveladas, nacidas en etapas histórico-literarias diferentes, proviene obviamente de su referente común: una realidad histórica suficientemente conocida y contrastada. Pero no podemos olvidar que gran parte de ese poder persuasivo reside en la construcción retórico-literaria de estos personajes, configurados también a partir de los factores peculiares que conforman el código cultural de sus respectivos autores: se trata, sí, de mujeres cuyo referente real se sitúa en el pasado pero que, gracias a su condición de «mujeres noveladas», nos hablan desde el presente.

7. BIBLIOGRAFÍA.

7.1 FUENTES.

MAESO DE LA TORRE, Jesús: *En una tierra libre*, Barcelona, Grijalbo, 2011.
PÉREZ GALDÓS, Benito: *Cádiz* (Episodio Nacional nº 8, 1ª serie, 1874), Madrid, Alianza ed., 1984, 3ª ed. (Vid. también edición de Pilar Esterán, Madrid, Cátedra, 2003).
PÉREZ REVERTE, Arturo: *El asedio*, Barcelona, Alfaguara, 2010 (Edición Punto de Lectura – Debolsillo, 2011).
SOLÍS, Ramón: *Un siglo llama a la puerta*, Madrid, Ed. Bullón, 1963 (vid. también edición de Alberto Romero Ferrer en Cádiz, Quorum Editores, 2006).

7.2 ESTUDIOS.

ALCALÁ GALIANO, Antonio, *Recuerdos de un anciano* (2012; 1ª ed. 1878), Barcelona, Crítica, 2009.
CANO, Inmaculada (1994), «La mujer y las tertulias gaditanas: una aproximación a través de los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós», en Cinta Canterla (coord.): *La mujer en los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad, 415-421.
CANTOS CASENAVE, Marieta (2004), «La mujer en el Cádiz de las Cortes», en Mª José de la Pascua y otras (eds.): *Mujer y deseo*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad / Instituto Andaluz de la Mujer, 91-101.
ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1963), *Leyendo a Ramón Solís*, Cádiz, Publicaciones de la Caja de Ahorros.
ESPIGADO, Gloria(2006), «Las mujeres en el nuevo marco político», en Isabel Morant (dir.) y otras: *Historia de las mujeres en España y América Latina.- Del siglo XIX a los umbrales del XX*, vol. III, Madrid, Cátedra, 27-60.
ESPIGADO, Gloria y Ana SÁNCHEZ (1999), «Formas de sociabilidad femenina en el Cádiz de las Cortes», en Margarita Ortega y otras (eds.): *Género y ciudadanía. Revisiones desde el ámbito privado*, Madrid, UAM, 225-242.
ESPIGADO, Gloria y Mª José de la PASCUA (1999), *Pautas históricas de sociabilidad femenina*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2003, 2ª ed.), *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA.
FOLGUERA Crespo, Pilar (1997), «Las mujeres en la España contemporánea», en Elisa Garrido (ed.) y otras: *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis.
GARCÍA ANAYA, Beatriz y otras (1999), «*El Cádiz de las Cortes: Un siglo llama a la puerta*», en Alberto González Troyano (coord.), Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (eds.)*, Historia, Memoria y Ficción (1750-1850)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 95-104.
GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (2004), *El Cádiz romántico*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, Mª Victoria (1986, 2ª ed.), «La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)», en Mª Ángeles Durán y otras (eds.): *Mujer y sociedad en España*, Madrid, Instituto de la Mujer / Ministerio de Cultura, 47-107.
MAESO DE LA TORRE, Jesús(2012), «Un novelista en las Cortes de Cádiz», en Suplemento especial *Viva la Pepa 1812-2012* de *La Voz de Cádiz*, 19 marzo 2012, pp. 22-23.
ROMERA CASTILLO, José y otros (eds.) (1996), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros.
ROMERO FERRER, Alberto (2012), *Escribir 1812. Memoria histórica y literatura*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces / Fundación José Manuel Lara.
SOLÍS, Ramón: *El Cádiz de las Cortes* (1964; 1ª ed.1958), Barcelona, Plaza & Janés.
—— (1964), *Génesis de una novela histórica*, Ceuta, Aula Magna.

LAS *TOCAORAS* DE FLAMENCO EN LA ANDALUCÍA DE FINALES DEL SIGLO XIX: SIMILITUDES Y DISCREPANCIAS ENTRE PRÁCTICAS Y REPRESENTACIONES

Vinciane Trancart
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Todavía hoy llama la atención la ausencia de mujeres guitarristas en los espectáculos de flamenco. Unos siguen considerando la guitarra un instrumento masculino y para justificar este prejuicio alegan la tradición o el hecho de que sea necesaria mucha fuerza física para tocar este género artístico.

A pesar de ello, existen escritos e iconografías que aluden a *tocaoras* de flamenco a finales del siglo XIX, lo que deja suponer que en aquella época las mujeres tocaban la guitarra flamenca, por lo menos, en ciertas circunstancias. En una sociedad patriarcal y católica como la andaluza finisecular, en la que las mujeres eran dignificadas ante todo como esposas y madres, resulta interesante estudiar una actividad aparentemente desvinculada de las funciones que se les atribuyen principalmente, una actividad artística que no les permite lucir y brillar de la misma forma que otro arte como el baile por ejemplo, donde se pone en valor su belleza y sensualidad. Al mismo tiempo, este estudio se centrará en mujeres gitanas ya que, desde sus orígenes, el flamenco ha tenido a excelentes intérpretes entre los gitanos.

Por lo tanto, se analizarán y contrastarán las prácticas de esas *tocaoras* con sus representaciones iconográficas desde los años 1850 hasta el final del siglo, en el momento en que se desarrolla el flamenco como género artístico en Andalucía a la vez que « expresión de sociabilidad, de relación entre sujetos sociales » (Cruces Roldán 2002b: 58). En un primer momento, se mostrará cómo se representa la práctica guitarrística femenina en la época. Se comparará después su actividad en lo privado con su actuación en los escenarios públicos, para acabar estudiando la ambigüedad de las representaciones mentales de la opinión pública de aquel periodo, unas representaciones basadas en la reputación de aquellas mujeres y en iconografías publicitarias.

1. LA PRÁCTICA GUITARRÍSTICA DE LAS FLAMENCAS A TRAVÉS DE ICONOGRAFÍAS

Primero, se puede comprobar la existencia de una práctica femenina de la guitarra flamenca en el siglo XIX en cuadros costumbristas, que pueden ser estudiados —con cierta prudencia— como testimonios de la época, dado que los pintores costumbristas andaluces pretendían reflejar fielmente el ambiente y la vida cotidiana en todos sus aspectos, incluyendo los momentos festivos, sin intención de crítica (Gómez-Moreno 1993: 193). En realidad, había un doble movimiento por parte de los pintores: por un lado, influenciados por la demanda extranjera que pedía algo exótico y por la huella goyesca, se orientaban hacia temas considerados nacionales a través del llamado «costumbrismo»; por otro lado, opinaban que los extranjeros deformaban la realidad considerando típicamente españolas unas tradiciones que aparecían a los ojos de los españoles de la época como caricaturas o clichés. De ahí que «se exaltaba lo nacional y popular frente a lo extranjerizante o lo que por tal se tenía» (Álvarez Barrientos 1998: 13). Por lo tanto, los pintores intentaban corregir esa falsa imagen al mismo tiempo que respondían a la demanda extranjera por razones económicas. Entre esas obras, cabe destacar el cuadro *Jaleando en la puerta del cortijo* del

sevillano Manuel Cabral y Bejarano (1854).[1] Los dos personajes principales, puestos de relieve por los colores vivos de su ropa y la luz de su rostro, son una mujer de pie bailando y tocando las palmas, y otra a la derecha, sentada, que acompaña a la primera con la guitarra. Como lo indica el título, se sitúan en la entrada de una finca típica del campo andaluz. Un hombre sentado en una silla en el rincón izquierdo del cuadro, y un enano o niño sentado en el suelo a la derecha las jalean tocando las palmas. Detrás, tres personajes completan el público y asisten a la escena de forma más o menos distraída. Este cuadro representa pues el toque femenino como complemento del baile femenino, en un círculo familiar o amical, en un entorno rural probablemente andaluz.

Pero las mujeres llegan a tocar en otros ámbitos como lo pone de relieve el cuadro de Andrés Cortés Aguilar de 1862 titulado *Artistas flamencos en interior burgués* (1862).[2] Aquí también el personaje central es una *tocaora* sentada en una silla en la casa de una familia burguesa. A pesar de situarse ligeramente a la izquierda del cuadro, protagoniza la escena ya que toda su figura está iluminada, desde el mantón rojo hasta la falda amarilla, pasando por la cara de un blanco rosado y la guitarra de naranja y marrón. Además, la joven atrae las miradas de los personajes que la rodean. En frente de ella, se ve de lado a un hombre sentado que lleva otra guitarra. Parece muy atento, como si intentara imitarla o acompañarla. Detrás de ella, una niña y otro hombre de pie, apoyado en una silla, están fijándose también en la música, mientras que los cuatro personajes restantes participan de más lejos en este acto musical. El interior representa un salón de una familia acomodada con una chimenea, cuadros en las paredes, un sillón y una mesa, además de las sillas ocupadas por los habitantes. Esta escena muestra, por lo tanto, la práctica guitarrística de una mujer delante de un público adinerado a quien viene a mostrar y posiblemente a enseñar el toque flamenco.

En el mismo periodo, similares escenas de toque femenino aparecen en cuadros costumbristas representando distintos contextos festivos: a veces, en el campo, en *Fiesta campestre* de Eduardo Cortés Cordero (1837-1903) o *Fiesta en el campo* de José García Ramos (1852-1912); otras veces, en posadas con *Baile en una venta* (1850) de Rafael Benjumea y *Fiesta en la venta* de José García Ramos; y también, en casas de vecindad, como por ejemplo en el cuadro de John Phillip (1817-1867) titulado *Fiesta en un corral de vecinos* (Pablo Lozano 2009: 26-29). Todas estas obras costumbristas atestiguan la costumbre que tenían las mujeres de tocar en varios ámbitos y clases sociales, rodeadas de hombres y mujeres, bien fueran familiares o amigos.

Se suma a ese testimonio el de fotografías realizadas por profesionales como Emilio Beauchy en Sevilla. Quedan de él retratos de las chicas de la familia Loreto. En uno de ellos, está la joven Antonia sentada, con el pie en el reposapiés y las manos dispuestas en la guitarra como tocando. Incluso se ve su concentración en su mirada fijada hacia la mano izquierda mientras realiza los acordes (1889a).[3] En otra fotografía, las cuatro hermanas forman un cuadro flamenco de manera que María toca la guitarra para acompañar a la bailaora, en este caso Geroma. A su lado se conoce a Antonia y a la pequeña Magdalena que tocan las palmas y posiblemente cantan a la vez (1889b).[4] Estas fotografías se insertan en una serie de retratos de mujeres artistas con guitarras sacadas por el mismo representante de la Casa Beauchy (1889c; 1889d; 1889e; 1889f). Todos estos clichés están tomados en su estudio sevillano de la calle Sierpes, como lo precisa el pie de las fotos, y

---

[1] Anexo 1. Manuel Cabral Aguado y Bejarano (1854), *Jaleando a la puerta del cortijo*, 1854, óleo sobre lienzo, 64x50 cm, http://www.carmenthyssenmalaga.org/es/obra/32, consulta el 15-10-2012.

[2] Anexo 2. Andrés Cortés Aguilar (1862), *Artistas flamencos en interior burgués*, óleo sobre lienzo, 109x150 cm, <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=109764>, consulta el 11-10-2012.

[3] Emilio Beauchy [antes de 1889a], *Antonia Loreto tocando la guitarra*, tarjeta americana, papel albúmina, 160x110 mm, consultable en la BNE.

[4] Emilio Beauchy [antes de 1889b], *Grupo flamenco femenino de Antonia, Jeroma, María y Magdalena Loreto*, tarjeta americana, papel albúmina, 160x111 mm, consultable en la BNE.

suponen por lo tanto que se hubiera efectuado una puesta en escena, lo que revela la voluntad de fijar la imagen de artistas que querían aprovechar la nueva técnica fotográfica para dejar una huella de su actividad creadora. En este contexto, la guitarra es el elemento visible y, por lo tanto, significativo de dicha expresión artística de las mujeres.

Al contrario de las representaciones iconográficas, quedan pocos testimonios escritos ya que en una España mayoritariamente analfabeta, pocos flamencos podían compartir su experiencia redactándola. No obstante el cantaor y letrista Fernando «El de Triana» (1867-1940), publica en 1940 sus memorias bajo el título *Arte y artistas flamencos*, incluyendo fotografías. En este libro llama la atención el gran número de mujeres retratadas con guitarras. Además, gran parte de ellas están en posición de tocar, lo que supone la adquisición de una técnica guitarrística o por lo menos cierta familiaridad con el instrumento. En efecto, la mano izquierda que forma la armonía y la derecha que produce la melodía y el ritmo están dispuestas según las especificidades del toque flamenco: así en algunas fotografías que la representan, María Valencia «La Serrana» (Triana 1935: 35), Concha «La Carbonera» (1935: 39), Carmelita Borbolla (1935: 43), Antonia Gallardo Rueda «La Coquinera» (1935: 43), Enriqueta «La de Macaca» (1935: 88) y «La Antequerana» (1935: 243) llevan la guitarra alta, actitud propia del toque de la época. Además las mismas fotografías permiten ver que apoyan el dedo mayor o el anular de la mano derecha en la caja para impulsar los rasgueados y dar fuerza a la melodía que se efectúa mediante el pulgar. Estos detalles sugieren que sabían tocar la guitarra, lo que viene confirmado por comentarios de Fernando «El de Triana» sobre sus vidas. Éste precisa, por ejemplo, que «La Antequerana» «era una guitarrista de buena escuela» (1935: 243). De Trinidad Huertas, «La Cuenca», nota que «fue una excelente guitarrista» (1935: 146). Añade que María Aguilera acompañaba con talento a su hermana «Paca» cuando cantaba de niña (1935: 160). Aunque al componer las biografías de mujeres Fernando «El de Triana» insistiera más en su baile y cante, estas precisiones permiten aclarar qué artistas femeninas tocaban la guitarra en la época. Este precioso documento revela pues la presencia de guitarristas en el flamenco a finales del siglo XIX, como lo recalcan los trabajos de investigación de Loren Chuse y Eulalia Pablo Lozano (Chuse 2007: 137-146; Pablo Lozano: 2009). Ahora bien, para entender la relevancia de su toque en aquella sociedad hace falta analizar los contextos en que actuaban.

2. Una práctica esencialmente privada

A la vez que se desarrolla en los cafés cantantes, el flamenco se sigue interpretando en el espacio privado donde perdura su carácter festivo. Los círculos privados son de distintos tipos, empezando por los cortijos y los salones de las clases acomodadas, como en los dos cuadros costumbristas presentados anteriormente, que son lugares propios de la familia y sus amigos cercanos. Además, las tabernas, las ventas, las calles y los campos, y más aún los corrales de vecinos llegan a ser privatizados. Así, el espacio privado no se definirá por el número de personas que forman el público sino por su « valor de uso », por oposición al «valor de cambio del flamenco en los espacios públicos» (Cruces Roldán 1996: 121-122). En esta definición, las guitarristas tocaban con más frecuencia en aquellos contextos privados, según los detalles que se conocen: así, Fernando «El de Triana» apunta que María Aguilera tocaba de niña en la Plaza de Villasis de Sevilla (1935: 160), que se convierte entonces en un área de juegos infantiles, es decir, en un espacio público privatizado. Asimismo, Ricardo Molina relata que la cordobesa Dolores «La de la Huerta» «cantaba en la puerta de su casa, acompañada por su guitarra, sin falsetas y sin variaciones instrumentales» (Chuse 2007: 30), lo que atraía a todos los aficionados que iban a la localidad cordobesa y se acercaban a oírla. En este caso, seguramente también Dolores «La

de la Huerta» tocara por el mero gusto y placer de los asistentes sin solicitar remuneración, es decir que se trataba de un uso privado del instrumento. En cuanto a Merced Fernández Vargas (1834-1912), más conocida como «La Serneta», hacía muestra de sus talentos esencialmente en reuniones privadas, aunque en su tiempo fue reputada por gozar «de un gran prestigio entre la afición y los mismos profesionales más destacados» (Blas Vega 1988: 691-692). Esos ejemplos atestiguan que las mujeres tocaban principalmente en círculos privados, lo que corresponde a los espacios en los que solían evolucionar y actuar en el siglo XIX dado que se les atribuía, como principal cuidado, el hogar y la familia.

Partiendo de esa concepción tradicional, se tiene que poner de relieve la función esencial que tuvieron que desempeñar las mujeres en cuanto a la transmisión de la cultura flamenca y, particularmente, de la guitarra en el seno de la familia, por ser la educación uno de sus principales papeles asignados como madres. Aunque falten documentos para describir precisamente cómo lo hacían, es de suponer que muchas madres debieron de enseñar a sus hijos a tocar la guitarra, igual que lo hicieron en el cante o en el baile, como lo explica Cristina Cruces Roldán:

> La *matrilinealidad* es […] la secuencia preferente de difusión y conservación de las estructuras musicales básicas y las variantes comarcales, e incluso familiares, de su ejecución, dado que la focalidad femenina ocupa muy frecuentemente el marco de las relaciones informales, las costumbres y hábitos que forman parte de lo cotidiano y lo doméstico, mientras que la posición del varón prevalece en los ámbitos formalizados y públicos de la vida social. Mientras el hombre es el ser temido respecto al cual los hijos adoptan actitudes de distanciamiento, la mujer está imbuida de afectividad e identificación para los hijos en la cultura andaluza. La mujer-madre, que se convierte en centro referencial de otras prácticas y ritos sociales, adquiere en el flamenco una relevancia inestimable (1996: 132).

En el caso de la guitarra, pocos nombres de madres guitarristas han pasado a la posteridad excepto cuando sus hijos guitarristas han llevado el nombre materno en su apodo (a pesar del anacronismo, se puede citar al el ejemplo del célebre Paco de Lucía). Esto se deberá al hecho de que existieran pocos testimonios escritos sobre las prácticas privadas, como ya se ha mencionado. En cambio, se conocen a algunas mujeres que enseñaron de forma profesional. En particular se sabe que la transmisión de los conocimientos del toque por las mujeres pudo realizarse fuera del hogar ya que algunas artistas hicieron del toque su medio de vida. Así la docencia puede entenderse como una prolongación dentro o fuera del hogar del papel de educadoras atribuido a las mujeres. Pero en el caso de las profesionales, su práctica artística se convierte en apertura hacia una mayor presencia en el espacio público. Por ejemplo, «La Serneta» impartió clases privadas de guitarra a los aristócratas madrileños durante varios años (Blas Vega 1988: 691-692). Sin embargo, dado que se trataba de clases particulares, era una actividad a medio camino entre lo privado y lo público. Además, se tiene que matizar el papel meramente guitarrístico de esta artista ya que se conocía como «La madre de la *soleá*», pues era ante todo cantaora. Y fue cuando se retiró del cante que tuvo que dar lecciones de guitarra para ganarse la vida por las dificultades financieras que encontró, como lo atestigua una entrevista que le hizo Roberto de Palacio en 1895. Y a la par, impartía clases de cante: «Cuando frecuentaba Palacio, se codeaba con la aristocracia, y tenía discípulos de cante en familias linajudas, como la de Medinaceli, de Salamanca, de Prima, de Yarabo, Castellones y otras» (Blas Vega 1988: 691-692). Este detalle nos lleva a formular la hipótesis de que la práctica docente de la guitarra por las mujeres se solía restringir al hecho de acompañar otro tipo de clase artística.

En efecto, este aspecto de tocar la guitarra como complemento de otra actividad era fundamental y formaba, en parte, la especificidad del toque femenino en la época:

algunas mujeres llegaron a tocar en los cafés de cante porque lo hacían al mismo tiempo que otro arte. Loren Chuse defiende la idea de que haya existido una «tradición olvidada» de *tocaoras* en los cafés cantantes (2007: 140) pero en realidad, aquella costumbre solo pudo existir en condiciones específicas. En estos establecimientos donde se dieron espectáculos públicos de flamenco a finales del siglo XIX, las mujeres que tocaban la guitarra solían participar en la función como cantaoras, y sobre todo como bailaoras, porque estas actividades les permitían brillar ante una clientela esencialmente masculina. Entonces, la guitarra servía, útilmente, de apoyo para dar el tono del cante o indicar el ritmo del baile. Esto explica que las bailaoras y cantaoras se valieran de la guitarra en los tablaos. Sobre todo en los orígenes del flamenco, cuando el baile, el cante y el toque todavía estaban en sus principios, los artistas eran a menudo polifacéticos, es decir que solían cantar, bailar y tocar a la vez. Esto puede explicar que en las mencionadas fotografías de *Arte y artistas flamencos*, las mujeres posen como tocando, porque poseían una técnica suficiente para acompañarse a sí mismas. Por eso, Fernando «El de Triana» las describe a menudo como especialistas de otro arte: así menciona a «La Serrana» como a una «gloria del cante gitano» (1935: 35); a Concha «La Carbonera» como una flamenca «exclusiva del buen arte de bailar» (1935: 39), y a Carmelita Borbolla como una «buena bailaora» (1935: 43). Asimismo, para él, Antonia Gallardo era ante todo «la esencia pura del baile clásico flamenco» (1935: 49), Enriqueta «La de Macaca» una talentosa «cantaora y bailadora» (1935: 87), y «La Antequerana» daba esperanzas de convertirse en una «lumbrera del cante levantino» (1935: 243). Estas reflexiones muestran que, a pesar de que se las representara como guitarristas en fotografías, se las consideraba especialistas de otro arte. Así, probablemente no eran expertas del instrumento, pero debían utilizar la guitarra para acompañarse ellas mismas sus cantes o sus bailes con la guitarra.

En efecto, en los cafés cantantes, que eran entonces los espacios públicos en que se daba el flamenco, la guitarra se impuso como el instrumento privilegiado para el acompañamiento de los bailes y cantes. Conjuntamente, se fue afirmando como un instrumento de hombres por razones que se pueden explicitar o sugerir de la forma siguiente: primero, la guitarra se solía practicar y enseñar en barberías, unos lugares donde solo los hombres se afeitaban. Allí, la guitarra seguía siendo, desde varios siglos, el instrumento de divertimiento privilegiado, como lo pusieron de relieve varios investigadores (Riojas 2000: 76-88). Eso explica en parte que, en una sociedad en la que había una fuerte separación de los sexos, el toque se convirtió en una actividad esencialmente, si no únicamente masculina, excluyendo a las mujeres de esta práctica, por lo menos en lo profesional. Además, en los cuadros flamencos, compuestos por representantes del cante, del baile y del toque, el guitarrista solía asumir las funciones de director artístico y contratante, como se ve en los carteles que daban noticia de las funciones nocturnas a los clientes. Se puede leer en un anuncio del Café Filarmónico (abierto en la Calle Amor de Dios de Sevilla a partir de 1878): «Gran cuadro de baile flamenco dirigido por el eminente profesor de guitarra Juan Gómez (Habichuela)». En otra ocasión se lee igualmente: «Gran Cuadro Flamenco dirigido por el maestro de guitarra Juan Ganduya (á) Habichuela» (Blas Vega 1987: 55)[5], y así en otros anuncios de la época. El guitarrista gozaba de un papel de mando tradicionalmente reservado a los hombres. Por consiguiente se entiende que el toque flamenco no fuera practicado por mujeres, salvo para acompañar un arte considerado más propio de su sexo.[6] Una última explicación de la predominancia de los *tocaores* varones en el espacio público en aquel momento, es el progresivo desarrollo de la guitarra flamenca como instrumento virtuoso y solista. Al convertirse en instrumento de concierto, la guitarra cobra cada vez más importancia en el

[5] Anexo 3.

[6] En este aspecto, fue también más difícil para las mujeres llegar a ser cantaoras que bailaoras por considerarse el baile flamenco más seductor y por lo tanto una actividad apropiada del «bello sexo».

cuadro. De ahí su apropiación por los hombres que necesitaban afirmar su importancia en el escenario, al lado de las estrellas del baile. De hecho, se ha visto que era posible que una mujer tocara en un cuadro flamenco si era totalmente femenino, como en el retrato de grupo de las hermanas Loreto realizado por Beauchy, y en otros retratos publicados en *Arte y Artistas flamencos*. Al contrario, en los cuadros flamencos mixtos, el guitarrista siempre era un hombre. Al tomar en cuenta estos argumentos, se puede entender que la guitarra cumpliera entonces una función de «instrumento de poder» masculino, para citar la expresión de Cristina Cruces Roldán (2002: 13), y eso a pesar de que los *tocaores* se situaban en la parte trasera o, por lo menos, en un lado del escenario, mientras que las mujeres actuaban en la parte central y delantera.

3. Ambigüedad de la imagen de la *tocaora:* entre mala reputación y sobrerrepresentación

El contexto que se acaba de describir era poco acogedor para que las mujeres tocaran la guitarra en los espacios públicos, revelando un contraste entre la reputación que tenían las que lo intentaron y la manera en que se utilizaba su imagen pública. Hubo pocas *tocaoras* profesionales de flamenco: de manera general, las guitarristas no tenían visibilidad pública y cuando lograban ser profesionales, estaban menos retribuidas que los hombres. Sobre todo, a diferencia de ellos, tenían que asumir la reputación de mujeres ligeras. Las artistas femeninas eran las víctimas privilegiadas de las críticas (Salaün 2011: 191-210), por su identificación con «mujeres de arte», expresión que tenía entonces el segundo sentido de prostitutas en el hablar popular sevillano (Cruces Roldán 1996: 131). Se les reprochaba su modo de vida, en particular su excesivo consumo de alcohol que se consideraba decadente para la mujer. Este modo de vida lo asumían las flamencas como lo muestran las fotografías que presentan a mujeres con una guitarra, una copa y una botella de alcohol como accesorios complementarios de ésta. En un retrato fotográfico, «Pepa Ruiz» tiene a su alcance una botella de vino tinto y un vaso medio vacío en una mesa en la que está apoyada una guitarra (1935: 33).[7] En otro, «La Bocanegra» hace un brindis apoyándose al mismo tiempo en una guitarra puesta en sus rodillas (1935: 29).[8] En otros retratos, beben y fuman de forma ostentativa. Esos comportamientos añadidos al hecho de que vivieran de noche, debido a los horarios de los espectáculos, perjudicaban su imagen pública. Su forma de vestir influenciaba igualmente su fama, como en el caso de una de las artistas más originales de su tiempo, la cantaora, bailaora y *tocaora* Trinidad Huertas, «La Cuenca». Inauguró un número en que vestía de torero, refiriéndose a una actividad y a un traje varoniles por excelencia, y con éste parodiaba la fiesta nacional. Por una parte, obtuvo grandes éxitos en España y en el extranjero, hasta en el Nuevo Circo de París en 1887, por ejemplo (Chuse 2007: 27). Pero, por otra parte, sus innovaciones suscitaron comentarios despreciativos, porque se colocaba «al margen de los condicionamientos sociales» imperantes, como lo recalca Eulalia Pablo Lozano (2009: 69). Desempeñaba en el escenario papeles entonces considerados específicamente masculinos lo que acabó provocando críticas en la opinión pública.

Quizás por el rechazo que tuvieron que soportar, muchas mujeres que habían aprendido a tocar ese instrumento de niñas debieron renunciar hacerse profesionales y, a veces, incluso dejaron de tocar. Por ejemplo, «La Antequerana» desapareció un día del mundo artístico sin que se supiera más de ella (Triana 1935: 243). En cuanto a las pocas que emprendieron una carrera artística, solían abandonarla al casarse. Adela Cubas constituye un caso excepcional, en la medida en que, nacida a finales del siglo XIX, llegó a

[7] Anexo 4.
[8] Anexo 5.

ser profesional a principios del siglo XX. Pero pudo alcanzar este nivel musical porque falleció su marido después de cuatro años de matrimonio. Ella había dejado la carrera artística y la retomó tras la muerte de su esposo. Ahora bien, en la segunda década del siglo XX confesó en una entrevista a la escritora y periodista feminista Carmen de Burgos, apodada «Colombine», que tenía muy difícil abrirse un camino de guitarrista profesional por ser mujer y además fea, recalcando la importancia del aspecto físico de las mujeres que ambicionaban actuar en las tablas (Burgos: 1916).

Es imprescindible tomar en cuenta este último aspecto a la hora de entender el desfase entre el débil número de *tocaoras* y su sobrerrepresentación en iconografías, siendo ellas mucho más representadas que los hombres, aunque éstos toquen más, sobre todo delante de los parroquianos de los cafés. Muy a menudo, se representa a mujeres con guitarras a su lado, sin que toquen, con el mero objetivo de poner en valor los elementos del flamenco que posean el mayor poder de seducción visual. En el escenario, el tocar la guitarra sentada no permite a las mujeres enseñar su cuerpo ni mostrar su sensualidad dado que el toque es una actividad estática. En cambio, en las imágenes, la guitarra se utiliza como símbolo del flamenco: evoca la música y por lo tanto el movimiento de la fiesta y del baile femenino, que es uno de los ingredientes más exitosos del espectáculo flamenco. Además, la forma de la guitarra evoca las curvas del cuerpo femenino, como ya lo recalcaban poemas y cantares del siglo XIX en los que la guitarra era evocada como motivo tradicional de la literatura popular. Por ese poder de evocación, se entiende que se utilizara frecuentemente este instrumento de cuerdas como decoración, al lado de bailaoras y cantaoras, aunque no se mencionara en ningún documento que tocaban la guitarra. Por ejemplo, entre los retratos fotográficos insertados en sus memorias, Fernando el de Triana ha añadido a muchas más mujeres con guitarras de las que presenta como *tocaoras*. Entre todas estas, tan solo se mencionará aquí a tres artistas del siglo XIX, Antonia Torres, «La Gamba» (1935: 54), «La Melliza» (1935: 169), y «La Paca» (1935: 107),[9] por el interés que presenta su postura al lado del instrumento: Antonia Torres está de pie, manteniendo la guitarra verticalmente a su derecha, lo que contribuye a la majestad de su actitud, reforzada por la mirada orgullosa y la mano izquierda en la cadera. El instrumento aparece como un motivo de orgullo de la joven a la que se define como bailaora y cantaora. «La Melliza» aparece en una postura similar (al lado de «La Honrá»), aunque tenga la guitarra puesta en una mesa detrás de ella a la izquierda, de forma que se vea a la bailaora ligeramente de lado. En esta imagen, el instrumento viene con una serie de elementos simbólicos: la Giralda remite a la ciudad de Sevilla; la botella y la copa de vino se refieren a las fiestas populares, mientras que los vestidos, los mantones de Manila y la pandereta recuerdan el flamenco. Asimismo, la guitarra es tanto un objeto de orgullo para la sonriente mujer como un símbolo de Sevilla, de las fiestas y del flamenco. Por último llama la atención el retrato de «La Paca» a quien se menciona exclusivamente como bailaora. A pesar de ello, está sentada en una silla y tiene los pies en el reposapiés, con una guitarra en las rodillas que está colocada de manera que se pueda ver su volumen y admirar su forma armoniosa. Además, la bailaora descansa ligeramente la mano izquierda y el codo derecho sobre la caja del instrumento, apoyando la cabeza en la mano derecha inclinada con elegancia. La fotografía expone simbólicamente el hecho de que una artista de baile flamenco necesitara apoyarse en la guitarra para ritmar sus pasos; por otra parte, la bailaora deja los pies en el reposapiés, igual que un guitarrista. Hay que tener en cuenta que, posiblemente, muchas más artistas de baile y de cante sabían tocar el instrumento de cuerdas, pero es algo difícil de averiguar porque dicha práctica permanece en la sombra en comparación de otras actividades artísticas o familiares.

De esta forma, mientras que el silencio permanece a propósito de su práctica real, se vislumbra la ambigüedad de unas imágenes que ponen de relieve un fuerte vínculo entre

[9] Anexos 6 a 8.

las mujeres y el instrumento. En las iconografías, prevalece el aspecto estético de los objetos y sujetos. Así, por la belleza que se le reconoce a la mujer, se la representa de forma privilegiada, en particular en publicidades del periodo como los llamados carteles-cuadros andaluces realizados por renombrados pintores con motivo de las fiestas primaverales. Estos cuadros de grandes dimensiones servían y se hacían para carteles, y tenían una importante difusión por su reproducción litográfica y su transformación ulterior en postales. Por ejemplo, el cartel-cuadro de Salvador Clemente, de 1897, dio lugar a, por lo menos, mil carteles.[10] Representa a una amazona ferial que lleva una falda sobre la que apoya una gran pandereta conteniendo flores que, rebosantes, caen a sus pies, en un sombrero y una guitarra. Como en otras ocasiones, el instrumento se utiliza como símbolo de las costumbres andaluzas, junto con el típico sombrero cordobés y la vista aérea de Sevilla, con la Giralda destacando sobre el azulado cielo andaluz, detrás del personaje. El género del cartel-cuadro nace y está de moda a partir de 1881, pero se siguen tomando modelos femeninos a lo largo del siglo XX, en obras de pintores tan famosos como Gonzalo Bilbao para citar a éste último, del que cabe destacar, por ejemplo, su *Cartel* de 1900.[11] Ésta vez se exhiben las dos caras doliente y festiva de la Semana Santa y Feria andaluzas con una mujer vestida de blanco, con mantón de Manila amarillo, que contrasta con otra mujer que lleva la mantilla negra de la penitente. En una parte iluminada del cartel, a los pies de la mujer alegre, la guitarra parece llamarle la atención, confirmando una vez más la utilización de la guitarra como símbolo festivo en Andalucía. Además, la guitarra descansa junto con un escudo de Sevilla y unas castañuelas en una bandera de España desplegada que pende desde arriba. Esto significa que la estrategia publicitaria lleva a reunir en un mismo cuadro-cartel los símbolos de la fiesta andaluza y los símbolos nacionales, para dar al cartel-cuadro una dimensión más universal. Así la representación iconográfica de una mujer con una guitarra se convertirá, a pesar de su desconexión con la práctica, en una asociación simbólica de gran alcance y poder comercial a lo largo del siglo XX.

Para concluir, a pesar de que se tengan pocos detalles sobre la práctica del toque femenino en el ámbito flamenco, se puede afirmar con certeza que las mujeres sí tocaban a finales del siglo XIX, aunque mayoritariamente como aficionadas, en círculos privados, y a menudo para acompañarse sus propios cantes y bailes. En este contexto andaluz y gitano, muy segmentado entre los sexos, las mujeres no tenían sitio como *tocaoras* en el cuadro flamenco, sobre todo en las tablas, siendo esta actividad considerada masculina, sobre todo a medida que se fue afirmando la especialización de cada artista en una disciplina propia. Entonces, se hace patente el contraste entre la reputación que tenían las mujeres que tocaban la guitarra en la opinión pública por una parte, y la exhibición de su imagen con guitarra, incluso para carteles publicitarios, por otra.

A la luz de este análisis, se entiende la importancia del paso que, entre finales del XIX y principios del XX, dieron las primeras *tocaoras* profesionales, reconocidas como tales, al salir del ámbito doméstico. Una de ellas, Matilde Cuervas (1888-1956), logró este paso porque venía del mundo de la música clásica, estaba casada con el guitarrista profesional clásico Emilio Pujol, y aprendió a tocar en casa, fuera del ambiente flamenco tradicional. En cuanto a Adela Cubas, que se hizo profesional porque fue viuda joven, actuó en el Teatro Guayarre de Barcelona, del 5 al 19 de julio de 1917. Según José Luis Ortiz Nuevo, en esa ocasión no acompañó a un cantaor, sino que fue ella quien llevó a su cantaor y asumió la dirección artística del cuadro que se ofreció al público (Pablo Lozano 2008: 54-

---

[10] Anexo 9. Salvador Clemente (1897), *Cartel de fiestas de la primavera en Sevilla*, óleo sobre lienzo, 212x108 cm, Museo de artes y costumbres populares de Sevilla, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MACSE/?lng=es>, consulta el 12-VI-2012.

[11] Anexo 10. Gonzalo Bilbao (1900), *Cartel*, óleo sobre lienzo, 272x122 cm, Museo de artes y costumbres populares de Sevilla, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/MACSE/?lng=es>, consulta el 12-VI-2012.

55). Así, en 1917 fue una de las primeras veces en que se invirtieron los papeles tradicionales, siendo la guitarrista la principal artista y el cantaor el artista invitado.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. & ROMERO FERRER, A., (1998), «En torno a las nociones de Andalucismo y Costumbrismo», en *Costumbrismo andaluz*, Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 11-18.

BEAUCHY, E. [antes de 1889a], *Antonia Loreto tocando la guitarra*, tarjeta americana, Sevilla.

—— [antes de 1889b], *Grupo flamenco femenino de Antonia, Jeroma, María y Magdalena Loreto*, tarjeta americana, Sevilla.

—— [antes de 1889c], *Jeroma Loreto sentada con su guitarra*, tarjeta americana, Sevilla.

—— [antes de 1889d], *Jeroma Loreto y su guitarra*, tarjeta americana, Sevilla.

—— [antes de 1889e], *La Parrala tocando la guitarra*, tarjeta americana, Sevilla.

—— [antes de 1889f], *Soledad tocando la guitarra*, tarjeta americana, Sevilla.

BILBAO, G. (1900), *Cartel*, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/imgdomus/MACSE_IMAGENES/fondos_pre/MACSEFdo01021a_SEQ_001_P.JPG>, consulta el 12 de junio de 2012.

BLAS VEGA, J. (1987), *Los cafés cantantes de Sevilla*, Ed. Cinterco, Madrid.

BLAS VEGA, J. & RÍOS RUIZ, M. (1988), «La Serneta». *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, 2, Editorial Cinterco, Madrid, pp. 691-692.

BURGOS (DE), C. (1910 2ª ed.), *Confesiones de artistas,* V. H. de Sanz Calleja Editores, Madrid.

CABRAL AGUADO Y BEJARANO, M. (1854), *Jaleando a la puerta del cortijo*, <http://www.carmenthyssenmalaga.org/es/obra/32>, consulta el 15 de octubre de 2012.

CHUSE, L. (2007), *Mujer y flamenco*, Signatura Ediciones de Andalucía, Sevilla.

CLEMENTE, S. (1897), *Cartel de fiestas de la primavera en Sevilla* <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/imgdomus/MACSE_IMAGENES/fondos_pre/MACSEFDE01145B_SEQ_002_P.JPG>, consulta el 12 de junio de 2012.

CORTÉS AGUILAR, A. (1862), *Artistas flamencos en interior burgués*, <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=109764>, consulta el 11 de octubre de 2012.

CRUCES ROLDÁN, C. (2002a), «De cintura para arriba: hipercorporeidad y sexuación en el flamenco», en *Actas IX Congrés d'Antropologia,* FAAEE, Barcelona, pp. 1-22.

—— (1996), *(ed.)*, *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*, Centro Andaluz de flamenco, [S.l.].

—— (2002b), *(ed.)*, *Más allá de la música: antropología y flamenco I*, Signatura, Sevilla.

GÓMEZ-MORENO, M. E. (1993), *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*. vol. XXXV-I, Espasa-Calpe, Madrid.

PABLO LOZANO, E. (2008), «Adela Cubas. Una guitarrista profesional», en *La Nueva Alboreá*, n.8, pp. 54-55.

—— (2009), *Mujeres guitarristas*, Signatura ediciones, Sevilla.

RIOJAS, E. (2000), «El guitarrista Paco de Lucena. Sus relaciones con Málaga» en *Jábega*, n.85, pp. 76-88.

SALAÜN, S. (2011), «Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo» en *Les spectacles en Espagne: 1875-1936*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 191-210.

TRIANA (EL DE), F. (1935), *Arte y artistas flamencos*, Editoriales Andaluzas Unidas, Madrid.

Manuel Cabral Aguado y Bejarano,
Jaleando a la puerta del cortijo (1854)

Cortés Aguilar, *Artistas flamencos en interior burgués* (1862).

Salón-Concierto
Filarmónico y Oriente
DE ACTUALIDADES
Amor de Dios 23 y Trajano 14
PROGRAMA
GRAN CUADRO DE BAILE ESPAÑOL
D. Angel Pericet
SRTA. PASTORA RODRIGUEZ
JUAN RIOS (NIÑO RIOS)
Gran cuadro de baile flamenco
Juan Gómez (Habichuela)
José Rodriguez (el Colorado)
PEPA ORO
Antonio Ramirez
RITA ORTEGA
Ensayos diarios de 2 á 5

Salón Filarmónico
CALLE AMOR DE DIOS, 23
Función todas las noches á las OCHO
Entrada por el Consumo
ÁNGELA MARTÍNEZ
Gran Cuadro Flamenco
Juan Gandúya (á) Habichuela
Cantador por Tangos
El Niño Escacena
EL NIÑO ELENA
Enriqueta la Macaca
Gran Cuadro Coreográfico
MATILDE ARCE Y MANUELA PALMA
Tocador de Piano
ISIDORO EL CIEGO
Ensayos diarios desde las Tres á las Cinco de la tarde.
Amor de Dios, núm. 23

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA SEVILLA

Carteles Salón Filarmónico

Pepa Ruiz

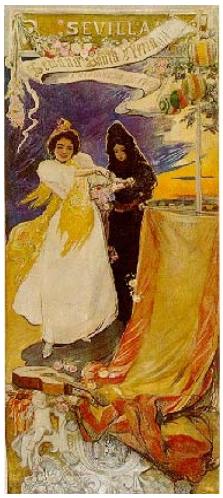
La Bocanegra

Antonia la Gamba.

La Melliza

La Paca.

Clemente, *Cartel para las fiestas de primavera en Sevilla* (1897).



Gonzalo Bilbao, Cartel (1900).

SEGUNDA PARTE: CREACIÓN Y EXPERIENCIA.

CRIADORAS /CREADORAS EN EL SIGLO XIX: EN, CON, POR, SIN, PARA, CONTRA EL CANON

Marie-Linda Ortega
Paris3 EA 2292 CREC

Para Erina, Paquita y Sole, costureras y cocineras de imposibles.

El título de esta ponencia, programático, parte de una constatación paradójica: si bien el siglo XIX encarece, subraya y favorece el papel de las mujeres como criadoras —quedando su acceso a la enseñanza supeditado en gran parte a su misión educativa para con sus hijos— les niega sin embargo cualquier protagonismo en la creación, ignorándolas como creadoras y como personas creativas.

El arma fatal del XIX contra las mujeres en el campo de la creación resulta ser el canon[1], tanto el de las Letras como el de las Artes, y más ampliamente los «dispositivos de poder» definidos por Foucault. Este canon en sus distintas modalidades excluye a la mujer para confinarla en las tareas domésticas, de forma que llegamos a otra paradoja que consiste en buscar casi en vano a mujeres creadoras dentro de las estructuras nacidas del canon. «Casi en vano» abre un resquicio a la medida de los modos desarrollados por las mujeres para rodear las prohibiciones.

Impensable que las mujeres aceptaran su confinamiento: ejemplos aislados, islotes o archipiélagos recién descubiertos en los océanos de las historias españolas de la literatura y del arte nos confortan en nuestra búsqueda. Están unas reflexiones ya veinteañeras de Michelle Perrot, zócalo imprescindible para restablecer la amplitud y magnitud del campo de las creadoras del XIX, siglo en el que permanecen aún las más veces invisibles, invisibilidad que ellas aprovechan para entregarse a actividades varias, incluyendo las políticas como lo han puesto de manifiesto publicaciones dedicadas a figuras destacadas (Castells, Espigado, Romero, 2009). Mención especial merecen las actuaciones invisibles como la conspiración (Juan Francisco Fuentes, 2011), o el espionaje (Simón Palmer, 2005).

El artículo de Perrot al que me refiero se titula «De la nourrice à l'employée…Travaux de femmes dans la France du XIXè», recopilado en 1998 en el volumen *Les femmes ou les silences de l'Histoire*. La traducción de la segunda parte del título del artículo al español ya conlleva parte polémica: «labores de mujeres», «tareas de mujeres» o «trabajos de mujeres». Con el término «labores» permanecemos en el ámbito permitido a las mujeres, cuyos límites les restaban valor al tiempo que justificaban un tipo de enseñanza que no instrucción. La ambigüedad del término francés nos lleva a preguntarnos por el significado que le otorga Michelle Perrot, la que acaba con cualquier duda:

> ¿Habrá que recordar que las mujeres siempre trabajaron? La valoración del «trabajo productivo», abusiva pero significativamente en el siglo XIX, convirtió en únicas trabajadoras a las asalariadas y apartó, relegándolas a la sombra como auxiliares de sus cónyuges, a las dependientas y campesinas y más todavía a las mujeres de su casa, mayoritarias y mayores de edad, sin las que la sociedad industrial no hubiera podido desarrollarse. (Perrot, 1998: 191)[2]

---

[1] […] «en sí mismo un canon es un dispositivo estereotipador del funcionamiento de la cultura como «distinción». […] Conocer y sobre todo ser capaces de «degustar» ciertas obras maestras de la literatura, independientemente de sus buenas consecuencias para el degustador, que aquí no se discuten, es también la inscripción del consumidor en una posición asignada en el seno de la institución para el estilo de vida alto» (Pozuelo Yvancos y Adrada Sánchez, 2000: 108). Sobra recalcar que los degustadores solo pueden ser de sexo masculino.

[2] Las traducciones son mías.

En la misma línea, una reciente aportación de la AEIHM recalca la importancia del trabajo femenino así como las dificultades para valorarlo:

> En síntesis, a tenor de los resultados de las comunicaciones presentadas en esta sección está claro que la estadística social es una pieza más de los discursos sociales dominantes lo que explica el subregistro del trabajo femenino e infantil, de acuerdo a la ideología de la domesticidad. Lo que no significa que las prácticas y las experiencias femeninas fueran la base sobre la que se erigieron dichos valores; muy al contrario, todo parece indicar que durante el siglo XIX las mujeres trabajaban allí donde había oportunidades y adaptaban a ello sus estrategias familiares lo que les permitía trabajar incluso teniendo hijos menores dependientes. (Pérez-Fuentes Hernández y Borderías, 2012: 160)

Es de notar que las autoras hablan de «estrategias»,[3] actividad que supone inventiva para, en circunstancias contrarias, conseguir su fin. Por otra parte, añaden que el trabajo de las mujeres no está «ligado de manera mecánica a factores económicos […] ni tampoco a factores meramente ideológicos» (Pérez-Fuentes Hernández y Borderías, 2012: 161). Estos planteamientos recientes parten de la realidad del trabajo femenino e infantil, en proporciones muy variables innegablemente. Mas si el resultado de estas investigaciones se ha comentado aquí, es para subrayar la capacidad de las mujeres en colocarse, pese a circunstancias hostiles, hasta conseguir tener una actividad. Que esta actividad sea creadora, lo han entendido, importa a la postre menos que la creatividad demostrada para llegar a desempeñarla, creatividad que supone un buen conocimiento de la manera de funcionar del sistema en el que desean introducirse. Y algo más que nos indica la historiadora francesa.

Tras recordar la realidad del trabajo femenino, Michelle Perrot (1998: 199) recalca la variedad de las prácticas femeninas según los contextos a la vez que perfila unos rasgos comunes:

> el papel de la palabra, de las conversaciones y canciones, de la irrisión, poderosa arma femenina y de todas las formas de resistencia a la observancia. Específica, su actuación se manifiesta a partir de su forma de expresión, disonante, cuando no disidente en relación con el orden dominante.

Aunque tengamos que dulcificar seguramente la práctica de la «irrisión» en el caso español, al menos en el ámbito público, la palabra así como la «resistencia» resultan ser nociones muy fecundas. La oralidad constituye tanto la vía de transmisión de los saberes femeninos[4] como la posibilidad de existencia de redes de sociabilidad cuya inmaterialidad, a la vez que plantea las mayores dificultades conforma el grado más alto de resistencia al orden masculino escrito. La palabra, en su vertiente escrita, remite a las correspondencias privadas femeninas que duermen en archivos familiares o empiezan a ser estudiadas, como en el caso de las hermanas Baldrich al que volveremos.

Interrogar estas prácticas para medir el grado de resistencia que comportan, resistencia que prefiero llamar creatividad,[5] para rodear el haz de obligaciones, a menudo

---

[3] Las autoras insisten en la necesidad de trabajar a partir de los testimonios de las mujeres para poder estudiar «las estrategias desarrolladas para compaginar el cuidado de los hijos con el trabajo remunerado» (Pérez-Fuentes Hernández y Borderías, 2012: 164)

[4] Muchos son los escritores decimonónicos o contemporáneos en haber escenificado la preeminencia femenina en la transmisión de historias, cuentos y relatos en los que se originaron sus propios escritos. Pensemos en el dispositivo narrativo ideado por Gustavo Adolfo Bécquer en las cartas V, VI, y VII *Desde mi celda*, o más cerca de nosotros, relatos de Juan Benet *Nunca llegarás a nada*, *Una tumba* o *Baalbec, una mancha* en los que un personaje femenino aparece intrínsecamente relacionado con la oralidad o incluso con la escritura como la Amelia del cuento *Duelo*.

[5] Hago míos los términos de una contribución de Mónica Bolufer en la que demuestra la importante parte literaria de creación en la actividad de traducción a la que se dedicaron muchas mujeres ilustradas, señalándola

contradictorias, con las que se han de confrontar las mujeres. Tarea modesta si se quiere en relación con el rescate sistemático de artistas, escritoras y científicas que se fijaron desde unos años historiadoras e historiadores de las artes, de la literatura y de las ciencias al que daremos por supuesto cabida en este panorama. Tarea sin embargo fundamental, a la vez que menospreciada, de querer restablecer el fenómeno creativo femenino en toda su complejidad, ya que en el periodo que nos interesa, las mujeres compaginaban a la fuerza quehaceres prosaicos y materiales con producciones intelectuales. Incluso sabemos que su destreza en el mundo material dio a algunas una relativa holgura en la práctica literaria.[6]

Supone esta investigación modesta dejar de lado determinados códigos, morales o de excelencia, los que, al constituir parte de nuestra herencia universitaria, conforman profundamente las interpretaciones, de no haber sido sometidos a revisión crítica. Para anclar mejor mi propósito aduciré dos ejemplos a continuación.

Moratín en su *Mojigata* de 1804 revela que la hipocresía, vicio tradicionalmente atribuido a las mujeres, es fruto de las condiciones en las que se educa a las hijas. Esta llamada «hipocresía» no es más en definitiva que el conjunto de «astucias» y «ardides», para seguir con el vocabulario propio del discurso moral, desplegado por la mojigata para mantener un espacio de libertad dentro de su esclavitud. Toda la obra teatral escenifica, para «deconstruirla» mejor, la mala educación y sus efectos nefastos así como las resistencias escondidas. Considerando este conjunto como fruto del vicio, es decir la hipocresía, se emite un juicio de valor que aparta del análisis de las prácticas desarrolladas e inventadas, las cuales proporcionan valiosas informaciones acerca del funcionamiento de la sociedad y de los dispositivos de poder. Veremos que esta lección de Moratín será aprovechada más adelante en el siglo por los herederos de las Luces.

Tachar de pecaminosas las actividades femeninas constituye una de las maneras de descalificar la creatividad femenina, rebajándola al nivel de la «maña», «la astucia», o «el artificio» cuando se hace excepcionalmente visible, la más corriente consistiendo en minorar su práctica, lógicamente puesto que a lo largo su vida será considerada legalmente la mujer del XIX como menor. Entendemos mejor la ironía de Perrot en la primera cita al emplear el término «mayores de edad».

Más generalmente, rara vez será juzgada la actividad artística femenina en términos estéticos adecuados, en su caso siempre impera el discurso moral. En las últimas décadas se han vuelto a leer los textos de las principales escritoras del XIX intentando deshacerse de estos filtros morales que los ocultaban para restablecerlos dentro de su contexto literario. Así es como Mercedes Comellas en su acertadísima introducción a las *Obras escogidas* de Fernán Caballero lleva una minuciosa indagación a cabo en la que, valiéndose de los precisos conocimientos de la escritora acerca de las teorías estéticas alemanas e incluso europeas, consigue devolverle esa singularidad borrada y su novedad:

> Cecilia, como ocurre con su padre, ha sido juzgada más como antigualla que como pionera, lo que puede tener sentido desde una interpretación política o ideológica, pero no tanto desde la perspectiva estética y literaria.[…] Sin embargo tanto su posición histórico literaria, como sus vínculos con respecto al Romanticismo, su interpretación del realismo y en general las piezas claves de su teoría narrativa (aquel «poetizar la verdad» que se analizará más adelante), adquieren todo su sentido observados en el contexto europeo…(2010: XVIII)

---

como «estrategia intelectual y editorial » en la medida en que les proporcionaba «una posición resguardada y concordante con la actitud de modestia que se esperaba de su sexo» (Bolufer, 2003: 143).

[6] María del Carmen Simón Palmer (2002: 53-54) adelantó unos datos, que ha ido ampliando posteriormente multiplicando los estudios de casos, acerca de la escritora como «mujer de negocios», en concreto Gertrudis Gómez de Avellaneda y su actividad de prestamista.

Demuestra la estudiosa a partir de referencias a los textos teóricos manejados por *Fernán Caballero* que el «poetizar la verdad» ha de entenderse como fruto de sus muchas lecturas y de su voluntad, precoz en relación con sus contemporáneos, de aunar aspectos del romanticismo y elementos realistas en un *romanticismo objetivo* que «trataba de enfrentar las convenciones literaturizantes y formulaicas y de superar su forma de entender la imitación: si el clasicismo ordena la emulación de los autores anteriores, ahora es la naturaleza la fuente directa de la que imitar con fidelidad» (2010: LXXV).

En cuanto a la práctica de la pintura, las mujeres que lograron su admisión en las Academias de Bellas Artes suelen ser consideradas en tanto que practicando géneros de menos categoría —flores, paisaje, bodegones—, lo que sirvió para mantenerlas en el grupo de las pintoras aficionadas, muy alejado del que correspondía a los Artistas. Solo se omite especificar que al quedar excluidas de las clases del natural, es decir de desnudo, la práctica de géneros nobles y sublimes como la pintura de historia, la religiosa o mitológica se volvía casi imposible teóricamente: «¿Cómo es posible plantear comparaciones entre obras realizadas por hombres y mujeres, cuando estas últimas parten de una situación educativa de total desventaja?» (García Martínez y Pérez Cabrerizo, 2006: 248).

Pese a situación tan desfavorable las mujeres conseguirán producir obras pertenecientes a estos géneros mediante la práctica asidua de la copia de maestros antiguos con las cuales aprenden proporciones, actitudes y facciones[7] cuando no recibieron esta enseñanza de algún familiar pintor, padre o hermano, las más veces: «la gran mayoría de las mujeres que decidieron dedicarse a uno oficio artístico de manera profesional, provenían a su vez de una familia de artistas, teniendo siempre como referencia a una figura masculina —padre o hermano—» (García Martínez y Pérez Cabrerizo, 2006: 244). Cabe subrayar un aspecto poco evocado: la familia puede constituir un espacio de libertad en relación con las normas impuestas por instituciones oficiales.

Último elemento en el que deseo hacer hincapié: la ignorancia que suele funcionar como explicación última, incuestionable. Las condiciones en las que se crían la mayoría de las mujeres españolas a lo largo del siglo XIX evidencian la relativa ignorancia en la que se las mantenía multiplicándose las lagunas y aproximaciones en sus conocimientos. Ahora bien, creo que de esta misma situación consiguieron sacar provecho algunas mujeres. No significa por mi parte esta afirmación una justificación de cualquier índole de la situación, más bien una voluntad de llevar más allá el examen crítico de los documentos y textos de la época de los que disponemos. Solo mencionaré el ejemplo de las correspondencias entre las hermanas Baldrich que las hermanas investigadoras Sanmartí Roset han dado a conocer.

Algunas cartas analizadas de la segunda generación (tres hermanas nacidas entre 1804 y 1813) destacan por la dificultad en descifrarlas, atribuida por las investigadoras, mediante un repaso histórico indiscutible, a una instrucción más descuidada por las vicisitudes históricas, dominio que mejora en las generaciones siguientes, denotando su mayor grado de instrucción:

> Tienen las letras parecidas y radicalmente diferentes a la de sus madres, tías y abuelas: sentadas, cursivas, muy inclinadas hacia la derecha, con los rasgos poco acabados, y el trazo descuidado y poco elaborado. Esta escritura resulta muy difícil de leer.[…] Una de las dificultades que presentan estas cartas son las múltiples abreviaturas que utilizan […]. Estas abreviaturas, de uso corriente, resultan difíciles porque con frecuencia aparecen ligadas a la palabra anterior o posterior, muy deformadas. (Sanmartí Roset, 2005: 232)

---

[7] La propia reina Isabel II presentó varias copias en distintas exposiciones: en la del Liceo Artístico y Literario de Madrid en 1846 dos copias de Tiépolo, al año siguiente en la Academia de San Fernando una de Corregio y una de Murillo en 1848 en la misma academia, siguiendo en esta práctica a su madre María Cristina que entre 1831 y 1851 participó en las exposiciones que se realizaban en Madrid principalmente con copias (Coll 2001: 62-63).

Se trataría de cambiar la hipótesis de lectura en la siguiente: ¿no habrán además las hermanas *cultivado* o *cuidado* adrede esta «falta» por la ventaja que representaba al asemejar su escritura a un código, a una escritura en clave que protegía el contenido de sus cartas de los demás? ¿No se podrá imputar la libertad de tono empleado, que así mismo subrayan las investigadoras, a la casi certidumbre experimentada por la tríade de no ser fácilmente leída sino por sí misma? La ignorancia en este caso deja de ser sufrida de manera pasiva para ser activamente utilizada a favor suyo y las hermanas Baldrich pasan de ser meros objetos o víctimas, sin voluntad ni realizaciones, a creadoras (de algunas) de sus circunstancias.

Dispuestos estos principios y planteamientos, proponemos detenernos en las aportaciones recientes de la investigación acerca de las prácticas artísticas de las mujeres a lo largo del siglo XIX entre las que consideraremos la pintura y el dibujo, la música y la representación escénica. Ya en 1994 señalaba Francesc Fontbona como elemento fundamental de cambio en el mundo artístico catalán de la Barcelona revolucionaria la presencia en significativo aumento desde mediados del siglo XIX de las mujeres en las exposiciones barcelonesas: «Ara, en canvi, la presència femenina, bé que continuava essent molt minoritària, era més habitual: un total de nou dones exposarien a l'edifici de la Societat per a Exposiciones de Belles Arts entre 1868 i 1874, cosa que si ens situem a l'època no era una xifra gens baixa» (Fontbona, 1994: 244-245). Destaca la figura de Elionor Carreras, modelo y después mujer del famoso pintor Modest Urgell, entre 1866 y 1872:

> Sis anys, almenys, d'activitat artística pública i una intensitat notable —vint-i-quatre obres exposades només a Barcelona al llarg d'aquest període— fan d'Elionor Carreras potser la primera figura femenina —cronològicament parlant— de la pintura catalana moderna, la que més hauria fet per obrir a la dona el camí de l'art professional al nostre país […]. Mai no sabrem tanmateix si el seu matrimoni amb una de les més grans figures de la pintura catalana del moment va ser un estímul per a la seva carrera personal, mentre va durar, o bé la causa que aquesta no tingués més continuïtat. (Fontbona, 1994: 246)

La interrogación final del historiador del arte al ser doble abre perspectivas que pocos se han atrevido a plantear. Y es que de la misma manera que padres y hermanos pudieron respaldar y ayudar en todo lo posible a una hija o hermana en la práctica pictórica, en muchos casos los maridos le negaban a su esposa la posibilidad de proseguir una práctica pública que suponía retribución, y más todavía cuando ésta amenazaba con relegar a un segundo plano la suya propia. La familia es uno de los aspectos relevantes de las carreras artísticas femeninas en todos los ámbitos. En el de la representación artística, se convierte casi en paso obligado y una afirmación de 1843 de Salas y Quiroga en su artículo dedicado a la actriz en *Los españoles pintados por sí mismos* «Por eso no se renueva el personal femenino de los teatros, y rara es la joven actriz que no sale de familia de cómicos» (1843: 223) ha sido corroborada con creces por los estudiosos de hoy.

Las noticias biográficas de mujeres cantantes, quizá menos conocidas, del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* revelan la existencia de verdaderas «dinastías» como la que fundó María Soriano, tiple caricato de zarzuela que muere en 1865 cuando ya se hallaba bien desarrollada la carrera de su hija Adela Montañés que cobraba en 1862 en el Teatro del Circo «el mayor sueldo de la compañía, después de Elisa Villó» (*Diccionario*, 1999:16). A su vez Adela, de su matrimonio con el tenor del Teatro de la Zarzuela, dará nacimiento a la tiple Felicidad Pastor Montañés y al tenor cómico Isidoro Pastor Montañés. También podemos citar a las tres hermanas Tormo, arpistas las tres,[8] siendo la más famosa y mejor

[8] Como lo subraya Leticia Sánchez de Andrés (2008: 64), el arpa, si bien resultó «mucho menos generalizado que el piano en el ámbito burgués», fue sin embargo practicado asiduamente por las mujeres dando lugar a numerosas creaciones femeninas para este instrumento.

pagada Vicenta que además como profesora de arpa llegó a dar clases de este instrumento a las infantas, a las que han de añadirse su sobrina Juanita Calvo también arpista.

El ámbito familiar puede incluso propiciar las representaciones en el marco burgués del salón que ha de considerarse más allá del espacio de sociabilidad como lugar en el que nacen y se confirman los éxitos, tanto de los compositores e intérpretes como de los cantantes. El caso de la compositora y cantante Paulina Cabrero de Martínez es ejemplar al pasar por los principales salones de la década de los cuarenta, habiendo empezado por el de su padre: «En el salón de su padre, el coronel Pablo Cabrero, se daban conciertos y en ellos hizo su presentación a los siete años» (*Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 1999: 846), en 1829, como cantante. Socia de mérito del Liceo de Madrid, su obra *Primeras inspiraciones musicales* fue ejecutada así como sus villancicos o sus canciones en varios lugares, llegando a crear hasta una ópera de la que «también se estrenaron partes». Se le atribuyen hasta 1866 cincuenta y seis obras, entre las cuales algunas de música religiosa. Si bien se produjo en varias ciudades europeas (París y Londres) y españolas, su casa constituyó un centro de encuentro para los jóvenes artistas del Madrid musical a partir de 1843, según Espín y Guillén «Paulina logra reunir una sociedad escogida de jóvenes artistas que, ensayados por ella misma, ejecutan sus composiciones con una rara perfección» (*Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 1999: 846). La casa, espacio doméstico, se vuelve en este caso espacio de trabajo donde tienen lugar incluso los ensayos que preceden la representación, cuyo público es lo suficientemente amplio para incluir hasta a los críticos musicales más conocidos con el fin de que se hagan eco de ella en los periódicos.

Ya en la siguiente generación, tenemos a otra figura importante en la que se combinan esta vez la práctica pianística y la composición: Soledad Bengoechea Gutiérrez que interviene muy temprano en el ámbito familiar y en los salones de los aficionados madrileños (*Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 1999: 362).[9] Asimismo la iglesia se convierte en un espacio de representación para estas mujeres: si Paulina Cabrero interpretó un *Stabat Mater* en la iglesia del Buen Retiro, la *Misa a 4 voces y orquesta en Si bemol mayor* compuesta por Soledad Bengoechea fue ejecutada en la iglesia del Carmen Calzado de Madrid en 1867 y la crítica se hizo ampliamente eco del estreno. Recinto sagrado, imposible de considerar como frívolo, ¿no formará parte la creación de obras destinadas a la iglesia de la estrategia de estas mujeres creadoras para acceder con más facilidad a la visibilidad pública? Con todo, la música fue considerada seguramente como la práctica artística menos perjudicial para las mujeres (exceptuando la composición considerada como «actividad altamente especializada, de carácter intelectual y, por lo tanto, masculina» (Sánchez de Andrés, 2008: 58), puesto que incluso «estimulaba algunas de las cualidades específicamente femeninas (como la sensibilidad y el buen gusto)», lo que permitió «a algunas de las alumnas del Conservatorio y de las academias privadas de toda España adquirir una cierta autonomía económica y personal ejerciendo, generalmente, como profesoras o intérpretes» (Sánchez de Andrés, 2008: 57). Pero a la hora de representar en público composiciones femeninas, volvían a surgir todos los prejuicios. Creadora de siete obras religiosas, Soledad Bengoechea compuso también música escénica en particular tres zarzuelas representadas en 1874 y 1876, canciones, obras para orquesta y para piano, todas ellas estrenadas en público en España y en el extranjero. Se conservan unas cartas suyas dirigidas a Barbieri en las que quizá aparezcan los pormenores relacionados con estas

[9] En términos de Carlos Frontaura autor de una biografía publicada en *La Ilustración de la mujer* de 1884, casi diez años antes de la muerte de la compositora: «era una pianista notable que recogía gran copia de merecidos aplausos y verdaderos triunfos en los salones, su presencia era solicitada en todos los centros de la buena sociedad. No había por entonces notabilidad, dentro y fuera del regio coliseo, que no asistiese a las brillantes fiestas de su casa, centro, puede decirse de los artistas españoles y extranjeros de más justa y envidiable fama…» (Sánchez de Andrés, 2008: 64).

realizaciones, pues las noticias biográficas borran los obstáculos y trabas encontrados para crear un hilo continuo y fluido.

Para acabar con el mundo de la creación musical, según Leticia Sánchez de Andrés, en el siglo XIX aparecieron mujeres «ejerciendo como editoras, organizadoras de conciertos o musicólogas» (2008: 72), lo que confirma su aptitud para crear redes y empresas, volveremos a ello.

La peligrosidad de la literatura bajo todas sus formas (Fernández, Ortega, 2008) no ha de ser demostrada una vez más. Sin embargo, las estrategias desarrolladas para llevar a bien su práctica merecerían estudios más detallados y generalizados. Una escritora prolija como Amalia Domingo Soler encontró en el espiritismo no solo un amparo moral y económico y una causa ideológica, sino también un espacio de libertad de expresión política y literaria, así como un marco narrativo para sus relatos que le permitió escribir de los temas más escabrosos con total impunidad. Efectivamente, elabora una construcción artificiosa de doble nivel para enmascarar su autoría. La narradora, figura moderna del vate instrumento de las musas, escribe bajo el dictado de los espíritus de los muertos: ¿cómo hacerla responsable de lo que dicen? En la mayoría de sus cuentos, añade sin embargo una mediación suplementaria, como para desaparecer o reducir más aún esta problemática autoría: la narradora ha sido la destinataria de un relato en el que hubo comunicación de los espíritus o experiencia con el más allá. Estos relatos engarzados, una o varias veces, entroncan con la estructura de *Las mil y una noches*, cuento de los cuentos, de origen femenino y vital: son los relatos que una noche tras otra cuenta Scheherazade para salvar la vida.

Determinadas obras dejan sin embargo despuntar algunas ironías de la Historia gracias a las que una limitación previa se convierte en condición del éxito.

¿Cómo no saludar la ironía suprema con la que destaca Antonia (de) Bañuelos pintando niños, desnudos permitidos porque al alcance en la vida cotidiana femenina? Lo que era considerado como producto de la delicadeza femenina y por lo tanto de poco valor, con el cambio del gusto en el último tercio del siglo XIX se convierte en un éxito de ventas incontestable, aun con *productos derivados*, pruebas fehacientes en el mundo del arte de la fama alcanzada: «uno de los primeros grabadores de Europa adquiere constantemente el derecho de reproducir sus obras, publicándolas en lujosísimas láminas y en los mejores periódicos ilustrados de Inglaterra, Francia y Alemania» (García Martínez, Pérez Cabrerizo, 2006: 268).

La fama de la afición femenina por los subgéneros —formulación circular al utilizarse también como prueba de su no pertenencia a la categoría de los Artistas— ha de leerse, pues, invirtiendo la propuesta como la imposibilidad/prohibición o por lo menos dificultad para llevar a cabo la práctica de los géneros más cotizados. Entre estos subgéneros hallamos, además de la representación de niños, las flores, en formatos medianos y pequeños hasta las miniaturas, todo ello conformando la categoría de lo «gracioso»: «Se llama gracioso a todo lo que es bello, aunque pequeño y goza de perfección interna pero no tiene grandeza externa, no sobrecoge pero atrae por su suavidad» (Muñoz López, 2003: 116). ¿Qué mejor forma de excluir este tipo de realización de la categoría de lo sublime —a la que pertenece por supuesto la pintura de historia— definida por su capacidad de sobrecoger e impresionar? Los cuadros de flores serán práctica exclusivamente atribuida a las mujeres como «graciosa» y por lo tanto en perfecta adecuación con su sensibilidad, olvidando que las flores fueron también y mayoritariamente producción masculina estrechamente vinculada con la industria textil, como por ejemplo en la Escuela de Flores y Ornatos de Valencia fundada en 1766. En este contexto ha de situarse a las pintoras más destacadas en el género floral que fueron hijas o alumnas de pintores de la Academia de Flores y Ornatos como lo indica su historiador Salvador Aldana Fernández citado por Pilar Muñoz López (2003: 115-116): «Fernanda Francés, discípula de

su padre, también pintor floral, así como otras pintoras notables, como Desamparados Desolme, igualmente discípula de Plácido Francés. Otras artistas […] son María de los Remedios Colechá y Josefa Torres, ambas hijas de artistas pertenecientes a la Academia».

Las manipulaciones sufridas por la Historia, inclusive la Historia del Arte, nos recuerdan que ambas son discursos construidos, frutos de una determinada ideología y que, sometidas a la deconstrucción, revelan los sistemas de valores que presidieron su elaboración.

Otra manera interesante de interrogar estas prácticas femeninas creadoras, incluso de verlas aparecer, porque muy poco utilizada, me ha parecido la de analizar textos escritos por hombres, más bien defensores de la causa femenina pero todavía enzarzados en el discurso imperante de la época. Más allá de la averiguación de su machismo, la crítica de los hombres viene a revelar la actitud o actividad molesta confirmando de esta manera su existencia. La colección de retratos, dedicada en un principio a distintos tipos de mujeres, *Las españolas pintadas por los españoles*, ofrece un abanico variado de niveles y recursos para salir de los límites acostumbrados de este tipo de literatura. Clasificada por la crítica, incluso la más reciente (Urrutia, 2008: XIV-XV) en la categoría «costumbrista», la colección sin embargo, de someterla a una comparación mínima, difiere radicalmente de las anteriores y por lo tanto rebasa el costumbrismo al dejarle un amplio espacio a la que podríamos llamar la «mujer moderna» y que el subtítulo de la colección señala como «nuestras contemporáneas». Intentaremos mostrar de qué manera, liberados en parte del discurso moral por la meta festiva que se proponen, estos autores, de procedencia diversa, consiguen hacer emerger actividades femeninas insospechadas porque «no aceptadas», alejándose las más veces diametralmente de la descripción de tipos fijados ya por la costumbre[10].

La singularidad de esta obra radica en gran parte en sus artífices. Reunida en dos volúmenes por Roberto Robert en 1871 y 1872, es decir sesenta años después de la Constitución de Cádiz y a cincuenta años del Trienio Liberal, acontecimientos a los que aluden con frecuencia los textos, goza de las contribuciones de un grupo de espíritus curiosos y avanzados. Una tesis de doctorado soberbia[11] ha restablecido al director de la obra en su complejidad política y literaria, entre otras actividades (la defensa del catalán y la reflexión sobre Cataluña, la diputación, la participación en la AIT…) como pilar de la publicación periódica *Gil Blas*, tan novedosa y cuya huella se deja notar hasta entrado el siglo XX. Parte de los redactores de esta publicación satírica conforman el grupo de colaboradores de postura más progresista en aquellos momentos: Luis Rivera, director de *Gil Blas* durante muchos años, Manuel Matoses, Eduardo Saco, Eusebio Blasco, Manuel del Palacio, Florencio Moreno Godino, Antonio Ribot y Fontseré, lo más granado de dos generaciones crecidas en la oposición política, por lo menos iconoclastas, olvidadas o mejor dicho ahogadas por la Restauración.

A este grupo hemos de añadir al joven José Luis Pellicer, dibujante de las ilustraciones, que fue uno de los militantes federalistas más activos en el sexenio

---

[10] En este aspecto discrepo totalmente de Jorge Urrutia cuando escribe: «Con toda seguridad la ausencia de mujeres entre los colaboradores explica que la elección de los tipos, costumbres y actitudes responda realmente a estereotipos y otras construcciones tópicas» (2008: XLII). No son tópicos aún —pienso por ejemplo en la suripanta—, y el tono festivo de la obra dificulta por aquellas fechas la participación femenina: la distancia irónica hacia su condición surgirá más adelante. Si bien es cierto que el propio autor de la introducción llega a afirmar: «más que tipos o estereotipos, el libro ofrece situaciones sociales» (2008: XLV), elemento que me parece fundamental a la hora de valorar esta obra tan novedosa: las mujeres están mostradas en situaciones sociales muy distintas a las acostumbradas y estrechamente vinculadas en la fase de modernización en la que ha entrado España.

[11] Se trata de un trabajo de Julien Lanes Marsall defendido en la universidad de Toulouse en 2006 aún no publicado titulado: *«Momus républicain» ou la «República de las Risas». Satire et hétérodoxie pendant le règne d'Isabelle II et le «Sexenio democrático» : Roberto Robert y Casacuberta (1827-1873).*

revolucionario y en las décadas posteriores. Estrechamente vinculado también con la AIT desde sus inicios, puso sus dotes de dibujante al servicio del reportaje gráfico y de la caricatura. Como ilustrador en aquellos años, su trabajo en la primera plana de *El Mundo cómico* dirigido por Manuel Matoses, periódico ilustrado editado a partir de 1871, merece ser destacado porque radicalmente opuesto al que propone en las páginas que nos ocupan. Las mujeres aquí representadas pertenecen las más a las clases medias, los grabados no destacan por su calidad ni su atractivo y este elemento desentona con el género festivo: ¿no serán éste y su contraparte iconográfica, habitual ya, un mero anzuelo para vender los volúmenes? Las mujeres visten trajes desprovistos de pintoresquismo —con la excepción si quieren de la suripanta, que sentada cómodamente en su silla viste el atuendo propio de su oficio— y sus actitudes distan mucho de reflejar su actividad.

Una de las maneras de marcar la diferencia es el tono entre ligero y burlón de algunos textos como en «Las que se pintan»: si parece en un primer momento anunciar una temática tópica, la de los afeites femeninos, que en última instancia constituye una de las facetas de la tan criticada hipocresía femenina, las primeras líneas le quitan cualquier duda al lector. Se trata más bien de vituperar al hombre crítico «Sí señor, las que se pintan, las mujeres que se pintan: vamos, ¿y qué?» (t.II: 221) deconstruyendo el autor, Manuel Matoses, los mandamientos contradictorios que se le imponen a la mujer en relación a cosméticos y demostrando que si se pintan es porque a los propios hombres, que luego las critican, les gusta. Al paso convierte a estas mujeres de todas condiciones en verdaderas artistas «que convierten sus rostros en caras angelicales» (T.II: 225), eso sí artistas muy a pesar suyo (T.II: 230):

> Y al contemplar, como he contemplado varias veces, un tocador repleto de objetos de perfumería, se me ha ocurrido lo mismo que debe habérseles ocurrido a algunas mujeres al sentarse frente al espejo, que es el caballete de sus cuadros: «¿Por qué no han de gustarles a los hombres las mujeres sin pintura?»

Las que se pintan manejan pues los instrumentos adecuados para conseguir el estatuto de mujer casada que les otorga determinados derechos, aunque pocos, (Jordi Roca i Vernet, 2009) que están siempre a tiempo de reivindicar.[12]

La inversión especular, eco al título general de la colección, retiene la atención: estos escritores satíricos han manejado con suma destreza durante tantos años el lenguaje para burlar la censura que una lectura tan palmaria parece demasiado sencilla. Las que *se* pintan dan jaque a los españoles que pretenden pintarlas al tiempo que dirigen un guiño a la obra de referencia *Los españoles pintados por sí mismos*. Juego entre lo masculino y lo femenino aquel de los afeites como lo demuestra la conclusión «bomba final que va regalada a los hombres que hablan pestes de las mujeres que se pintan: «Conozco a un teniente coronel del ejército ¡¡ QUE… SE…PIN…TA!!!» (T.II: 231). Artículo subversivo donde los hay al acabar con la referencia al arquetipo varonil tras haber pormenorizado todos los afeites practicados por los hombres.

Estos hombres consiguen a lo largo de los sesenta y siete artículos que integran los dos volúmenes perfilar unos retratos femeninos muy diferentes de aquellos que estaban presentes en *Los españoles pintados por sí mismos* al ser la primera vez que se «eleva» a rango de «tipo» a «la nerviosa» o «la cursi», sin hablar de «la suripanta» nacida pocos años antes[13] sin

---

[12] Las contribuciones se refieren con frecuencia al dominio de los códigos sociales por parte de estas «mujeres nuevas» y creadoras, siendo la cursi la que más los desbarata puesto que merced a este dominio es como pasa desapercibida de una clase a otra. En este aspecto el texto de Roberto Robert propone un análisis sociológico muy acertado. Para un análisis contemporáneo de la cursi —que pasa por alto su creatividad descomunal sin embargo— véase el capítulo que le dedica Noël Valis (2010).

[13] Esta idea de nacimiento reciente aparece de forma recurrente a lo largo de los textos y solamente citaré el texto de Eduardo Saco a propósito de la literata: «siéntese animada de un espíritu nuevo y aspira a la

identidad fijada por completo aún. Rango que les otorgan estos señores a unas mujeres no reconocidas por la tradición y que no desempeñan tampoco oficios reconocidos como tales porque en ellas ven a las claras despuntar las estructuras de la nueva sociedad en la que va a imperar la clase media. Sintomáticamente, «la nerviosa» abre la obra y el escritor Ximénez Cros reconoce la dificultad para abordarla por su naturaleza eléctrica: «son verdaderos alambres sin capa aisladora que van uno por uno a submergir la punta en pilas eléctricas de primera fuerza», «la tal criatura me parece más peligrosa que un torpedo», «la nerviosa empieza a soltar chispas como una bobina de Rhumkorff» (t.I: 14-17). Cabe recalcar la abundancia de términos técnicos que remiten todos ellos a descubrimientos de la segunda mitad del siglo XIX: el torpedo pertenece a la década de los sesenta, la bobina de Ruhmkorff fue inventada en 1851 mas sus aplicaciones tardaron unos diez años en ser desarrolladas[14].

Otro indicio de novedad nos lo brinda la suripanta nacida en 1866 con *El joven Telémaco* la obra bufa de Eusebio Blasco, también autor del artículo, definida como *quisicosa* y «género nuevo dentro del género especial de la zarzuela» en el que se inventó un griego macarrónico para el coro que empezaba con «suripanta-la-suripanta». Pellicer la representa, por vez primera, sentada entre bastidores, esperando a que llegue el momento de su aparición en el escenario y luciendo lo que hace su particularidad: su escote y sus pantorrillas calzadas con *botinas*. La suripanta conocerá la fama que todos sabemos hasta bien entrado el siglo XX, con el nombre de corista otras veces. Mas en 1871 ó 1872 aún no encarna un tipo, antes bien un cambio profundo y por lo tanto una nueva mujer aparecida en los escenarios[15]. Ya por los años ochenta será el término casi equivalente de «prostituta», pero no incurramos en el anacronismo.

La mujer se ve relacionada en estos textos con numerosas actividades y más generalmente demuestra una especial aptitud y capacidad de emprender, lo que Pablo Nougués expresa de la manera siguiente en «La mujer de empresa»:

> Ella había promiscuado sin escrúpulo de conciencia todo género de comercio con todo género de industria. Había sido bodegonera, ropavejera, castañera, agualojera, librera, ramilletera, doncella de labor, ama de llaves, patrona de huéspedes, y no había dejado de ser honrada.[…] La mujer de empresa activa, decidora, bonachona, perspicaz, indomesticable, libre como el aire y fecunda como la tierra. (t. II: 253, 256).

El reconocer aquí diferentes tipos costumbristas, mencionados por supuesto en *Los españoles pintados por sí mismos*, no borra la sorpresa del lector al enterarse que una sola mujer ha conseguido desempeñar tantas actividades. Dos términos son de recalcar, «comercio» e «industria», poco empleados para definir las tareas femeninas. La acumulación revela la admiración del escritor así como, en otros casos, su convencimiento palpable de la importancia de las mujeres en la renovación de la sociedad española. Relacionando este texto con «La española neta» de Roberto Robert, otra contribución exenta de cualquier tipo de nostalgia, aparece una mujer industriosa e inteligente, pese a la pésima instrucción recibida:

> En cuanto a facilidad para aprender, yo no sé qué mujer puede competir con la española, y en nuestras comarcas industriales, donde a cada paso la mecánica introduce novedades en

---

participación del aplauso en los trabajos del entendimiento humano, y he aquí a la literata surgiendo entre las vaporosas nubes de la nueva civilización como otra Vénus… » (t. I: 69).

[14] Como estudié ya en otro trabajo, los términos empleados en la descripción no aparecen siquiera en las ediciones del diccionario de la Real Academia de 1869 o de 1884. Para un estudio detallado de la neología en esta colección remito a él.

[15] La zarzuela de Blasco conoció un gran éxito tanto en Madrid como en provincia dando lugar a parodias como la de Rafael María Liern *Telémaco en l'Albufera*, pieza bilingüe en un acto y en verso de 1868.

> las operaciones, no sé que jamás las mujeres más rudas hayan sido obstáculo a que un aparato a ellas encomendado pueda cambiarse enseguida por otro de diferente manejo. (t. II: 249)

Queda claramente afirmada la capacidad intelectual y técnica de esta mujer española en superar las faltas de la instrucción que le dio «el bobo de su padre» así como la estima que se le debe «por su adivinación y sus aciertos» (t. II: 246-247). Fuerza de trabajo y de producción, la mujer de negocios existe y además crea redes comerciales y de difusión de saberes. El caso de la conspiradora en el ámbito político no falta «ella es uno de los hilos de la tela revolucionaria y a veces el eslabón que enlaza la junta central con las juntas locales, estas con los comités de distritos[…] Ella lo hace todo, lo que puede y lo que no puede, lo sencillo y lo arduo…» (t.II:136) mas no es el que llama la atención quizá por haber sido más estudiado (Castells, Espigado, Romero, 2009). La transmisión de informaciones corre también a cargo de «La que va a todas partes»: «En las ciudades son Gacetas, en las aldeas Diarios de Avisos, y en todas partes correspondencias. Saben… ¡la mar de cosas! Debían emplearlas en la estadística» (t. II: 270) o de «La pitonisa del barrio»: «es mujer francota, de buena salud, servicial y de índole generosa […] porque madruga, hace diligencias, se entera, tiene buena memoria, y le gusta propagar los conocimientos humanos. ¡Buena persona!» (t. II: 63-64). Muy alejada del infamante cotilleo —no es mujer ventanera, ni chismosa, ni habladora— la pitonisa pone a disposición del barrio su memoria genealógica y también política, hace las veces de curandera, resuelve casos criminales por su fuerza de deducción y teje los vínculos de la solidaridad, de tal manera que el barrio, espacio de intercambios y solidaridad, se convierte además en comunidad de intereses y relaciones. La mujer actúa como fuerza de socialización y no solamente de sociabilidad.

Unas palabras recurrentes, variación de un mismo tema, intriga en estos textos: benevolencia, bondad y caridad. Aparentemente esta noción suele ser más bien constitutiva del «ángel del hogar» que de la mujer emprendedora que se mueve por otros espacios como «La pitonisa» o «La mujer de empresa» a las que se califica de benevolentes y caritativas.

Recientemente, la estudiosa estadounidense Elizabeth Franklin Lewis ha sometido a este tipo de deconstrucción la caridad en un repaso histórico alejado de los discursos morales que cercenan la dimensión política de esta práctica mientras «escritoras de mediados de siglo que, como sus predecesoras ilustradas, todavía vieron en la caridad una importante posibilidad de cambio político y social para la mujer». Recurre principalmente a los textos de Concepción Arenal para mostrar de qué manera por su sensibilidad es como justamente pueden las mujeres «mostrar su superioridad moral ofreciendo su contribución al mejoramiento de la nación» (2011: 200) y añade «Contrastando con la imagen conservadora del "ángel del hogar" de su época, Arenal convierte la sensibilidad en el mayor poder de las mujeres y su más importante aportación a la sociedad moderna. […] vieron en la caridad un sitio de contribución y hasta de resistencia social» (2011: 201).

Quiero creer que los autores de la placa conmemorativa de la actuación de María Bellido en la fachada del oratorio de San Felipe Neri de Cádiz, dedicada a la heroína de la guerra de la Independencia «por su valor y su caridad» reconocieron el papel de la caridad en cuanto motor de emancipación femenina, como lo harán las fourieristas o las espiritistas, y mucho más ampliamente como adelanto social en tiempos de paz, por no hablar de los tiempos de crisis.

BIBLIOGRAFÍA

BOLUFER PERUGA, Mónica (2003), «Traducción y creación en la actividad intelectual de las ilustradas españolas: el ejemplo de Inés Joyes y Blake», en Gloria Espigado Tocino y Ma. José de la Pascua Sánchez (eds), *Frasquita Larrea y Aherán: Europeas y españolas*

entre la Ilustración y el Romanticismo (1750-1850), Universidad de Cádiz Servicio de Publicaciones, Cádiz, pp. 137-153.

CASARES, Emilio (ed.) (1999), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Sociedad General de Autores, Madrid.

CASTELLS, Irene, ESPIGADO Gloria y ROMERO M. Cruz (eds.) (2009), *Las heroínas de la guerra de la independencia,* Cátedra, Madrid.

COLL, Isabel (2001), *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Centaure Groc, Barcelona.

DOMINGO SOLER, Amalia (2002), *Cuentos espiritistas*, Clan Editorial, Madrid.

Los españoles pintados por sí mismos (2002), edición facsimilar de la publicada en 1843, Visor Libros, Madrid.

ETIENVRE FRANÇOISE (2006), *Regards sur les Espagnoles créatrices*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle.

FERNÁN CABALLERO (2010), *Obras escogidas*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla. Edición, introducción y notas de Mercedes Comellas.

FERNÁNDEZ, Pura, ORTEGA, Marie-Linda (2008), *La mujer de letras o la letraherida*, CSIC, *Madrid.*

FONTBONA, Francesc (1994), «Les arts plàstiques», en *Història de la cultura catalana. Naturalisme, positivisme i catalanisme 1860-1890*, edicions 62, Barcelona.

FRANKLIN LEWIS, Elizabeth (2011), «La caridad de una mujer: modernización y ambivalencia sentimental en la escritura femenina decimonónica», en *Anales*, 23, pp. 185-204.

FUENTES, Juan Francisco (2011), «La conspiración de las viudas. Mujeres liberales contra Fernando VII», en *Claves de razón práctica*, n°217, pp. 74-81.

GARCÍA MARTÍNEZ, Aída y PÉREZ CABRERIZO, Sara (2006), «Mujeres pintoras en el Madrid decimonónico», en *Madrid bajo otra mirada: las mujeres en el paisaje urbano (1808-1936)*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, pp. 236-275.

MUÑOZ LÓPEZ, Pilar (2003), *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura,* Editorial Síntesis, Madrid.

ORTEGA, Marie-Linda (2000), «Révolution, sexe et néologie: *Las españolas pintadas por los españoles*», en *La fabrique des mots: La néologie ibérique*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. Iberica-Essais, Paris pp. 193-201.

PÉREZ-FUENTES HERNÁNDEZ, Pilar y BORDERÍAS, Cristina (2012), «Trabajo, familia e instituciones: producción y distribución de recursos para el bienestar, siglos XVIII-XX», en Pilar Pérez-Fuentes Hernández (ed.) *Entre dos orillas: las mujeres en la historia de España y América Latina*, Icaria, Barcelona, pp. 145-183.

PERROT, Michelle (1998)*, Les femmes ou les silences de l'Histoire,* Flammarion, Paris.

POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid.

ROBERT, Roberto (1871-1872), *Las españolas pintadas por los españoles,* t.1 y 2, Carlos Bailly-Ballière, Madrid.

ROCA VERNET, Jordi (2009), «Emilia Duguermeur de Lacy, un liderazgo femenino en el liberalismo español», en Irene Castells, Gloria Espigado y M. Cruz Romero (eds.), *Las heroínas de la guerra de la independencia,* Cátedra, Madrid, pp. 367-393.

SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia (2008), «Compositoras españolas del siglo XIX: la lucha por espacios de libertad creativa desde el modelo de feminidad decimonónico», en *Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*, Centro de Documentación de Música y Danza, Madrid.

SANMARTÍ ROSET, Montserrat y SANMARTÍ ROSET, Carme (2005), «La cultura de las mujeres de la familia Baldrich a través de sus cartas. Valls en el siglo XIX», en María

del Val González de la Peña (coord.) *Mujer y cultura escrita. Del mito al siglo XXI*, Trea, Gijón, pp. 221-237.

SIMÓN PALMER, Mª. del Carmen (2002), «La mujer en el mundo editorial español», en Marie-Linda Ortega (ed.), *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Visor Libros/Fundación Duques de Soria/Presses Universitaires de Marne-La-Vallée, Madrid, pp. 35-56.

—— (2005), «Gertrudis Gómez de Avellaneda, agente político», en *Studi Ispanici*, Pisa-Roma, pp. 341-348.

TRIVIÑO CABRERA, Laura (2011), *Ellas también pintaban. El sujeto femenino artista en el Cádiz del siglo XIX*, Alfar, Sevilla.

VALIS, Noël (2010), *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, A. Machado Libros, Boadilla del Monte.

LOS RELATOS ESPAÑOLES DE LA DUQUESA DE ABRANTES

Mª Luisa Burguera Nadal.
Universidad de Castellón

En nuestro estudio nos fijaremos en la Duquesa de Abrantes, personaje relevante en la Francia del siglo XIX, tanto social como literariamente, ya que participó en la vida política y cultural de su tiempo. La escritora tuvo una agitada e interesante existencia en pleno romanticismo y estuvo muy relacionada con el ambiente literario, político e intelectual de su época. Se justifica pues nuestra dedicación a la autora en el marco de un encuentro internacional en torno al siglo XIX y a la relevancia del discurso de la mujer en el mismo. Supuso ello la incorporación al ámbito cultural e intelectual de la mujer en aras del inicio de la construcción del perfil social del mundo femenino.

La obra de la Duquesa de Abrantes titulada *Scènes de la vie spagnole* apareció por primera vez en el año 1836 y estaba constituida por los relatos *Doña Clara, La española, El confesor* y *El torero.* Eran textos que presentaban indudable calidad literaria y que reflejaban de modo original la visión que tuvo esta dama francesa, inteligente y culta, de la España que no solo visitó, sino por la que viajó y en la que vivió durante algún tiempo.

En los variados relatos la autora además nos ofrece una particular visión sobre la mujer española. Sin duda son relatos románticos muy al gusto de la época, escritos con conocimiento de los recursos literarios, en los que la mirada de una mujer a otras mujeres de su época pero de culturas, costumbres, modos y concepciones de vida diferentes, nos ofrece muchas perspectivas y así, desde la admiración, incluso la complicidad y hasta, en muy escasas ocasiones, el rechazo o el desprecio, aparece ante el lector todo un universo literario lleno de matices y colorido, pleno de vigencia, el que nos dio y nos sigue dando una autora francesa del siglo XIX que se acercó con afecto, asombro e interés a la España del siglo XIX.

Pero ¿quién fue la Duquesa de Abrantes? Laure Junot nació en 1784, en Montpellier, y murió 1838, en París. Hija de un administrador del gobierno francés destinado en Córcega y emparentada por parte materna con los Bonaparte, la familia se trasladó a París poco antes de la Revolución. Huyendo de la persecución, los Permon se refugiaron en Toulouse, pero cuando pasó la época del Terror, la madre de Laure, con sus hijos aún pequeños, regresó a París; allí presidió un salón literario, al que acudieron ilustres visitantes, entre los cuales se encontraba Napoleón Bonaparte, el futuro Emperador. [1]

A los dieciséis años Laure conoció al general Junot, un apuesto militar con quien contrajo matrimonio Y así ambos comenzaron a formar parte del ámbito más cercano al Primer Cónsul, cuya extrema generosidad para con los Junot fue notable en aquellos años. Prueba de ello fue la concesión al general Junot del Ducado de Abrantes, entre otros muchos honores otorgados por el Emperador, título por cierto que no tiene que ver con el Ducado de Abrantes concedido por Felipe IV.

Los nuevos duques de Abrantes disfrutaron de una vida social de elevado tono y así, en su palacio, las recepciones eran famosas por su brillantez; hasta tal punto destacaba Laure Junot que fue llamada por Napoleón la «gobernadora de París» ya que tenía fama de dirigir la vida de la corte; en su palacete se sucedían pues las cenas, los bailes, las recepciones, y también, de igual modo, las intrigas y las maledicencias.

Pero no toda su vida se desarrolló felizmente, ya que eran conocidas por todos las relaciones amorosas extramatrimoniales de su esposo, el mariscal Junot. Ello fue sin duda lo que impulsó a Laure a actuar del mismo modo. Estas circunstancias desagradaron a Napoleón a causa de la impresión de frivolidad que ofrecían. Fue así como ordenó a la

[1] Sobre la biografía de la Duquesa de Abrantes ver Toussaint du Wast, Nicole (1985) *Laure Junot, duchesse d'Abrantes,* Fanval, Paris.

duquesa que siguiera a su esposo a la península ibérica, donde el general iba de campaña. Y Laure así lo hizo. Salieron de París y al llegar a Burgos, descubrieron de inmediato los horrores de la guerra de España. La joven Laure, embarazada, estuvo a punto de ser capturada por un grupo de salteadores; finalmente dio a luz en Ciudad Rodrigo, antes de ser acogida por el general Thiébault en Salamanca.

Después de la campaña por España y de la estancia de Junot como Embajador en Portugal, Laure y su esposo, por orden del Emperador, regresaron a París. Durante su estancia en Portugal como esposa del Embajador y en Madrid, capital del reino, Laure participó en las actividades de la corte y tuvo acceso a los círculos más selectos. Pero lo cierto es que tenían deseos de regresar a París, en cuya corte María Luisa había ya reemplazado a Josefina. Y una nueva etapa comenzó en la vida de Laure. El general Junot se vio obligado a partir para la campaña de Rusia y Laure conoció entonces al conde Maurice Balincourt, la gran pasión amorosa de su vida. A los veintinueve años Laure se encontró pues viuda, con cuatro hijos a su cargo, y con una gran deuda que había acumulado y que se empeñó en pagar. A pesar de ello, en el salón de su palacete de París, acogió a una nueva generación de personajes famosos del momento, entre los que se encontraban los escritores Honoré de Balzac, Victor Hugo, René de Chateaubriand, Alfred de Musset o Alexandre Dumas.

Para recuperar en cierto modo su deteriorada situación económica, Laure escribió a Luis XVIII una súplica y el rey añadió la suma de 20.000 francos de sus fondos personales. Lo mismo hizo Carlos X, demostrando así su gran estimación por la duquesa.

Con respecto a su relación con Balincourt, si bien éste la ayudó mucho en cuanto a su mermada economía, es indudable que ella lo amó apasionadamente; pero lamentablemente, la relación llegó a su fin y se acabó por lo tanto además del amor, la fuente de los ingresos de la Duquesa.

Laure se instaló entonces en Versalles, y en aquel momento comenzó, casualmente, una nueva e interesante relación con el escritor Honoré de Balzac que tuvo repercusiones en la vida personal pero sobre todo en la trayectoria literaria de la duquesa, puesto que él la ayudó a preparar sus *Memorias*. Con el éxito de las *Memorias* la situación económica de la Duquesa se recuperó algo. Pero duró escaso tiempo dado el nivel de vida y las costumbres de la Duquesa, de modo que las dificultades pronto volvieron a aparecer. Laure tenía entonces cincuenta y cuatro años; Balzac tenía treinta y nueve, y al poco tiempo la relación entre ambos terminó. Y por lo tanto la situación económica siguió agravándose. Y así, aunque comenzó a sentirse enferma, no tuvo más remedio que continuar escribiendo. Infatigable, valiente. Laure vivió la última época de su vida en un pobre alojamiento. Murió el 7 de junio de 1838. Mme. Recamier, la reina Mª Amalia, Chateaubriand, y gran número de celebridades literarias la recordaron en sus últimos momentos.

Sin duda Laure Junot, Duquesa de Abrantes, fue una de las mujeres más distinguidas y elegantes de la corte imperial; pero también eran conocidos su espíritu sarcástico y su extravagancia. Lo asombroso es que esas cualidades no le impidieron ser una mujer de gran carácter y fortaleza de espíritu. La Duquesa llenaba de seducción y encanto las conversaciones sobre temas sumamente variados, añadiéndoles la gracia de su elocución, la claridad de la exposición de las ideas, la elegante elección de las expresiones, incluso la profundidad con que era capaz de tratar los temas,

En los últimos años de su vida, durante su estancia en Montreuil, si bien apareció como una mujer envejecida y descuidada en su atuendo, aún conservaba en su porte y en su gesto, el aspecto de lo que fue durante toda su vida, una gran dama.

Así pues, mujer excepcional y de gran cultura, la Duquesa de Abrantes manifestó una controvertida personalidad en su obra, si bien ello se refleja sobre todo en sus *Memorias*.

Además, vivió en los inicios del movimiento romántico, lo que significa que desarrolló su vida y su actividad literaria en unos momentos fundamentales en la evolución del arte.

Pero veamos: ¿Cuál era la imagen de España ante los ojos de una escritora romántica? Es conocido que durante el siglo XIX España se convierte en el país de los sueños más ardientes de los románticos, en el país que resume en sí mismo el romanticismo y en el país romántico por excelencia. Representa la nación que ofrece en su historia, en sus costumbres, y en sus caracteres, los contrastes más fuertes, las luchas más encarnecidas, las aventuras más extraordinarias. Era la tierra que abría el infierno y el paraíso de la pasión, a la imaginación más vigorosa y hacía que resonase en el alma de todo buen romántico el grito del peregrino byroniano: «Oh, lovely Spain! Renown'd, romantic land!»[2]

Las causas del interés por España podrían resumirse en dos hechos fundamentales; por una parte, el intercambio de ideas entre Francia y España propiciado políticamente; por otra, y paradójicamente, la guerra de la Independencia contra Napoleón. Poco importó, nos explica Farinelli, que los recuerdos de los soldados franceses que tomaron parte en aquella guerra épica nos ofrecieran espantosos cuadros del fanatismo español; se creó una imagen legendaria y fantástica que ejercía una misteriosa atracción para la cultura francesa. La cultura francesa estaba seducida por lo español y se puede decir que a la vez se condenaba y se admiraba a aquel gran pueblo. Se había descubierto una nueva España.

A la imagen de una España severa y grave, tierra de mártires y de héroes, se añadía obstinadamente, como herencia para los románticos, la imagen de esta otra España que alimentaba los rasgos de los valientes ascetas que despreciaban la muerte, sumidos en el silencio y en el misterio, la España salvaje, estéril y desierta, la España de las grandes miserias y de los grandes resplandores, alejada de la alegría y la verdadera felicidad, e inclinada a las sensaciones más intensas y desgarradoras. (Farinelli, 1936: 677)

Lo cierto es que se había producido un cambio profundo en la Europa de la época y como consecuencia de ello, un cambio de perspectiva: el romántico no contempla el mundo desde la razón como el ilustrado sino desde la belleza, desde una posición estética. Interesa lo que conmueva al alma. Y lo que hace diferente a España, su diferencia, es lo que la convierte precisamente en un foco de atracción para el espíritu europeo. En ese acercamiento a España, los maestros indiscutibles serán Víctor Hugo, con su genio desbordante y su auténtica pasión por España, Prosper Merimée, atraído por lo dramático de lo español y Théophile Gautier, pintor antes que poeta y siempre seducido por lo pintoresco.

Pero regresemos a los relatos de la Duquesa. Durante su estancia en España, llegaron a oídos de la Laure Junot varios relatos sobre hechos legendarios acaecidos en tierras españolas. Y de ahí nacerán sus *Scènes de la vie spagnole.*

Nos detendremos a continuación en dos de los relatos que forman parte de ese compendio: *La española y El torero.*[3]

Este primer relato, *La española*, recrea un hecho heroico que tuvo lugar en un pueblo castellano, protagonizado por una joven española durante la guerra da la Independencia.

La autora-narradora, pues ambas voces se confunden, comienza el texto con una descripción geográfica de un paraje de la montaña entre los antiguos reinos de León y Extremadura. Descripción por cierto que finaliza con una apreciación muy romántica: «reina en todo el paisaje un silencio y una soledad que conducen a la melancolía». Alude el

---

[2] Ver a este propósito Arturo Farinelli, «Le romantisme et l' Espagne», *Revue de Littérature Comparée*, Extrait du fascículo 64, Paris, 1936.

[3] Ver la traducción al castellano de los mismos en Duquesa de Abrantes, *Relatos románticos españoles,* Edición y traducción de Burguera Nadal, María Luisa, Publicaciones de la Universidad Jaime I, Castellón, 2008.

relato a una conmovedora y trágica historia que aconteció en el año 1812. Próximo a Alba de Tormes, ciudad de Santa Teresa, «ese corazón admirablemente bueno y nacido para amar», según la narradora, y de Medina del Campo, a orillas del río Zapardiel, existía un pueblecito con el nombre de San Pedro. Habitaban en aquel tranquilo lugar, cuando todavía no había llegado el horror de la guerra, una joven muy estimada por todos.

Cuando se inició la contienda el padre de la joven, de nombre Tomás Muñoz, se dispuso a defender a su patria. Entonces ella siguió sus pasos y se adhirió a la guerrilla capitaneada por su padre. Allí conoció a otro muchacho de Medina del Campo, muy apuesto y valiente. Pronto se enamoraron calladamente hasta que una noche, en el lugar y el momento propicio, Joaquín le declaró su amor. Ella, Dolores, le hizo jurar que siempre defendería a su patria y que no se rendiría jamás al enemigo. Así lo prometió él. La situación se calmó durante un tiempo, de modo que ambos se casaron y aunque por poco tiempo la vida de la joven cambió pues se dedicó al hogar y a su familia. Pero la guerra continuaba sin tregua y un grupo de hombres entre los que se encontraban la familia de la joven, decidieron partir a la sierra. Al poco tiempo después, regresaron muy pocos hombres, habían perecido casi todos, entre ellos, el padre, el marido y el hermano de Dolores. Entonces, la joven se dio cuenta de que la llegada de los ejércitos franceses era inminente y llena de valor y también de furia, ordenó que todo el mundo abandonase el pueblo, si bien antes debían de quemar todos los alimentos; solo había que dejar unos odres de vino. Cuando los franceses entraron en el pueblo y contemplaron el incendio, se irritaron sobremanera hasta que uno descubrió los odres de vino con alegría y todos comenzaron a beber. También sorprendieron a Dolores a la que interrogaron acerca del vino. Le preguntaron si era bueno y si podía dárselo a beber a su hijo. Ella accedió; al instante el niño murió tras una terrible convulsión. Dolores maldijo a los que la habían obligado a cometer el crimen y los soldados, enfurecidos pues ya lo habían bebido, se precipitaron sobre ella que murió al pie de la cruz del pueblo. Luego, cogieron su cadáver, le ataron unas piedras y lo echaron al río. Perecieron treinta y siete soldados envenenados en este suceso.

El segundo relato titulado *El torero* comienza con una fijación temporal y espacial: nos encontramos en Madrid, frente al palacio en construcción de la casa de Alba. En una nota, nos explica la autora que entonces se encontraba ella en Madrid. El relato nos cuenta los desgraciados amores de Catalina, una conocida actriz que abandona su Sevilla natal y su carrera por seguir los pasos de Miguel, un famoso torero. A esa feliz relación, se opone la Duquesa de Alba, descrita como una joven de mirada penetrante y amenazadora, atraída por la valentía y la fama del torero. La autora explica que las corridas estuvieron prohibidas durante algún tiempo pero que se reanudaron en tiempos de Carlos IV. Para ella le resulta un extraño espectáculo que los españoles y las españolas aman apasionadamente. Pone de manifiesto que conoce todas las suertes de la corrida pues las describe con mucho detalle. Describe también la magnificencia y la pompa del espectáculo y la impactante presencia de la Duquesa de Alba en la corrida. Para lograr al torero, la Duquesa recurre a las malas artes de Juliana López, una adivina y de su supuesto hermano, una especie de brujo. En nota a pie de página la autora explica que este caso fue el último asunto en el que la Inquisición se fijó para realizar un auto de fe, celebrado en 1784, y en el que se vieron involucrados personajes muy relevantes en la sociedad de la época. Gracias a los filtros de amor que el brujo le proporciona a la Duquesa y la seducción que ejerce ella misma, logra ésta que Miguel se sienta atraído por ella y que abandone a Catalina. Todo ello provoca que Catalina al sentirse rechazada, enloquezca, pero como según la narradora «existen en las pasiones verdaderas y profundas, una voz que las pasiones de los sentidos no pueden adoptar», Miguel se arrepiente y regresa a los brazos de Catalina. Sin embargo la Duquesa no se da por vencida, ya que visita de nuevo al brujo y le dice que está dispuesta a todo para conseguir sus fines. Le recuerda entonces el brujo una historia de misterio y crímenes que

ella no puede o no quiere recordar. Como consecuencia de esta entrevista la duquesa y el torero se ven en Aranjuez y tienen una discusión, tras la cual, Miguel decide alejar a Catalina de Madrid y preparar la huida de los dos hacia América por el puerto de Cádiz. Pero de manera sorprendente, la Duquesa irrumpe en la estancia donde ellos dialogan sobre su futuro y al descubrir los planes de Miguel y Catalina, sufre un desvanecimiento. Cuando la Duquesa se recupera, se dirige al palacio en una noche tormentosa y llena de misterio; Miguel, compadecido, la sigue para protegerla. Cuando parece que todo va a tener un final relativamente feliz, en el último capítulo la narradora nos cuenta que días después de lo sucedido, en un diario de Madrid, se leía la noticia de que se había encontrado en los alrededores del Prado el cadáver del torero. Lo habían matado con un estilete. También había desaparecido Catalina. Solo quedaba de ella una cinta del cabello ensangrentada. Y nadie logró nunca encontrar su cuerpo.

En cuanto a su relación con la realidad, si ambos están basados en hechos reales, es cierto que en el primer caso, en *La española*, la narradora nos cuenta un suceso real, recreándolo, en el segundo relato, *El torero*, el componente ficcional es mucho mayor.

Por otra parte, lo cierto es que todas las características del romanticismo literario están presentes en los relatos que nos ocupan. Y así, se manifiestan los deseos de libertad, la expresión de los sentimientos, la rebeldía frente a las normas, la fuerza de las pasiones.

Pero además habría que señalar que el relato romántico cuenta entre otros con recursos fundamentales en su desarrollo que serían lo hiperbólico, por una parte y lo antitético, por otra. Se manifiesta ello sobremanera en la configuración de los personajes: el padre y el marido de Dolores son guerrilleros y actúan heroicamente; pero ella es verdaderamente la heroína desmesurada y trágica, que actúa desgarrada por el amor, por el dolor y dispuesta a dar su vida por su ideal de libertad, aunque también está dispuesta a la venganza y a la crueldad. De igual modo sucede con los personajes de *El torero*. Los tres personajes principales, la Duquesa, Catalina y Miguel están sujetos a sus pasiones hiperbolizadas.

Así pues, la hipérbole y la antítesis como expresión de la óptica desde la cual se configura la historia. Pero sobre todo, como componentes fundamentales en el romanticismo español ante los ojos ajenos.

Algunos años después de la publicación de estos relatos, en 1843, Victor Hugo realizó un viaje a los Pirineos, cuando ya era un hombre maduro y recordaba su primera llegada a tierras españolas aún niño. Y el clímax de ese relato de su viaje lo alcanza cuando llega a Pamplona y cuando exclama:

> Je suis charmé. C'est un admirable pays, et tres beau, et tres curieux...Tout est ici capricieux, contradictoire et singulier..., naiveté et corruption, noblesse et batardisse....Ô Espagne décrepite! Ô peuple tout nef! Grande histoire! Grand passé! Grand avenir! Ô miseres! Ô merveilles! On est repoussé, on est attiré. Je vous le dis, c'est inexprimable. Somme tote, admirable pays! (Hugo, 1928:490)

En 1827 había publicado Victor Hugo su famoso Prefacio a *Cronwell*, principal manifiesto del movimiento romántico[4], había estrenado *Hernani*, en 1830 y *Ruy Blas*, en 1838; se encontraba pues el año en que publica su viaje a España, en plena madurez literaria, ambos como es conocido sobre temática de raíces españolas. Y lo que nos ofrece es un relato breve sobre el viaje en el que, con gran poder de síntesis aborda el gran tema de España. Pues bien creemos que parte, en este entendimiento y captación de España, de una de sus reflexiones en el aludido manifiesto romántico. Se refiere en él a la raíz profundamente cristiana del drama pues afirma que el hombre desde la perspectiva

[4] Ver el Prefacio de la citada obra teatral como manifiesto romántico en Hugo, Victor (1989) *Manifiesto romántico*, Península, Barcelona.

cristiana es un ser doble, compuesto de dos seres, uno carnal y otro espiritual, uno aferrado a la tierra y otro lanzado hacia el cielo. La poesía nacida del cristianismo es para Hugo el drama. Y el carácter del drama es lo real, ya que lo real resulta de la combinación de dos tipos: lo sublime y lo grotesco que se cruzan en el drama como en la vida y en la creación. Y así se alcanza la verdadera poesía, la poesía completa, la que se encuentra en la armonía de los contrarios. La verdad pues se acerca a lo contradictorio y Víctor Hugo ve la esencia de España precisamente en esa suma toda de contrarios, en esa síntesis de la ambigüedad humana, en esa contradicción solo aparente, pues revela ella misma la armonía oculta de los elementos opuestos. Así pues Victor Hugo llega a España no solo a través de su visión de romántico apasionado, sino mediante la reflexión, no solo desde la experiencia de un viaje por España, sino desde el sentimiento profundo de admiración por una tierra desconocida hasta entonces y llena de fuerza y seducción.

Y de todo ello al denominado dualismo dramático español, no hay más que un paso; es decir, la unión, la síntesis integradora de los opuestos y contrarios, y así, el idealismo y el realismo, el orgullo y la miseria, el honor y el deshonor, pero todo ello en síntesis que ni rechaza ni excluye sino que integra y que es y será la marca ineludible de lo intrínsecamente español.

Y así fue captada España, como paisaje, como cultura, como forma de ver y entender la vida, por la inteligente mirada de la escritora que fue la Duquesa de Abrantes, una mujer también llena de contradicciones en su vida y que fue capaz de convertir lo anecdótico en universal y el hecho real en verdad literaria. Inauguró así un tipo de discurso en el que se dan la mano la observación, la creatividad y la novedad en cuanto a la percepción de una realidad que perfila los logros de la incorporación del mundo de la mujer a la vida activa y plena de siglos futuros.

BIBLIOGRAFÍA

1. Ediciones

ABRANTES, Madame d' (1836) *Scènes de la vie spagnole,*Warlen, Bruxelles.
DUQUESA DE ABRANTES (2008) *Relatos románticos españoles,* Edición y traducción de Burguera Nadal, María Luisa, Publicaciones de la Universidad Jaime I, Castellón.
HUGO, Victor (1928) *Paris et Belgique Alpes et Pyrénées*, Pari, Nelson.

2. Referencias bibliográficas

AAVV (1995) *La imagen de Francia en España (1808-1850)* Sorbonne Nouvelle, Paris.
CALVO SERRALLER, F. (1981) «Los viajeros románticos franceses y el mito de España», en *Imagen romántica de España*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1989) Crítica literaria, U.N.E.D., Madrid.
FARINELLI, Arturo (1936) «Le romantisme et l' Espagne», *Revue de Littérature Comparée*, Extrait du fascículo 64, Paris.
FERNÁNDEZ DE LA RÚA, José (1955) *La España del XIX vista por los extranjeros*, Publicaciones españolas, Madrid.
HOFFMANN, L.H. (1961) *Romantique Espagne. L'image d'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Universidad de Princeton, New Jersey.
HUGO, Victor (1989) *Manifiesto romántico*, Península, Barcelona.
LANSON, G. et Tuffrau, P. (1953) *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris.
LAGARDE, A. et michard, L. (1969) *XIXème. Siècle,* Bordas, Paris.
PIERROT, Roger (1994) *Honoré de Balzac*, Fayard, Paris.

SISMONDI, Simonde de (1819) *De la literatura du Midi de l'Europe*, Treuttel et Würtz, Paris.
TOUSSAINT DU WAST, Nicole (1985) *Laure Junot, duchesse d'Abrantes,* Fanval, Paris.

Dictionnaire de la langue française (1990) abrégé du Diccionaire de Litré par A. Beaujean, La Pochothèque Paris.
Diccionario general Español-Francés Francés-Español (2004) Larousse, Barcelona.

LA NOVELA FEMENINA DECIMONÓNICA Y EL PODER DE LAS MUJERES: *RUGIER DE LAURIGA*, DE FELÍCITAS ASÍN DE CARRILLO[1]

Helena Establier Pérez
(Universidad de Alicante)

Aunque la relación entre la novela femenina decimonónica y nuestro concepto moderno del poder de las mujeres, tal y como ambos se enuncian en el título del presente trabajo, sea por lo general oximorónica, de incompatibilidad e incluso de mutua exclusión, trataré a continuación de mostrar que bajo esa aparente brecha se amaga en ocasiones una inquietud por representar narrativamente las variadas formas bajo las cuales las mujeres vislumbran hacia mediados del siglo XIX las posibilidades de materialización de un poder femenino aún difuso, así como sus fundamentos, riesgos y carencias. Abordaremos, para ello, el estudio de la novela histórica *Rugier de Lauriga*, escrita por Felicitas Asín de Carrillo y publicada en 1859, que nos permitirá contemplar cómo desde la pluma de una mujer se ponen en juego los estereotipos decimonónicos sobre su propio género, y también cómo se subvierten subrepticiamente sin violentar la acomodación del texto a la ideología sexual dominante.

Es necesario comenzar recordando que desde finales del XVIII, fundamentalmente a efectos de las dos grandes revoluciones emergidas de Francia e Inglaterra y de los consiguientes procesos de urbanización y de industrialización, se venía produciendo una imparable transformación en la mentalidad social europea, con consecuencias en los modos de producción y reproducción de los individuos, en la organización de la vida laboral y familiar y, sobre todo, en la subjetividad de hombres y mujeres. Este punto de inflexión, que coincide temporalmente con el despertar de la nueva centuria y que implica la consolidación definitiva de la Modernidad, supone también el afianzamiento definitivo de una división sexual de funciones que históricamente ya venía situando a los hombres como proveedores económicos en el eje del ámbito extradoméstico, mientras relegaba a las mujeres al suministro afectivo en el núcleo de la más estricta intimidad. Dicha distribución de funciones socio-familiares venía también acompañada de un reparto dicotómico de áreas de poder , en virtud del cual el poder racional y económico ejercido públicamente se entendía como masculino y el poder privado de los afectos, de las relaciones íntimas, quedaba en las cuidadosas manos femeninas.

En este estado moderno de la producción, los individuos que han logrado acceder a una diversificación de sus funciones, es decir, los de género masculino, comienzan a percibirse a sí mismos como núcleos de identidad, como sujetos de deseos e iniciativas propios y diversos. Los deseos de las mujeres, sin embargo, se orientan hacia el ámbito de los afectos que les ha sido reservado y cimentan el ideal constitutivo de la subjetividad femenina: el ideal maternal (Burín, 2003: 35-37). Así, esta «sociedad de individuos» (Elías, 1990:185), que permite al ser humano contemplarse a sí mismo como sujeto diferenciado, agente de hechos particulares y fuente consciente de poder, excluye a las mujeres, quienes, acomodadas en la identidad de género «relacional» que les ha sido asignada, renuncian al poder social o público para asumir desde el interior de sus hogares el desarrollo de la maternidad universal —formación moral, cuidado afectivo, etc.—, es decir, el poder privado sobre la comunidad, legitimado histórica y socialmente, que reside en el ejercicio de

[1] Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de I+D «Romanticismo español e hispanoamericano: concomitancias, influencias, polémicas y difusión» del Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011-26137).

la «ética del cuidado» (Gilligan: 1985) o, como mucho, para ejercer la *autoritas* en un mundo netamente femenino.[2]

Queda así establecida ya desde el siglo XIX la consigna de que el deseo de poder no es un rasgo propio —ni aceptable— de la identidad de género femenina, puesto que las mujeres priorizan la relación emocional con la realidad sobre la voluntad de individualización, y, por tanto, poseen una menor capacidad de objetivación del mundo, carecen de conciencia de los propios deseos y son ajenas al control sobre los fenómenos —humanos o no— de la naturaleza, lo cual las imposibilita efectivamente para el ejercicio del poder (Hernando, 2003: 84-88). En el orden público y en el privado, la «norma» femenina diseñada por el discurso de género decimonónico se convierte en referente para la conformación de la identidad —relacional, emocional, afectiva y doméstica— de las mujeres, que se esfuerzan por no discordar del estereotipo que las define como tales (Rabaté: 2007; Sánchez Llama: 2000).

La escritura femenina en la España XIX es absolutamente ilustrativa a este respecto. A partir de las décadas centrales de la centuria, tanto la literatura ensayística —guías de comportamiento y, en general, textos prescriptivos de toda índole destinados a dictar la norma de la «femineidad» decimonónica— como las novelas escritas por las mujeres toman como objetivo prioritario el de forjar, diseccionar, poner a prueba y finalmente validar un modelo femenino: el llamado ángel del hogar o mujer virtuosa y doméstica.[3] Aunque estas novelas escritas por las mujeres españolas en torno al medio siglo, muy poco estudiadas hasta el momento,[4] vienen siendo agrupadas por influencia de la crítica anglosajona en un tótum revolútum que las subsume bajo el epígrafe de novelas «domésticas» o «de la domesticidad»,[5] lo cierto es que entre ellas es posible aislar un género en el que las autoras encuentran especial acomodo y muestran singular desenvoltura: la novela histórica.

Aun cuando se trata de una modalidad muy poco frecuentada por las féminas hasta mediados del XIX, lo cierto es que a partir de estos años encontramos un nutrido grupo de escritoras españolas que, aprovechando la descomposición del molde canónico de la novela histórica romántica y su arrumbamiento hacia lo aventurero-sentimental, se sirven de aquella para hacer sus pinitos en el ámbito literario o la incluyen entre los géneros que cultivan con mayor o menor asiduidad. La naturaleza de esos textos históricos de segunda ola,[6] que en la mayoría de los casos se han desprendido ya casi por completo de la exaltación y de la visceralidad románticas, facilita el que estas escritoras logren compatibilizar su femineidad con sus intereses novelísticos y consigan servirse de un molde

---

[2] Frente a la *potestas*, que puede adquirirse alcanzando determinadas posiciones político-sociales y que, por tanto, ha sido históricamente privilegio masculino, la *autoritas* se establece entre individuos que logran una conexión emocional e intelectual, es decir, es una relación entre sujetos que solo altera los destinos del otro cuando se convierte en deseo de quien reconoce dicha autoridad. La *autoritas*, por tanto, al no requerir un alto grado de individuación, parece haber sido siempre un saber socialmente reconocido apto para y entre mujeres (Domingo, 1999:10).

[3] La bibliografía sobre este punto es ya abrumadora. Imprescindibles resultan los estudios de Blanco (2001), Charnon-Deutsch (1994), Jagoe (1994), Aldaraca (1992) y Simón Palmer (1983), todos ellos recogidos en la bibliografía final.

[4] Además de los ya citados estudios de Simón Palmer, Charnon-Deutsch y Blanco, conviene consultar los recogidos en la bibliografía final de esta última autora (1989, 1993, 1998) y también Kirkpatrick (1991).

[5] Alda Blanco define las «narrativas» de la domesticidad como «los modos discursivos en los cuales se generan las ficciones de género y clase para las mujeres de las clases medias que se piensan a sí mismas como las proveedoras y los árbitros de la moral» (2001:23).

[6] No pasa desapercibido el vacío crítico existente en torno a las novelas históricas posteriores a la década de 1850, consideradas por lo general como textos de segunda fila, casi como una suerte de «degradación» de la narrativa histórica romántica. De hecho, los estudios sobre esta se centran habitualmente en definir y describir los textos anteriores a la mitad de la centuria (Iborra, 1986; Fernández Prieto, 1998; Penas Varela, 1996; Mata Induráin, 1998; Almela, 2006; Ferreras, por su parte, le dedica al asunto dos capítulos (VIII y IX) en su trabajo de 1976).

de mayor calado literario que la novela sentimental y de un considerable «tirón» popular para construir unas ficciones pseudo-históricas de fondo moral intachable, destinadas a consolidar el estereotipo femenino vigente.[7]

Estas narraciones encajan perfectamente en un patrón único, definido por un marco histórico más o menos difuso, a modo de fondo —algo acartonado las más de las veces— sobre el cual se desarrolla el auténtico nudo novelesco: las aventuras y los conflictos sentimentales de los protagonistas, un batiburrillo de personajes reales y ficticios en arbitraria interacción narrativa, y un contenido ideológico estereotipado destinado a reafirmar la moral burguesa y a justificar hasta la saciedad la distribución de funciones sexuales imperante en la sociedad decimonónica, presentando un elenco de heroínas de refinada cuna (fundamentalmente de la nobleza y de la alta burguesía) que comparten una idéntica condición de «animales emocionales», a veces victimizadas por su natural indefensión femenina y por lo general encargadas de sembrar el bien e iluminar la tortuosa senda por la que circulan, por el mero hecho de serlo, los varones que las rodean.

Lo realmente interesante, sin embargo, no es tanto la naturalidad con la que estas narraciones de corte histórico escritas por mujeres en la segunda mitad del siglo se ajustan a las constantes de la literatura femenina del período, reproduciendo fielmente modelos ideológicos y estándares de género archiconocidos, lo cual resulta sin duda previsible en unas escritoras deseosas de acomodar sus ficciones al proyecto moral exigido para estas y de acomodarse (ellas mismas) a la imagen de la mujer de letras tolerada socialmente, sino la sorprendente astucia con la que se atreven a introducir ligeras brechas en el modelo sociosexual que sus propios textos postulan. De hecho, la lectura demorada de estas novelas demuestra que, por debajo de las convenciones propias del género narrativo en el que se insertan —la novela histórica de segunda hornada— y las definidas para la escritura femenina decimonónica (o autoasignadas por las propias escritoras), desfilan algunas propuestas más arriesgadas, aun cuando en el curso de la narración estas aparezcan —como de hecho lo hacen— convenientemente arropadas para templar su posible estridencia ideológica.

No debemos olvidar que al tiempo que las mujeres del XIX asumen la posición de «objetos» que les marca su identidad de género relacional —posición que trasladan a sus productos artísticos y, en concreto, como ya se ha señalado, a la novela, molde idóneo para transmitir una imagen «ideal» del mundo—, también son testigos pasivos del proceso de glorificación de la individualización propio de la modernidad, que convierte al ser humano de género masculino en sujeto de acción, deseos e iniciativas, y por ende en depositario del poder. Es lógico que la aspiración femenina a incorporar y reproducir rasgos de una identidad individualizada no se hiciera esperar y que, en consecuencia, las mujeres trataran tímidamente de superponer a una identidad de género absolutamente asumida nuevos valores más afines a la «ética del logro» (Burín, 1987: 98-101) que a la del «cuidado» (Gilligan: 1985), tales como el deseo de influir en el grupo social, la voluntad de transformar la realidad o el afán de compaginar *autoritas* y *potestas*.

Aunque estas contradicciones implícitas entre una anhelada identidad individualizada y una identidad de género ya asumida se van recrudeciendo a medida que la modernidad va tomando forma, comienzan ya a manifestarse en el proyecto de femineidad decimónica que esbozan las propias mujeres a través de sus creaciones artísticas. En este trabajo, tomaré como ejemplo narrativo de dichas tensiones la novela *Rugier de Lauriga* de Felícitas Asín, como parte de un proyecto más amplio que incluye el estudio de las novelas

[7] Estudio la adecuación de estos textos «femeninos» al modelo de la novela histórica «romántica» de segunda ola en el trabajo «Hacia una estética romántica femenina en la novela histórica romántica (1855-1885)» *Actas del VI Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: «Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX»*, 2, 3 y 4 de noviembre de 2011, (en prensa).

históricas escritas por las españolas a mediados del XIX y con el que espero llegar a conclusiones más amplias de las que esbozaré hoy aquí.

La novela que nos ocupa es una de las dos únicas que escribió su autora, Felícitas Asín de Carrillo, de quien tenemos escasa información. Sabemos, eso sí, que publicó en 1859 una novelita sentimental, *La casa de Rocaforte*, única obra que se le conoce a excepción de *Rugier de Láuriga*, cuya primera edición parece ser de ese mismo año.[8]

La «novela histórica» —tal como la subtitula la edición de 1859— que aquí nos ocupa, se ambienta en los primeros años del siglo XIV, cuando las tropas de Jaime II de Aragón disputaban aún a los ejércitos navarros algunos territorios de frontera,[9] mientras que en el reino vecino, Castilla, Fernando IV «el Emplazado» se enfrentaba reiteradamente a las insubordinaciones nobiliarias capitaneadas por su tío, el infante Don Juan. Entre estos tres escenarios, Aragón, Navarra y Castilla, se desarrollan las peripecias militares y amorosas de nuestro héroe novelesco, Rugier de Lauriga, «joven muy valeroso, hijo natural del general de la armada de aquel mismo nombre[10] y persona muy querida del rey» (7). Lauriga resulta herido en el campo de batalla en territorio navarro, y es amparado por su contendiente, Adrián de Montalvo, y por su hermana Catalina, parientes del rey de Navarra y representantes de la nobleza local. Se inicia en este punto del relato una historia amorosa, la de Rugier y Catalina (él, mano derecha del rey de Aragón; ella, prima del rey de Navarra) a la altura de la mejor novela sentimental decimonónica y plagada de obstáculos varios, encuentros y desencuentros, lágrimas, secuestros, intrigas, duelos, matrimonio secreto, cartas robadas y falsificadas, envenenamientos, asesinatos, suplantación de identidad, etc, etc.

Las cuatrocientas páginas de esta novela dividida en dos partes («La reina doña Blanca» y «La corte de Castilla») se dedican casi íntegramente a embrollar y desembrollar los amores de Rugier de Lauriga y Catalina de Montalvo, cuya unión zozobra, pese a la constante protección de la reina Blanca de Aragón, por el afán de venganza de una mujer despechada, la Condesa de Cinco Villas, por las intrigas políticas del reino de Castilla y por las tensiones navarro-aragonesas. Finalmente, el amor verdadero y la rectitud moral de la pareja protagonista triunfa sobre las asechanzas y las malas artes de los malvados, y así, en la «Conclusión» que cierra la obra, Rugier y Catalina, depositarios de los valores que promueve la moral decimonónica para uno y otro sexo (valor, honor e integridad, para ellos; abnegación, fe, virtud y sacrificio, para ellas) emergen de las vicisitudes pasadas como textualización del modelo «ejemplar» de familia propuesto por la autora, Felícitas Asín de Carrillo, en perfecta armonía con la retórica burguesa de su tiempo.

---

[8] Según Criado y Domínguez, la primera edición es la madrileña de 1859 (73). Ferreras señala que en El Fénix de Madrid de 19 de mayo de 1859 se recoge esta obra como la primera de la «Biblioteca de Autores Españoles» dirigida por Carrillo de Albornoz y que en *La España* de 1 de abril de 1859 se señala la primera entrega de esta novela histórica (51). Criado da también noticia de una edición posterior de 1875 en Valladolid. El volumen por el que se cita en este trabajo corresponde a la tercera edición madrileña, realizada por la Imprenta de Nieto en 1859.

[9] Los enfrentamientos entre Navarra y Aragón venían produciéndose desde que Pedro III de Aragón, basándose en los pactos de mutuo prohijamiento celebrados hacia medio siglo entre Jaime I y Sancho VII el Fuerte, reclamó en 1274 los derechos a la sucesión de Navarra como alternativa a la dinastía francesa de los Capetos. Finalmente, el enlace de Juana I de Navarra con Felipe IV «el hermoso» de Francia en 1285 instauró una etapa de subordinación navarra al reino francés y supuso la continuación de las rencillas navarras con Aragón en tiempos de Jaime II.

[10] Se refiere al marino italiano Roger de Lauria, almirante de la flota de la corona de Aragón y Sicilia durante los reinados de Pedro III el Grande de Aragón y, más tarde, de Jaime II. Sus hazañas navales en el Mediterráneo fueron notables, venciendo a Carlos de Anjou y también al mismo Felipe III de Francia en la batalla de Formigues (1285). Se casó con Margarita Lanza en 1279 y de este matrimonio nacieron tres hijos: Roger II, Beatriz y Jofredina (MOXÓ, 1990: 91). Su nombre aparece bajo diversas grafías (Roger, Ruggero o Ruggiero) así como su apellido (Lauria, Llúria, Lloria o Loria).

Desde luego, por debajo de esta trama principal, de naturaleza sentimental y poblada por personajes ficticios, fluyen otras «subtramas» o tramas secundarias, a través de las cuales desfila una galería de figuras históricas que dan forma a las nefastas intrigas de nuestro pasado nacional contra la corona (el infante Don Juan, Juan Núñez de Lara y Diego López de Haro conspirando contra el rey Fernando IV de Castilla) y de otras, contrapuestas a las anteriores, que se proponen como modelos de ejemplaridad monárquica (Jaime II de Aragón y su esposa, Blanca de Anjou).

No desentona, como vemos, esta novela de Felícitas Asín de otras narraciones de sesgo histórico producidas en torno al medio siglo, ni en la considerable extensión del texto, ni en su despilfarro de recursos desplegados al servicio de la trama sentimental, ni en el orden socio-moral que propone, ni tampoco en la posibilidad de actualizar su lectura «política» a la luz de la situación de la monarquía isabelina.[11] Su singularidad proviene, antes bien, de la habilidad con la que el texto logra dramatizar las inquietudes de su autora sobre los estereotipos de género de su tiempo, visibilizando por vía novelesca fisuras y claroscuros de un concepto de la femineidad bastante menos monolítico de lo que se pretendía en los discursos decimonónicos.

Cierto es que, en líneas generales, la novela de Felícitas Asín nos ofrece un universo femenino bastante monocorde, con una galería de personajes elaborados sobre idénticas constantes y estrechamente entrelazados por ellas, a saber:

1- Encajar sin estridencias en el ya conocido modelo «angelical» mediante el ejercicio vital de la modestia, el sacrificio y la virtud.

2- Aceptar sin reservas la condición de víctimas, bien de su propia condición femenina o bien de la lujuria masculina.

3- Ocupar una misma posición de marginalidad y de ex-centricidad respecto al núcleo masculino de la novela, el cual detenta el poder político, social y familiar, y decide tanto sobre el destino de la comunidad como sobre el de las féminas que se encuentran bajo su férula.

Una buena parte de las mujeres que desfilan por las páginas de *Rugier de Lauriga* cumplen alguna o todas las constantes anteriormente señaladas para conformar un auténtico ejército de ángeles sufrientes y/o salvadores, criaturas etéreas arrastradas por el destino o vapuleadas por la maldad con admirable resignación cristiana. Un buen ejemplo es Catalina de Montalvo, ente pasivo, carente de poder e iniciativa personal y permanentemente cosificado por los auténticos artífices y manipuladores de su trayectoria vital (su hermano, el rey de Aragón, el propio Rugier, la Condesa de Cinco Villas), que constituye una magnífica representación novelesca del sometimiento como parte del natural «estar en el mundo» de las mujeres; es también un personaje plano, sin matices, casi traslúcido, y en este sentido, un ejemplo espléndido de la ya citada uniformidad con la que el imaginario femenino decimonónico se autocontempla en sus narraciones. Otro buen ejemplo lo encontramos en Isabel de Castilla, hermana de Fernando IV y esposa repudiada de Jaime II, quien se presenta también en la novela como víctima impotente, en este caso del desamor del monarca aragonés, ante el cual se autocondena al exilio interior, al silencioso y solitario ejercicio de la resignación y del perdón. Por su parte, Elvira de Pastrana, «tierna y cándida como la virgen de los primeros ensueños, fresca y pura como la flor que se entreabre a los primeros albores de la mañana» (219), es acosada por el monarca castellano, y, cuando su prometido, Juan de Carvajal, es injustamente asesinado, pierde el juicio para, finalmente, ingresar en un convento.

---

[11] Bastante evidente resulta el paralelismo entre la perpetua conspiración contra Fernando IV que mantienen en la novela los insurgentes castellanos y la doble amenaza (carlismo y progresismo) que acompañó a la monarquía isabelina hasta la Septembrina. Dicho paralelismo alcanza también a la infancia de ambos monarcas, tutelados por sus respectivas madres (la reina María de Molina y la regente María Cristina de Borbón) tras el fallecimiento de sus progenitores.

La reina Blanca de Aragón, sin embargo, presenta alguna variante sobre el citado modelo «angelical», al incorporar además los rasgos de la «maternidad universal»; ella es el auténtico «ángel de luz» de esta novela, la consejera del monarca aragonés en el seno de la intimidad doméstica y la depositaria de sus inquietudes, la guía espiritual del reino y la gran madre protectora del universo femenino, la que ejerce si no la *potestas*, que, no lo olvidemos, se entiende como prerrogativa masculina, al menos sí la *autoritas*. Ella auspicia y aconseja a los amantes atribulados (Rugier y Catalina), y organiza el enlace secreto a espaldas de Jaime II, con tan loable intención que este velado desacato encuentra su justificación novelesca en la natural propensión femenina a difundir el bien. Al fin y al cabo, la injerencia femenina no excede en este caso el ámbito de lo privado, y la reina, que ejerce una autoridad afectiva legitimada histórica y socialmente, la presenta a posteriori con tal sutileza y tan honestas razones que Jaime II no puede hacer otra cosa que consentir. La posibilidad de una autoridad femenina queda así perspicazmente encajada en el reconocido ejercicio del poder masculino.

Tan solo una grieta amenaza la ortodoxia de este universo novelesco de Felícitas Asín, aparentemente diseñado en perfecta consonancia con el estereotipo femenino vigente: la enconada resistencia de Ana de Sobradiel, Condesa de Cinco-Villas, a amoldarse al modelo de virtud y de obediencia propuesto para su género.

Ana de Sobradiel es, de hecho, la auténtica protagonista de esta novela, cuyo núcleo argumental principal lo constituye el relato de la venganza de una mujer contra los hombres que la han herido, ofendido o humillado. La suya es una historia de orgullo femenino, de ansia de poder, de arrojo, de obcecación y de considerable insensatez. La novela nos explica que en su más tierna juventud, siendo Ana aún un dechado de inocencia y de virtud, fue asediada en la corte castellana por el rey Fernando y por el Infante Don Juan. Tras ser deshonrada y traicionada por el monarca, su padre intentó alejarla de la corte castellana y fue por ello asesinado, muerte de la que la Condesa de Cinco-Villas culpa al rey y a su tío. Años después, al caer Rugier de Lauriga perdidamente enamorado de Catalina de Montalvo y romper su compromiso con Ana, la Condesa funde y confunde el conjunto histórico de agravios contra su persona y urde una suerte de expiación colectiva que aniquile a cuantos en su desgracia personal han tenido participación.

En esa venganza colectiva que incluye a la corona castellana, al pretendiente al trono y al propio Rugier, Ana de Sobradiel despliega un talento inaudito para las intrigas, un valor fuera de lo común y una confianza en sus propias capacidades verdaderamente sorprendentes entre tanta fémina sumisa y apocada. La Condesa se nos presenta como un cuerpo femenino de una belleza «temible» (58) y sensual, que nada tiene que ver con la «candorosa hermosura» de Catalina de Montalvo (193), un cuerpo de mujer invadido sin embargo por una naturaleza de otro signo, el masculino, que le proporciona un «talento privilegiado», una fortaleza sin límites, un carácter resuelto y, sobre todo, un afán desmedido de imponer su voluntad aun por encima de su esencia de mujer: «¿Será que, habiendo nacido débil,» se pregunta la Condesa, «echo de menos la pujanza que Dios ha dado al hombre, y la envidio y reniego de mi impotencia?» (219).

Ana, que se incardina a la perfección en la conocida mitología patriarcal sobre el poder de la femineidad, explora en la novela los recovecos de la fascinación masculina por la belleza de las mujeres y obnubila con su «sonrisa hechicera» (217) y sus rizos rojos la voluntad de los hombres de su entorno. Pero el poder de la Condesa, que no emana solo de su sexualidad femenina sino de su alma varonil, y que no se ejerce únicamente en el ámbito de lo privado sino que alcanza dimensiones públicas, es también el poder de la razón, de la astucia y de la inteligencia. La Condesa seduce con sus razonamientos, trata asuntos graves con extraordinaria sangre fría, se aprovecha de los intereses de sus adversarios y se sirve de sus flaquezas, es una estratega de la inteligencia emocional y del poder de la palabra, una artista del disimulo, del engaño y del disfraz, una maestra en la

ironía y el sarcasmo, capaz de confundir a hombres avezados en los asuntos de este mundo (Adrián de Montalvo, Lope de Haro, el alcaide de Tordehumos) y del otro (el padre Gerardo) e incluso de instigar una guerra entre diferentes facciones castellanas.

Esta discordancia entre el cuerpo —de mujer— y el alma —masculina— le permite alcanzar cotas de poder impensables para su género, pero, como bien nos hace notar la autora, implica a la vez un alto grado de padecimiento: Ana es también un ser profundamente desgraciado, que se ha negado a sí misma los atributos que conducen a la felicidad de las mujeres — el amor y la dulzura— y que se debate sin salida en esa especie de esquizofrenia entre el ser y el querer ser a la que la conduce la rigidez de esa «norma» femenina que Felícitas Asín desliza como tema de fondo —o quizás no tanto— de su novela histórica .

El final de la novela es ejemplarmente amargo para quien se ha atrevido, como Ana de Sobradiel, a ir contra natura, a vagar de la ceca a la meca disfrazada de hombre y a tratar de manejar con estos medios arteros los destinos ajenos. El afán de venganza la consume físicamente; su falta de fe le impide arrepentirse a tiempo y se convierte en un ser embargado por el odio, que, aun inspirándose horror a sí mismo, persiste en su no domeñar su voluntad:

> Aquella naturaleza potente, arrogante, casi inquebrantable, cedía por sin bajo el peso de tanta lucha y tan desesperados esfuerzos; aquella voluntad de hierro se iba domando […] La infeliz veía un abismo a sus pies y sin embargo de que no tenía bastante generosidad para emprender otro camino, temía rodar hasta su fondo. Su vida era un suplicio inacabable […] Aquella mujer deseaba morir, pero deseaba vengarse antes. (360-361)

Bien es cierto que en las páginas finales de la novela el lado femenino de la Condesa parece imponerse temporalmente. La pasión que siente hacia Gonzalo, un caballero segundón sin rango ni patrimonio, la humaniza y la feminiza, aunque ese amor sea, como no podía ser de otra manera en una naturaleza ambivalente como la de Ana de Sobradiel, «impetuoso, ardiente, voraz» (365) y termine, por una ironía de ese mismo destino que ella se empeña en manejar, con el envenenamiento accidental del amante provocado por ella misma. Poco dura, sin embargo, el instante de debilidad femenina que sucede a la muerte de Gonzalo, por el que —por primera vez en la novela— la Condesa se desmorona y llora, ya que, momentos después, se enfrenta a Rugier de Lauriga con el propósito de asesinarlo y muere accidentalmente al caer del caballo, lo cual pone punto final a las desventuras del caballero.

El final de la novela es moralmente intachable y la justicia poética se cumple con rigor, llevando hasta sus últimas consecuencias el maniqueísmo que preside toda la narración (virtud recompensada y castigo a la iniquidad). Ahora bien, las circunstancias de la muerte de la Condesa nos revelan que la autora renuncia a una solución narrativa fundada en el arrepentimiento, en el perdón y en la reincorporación de la heroína a la femenina senda del bien. Ana de Sobradiel muere como vivió y, aunque pague por sus desmanes con su propia vida —insistimos, otra posibilidad se nos antoja inimaginable—, no deja de resultar interesante que ni claudique ni pida clemencia.

El duelo que mantienen a lo largo de toda la novela la feminidad canónica de Catalina de Montalvo, Blanca de Aragón, Elvira de Pastrana, Isabel de Castilla, etc. y la feminidad heterodoxa e iconoclasta de Ana de Sobradiel se resuelve finalmente con la supervivencia de la primera, y con ello el texto de Felícitas Asín se pliega ejemplarmente a las representaciones de la mujer del imaginario cultural español en las décadas centrales del siglo. Hay, no obstante, suficientes indicios en el texto para que la novela deje un regusto, si no amargo, sí menos almibarado que la mayoría de las novelas escritas por mujeres españolas en esta misma época.

No en vano Ana de Sobradiel es no solo el personaje más rico en matices de la novela de Asín y la menos convencional de todas las mujeres que allí aparecen, sino

también una de las pocas y mejor trazadas antiheroínas de la novela histórica femenina del XIX. La Condesa de Cinco-Villas es, como muchos otros ejemplares femeninos de estas novelas, una víctima de la impotencia de las mujeres en el espacio de la intimidad, pero una víctima que se rebela ante la tradicional resignación femenina para transformarse en vengadora de su honor y del de los suyos. De hecho, Ana encarna el poder destructivo, avasallador, que emana del sometimiento forzoso («Troqué en fortaleza mi debilidad», declara en la novela (229)), un poder que es cuestionado en la obra de Asín y vencido, pero que al tiempo es extensamente verbalizado y textualizado con una riqueza de matices que no guarda precedentes en la novela española de autoría femenina.

No pasa desapercibida la fuerza y la ambigüedad que desprende esta historia de odio y de poder femeninos en plena etapa de naturalización y asimilación del «ángel del hogar». Quizá sea por neutralizar esta segunda lectura del texto y mitigar sus destellos subversivos por lo que la autora insiste tanto, al final de su obra, en recalcar el profundo error que descansa tras la opción vital elegida por Ana de Sobradiel y en asumir el modelo femenino vigente:

> Parece que aquella mujer había tenido el triste privilegio de hacer desventurados a todos los que, más o menos remotamente, tuvieron algún contacto con ella. Se había propuesto infundirse horror a sí misma y lo consiguió inspirándole a todos los demás, siendo así que había estado en su mano convertirse en objeto de adoración. La felicidad de su existencia, el reposo y la salvación de su alma se habían desvanecido para siempre desde aquel mismo día en que, dejando a un lado los goces de la tranquila virtud, queriendo hacerse superior a su sexo, renunciando al prestigio que ejerce una mujer cuando es dulce, generosa y amable, se puso en lucha con todo el mundo y olvidó las sagradas máximas que la religión procura inculcar en todos los corazones, aconsejándonos olvidar las ofensas recibidas y perdonar a nuestros contrarios (394)

Y quizá por eso también la «Conclusión» de la novela incluye precisamente una apología de la reina Blanca, cuando Rugier y Catalina visitan la tumba de su soberana a modo de homenaje póstumo a quien fuera artíce de su felicidad particular y ejemplo general de valores femeninos:

> Si la reina Doña Blanca viviera sentiría hoy la misma satisfacción que causaban en su alma generosa los felices resultados de todas sus grandes acciones. Ella, que con mano pródiga sembraba el bien todas partes; ella, que estaba siempre en disposición de proteger a los buenos; ella, en fin, que encerraba en su corazón tesoros de ternura y de bondad, tendría hoy una verdadera satisfacción al ver nuestra dicha, en la cual tomó desde el principio una parte tan activa (397-398).

Si *Rugier de Lauriga* brilla con luz propia entre el resto de novelas femeninas de su tiempo no es, desde luego, por sus cualidades literarias ni por su aportación a la narrativa histórica, sino por la lectura de género que subyace bajo una trama sentimental aparentemente inocua, por abrir la posibilidad de una aproximación hermenéutica al texto de Felícitas Asín que nos permite identificar las primeras disidencias o vacilaciones ante un modelo de diferenciación sexual, el decimonónico, que excluye a las mujeres de los ámbitos de poder y que presenta como conflicto irresoluble para las mujeres el choque entre una anhelada identidad individualizada y la identidad de género asumida. La novela de Asín, naturalmente, no da solución a tal conflicto ni se posiciona abiertamente ante él, pero al menos lo visibiliza con todo lujo de detalles, que es más de lo que la mayor parte de la literatura femenina de su tiempo es capaz de ofrecer.

BIBLIOGRAFÍA:

ALDARACA, Bridget (1992). E*l ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad*, Visor, Madrid.

ALMELA, Margarita (2006), «La novela histórica española durante el siglo XIX», en Jurado Morales (ed.), *Reflexiones sobre la novela histórica*, Fundación Fernando Quiñones, Cádiz, pp. 97-141.

ASÍN DE CARRILLO, Felícitas (1859). *Rugier de Lauriga*. Imprenta y Estereotipia Española de los señores Nieto y Compañía, Madrid, 3ª edición.

BLANCO, Alda (1989). «Domesticity, Education and the Woman Writer. Spain 1850-1880», en Hernán Vidal (ed.), *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism,* Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minneapolis, pp. 371-394.

BLANCO, Alda (1993). «The Moral Imperative for Women Writers», en *Indiana Journal of Hispanic Literatures,* 2.1, pp. 91-110.

—— (1998). «*Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo». En Iris M. Zavala (coord.), Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), v*ol. 5, *La literatura escrita por mujer: desde el siglo XIX hasta la actualidad*, Anthropos, Barcelona, pp. 9-38.

—— (2001). *Escritoras virtuosas. Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*, Universidad de Granada, Granada,

BURÍN, Mabel (1987). «Sobre la pulsión del dominio y el deseo de poder en las mujeres», en *Estudios sobre la subjetividad femenina. Mujeres y salud mental*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, pp. 98-101.

—— (2003). «El deseo de poder en la construcción de la subjetividad femenina», en Almudena Hernando et alii (coords.), *¿Desean las mujeres el poder?: cinco refelxiones en torno a un deseo conflictivo*, Minerva, Madrid, pp. 35-70.

CRIADO Y DOMÍNGUEZ, Juan Pedro (1889). *Literatas españolas del siglo XIX: apuntes bibliográficos,* Antonio Pérez Dubrull, Madrid.

CHARNON-DEUTSCH, Lou (1994). *Narratives of Desire: Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*, Pennsylvania State University Press.

DOMINGO, Rafael (1999). «Auctoritas», *El País*, 7 de enero, p. 10.

ELÍAS, Norbert (1990). *La sociedad de los individuos*, Península, Barcelona.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1998). *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Ediciones de la Universidad de Navarra (EUNSA).

FERRERAS, Juan Ignacio (1976). *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Madrid, Taurus.

—— (1979). *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Cátedra, Madrid.

GILLIGAN, Carol (1985). *La moral y la teoría. Psicología del desarrollo femenino*, FCE. México.

HERNANDO GARRIDO, Almudena (2003). «Poder, individualidad e identidad de género femenina», en Almudena Hernando et alii (coords.), *¿Desean las mujeres el poder?: cinco reflexiones en torno a un deseo conflictivo*, Minerva, Madrid, pp. 73- 93.

IBORRA, José Luis (coord.) (1986), *Entre pueblo y corona: Larra, Espronceda y la novela histórica del Romanticismo,* Universidad Complutense, Madrid.

JAGOE, Catherine. *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*. Berkeley, University of California Press, 1994.

KIRKPATRICK, SUSAN (ed.) (1991). *Las románticas: Escritoras y subjetividad en España. 1835-1850,* Cátedra, Madrid.

MATA INDURÁIN, Carlos (1995), «Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica», en K. Spang, I. Arellano y C. Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Universidad, Navarra, pp. 11-50.

MATA INDURÁIN, Carlos (1995), «Estructuras y técnicas narrativas de la novela histórica española (1830-1870)», en K. Spang, I. Arellano y C. Mata (eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*, Universidad, Navarra, pp. 113-151.

MOXÓ Y DE MONTOLIÚ, Francisco de (1990). *La Casa de Luna (1276-1348): factor político y lazos de sangre en la ascensión de un linaje aragonés.* Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster, Westfalen.

ORTEGA, Marie-Linda (ed.) (2002). *Escribir en España entre 1840 y 1876*. Visor, Madrid.

PENAS VARELA, Ermitas (1996). «Sobre la poética de la novela histórica romántica», en *Revista de Literatura*, 58 (116), pp. 373-385.

RABATÉ, Colette (2007). *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca,.

SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (2000). *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Cátedra, Madrid.

SIMÓN PALMER, Mª del Carmen (1983). «Escritoras españolas del siglo XIX o El miedo a la marginación», en *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, II, pp. 476-496.

——, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico.* Castalia, Madrid.

ESPACIO DE PARADOJAS, ESCRITORAS LATINOAMERICANAS DE FOLLETÍN: LASTENIA LARRIVA DE LLONA Y JOSEFINA PELLIZA DE SAGASTA

Beatriz Ferrús Antón
Universitat Autònoma de Barcelona

El 14 de Diciembre de 1895 Clorinda Matto de Turner lee en el Ateneo de Buenos Aires la conferencia «Las obreras del pensamiento en América del Sur», texto que constituye una cartografía de la formación de la figura de la escritora profesional en América Latina. Matto de Turner recorre uno a uno los países del continente consignando los nombres de sus escritoras (periodistas, poetas, narradoras, dramaturgas etc.). El extenso listado habla de un fenómeno imparable en la segunda mitad del siglo XIX: la profesionalización de la mujer invade el mundo de las letras, creando imprevistos efectos.

Este suceso se anticipaba casi una década antes en *América y sus mujeres* (1886) de Emilia Serrano, quien retrata no sólo la progresiva incorporación de las mujeres americanas al mundo profesional, sino también las redes de apoyo que entre las primeras feministas se irán trazando a uno y otro lado del océano. De igual forma, cuando Clorinda Matto de Turner escribe *Viaje de recreo* (1909), a diferencia de lo que el nombre de su texto indica, no plantea tanto el relato de su periplo como la descripción de los espacios visitados, sino como un listado de nombres, que, en tanto, destacadas escritoras, científicas, pedagogas o simplemente feministas ayudan a transformar el sentido del mundo que se recorre: «Me refiero a las mujeres que escriben, verdaderas heroínas que, luchan, día a día, hora tras hora, para producir el libro, el folleto, el periódico, encarnados en el ideal del progreso femenino» (Matto, 1909: 252).

Es decir, muchas de esas recién nacidas «obreras del pensamiento» harían de su obra un espacio de reflexión sobre las condiciones que permitieron la consolidación de su figura profesional. Soledad Acosta de Samper en *La mujer en la sociedad moderna* explica este cambio de horizonte:

> Si el buen ejemplo es el arma más poderosa para promover la civilización, ¿por qué no se ha de presentar a la mujer hispanoamericana, cuya educación ha sido tan descuidada, excelsos ejemplos de mujeres activas, trabajadoras, que se han abierto por sí solas un camino hacia la fama unas, hacia la virtud activa y útil para la humanidad otras, haciéndose notables en todas las profesiones, las artes, los oficios y las obras pías?
> La lectura de las biografías de hombres grandes y virtuosos es excelente, pero ésta nada ensenará a la niña para su propia conducta, y la mejor para la joven de estos países será aquella que le presentará ejemplos de mujeres que han vivido para el trabajo propio, que no han pensado que la única misión de la mujer es la de mujer casada, y han logrado por vías honradas prescindir de la necesidad absoluta del matrimonio, idea errónea y perniciosa que es el fondo de la educación al estilo antiguo. (Acosta de Samper, 1895: 9)

La escritora colombiana subraya como ideal de «estilo antiguo» el de la mujer (sólo) esposa y madre. Estas palabras cobran un significado especial en el contexto del XIX latinoamericano; puesto que el imaginario de «madre de la patria», «ángel del hogar al servicio del nuevo ciudadano», será fundamental durante la constitución de las naciones americanas.

Sólo el proyecto de modernidad que acompañó a las independencias, así como la transformación en la noción de subjetividad propiciada por el romanticismo permitiría la entrada de la mujer en las profesiones letradas. Ésta tendría que conciliar su vida y su trabajo con las imágenes de identificación que su tiempo inventó para ella, tarea que no resultó sencilla; ya que, muchas veces, este encuentro propició la contradicción y la

paradoja. Las novelas sentimentales, publicadas en libro o folletín y masivamente leídas en la época, se encargarían de reforzar estos imaginarios, pero también se convertirían en el espacio de su fractura.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con los procesos de independencia, la necesidad de crear una opinión pública y la demanda de una literatura propia, consumida por un lector cada vez más masivo, resultante de la progresiva alfabetización, hicieron de la prensa el espacio desde el que se respondía a estos anhelos. Las novelas de folletín, publicadas por entregas en las páginas de los diarios y revistas o editadas en libro por éstos, según el modelo ya existente en Francia o España, permitirían un acceso barato a la literatura. Si los primeros folletines que circularon en América Latina fueron traducciones de grandes éxitos franceses, muy pronto aparecería una producción nacional que tendría larga andadura.

Estas novelas, de contenido sentimental, hacían girar sus tramas en torno a la historia de amor de una o más parejas, al tiempo que ilustraban valores nacionales e imaginaba modelos de ciudadanía (masculina y femenina). A través de ellas los lectores conocieron el romanticismo, el realismo y el naturalismo, que, a veces, acabarían mezclados entre sus páginas. Algunos intelectuales de la época despreciarían el folletín por su carácter popular, «propio de mujeres», pero otros no fueron ajenos a su poder modelizador y pedagógico, lo que los llevaría a considerarlo como vehículo idóneo para formar a las masas.

Doris Sommer en *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina* (2004) analiza el vínculo que en el continente existió entre novela romántica e historia patriótica:

> Las novelas románticas se desarrollaron mano a mano con la historia patriótica de América Latina. Juntas despertaron un ferviente deseo de felicidad doméstica que se desbordó en sueños de prosperidad nacional materializados en proyectos de construcción de naciones que invistieron a las pasiones privadas con objetivos públicos. (Sommer, 2004: 23)

En este contexto, la familia se convirtió en el espacio de reposo ante los avatares de la historia, pero también en el motor que había de impulsar a ésta hacia adelante Por eso, el imaginario que estas novelas defendieron fue el de una feminidad al servicio de la patria, pero recluida en el espacio privado:

> Fue precisamente esta conceptualización de la literatura como refugio de los avatares de la lucha política, y un espacio recreativo inocuo, «de bellas idealidades» que eludiera la participación crítica de la sociedad en la que se vive, la que de cierto modo permitió a la escritoras surgir en la escena literaria nacional. El planteamiento romántico de crear a través del discurso literario un espacio supuestamente neutro donde los espíritus pudieran ser reanimados y las pasiones violentas purificadas mediante el cultivo de los valores «eternos y universales», coincidió con la definición de la esfera femenina tal y como la entendían las modernas naciones europeas. (Denegri, 1996:33)

Sin embargo, ¿qué ocurrió cuando fueron esas mismas mujeres las que se convirtieron en las escritoras del género?: «A pesar de que las jóvenes lectoras, que irresistiblemente fueron atraídas por este tipo de novelas sentimentales, se educaban en las virtudes restrictivas de la maternidad patriótica… estos libros habrían de complicar, a mediados de siglo, nuestra noción del ideal femenino» (Sommer, 2004: 33)

Muchas de las «obreras del pensamiento», que Clorinda Matto de Turner consigna, escribieron novelas sentimentales, aunque muchos de estos nombres, como sus textos, han caído hoy en el olvido. El objetivo de este ensayo es rescatar algunos de éstos del archivo; al tiempo que se analiza el modo en que estas autoras abordaron el género, dibujando un paradójico ideal de femineidad para sus heroínas.

Se han escogido los nombres de Lastenia Larriva de Llona (Perú, 1848-1924) y Josefina Pelliza de Sagasta (Argentina, 1848-1888), no sólo porque permiten estudiar el género en geografías distintas, sino también porque sus novelas demuestran la plasticidad de éste, proponiendo usos de distinto signo; mientras que, las temáticas que abordan contribuyen al esbozo de las «naciones imaginadas».

1. LASTENIA LARRIVA DE LLONA: *UN DRAMA SINGULAR*

«y entre las que han dado el vigor de su cerebro al periodismo, descuella Lastenia Larriva de Llona, directora de *El tesoro del hogar*, autora de las novelitas *Oro y escoria*, *Oro y oropel y Luz*» dirá Clorinda Matto (ed.1902:262). No hemos podido acceder a las obras que de Lastenia Larriva de Llona (1848-1924) que Matto de Turner cita, pero sí a la que fue su novela más aclamada, que, aunque no se publicó en folletín, sí es, a todos los efectos, una novela sentimental, que reclama su linaje, indistintamente de su soporte editorial:

> Pertenece *Un drama singular*, a ese género romántico tan en boga en los años de mi juventud, como desdeñoso al presente. Nuestros cerebros estaban entonces llenos de las hermosas ficciones de los poetas y novelistas que, amantes idólatras de la belleza en todas sus manifestaciones, y no encontrándola siempre en la realidad, se creaban otro mundo fantástico, y en él se encerraban y hacía él atraían, con la seducción de sus ideales y la magia de su estilo, a la soñadora juventud… (Larriva de Llona, ed. 1920: II)

Lastenia Larriva en el prólogo que escribe para la redición de la novela en 1920 reconoce la filiación romántica de la obra e identifica sus modelos. La autora sí publicó folletines como *Oro y Escoria y Luz* (1889 y 1890), además dirigió *El tesoro del hogar*, un semanario que hablaba de literatura, artes, ciencias y moda, mientras publicó numerosos artículos y poemas en prensa de distinto signo.

Resulta, igualmente significativo que, en ese mismo prólogo, se afirme que: «*La dama de las Camelias* de Dumas suscitó a su aparición, una epidemia de pasiones amorosas por las extraviadas, como antes había engendrado el Werther de Goethe una peste de suicidios» (Larriva de Llona, ed.1920:II), apelando al poderoso carácter modelizador, que poseyó la novela sentimental.

Un drama singular: historia de una familia (1880) aporta a la hipótesis de este ensayo, no sólo un testimonio más del género novelesco, sino también una nueva problemática: la de la identidad racial, común a la novela sentimental peruana; que se suma a la cuestión de clase social. Así, en las primeras páginas de la novela se dice de la familia protagonista:

> Aunque según la forma de Gobierno, que, desde que nos emancipamos de la madre España nos rige, han caducado forzosamente los títulos nobiliarios y con ellos todas las prerrogativas de que gozaban aquellos privilegiados personajes, existe aún en la ciudad de los reyes alguna que otra familia a cuyo favor ha hecho excepción la costumbre y que continua gozando, aunque privadamente del derecho a llevar título (Larriva de Llona, 1880: 1)

La cita no puede ser más paradójica, puesto que si la independencia ha acabado con la institución nobiliaria, que se considera obsoleta, la admiración hacia los valores de la misma la hace protagónica en el texto.

La trama argumental se construye sobre la estructura del secreto, tan gusto del género en su filiación romántica: sobre los protagonistas pesa un suceso misterioso y trágico, que rige sus destinos y que sólo se descubre al final. Estela y sus dos hermanas gemelas, herederas del marquesado de Val de Flores, viven aisladas del mundo por una

razón de la que desconocen las causas: el padre de Estela mató a su prometido en un duelo años atrás y poco tiempo después encontró la muerte.

Las tres hermanas deberán descubrirlas si desean formar matrimonios felices. Margarita, heroína principal de la historia, modélico ángel del hogar, pero también gestora del apellido y la herencia familiar, descubre que Carmela, mulata y esclava liberta, criada como su hermana, fue la responsable de la tragedia, junto con el propio marqués.

Desde aquí, la novela trabaja una doble temática: la de la mulata envidiosa, que no agradece los beneficios que le conceden al ser criada *casi* de igual a igual con la heredera de la casa, y en ese *casi* viene cifrado todo el conflicto de la historia y tematizada la problemática de la distancia racial; pero también, de nuevo, el «vicio», en este caso sexual, que vuelve a caer del lado del varón.

La presencia de negros y mulatos, esclavos o no, en la novela sentimental, así como personajes indígenas, con protagonismo en la trama principal, aunque no es una constante del género, sí aparece en un número significativo de novelas sentimentales latinoamericanas, como respuesta a la realidad étnica del continente. Entre sus casos más conocidos está *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, donde esclavos y mujeres acaban equiparándose en un gesto altamente revolucionario, o *Aves sin nido* de Clorinda Matto, que da una respuesta muy diferente al «blanquear» a la protagonista indígena e integrarla, sin alusión a su diferencia o a sus orígenes, en su familia de adopción, criolla y de buena posición económica.

Ante la pregunta dónde ubicar al otro (o a la otra), dentro del proyecto nacional criollo, podemos encontrar tres posibilidades: a) la de su exclusión, que suele justificarse desde el malditismo de la alteridad, el otro es el malvado, antagonista de la trama novelesca, b) la del borrado de la diferencia, la asimilación al yo, como sucede en *Aves sin nido*, c) la aceptación de la diferencia, pero sin superar la posición de subalternidad que la acompaña, tal es el caso de *Sab*.

Sin embargo, la fórmula de Lastenia Larriva de Llona se muestra llena de ambivalencias, no se ubica con claridad en ninguna de las tres opciones. Por una parte, Carmen es representada en la tradición de Jetzzabel, como figura de tentación y perdición, su envidia y orgullo la conducen a la perfidia. Se sigue el modelo de la mulata maldita, abyecta, que al no pertenecer a ninguna raza posee el carácter desestabilizador de toda mezcla. Ahora bien, ninguna tragedia hubiera ocurrido si Don Alberto, su protector, se hubiera limitado a calmar su ira, en lugar de aprovecharse de ella, desempeñado la paternidad simbólica y responsable que le correspondía. Es decir, el proto-feminismo del género sentimental escrito por mujeres redime, en última instancia, a Carmen y vuelve a situar el «pecado original» del lado del varón.

Pero hay más, pues el criado de la casa también es mulato y su comportamiento es exquisito. Lo que lo diferencia de Carmen es su educación, separada de los hijos de la casa, que marca su posición subalterna.

Ante las tres respuestas que esbozábamos Lastenia Larriva de Llona ha escogido la tercera, ahora bien si entre Sab y Carlota se trazaba una alianza, entre Carmen y Margarita ésta también tiene lugar, el plural *mujeres* se vuelve inclusivo, la otra, la extranjera es, ante todo, una mujer.

2. JOSEFINA PELLIZA DE SAGASTA: *MARGARITA* Y *LA CHINIGUANA*

Josefina Pelliza de Sagasta (1848-1888): «Josefina Pelliza de Sagasta, la noble dama de elevados pensamientos que escribió por la mujer y para la mujer; arrebatada a la vida en horas preciosas, dejó un volumen de Conferencias educacionistas filosóficas» (Matto de

Turner, ed. 1902: 253), haría de su literatura una defensa explícita de los derechos de las mujeres de su siglo:

> La mujer enaltecida por medio de la instrucción sólida no podrá ser nunca inferior al hombre; sabrá tanto como él. Dejará la hipocresía, esa falsedad culpable, que no es en ella un vicio de naturaleza, sino una consecuencia de esa poca estimación con que sabe que cuenta en el espíritu del hombre. Dejará de ser considerada como un ser ilógico, para constituirse en entidad, aprendiendo la ciencia, no como un medio profesional, sino como un medio de obtener el desarrollo de sus facultades intelectuales, paralizadas en la inercia de la ignorancia.
>
> La mujer así instruida quedará libertada de la injusticia que hoy pesa sobre ella; quedará a los ojos del amo rehabilitada y en posesión de sí misma. Solo así podrá ascender la escala donde ve brillar sus derechos y sus deberes, aparejados, unidos, buscando y alcanzando por medio de esa palanca de fuerza, la ilustración, la emancipación moral, que todo ser inteligente debe disfrutar.
>
> De esa actitud en la mujer surgirá la participación en el manejo de sus bienes, participación de que hoy se ve despojada por su propia inferioridad. Las leyes, seguras estamos, serán dulcificadas en su favor y llegará día en que los legisladores fijen sobre las paginas de nuestro Código reformado, al reformar los derechos que nivelan al hombre con la mujer, una ley hermosa de reciprocidad. (Pelliza de Sagasta, ed. Frederick, 1993: 59)

Para la autora la diferencia legal entre hombres y mujeres parte de un equívoco, es un error que debe de ser subsanado, no cree en la desigualdad presente, pero tampoco en su pasado, la historia se ha equivocado. Su posición es mucho más progresista que la de algunas de sus contemporáneas, pues no reclama «algunos derechos», sino la totalidad de éstos. De ahí que, las novelas que vamos a comentar sean ajenas a las paradojas presentes en la obra de otras contemporáneas.

Margarita, de 1875, es el resultado de una apuesta de la autora con su amiga Florencia, quien no creyó que fuera capaz de convertirse en escritora al verla embarazada:

> ¿Escribes? Agregaste tú; te dije: tengo algunas poesías y pienso dar principio a una novela que escribiré despacio y en mis ratos de ocio; te sonreíste, Florencia, y mirando con malicia mi cintura me dijiste: veremos qué escribe esta literata cuando un grillo le cante al oído … Yo también me reí, pero te prometí mi primera publicación, de cualquier género que fuere, te sería dedicada para que te convencieras de que una mujer, por mas que sea madre y esposa, tiene tiempo, si sus ideas y su corazón la incitan a ello, para escribir y hacer versos. (Pelliza de Sagasta, 1875: 5-6)

Pelliza de Sagasta demuestra que se puede ser madre y «obrera del pensamiento», que ambas funciones no son excluyentes. Así, Margarita y Teresa, las dos amigas que protagonizan la novela, vivirán de forma completamente libre el amor, la sexualidad y la maternidad. Margarita se quedará embarazada sin estar casada, pues entiende la procreación como un acto de amor, que no necesita de más legitimidad que la de los sentimientos. Teresa no tendrá hijos, pero no sentirá esto como una pérdida, sino como una forma diferente de vivir su unión de pareja.

Si bien es cierto que de todos los relatos estudiados éste es el que hace mayores concesiones a la herencia romántica: los orígenes secretos de la protagonistas, dos raptos de niños, un antagonista cargado de maldad diabólica, duelos etc. también lo es que Teresa y Margarita gestionan su vida sin concesiones, hacen del ejercicio plenipotenciario de su libertad su rasgo más destacado. Son ángeles del hogar, bellezas cargadas de dulzura, pero también de energía y de fortaleza, heroínas que caen y se levantan, que trabajan sin descanso para sí mismas y para los que aman.

Asimismo, no debe olvidarse que Luis Rizzio, el antagonista de la historia, es un extranjero, el peligro para el matrimonio (la patria) viene del afuera. De aquellos que desean (re)colonizar el espacio del proyecto criollo. Por eso, cuando Margarita recupere a sus padres y se reinstale en su herencia familiar, no necesitará de la Iglesia para avalar la unión con su esposo, sino sólo del consentimiento de sus progenitores, verdaderos criollos, que legitiman una unión también criolla.

La Chiriguana (1877) se publicó en un volumen titulado *Novelas Americanas*, que incluía también *Anacoana* de Temístocles Avellaneda y *La roca de la viuda* de Ricardo Rossell. Este fue regalado por La ondina del Plata a sus suscriptores, el objetivo del diario no puede ser más claro: «trabajar ardorosamente por el fomento de la literatura nacional», como se consigna en el prólogo que acompaña a la publicación.

La selva y sus pobladores indígenas se convierten en el escenario de la tragedia amorosa. Sora y Dalma no pueden unirse porque pertenecen a diferentes tribus, el extranjero no es aceptado, aquella que lo ama y no está dispuesta a renunciar a su amor, sólo puede esperar la muerte. Los amantes terminan unidos en un beso mortal que los conduce al fondo del mismo río que marca la frontera entre sus gentes.

Dos aspectos llaman la atención en esta novela: a) el modo en que se imagina al indígena, b) la alegoría trágica de las relaciones internacionales. Durante el siglo XIX Argentina se imaginó como nación blanca (civilizada), donde cualquier otra opción identitaria quedaba excluida. El gran símbolo de este proyecto nacional es *Martín Fierro*, canto del cisne a la barbarie gaucha, pero también al indio, aislado en la frontera. Por eso, a diferencia de la novela peruana, la alteridad racial quedará anulada en la narrativa sentimental argentina, bien por exclusión, bien por idealización. Este es el caso de La *Chiriguana*, que borra la diferencia a través de un proceso de idealización que construye un ángel de hogar de cabello oscuro y ropas más ligeras, tumbado en medio de una idílica selva:

> Bajo un gran árbol de frondosa copa y caprichoso tronco, cuyas hojas semejante a las del plátano, prestaban una sombra y frescura deliciosa se veía una estará de juncos en forma de hamaca, en cuyo interior perezosamente recostada se adormía arrullada por los muros de las auras y de la tarde una joven indígena de peregrina belleza; aquella joven india era Sora, el sueño puro y de Dalma: un manto blanco, especie de tipoy, cubría en parte sus hechiceras formas, dejando descubiertos su brazos, el nacimiento de su seno, sus formas, con su rostro tenían ese color nítido y trasparente que sin ser blanco constituye un encanto irresistible que solo las razas indígenas poseen, sus ojos grandes, negros y enardecidos, con una expresión de apasionada ternura, eran rasgados y húmedos como un rayo de luz a través del rocío de la aurora, tenía la boca pequeña, fina y delicada, tan encendida como una flor de granado, el cabello abundoso, negro y desenvuelto, cubríale en pate las desnudas formas semejantes a un tipoy de luto; aquella hermosa cabeza parecía rodeada de un destello azulado que la envolvía en un círculo luminoso producido sin duda por la negrura intensa de su cabello. Sora, la india Chiriguana, era bella como una hurí del séptimo cielo. (Pelliza de Sagasta, 1877:11)

Dalma y Sora encarnan los valores del matrimonio criollo, sólo que «enmascarados» de una «indianidad» idealizada. Josefina Pelliza de Sagasta recupera el elemento prehispánico, pero también la geografía nacional para significar el proyecto de una literatura patria. Ahora bien, lo hace desde la idealización criolla. *La Chiriguana* plantea dos retos: la necesidad de diferenciar la novela sentimental latinoamericana de las muestras del género europeas, proponiendo una temática y un *atrezzo* propios; pero también la inquietud por un panamericanismo que supere la frontera nacional para hacer de la alianza entre países un modo de resistencia ante los neocolonialismos del XIX. No debe olvidarse que el padre de Sora ha tenido una amanta extranjera, causante simbólica de la tragedia. En el beso de muerte de los protagonistas se invoca una unión transnacional futura.

3. DOS ESCRITORAS Y UN GÉNERO: PARADOJAS

Graciela Batticuore en *El taller de la escritora* describe así la aparición de la lectora/escritora en la prensa del XIX:

> Junto con estos aprendizajes incipientes la prensa otorga a la lectora el espejo de las múltiples representaciones que su figura adopta en las crónicas costumbristas, los ensayos, las ficciones que la tienen como la protagonista y que configuran un mapa de los imaginarios que se tejieron en torno suyo. En los juicios de los intelectuales americanos y en los vacilantes autorretratos que las precursoras comienzan a diseñar como respuesta al debate sobre la educación de la mujer, la figura de la lectora alternativamente encarna el ideal de las propuestas progresistas de la modernización incipiente o dramatiza sus emergentes puntos de conflicto. Modelo y contramodelo, objeto de admiración o escándalo social, la lectora es la «moza mala», «la mujer sin dedal» o la redentora de todos los males que aquejan a la sociedad cercana al fin de siglo. (Batticuore, 1999: 71)

«Mujer sin dedal» o «redentora», «letraherida» o «madre letrada» la representación de las mujeres en la prensa decimonónica latinoamericana está plagada de contradicciones, aquellas que responden a un mundo en tránsito, que debe inventar nuevas estrategias de representación, pero que, a su vez, no puede renunciar a las viejas imágenes porque teme los cambios. En el juego de la figuración/invención nacional el papel que se otorga a la mujer implica un desafío, que la novela sentimental, como género popular de gran fuerza plástica, aborda sin complejos, proponiendo estrategias y resultados dispares.

Las «obreras del pensamiento» conocedoras del poder modelizante del folletín hicieron de éste un espacio de auto-representación, exploración y fractura, desde el que emergerá un proto-feminismo, cargado de ambivalencias, pero también consciente de ser portador de una promesa.

Lastienia Larriva de Llona y Josefina Pelliza de Sagasta, nombres hoy poco conocidos, incluso entre los especialistas del período, hicieron de su vida y su escritura un camino hacia esa promesa. En sus relatos idearon un nuevo modelo de mujer y ayudaron a inventar una «comunidad imaginada», revisando las aristas del proyecto nacional. A través de sus historias de amor engancharon a numerosos lectores y los hicieron reflexionar sobre las incertidumbres de su tiempo, proponiéndoles preguntas y, en ocasiones, respuestas.

Es cierto que, la literatura popular suele tener un carácter «fugaz», «de época» o, al menos, esas son algunas de las razones que la crítica literaria arguye para dejarla fuera de su proyecto histórico. Ahora bien, no debe olvidarse que en América Latina, como en Europa, el folletín sentimental fue leído multitudinariamente y que miles de lectores se formaron/modelizaron a través de él. En nuestro presente literario, los ecos del folletín siguen estando vigentes en una parte de la literatura de consumo, valdría la pena preguntarse por qué muchas de las figuras de mujer que aquí dibujan no están tan alejadas de las del XIX. Volver sobre el pasado y sus fórmulas olvidadas es, muchas veces, la única forma de desvelar las trampas del presente.

4. BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA DE SAMPER, Soledad (1895), *La mujer en la sociedad moderna*, París, Garnier.

BATTICUORE, Graciela (1999), *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima- Buenos Aires (1876/7-1892)*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editores.

DENEGRI, Francesca (1995), *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Lima, IEP.

FERRÚS, Beatriz (2011), *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas*, Valencia, PUV.

FREDERICK, Bonnie (1993), *La pluma y la aguja*, Buenos Aires, Feminaria.

MATTO DE TURNER, Clorinda (1902), «Las obreras del pensamiento en la América del Sur» en *Boreales, miniaturas y porcelanas*, Buenos Aires, Juan A. Alsina.

—— (1909), *Viaje de recreo*, Valencia, Sempere.

LARRIVA DE LLONA, Lastenia (1848), *Una drama singular. Historia de una familia*, Lima, Servicio Gráfico del Ministerio de Guerra.

PELLIZA DE SAGASTA, Josefina (1875), *Margarita*, Buenos Aires, Estab. Tip. de El Orden, de W. Muntaner y Ca.

—— (1877), *La Chiriguana* en *Novelas Americanas*, Buenos Aires, La Ondina de Plata.

SERRANO DE WILSON, Emilia (1890), *América y sus mujeres*, Barcelona, Fidel Giro.

SOMMER, Doris (2004), *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, México DF, FCE.

SUPERPOSICIÓN DISCURSIVA EN EL TEATRO DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

María Luisa Guardiola
Swarthmore College

El teatro romántico es fundamental en la construcción del nuevo concepto de nación que promueve el emergente estado liberal en la primera mitad del siglo diecinueve en España. La nueva estética literaria sustituirá los textos legislativos de la Constitución de 1812 para fraguar el concepto de nación y las características esenciales de los sujetos que la componen.[1] Ya desde los postulados de intelectuales liberales de finales del dieciocho como Jovellanos, se incide en la importancia de la libertad del individuo como elemento fundamental para establecer una sociedad activa, laboriosa y esencialmente *buena*. La libertad individual también beneficiará el interés colectivo. Sin embargo, como señala Susan Kirckpatrick la mujer y otros grupos marginados, no forman parte de este proyecto liberal inicial. A mediados del siglo XIX se observa una nueva ideología en cuanto a las diferencias entre los géneros y la mujer sale parcialmente de su posición retraída. La nueva sociedad burguesa necesita las cualidades morales de la mujer para llevar a cabo la transformación que no se había logrado con la autoridad masculina. El proyecto para construir la *nación* se había delineado bajo el modelo del orden familiar y social. Las cualidades morales femeninas de amor, compasión y reconciliación son necesarias para conseguir la regeneración social como base exclusiva del nuevo orden social burgués. La función espiritual y redentora de la mujer es básica para el desarrollo del discurso liberal conservador. Dentro de este proyecto colectivo cada individuo ofrecerá sus propios rasgos distintivos con la consecuente aportación benéfica para el bien común. Como dice Christine Arkinstall, el concepto de unidad nacional es esencial para la consolidación del liberalismo decimonónico cuyas bases se centran en el deber cívico, la razón moral y la ruptura de barreras sociales. (Arkinstall 2006: 302)

Dentro de esta empresa colectiva, la literatura será la encargada de ofrecer las pautas estéticas para el proyecto de saneamiento espiritual y moral de la sociedad del momento. La misión idealizadora se llevará a cabo a través de la obra literaria. La religión, basada en la fraternidad, será el modelo para la transformación de la clase media. Muchos autores utilizarán el poder armónico de la religión, a pesar de sus diferentes posturas ideológicas, para ofrecer las bases del nuevo orden social.[2] Las pautas burguesas y la definición del naciente concepto de nación hallan en la religión los modelos necesarios para establecer los nuevos vínculos entre el individuo y la totalidad. Jo Labanyi explica que en dramas románticos como *El trovador* (1836) de Antonio García Gutiérrez o *Don Álvaro* (1835) del Duque de Rivas se ejemplifican los nuevos modelos de familia y de diferenciación sexual, propios de la teoría política liberal, la cual surge de la división entre la

---

[1] Kirckpatrick destaca dos formas de representación simbólica de la nación en la Constitución de 1812, cuyo poder representacional se pierde con las Constituciones de 1837 y 1854 debido a los códigos legales operativos, y el teatro, a la vez ejemplo y espejo del público el cual constituye los sujetos de la nación (Kirckpatrick 1999: 227).

[2] Sánchez-Llama cita a Francisco Blanco García (1864-1903) para explicar la influencia de la tendencia católica en la literatura a raíz de las revoluciones continentales de 1848 y del colapso del proyecto progresista tras el exilio del General Espartero en 1843.

> La ortodoxia militante, que recibió el nombre de neocatolicismo participó en España del mismo espíritu que en Italia y en Francia, influyendo no poco en nuestra literatura. La ortodoxia milita España del mismo en nuestra literatura […] En el [orden] literario predominó hasta la Revolución de 1868 la tendencia católica, a la cual obedecieron inconscientemente hasta los defensores de las nuevas ideas como Ayala. (Sánchez-Llama, 2001:18-19)
> (…) En el [orden] literario predominó hasta la Revolución de 1868 la tendencia católica, a la cual obedecieron inconscientemente hasta los defensores de las nuevas ideas como Ayala. (2:18-19).

esfera privada y la pública, basándose esta última en una ley contractual que excluye a las mujeres. Mientras la esfera pública tiene como base la producción, la esfera privada se apoya en la reproducción, lo cual, según Labanyi, fortalece el patriarcado: «Liberal contract theory replaces patriarcal theory, but it reinforces patriarchy by confining women to the family.» (La teoría liberal de contrato reemplaza la teoría patriarcal, sin embargo fortalece el patriarcado al recluir a las mujeres dentro del ámbito familiar.) (mi traducción) (Labanyi, 1995: 10).

Susan Kirckpatrick indica la importancia del discurso literario, o estético, para la representación del individuo como sujeto independiente debido a la falta de representación de lo subjetivo en la Constitución de 1837, en la que se eliminaron algunas de las estipulaciones más democráticas de la anterior y en la que se dividía la soberanía entre la nación y el monarca (Kirckpatrick, 1999: 243). La literatura, especialmente el teatro, fue muy importante a mediados del siglo diecinueve para la representación de este tipo de subjetividad y también para el desarrollo de la nueva ideología de la diferencia de géneros; el teatro es esencial para la representación estética del paradigma de la discrepancia de género (Kirkpatrick 1999:243). Será precisamente dentro del discurso estético donde se representará al individuo como ser subjetivo con emociones, deseos y autorreflexión propios. Los personajes dramáticos utilizarán un discurso poético de representación simbólica distinto al discurso político o argumentado.

El modelo predominante de mujer después de 1850 es el del *ángel del hogar* con las consiguientes cualidades de pureza, inocencia, piedad, religiosidad y amor sacrificado. Aunque la mujer se mantiene dentro de la esfera privada en la ascendiente sociedad burguesa, adquiere cierto protagonismo en la regeneración social por su superioridad en el terreno moral y psicológico, en contraste con la imposibilidad de transformación por parte de la autoridad patriarcal. Sánchez Llamas alude a esta tendencia moderada por parte de los intelectuales del momento y hace referencia al caso particular de nuestra autora cuando escribe su drama *Baltasar* a mediados de siglo:

> La «Alta Cultura» isabelina privilegia un idealismo cristiano que asocia la sublimidad artística con aquellas obras de orientación neocatólica. Gertrudis Gómez de Avellaneda termina integrándose bajo esa tendencia, no tanto por «claudicación» sino acaso por el deseo de vincularse a los principios estéticos vigentes de su época (Sánchez-Llama 2001:77).

Mi ensayo se centrará en el drama romántico de Gertrudis Gómez de Avellaneda *Baltasar* (1858), clasificado como drama oriental por su autora, en el que se transtextualiza y ficcionaliza con libertad una historia bíblica, en concreto el Capítulo 5º del *Libro de Daniel*, que sirve como punto de partida para la creación literaria (Cruz 1985:37). La autora presenta el imaginario de la nueva *nación* colectiva a través de esta intertextualización bíblica. En esta obra se observa la compasión como algo esencial para el nuevo estado liberal. Esta piedad se conecta con la propuesta de moderación frente a los excesos de los progresistas en décadas anteriores. La cita del literato Jacinto Salas de Quiroga en 1837 es pertinente al proponer una *religión de fraternidad* que será la clave del mensaje de *Baltasar* (1858).

> Es preciso que el escritor público se revista de toda su dignidad para oponerse al torrente que lo va todo arrasando y que lejos de adular las pasiones populares se alce tremendo como sacerdote de paz que es a predicar una religión de fraternidad (citado en Flitter 1993:5).

Gertrudis Gómez de Avellaneda expone esta unidad a través de los personajes femeninos, los cuales representan las pautas que constituyen la moralidad del imaginario de

la nueva nación. A través de la literatura, y la *performance* de los personajes femeninos, la autora hispano-cubana utilizará una serie de estrategias para destacar la subjetividad femenina. Esta obra de teatro es un ejemplo de la importancia de la literatura como espacio superpuesto donde la mujer tiene cierta capacidad de acción. A su vez, el discurso alternativo femenino ofrece una disyuntiva provisional al patrón patriarcal. Mediante la literatura, y específicamente el teatro, se transmite la importancia de enfocarse en la espiritualidad para llevar a cabo una reforma moral colectiva en un momento de inquietud frente al incipiente materialismo e irreligiosidad (Flitter 1993:4).

Elda, la protagonista de *Baltasar* (1858) es una representación del tipo de sujeto femenino ideal de mediados del siglo XIX. La esclava judía ofrece el modelo de fraternidad y compasión tan importante para el orden burgués en aquel momento. Lewis destaca que la religión se presenta como fuerza paliativa frente a la amenaza revolucionaria de las ascendientes clases trabajadoras (Lewis 1999:262). *Baltasar*, se representó con gran éxito en 1858, aunque fue escrita en 1852. En esta tragedia se reproducen los principios del romanticismo liberal conservador de mediados de siglo. Álvarez Junco hace referencia a la importancia de regenerar la *desventurada* nación española del siglo XIX volviendo a asentarse sobre los dos principios que la constituyeron en la Edad Media, la monarquía como poder político, y el catolicismo como esquema moral y social. La religión ha de salvar a la política (Álvarez Junco 2003:406). En *Baltasar* se observan ambos modelos, pero la religión es la fuerza regeneradora principal. La tragedia es el espejo en el que se está mirando la propia nación. La autora, como muchos dramaturgos del momento, elimina los elementos excesivamente liberales para que la representación de la nación fuera aceptable para la mayoría de los ciudadanos (Álvarez Junco 2003: 248). Sin embargo, Gómez de Avellaneda es consciente de la nueva función de la literatura como arma movilizadora de la nación y utilizará la religión como estímulo reformador.

A continuación presento un breve resumen del argumento bíblico: el rey de Judea, Joaquín, comparte su cautiverio junto a su hija adoptiva, Elda, sobrina del profeta Daniel, tras ser vencido por el rey de Babilonia. Nitocris, la madre del rey, saca a la cautiva de su prisión y le ofrece asilo en el harén de palacio con la idea de disipar el tedio que consume a su hijo, Baltasar. Rubén, nieto de Joaquín, comparte con Elda un amor de hermano/esposo y tiene intención de casarse con ella. Durante una de las frecuentes fiestas de palacio, Elda resiste el deseo de Baltasar de que cante para él, despertando en éste el sentimiento amoroso. Rubén se enfrentará al rey para defender el honor de Elda, y logrará el perdón de Baltasar al creer éste que los dos jóvenes son hermanos. Baltasar decide hacer construir un templo para el rey de Judea y proclamar a Elda como reina, a pesar de la sublevación del pueblo. Cuando el rey descubre que Rubén y Elda no son hermanos, viola y vuelve a hacer prisionera a la joven y arroja a Rubén al populacho provocando su muerte. Al final de la tragedia, la reina madre renuncia al poder y el rey decide olvidar su dolor en una orgía. Babilonia cae en manos de sus enemigos y Baltasar reconoce al Dios de los judíos antes de expirar.

En la obra se observan discursos antitéticos que compiten para establecer la identidad nacional. El diálogo entre los personajes consolidará la unidad que, según Paloma Cirujano Marín, Teresa Elorriaga y Juan Sinisio Pérez Garzón, es central para el paradigma decimonónico de la nación liberal española:

> Según se entienda lo específico *español,* así se argumentará en favor de un régimen tradicionalista, moderado, progresista o demócrata. Nos encontramos […] una vez más ante el concepto de nación española como nueva realidad que ya no solo se utiliza para vertebrar los hechos del pasado, sino también para justificar la pertinencia o la inconsistencia de las distintas posiciones políticas inmersas en la revolución liberal (citado en Arkinstall, 2006:302).

A su vez, la nación se representa a través de metáforas de parentesco, familia y hogar como parte de una alianza natural.[3]

La tragedia consiste en cuatro actos, estructuralmente más cerca del modelo neoclásico que del romántico, aunque los efectos teatrales y la semántica del texto son más afines a este último movimiento. Esta dicotomía entre la estructura clásica y el contenido romántico refleja muy bien el tono moderado del romanticismo de mediados de siglo, sin embargo hay que destacar la tragedia como una metáfora de arte democrático. Mary Cruz señala que la tragedia sobrepasa lo puramente privado de la vida de un individuo y su autoconciencia, para tocar las relaciones más amplias del hombre y su conciencia social con la sociedad clasista en que vive (Cruz 1985:16).[4] Elda será la portavoz de la concienciación de su pueblo frente a la opresión social.

El acto primero se abre con la predicción de misericordia y reconciliación del pueblo elegido según las sagradas escrituras, libro que Elda está leyendo a su padre adoptivo, Joaquín, ya muy anciano y ciego, con quien comparte el cautiverio. La promesa divina de redención colectiva sienta las bases de la salvación por medio de la religión. También es significativo que la profecía se halle escrita en un texto bíblico. Al leer en voz alta, Elda se convierte en la portavoz de la voluntad divina. Además, la antigüedad de tal texto ofrece más fuerza y prestigio a la nueva personalidad nacional que se propone en la tragedia. Elda será el personaje ideal para representar las nuevas ideas transformadoras: es joven, pura, inocente y transmite la idea rousseauniana de superioridad del ser primitivo todavía no contaminado por la civilización.

La compasión de Nitocris, madre de Baltasar, le ofrecerá a Elda asilo en el palacio con la promesa de «hogar, madre, luz y espacio» (205).[5] Tales promesas tentarían a cualquier joven cautiva, sin embargo Elda posee las virtudes esenciales del tipo natural como la sobriedad, la religiosidad, la independencia y el valor e insiste en el sacrificio de quedarse con Joaquín en el calabozo. Cuando exhortada por Joaquín a aceptar el asilo de la reina abandona la prisión, Elda es consciente de lo que hace y expresa lealtad a su nación: «Te seguiré, pronta estoy; / mas no trueco por ninguno/ el traje de mi nación, / ni a una cautiva convienen/ joyas de tanto valor.» (214) La asociación de la nación con el hogar natural por parte de Elda está basado en consideraciones étnicas, las cuales, según Arkinstall, se identifican con una tierra o región particular, la continuidad de la tradición y la lengua nacional común (Arkinstall 2006:304). La lealtad por encima de todo coincide con la idea nacionalista propuesta por Álvarez Junco:

> El romanticismo ratificaba filosóficamente el nacionalismo, la nueva exigencia de lealtad al Estado; y no un nacionalismo cívico, ni democrático, sino basado en un «destino» colectivo que negaba a los individuos toda opción voluntaria o proyecto racional de vida. (Álvarez Junco 2003:239)

---

[3] La cita de Benedict Anderson afirma la alianza natural de la familia: «[They] denote something to which one is naturally tied. […] the family has traditionally been conceived as the domain of dissinterested love and solidarity. […]» ([Estas] indican algo a lo que uno se halla emparentado de forma natural […] la familia tradicionalmente se ha concebido como la potestad del amor desinteresado y solidario, […]. (mi traducción) (citado en Arkinstall 2006: 303).

[4] Es interesante observar la opinión de la crítica del momento cuando se hace referencia al uso del género trágico a mediados de siglo:

> …el drama de buena calidad, aquel que produce temor y compasión en el ánimo del espectador, inclinándole al amor de la virtud, no está muy distante de la tragedia clásica. Lo que verdaderamente resulta anacrónico es el pretender ajustarse a las unidades y distinciones de esta escuela. (Citado en De la Fuente Ballesteros 1995:122-23).

[5] Todas las citas del texto de *Baltasar* provienen de *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Obra selecta*, indicada en las obras citadas y se señalarán con el número de página entre paréntesis.

El subjetivismo de Elda se puede entender en términos colectivos. Ella representa al pueblo judío y es una pieza fundamental en el proceso de redención del mismo.

Cabe observar aquí el proceso de formación de la nación a principios del siglo XIX. Según el historiador Álvarez Junco, «la nación asumió la función de religión secular» (Álvarez Junco, 2003:15) desde su «fecha fundacional» del 2 de mayo de 1808, la cual marca el comienzo de su libertad y existencia. Estamos en el momento de transición de la época Moderna, donde regían los términos heredados de *reino* y *monarquía*, tan propios del Antiguo Régimen, a un nuevo orden donde se acuñan las voces *nación*, *patria* y *pueblo* que sustituyen a las anteriores. Es en este momento cuando se puede empezar a hablar de nacionalismo en el sentido contemporáneo del término (Álvarez Junco, 2003:129). Había que inventar la nación para contrarrestar los privilegios heredados bajo la legitimidad regia tras la larga tradición monárquica absolutista. La soberanía residía en la nación. Uno de los grandes poetas ilustrados, Mariano José Quintana, nos recuerda en una de sus poesías: «Los reyes son para el pueblo, y no el pueblo para los reyes.» Así vemos el cambio de actitud de las elites intelectuales ante el pueblo a partir de 1808, año del inicio de la Guerra de la Independencia. La verdadera fuerza de la nación se sitúa en el pueblo. El instinto popular contrasta con el de las elites, corrompidas por la civilización y el cosmopolitismo (Àlvarez Junco, 2003:137). Aquí se inicia el proceso tan romántico de redención por parte del pueblo, en el que dominan los sentimientos por encima de la razón. La mujer será la encargada de llevar a cabo tal redención. El poder femenino, dentro de la esfera moral y psíquica, le pertenece a Elda. Su obediencia a Dios por encima de todo conseguirá la regeneración moral de la nación. El mensaje de esta mujer sigue los preceptos religiosos de conciencia social y ayuda a restablecer el orden después de la reforma liberal inicial.

Nitocris cuenta con las virtudes de Elda, procedentes de su alma noble y tierna, siempre dispuesta a obedecer a Dios, para llevar a cabo su plan de estimular los sentidos de su hijo Baltasar, inmerso en un profundo hastío existencial. El joven rey necesita algo nuevo que rompa con el viejo esplendor que le rodea. Su desaliento es profundo. No puede sentir ningún tipo de emociones, ya sean de amor, odio, venganza, etc. Baltasar rechaza los consejos de su madre de imitar a sus antepasados, los cuales le han dejado un gran imperio. La herencia excepcional no le permite el esfuerzo propio, base del nuevo mensaje burgués. Él siente que necesita algo nuevo y distinto. Sufre el mal de «¡la existencia!» (230) Está tan abatido que hasta le tiene envidia al dolor. Mary Cruz destaca que Baltasar siente desprecio ante lo infecundo de una existencia que no le presenta ni un solo reto a la altura de su inteligencia y hombría (Cruz 1985:34-35).

La transformación del rey se realizará a través de la esclava, ser inocente e independiente moralmente a pesar de su cautiverio físico. La valentía y determinación de la joven causará un gran impacto en el rey que empezará a sentir por primera vez. Elda no está sujeta a su corona ya que el pueblo judío no reconoce a Baltasar como su rey, es simplemente su vencedor. La joven se niega a cantar frente al monarca ya que no tiene libertad: «pues en triste cautiverio/ no hallo voz en el salterio/ ni hay en mi acento armonía.» (232). La esclavitud produce un desequilibrio que impide la paz necesaria para la espontaneidad. Ella misma le dice al rey: «¡Que en la infausta soledad /es el llanto nuestro acento…/ y alas no halla el pensamiento /en donde no hay libertad!».(232) La referencia al arte espontáneo se conecta con la idea de la colectividad, propia del nacionalismo romántico: «el arte […] sólo tenía fuerza creativa cuando el creador, en vez de imitar, era fiel al espíritu del pueblo al que pertenecía» (Álvarez Junco 2003:240). La fortaleza moral de la joven cautiva le confiere individualidad e independencia espiritual. Elda se convertirá en la campeona del proyecto de *nación* autónoma a través de la religión. Su fe en Dios no le permite arrodillarse ante Baltasar: «Las gentes de mi creencia /sólo de Dios a presencia /deben doblar las rodillas.» (234) El libre albedrío es una condición *sine quanon* para todo

ser y la joven le recuerda al soberano: «Mi vida es tuya, pero mi alma es mía.» (237) La resistencia de Elda constituye el máximo atractivo para Baltasar, lo cual consigue estimular su deseo. La integridad y entereza de Elda se mantiene intacta, a pesar de las ofertas del rey y reitera el mensaje anterior de que «¡Para rendir, señor, los corazones,/ no alcanza el cetro de ningún tirano!». (239) Su impasibilidad está apoyada por Dios: «…un poder ante el cual el tuyo es sombra/ protege mi inocencia desvalida!». (239) No obstante, esta cuestión de honor no puede ser resuelta sin la intervención de un varón. La mujer queda excluida del ámbito público del proyecto liberal. Kirkpatrick señala la exclusión de la mujer como sujeto en la constitución. Su papel estaba relegado al de esposa o madre, no al de ciudadana libre e independiente (Kirkpatrick, 1999:239). Elda ha preparado el terreno para la transformación moral, pero necesita que Rubén intervenga en la cuestión del poder monárquico perteneciente al ámbito público. El joven esclavo le reprocha al rey su cobardía y le dice que no es digno de ceñir la corona en su frente. El rey debe reflejar la imagen de Dios a su pueblo. La cobardía de Baltasar, sin gloria, sin virtud, sin brío, cansado de si mismo, no le permite conseguir el respeto de su pueblo indigno. La soberanía necesita el ente colectivo, el único sujeto legítimo, en lugar del monarca (Álvarez Junco 2003:60). El nuevo modelo de monarquía propuesto por Rubén pertenece a la idea de Herder de la *nación* como organismo vivo. Las naciones eran creaciones de la divinidad y mediaban inevitablemente entre el individuo y la humanidad (Álvarez Junco 2003:238). El antiguo sistema monárquico heredado por Baltasar, basado en un patrón jerárquico autoritario, ya no sirve: «…El mundo entero/ —¡obra estupenda de la excelsa mano! —/ doquier la ley te muestra inexorable,/ que hace que al débil lo devore el fuerte,/ al chico el grande, el rico al miserable…» (243). El nuevo sistema monárquico está basado en la fraternidad y la compasión.

La osadía de Rubén enfurece al rey. Elda ofrecerá su propia vida para inmolar el agravio de Rubén, sin embargo Baltasar decide liberar a Rubén porque, tanto Elda como él le han hecho «olvidar que soy rey, sintiéndome hombre!» (244). Los seres marginales ofrecen resistencia ante la soberbia del monarca, lo cual le confunde por su novedad: «¡Una mujer y un esclavo/ me han resistido…! ¡Yo siento/ que hay un poder que rendir…/ en una mujer y un siervo!». (250) El poder de ambos es profundo e irresistible ante las pretensiones fatuas del rey. Él mismo reconoce el mérito del nuevo mensaje, basado en el libre albedrío y el espíritu, capaz de conseguir la transformación del monarca cuando dice «Yo soy hombre! ¡Yo deseo!» (251). Elda ha cautivado al rey por su espíritu. Tal perdón envilece a Rubén, pero tiene que seguir viviendo pues él no es dueño de su propia vida, sino Dios. A la divinidad le corresponde llevar a cabo la venganza, no a los seres humanos.

El mensaje de Elda presenta a Baltasar la base del nuevo orden cuando le implora «Hazte amar! […] /¡Si el mando te causa hastío,/[…] sé de cien pueblos el padre,/ y de tu pecho vacío/ llenará su amor inmenso!» (256). La compasión y el amor verdaderos son el fundamento de la nueva *nación*, regida por un Dios compasivo que intercede sobre el pueblo a través del monarca. La soberbia y la opresión del antiguo poder producen dolor en el pueblo. El nuevo mensaje religioso proferido por Elda le alienta a hacer hombres del pueblo envilecido por la antigua soberbia. La nueva ley del amor es igualitaria. Baltasar debe liberar a Elda para poder conseguir su emancipación moral. El libre albedrío es el fundamento del nuevo concepto de nación. La familia/nación de Elda no puede funcionar bajo el cautiverio impuesto por el rey de Babilonia. Al liberar a Elda se consigue la independencia de su pueblo. Joaquín, rey cautivo de los judíos sólo desea recobrar a sus hijos cautivos y volver al suelo patrio. El amor paternal es una parte consustancial de sus obligaciones regias. Su mandato está basado en la compasión, no la opresión. La religión ya no es el fundamento de la autoridad, sino el de una comunidad específica, la nacional. (Álvarez Junco 2003:407).

La conducta desordenada del pueblo refleja la ineptitud del mandato de Baltasar. La turba llega ante el rey a pedir el castigo de Rubén por su reciente crimen contra el decoro del monarca. Baltasar se entera de que Elda y Rubén son esposos, lo cual produce su enojo y se venga con la prisión de la joven después de violarla. La venganza del monarca produce la violencia del populacho que asesina a su presa, Rubén. La muerte del joven hebreo es el sacrificio necesario antes de la redención del pueblo judío. Elda queda relegada a su cautiverio real y simbólico en su locura, única forma de transmitir la voz de la mujer ultrajada. Su última aparición durante el banquete sacrílego de Baltasar y sus cortesanos revela su estado enajenado. Su espíritu no puede vivir en la prisión. Según Foucault, el encierro causa la alienación, enloqueciendo al prisionero (Foucault 1997:227-28). Sus últimas palabras muestran la esencia del espíritu romántico a pesar de la imposibilidad de cumplir su voluntad: «… ¡Yo quiero vivir! / ¡Soy joven y soy querida! / Quiero al dueño de mi vida/ por todas partes seguir, / como amante digna y fiel, / como esposa tierna y pura…» (282).

Nitocris renuncia a su poder el cual transfiere a Baltasar. No quiere participar en los designios de la corona manchada y le dice a su hijo: «lo que buscabas como hombre/ lo has hollado como rey» (268). El rey debe ser humano antes que monarca. Su falta de compasión le ha devuelto a su estado letárgico «donde es sarcasmo el placer» (267). Lo peor de su situación es que no se verá nunca amado. Lo que pierde a Baltasar es su culpa trágica. El desenlace violento del soberano tiene su raíz en dos conflictos entrelazados, uno sociopolítico y otro íntimo (Cruz 1985:36).

Las palabras del profeta Daniel en el último acto, pronunciadas por inspiración divina, representan la victoria del proyecto de nación de mediados de siglo basado en la religión. El profeta es el eco de la voz del Dios de los judíos, el único y verdadero. El mensaje apocalíptico del monoteísmo se transmite a través de Daniel, quien pronostica a Baltasar el fin cercano de su imperio vencido por el mal. Ante la incredulidad y soberbia del monarca, que amenaza con la destrucción del pueblo judío, Daniel aclara la profecía de la indestructibilidad de este pueblo escogido por Dios: «No. Con miras eternas/ aquel pueblo fue escogido/ por cuna de la verdad, / por su perenne testigo,/ ¡y ha de durar en la tierra/ mientras que duren los siglos!» (274). El pueblo hebreo representa la nueva modalidad nacional que proponía la ascendiente clase media en el siglo diecinueve. La única igualdad se consigue en el seno de la religión. Las palabras serenas de Joaquín al final de la tragedia frente al desafío de Baltasar atestiguan esto: «¡Hay ese Dios que tú niegas,/ de los señores Señor,/ ante el cual el rey y el siervo/ iguales, hermanos son,/ y a su justicia suprema/ contra ti se alza mi voz!» (285). El brindis sacrílego de Baltasar ante las palabras sacras del anciano, afirman la predicción temprana del profeta sobre el final aciago del monarca. La redención del alma de Baltasar depende de la piedad divina reflejada a través de las palabras de los judíos, a pesar de su esclavitud: «¡Que la piedad triunfe ahora,/ pues el poder que castiga/ es también el que perdona¡» (292). El monarca afirma su nueva fe antes de morir: «¡El Dios que al hombre engrandece…,/ ese…, es el verdadero!» (293). La fidelidad a su origen es lo que hace triunfar al pueblo judío en este caso. La cita de Álvarez Junco constata esto: «Según cualquier esquema mítico, los triunfos y fracasos de la identidad colectiva se explican por su fidelidad o traición a su origen.» (Álvarez Junco 2003:418).

El pueblo escogido por el Señor alzará el nuevo templo: «¡Oh, gloria nueva!/ ¡Ese templo que se eleva/ oirá la voz del Mesías!» (294). La nueva nación está constituida sobre el nuevo fundamento religioso basado en la fraternidad y el amor. El cristianismo se constituye en la religión de los pueblos libres. La soberanía del pueblo está garantizada en este nuevo concepto de nación que incluye a toda la población, por encima de partidismos fragmentarios. El sentimiento de identificación con la colectividad está conectado con la libertad política. Gómez de Avellaneda, como muchos dramaturgos del momento, utiliza el discurso literario para «predicar una religión de fraternidad.» (Lewis 1999:261).

El cristianismo es la base de la identidad religiosa de la nación emergente. La propia Gómez de Avellaneda anuncia el triunfo del cristianismo en la dedicatoria de *Baltasar* al Príncipe de Asturias, heredero de la corona española: «Así, después de cumplirse las setenta semanas de Daniel, lució la luz para los que yacían entre las sombras de la muerte, y la civilización latina cedió el trono del mundo a la civilización cristiana, alumbrando desde el capitolio con desconocidos resplandores las sombras y las ruinas de lo pasado, y haciéndolas de grande enseñanza para lo porvenir.» (503).

A través de la literatura se logra la reflexión fundamental en la formación de la nueva *nación* dentro del proyecto liberal conservador de mediados del siglo XIX. *Baltasar* es un ejemplo de la importancia de la literatura en el establecimiento de las pautas del nuevo orden burgués a través del proyecto nacional de regeneración social. Los personajes femeninos sientan las bases para tal empresa superponiendo su discurso alternativo y dinámico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ÁLVAREZ JUNCO, José (2003), *Mater Dolorosa: la idea de España en el siglo XIX*, Taurus, Madrid.

ARKINSTALL, Christine, (2006) «Configuring the Nation in Fin-de-Siècle Spain: Rosario de Acuña's *La voz de la Patria*» *Hispanic Review* n. 74, (3), pp. 301-318.

FLITTER, Derek, (1993) «Zorrilla, the Critics, and the Direction of Spanish Romanticism», *José Zorrilla (1893-1993): Centennial Readings*, en Richard A. Cardwell y Ricardo Landeira, (eds.), University of Notingham Monographs in the Humanities, Notingham.

FOUCAULT, Michel, (1979) *Discipline and Punish. The Birth of the Prison,* Vintage, New York.

FUENTE-BALLESTEROS, Ricardo de la, (1995) «El Baltasar de Gómez de Avellaneda y algunas cartas a Hartzenbusch», *Siglo Diecinueve: Literatura Hispánica*, n.1, pp.117-138.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. (1985) *Baltasar* en *Tragedias,* Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, pp.499-642, compilación, prólogo y notas de Mary Cruz.

——, (1990) *Baltasar* en *Obra Selecta*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. 199-294, selección, prólogo, cronología y bibliografía de Mary Cruz.

KIRCKPATRICK, Susan. (1999) «Constituting the Subject: Race, Gender and Nation in the Early Nineteenth Century» en *Culture and the State in Spain, 1550-1850*, Tom Lewis y Francisco J. Sánchez, (eds.), Garland Publishing, New York and London, pp. 225-251.

LABANYI, Jo, (1995) «Liberal Individualism and the Fear of the Feminine in Spanish Romantic Drama», en *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*, Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi, (eds.), Clarendon Press, Oxford, pp. 8-26.

LEWIS, Tom, (1999) «Religious Subject-Forms: Nationalism, Literature, and the Consolidation of Moderantismo in Spain during the 1840s» en *Culture and the State in Spain, 1550-1850*, Tom Lewis y Francisco J. Sánchez, (eds.), Garland Publishing, New York and London, pp. 252-277.

SÁNCHEZ-LLAMA, Iñigo, (2001) «*Baltasar* (1858), de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873): Análisis de una recepción institucional» *Hispanófila* n.133, pp. 69-94.

EL PADRE JUAN: UNA OBRA DE AGLOMERACIÓN DE ROSARIO DE ACUÑA

José María Fernández Vázquez
Universidad Pablo de Olavide

Entendemos que sería necesario en primer lugar matizar el término de aglomeración que defendemos en nuestra propuesta. Para que no exista ninguna confusión previa, tenemos que señalar que la obra de Acuña no es una obra de teatro de aglomeración, entendido este como el fenómeno espectacular surgido en la *banlieu* parisién y en las comunas francesas, como la Comuna de Aubervilliers en 1965. No se acercaría a la definición que propone Jean Marie Pradier: «las prácticas teatrales profesionales o no profesionales elaboradas en las concentraciones urbanas y rurales con el fin de favorecer de forma agradable la asociación de habitantes» (1990: 58). Se aleja, por tanto, del concepto de teatro antropológico defendido por Eugene Barba entre otros.

Así pues, nos referimos al concepto de aglomeración como un material constructivo. Rosario de Acuña trabaja con una serie de referentes que se aglutinan hasta configurar *El padre Juan* (1891), que pierde algunas veces cierta coherencia interna en su composición dramática, pero que nunca deja indiferente.

Tampoco deja indiferente la propia personalidad de la autora que tuvo que exilarse a Portugal tras su famoso artículo *La jarca de la universidad*, contestando el ataque que habían sufrido jóvenes universitarias y publicado en *El Progreso*, Barcelona, 22 de noviembre de 1911 con frases claramente incendiarias:

> Nuestra juventud masculina no tiene nada de *macho*; como la mayoría son engendros de un par de sayas la de la mujer y la del cura o el fraile y de unos solos calzones los del marido o querido resultan con dos partes de hembra: o por lo menos hermafroditas por eso casi todos hacen a pluma y a pelo. Tienen, en su organismo, tales partes de feminidad pero de feminidad al natural, de hembra bestia que sienten los mismos celos de las perras, las monas, las burras y las cerdas, y ¡hay que ver cuando estas apreciables hembras se enzarzan a mordiscos; las peloteras suyas son feroces...!

Este artículo es rebatido por muchos, entre ellos por Ernesto Homs en *Cataluña. Revista Semanal*, con fecha de 2 de diciembre de 1911 donde deja explícitas opiniones sobre la autora:

> La llamaremos histérica… Su obsesión principal en rebajar el gráfico de virilidad de la juventud universitaria española hace pensar, con extrañeza, en qué fundará sus dudas acerca de esa masculinidad genital de la adolescencia de hoy.
>
> La llamaremos alcohólica, la llamaremos cretina, irresponsable, la llamaremos degenerada y todo eso nos dará una idea rigurosa de la especialidad a que, dentro del concepto de hembra, pueda pertenecer esa hiena de putrefacciones que todavía se atreve a glorificar el papelucho que pintorreó su fachada tabernaria con semejante libelismo.
>
> ¿Qué sabe esa harpía laica lo que son las madres de la clase media española, especialmente?

Tras ambas opiniones, no es difícil destacar que la polémica acompañó a Rosario de Acuña a lo largo de su vida y de su obra, despertando pasiones y enfrentamientos que nos pueden sorprender incluso en la actualidad.

Lo primero que debemos señalar es que Rosario de Acuña es un caso particular en la historia del teatro español del siglo XIX pues podemos encontrar sus obras *Rienzi el tribuno* y *El padre Juan* editadas con criterios modernos. Esto que podría ser una norma debemos considerarlo una excepción. El teatro español del siglo XIX necesita de ediciones críticas que

faciliten un estudio cada vez más intenso, que permita una perspectiva más global del fenómeno teatral decimonónico y anular la evidente dificultad a la hora de encontrar obras de modo sistemático.

La segunda particularidad que podemos encontrar en la figura de Rosario de Acuña es su faceta como dramaturga. Exagerando la afirmación, se podría indicar que Rosario de Acuña no es una dramaturga, al menos en el sentido que podría tener en el siglo XIX. Su producción es muy breve, cinco piezas de teatro escritas en dos momentos muy diferenciados y con temáticas que en un primer momento se pueden considerar diferentes.

Estas obras son *Rienzi, el tribuno* (1876), *Amor a la patria* (1877) bajo el seudónimo de Remigio Andrés Delafón, recurso muy habitual entre las mujeres que en el siglo XIX se lanzaban a la aventura de escribir y estrenar piezas dramáticas y *Tribunales de venganza* (1878), que se estrena en el prestigioso teatro Español en 1880, que solo había abierto sus tablas a otro a mujer, la Avellaneda. Estos tres dramas podrían considerarse claramente dramas históricos al situar su acción en la Roma del siglo XIV, en la Zaragoza de la guerra de la Independencia y en el Levante español en el siglo XVI.

Por otro lado, encontramos *El padre Juan* (1891) y *La voz de la patria* (1893) que podrían aglutinarse en una etiqueta de teatro de asuntos contemporáneos, con la acción en la Asturias del momento y también en el otro caso al tratar el tema de las guerras coloniales en el norte de África.

El corpus dramático de Rosario de Acuña aparece con demasiadas obras para pasar desapercibida como dramaturga y en otro sentido, pocas para ser considerada como tal en el siglo XIX, donde el número de obras que escribía cualquier autor renombrado podía superar la veintena con facilidad. Tampoco podemos ignorar que sus dos primeras obras merecieron el reconocimiento de la crítica y el parabién de los autores más destacados de la época como Echegaray, Núñez de Arce, Hartzenbusch..., hecho que abría las puertas a un reconocimiento dramático en la época.

La tercera particularidad de Rosario de Acuña es la diversidad de su producción literaria. Abarca varias facetas creativas: artículos, reflexiones personales, obras de teatro, lecturas para niños, poemas… Se convierte así en una auténtica polígrafa cuya finalidad en la escritura viene motivada por el afán instructor y también de divulgación ideológica e higienista que no se oculta en ninguno de sus textos. En estos textos podemos observa que la defensa de la mujer se convierte en su objetivo principal: «por y para la mujer, he aquí mi emblema, he aquí en lo único que me permito tener egoísmo» (Fernández Riera, 2009: 250). En definitiva, una escritura hiriente y molesta para la sociedad como señala Simón Palmer:

> Así tuvo el raro privilegio de ser la primera autora teatral a la que clausuraron el teatro en que había estrenado *El Padre Juan* y años más tarde la primera que salió expulsada de España a causa de un artículo que se consideró ofensivo. Esta actitud incómoda para la sociedad explica quizás el olvido en el que cayó su obra. (Simón Palmer, 1990: 7)

Esa ignorancia también fue acrecentada por su condición de mujer. Acuña era una mujer orgullosa de su sexo, combativa, reivindicativa. Su inteligencia crítica con la sociedad de su época y su compromiso activo que la acercó a la ideología del incipiente socialismo español, «una obrera como vosotros» (Fernández Riera, 2009: 189) llegó a definirse, no podían pasar desapercibido. Acuña debió luchar por su ideología y redoblar esfuerzos por ser mujer. Cuando sus premisas ideológicas fueron relegadas, su condición de mujer facilitó el olvido más rápido.

El padre Juan es una obra de aglomeración constructiva. Varios son los referentes ideológicos y formales que se pueden apreciar en la misma y que hacen que pierda fluidez dramática en ciertas ocasiones. Todo el teatro de Acuña está marcado por una clara toma de postura tanto en su teatro histórico, como en su teatro contemporáneo.

La obra es una clara obra de tesis como la misma autora afirma en una nota a la escena V, acto II: «Es la escena tesis del drama; cuiden los actores de ensayarla con cariño» (Acuña, 1990:182). A veces resulta excesivamente maniquea en su propuesta y apología librepensadoras.

Será esta aglomeración ideológica pero también formal la que comprometa la viabilidad dramática de la obra. Creemos necesario un breve resumen de una obra que no es suficientemente conocida.

La obra transcurre en Samiego, pueblo imaginario de Asturias, donde vive retirada doña María de Noriega, rica viuda y madre del idealista ilustrado, e ingeniero, Ramón de Monforte quien está prometido con Isabel de Morviego, hija de don Pedro, rico asturiano de abolengo. Ramón de Monforte llega al pueblo con la idea de dotarlo de nuevas ideas e infraestructura que lo alejen del oscurantismo que representa el padre Juan y su compañía franciscana. Para llevar a cabo su propuesta de mejora, debe derribar una ermita querida por los aldeanos. Estos, apoyados e instigados, por el padre Juan se enfrentan a Ramón y en la escena final, uno de ellos, Diego, asesina a Ramón.

El motor actancial de la obra va a ser el padre Juan. De hecho, se puede considerar un acierto dramático que las referencias al mismo se produzcan en momentos de tensión y tal vez no valorado en su momento, el hecho que el final de cada acto, las últimas palabras, haga referencia al personaje del padre Juan que nunca aparece en escena, pero controla todo lo que ocurre en la misma como un *deus ex machina* macabro. Así en el primer acto, las palabras de Consuelo son claras «yo ahora voy a ver al Padre Juan» (Acuña, 1990: 170); en el final del segundo acto, el último coloquio que mantienen Luis y Ramón también se refieren al mismo:

> Luis: ¡El padre Juan!,
> Ramón: ¡Oh! ¡Fraile impío! ¡Desde este momento comienza nuestra lucha! ¡Apresta las fuerzas del pasado para defenderte, que yo invocaré las energías del porvenir para derribarte (Acuña, 1990: 203),

y por último las palabras de Isabel al finalizar la obra dirigidas al padre Juan que debería pisar la escena cuando cae el telón:

> Ahora baja; ¡comience tu castigo!... Que mañana, cuando vuelvas a esos altares a predicar el odio, te grite la conciencia: ¡Parricida!... ¡Parricida!... (El fraile ha de pisar la escena al decir Isabel las últimas palabras) (Acuña, 1990: 232).

Estas últimas palabras de Isabel nos van a servir para hacer referencia a esa aglomeración formal. En la obra, buscando la tensión dramática, se convierte al padre Juan en padre carnal de Pedro tras un engaño sexual del primero a su madre, María de Noriega quien se casa con Monforte, un buen hombre y rico que acoge al hijo, Ramón. Esta referencia al carácter expósito de Ramón, con lo que implica de rechazo social, invoca claramente el melodrama de Echegaray. Acuña se refugia en técnicas melodramáticas para crear tensión. Podemos pensar rápidamente en la obra de Echegaray *En el puño de la espada* (1875) donde el tema del hijo natural y la salvaguarda del honor son evidentes.

La resolución del conflicto se resuelve como suele ser habitual en el teatro decimonónico con elementos sorpresivo que solucionan el conflicto. En la obra de Echegaray es la carta que se oculta en el puño de la espada. En la obra de Acuña también se recurre a este recurso efectista para solucionar el conflicto y es la carta y el retrato del padre natural de Ramón, que no es otro que el padre Juan y que Isabel muestra al final de la obra. Este recurso dramático desde un punto de vista teatral pierde efectividad y credibilidad en el conjunto de la obra, porque la solución viene dada desde elementos extraescénicos, no es una tensión provocada en la misma escena.

Pero estas referencias al expósito la podemos encontrar con valores positivos en la obra de Novo y Colson *Un archimillonario* (1886) y en la obra de Pérez Galdós *La de San Quintín* (1893) donde el personaje expósito de Víctor encarna los mismos valores de confianza en un nuevo mundo posible que el personaje de Ramón. Así en la obra de Acuña el personaje de Isabel comenta: «¡Los mundo nuevos debe crearlos el amor de dos almas semejantes!» (Acuña, 1990: 165).

Galdós en las últimas escenas de *La de San Quintín* coloca en boca de Víctor las siguientes palabras que señalan su triunfo personal: «Por mediación de un ingeniero belga, amigo mío, voy a una comarca industrial del estado de Pensilvania, en calidad de emigrante. Exígenme que lleve una familia, y ya la tengo» (Pérez Galdós, 1977: 309)

Las referencias a Galdós no resultan baladíes porque nos enseñan una Rosario de Acuña vinculada con las tendencias más progresistas de la época y nos la podría mostrar como una leve precursora de Galdós. En cualquier caso, Acuña era una intelectual inquieta que seguía el devenir de la España de su época.

Probablemente, las referencias melodramáticas sean lo que más contradiga el espíritu reformista de la pieza. El melodrama es un modelo constructivo básico en el siglo XIX, donde las pasiones y los amores imposibles o frustrados se convierten en motor del mismo. La primera etapa del teatro de Acuña no es ajena a este formato exitoso en su momento. Su obra *Tribunales de venganza* se puede encuadrar claramente en esta línea melodramática con la historia de Amor de Guillem —también expósito y honrado artesano— y Andrea y como ella es perseguida o violentada por don Luis Cavanillas, villano prototípico del teatro, a quien rechaza en nombre de su verdadero amor. En esta obra, también se percibe claramente, referentes del teatro neorromántico, en especial en la escena final en especial con el suicidio de otro personaje Asail, quien ha descubierto en una terrible anagnórisis que Guillem al que consideraba su enemigo y ha favorecido su muerte es en realidad su hermano. En esta obra también se observa un incipiente feminismo en las palabras de Andrea:

Sorolla No todas han nacido, Andrea mía,
con una inteligencia despejada.
Andrea No, Guillen, no, si el hombre nuestro dueño
como tú me hablas siempre las hablara,
ni en vanidoso alarde vivirían
ni tan llenas se vieran de ignorancia (Acuña, 1878)

El melodrama y los recursos habituales en el teatro neorromántico nos parecen llamativos, por extraños en el texto de *El padre Juan*. En un momento determinado de la obra, uno de los personajes femeninos, Consuelo, afirma:

> (En primer término sola, refiriéndose a Diego.) ¡Imbécil! ¡Creerá acaso que su rústica ignorancia satisface mi corazón! ¡Ah, Isabel! (Con el ademán hacia la casa de D. Pedro.) ¡No gozarás de tu dicha; te odio porque te ama Ramón! ¡A él… a él… también le odio! ¡Solo el padre Juan me dio consuelos! ¡Ese fraile sabe mucho! ¡Sabe hacernos llegar a Dios con las pasiones de la tierra! (Acuña, 1990: 162)

Es un párrafo que nos muestra por un lado como las pasiones humanas son el verdadero motor de la obra y una lectura ligera podría reducir todo el odio hacia Ramón por un amor no correspondido. Esta lectura quitaría la viabilidad dramática a la obra. El hecho de reducirla a meros odios y amores insatisfechos restaría validez a la propuesta ideológica de Acuña. Sin embargo, la propia autora es capaz de convertir este párrafo de celos en ejemplo de manipulación del vil franciscano.

En cualquiera caso, la obra no deja de configurarse con elementos constructivos empleados y conocidos por la autora anteriormente. El melodrama, evidentemente, pero

también el romanticismo escénico están presentes en la obra. La muerte de Ramón con sus palabras finales «¡Ay! ¡Soy muerto!» (Acuña, 1990: 227) nos recuerda los dramas románticos de Rivas, Zorrilla que Acuña conocía.

Y otra vez, Rosario de Acuña salva la situación con una referencia final inesperada, aunque con una evidente tonalidad romántica, en las palabras de Ramón: «¡Silencio! ¡Dejadme seguirle! ¡Se hunde el odio! ¡Triunfa el amor! ¡La verdad comienza su reinado!... ¡El nuevo día!.. ¡La nueva edad!... ¡Paso… paso al alma!» (Acuña, 1990: 228) El romanticismo, el melodrama y el drama de tesis son técnicas constructivas ajenas y extrañas entre sí y ese extrañamiento provoca ciertas estridencias en la recepción de la obra, pero que constituyen la esencia de la construcción de la obra.

Otro elemento de aglomeración formal es su tendencia al naturalismo escénico. La primera referencia al naturalismo está en la descripción de la acotación inicial. Es un detallismo preciso e imaginamos la dificultad escénica si se represento tal cual. Así podemos leer en la didascalia inicial del primer acto:

> *Plaza de una aldea asturiana, a la derecha del espectador la casa de doña Braulia con el carácter de «caserío» de labor: balcón-galería de madera, donde se ven colgadas panojas (mazorcas) de maíz, cebollas en rastra, ropa, cuerdas y demás enseres propios del abandono y desorden de los caseríos de Asturias; emparrado sobre la puerta; debajo, heno amontonado e instrumentos de agricultura rústica. A la izquierda del espectador, casa-palacio antigua de piedra oscura: balcón con balaustrada de piedra y encima un gran escudo heráldico, aspecto general de casa solariega; sobre la balaustrada del balcón tiestos con flores; el balcón practicable; puerta debajo del balcón. -Enfrente del espectador paisaje montuoso, mezclado de rocas y arbustos; y hacia la izquierda, una casita muy humilde con una sola puerta y ventana; por encima de ella asoma el campanario de una ermita con campana y cruz; bien vistas por el espectador; entre la casita y la casa-palacio, siempre a la izquierda, una gran puerta como de establo o corralón para encerrar ganados (practicable). Por entre los peñascales una vereda practicable para el paso de una actriz, vereda que termina en escena, último término; bastidores de bosque por entre las casas. -Telón de fondo de altas montañas, algunas cubiertas de nieve en sus picos más altos; el cielo límpido. -A la puerta de la casa-palacio, un banco de piedra. -La decoración ha de «ceñirse estrictamente» al carácter de los usos y costumbres de Asturias; al levantarse el telón ha de representarse una aldea de aquellas montañas, dependiendo en parte el éxito de la obra de la propiedad escénica con que se presente, ofreciéndose al público en ésta y las demás decoraciones, un «lugar de acción peculiar», e inequivocable de la aldea asturiana, con sus paisajes dulces, agrestes, sus caseríos pintorescos, desordenados y envueltos en vegetación. -Es de día.* (Acuña, 1990: 139)

Esta acotación inicial claramente naturalista se combina a lo largo de la obra con la aparición de animales en la escena que evoca claramente el teatro naturalista de Antoine. Y en conexión, podemos ver a una Rosario de Acuña volcada en un nuevo concepto teatral donde la figura del director escénico es fundamental.

En el acotación del tercer acto de *El padre Juan* escribe «fíjense bien los directores de escena al ordenar estos detalles» (Acuña, 1990: 206), pero este interés también se puede observar en una obra anterior, *Tribunales de venganza*, donde en una de las acotaciones iniciales escribe: «Sorolla y Vicente sentados alrededor, dejando a su colocación a cargo del director de escena» (Acuña, 1878). Una vez más aparece Rosario de Acuña como una mujer preocupada por su entorno, avanzada e innovadora en aspectos que van a ser fundamentales posteriormente. Esta capacidad, motivación, interés de Acuña hace que su olvido posterior sea más hiriente.

El naturalismo no se encuentra solo como una acción formal de carácter escénico, sino también las referencias ideológicas son patentes a lo largo de la obra. Así Ramón para defender su pureza de sangre y de especie, frente a las acusaciones de expósito, afirma:

> ¡Diles que no es verdad; pruébales que hay en mi alma herencia de la honradez de mi padre, y de las virtudes tuyas; diles que sobre mi cabeza se alza algo inmortal, la legitimidad de la

> descendencia! ¡Háblales de mi raza, de tus padres, de mis abuelos, de ese código sagrado de nuestra especie, en donde se afirman las leyes de selección…! (Acuña, 1990: 196)

Este carácter innovador que podíamos observar en la acotación inicial de *El padre Juan* nos evoca ineludiblemente a otra obra de ambiente rurales asturianos, *Teresa* (1895) de Leopoldo Alas y no sería descabellado situar la obra de Acuña como precedente más o menos lejano de la acotación de Alas, cuya acotación inicial se redacta del siguiente modo:

> División de escena. A la izquierda del espectador, la carretera; a la derecha, interior de la casa de Roque. Entre la carretera y la casa, algún espacio, limitado de la parte de la carretera por un guardacantón y un montón de grava. La carretera desaparece hacia el foro, un poco oblicua en el último término de la izquierda. En el telón de fondo, se figurará la boca de una mina con una choza de madera a la entrada; delante, terraplén. Confusión y obscuridad en este término. Un farol de luz rojiza a la entrada de la mina; la luz desaparece de tarde en tarde. Entre la carretera y la casa, en segundo término, una carreta con las varas apoyadas en tierra; algunos montones de heno, que se supone se está metiendo en el pajar en los días a que corresponde el de la acción. Instrumentos de labranza, esparcidos arbitrariamente. La fachada de la casa, perpendicular al foro. En primer término, una ventana con reja; por fuera, asiento de piedra al pie de la ventana. En segundo término, la puerta de la casa. Tercer término (obscuro, confuso), la entrada al pajar, con un montante. Interior de la casa de Roque: cocina ahumada, pobre: en el fondo, a la izquierda, el hogar con lumbre, muy bajo. Caldera colgada de una cadena que baja de una chimenea de campana. Cerca del hogar, arrimado a la pared de la izquierda, un banco de madera; sobre él, un cuchillo muy agudo de cocina entre restos y pellejos de patatas. En el fondo, también a la derecha, escalera tosca muy pina que conduce al pajar. En el ángulo de la escalera con el piso, hueco donde puede ocultarse holgadamente una persona. A la derecha, un armario de madera, pobre, viejo. Cerca de él, una mesa antigua, también de mal aspecto. En primero y segundo término, dos puertas: la del primero es de la habitación de Rita y Palmira; la segunda, del interior de la casa. Ajuar de aldeano pobre y algunos utensilios de minero. (Alas, 1895: 5)

El primer elemento ideológico reconocible en la obra es su anticlericalismo. Pérez Galdós con su obra *Doña Perfecta* y también su representación teatral, años después de *El padre Juan* en 1896, hace patente la intolerancia religiosa. También es necesario hacer referencia a *Electra*, igualmente del autor canario, donde el anticlericalismo si queda reflejado en la figura de Pantoja. Hibss-Lissonge (2009) considera sin embargo que en Rosario de Acuña encontramos una reivindicación de un cristianismo primitivo. Lo podemos observar claramente en *El padre Juan* cuando afirma Isabel: «Bajo la influencia de nuestro cura párroco, cuya máxima moral era sencilla, amar al prójimo, se contenían los odios, las envidias, las soberbias» (Acuña, 1990: 166). Para Antonio Pineda (2002) esta línea acercaría claramente la obra al krausismo y su estilo razonador. Pero no podemos olvidar que nos encontramos en un momento histórico donde la literatura anticlerical tiene mucha importancia y como ha estudiado Raúl Fernández también existe una literatura de apología religiosa que se opone a esa línea de anticlericalismo y tiene una cierta transcendencia en su momento.

Es cierto que la obra de Galdós refleja ese anticlericalismo ante el hecho en concreto que la inspiró y es la denuncia de una familia bilbaína a los jesuitas por convencer a su hija, menor de edad para que tome los hábitos y al escaparse a un convente establece un pleito judicial, con el consiguiente debate social. También es cierto que en 1901, la sociedad española ya no permitía con tanta facilidad ese control eclesiástico, pero también, en 1891, Cánovas dirige con mano firme los designios de España y no iba a permitir ningún exceso libertario y existe un claro repunte de las instituciones eclesiásticas en todos los niveles que será combatido por la corriente librepensadora a la que es afín Acuña.

El padre Juan se puede declarara abiertamente anticlerical pues acusa a un representante eclesiástico de todos los males y del atraso profundo que somete a la aldea asturiana y por

extensión a toda España. Es cierto que este anticlericalismo en la obra se manifiesta de forma radical en la figura de Ramón de Monforte.

La propia autora lo califica como «ideal, abstracto, de *carne y hueso* no hay ningún Ramón, pero lo habrá» (Acuña, 1990: 234). Es un idealismo radical que, citando a la autora, lucha «contra la vieja Iglesia, representada en el drama por el grupo de personajes, cuya alma, cuya esencia, cuyo *espíritu*, es el padre Juan» (Acuña, 1990: 235) y en este idealismo Ramón resulta radical: «Ramón no ama a nadie más que a su obra de redención» (Acuña, 1990: 235) y por ese radicalismo, este personaje «ha de aparecer profundamente simpático, *arrastrando* al público hasta cuando se muestra más intransigente, que es en la escena del tercer acto» (Acuña, 1990: 236). Ramón es un mártir vocacional de una causa por la que asume su propia muerte como elemento de redención y motivación y así proclama en la hora de su, muerte: «Es el himno de la libertad que inunda la conciencia» (Acuña, 1990: 228), «¡Qué se empape la tierra con mi sangre! ¡El porvenir surge del ara del martirio!» (Acuña, 1990: 228). Es, en ese momento, un iluminado revolucionario en pos de un ideal al que no importa ofrendar su vida. Este va a ser una de los problemas de recepción de la obra. El personaje anticlerical resulta excesivamente intransigente. Parece adolecer de los mismos males que combate, porque en el fondo busca lo mismo: la salvación impuesta del pueblo, la redención. Ramón se aleja del espíritu sereno y tenaz de Pepe Rey.

El personaje de Ramón es ingeniero como no podía ser de otro modo. Muestra un anticlericalismo intransigente que no da opciones al receptor, salvo que se esté en su misma línea de pensamiento radical.

En el último tercio del XIX, el ingeniero será prototipo del hombre del futuro, honrado y trabajador y lo podemos encontrar en obras de neocatólicos como López de Ayala en *Consuelo* (1878) y en obras como la presente. Ramón es un personaje que resulta poco creíble en su papel redentor y casi mesiánico. En el fondo, ese afán de derribar la ermita no deja de ser una postura tan intolerante como la que él mismo critica.

Ramón es un ideal. El teatro de tesis para que funcione tiene que basarse en personas reales que defienden ideales desde un carácter claramente reconocible como seres humanos. En *El padre Juan* los ideales son los personajes que no plasman todo el proceso de la ideología que desea transmitir su autora.

Un segundo pilar que fundamenta la obra de Acuña es su ideología masónica que se manifiesta a lo largo de la misma de modo más o menos evidente. Así Isabel habla de padre legal de Ramón, Monforte: «A qué decirle a usted lo que es?, ¿no es su retrato, e hijo de aquel masón ilustre fundador de una logia, allá en América» (Acuña, 1990: 166). Pero este ideal masónico a su vez se va marcando en varias líneas de desarrollo. Así el personaje de Ramón se presenta a sí mismo como un «buen republicano» (Acuña, 1990: 189).

También se muestra en la defensa del matrimonio civil en varias ocasiones en la obra. Así Isabel comenta «Ramón será mi esposo, según el matrimonio civil; el religioso le hicieron nuestras almas al darse juramento de amo» (Acuña, 1990: 151). Por otro lado, los personajes contrarios a los protagonistas, aquellos obcecados por el poder del padre Juan, reacción con desmesura ante este hecho: «Van a casarse de ese modo que llaman por lo civil, que es, como si dijéramos, por lo nulo; un amancebamiento a ciencia y paciencia de las gentes» (Acuña, 1990: 158).

Otra referencia a la masonería se puede entender el panteísmo, la creencia de la naturaleza como bien supremo y que convierte esta extensa cita a Rosario de Acuña en anticlerical y no en antirreligiosa, al mismo tiempo que evoca el verdadero panteísmo romántico[1]:

---

[1] La introducción recuerda necesariamente el cuadro de *Un viajero ante un mar de nubes* de Caspar David Friedrich, que consideramos muy difícil que Acuña pudiera conocer. En cualquier caso, se nos muestra otra vez la autora atenta a su entorno.

> El Cosmos surgía allí, eterno, infinito, anonadando nuestra pequeñez de átomos con sus inmensidades de Dios... Mi compañero se descubrió respetuosamente: su espíritu, capaz de comprender la majestad de la Naturaleza, había sentido la emoción religiosa; por su rostro varonil, lleno de energías juveniles sin corromper con el veneno de las prostituciones, se deslizó una lágrima: mis rodillas se doblaron en tierra, y nuestros labios murmuraron una bendición, cuya cadencia de plegaria fue repercutiendo en lejanos ecos, como si cien generaciones la hubieran pronunciado (Acuña, 1990: 134).

Será precisamente en esta introducción, a la par que hace una verdadera alabanza de la naturaleza y la religión universal donde se muestra especialmente crítica con la beatería religiosa:

> Después, más cerca, hiriendo nuestra personalidad, esos tipos intermediarios entre el mono y el hombre: la aristócrata de pueblo, mezcla de beata y de bacante que se embriaga en las romerías vestida de raso y adornada de escapularios, cuya carne, amasada con herencias del carlismo y siseos de sacristía, se dora por fuera con los barnices de la erudición y la escolástica, quedando por dentro vacía de sentido común y dignidad; el plebeyo, enriquecido con el oro americano, de ínfulas de señor y hechos de rufián; los tenderos de baja estofa; los aldeanos gazmoños... lo canallesco, alto y bajo, que mientras nos servían lo pagado o nos obsequiaban para satisfacer sus curiosidades, se permitían nombrarnos herejes, diciendo que tuvieran a mengua el ser como nosotros... Y dominando este conjunto de pequeños detalles, el Estado, representado en sus autoridades, creyendo ver en la turista entusiasta de las agrestes soledades campestres a la conspiradora de mala raza, y mandándome detener por parecerle imposible, en su ***alta e ilustrada*** civilización, que la mujer pueda vivir en el estudio y la contemplación de la Naturaleza (Acuña, 1990: 135).

Esta referencia a la naturaleza benefactora se observa también la propia obra y en otros escritos higienistas de la autora y que se encuadra directamente con la ideologías masónica que la inspira. No podemos olvidar que desde 1886, Acuña pertenece a la logia Constante Alona de Alicante. Así podemos leer en la obra: «Conseguí hacerte sencilla, ilustrada, pues mi deseo no fue verte ciudadana inútil, sin aldeana honrada» (Acuña, 1990: 146). El enfrentamiento ciudad – pueblo se hace evidente y dentro de la ideología de Acuña hay que salvar al pueblo como se observa en el siguiente diálogo:

> Luis.- No, Ramón, no: (Con cariño.) pero me apena mucho verte obcecado en tus ideas, un tanto románticas y fuera del medio en que vivimos.
> Ramón.- (Desde aquí con tono grandilocuente.) ¡El medio en que vivimos! ¡ese medio es la causa de nuestra asfixia moral y física !¡el ciudadanismo moderno, deslumbrante al exterior, por dentro agusanado! Cogidos por el engranaje de esa vertiginosa máquina llamada gran ciudad, miles de seres han formado una sociedad de convencionalismos, donde la lucha por la existencia pierde su carácter de racional para convertirse en pugilato de fieras disfrazadas con máscara de virtudes... ese medio donde las grandes ideas se achican por el interés del lucro!...
> Luis.- Hay excepciones.
> Ramón.- (Sin hacerle caso.) ¡Donde toda virtud austera sucumbe entre las carcajadas de un montón de envidiosos y de necios! ¡donde todo sentimiento espontáneo, generoso, redentor, altruista, toma el camino de la miseria o del manicomio!
> Luis.- ¿Y aquí en estos pueblos?
> Ramón.- Aquí, desgraciadamente, la mayoría de los que llegan de allá traen sólo lo malo.
> Luis.- Pues, entonces...
> Ramón.- Se hace preciso que algunos traigan lo bueno... Nuestra población rural está sumida en la ignorancia más espantosa, en un atraso moral repugnante. Creo de necesidad que la Escuela, la Granja modelo, el Instituto industrial con el Hospital y el Asilo, se levanten en nuestros campos como templos benditos, donde el pueblo español empiece a comulgar en la religión del racionalismo... Soy rico, joven, feliz: ¿será bien que vaya a

> aumentar la hueste del vicio de la vanidad?... Mi sitio es éste, debo ser útil a mis compatriotas: mi inteligencia y mis riquezas deben sembrar de beneficios el solar de mis mayores. (Acuña, 1990: 184-185)

En esta obra de aglomeración que es *El padre Juan* es necesario hablar, aunque sea someramente, de los personajes principales. Hay que señalar que la configuración de los personajes también tiene unos claros tintes melodramáticos, donde los personajes de carácter librepensador son presentados como valerosos y héroes, frente al carácter intolerante y pecador de los personajes afines a las ideas clericales. Son personajes buenos frente a personajes malos, que le hacen perder validez a las personas que esperamos ver en escena. Y también es cierto que esos personajes ideales son demasiado fríos, de ahí el intento de Acuña de parecer simpáticos, y a veces en esa misma perfección, resultan irreales.

Debemos mencionar al padre Juan del que ya hemos comentado que funciona como verdadero motor escénico y es el auténtico poder político, social y económico del pueblo, un «verdadero demiurgo» (Pineda, 2002: 230) que controla a su pueblo «nosotros somos la mano y solo nos toca obedecer» (Acuña, 1990: 224) y a Luis, amigo y confidente de Ramón que se convierte en otro elemento de aglomeración. Su papel que en los comentario de la autora se convierte en «árbitro del drama» (Acuña, 1990: 236) recuerda el rol del razonador, personaje habitual en los dramas de la alta comedia del XIX.

El personaje de María es el verdadero alter ego de la autora, como se puede observar en el siguiente pasaje:

> Doña María Noriega (el traje de la actriz moderno, pero severo y modesto; peinada con sencillez; su figura ha de destacarse en lo alto de la vereda, con un carácter austero y simpático), después Isabel.
> María.- (Poniéndose la mano delante de los ojos y mirando hacia la torre y campanario de la ermita.) No le veo aún; verdad que mi vista está cansada, pero si estuviera cerca, mi corazón sabría adivinarlo. ¡Hijo mío!... ¡La cruz, la campana, la iglesia! ¡Siempre delante de mí sus enemigos! Le busco anhelosa por la subida de la vega y encuentro esos emblemas de tortura, de superstición y de errores! ¡Qué presentimientos más tristes cruzan a veces por mi alma!¿Venceréis al fin, espectros de dolor y de sombra? ¡Si Ramón quisiera salir de aquí! ¡Pero no quiere! ¡Es el héroe obscuro de la moderna edad! ¡Héroe sin legión, pero héroe! ¡Encariñado con su ideal, fiando en sí mismo, tranquilo por el porvenir! ¡El héroe!¡que no sea el mártir!... Aún no viene. ¿Le esperará Isabel con la misma impaciencia que yo? (Acuña, 1990: 163)

Otro aspecto importante en la configuración de María es la renuncia a su papel de ángel del hogar como le ocurre a la propia Rosario de Acuña que abandona a su marido. Así afirma María «el ángel perdió sus alas» (Acuña, 1990: 176). La configuración de la perfecta casada para la sociedad decimonónica pasa necesariamente por el concepto de ángel del hogar, defensora sumisa de una serie de valores que el teatro plasmo en muchas obras. Por lo tanto cuando se configura el personaje de Isabel, «mujer del porvenir» (Acuña: 1990, p. 233), y al afirmar María «Eres un ángel» (Acuña, 1990: 164), Isabel responde con gallardía: «no, soy hija de un hombre honrado» (Acuña, 1990: 164). Es importante observar cómo Isabel acompaña en su idealismo final a Ramón. En la creación del papel de Isabel llama poderosamente cómo esa mujer ideal que plasma no cae en la histeria, cercana a la locura, propia de las heroínas teatrales del XIX español, sino que en la escena final muestra verdadera arrogancia, cordura y rencor creíble frente a la figura del padre Juan.

Rosario de Acuña hace un esfuerzo constructivo en *El padre Juan* evidente. El resultado artístico puede ponerse en duda, pues el deseo de expresar todos sus ideales al tiempo hace que la validez del propio mensaje se ponga en entredicho. En cada párrafo, en

cada palabra del texto se podría abrir un abanico de posibilidades interpretativas, de referentes… que al tiempo entorpecen el mecanismo teatral que se quiere utilizar.

Sin embargo, no se puede negar que la autora se implica no solo ideológicamente y artísticamente en la obra, sino materialmente en la misma pues tuvo que pagar el alquiler del teatro de la Alhambra al conde de Michalena y soportar el peso económico del cierre por orden gubernativa, aunque la noche del estreno fuera una éxito de público entre aquellos que compartían ideales con Acuña. La propia Rosario de Acuña fue la encargada de montar la compañía teatral y dirigir la obra el día de su estreno. Es una obra dura, a veces casi maniquea y panfletaria, que no deja indiferente y la autora se deja ver en cada frase, en cada palabra… La mujer apasionada, liberal, ilustrada se trasluce en la obra y poco a poco se va recuperando.

BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA, Rosario de (1911), «La jarca de la Universidad», en *El Progreso,* 22-11-1911, http://www.telecable.es/personales/mfrie1/obras/articulos/jarca.htm

ALAS, Leopoldo «Clarín» (1895) *Teresa*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

ARKINSTALL, Cristine (2006), «Configuring the nation in Fin-de-siècle Spain: Rosario de Acuña´s La voz de la patria», en Hispanic Review, 74, (3), pp. 301-318.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS, Raúl, «El revés de Doña Perfecta de Galdós: un motivo paralelo de la literatura apologética religiosa del siglo XIX», en Raquel Gutiérrez y Borja Rodríguez, *El individuo y la sociedad en la siglo XIX*, (en prensa).

FERNÁNDEZ RIERA, Macrino (2009), Rosario de Acuña y Villanueva. Una heterodoxa en la España del Concordato, Zahorí ediciones, Gijón

GIES, David T (1998), «Mujer y dramaturga: conflicto y resolución en el teatro español del siglo XIX», en *Del Romanticismo al Realismo, Barcelona, Universitat, Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Coloquio (1º. 1996. Barcelona). Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-vista-por-la-mujer-el-personaje-femenino-en-el-teatro-escrito-por-mujeres-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-0/html/018be93c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

—— (2005), «Romanticismo e histeria en España», en *Anales de literatura española*, 18, pp. 215-225.

HIBBS-LISSONGE, Solange (2009): «El pensamiento utópico de Rosario de Acuña (1851-1923)», en Jacques Ballesté et Solange Hibbs (dir.), *Le temps des possibles. (Regards sur l'utopie en Espagne au XIXe siècle)*, Carnières-Morlanwelz [Toulouse], Lansman, 2009, pp.147-163. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-pensamiento-utopico-de-rosario-de-acuna-1851-1923/html/d7c9f9a4-a0f5-11e1-b1fb-00163ebf5e63_7.html#I_0_ (fecha consulta 17-10-12)

HOMS, Ernesto (1911), «Los estudiantes y la Rosario…», en Cataluña. Revista Semanal, 2-12-1922. http://blog.educastur.es/rosariodeacunayvillanueva/2009/12/31/36-proxeneta-roja-engendro-safico-harpia-laica/

LACALZADA DE MATEO, María José (2002), «Mercedes de Vargas y Rosario de Acuña: el espacio privado, la presencia pública y la masonería (1883-1891)», en Amparo Quiles y Teresa Sauret (eds), *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglo XIX y XX*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, págs. 41-72.

PÉREZ GALDÓS, Benito (1977) *La de San Quintín*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, tomo VIII

PINEDA CACHERO, Antonio (2002), «Propaganda y literatura: *El padre Juan* de Rosario de Acuña», en *Comunicación: Revista internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1, pp. 217-246.

PRADIER, Jean-Marie (1990): «Societés nouvelles et théâtre d´aglomeration», *Théâtre /Public*, Mars-Avril, pp. 58-69.

SIMÓN PALMER, Mª Carmen (1983), «Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación», *Anales de literatura española,* 2, pp. 477-490. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escritoras-espaolas-del-siglo-xix-o-el-miedo-a-la-marginacin-0/html/ff8a6758-82b1-11df-acc7-

—— (1990), «Introducción», en Rosario de Acuña, *Rienzi, el tribuno – El padre Juan*, Castalia – Instituto de la mujer.

«¿HAY POR AHÍ MÁS FELICIDAD, HARTZENBUSCH?» LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EN EL SIGLO XIX.

Anna Caballé Masforroll
Universidad de Barcelona

«Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX», el subtítulo de este libro, es como decir feminismo, lenguaje y política, o bien el lenguaje de la política feminista en el XIX. Y no hay duda de que la hubo y de que sus preocupaciones y aportaciones fueron decisivas para la historia del feminismo español. Una de las cosas de las que nos podemos sentir más satisfechas las historiadoras de la literatura es del vuelco historiográfico que se ha dado en los últimos años, quince, veinte a lo sumo, en cuanto a la consideración que merecen las escritoras que publicaron en aquella centuria. Este libro, sin ir más lejos, ya es un claro ejemplo de lo que digo, incluyendo el estudio de autoras como Francesca Baldrich o Sofía Casanova, mujeres que merecen nuestra atención y cuyo papel quedó desdibujado hasta ahora. Todas sabemos que la recuperación de ese apartado del patrimonio literario decimonónico se ha hecho en clave feminista y ha supuesto un vuelco en los estudios sobre el feminismo hispánico. Cuando se pondera, y por supuesto con razón, la importancia del Lyceum Club, de las «modernas» de Madrid, de las anarquistas de Barcelona y, en fin, la ola de cambios que conoció y protagonizó la mujer española de los años 30 (del siglo XX) no debemos pensar que aquello fue un brote verde que surgió de la nada o de la mera influencia europea. Aquellas mujeres se formaron, escribieron, publicaron y actuaron contando con el sólido tejido de un numeroso grupo de escritoras que a lo largo del siglo XIX, en sucesivas generaciones, se partieron el pecho por hacerse un lugar en la vida literaria y cultural española, una propuesta que lo era todo menos fácil.

La vehemente violencia (verbal, por supuesto) del *Fiat Lux* que plantearon las literatas, al rasgar los velos tras de los cuales la sociedad las había recluido para mostrar sus talentos y capacidades sería decisiva en el futuro inmediato. Fue el primer asalto serio al Palacio de Invierno de la reprimida moral española del siglo XIX. Ellas sin ser propiamente las primeras, pues otras escritoras a su vez las habían precedido, pero en un contexto todavía muy infirme, fueron las pioneras en apropiarse de un código literario que se había formado y crecido a sus espaldas, adaptándolo a sus necesidades y sólo este aspecto, de por sí revolucionario, las hace acreedoras de nuestra admiración y respeto. Moderando el dramatismo, es una experiencia que la imagino comparable a la que plantea Varlam Shalámov en sus conmovedores relatos de Kolymá[1]. En el primero, titulado «En la nieve», se presenta a un grupo de presos obligados a abrir una pista a través de un campo inmenso y vacío, cubierto de una espesa capa de nieve virgen. Primero es enviado uno de los presos y los demás siguen a cierta distancia, profundizando las huellas que aquel ha dejado al caminar y ampliando la trocha recién abierta. Cada cierto tiempo y según se va agotando el preso que va en cabeza es relevado por otro. La misión de nuestras escritoras e intelectuales en el siglo XIX puede homologarse a la de aquellos forzados de Kolymá, en el extremo oriental de Siberia, abriendo un camino en un terreno impracticable, empleando toda su energía en convertir su cuerpo en una especie de tosco quitanieves.

Entre tanto, los guardianes en general asisten impávidos al esfuerzo. Pero también los hay que comprenden el esfuerzo y echan una mano en un momento de apuro. Y por supuesto siempre hay los que se ríen y se burlan del preso que sucumbe a la nieve y al frío, cayendo tal vez de forma torpe o ridícula. Shalámov nos advierte en esta expresiva imagen de su

[1] *Relatos de Kolymá*, trad. de Ricardo San Vicente, epílogo y cronología de I. P. Sitor, Mondadori, 1997. Y también: «Los *Relatos de Kolymá*, de Varlam Shalámov. La tensión entre literatura y testimonio (sobre las propiedades cognitivas de la narración)», *en Enrahonar* 38/39, 2007, págs. 101-115.

semejanza con el quehacer literario. Cada preso estaba obligado a ampliar incesantemente el estrecho sendero, a hollar él mismo la esponjosa nieve. Leamos:

> Si se sigue tras los pasos del primer hombre, huella a huella, se formará un sendero visible pero difícilmente transitable y estrecho: será una trocha y no un camino, lleno de hoyos por los cuales es más difícil avanzar que por la nieve virgen. El trabajo más duro es para el primero, y cuando a éste se le agotan las fuerzas, lo reemplaza otro, de aquel mismo quinteto de cabeza. De entre los que siguen los pasos del primero, cada uno de ellos, incluso el más pequeño, el más débil, está obligado a pisar un pedazo del manto nevado, y no alguna otra huella.

Para terminar con esta prodigiosa imagen en la que el escritor cubre las funciones del preso obligado a hollar lo desconocido, cabe imaginar que en ella hay tractores y gente a caballo que observa la escena cuando se produce, o después, sin intervenir más que cuando el camino está concluido y es útil para transitar por él. Son los lectores, somos nosotros recorriendo una y otra vez aquel camino, perfectamente practicable ahora, calibrando el esfuerzo que supuso, disfrutando de la vista que ofrece y sabiendo que sin aquellos presos, sin aquellas literatas, nuestra posición sería imposible.

¿Por qué yo cuando estudié Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona entre 1971 y 1976 no supe nada de esa apasionante lucha de la mujer por incorporarse al mundo de las letras en el siglo XIX? No leí a ninguna de aquellas autoras que se abrieron camino con tantas dificultades, ni supe de su existencia en los programas de las diferentes asignaturas. Tan sólo algo de Emilia Pardo Bazán, «la inevitable» según la opinión mordaz de Zorrilla, pero no como feminista y escritora que luchó por los derechos de la mujer, sino como novelista e introductora teórica del naturalismo en España. Para mí la tan traída y llevada «cuestión palpitante» es una hojilla volandera al lado de los escritos feministas de aquella formidable quitanieves que fue doña Emilia. Esa sí ha resultado con los años una cuestión de veras palpitante. Pero habiendo abierto ella sola un gran tramo del camino, es obvio que otras escritoras antes que ella hicieron su parte y seguirían después. Alguien, por supuesto muy exquisito, podrá decir que un camino tan largo como el que se ofrecía a la vista de los cientos de miles de presos que trabajaban en Kolymá presenta distintas calidades de acabado. Y es cierto, claro, como todo en la vida, el resultado depende de la ejecución. Pero no estoy tan segura de que la literatura deba formarse sólo con aquellos tramos que ofrecen un acabado perfecto, y que son recorridos pomposamente por Harold Bloom en su magnífico carro tirado por briosos corceles. Van tan rápidos que el pasajero apenas puede apreciar el modesto pero inapreciable paisaje que ofrecen los alrededores.

Para empezar aquellas escritoras del XIX ni siquiera disponían de un nombre apropiado. Se enfrentaron a una cuestión de lenguaje —una cuestión que como sabemos se mantiene viva y colea casi doscientos años después. Una cosa no existe si no se puede nombrarla y casi podría decirse que todo empezó con el hecho de nombrar a las autoras de versos que empezaron a prodigarse en la primera mitad del siglo XIX obedeciendo a una vocación que ya era impostergable: «Escribo sin cesar», le confiesa una joven Carolina Coronado a Hartzenbusch. ¿Se las podía llamar poetas? Desde luego que no: era necesario distinguir su condición de meras aficionadas a la literatura, de los escritores profesionales que sólo podían ser varones y eran los que eran y nadie más. De modo que primero las llamaron poetisas y después, cuando hubo que incluir también a autoras de novelas, de ensayos o piezas de teatro, las llamarían literatas. Lo importante era agruparlas y ubicarlas en un lugar distinto del serio y profesional, reservado a los escritores. «El público español profesa una malísima voluntad a las eruditas» comentará la misma Carolina Coronado, centro principalísimo de la primera generación de mujeres que empieza a publicar en torno a 1840 y que encuentra en la poesía un cauce sobre el que tejer una «hermandad lírica» de apoyo y solidaridad. La feminista catalana Dolors Monserdà evocaría, ya anciana, su propia

experiencia: «Hace apenas treinta años que, en Barcelona, sin duda la ciudad de mayor vida intelectual de Cataluña, a la mujer literata se la veía con la mayor prevención. Tanto es así que yo durante largo tiempo, según con quien hablaba, hacía todos los esfuerzos posibles por ocultar mis aficiones, llegando a consultar al confesor, para saber si verdaderamente cometía una falta publicando mis escritos» (Caballé, 2013)[2]. De ahí que Caterina Albert, la soberbia autora de *Solitud*, convencida de la extraña situación en que se hallaban las escritoras en relación a la vida pública, no dejara de insistir en que ella —una intelectual comparable a doña Emilia por la amplitud de sus intereses, pero con una vida menos libre— era una sencilla mujer de pueblo, ociosa e ignorante, que sólo escribía para pasar el rato. Es evidente que no había llegado el momento de la vida pública para la mujer española, de modo que la política empleada, en general, por todas ellas será la de la *resistencia* en los términos en que han quedado definidos en los estudios postcoloniales: es decir, entendiendo por resistencia aquellos actos en los que un sujeto débil o marginal ocupa uno de los lugares que se le ha asignado o que ha podido conquistar, pero desde ese lugar negocia, regatea y persigue sus propias metas. La resistencia, en este sentido, representa una forma de oposición pragmática, llevada a cabo desde dentro del sistema[3].

Poetisas o literatas, dos nombres específicos para marcar el territorio y su radio de acción: ellas lo aceptarían pero también sabrían utilizarlo a su favor: no hay más que leer el fino artículo de Coronado escrito en respuesta al crítico Ferrer del Río cuando éste afirmaba en su *Galería de la literatura española* (1846) que Gertrudis Gómez de Avellaneda no era poetisa sino poeta por la calidad de sus versos. «Pues decidme, poetas ¿tan pocos sois en la creadora España que necesitáis aumentar vuestro número con el nombre de una mujer?»[4]

2.

Pero voy a centrarme en el tema sobre el que se me ha sugerido que hablara: la relación que las escritoras, es decir las poetisas y literatas, mantuvieron con la escritura autobiográfica en el siglo XIX. Vaya por delante que las Memorias son una invención del siglo XIX. En España no hubo que esperar demasiado para que proliferaran: al calor de los disputados acontecimientos relacionados con la guerra de la Independencia, entre 1808 y 1812, sus protagonistas se lanzarán a la justificación política o militar de su conducta. Y el valor de sus textos dependerá de la credibilidad del testimonio que aportan. ¿Qué papel juegan las mujeres en este nuevo contexto literario donde se impone la escritura memorialística autojustificativa? La respuesta es ninguno. ¿Cabe hablar entonces de un memorialismo femenino? Por supuesto que sí. Veamos de cerca lo que parece una contradicción en sus términos, pero que no lo es. Las mujeres en el siglo XIX no escribían la Historia y sin embargo eran sujetos de la misma: basta pensar en que hubo dos reinas gobernantes entre 1833 y 1868. Una contradicción que, en el fondo, todo el mundo tenía presente porque chocaba con la jerarquización del memorialismo decimonónico, apoyado en un sistema de valores que no concebía la representatividad histórico-política de la mujer. Dicho esto, disponemos de valiosos textos autobiográficos, esbozos escritos en función de un objetivo concreto —acortar la distancia respecto del varón, a veces rodeándolo de afecto. Disponemos, por ejemplo, de cartas maravillosas en las que las literatas, bajo la protección de la palabra privada y confidencial —no haciendo uso de la palabra pública—,

---

[2] Cfr. Dolors Monserdà, *Estudi feminista (orientacions per a la dona catalana)*, Barcelona, Miquel d' Esplugues, 1909, en Caballé (2013: 81).

[3] Véase el conocido artículo de Josefina Ludmer «Las tretas del débil», incluido en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, San Juan (Puerto Rico), Huracán, 1985.

[4] Artículo aparecido en *La Discusión* (1857) y recogido en *Obras en prosa*, vol. III, ed. de Gregorio Torres Nebrera, Editora Regional de Extremadura, 1999, pág. 189.

dan cuenta de sí mismas construyendo su propio «salón» en la casa de la historia, ajeno en principio a los acontecimientos de la vida pública.
Y es que todo en aquellas valerosas mujeres llamaba a la escritura memorial y autobiográfica: la estrecha relación que mantenían con su propia subjetividad, el saberse sujetos de su propia existencia (aunque no les fuera reconocido), el pulso permanente con el que dirán las gentes, la necesidad de sentirse reconocidas, el deseo de dejar un testimonio de su lucha por la idea … Pero en el XIX la incompatibilidad entre la política y lo femenino se diría que es absoluta, razón por la cual hablar de un memorialismo femenino podría parecer un oxímoron, pero afortunadamente no lo es, porque el sistema, cualquier sistema humano, no es exacto y siempre deja resquicios. Y prueba de ello es que cuando Concepción Gimeno, directora del delicioso *Álbum Íbero-Americano* entre 1891 y 1909, contando con el apoyo de su marido Francisco de Paula Flaquer, siguiendo la moda de la época mantiene viva una sección titulada *Autobiografía* en ella incorpora a dos escritoras. La sección iba destinada al gran público y se trataba de la redacción de una semblanza autobiográfica en prosa o en verso, escrita en tono festivo e informal (ya sabemos cuánto detesta el gran público la seriedad y acepta, en cambio, como distracción lo que se le ofrece con una vis cómica). En dicha sección colaboraron Antonio de Hoyos y Vinent, José Francés, Luis Contreras, José Estrañi… Y dos mujeres: Pilar Contreras y Pilar de Soto[5]. Las dos redactan su autobiografía en verso, como queriendo atenuar con la forma poética lo que podía verse como un avatar poco recomendable en el desarrollo del género. Es una lástima que Concepción Gimeno, hasta donde sé, no se incluyera entre las autobiógrafas de la revista pues dispondríamos de un testimonio impagable de su propia experiencia vital.

En todo caso, los textos autobiográficos escritos por mujeres son muy escasos, si lo comparamos al corpus textual publicado en periódicos y revistas, respondiendo a la *doxa* memorialística recién descubierta. La moda de la autobiografía breve se impuso al hilo de la necesidad de un periodismo literario que, como ya señalara Bécquer, exigía una escritura incesante. La novelista que de forma más abierta y franca aceptó el desafío fue Emilia Pardo Bazán, aquella formidable quitanieves sin cuya desenvoltura intelectual sería impensable contar con sus «Apuntes autobiográficos». Me pregunto cómo sería nuestro conocimiento del siglo XIX de disponer de unas memorias de Concepción Gimeno, Pilar Sinués o Rosalía de Castro. ¿Por qué Concepción Arenal quiso destruir todo su archivo personal antes de morir e incluso solicitó las muchas cartas cruzadas con su querida amiga y confidente Juana de Vega, condesa de Espoz y Mina, quemándolas con el resto de su correspondencia? ¿Por qué Manuel Murguía cometió el atropello de destruir el archivo de cartas de Rosalía de Castro? ¿Por qué Carmen Polo de Franco dio la orden en el Pazo de Meirás de quemar el archivo personal de doña Emilia? ¿Por qué el intento de escribir unas Memorias por parte de María Luisa de Borbón y Borbón, desdichada reina de Etruria, no pasó de ser un mero fascículo sin interés? Conocemos las respuestas: la discreción enfermiza de Arenal; el egoísmo de Murguía; la intolerancia de Carmen Polo o el impedimento de Fernando VII a que su hermana escribiera unas memorias que podían levantar el velo de cosas que en aquel tiempo no se sabían sobre su reinado. Una persona creyente diría que está de Dios que nuestro conocimiento sobre el proceso de construcción de la autonomía femenina en el siglo XIX deba limitarse a unos pocos testimonios que deberíamos estudiar con mayor profundidad de criterio. Es evidente que la época produjo muchos más y que se han perdido. Ya la condesa de Espoz y Mina, en sus Apuntes como Aya de la Reina, menciona la existencia de un diario que al parecer llevaba Isabel II, a petición de su madre cuando se exilió a París. La mejor manera de seguir ejerciendo el

[5] Estudiada recientemente por Félix López García en su tesis doctoral «Catálogo comentado de la autobiografía breve en la literatura española (1849-1919): una escritura tangencial», Universidad de Barcelona, 2013.

control sobre sus hijas era estar bien informada sobre su vida cotidiana. Por supuesto que la reina María Cristina de las Dos Sicilias tenía otras formas de mantener su influencia, que también ejerció. Por otra parte, cuando un escritor realista como Leopoldo Alas dibuja la personalidad de Ana Ozores la presenta como una joven con una incipiente pero firme vocación de literata que es rápidamente sofocada por sus tías[6], aunque estas no podrán evitar que sus amigas la llamen *Jorge Sandio* y la consideren un «absurdo viviente».

Ana Ozores, ya en plena espiral de sus sentimientos por Álvaro Mesía, escribirá un diario por indicación del médico, el joven doctor Benítez, quien le aconseja: «Escríbame usted a mí, por ejemplo, de vez en cuando, diciéndome lo que sabe que importa para mi pleito. Pero si se sienta mal de esas aprensiones dichosas, no me dé pormenores, bastan generalidades…» (1972: 565). Un consejo médico interesante, pues significa que era una práctica extendida entre las mujeres de la buena sociedad, a falta de «una ocupación mejor». Aunque poco nos haya quedado de aquella escritura…

Pero, en fin, la Historia no se escribe con lo que se perdió, por más que lo lamentemos, sino con lo que se ha logrado preservar, a pesar de todo. ¿Y qué conservamos? Algunos esbozos autobiográficos, cartas y algunas notas de viaje o pasajes de diario que sin duda formaban parte de un continente perdido. En todo caso, si una mujer merece destacarse por la envergadura de su proyecto memorialístico, único en su época y en su país, es Juana de Vega Martínez (1805-1872), condesa de Espoz y Mina. Una dama de un empuje y una inteligencia excepcionales que se casó a los 16 años con un héroe de la Independencia, el general Francisco Espoz y Mina, un soltero apuesto y codiciado sobre todo entre las jóvenes coruñesas de buena posición al hacerse cargo de la Capitanía General de Galicia, después del famoso alzamiento de Riego. El general tenía 24 años más que la joven y estudiosa Juana y tuvo la desgracia de enfermar poco después de casarse con ella, motivo tal vez por el cual la joven y ferviente liberal se entregara a la causa de su marido como si cumpliera un deber militar, es decir que no admitía réplicas. No hay en todo el siglo XIX nadie tal vez con su vocación historiográfica, nadie tan consciente de la importancia de dejar una crónica de los hechos cuando estos juegan un papel relevante, nadie como ella daría tantísimo valor en su tiempo a los testimonios personales como una fuente imprescindible para la escritura de la Historia. ¿Adónde hubiera llegado la condesa de recibir una formación adecuada a su gran vocación intelectual? No lo sabemos. Tampoco es el momento de trazar el retrato psicológico de esta historiadora, formidable quitanieves del memorialismo hispánico, tan leal a sus principios constitucionalistas y a la ética inculcada por sus padres. Pero sí decir que su empresa autobiográfica no tiene comparación en el siglo. Y el hecho de que donara sus *Apuntes* al Congreso de los Diputados junto a otros objetos de valor (bustos, cuadros, una escribanía de oro … incluso dos balas que recogió cruzando un campo de batalla) ya expresa el valor testimonial que ella concedía a esta forma de escritura.

La condesa se hallaba en su casa de la calle Real (la calle donde vivían las personas acomodadas entonces) en La Coruña, trabajando en las Memorias de su esposo, fallecido en 1836, cuando en 1840 recibió el encargo del general Espartero, Regente de la Corona en sustitución de la reina María Cristina, de hacerse cargo de la formación de la futura reina de España que en 1840 contaba 10 años. El sentido del deber de la condesa se impuso a sus deseos de tranquilidad y refugio y se trasladó a Madrid para instalarse en Palacio y a lo largo de dos años vivir junto a la joven reina y su hermana menor, Luisa Fernanda, cubriendo así el delicado papel ejercido hasta entonces por la madre de las niñas y Regente de la Corona. En su cargo iba a sustituir a la envarada Marquesa de Santa Cruz, lo más encumbrado de la nobleza. El relevo se produjo con gran revuelo del personal palatino: Juana de Vega, aunque digna, era una mujer de posición modesta en comparación con su

[6] «(L)a falsa vocación de la niña[Ana Ozores] venía complicada con el mayor y más ridículo defecto que en Vetusta podía tener una señorita: la literatura» (*La Regenta*, 1972: 95).

predecesora y además viuda de un guerrillero que había sido labrador en su juventud. Las damas de la reina, escandalizadas, presentaron su renuncia al cargo y no puede decirse más que el momento era sumamente difícil para todos. La condesa representaba en Palacio el espíritu liberal y constitucionalista, así como la proscripción de la rígida etiqueta que imperaba entonces. También para las dos niñas reales representaba un cambio que, sin embargo, acogieron encantadas. Bien, la condesa lo hizo lo mejor que pudo mientras la dejaron. Espartero quería «otra reina Victoria» y eso es lo que encargó a quien hizo las funciones de Aya entre 1841 y 1843, como si la personalidad humana pudiera moldearse de un día para otro, como quien encarga un pastel o un traje a medida, olvidándose de todas las sedimentaciones que van depositándose en el ser humano desde que nace, incluso antes de su nacimiento, y que explican la forma que cada cual tiene de enfrentarse al ser adulto.

Pero podemos entender muy bien a qué se refiere Espartero cuando le pide a la condesa que dé forma a «otra reina Victoria». Le pide, entre otras cosas, que la convierta en una monarca constitucional, un concepto absolutamente nuevo en la Historia de España. La condesa sólo estuvo dos años en su cargo, su misión acabó cuando Espartero fue depuesto como Regente, en la montaña rusa en que se había convertido la actualidad política. Fueron dos años llenos de zozobra e inquietud debido a la oposición sistemática de los moderados y de la prensa afín a ellos. Poco podría hacer la nueva Aya por la educación de la reina y de su hermana: las niñas no estaban acostumbradas a la disciplina y no mostraban la menor inclinación al estudio. La condesa, en estrecho y permanente contacto con ellas, descubrió que sobre todo la reina era objeto de toda clase de presiones e influencias partidistas imposibles de controlar. Su corte, después de la dimisión de las damas en solidaridad con la marquesa de Santa Cruz, era reducidísima pero los pocos peones que allí se mantenían jugaban su papel neutralizando su benéfica influencia. A ella, y al Tutor, máximo responsable de las dos niñas, les llovían las críticas por parte de una frenética reacción ultra católica y conservadora que se desesperaba al pensar que la joven reina estaba recibiendo una educación liberal y respetuosa con el espíritu de las Cortes de Cádiz. De modo que todo lo que hacía doña Juana les parecía mal: que si iba siempre vestida de negro, que si no sabía distinguir entre el traje de etiqueta y el vestido de calle, que si era fría y sin entrañas, que si moldeaba a la reina a su gusto, que si leía en el carruaje desatendiendo sus funciones de aya, que si no hacía más que hablar a sus pupilas de su marido guerrillero … El proceder de la condesa estuvo en el punto de mira permanente de la sociedad madrileña y hay que decir que, considerando su amplia inteligencia, no se comprende que persistiera en su luto (desaconsejado cuando hay que tratar con niños pues impone una severidad excesiva en el atuendo), aspecto que incluso le reprobó el Tutor, confesando a sus íntimos que no quería intervenir más para evitar un escándalo. Doña Juana se mantuvo firme en su indumentaria y no varió su aspecto en todo el tiempo que duró su cargo palatino. Emilia Pardo Bazán, en una reseña de las Memorias de la condesa, evoca su imagen en La Coruña junto a la de Concepción Arenal: «Las dos presentaban un aspecto viril. Juana de Vega mostraba, sobre las sinuosidades del labio superior, algo que pasaba de bozo, y que sombreaba una boca seria y descolorida. Y doña Concepción poseía las formas rectas y angulosas de un muchacho que ha crecido pronto»[7]. No podemos entrar aquí en la trampa en la que cae doña Emilia dejándose llevar por el tópico de la masculinización de la literata, sobre cuyos rasgos ya había advertido Carolina Coronado. La propia Gómez de Avellaneda llegó a creerse un hombre…

Por todo ello, los *Apuntes para la historia del reinado de Isabel II* cumplieron su función y escritos al hilo de la experiencia, darían testimonio del rigor ético con que Doña Juana se planteó su difícil misión. Digamos que escribe la memoria puntual de aquellos dos años en

[7] «Un recuerdo (autobiografía de la Condesa de Espoz y Mina, aya de la reina Isabel II)», en la sección «Cartas de la Condesa», publicada en el *Diario de la Marina*, 26 de febrero de 1911. Recogido por Cecilia Heydl-Cortínez, Pliegos, 2002, p. 115.

Palacio en defensa propia, ante los injustos ataques que recibía constantemente: «Me he propuesto ser bastante minuciosa en todo lo que diga en relación con SS. AA., para que se pueda formar un juicio exacto de mi comportamiento mientras permanecí a su lado».

Pero es un relato concebido por una mente historiadora. Doña Juana es consciente del interés que despierta el cargo que ocupa y da cuenta de él pensando en la escritura de la Historia. Y a pesar de la observación de doña Emilia, su mirada es afortunadamente muy femenina: ¿a quién se le hubiera ocurrido, por ejemplo, incluir en sus Apuntes el inventario que pidió a su llegada a Palacio, y que no estaba disponible (hubo que hacerlo), del guardarropa de la joven reina? Una vez obtenido se dirigió al Tutor por carta:

> Excmo. Sr. Enterada de que uno de los deberes pertenecientes al encargo con que V. E. se ha dignado honrarme era el cuidado de las ropas y objetos de adorno de S. M. y A., he pedido, á la persona encargada del guardarropa, un inventario firmado de todo lo que contiene, que original pasa á manos de V . E. manifestándole que el guardarropa de S. M. y A. necesitan, a mi entender, un aumento bastante considerable, pues de la manera que hoy se encuentra, no sólo lo juzgo insuficiente para dos personas de tan elevada jerarquía, sino que aún no contiene lo necesario para dos Damas de regulares conveniencias.

La condesa copia el inventario íntegro en sus Memorias, con el amor por el detalle que siente un historiador ante cualquier verdad desnuda de retórica: número de sábanas, camisas de Holanda, medias, sombrillas, guantes, toquillas, látigos de montar, velos, mantillas, justillos, almillas y camisolines… Todo el vestidor real queda minuciosamente detallado. Pero lo cierto es que, añade la condesa, el ajuar de ambas niñas, daba pena y resultaba inservible porque habían crecido y la ropa lógicamente les había quedado pequeña. La condesa todo lo renovó con un presupuesto extraordinario que el Tutor real le concedió de inmediato. Nunca antes de sus Apuntes y nunca después hemos tenido un conocimiento tan exacto de la vida en Palacio. Alguien entre Vds. puede decir y a mí qué me importa si la reina Isabel II tenía a los 11 años una colcha de cama o tenía cuatro (tenía una), un paraguas o tres (tenía uno y tres sombrillas)… Es cierto ¿qué nos importa? Ah, nos importa todo.

La descripción de la condesa es seca, la «sequedad del esparto» que le reprochó Castelar[8], pero al menos nos es dado interpretar los hechos tan magníficamente proporcionados por la condesa: ¿qué pensar de un guardarropa infantil tan descuidado y desprovisto de trajes? La condesa describe su estupor cuando la pequeña Isabel debe presidir la apertura de las Cortes en traje de gala. No ha habido tiempo de renovar el vestuario y se hace lo que se puede. Ante la sencillez del atuendo decide visitar el Guardajoyas en busca de alguna pieza que dé realce a la pequeña reina y se encuentra con un desbarajuste de cajas vacías: «hubo que comprar una flor de brillantes para poder adornarle la cabeza» (1910: 110). ¿Cajas vacías? No es necesario decir más: la Regente había salido hacia París llevándose consigo las mejores joyas de la Corona, víctima de la avaricia que, al fin y al cabo, sería su perdición. ¿Con qué derecho? Supongo que con el mismo con que impuso la costumbre de vender la comida servida y que sobraba en los almuerzos y las cenas palatinas —la condesa dice que siempre eran muy frugales— y endosarse el dinero resultante. La verdad es que el perfil psicológico que se infiere de la Regente, a la luz de la condesa, no es agradable; no parece que ejerciera debidamente su responsabilidad política y moral. «El atraso de las princesas», su dispersa curiosidad por todo y el escaso respeto que muestran a la palabra dada son un motivo recurrente de preocupación para el Aya y el Tutor, sin que llegaran a encontrar la forma de motivarlas intelectualmente.

He dicho que la condesa describe su estupor, pero no es del todo cierto. En realidad no lo describe, su fórmula a la hora de expresar sentimientos o emociones que la

---

[8] Refiriéndose al estilo de las Memorias del General Mina (cfr. Pardo Bazán, 2002: 119).

embargan es el de «no tengo palabras». No tiene palabras para describir la sorpresa que experimenta en el Guardajoyas, no tiene palabras para expresar su disgusto cuando debe presentar su dimisión… La expresión, y las diversas modalidades que utiliza para decir lo mismo sin repetirse, es muy reveladora de su forma de encarar la escritura. Ella no es una literata y por tanto alguien que precisamente hace de la escritura de la subjetividad el eje expresivo. En una carta dirigida a un amigo define su modesta posición:

> Yo no tengo pretensión de saber escribir. La correspondencia epistolar es la única que mi padre me obligó desde niña á seguir con él; pero esto es diferente de escribir para el público. Todo lo demás que he escrito en mi vida ha sido impulsada por las circunstancias en que me hallo colocada[9].

La condesa se engaña a sí misma al decir que no sabe escribir. Su prosa no es, en efecto, literaria (que es lo que se entendía entonces por saber escribir). Es la prosa de la vida civil y ordinaria, una prosa eficaz, movida por unos objetivos precisos y en esa modesta poética historiográfica en la que se mueve nuestra autora, la expresión sentimental, subjetiva, no tiene cabida; responde a un paradigma estético al que ella no aspira. El problema, para una estudiosa de la escritura autobiográfica femenina del siglo XIX, es que en su caso no hay preocupación ninguna hacia su propia individualidad, sino la ejecución de un modelo común y por supuesto todavía masculino: la escritura testimonial, de quien se sabe testigo de una época y unos acontecimientos y actúa como testigo teniendo como Tribunal a la Historia. De aquí su importancia como quitanieves: sólo la francesa Anne Marie de la Trémouille, más conocida como Princesa de los Ursinos, durante la primera etapa del reinado de Felipe V, el primer Borbón que hubo en España, nos dejó en sus cartas a su amiga y esposa morganática de Luis XIV, Madame de Maintenon, un testimonio similar de su vida en el Palacio Real de Madrid.

Al regresar a La Coruña, residencia que combinaba con sus estancias en su quinta de San Pedro de Nos, la condesa de Espoz y Mina, con una aguda sensación de fracaso, se entregó a la redacción de los Apuntes, aunque no verían la luz hasta 1910. Y acto seguido enlazaría esta actividad con la prosecución de las Memorias de su esposo, el General Mina, convencida como estaba de la importancia histórica del personaje y que ella sabría elevar al rango de leyenda. Que nadie se llame a engaño, la figura del General hoy estaría más que olvidada de no ser por las Memorias escritas por su amante y fiel esposa, engrandeciendo hasta la fabulación las hazañas de su marido. Los cinco volúmenes aparecieron entre 1851 y 1852, quince años después de la muerte del General. Siempre habíamos leído, que no creído, que ella no había sido más que la editora de las memorias de su esposo. Ahora sabemos, gracias al trabajo de José Antonio Durán[10], que fue ella prácticamente quien las organizó y escribió a partir de la documentación y el testimonio oral del General, aunque se escudara en el nombre de su adorado esposo para la autoría del texto. El esposo es el ser amado y venerado por la condesa de una forma conmovedora, pero también es una eficaz protección que ampara su vocación al tiempo que le concede las alas necesarias para su trabajo. Publicadas las Memorias, y manteniendo los *Apuntes* en un cajón, acometió un tercer proyecto que titularía *En honor de Mina. Memorias íntimas* y cuya escritura se

---

[9] Citado por Juan Pérez de Guzmán y Gallo en su prólogo a las *Memorias de la Excma. Sra. Condesa de Espoz y Mina, publicadas por orden del presidente del Consejo de los Diputados, Excmo. Sr. D. José Canalejas y Méndez*, Madrid, 1910, pág. CLII. (En la portadilla, sin embargo, el título del libro es otro: *Apuntes para la historia del tiempo en que ocupó los destinos de Aya de S. M. y A. y camarera mayor de palacio su autora la Excma. Sra. Dª Juana Vega de Mina, escritos inmediatamente después de su renuncia y revisados por el Excmo. Sr. D. Manuel José Quintana.*

[10] En *Juana de Vega, la gran dama del primer progresismo español*, Taller de Ediciones, 2005 y su edición de las Memorias, *Los Vega: Memorias íntimas de Juana de Vega, Condesa de Espoz y Mina (Coruña, 1805-1872)*, José Antonio Durán (ed.), Madrid, Fundación Juana de Vega / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.

interrumpe en un momento cualquiera de su vida. Las califica de íntimas porque se refieren a ella y a su vida conyugal. No cabe esperar del relato, sin embargo, grandes revelaciones, pero sí la verdad.

3

En el extremo contrario al proyecto memorialístico de la Condesa, se encuentra la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, la «india franca», autora de un relato autobiográfico centrado en la expresión de sus sentimientos más íntimos. No era un escrito pensado para el público sino destinado a ser leído por un hombre, Ignacio de Cepeda y Alcalde, un joven que sin duda quedaría abrumado, y seguramente disminuido, ante la vehemencia de la talentosa escritora cubana. Ambos se conocieron en Sevilla. Cepeda tenía 23 años y estudiaba Derecho, Gertrudis tenía 25 y ya estaba dominada por la pasión de la escritura, de lo contrario apenas tendríamos conocimiento del gran amor que sintió por el joven universitario nacido en Osuna. Tanto la Autobiografía (que, por cierto, ella denomina siempre «libro de memorias» o «cuadernillo») como las cartas constituyen un testimonio providencial de la vida de una joven «ociosa» a mediados del siglo XIX. Y digo providencial porque fueron muchos los intentos de destruirlo que, afortunadamente para nosotros, no llegaron a concretarse. Entre la escritura de un texto y otro median tres años, pero ambos quedarían en sendos cajones a la espera de un público más tolerante y comprensivo de su intención[11]. Ambos fueron escritos en un rapto, las dos mujeres movidas por el sabio instinto de sacar fuera lo que en sus almas apenas podía contenerse. A Gómez de Avellaneda la mueve el intenso enamoramiento, que vivía en su fase más aguda en julio de 1839. A la Condesa la mueve su dignidad herida y su vocación como historiadora autodidacta. El «Libro de memorias», como prefiero llamarlo, de la escritora cubana es el polo opuesto a los Apuntes de la condesa: si del segundo apenas tenemos detalles personales de la autora, dada su gran discreción y prudencia, del primero nos abruma su confidencialidad. ¿Qué mujer soltera estaba dispuesta en 1839 a reconocer haber tenido relaciones con varios hombres: yo, en un recuento rápido, conté un mínimo de siete (incluyendo a Cepeda). No está mal para una joven de 25 años. Cepeda, como sabemos, salió disparado de aquella confidencia.

«Yo me avergonzaba ya de una sensibilidad que me constituía siempre en víctima» (1914:74) reconoce la escritora cubana a su interlocutor ubicando claramente el problema de aquellas mujeres con su tiempo: sintiendo grandes pasiones debían conformarse con mucho menos. El camino más corto para la melancolía en que encerraron sus vidas. ¿Qué hay pues de la felicidad mencionada en el título de mi exposición? La frase está extraída de una carta escrita por Carolina Coronado en 1845, dirigida a Juan Eugenio Hartzenbusch. Coronado acababa de enviarle su segunda colección de poemas, que dedicó al autor de *Los amantes de Teruel*, y la inseguridad se había apoderado de ella. Pero más allá del detalle biográfico, me interesa llamar la atención sobre un estado de ánimo apenas estudiado. Las mujeres no disponemos de un grabado inspirador similar al *Melancolia I* de Durero, icono en el que se apoyaría la obra de Richard Burton, *Saturn and Melancholy*. No disponemos de un trazado cultural del *soleil noir*[12], pero me atrevo a decir que es un estado de ánimo común y muy frecuente entre las literatas del siglo XIX. Un estado de ánimo que iba en contra de la tradicional enseñanza de la Iglesia católica según la cual la acedía (la enfermedad del alma común entre las comunidades monásticas) era uno de los pecados capitales y la eutrapelia (salud del alma) la condición necesaria para la práctica de las virtudes teologales, como la caridad. El desprestigio del temperamento melancólico en nuestro país tal vez sea consecuencia de la prolongada intervención de la Reforma tridentina. Tampoco es aquí y

[11] Se publicarían en 1910 y 1914 respectivamente.
[12] Tomo la expresión del estudio de Julia Kristeva, *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987.

ahora el momento para averiguarlo, pero está claro que es un sentimiento que domina a nuestras escritoras en el XIX, ejerciendo una notable fascinación en sus escritos.

Marc Fumaroli define la melancolía como un «sentimiento-maleta»[13] que designa todas las formas de enfermedad del alma, con su cortejo de sufrimientos morales y trastornos psicológicos. Un sentimiento, por otra parte, íntimamente vinculado a la experiencia del amor, ámbito de la enfermedad del alma por antonomasia. ¿Qué sabemos de la vivencia del amor en nuestras autoras del siglo XIX? En el amor que Carolina Coronado profesa a Horace Perry, Juana de Vega a su admirado general Mina y Concepción Arenal a Francisco García Carrasco, el estudiante extremeño que la libró del linchamiento en la Facultad de Derecho de Madrid, tal vez podríamos hallar una clave. Las tres quedan viudas antes de tiempo y en las tres da la impresión de que el espíritu, su espíritu ardiente y deseoso de épica, se entregó, sin condiciones, a la fidelidad conyugal, fundada a su vez en la estima y la confianza que la acompañan. Aquellas mujeres, las amantes de un solo hombre y las que intentaron, fracasando, su propia felicidad, fueron modelos de noble humanidad, valientes quitanieves que configuraron una especie de Academia a la inversa. Todas pusieron a trabajar su melancolía, invirtiendo la depresión estéril y nulificadora en verdadero impulso creador. Creadoras más que criadoras.

Pero el sentimiento destila como un refinado coñac en cartas, memorias y autobiografías. Está presente en su escritura, no es un exhibicionismo emocional como se ha querido verlo, en mi opinión erróneamente. Está porque va con ellas. La condesa de Espoz y Mina, vestida de negro permanentemente a lo largo de 36 años (de 1836 hasta su muerte, en 1872) como forma de presentarse a sí misma como una mujer que está de luto y llora por su soledad de viuda amante de su marido[14]; la catalepsia psicosomática sufrida por Carolina Coronado en su juventud; la regresión ultracatólica, beata y clerical[15] que hizo Gertrudis Gómez de Avellaneda años después de escribir una juvenil y explosiva autobiografía dedicada a Ignacio de Cepeda; la tristeza que destilan los versos de Vicenta García Miranda o de Josepa Massanés; las ideas de Pilar Sinués diciendo que en la vida de la mujer casada no hay más que dolor y resignación; los conmovedores versos de Rosalía de Castro; la profunda tristeza que emana siempre Concepción Arenal, viuda a los 35 años y también vestida de riguroso negro desde entonces. En una carta, de las poquísimas conservadas, a su confidente, el violinista Jesús Monasterio fechada en la casa solariega de la condesa Espoz y Mina (dos almas, por cierto, verdaderamente gemelas, alumbradas por un mismo fenómeno de dependencia amorosa) donde estaba pasando unos días, en la paz de aquella casa, Arenal describía la composición química de su estado de ánimo[16]:

Falta de salud	……	0, 19%
Pereza	……. . ……	0, 31 %
Falta de amistad	…. ……	0, 00%
Melancolía	….. ……..	0, 50%

Total		1, 00

[13] En *La diplomacia del ingenio. De Montaigne a La Fontaine* (1998), trad. de Caridad Martínez, Acantilado, 2011.

[14] En una de las cartas que se incluyen en la primera edición de los *Apuntes*, donde la condesa intenta convencer al Tutor real, Agustín de Argüelles de que ella no es la persona idónea para el cargo le dice: «Mis hábitos retraídos, y hasta si se quiere *melancólicos hoy*, no son los más a propósito para inspirar confianza y mucho menos afectos a dos niñas de tierna edad», (1910: xi). La cursiva es nuestra.

[15] Nada menos que 1650 misas encargó la misma Tula en su testamento por el bien de su alma.

[16] 19 de julio de 1865. Citado por Elvira Martín en su estudio *Tres mujeres gallegas del siglo XIX*, Aedos, 1962, pág. 62.

A mí la melancolía me invade sólo leyendo la carta y especulando sobre sus sentimientos. Estamos hablando de una constelación de mujeres inadaptadas que construyeron su identidad y definieron su estilo como respuesta a la relativa insatisfacción de sus vidas. Su verdadero drama era el de la libertad del espíritu ¿qué hacer con él? Es una incertidumbre, no carente de exaltación, que preside toda su literatura. «¿Y a este pueblo, que pasa indiferente, / ¿qué le importa la vida de una oscura mujer?/ si piensa, si delira; si reza o si blasfema;/ si llora de amargura o de placer./ Si fuego inextinguible la ilumina o la quema./ Si dicen «Está loca» o ensalzan su razón./ Si llanto o hiel destila su herido corazón./ Mi vida ¿a quién importa? ¿quién soy?». Sí, ¿quién era Concepción Arenal?

En todas, la melancolía está presente[17] y esta es nuestra misión: estudiarlas en aquel contexto poco grato con ellas donde, valientes quitanieves, moldearon su personalidad apoyándose siempre en sus afectos, valieran lo que valiesen. Las mujeres salieron de esta etapa abatidas, pero resueltas a recobrar la salud. Esta es la historia del siglo XX. Y otro trabajo distinto.

[17] «¡Sacuda Vd. esta melancolía que me aflige!» ruega Tula a Cepeda, ignorante de que éste está a punto de casarse.

De Sevilla a Valls. La correspondencia de Francisca Baldrich con su familia

Montserrat Sanmartí Roset
Universitat Rovira i Virgili

«Ahora converso con vuestra carta,
la abrazo y ella conversa conmigo».
S. Gerónimo, «Carta a Cromacio, Jovino y Eusebio».

En los archivos familiares es relativamente fácil encontrar legajos de correspondencia establecida entre miembros de la familia, así como con amistades, socios o administradores. Es de especial interés el hecho que en las cartas se traten temas que difícilmente se encuentran en la documentación oficial. Por eso hay una extensa bibliografía sobre la correspondencia que la ha definido, estudiado y dado a conocer, especialmente la de personajes ilustres, normalmente hombres, que han facilitado la redacción de su biografía. En cambio, la correspondencia escrita por mujeres ha tenido una suerte más adversa, pues al considerarse poco interesante se destruyó en gran parte, ya fuera real, nobiliaria o burguesa.

En el año 1997 la última propietaria del fondo documental de la familia Baldrich, formado por unos catorce metros lineales de documentación, lo donó al archivo Municipal de Valls, habiendo sido inventariado casi en su totalidad.[1] La mayor parte de este fondo está formado por cartas, en general personales, que se empezaron a conservar a finales del s. XVII, continuadamente hasta mediados del s. XX. Al observar la documentación Baldrich destaca la conservación y el orden del fondo. Los herederos supieron ver el valor de cualquier documento y lo guardaron, en una clara muestra que apreciaban su archivo y se sentían orgullosos de él. En distintos pasajes se pueden encontrar anotaciones de Aniceto Baldrich Veciana (1783-1857) para evitar confusiones en el momento de archivar un nuevo documento. En uno de los libros mayores se encuentra una nota suya afirmando que a pesar de las guerras, quemas y otras desgracias la documentación familiar no sufrió daño alguno porque la escondieron.[2] Francisca, su hija, en una misiva a su hermano Cándido, comenta «Creo que has encontrado los recibos de los Posas. No podría ser más, atendido el carácter de abuelo y papa que no descuidaban papel ninguno…».[3] Sin embargo, es evidente que falta documentación, pues algunas indicaciones hablan de cartas, libros de cuentas u otros papeles que no se han conservado. La particularidad del archivo Baldrich reside en la gran cantidad de correspondencia femenina guardada, ya que se consideraba que las cartas de mujeres no tenían interés para el patrimonio familiar y se solían despreciar. Las primeras misivas de mujeres conservadas se remontan hacia 1750, en escritura delegada, y llegan hasta el final de la historia familiar, a mediados del s. XX. Este artículo pretende dar a conocer el correo entre Francisca Baldrich Pellicer, residente en Sevilla entre 1835 y 1855, y su familia establecida en Valls.

---

[1] Agradezco a Josep Martí, archivero municipal de Valls, y a Ricard Ibarra, realizador de la mayor parte del inventario, las facilidades para consultar el fondo y los comentarios acerca de la familia Baldrich.

[2] Arxiu Municipal de Valls (AMV), Fons Baldrich Coll Llibre Gros p. 278v «1845. Ha estat molt particular que en los diferents territoris polítichs que des de lo principi de aquesta senturia la España ha sufert y particularmente lo principat de Catalunya entrant en 1809 los francesos a foch y a sang en Valls y en 1822 la divisió de Romagosa per lo mateix estil, causant gran perjudici en las famílies, la Nostra de Baldrich no ha perdut ni un sol acte o document del archiu fins el dia d'avui».

[3] Todas las cartas trabajadas para la realización de este trabajo se conservan en el Arxiu Municipal de Valls (AMV) en el Fons Baldrich/Coll, Correspondencia, registros números del 66 al 88 años 1831-1873, y sin clasificar años 1840-49; 1850-59.

1. VALLS EN EL SIGLO XIX

Francesca o Francisca Baldrich Pellicer nació en 1813 en Valls, una ciudad que había experimentado un gran desarrollo en la segunda mitad del s. XVIII. Tenía una rica agricultura de regadío y amplias zonas dedicadas a cultivos de secano con plantaciones de avellanos, viñas, algarrobos y olivos. También se desarrolló una industria dedicada al sector textil, al adobo de pieles y a la elaboración de jabón, entre otras, además de molinos, hornos y lagares. El cultivo de la viña tenía como objetivo la producción de aguardiente para su comercialización, incrementada a raíz de la apertura del comercio con América desde 1778, que se convirtió en una oportunidad para las sociedades mercantiles catalanas que ampliaron el comercio con el nuevo continente. El aguardiente y las manufacturas de Valls y otras ciudades se transportaban a Sevilla y Cádiz en barcos de compañías surgidas con ese objetivo. La familia de Francisca participó en varias sociedades, la más importante de las cuales fue «Prats, Martí, Baldrich y Fuster» entre los años 1764-1795.

A causa de los conflictos de finales del s. XVIII, las Guerras Napoleónicas, y el comienzo de la pérdida de las colonias americanas, las sociedades mercantiles se disolvieron y las familias se vieron forzadas a buscar nuevas estrategias para sus negocios. Los Baldrich optaron por la adquisición de nuevas propiedades para disponer de rentas o en negocios en Cataluña o España.

La situación de inestabilidad se alargó más allá de la guerra contra los franceses. En 1816 y 1817 se produjo una crisis agrícola que coincidió con un descenso de la demanda de productos industriales a causa de la conflictividad existente en las colonias americanas. Ante esta situación, una parte de la burguesía se inclinó hacia el liberalismo porque consideró que tenía una posición más negociadora y dialogante (FONTANA: 2003, pp. 38-51), pero el intento de evitar la independencia americana fracasó durante el Trienio Liberal. Tampoco se consiguió durante este período consolidar la propiedad absoluta de la tierra. Los conflictos afloraron de manera recurrente durante los años posteriores. Cabe destacar la revuelta de los realistas, que entraron en Valls el año1827, y el inicio, a partir de 1833, de la primera guerra carlista. La inseguridad de la zona y su entorno obligó a las familias a replegarse en sus casas y a educar a las hijas en el propio domicilio con maestros contratados. A mediados del siglo la población de Valls, que superaba los 16.000 habitantes, empezó a menguar a causa de la inseguridad general, de la caída de la producción de vino debida a la afectación de las viñas por el oídio, y también repercutió la guerra de Secesión americana por las dificultades con el comercio del algodón. Se sustituyó parte de la viña por otros cultivos, principalmente avellanos, y se cerraron algunas fábricas. Las familias burguesas se desplazaron a Tarragona en busca de seguridad y esperanzadas por las facilidades de las comunicaciones por tierra y especialmente por mar con Barcelona. Se produjo un cierto desplazamiento de la clase obrera hacia otras poblaciones enriquecidas por la expansión industrial y Valls entró en un fuerte declive económico y demográfico (Murillo, Vallverdú: 2010, pp. 97-129, 145-149, 178-181).

2. LA FAMILIA BALDRICH

Francesca era hija de Aniceto Baldrich Veciana y Francesca Pellicer Muntaner. La madre aportó en dote un conjunto de propiedades situadas en el Priorato. La pareja, muy joven en el momento de contraer matrimonio, tuvo 6 hijos de los que sobrevivieron cuatro: tres hijas y un hijo, el heredero. Su madre murió a consecuencia del parto de Francisca y el padre volvió a casarse cuando ella tenía 6 años. Pero esta nueva unión fue muy breve ya que duró apenas un año.

A causa de la clausura temporal del convento de la Enseñanza de Tarragona debido a la invasión francesa y la inseguridad general, Francisca creció en el hogar junto a sus

hermanos donde recibió una esmerada formación atendida por un maestro. El abuelo, educado en Francia, era doctor en Filosofía por la universidad de Cervera y licenciado en Historia por la de Salamanca. Gran lector, disponía de una notable biblioteca y colaboró en la educación de sus nietas. Consta que les enseñó criptografía, práctica que consideraba una forma de aprender entretenida y que facilitaba la relación con amigos del padre y abuelo, algunos de los cuales eran asistentes asiduos a la tertulias de la casa. Todos los miembros de la familia estaban acostumbrados a las visitas de destacados representantes del mundo cultural y político. Este modelo formativo informal queda plasmado en la correspondencia y contrasta con la de la generación femenina anterior educada en la escuela de la Enseñanza.

Francisca —o Francesca, Frasquita o Paca— y sus hermanos fueron criados por su padre, el abuelo paterno y su abuela materna, casada a su vez con el abuelo paterno. Una criada, Antonia, actuaba como eficaz ama de llaves. La estrecha relación entre el padre y las hijas explica la intensa e intima correspondencia que se estableció entre los miembros de la familia. A través de las cartas queda claro que el padre encarnó también parte del papel de la madre ausente y que las hijas confiaban en él de una manera total.[4] Cuando Aniceto Baldrich heredó en 1834 los bienes de su padre comprobó que disponía de poco dinero líquido, muestra de las dificultades económicas que pasaba la casa en aquellos momentos. Ante las reclamaciones de hijas, hermanas y tías para que liquidara las respectivas dotes les propuso el pago de lo debido en forma de pensiones alimenticias anuales y fijó las cantidades y tiempos para liquidar los plazos.[5]

Las múltiples relaciones familiares permitieron a esas jóvenes viajar a Reus, Tarragona y Barcelona y entrar en contacto con otros grupos sociales que colaboraron a ampliar su formación y las ayudaron a salir de un entorno agrícola y reducido.

3. Boda y traslado a Sevilla

Francisca se casó el 21 de febrero de 1835 con José (Pepe) Romero Ortega. Los Romero procedían de Valladolid, ciudad en la cual padre e hijo pertenecían al cuerpo de profesores de la universidad. Por razones poco explicadas, la familia tuvo que abandonar esta ciudad. El padre fue regente de la Real Audiencia de Canarias trasladándose posteriormente a Sevilla. José, por otra parte, fue nombrado en 1831 alcalde mayor de Valls, cargo que ejerció hasta finales de 1833. Después ocupó el mismo cargo en Igualada[6] y durante los últimos meses de 1834 aparece ejerciendo de abogado de los Baldrich en Barcelona, gestionando los problemas legales de esta familia, en donde coincidió con su futura esposa.

La boda se precipitó y, tras conseguir una licencia especial para no esperar las amonestaciones, se casaron en la catedral de Tarragona en 1835. Posiblemente la urgencia se debió a una oportunidad de trabajo para José Romero en la Junta Diocesana de Sevilla. Francisca tuvo que disculparse por carta ante sus hermanos y pariente que no entendían las razones de las prisas, lo que motivó malentendidos entre la familia. Se embarcaron poco después de la boda y se detuvieron en Valencia, desde donde él intentó solucionar algunos asuntos laborales. Finalmente partieron de este puerto el día 22 de agosto. El día 8 de setiembre desembarcaron en Sevilla después de un lento y pesado viaje que duró quince

---

[4] AMV, Fons Baldrich Coll, 1834-50 (pp. 69-83). Carta de Assunta Baldrich a su padre dándole la noticia de su embarazo, 26/X/1835 «No dudo que estoy embarazada aunque no lo habia escrito a V. Ni a ninguno pues es cosa que da vergüenza el decirlo: V es mi padre por lo que me atrevo a decirlo y a pedirle que me encomande a Dios pues siempre estoy temblando temiendo que no aborte. Esto no son cosas de escribir...».

[5] Para ampliar el descalabro económico que representó el pago de dotes y pensiones para Aniceto Baldrich ver: Sanmartí, C i M. Sanmartí. (2005), «Dots i llegats dels Baldrich de Valls (1768-1863)», en *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics* n. XVI, pp. 97-112.

[6] Gaceta de Madrid nº 263 4-XI-1834.

días. Fueron recibidos por la familia Romero, los padres, Ignacio y Valentina, y las hermanas. Se instalaron en la calle Abades Alta nº 4, muy cerca de la catedral.

A partir de este momento empieza una periódica y sentida correspondencia entre Francisca y su familia y amigos, especialmente de ella hacia el resto. Mientras residió en la capital andaluza, Francisca se desvivió para mantener el contacto con su familia, a pesar de la buena acogida y de las numerosas amistades que se forjó entre los habitantes de Sevilla. Para Francisca las cartas eran una manera de substituir una conversación destinada a narrar sucesos y sentimientos, tanto íntimos como banales, con aquellos a los que tenía mucha confianza pero que estaban lejos. Sus escritos entran dentro de la definición de carta de Cecile Dauphin: «une transcriptión de l'échange oral, una prolongation de la parole» (Dauphin, 1991: 230), «o una imagen o vida que inmediatamente que la vees te traerá a la memoria, como el pintor que pinta la figura de quien fácilmente se conoce por ella» (Navarra, s.f.: 86-87), unas palabras que andan y hacen presentes a los amigos ausentes. Pero Francisca también era muy consciente que había cosas que no podían explicarse a través de la correspondencia porque la narración podía resultar fría y no reflejar los verdaderos sentimientos. Mantener el vínculo con los seres añorados motiva tranquilidad por un lado y añoranza por el otro, ya que el acto de escribir remueve el recuerdo, agranda la parte buena de la antigua relación y aumenta el sentimiento de separación. (Pontón, 2002: 18-19)

4. La Correspondencia

Francisca y su familia permanecieron en Sevilla durante 20 años, desde 1835 hasta 1855. En este largo periodo de tiempo la correspondencia fue fluida pero no se han conservado cartas de los años 1838 y 1853, y de los años 1837, 1842, 1846, 1849 y 1851 solamente se dispone de una. De 1855, el año del que más cartas se conservan, hay nueve. Entre el 8 de agosto de 1844 hasta el mes de abril de 1845 los Romero Baldrich no recibieron ninguna, hecho que ellos achacaron a la indiferencia familiar. Pero es demostrable que hubo cartas que no llegaron a su destino. En 1840 su hermana Felipa, al final de una carta que escribió a su padre, comenta «Nada sabemos de Frasquita». Su hermano Cándido se quejaba de la falta de respuestas por parte de su hermana. Cabe destacar que hay numerosas cartas sin fecha, difíciles de situar cronológicamente y también que el fondo no se ha acabado de inventariar.

Las cartas eran enviadas vía Madrid y Lérida hasta su destino en Valls. Este sistema era muy lento y además, inseguro. En 1837 José Romero comentó a su suegro que creía que la falta de noticias era debida a la quema del correo en La Mancha. A partir de 1845, por cuestiones de precio (Bahamonde Magro, 1993: 67-87) y para mejorar la seguridad,[7] intercalaron los envíos entre las diligencias y los navíos que, saliendo del puerto de Sevilla, hacían escala en Cádiz, Tarragona y finalizaban el trayecto en Barcelona y viceversa. La proximidad de Valls, residencia habitual de Aniceto, respecto a Tarragona, unos 25 km., facilitaba llevar o recoger la correspondencia. Añadida a la rapidez, este sistema tenía otra ventaja muy especial: la familia podía entrar en contacto con los patrones de los barcos con los que mantenían un cierto grado de amistad. Además, este contacto permitía informar al receptor sobre el aspecto físico de los que transmitían los encargos. El transporte marítimo facilitaba, por otra parte, entregar correos de mayor bulto y asegurar la tardanza del trayecto. Un viajero que salía de Sevilla con destino a Tarragona tardaba 7 días en llegar, si el tiempo lo permitía.

[7] 1855/IV/15 «Esperando estoy los patrones pero aun no he tenido noticia de que estén en Cádiz. Con todo no estoy con cuidado aunque se han perdido muchos barcos al estrecho de Gibraltar. No han sido españoles...».

Las primeras cartas, que en general son cortas, una hoja de papel escrita por las dos caras con la letra espaciosa y grande, están redactadas íntegramente por Francisca. Acostumbraba a firmar como Fran^{ca} —Francesca o Francisca— pero también Frasquita —Frasq^{ta}— y, finalmente, Paca, y en su mayor parte están dirigidas a Aniceto Baldrich. En cartas posteriores José Romero añade un saludo muy atento y cariñoso y Frasquita acorta el texto dirigido a su padre para completarlo con mensajes para su hermana Felipa, nueve años mayor que ella, y su hermano Cándido, de edad parecida a la suya. Más adelante, cuando Francisca se vio asfixiada por el trabajo de casa, se invirtieron los papeles: José era el que mantenía la relación epistolar con la familia Baldrich y ella añadía unas breves notas, excepto si hacía tiempo que no había escrito o quería explicar alguna novedad. No es extraño encontrar mensajes pidiendo al padre que hiciera llegar alguna otra carta a otros familiares o conocidos. El motivo podía ser el respeto que inspiraba Aniceto a sus hijos, el desconocimiento de alguna dirección o simplemente aprovechar el viaje.

Francisca, como muchas otras escritoras de cartas, se limitaba a poner el día y mes solamente, sin incluir el año. Si la compartía con su marido era él quien completaba la fecha. La mayoría de cartas tienen un carácter espontáneo y poco meditado. Dejan entrever la necesidad de la redactora de acabar con rapidez el escrito para poder enviarlo al correo lo más pronto posible para que la respuesta llegara antes y así la desazón por carecer de noticias recientes de la familia disminuyera. Casi todas empiezan anunciando la llegada de una carta o el reproche de no recibir nada, seguido por un escrito de incomprensión. Los lamentos de Francisca por el escaso número de cartas que recibía son múltiples y persisten durante los 20 años de estancia en la ciudad andaluza. Van dirigidos a sus parientes excepto a Asunción, hermana muy querida y que murió joven y que por encontrarse ella también fuera del hogar paterno podía comprender mejor la soledad de Frasquita. En abril del 1845 Francisca envió una carta a su padre para agradecer una caja llena de mazapanes, pan de leche, revistas y otros objetos pero le riñó pues «desde agosto que no he tenido carta de V. particularmente de los hermanos que acaso la mayor parte del tiempo se lo pasaran en caserias…». No perdonaba a su hermano Cándido, soltero, que vivía entre Valls, Tarragona y Barcelona, ayudando al padre en la administración de la hacienda familiar, que no se responsabilizara de mantenerla al corriente de la situación de la numerosa familia y las amistades: «Mi querido Cándido si estás en esa no te perdono que no escribas a menudo. Tu no sabes la que tan sola está esta familia, el deseo que tiene de saber de ella particularmente cuando hay personas enfermas…». «Querido Cándido… escríbeme y no me juzgues ya muerta que aun vivo ni tampoco que no pertenezco a la familia que aunque hace dies y seis años que me separé de ella la quiera en el alma...». No obstante estas quejas, en la correspondencia entre el padre y sus hijos Felipa y Cándido, se constata que intentaban mantener esta relación y se preocupaban por la escasez de noticias de la familia andaluza, pero el mal funcionamiento del correo lo dificultaba.

5. La escritura

La letra de Francisca, como la de sus dos hermanas, es exageradamente cursiva, muy inclinada hacia la derecha, presenta un trazo descuidado y poco elaborado, con muchos nexos y abundantes abreviaturas de uso corriente (queridos-q^{dos}, Francisca-Fran^{ca}; sobrinos-sbrns; pero-p^{o}, pues-p$^{s;}$, ermana-er^{na}…) que dificultan la lectura porque a menudo aparecen entrelazadas, dando al texto un aspecto descuidado. El papel suele ser de poca calidad a excepción de cuando utilizaba el de su marido. Los instrumentos para escribir parecen despuntados, originando abundantes borrones. En algunas cartas, los renglones se inclinan desmesuradamente hacia la parte inferior derecha de la página. La redacción es también deficiente pues a menudo faltan palabras que el lector debe intentar suplir con la imaginación y algunas frases quedan inacabadas dando por sobreentendido que el lector

sabrá completarlas. Es habitual que se coma letras a causa de la urgencia de acabar la misiva para que parta en el correo inmediato. Si llega a realizarse una segunda respuesta, la letra es más sentada y reposada aunque se mantienen los rasgos muy inclinados hacia la derecha. En una carta dirigida a Cándido, sin fecha pero posiblemente de 1858, la hija mayor de Francisca, Valentina, escribe: «Tío mío. Creo que todos los taquígrafos del Universo no podrán descifrar la carta de Mamá aunque… es efecto de la poca paciencia de los andaluces y Mamá que ha cogido de Andalucía todo lo bueno no quiso dejar la impaciencia». Hay que decir que esta impaciencia era innata en ella. Esta letra demuestra que durante el aprendizaje no practicó caligrafía, a diferencia de las generaciones anterior y posterior, que tuvieron una formación más rígida, formal y reglamentada. Así pues, se entiende que la letra constituye un indicio claro de la voluntad del maestro y de la familia, siguiendo la costumbre de la época, de dar mayor importancia al contenido que a la forma.[8] Cándido, que debió empezar estudiando con el mismo maestro y en casa, modificó su estilo de escritura al cursar estudios universitarios en Cervera. Su letra es regular, sentada en el renglón, clara, de cierto peso y tamaño, puntiaguda, segura. Tiene algunos parecidos con la de su hermana en la forma de las letras t, d, h, m. No utiliza abreviaturas ni nexos entre palabras y el aspecto general es de orden y pulcritud. Su redacción es muy correcta.

6. EL CONTENIDO DE LAS CARTAS

6.1. LOS AVATARES POLÍTICOS

Cuando Francisca salió hacia Sevilla, Cataluña estaba inmersa en la primera Guerra Carlista, en una difícil situación que se agravó en 1835 con la quema de conventos y en 1836 con el proceso de la Desamortización. En Valls, aunque no se quemaron conventos, las jaranas eran continuas pero, según ella, «por aquí poca diferencia, es lo mismo que en Cataluña».

Francisca contestaba las cartas muy escuetamente y pocas veces desarrollaba el tema de una manera clara y consistente. Hay que buscar en otra documentación por qué razones temía por la vida de su padre y se lamentaba de posibles desgracias sin explicar en qué consistían. A veces comentaba que se había enterado a través de periódicos[9] de algunas noticias de Cataluña que la dejaban extremadamente preocupada por la seguridad familiar. En 1848, durante la Segunda Guerra Carlista, leyó que los sublevados —los agraviados— estuvieron a punto de entrar en Valls. Creía que era peligroso permanecer en esa población porque el padre era hombre conocido por ser de clase social elevada y por haber ejercido en distintas épocas el cargo de alcalde liberal.[10] Francisca consideraba que más le valía irse a Barcelona y perder la hacienda que perder la vida, como se había enterado que les había sucedido a conocidos suyos, ya que las bullangas estaban generalizadas. El consejo era bueno porque era cierto que Aniceto y Cándido eran unos desconocidos en la ciudad condal, pero en Barcelona la situación también era peligrosa por las mismas razones que en Valls. Los comentarios sobre política se incrementan en los periodos en que Aniceto ejerce de alcalde o en momentos de violencia generalizada en Cataluña. Cuando la mala noticia sucedía en Sevilla el deseo era no hacer caso de informaciones negativas «(19 de junio del 1843)… seguimos … con bastante susto por haber habido noches pasadas mas de

[8] Al consultar otros archivos familiares contemporáneos se comprueba que esta era una característica de las jóvenes de esa época: archivo Prats (AMV), Moragas, Castellarnau (Arxiu Històric de Tarragona).
[9] La familia Romero leía quizás el periódico «Diario de Sevilla de Comercio, Artes y Literatura» que informaba sobre temas políticos, cortes, noticias varias, comerciales, literatura, espectáculos y anuncios como los de la casa Navarro y Ferrer, que ofrecían un tiempo de recorrido de las postas entre Sevilla y Madrid de nueve días.
[10] Aniceto Baldrich Veciana fue alcalde liberal de Valls durante los años 1814, 1820, 1839 y 1842.

sincuenta eridos y casi todos de jente de bién que iba a sus negocios pues a los de la jarana a ninguno le tocó; por fin hoy estamos todo el día de repique de campanas mas contentos y otros disgustados de, en esa corren aquí muchas noticias que creis muchas serán mentiras. Dios lo bendiga todo y nos dé paz». En mayo de 1847 escribió: «Por los papeles verán V. las ocurrencias de aquí por primera vez los sevillanos se han salido de sus casillas, no han dejado de ver bastantes desgracias porque los grupos dieron en tirar piedras y esto fue la causa de erir el gefe político y algunos oficiales, con todo por nosotros no teman Vs. porque nuestras calles son pacíficas como al menor rumor se sierran las oficinas, Pepe viene a casa y ya no temo» reflejando de esta manera el malestar del campo andaluz.

6.2. LA SALUD, UN TEMA CENTRAL

El tema más tratado en todas las cartas es la salud. En un tiempo de muertes frecuentes e inesperadas, el deseo de conocer el estado de salud de los otros e informar del propio es constante. Cuando Francisca se fue de Tarragona empezaba a remitir una epidemia de cólera y se encontró en una situación parecida al llegar a Sevilla. En su parroquia, Santa María de las Nieves, y en la ciudad, se habían producido entre 1.200 y 1.300 muertos en dos meses. Ella aseguraba que no era cólera sino «calenturas o pútridas». En sus primeras cartas desde esta ciudad en setiembre de 1835 se refiere a las comidas que hay que evitar para no enfermar: frutas y verduras. Pero el mejor remedio, según ella, para evitar el contagio era que el padre se trasladase a Barcelona a casa de una hija a pasar el invierno. Debido a esta cruel enfermedad el deseo de noticias era mayor y hay un continuo trasiego de cartas: en cuatro meses escribió 13 cartas. Estos episodios se repitieron durante los años 1854 y 1855.

Las enfermedades acompañaron a la familia Romero durante toda la estancia en Sevilla. Frasquita definía su casa como un hospital: José Romero se vio afectado por reuma, especialmente la pierna derecha, dolores de pecho, resfriados y por una enfermedad «que aquí llaman muchosa» que parece eran cólicos intestinales. Ella padecía de manera repetida «flucciones» en la cara, dolor de cabeza, de muelas y de estomago. Se hizo enviar de su casa paterna una lavativa para no haberla de pedir a sus amigos sevillanos.

Dentro de este apartado caben todos los problemas relacionados con los embarazos, los partos y la crianza. Frasquita tuvo seis hijos: cuatro chicos —Vicente, José, Luís y Cándido— y dos chicas —Valentina y Asunción— entre los años 1836 y 1849.[11] Sus embarazos no fueron buenos pues acostumbraba a tener acidez en la boca, con «cursos y dolores», irritaciones en el estomago y, además, tras los partos, debilidad «yo deseo pasar ya este mal rato pues este último mes lo paso bastante incómoda» y «no se lo he escrito a V. mas pronto por haber estado tan incomoda y temía mal parir continuamente». Afortunadamente para ella sus amigas sevillanas la acompañaron y la ayudaron en todo momento durante los partos ya que en algunos de ellos contaba con muy poco servicio y no lo creía de fiar. Le costaba recuperarse porque a veces tenía «despeños» pero podía alimentar bien a los hijos. También tenía «irritación» según el médico, pero para ella «es lo que en esta llamamos isterico».

Sus hijos también padecieron numerosas enfermedades. En setiembre de 1843 sus dos hijas, muy pequeñas aún, sufrieron unas calenturas muy fuertes. Estuvo ella varios días y noches sin dormir pues sólo tenía una niñera. Echó de menos la ayuda de su hermana Felipa. Vicente, el mayor, mientras su padre se recuperaba de un fuerte resfriado en un pueblo cercano a la ciudad, se rompió la cadera quedando cojo. En 1847 el extremo adelgazamiento de Frasquita, a causa de llevar una vida agotadora, llegó a oídas de la familia a través de los patrones de los barcos que aconsejaron al padre el envío de vino dulce o

[11] Santa María la Blanca, libro Bautismos, 7-SM fol 43, 56, 67, 90 y 115. Agradezco al padre Manuel Mateo Fraile, párroco de esta iglesia, la información recibida.

viejo del Priorato porque sabían que era una medicina recomendada por un médico andaluz. José Romero agradeció el regalo comentando que el licor estaba algo aguado y el barril no estaba lleno del todo, cosa que les sorprendió y les hizo desconfiar del patrón del barco, a pesar que este juró que era «honrado y inteligente».

Durante los años 1854 y 1855 Sevilla sufrió una epidemia de cólera: «Nada les digo del estado de la población porque en comparación al año pasado se está a la gloria pues no por eso dejamos de llebar desde primeros de junio cuatrocientos trece defunciones de cólera. Yo lo digo a V., querido papa, que a todo se acostumbra el hombre». Las noticias de la muerte de parto de su hermana Asunción, de dos hijas de su hermana Felipa el mismo día, una prima muy joven, varios tíos y tías, parientes y amigos, la mayoría por enfermedad o por asesinato durante los episodios más violentos o entreguerras, llenaban de tristeza a Frasquita. Estos hechos hacían que se sintiera demasiado alejada de los suyos.

Cuando la familia Romero empezó a crecer y Pepe a tener problemas laborales, las preocupaciones de Francisca llegaron hasta la familia catalana por distintos caminos. A partir de entonces se multiplicaron los paquetes con comida apetecible, con intención de obsequiar, que llegaban en navío hasta Sevilla. Frutos secos, especialmente avellanas, vino —en Sevilla iba muy caro: a 2 reales el cuartillo—, malvasía, mazapán, panes de leche, habas, aceitunas, habichuelas, rosquetillos, butifarras e incluso uvas moscatel que «llegaron algo tocadas». Junto a los productos alimenticios, Felipa enviaba vestidos, complementos, como abanicos, agujas de pecho, telas para trajes de baile, como nipis, o revistas como Año Cristiano. Ella contestaba algunas veces enviando chorizos al estilo de la Sierra, algo fuertes para el gusto catalán, elaborados por ella misma. En diciembre de 1847, los patrones del barco que les llevaban los encargos dieron un paseo por un pinar, cerca de Sevilla. Allí encontraron níscalos, que regalaron a Francisca, que se emocionó porque hacía 12 años que no los comía.

Francisca atribuía parte de los problemas de salud al clima andaluz. Al llegar a la ciudad le pareció que se adaptaba bien «el clima de esta hasta ahora me prueba mucho pues tengo un apetito que pocas veces había tenido». Pero pronto las opiniones cambiaron. En julio de 1836 Frasquita tenía una inflamación «en los uesos de la cara que me tienen molestada; nunca había tenido una fluxión tan rara pero aquí se padece mucho, de ellas dicen es por los aires pero yo creo me lo ha causado el excesivo calor pues ya está a 36 grados y como yo no estaba acostumbrada a este clima me hace mucha sensación … es desde las 5 de la tarde hasta las 10, después me quedo bien, hace dos días que estoy mejor», «Dios me ha criado a mi para vivir en pueblos gozando del campo o la franqueza y los ayres puros que no existen en una capital». Los calores empezaba a notarlos en mayo, pensando ya en ir a tomar baños pues a todos, y especialmente a Pepe, les eran saludables, y duraban el resto de la primavera y el verano. En 1840 la familia empezó a tener graves dificultades económicas, lo que hizo que no pudiera ir al campo durante los días de máximo calor, provocando más insatisfacciones. Pero los fríos de Sevilla también molestaban a los Romero. En 1839 José estaba en cama porque «los terribles fríos que hace le ha producido dolor a la cadera ayer no podía moverse». Los días lluviosos y fríos de otoño y primavera acostumbraban a traer resfriados y las épocas secas otras enfermedades, como en marzo del 1844 que «ha tenido Frasquita que hacer cama unos días por la misma causa —un resfriado— que le duró cuatro días ya gracias a Dios está mejor y levantada aunque débil y padecía por irritación de la boca por efecto de la calentura. Todo es efecto de la terrible sequía que experimentamos este inbierno pues no llueve nada ni hay señales de que suceda; si esto sigue vamos a tener calamidades grandes».

6.3. LA CIUDAD DE SEVILLA Y SUS ALREDEDORES

Frasquita, en sus prisas, describió muy poco Sevilla aunque dejaba entrever la admiración que le causó «Cuando sepa de V., que me podré tranquilizar, le ablaré de esta preciosa ciudad». En una de las primeras cartas promete al padre que en «Otro correo escribiré a V. sobre lo que he visto aquí de los edificios. Hoy no puedo». Estaba al caso de la situación política y le preocupaba. En 1839 al intentar convencer a su padre para que dejara la alcaldía de Valls puso como modelo de alcalde cesado el de Sevilla: «estoy deseando saber si V. ha salido de alcalde pues aquí se ha mudado el Ayuntamiento».
Al poco de llegar empezó a invitar a su familia a que se prestaran a visitarla. En 1840 deseaba que fueran especialmente Felipa, su esposo Josep Coll y Cándido. Consideró que el padre era demasiado mayor para emprender un viaje de siete días: «Nada os digo de venir porque conozco que no es mas que por hacerme rabiar pues no tenéis intención de venir a pesar que lo podéis hacer mejor que nadie pues vuestras ocupaciones se reducen a nada. Dios os toque el corazón y haga que vengáis un día».

El recuerdo de su infancia y juventud en una población media, donde fácilmente podía pasear entre cultivos y bosques hizo que Frasquita se sintiera atraída en gran manera por el campo andaluz. Para ella el campo era equivalente a riqueza y bienestar, en contraposición a la vida urbana, muy difícil de llevar si no era con un buen sueldo, cosa que su marido no tenía: «—Dios— me ha consedido un marido honrado en todos sentidos que si bien a sido no muy afortunado en intereses me ha querido en extremo». En 18 de julio de 1847 aconsejó a su padre vender sus propiedades y comprar fincas en Andalucía pues vería las ganancias y tranquilidad de un país al otro. El padre, también muy aficionada al campo y caza, disfrutaría al ver los grandes cortijos y sacaría grandes rentas: una amiga suya, propietaria de una finca, había recogido 20.000 fanegas de trigo que a tres duros que iba la fanega estaba a punto de ganarse 60.000 duros. En Sevilla, el que tenía un pequeño capital lo invertía en tierras. El 12 octubre de 1847 comentaba «en una palabra, papa, aquí el que tiene campo lo pasa como un rey pero los empleados pícaramente no teniendo un sueldo de doce mil reales».

El deseo de ver a sus familiares más próximos hacía que intentara de mil maneras convencerles para que se fueran para Andalucía En 1841 pide a su padre que acepte ser el padrino del nieto que estaba a punto de llegar: «Quisiera fuera V. padrino del niño o niña que ayudando en Dios, creo dar a luz en todo febrero … si no puede venir a esta … lo será algun amigo nuestro en nombre de V. pues yo no quisiera, querido papa, dejara de ser padrino ya que no tengo el gusto ni esperanza de ver mis hijos en los brazos de V. … si es niña se llamará de primer nombre Asunción por la devoción que V. sabe tenemos todos a nuestra Virgen».

En el año siguiente de la inauguración de la Feria, Frasquita invitó a los hombres de su familia a venir a visitar la ciudad, la Feria y el campo. «Voy a emprender una empresa que no es floja a ver si logro que tu, Pepe (José Coll), y Cándido venís por la semana Santa y Feria que este año eren el mismo mes». Tenían que venir porque la feria «es digno de verse» y «al mismo tiempo ver este pais que estoy segura que después de ver salido de esa no sentirían el viaje» y «os espero para marzo o abril veríais esas deesas de cotos que hay millones de conejos que se reúnen una porción de amigos con escopetas y matan a sientos. A Pepe te hablo de caserías porque sé tu afición. Eso no quiere decir que no haya es esta mucho grandioso que ver».

6.4. RELACIONES SOCIALES

A su llegada a Sevilla, Francisca contaba con el apoyo de la familia política compuesta por los padres y las hermanas de su marido que hacía ya un cierto tiempo que estaban en la ciudad y con los que mantenía una buena relación. A principios de su estancia en Sevilla pidió a su hermana Assunta que le mandara medias «para las cuñadas para

tenerlas contentas. Solo Dios sabe lo que hago por tener tranquilidad». Pronto hizo amistades que la acompañaron en todo momento y la ayudaron en situaciones difíciles, como en los partos o cuando el servicio escaseaba: «Estoy en un país en donde me quieren muchísimas señoras, me juzgan bien, me comunican miles de asuntos, piden mi parecer, se lo digo con franqueza, pero mis asuntos a nadie los comunico porque no las juzgo ermanas a pesar de este cariño como me demuestran». Esas atenciones le llegaban a veces a molestar ya que después de hacer todos los trabajos propios de la casa, tenía que arreglarse para hacer o esperar las visitas concertadas, cuidando todos los detalles de la casa y del aseo de los hijos «que no me cuide yo no tiene nada de particular con niños chicos en poblaciones donde es una continua visita que vive una madre mártir para tener los hijos desentes, labados, peinados etc etc. Hay días no tiene uno tiempo ni para resar el Rosario con la familia». Para atender sus obligaciones sociales pidió a Assunta que le enviara «un vestido negro que lo necesito mucho». En 1841 pidió a Aniceto que «tenga la bondad de sacar de la arca en que estan los chismes que se quedaron en esa un cajoncito con las sestitas, fichas etc etc de jugar al tresillo… lo que yo quisiera fuera pronto pues por la noche juegan aquí unos amigos y no estando en disposisión de conpra quisiera ver si podía recibir la cajita que me parece se quedó en esa». En comentarios muy breves cita encuentros con personajes de la ciudad, como condes, de los que da solamente el nombre, Isidro y Josefina, sin los apellidos. Con esta familia mantuvo una buena relación ya que fue madrina de uno de los hijos del matrimonio. También menciona comerciantes —de Martí, Santaló, vda. de Pedro Torrens y Miralda, Croza, Perpiñá, Sierra—, administradores, corregidores —M. Moyano, M. Ariansens. J. Bermúdez—, un comandante ingeniero —Garzón—, políticos —La Sala—. En ocasiones podían ser viajeros recomendados por algún pariente o conocido de Cataluña. En 1847 informaba a su familia que vivir en una ciudad muy grande era muy caro pues todo se pagaba, incluso el agua, y las escuelas tenían unos precios muy elevados: las chicas 50 reales y los niños 60 y «de los criados no hablo porque una mala criada no se contenta con 40 reales. A mi me tiene gastando lo que no tengo, en cambio tengo que estar trabajando como una bestia ya guisando ya planchando ya barriendo y después compóngase para estar en vicita. Así estoy yo sumamente delgada».

6.5. LOS SENTIMIENTOS RELIGIOSOS

Mujer extremadamente religiosa, se sometía a la voluntad de Dios en cada momento Expresiones como: —Hágase la voluntad de Dios, Dios lo ha querido, La Providencia es la esperanza de los que han perdido familia, Dios nos dé conformidad, se lo pido a la Virgen— son constantes. Su devoción a la Virgen se manifiesta mencionando distintas advocaciones: Virgen del Lledó, Virgen de la Cinta —famosa por facilitar un buen parto—, Virgen de la Asunción y las propias de Sevilla, Divina Pastora, Virgen de la Salud, de los Dolores… Además de solicitar el envío de algunos libros de su marido que en el momento de marchar habían dejado en Tarragona, pidió distintos devocionarios que incluían novenas especialmente a San Ramón Nonato —en Sevilla no había cofradía dedicada a este santo— o al Santísimo. Sus dos hijas se educaron en la escuela de la Divina Pastora donde tenían un confesor que «era un santo». Quedó admirada de la grandiosidad de las iglesias sevillanas y de la devoción de sus habitantes. En mayo del 1852 explicó a su hermana «si llegaras a estar aquí un año no querías irte en toda tu vida porque… las macníficas funciones de iglesia no caben en el mundo, pagadas por los devotos que aquí los hay muchos millonarios. A más de la catedral, que todo es grandioso, las novenas que se le ace a la Virgen de la Salud, la del Amparo, la de la Alegría etc. … predicando los mejores oradores, llenísimas las iglesias, echas unas ascuas de fuego de millares de luces y puestos los altares con un lujo grandísimo a las imágenes que se le da el culto con macnificos mantos de terciopelo bordados de oro, con miles de brillantes toda la cabeza y el pecho de

las alajas de las señoras que para estos días forman adornos para la corona y ramos para el pecho todo de brillantes y piedras preciosas a lo menos a cada señora se le hace de 18 a 20 funciones por las mañana».

Este profundo sentimiento religioso, que compartía con su marido, fue lo que puso fin a su estancia en Sevilla. En 1855, después de unos años de grandes dificultades por la falta de trabajo o por tener un sueldo insuficiente y haber fallado las recomendaciones pedidas a familiares muy influyentes, José decidió aceptar un trabajo como administrador de los bienes de un pariente, enfermo de gravedad, que vivía en Barcelona. El empleo que en aquel momento le ofrecían en Sevilla era en la administración de la venta de bienes eclesiásticos reactivada por Madoz (PARIAS: 1998, pp. 126-134). Pero su conciencia no le permitía intervenir en ninguna de esas comisiones y además el sueldo no llegaba a seis mil reales, justísimo para una familia numerosa.

A principios del año siguiente la familia cerró la casa donde había vivido durante 20 años y se dirigió a Barcelona a donde llegó a principios de marzo. Se instalaron en la calle Boters 16, muy cerca de la catedral. Frasquita enviudó a principios del año 1859. Murió el 9 de junio de 1883.

Frasquita mantuvo durante el resto de su vida relaciones con los buenos amigos que había hecho en la ciudad sevillana, volviendo a ella durante marzo de 1858, y convenció algunos de los suyos para que viajaran por Andalucía.

A partir de la marcha de Sevilla empezó en Frasquita el sentimiento, tan corriente, de la añoranza de los amigos dejados atrás.

7. CONCLUSIÓN

La correspondencia femenina da una visión humana y próxima de la vida. Su lectura fuerza la imaginación y hace aparecer como vivido aquello que solo ha sido narrado: informa al lector de los quehaceres diarios, del mundo del hogar, de las rutinas domesticas con sus problemas y soluciones, de los sentimientos, de las relaciones entre familiares, de sensaciones íntimas, de su formación, de las modas culturales. Además, entre líneas se encuentran referencias a la vida tanto política como económica, que sucedía alrededor de las mujeres y cómo afectaba a la familia. Es aquí donde reside su interés. Gracias a la conservación de algunos de estos fondos epistolares se pueden conocer detalles de lo cotidiano. A pesar de la poca consideración que mereció en tiempos pretéritos esta correspondencia, cada vez más un mayor número de investigadores la estudia y busca en ella aquellas informaciones que raramente aparecen en la documentación producida por hombres o en documentos oficiales. Como sucede en muchas cartas femeninas escritas hasta finales de la primera mitad del siglo XIX, las cartas de Francisca Baldrich carecen de una estructura clásica, y los temas que configuraban su mundo aparecen revueltos, imprecisos a veces. El deseo de una rápida conversación con alguien de mucha confianza hacía que tanto las inmediatas respuestas al correo recibido como las cartas redactadas de una manera más reposada fueran espontáneas, sin fecha, sin cuidar el aspecto general del documento y con grandes errores gramaticales y de sintaxis. Las misivas conservadas, tanto las escritas desde Sevilla como las redactadas a partir de su regreso a Barcelona, muestran la franqueza de su carácter y la libertad con que se educó. También describen las dificultades económicas que tuvo que soportar, el permanente sentimiento de añoranza desde el momento que dejó su tierra y su familia, las nuevas costumbres que adquirió, su religiosidad, las amistades que trabó y, especialmente, su admiración por Sevilla y, según Francisca, por la extraordinaria riqueza y belleza de la vega sevillana.

8. FUENTES PRIMARIAS Y BIBLIOGRAFÍA

8.1. FUENTES PRIMARIAS

Arxiu Municipal de Valls (AMV), fons Coll-Baldrich, Correspondencia registros 66-88, años 1831-1873 y sin clasificar años 1840-49; 1850-59.

Arxiu Diocesà de Barcelona, fons Parroquial església de Betlem, defuncions, 48, num 138

Archivo Parroquial de Santa María la Blanca, Sevilla. Libro Bautismos, 7-SM fol 43, 56, 67, 90 y 115.

8.2. BIBLIOGRAFIA

ARIAS CASTAÑON, ELOY (1995), «La prensa política de Sevilla en el sexenio democrático (1868-1874) notas para su estudio», en Eloy Arias et alt *Información y Ciencia*. Pliegos de Información, Sevilla, pp. 39-58. personal.us.es/eloyac/uploads/

BAHAMONDE MAGRO, Ángel (1993), «El sistema postal en la España contemporánea 1833-1936», en A. Bahamonde Magro (dir), G. Martínez Lorente y L.E. Otero Carvajal, Luís, *Las comunicaciones en la construcción del Estado contemporáneo en España: 1700-1936. El correo, el telégrafo y el teléfono*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, pp. 67-87.

BERNAL RODRÍGUEZ, A. M (1992), «La ciudad decimonónica», en A. García Baquero (coord.), Antonio Collantes de Terán, Antonio Miguel Bernal y Manuel Trillo, *Sevilla*. Mapfre, Madrid, pp. 195-233.

CHAVES REY, Manuel (1896), *Sevilla*, Sevilla, Publicaciones del Ayuntamiento 1995, pp. 65-77.

DAUPHIN, Cécile (1991) «Manuels epistolaires au XIX siècle», en R. Chartier (dir), A. Boureau, J. Hébrard, P. Lebrun-Pezerat, A. Martin-Fugier, D. Poublan *La Correspondance. Les usages de la letter au XIX siècle*. Lille, Fayard.

FONTANA, Josep (2003), *La revolució liberal a Catalunya*. Eumo, Vic, pp. 38, 51 y 60.

LÓPEZ ESTUDILLO, Antonio (1995), *Republicanismo y anarquía en Andalucía. Conflictividad Social Agraria y Crisis Finisecular (1868-1900)*. Córdoba, La Puritana, pp. 194-209.

MENA, José Mª (2010), *Historia de Sevilla*. St Llorenç dels Hortons, Liberdúplex, pp. 312-313.

MURILLO GALIMANY, Francesc i VALLVERDÚ MARTÍ, Robert (2010), «De l'Antic Règim a la Primera República.» En J. Sánchez Cervelló (coord.) Ll. Frago, M. Serra, V. Gascón, J. Cardó, P. Vives, M. Fuentes, J .Martí, S. Serra, P. Ferrando, *Valls i la seva història. Època contemporània: segle XIX*. Valls, Institut d'Estudis Vallencs, pp. 95-165.

NAVARRA, Pedro de (s.f.), *Diálogos de la differencia del habla al escribir* editado por Pedro Cátedra (1985) Stelle dell'Orsa, Bellaterra.

PARIAS SAINZ DE ROZAS, María (1998), «Las transformaciones agrarias de la época contemporánea» En L. Álvarez Rey y E. Lemus López (eds) *Historia de Andalucia contemporánea*. Huelva, Universidad de Huelva /Universidad de Cádiz, pp. 122-134.

PONTON, Gonzalo (2002), *Correspondencias. Los orígenes del arte epistolar en España*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 15-37.

SANMARTÍ, C Y SANMARTÍ, M. (2008). «De comerciants a rendistes: Els Baldrich de Valls (1748-1875)». En *Quaderns de Vilaniu*, 53, pp. 3-29.

VALLVERDÚ, Robert (2010), «L'època de la Restauració», en F. X Domingo, Carme Mansilla, X. Salat, Ll. Navarro, F. Olivé, J. París, S. Roquer (eds,) *Valls i la seva història*: vol 5 *Època Contemporania: segle XIX*. Institut d'Estudis Vallencs, Valls, pp. 167-189.

VALERO, Juan Bautista ed. (1993), *S. Jerónimo. Epistolario*. Madrid, B.A.C. vol I, pp. 95-99.

CARTAS DE UNA MADRE. NICOLASA NÚÑEZ DE PASTOR MAIRÓ (1777- ca. 1857)

Carme Sanmartí Roset
Universitat de Vic

Entre la documentación de algunos archivos familiares y patrimoniales de Tarragona se conserva correspondencia femenina escrita a partir de la década de 1750.[1] La más antigua recoge, en general, cartas cortas, de trazo pesado, letras separadas y bien asentadas que muestran la escasa formación de sus autoras. A partir de 1810, se observa que mejoran la caligrafía y las habilidades comunicativas de las mujeres que encuentran en las misivas un mecanismo de relación entre ellas y sus parientes: padres, esposos, hijos e hijas, hermanos y hermanas, otros familiares y también administradores de sus bienes. Estudiando la correspondencia se llega a la conclusión que en el siglo XIX se generalizó el uso de las cartas entre las mujeres, que experimentan un aumento casi exponencial y se convierten en la forma habitual de comunicación entre los miembros de las familias que, separados por distintas razones, intercambian información básicamente por esa vía. Las mujeres utilizaron este recurso con una tal periodicidad que, cuando las condiciones lo permitían, disponían de las respuestas de las misivas a vuelta de correo. En estas condiciones, las contra-respuestas eran tan rápidas que en las cartas solamente consta el día y el mes sin especificar el año, que ya se daba por sobreentendido. Se trataba de una especie de conversación por entregas entre la autora y el destinatario o destinataria. Desde la década de 1820 y a medida que las mujeres se escolarizaban, los textos se alargaron y las informaciones se volvieron más detalladas. Las cartas de la primera mitad del XIX constituyen un buen ejemplo de este modelo: son espontáneas, frescas, plasman los sentimientos de las redactoras y evitan los formalismos excesivos. A partir de la mitad de la centuria, aparecen manuales de redacción que ofrecen modelos de cartas para todo tipo de destinatario. Como resultado, la redacción se vuelve más rígida y llena de formalismos, la letra gana en caligrafía y orden, pero el contenido pierde la espontaneidad que había caracterizado el período anterior.

En este artículo analizaremos la correspondencia de Nicolasa Núñez de Pastor y nos centraremos en una epístola destinada a su hija mayor Teresa, que muestra la excepcionalidad de la personalidad de su autora y permite pormenorizar en la formación de las jóvenes en la década de 1810 y 1820. En este sentido, estudiaremos las lecturas que Nicolasa recomienda a su hija, signo del interés de la autora por las novedades científicas de su época.

1. BIOGRAFÍA

Nicolasa Núñez de Pastor y Mairó fue bautizada el 3 de mayo de 1777 en Roses (Girona). Su padre, Francisco, procedía de Híjar, arzobispado de Zaragoza, y era guardián del almacén de Artillería de Roses.[2] La familia de su madre, Teresa Mairó Terrades, procedía de esta población en la cual era propietaria de tierras y donde Nicolasa residió en diversos períodos de su vida.

Roses en la segunda mitad del siglo XVIII experimentó un crecimiento demográfico superior al de otras poblaciones de la comarca de l'Alt Empordà. Fueron años de paz, progreso y descenso de la mortalidad. En 1787, diez años después del nacimiento de Nicolasa, el censo indicaba una población de 1952 habitantes. El desarrollo económico se centraba en un activo comercio marítimo, ya que en aquel momento Roses era la capital de los puertos de la provincia marítima de Girona. Se comerciaba una gran variedad de

[1] Se han consultado los archivos patrimoniales de las familias Baldrich-Coll, Moragas, Prats y Castellnou.
[2] Arxiu Diocesà de Girona (ADG). Roses Baptismes 2 (1750-1791).

productos entre Francia y la desembocadura del río Ter y hacia el interior del territorio, llegando hasta las poblaciones de Olot y Camprodón. Entre los productos destacaba la exportación a Cartagena de madera de los bosques cercanos de las Alberes (Pirineo Oriental) para la construcción de barcos. También era un centro pesquero y los propietarios explotaban las tierras del entorno del núcleo urbano donde producían productos mediterráneos. La actividad comercial, la base militar centrada en la Ciudadela y el castillo convirtieron la villa en un centro abierto al que llegaban personas que por razones básicamente militares o mercantiles que se instalaban en Roses de manera temporal o definitiva. [3]

El crecimiento se frenó en 1793 a causa de la *Guerra Gran* primero y posteriormente con la invasión napoleónica, que significó la destrucción de la antigua Ciudadela. Estos conflictos afectaron gravemente a la población que fue evacuada a causa de la dureza de la guerra y de los bombardeos desde el mar.

Nicolasa contrajo matrimonio en 1795 a los 18 años con Geroni Tavern de Maseres, capitán de navío, ingeniero de la Armada española y capitán de la fortaleza de Roses, cuando él ya tenía 45 años. Se trataba de un hombre de una gran formación que ejerció una enorme influencia sobre ella. Tavern ya tenía la carrera consolidada cuando conoció a Nicolasa Núñez de Pastor. Muestra de ello es la publicación del libro «*Procedimiento instructivo para criar Viveros y fomentar los Montes*», publicada en 1788, en el cual, entre otros temas, analizaba las distintas cualidades de maderas para la construcción de barcos, apostando por la del roble que consideraba la mejor.[4] La familia Tavern era originaria de Tolosa (Francia),[5] donde se la conocía como Taverne, apellido que modificó al instalarse en Cataluña a raíz del proceso revolucionario francés. Un antepasado de Geroni había sido primer magistrado de esta ciudad, de la que formaban parte de la élite.

Desconocemos cómo Nicolasa aprendió a leer y escribir. Sin embargo, teniendo en cuenta que se casó muy joven, debe entenderse que, tal y como afirma ella misma, fue su marido quién la animó a completar su formación. Nicolasa adquirió unos conocimientos excepcionales en comparación con sus contemporáneas. Leía y escribía correctamente en castellano, catalán y francés. La relación con Francia, que los Tavern continuaron manteniendo con Tolosa donde tenían propiedades, facilitó la inmersión de Nicolasa en la cultura y la lengua francesas. Para ella fue vital puesto que, en un momento en el que la formación de las mujeres en España era muy deficiente, pudo alimentarse de lecturas del país vecino, influenciadas por los principios de la Ilustración, que marcaron definitivamente su mentalidad.

Del matrimonio nacieron tres hijas, Teresa, Nicolasa (Colasina) y Dolores y tres hijos, Rafael, José y Gerónimo. Después de casada, siguiendo los destinos marcados por la profesión de su marido, residió en Oviedo (1795), Gibraltar (1812),[6] Maó (1810, 1815-1816), Roses (1827- 1831), Madrid (1832), Figueres (1841) y Barcelona (1836, 1850).

Nicolasa quedó viuda de Geroni Tavern en 1827, mientras se debatía la legitimidad de la herencia de su tío. Cinco años más tarde, cuando tenía más de 50, volvió a casarse con Josep Coroleu, el abogado barcelonés que llevó el caso de la herencia de los bienes que Rafael Mairó de Roses dejó a Nicolasa.

---

[3] DDAA (2009). *A la frontera de l'imperi. Guerra i societat a Roses, 1773-1833*. Roses: Publicacions Municipals. Para más información sobre Roses: Pablo de la Fuente: *Les fortificacions reials del golf de Roses*.

[4] http://www.forestales.net/archivos/jornadas/ALVARO-ARAGON.pdf, pág. 5.

[5] AHT Fons Moragas, 3159. Se conserva un recibo de 1837, diez años después de la muerte de Geroni Tavern, en el que los herederos de Gerome Tavern han cobrado 160 francos por la rentas de cuatro años que Mme. Tournier paga anualmente.

[6] AHT Fons Moragas 3159. Se conserva una factura de 1812 en la que se relacionan las compras de una docena de cuchillos y tenedores, dos piezas de encajes, media docena de medias, seis pares de zapatos de estambre, un juego de té, dos cuchillos, vinagreras, un vestido de Maó y un vestido de cachemir, entre otros objetos, por un valor total de 159 libras.

La correspondencia prueba que los Tavern conocían a los Moragas de Valls por lo menos desde 1810. La relación entre ellos era de amistad pero también compartieron negocios.[7] Esta relación experimentó un cambio importante cuando Fidel, el heredero Moragas, pidió la mano de Teresa, la hija mayor de los Tavern, con la que contrajo matrimonio en 1823. Los Moragas eran comerciantes y una de las familias más acomodadas de Valls, afrancesada en sus gustos y refinada en las formas. Viajaban por Europa y España y disponían de una nutrida biblioteca que evidenciaba el interés de sus miembros por el saber y las nuevas tendencias europeas. Sin embargo, Nicolasa era más intelectual que su consuegra Rosa Dot, había residido en distintas ciudades y con los años acumulaba un conocimiento atípico entre las mujeres de su época. De ahí que en los escritos autobiográficos de Josep Ixart Moragas describa a los Tavern como «dulces y corteses en sus modales, lisonjeros, atentos, orgullosos de su pasado e inclinados a la prudencia y el disimulo», mientras que a los Moragas los califica de «apasionados, de corazón ardiente, prácticos en el cálculo» (Ixart, 2007: 38-39).[8]

2. Nicolasa Núñez de Pastor y su tiempo

Las cartas de Nicolasa reflejan las preocupaciones de una madre por la salud de sus familiares en general y de sus hijos e hijas en concreto. De hecho, en toda la correspondencia de esta época la salud ocupa un espacio destacado. En ellas se percibe la consciencia general de la fragilidad de la vida, de los riesgos del parto y de la proximidad de la muerte. Los estudios de Jean-Louis Flandrin analizan las transformaciones que se produjeron en Francia a lo largo de los siglos XVII y especialmente XVIII, en la relación entre los progenitores y su descendencia. Según este autor, durante este período se desarrolló simultáneamente la idea de familia moderna y la de infancia, inexistente hasta este momento. El padre y la madre, a diferencia de lo que ocurría en tiempos anteriores, empezaron a asumir obligaciones hacia aquellos a los que habían dado la existencia y lo esperaban todo de ellos. La familia se encerró en apartamentos planificados para favorecer la relación familiar, se aisló del exterior y se replegó entorno a sus hijos e hijas. El cambio se percibía también en los catecismos y en los sermones que incidían en el tema, centrándolo en la responsabilidad de los primogenitores en el bienestar de la progenie. A partir del setecientos dejó de aceptarse la mortalidad infantil, que los médicos contemporáneos situaban en el 50%, con la resignación de los siglos precedentes y se empezaron a arbitrar medidas para disminuirla (Flandrin 1981, p. 14-15). Para paliar esta dramática situación, desde mediados del siglo XVIII apareció literatura sobre el tema de la conservación de los hijos e hijas. Los primeros en tratarla fueron los médicos, que hasta aquel momento no habían mostrado interés por las enfermedades de las mujeres y la infancia. Más tarde se sumaron a la preocupación ante tan alarmantes indicadores los administradores públicos. A estos dos colectivos los unía la crítica al mal funcionamiento y los elevados costos para el Estado de los hospicios, a la lactancia con nodrizas, muy extendida en los medios urbanos, y a la mala educación de los niños de familias acomodadas, confiada a domésticos. Estos tres aspectos eran considerados las principales causas de la elevada mortalidad infantil y un problema para el que era imprescindible buscar soluciones. Jacques Donzelot argumenta que este discurso adquirió mucha fuerza por la conexión entre «el registro médico y el registro social», es decir, entre las teorías de la medicina, y las de los fisiócratas, que entendían que el Estado no era el destino final de la producción para permitir su magnificencia, como había ocurrido hasta entonces, sino el

[7] En una carta de 1817 escrita desde Tolosa, Nicolasa da cuentas del encargo que Josep Moragas le había hecho de que se informara sobre coches que le eviten el traqueteo y las incomodidades.

[8] Para más información sobre los Moragas y los Tavern véase Josep Ixart *Escrits autobiogràfics (1872-1889),* Rosa Cabré; Vicenç Moragas Rodés *Narcís Oller i de Moragas: la seva vida vista per un contemporani.*

medio. Defendían que el Estado debía dirigir las relaciones sociales para intensificar la producción reduciendo el consumo y acabar con las prácticas anteriores (Donzelot 1998, p. 13-17).

Nicolasa Núñez de Pastor conoció estas nuevas tendencias cuando, aconsejada por su marido, tuvo la oportunidad de leer algunos de los primeros manuales para madres en la difícil tarea de cuidar de sus hijos y de ellas mismas.

Si Nicolasa pudo acceder a estas informaciones fue porque dominaba perfectamente la lengua francesa, de la que disponía de un amplio vocabulario y de la que conocía bien sus estructuras, pero también porque tenía la capacidad de entender textos científicos complejos. En Cataluña las mujeres preparadas para comprender esta tipología de textos eran muy escasas. A Núñez de Pastor la benefició casarse con un hombre culto que estaba convencido de la necesidad de que las mujeres adquirieran una sólida formación. Fue él quien la animó a expresarse en tres lenguas y quien le aconsejó unas lecturas que trataban temas tabús como la procreación, el aparato reproductor femenino y masculino, y ofrecían detalles médicos sobre enfermedades femeninas e infantiles. No obstante, la formación de Nicolasa no alteró la situación de dependencia de la mujer respecto al marido. Nicolasa aceptó el papel de guía de su esposo y leyó los libros con su autorización expresa. Sin embargo, ambos estaban convencidos que el saber era bueno para la familia, cada uno desde la responsabilidad que le había sido socialmente asignada.

En las cartas queda claro que Nicolasa no cuestiona la autoridad del marido. Es posible que en su caso la diferencia de edad entre los cónyuges y la confianza de Geroni Tavern en las capacidades intelectuales de su joven esposa contribuyeran a aceptación de la superioridad del varón. Lo que sí critica Nicolasa Núñez es la voluntad de la sociedad de mantener a las mujeres en el desconocimiento y la ignorancia. Así pues, Nicolasa se sentía afortunada en un contexto en el cual las mujeres eran dependientes, estaban bajo la tutela de un hombre, y el derecho de familia recogía y asentaba la bases patriarcales del liberalismo, que consagraba la supremacía del jefe de familia (Espigado, 2006: 34). Nicolasa Núñez de Pastor se adelantó una generación a los debates sobre la maternidad que empezaron a cobrar fuerza a finales de la década de 1830. A partir de este momento, las mujeres se interesaron por la crianza y la educación de los hijos e hijas con los que establecían una relación de afecto y proximidad, en un contexto general de revalorización moral de las mujeres en el seno de la familia. El cambio representó una crítica a la maternidad fría y distante de las madres de familias acomodadas que confiaban sus hijos al cuidado de las nodrizas (Burguera, 2006: 92).

La formación permitió a las mujeres ser conscientes de los peligros de delegar la lactancia y la educación de sus hijos e hijas en domésticos que producían niños enfermos y malcriados, difíciles de curar porque no seguían los tratamientos que se les querían aplicar. Nicolasa representa el modelo de la mujer que se alía con el médico. En esta alianza, el médico triunfa sobre las antiguas costumbres populares y a cambio otorga a la mujer una importancia creciente en el hogar por las funciones maternales que desempeña (Donzelot, 1998: 23).

Al recomendar a sus hijas las mismas lecturas que ella había leído, podemos deducir que las hijas habían recibido una formación muy completa y que, como la madre, dominaban el francés, considerada la lengua de cultura.

3. La correspondencia

Las 43 cartas de que disponemos para realizar este trabajo proceden del fondo Moragas custodiado en el Arxiu Històric de Tarragona y en el archivo privado de esta familia. Se trata de cartas destinadas a Josep Moragas, consuegro de Nicolasa (3), a su yerno Fidel (16), a su nieto Pepe (8), a la nieta Maria(1), y a su hija Teresa (10). También

disponemos de cartas a Colasina (3), una de las hijas pequeñas. Hay dos más destinadas a personas vinculadas con la casa Moragas.

Nicolasa escribe normalmente en castellano, con letra redonda, clara y bien asentada, que muestra que durante su escolarización hizo prácticas de caligrafía. Las cartas destacan por la riqueza de la información y la claridad en la exposición. Mujer formada y acostumbrada a relacionarse y viajar, adecua en cada caso el contenido de la carta a quién va dirigida. Los textos, sinceros y descriptivos, ofrecen la información de manera precisa y vital, detallando las situaciones, las soluciones y las apreciaciones en medio de un clima de estima y de respeto.

Como es habitual, las cartas tratan temas diversos que abarcan desde la salud a los negocios o a asuntos domésticos. A diferencia de los contenidos de otras misivas coetáneas, Núñez de Pastor llena de detalles y precisiones todo lo que explica. Cuando comenta las enfermedades de sus allegados, detalla las curas y los remedios y da consejos sobre cómo atender a los pacientes.[9] Entre el conjunto de misivas, destacan dos largas cartas enviadas a su hija mayor Teresa.[10] Con estructura de epístola, tienen una longitud atípica en las cartas, pretenden transcender el momento de la lectura y, aunque estén dirigida a una sola destinataria, tienen la voluntad de trascender a otras personas: a pesar que las escribe a la hija mayor por razones prácticas, pide a Teresa que las dé a leer a sus hermanas menores. Nicolasa deja por escrito todo aquello que quiere decir a sus hijas, con el objetivo de que puedan consultar sus consejos siempre que lo necesiten. Y puede hacerlo porque se trata de una mujer que tiene los conocimientos y capacidad de explicarse con precisión y de manera amena.

La primera de estas cartas, fechada el 25 de abril de 1815 durante su estancia en Maó, y que Nicolasa justifica porque cree que ya no tendrá más hijas, es un manual de buenas prácticas del ama de casa con una extensión de 21 páginas. En ella, la madre explica a su hija cómo tiene que dirigir el hogar, las prácticas que a ella le han dado buenos resultados y las que debe de evitar. Se trata de un documento bien redactado en el cual repasa las tareas que ella considera propias de la mujer casada, y que explica a su hija poco tiempo antes de que contraiga matrimonio.

La segunda, escrita el año siguiente, merece capítulo aparte por su importancia y originalidad.

4. Carta a su hija Teresa

El contenido de esta carta es radicalmente distinto y pretende completar los consejos dados en la anterior. También fue escrita en Maó, en 1816, y de nuevo se dirige a su primogénita para darle nueva información que la pueda ayudar, permitiéndole tener más conocimientos, no ya sobre cómo dirigir la casa, como en la carta anterior, sino formativos e intelectuales. Aquí el contenido versa sobre determinadas ideas médicas muy avanzadas en su época que Nicolasa cree que permitirán que los matrimonios de sus hijas sean felices y fructíferos, porque les mostrarán una visión de la vida más tolerante y moderna.

La epístola tiene 15 páginas y el contenido sorprende por la excepcionalidad y la novedad que tiene en su época. Nicolasa aconseja a sus hijas que, con el permiso de sus maridos, lean libros, escritos básicamente por médicos, que colaboren a formarlas.

---

[9] Archivo privado Moragas. 8/07/sf. En una carta que escribió a su hija Colasina explica los síntomas de la enfermedad y las curas y los alimentos que prepara para su hijo Gerónimo. «Le hago friegas al espinado primero en seco y después con aguardiente alcanforado... orina mucho...toma chocolate y leche a la noche. Come escudella y poco de lo demás».

[10] El texto de las dos cartas está publicado en el libro de Francesc Olivé, *Els Moragas. Història d'una família de notables de Valls,* p. 443-446.

En el inicio de la carta, Nicolasa confiesa a su hija Teresa que a ella «la suerte me destinó desde la edad más tierna a ser esposa de un hombre de bien, de juicio sano y de una moral acrisolada». Su esposo se empeñó y encontró natural su «deseo de instruirse», de lo que saca un buen provecho, puesto que estos conocimientos han revertido en la formación de sus hijas y le han permitido también ser de utilidad a la sociedad.

En la misiva recomienda la lectura de libros de autores franceses: Alphonse Leroy, Louis Joseph Marie Robert, Jacques-André Millot, y también François Gall y Gaspar Lavater.

Nicolasa leyó estos libros publicados entre 1795 y 1810 algunos de los cuales contenían las nuevas tendencias de la medicina en relación a la procreación, la maternidad y los recién nacidos, y otros explicaban cómo conocer el carácter de las personas a través de los rasgos de la cara. Nicolasa se limita a citar autores y títulos pero no comenta las teorías y las aportaciones de las obras. Lo que sí hace es explicar a lo largo de la carta situaciones en las que estas lecturas la han ayudado a ella misma y a terceras personas.

Con la finalidad de conocer cuál era en concreto el contenido de los títulos y la notoriedad de los autores recomendados a su hija, haremos un resumen de los más destacados para añadir después los comentarios de Nicolasa sobre el resultado de la aplicación de los consejos de las obras.

4.1. Jacques André Millot: libre elección de sexos y maternidad responsable

De entre los libros recomendados, Nicolasa enfatiza especialmente las obras de Jacques-André Millot. Este médico francés había sido ayudante del ginecólogo que había atendido a María Antonieta en sus partos. *L'art de procréer les sexes a volonté ou système complet de génération*, publicado en 1800, llamó la atención de Nicolasa. Este libro tiene unas cuatrocientas páginas y el autor lo dedica a las mujeres. En el texto, Millot afirma con rotundidad que las mujeres hacen la felicidad de los humanos y les aconseja que aprovechen las ventajas que la naturaleza les ha dado en la procreación, que él denomina generación. En la introducción pues, las anima a leerlo para que aprendan los secretos de la naturaleza, que les es tan propicia.

En las páginas de este libro, Núñez de Pastor aprendió las diversas teorías existentes sobre el útero y los ovarios. Define «génération» como «le changement d'un corps en un autre, qui ne conserve aucun reste de son précédent; car la génération ne suppose pas une production de nouvelles parties, mais seulement une modification nouvelle de ces mêmes parties: c'est en cela que la génération diffère de ce que nous appelons création» (Millot, 1800: p. 25) y parte de la teoría que las mujeres tienen un rol más importante que los hombres en este proceso. De ahí que, según Millot, los hijos e hijas se parezcan más a las madres (Millot, 1800: 36). Para él, los óvulos constituyen «el santuario de la generación», puesto que contienen los elementos del embrión y solamente necesitan la semilla del varón (Millot, 1800: 36-37).

Sin embargo, las tres primeras partes del libro sirven para introducir lo que realmente interesaba a Nicolasa Núñez de Pastor: la posibilidad de procrear los sexos a voluntad. Millot dedica unas 140 páginas a este tema. Afirma que todos los hombres saben hacer criaturas pero no elegir el sexo a voluntad, aspecto que él asegura que puede hacerse. Cree que es la mujer y no el hombre quien tiene esta aptitud. Para poder procrear, la mujer debe tener en buen estado los ovarios y las trompas de Falopio. Si solamente funciona un ovario, la mujer únicamente podrá tener descendencia de un sexo, porque Millot cree que «les deux sexes ne sont pas ensemble, mais, au contraire, séparés chacun dans son ovaire» (Millot, 1800: 239). A esta conclusión llega después de analizar la experiencia de muchas mujeres y describir diferentes casos. Después de afirmar con rotundidad que son las

mujeres las que determinan el sexo de los hijos, Millot reflexiona sobre el valor que se necesita para decirlo a los hombres, que siempre han considerado que tenían esta determinante función en la procreación. (Millot, 1800: 244) Este autor relata que la experiencia le ha probado que el ovario derecho produce niños y el izquierdo niñas porque «ce n'est que dans chaque œuf que se fait le mélange des atomes de l'homme avec ceux de la femme» (Millot, 1800: 255). Era en la fecundación cuando se determinaba el sexo «mais si la femme veut s'abstenir de tout mouvement, et, si au lieu de garder un parfait à-plomb, elle s'incline un peu sur le côté droit, à coup sûr il en résultera un garçon, si la trompe et l'ovaire sont sains de ce côté; si , au contraire, elle s'incline un peu sur son côté gauche, elle donnera la vie a une fille, si la trompe et l'ovaire sont sains» (Millot, 1800: 309-310). Se trataba pues, de inclinar el cuerpo hacia la derecha o la izquierda, según el sexo que se prefiriera. Era una práctica fácil y no censurable ni dolorosa y el autor pide a las mujeres que lo practiquen y, si pueden, le informen del resultado. Millot explica que la elección del sexo era posible porque en el centro de la cavidad del útero hay una ligera elevación que lo divide y forma a lado y lado como un canal o camino que conduce a cada trompa y, a su vez, cada trompa se dirige al ovario correspondiente y no puede hacerlo hacia el otro. (Millot, 1800: 310). El médico añade que los dos ovarios pueden ser fecundados a la vez si la mujer «garde un à-plomb parfait», pudiendo tener de esta manera dos individuos de sexo distinto. En resumen, la posición de la mujer en la cama es fundamental (313).

Nicolasa quedó maravillada con la lectura de este libro, del que comenta largamente las excelencias en la carta que dirige a su hija, aunque sin entrar en detalles. Lo que sí le explica es que en una estancia en Menorca a raíz de haber dejado Cataluña durante la guerra de 1808 a 1814, se encontró con una familia de esta isla desesperada porque tenía muchas hijas pero ningún hijo que garantizara la continuidad de la propiedad en la propia línea familiar. Enseguida pensó en darles a conocer el libro de Millot, que ella no entendía cómo no conocían ni los médicos. Viendo la pesadumbre de la esposa, trató de explicarles cómo podían actuar para cumplir con sus deseos. Aprovechando que un conocido de la preocupada pareja le explicaba la situación, Nicolasa le informó de lo que se había escrito acerca del delicado tema y «el ilustrado menorquín lo miró todo como pura quimera». Ella optó por proporcionarle el tratado y pedirle que lo comentara con el marido de la angustiada mujer que, finalmente, logró tener un hijo varón. Nicolasa experimentó entonces una «dulce satisfacción». Sobre la elección del sexo de la descendencia, aconseja a las hijas que lo hablen con sus maridos para tomar una decisión conjunta.

De este mismo autor Nicolasa incluye en la lista de libros recomendados *Médecine Perfective ou Code des bonnes mères*. Se trata de un completo manual de consejos para las madres. De pequeño formato, tiene 592 páginas organizadas en 9 capítulos bien estructurados, precedidos por un discurso preliminar y cerrados por un corolario. Millot, con un lenguaje claro y ejemplos explicativos, desgrana a lo largo de las páginas todo lo que debe hacer una mujer desde el momento en que queda embarazada hasta que deja de amamantar al hijo o hija. El autor, en el prólogo del libro, defiende la necesidad de una buena higiene «toujours trop négligée dans l'éducation corporelle des enfants nouvellement nés» (Millot, 1800: 5). Declara en la presentación que la práctica de la medicina debe basarse en la observación, la experiencia y que «la simplicité est l'état de nature» (Millot, 1800: 7), y califica su obra de manual de medicina preservativa y perfectiva. En ella determina los mejores meses del año para quedar embarazada (primavera y verano) porque la naturaleza está renovada y tiene más brío. El primer capítulo lo dedica a las embarazadas, a las que aconseja el régimen de que deben hacer para tener hijos sanos. La segunda parte del libro la dedica a los consejos sobre amamantar a los recién nacidos y cómo hacerlo. Millot afirma que desde el momento del nacimiento el recién llegado solamente cuenta con el apoyo de la madre «c'est elle qui répand sur lui les premiers bienfaits; c'est elle qui, la première lui donne les marques d'affectation la plus sincère en le posant à son sein au sortir

de ses flancs» (Millot, 1800: 227). El médico argumenta porqué las madres deben amamantar a sus hijos. Se remonta a la época griega y romana para afirmar que en estas civilizaciones las mujeres lo hacían, así como entre las turcas y las chinas. Pero en Occidente —se refiere específicamente a Francia— muchas madres abandonaron esta práctica. Considera que «l'allaitement est une fonction si noble et si satisfaisante, qu'il est surprenant que la plupart des jeunes femmes qui peuvent l'effectuer s'y refusent» y cree que «s'il est sous le ciel un objet qui mérite de fixer les regards de la Divinité, c'est sans contredit une mère qui allaite son enfant» (Millot, 1800: 239), porque de todas las acciones de las madres la más meritoria es la lactancia.

Entre las razones que se esgrimen para no hacerlo, cita el comentario de la madre de una joven «Ah!, s'écria la mère de la jeune femme, on va tuer ma pauvre fille, si à ses douloureux efforts d'enfantement on ajoute encore les peines de l'allaitement» (Millot, 1800: 255). Para muchas madres dar el pecho resultaba un esfuerzo no deseado por los nuevos dolores de los pechos heridos por la succión de los pequeños y por las obligaciones incompatibles con las actividades sociales. Pero Millot describe las múltiples ventajas que amamantar tiene para la salud de los recién nacidos y describe los inconvenientes de dejar esta obligación maternal en manos de las nodrizas y de los biberones (Millot, 1800: 377). Analiza los índices de mortalidad de las criaturas confiadas a nodrizas (Millot, 1800: 399) y da consejos de cómo cuidar los pechos para evitar heridas molestas. Millot reitera a lo largo del libro que lo cuidados de las madres repercuten en la salud de los hijos y que ésta es una obligación ineludible de las madres, salvo en los casos en que se determine que no es aconsejable que la madre dé el pecho al recién nacido. Parte de unas citas de Marco Aurelio y de Juvenal, para destacar la responsabilidad de las madres como ciudadanas, obligadas a dar ciudadanos sanos y útiles «dans la guerre et dans la paix». Millot reflexiona afirmando «qu'importe effectivement à une nation le grand nombre d'enfants, s'ils ne son que de citoyens faibles et inutiles; que des consommateurs de plus» (Millot, 1800: 280).

Nicolasa siguió al pie de la letra los consejos del doctor Millot y tal como reconoce en la carta, decidió amamantar a todos sus hijos, para evitar el desconsuelo de una madre que había vivido en Oviedo «por la pérdida de sus hixos en la más tierna edad» y también se esforzó en darles la mejor educación también a raíz de vivir de cerca la tragedia de una desventurada madre de perder «al muchacho más hermoso y robusto que yo haya conocido». Ella comenta a Teresa que criaba a todos sus hijos contra las costumbres de aquel principado en el que «las solteras sirben de amas de leche supliendo de esta suerte estas mujeres mercenarias las faltas de las verdaderas madres que desdeñan de cumplir», citando Millot, «el más sagrado de sus deberes». Anima a sus hijas a que sigan su ejemplo y que ninguna de ellas se desentienda jamás de «esta agradable obligación». Nicolasa confiesa que amamantar le ha proporcionado «deliciosos momentos, he experimentado un tan grande deleyte que solo puede sentirse y difícilmente explicarse». Espera poder extenderse más sobre este tema en el futuro, pero cree que, si no le es posible, se ha explicado lo suficiente como para convencer a sus hijas de que den leche de sus pechos a sus hijos, lo que corresponde a los pequeños por derecho natural, aunque sea contra el perecer de los facultativos. Ella confirma orgullosa que no permitió jamás que otras mujeres les dieran de mamar ni en medio de los más «acerbos dolores».

La madre espera que sus hijas consigan gracias a la lectura de los libros de Millot los mismos resultados que ella. En la carta Núñez de Pastor explica que después de diez años de llevar a la práctica los consejos del autor sin fallarle jamás, lo comentó al Dr. Juan Camps de Maó, un experto cirujano y le regaló un ejemplar de dicha obra, creyendo que contribuiría al bienestar de los menorquines. Núñez de Pastor manifiesta su estupor por no haber encontrado ni en Asturias, ni en Madrid ni en Cataluña médicos que conocieran estas útiles obras. Ante la recurrente pregunta a los facultativos sobre si conocían a este autor, la respuesta era siempre negativa. Añade que no se ha atrevido a prestar esta obra a ninguna

madre, pues «en un pays en el que las mujeres han de ser ignorantes por la mala educación que reciben y por las preocupaciones con que se crían» habría sido demasiado arriesgado proporcionarles información sobre un tema tan delicado.

4.2. ALPHONSE LEROY: EL RECONOCIMIENTO DE LA INFANCIA COMO ETAPA CRUCIAL

Otra de las lecturas recomendadas por Nicolasa es la obra de Alphonse Leroy *Médecine Maternelle, ou l'art d'élever et de conserver les enfants*. En esta ocasión el autor explicita que se dirige a los médicos jóvenes y a las madres con la finalidad de ayudarlos en la ardua tarea de hacer crecer a los más pequeños sanos. Empieza el texto con un cita de un proverbio «El médico de un niño es una mujer» y declara en la introducción que la medicina es de gran utilidad para los niños porque es en los primeros años de la vida donde la medicina es más intensa y necesaria «surtout pour diriger les soins maternels» (Leroy 1803, p. V). Leroy escribe un texto denso, detallado, con numerosas explicaciones históricas, experiencias propias y citas de autores de referencia para el autor. El libro resulta más complejo y difícil de seguir que el anterior. El autor trata los cuidados que deben darse a los niños desde el momento del nacimiento hasta los siete años, aproximadamente. Como es habitual entre los médicos de su época, parte de la preocupación, que aparece en distintos momentos del libro, por la alta mortalidad infantil: «L'enfant qui naît pour parcourir une vie si on le considère en général, semble presque ne voir le jour que pour mourir» y añade que «Beaucoup plus que la moitié des ceux élevés vulgairement périt le première année» (Leroy, 1803: VI). Ante esta dramática situación, Leroy afirma que la degeneración de la especie comienza por las mujeres porque son ellas las que la trasmiten a las generaciones futuras los problemas de salud y esgrime 36 años «d'études, d'expédiences que je offre au public» (Leroy, 1803: XV) para garantizar el valor de sus consejos. Como en el caso de Millot, destina una parte importante de la obra a tratar el tema de la alimentación, tanto la lactancia como los alimentos que deben ir incorporándose a lo largo del tiempo, pero desde la perspectiva del las criaturas y no de las madres. Aunque «comme Rousseau» desea que un gran número de mujeres amamanten a sus hijos (Leroy, 1803: XX), no mantiene una posición tan radical en relación a la lactancia de las madres, puesto que considera que hay muchas que no tienen una leche adecuada. A lo largo del libro insiste que para conservar la vida de los recién nacidos es necesario proporcionarles todos los cuidados que son el resultado del conocimiento existente desde el nacimiento. (Leroy, 1803: 1). Comenta la importancia de las primeras respiraciones y describe los efectos del aire en los pulmones, la importancia de tener cuidado con los excesos de luz y de ruidos que pueden perjudicar a los bebés (Leroy, 1803: 57). Después explica los cuidados que deben darse al ombligo y las dificultades que experimenta el feto en el momento del nacimiento. Leroy aconseja a las madres que coloquen el bebé en su seno para que sientan calor y que lo protejan del aire.

También detalla la posición óptima de los bebés en la cuna, lo que se tiene que hacer para evitar los movimientos de la cabeza hacia atrás y la importancia de dejar el cuerpo sin apretar por debajo del pecho, evitando las fajas y los corsés (Leroy, 1803: 18-22).

El capítulo X está dedicado a la calidad de la leche materna. Indica que no todas las madres tienen una leche adecuada, que alimente a sus hijos y les infunda el «principio de la vida inherente a la leche: este gas fugaz, materia de fuego», que además puede estropearse en el contacto con el aire. Por lo tanto la leche ha de pasar inmediatamente de la madre al niño. Las madres y las nodrizas débiles o enfermas no pueden dar buena leche. Indica que cuando esto sucede y se alimenta a los niños con leche de vaca, estos mueren casi todos a los cuatro meses porque no tienen el «aire del principio de la vida». Recomienda en estos

casos alimentarlos directamente de la ubre de una cabra. En el capítulo XII retoma el tema del amamantamiento materno. Afirma que un niño obtendrá la ventaja más grande cuando sea alimentado por una madre «sana, respetable por sus costumbres, inteligente y de una educación perfeccionada». Según este autor, las cualidades de la leche que pueden verse alteradas por enfermedades de la nodriza y también por los agentes más sutiles como los ambientales o emocionales. A su vez la leche puede trasmitir enfermedades a los bebés que pueden surgir al cabo de muchos años. Es por esto que recomienda a las madres o nodrizas que no amamanten en caso de tener «licores, miasmas, humores o enfermedades linfáticas». Recomienda a las nodrizas beber mucho y tomar caldos suaves de gallina y ternera para tener más y mejor leche. El mismo resultado se obtiene con la alimentación directa con leche de burra si ésta bebe mucho antes de amamantar. Finalmente indica un conjunto de métodos para comprobar la bondad de la leche materna, analizando su color y su consistencia.

Después de las páginas dedicadas a la leche, el autor entra en la alimentación posterior: carne, verduras…, analizando los efectos de cada alimento en la digestión y el crecimiento de los niños. A partir del capítulo XIII se centra en la dentición (la primera es la más fácil, afirma) (Leroy, 1803: 105), el sueño, las enfermedades y problemas que pueden sufrir las criaturas a lo largo de los primeros años de su vida (convulsiones, ahogos, tumores, enfermedades de los ganglios y la viruela, entre otras).

Nicolasa expresa en su epístola el interés de esta obra y también aconseja su lectura a Teresa para evitar los disgustos de las madres que pierden a sus hijos.

4.3. François Joseph Gall y Gaspar de Lavater: la plasmación del carácter en el rostro

Además de los manuales sobre salud, procreación y maternidad, en la carta aparece otro tema de lectura recomendada. Se trata de *La Cranoscopía o Frenología* del doctor Gall y de las *Indiscreciones fisionómicas* de Gaspar de Lavatier.

Gall fue el fundador de Cranoscopia y Frenología, que «tienen por objeto buscar en la estructura del cráneo humano los signos exteriores de sus facultades y capacidades naturales» (Gall, 1906: 165). Gall divide el cráneo en protuberancias en cada una de las cuales sitúa los distintos sentimientos y capacidades de la persona. Así, por ejemplo, en la frente se ubican los sentimientos y memoria de los hechos, la capacidad de educarnos, el discernimiento de las cosas, la perfectibilidad y la domesticidad de los animales.

Este autor sostiene que la forma de la frente, las orejas, la cara, la boca, los ojos o el cabello plasman el carácter de las personas. Así, el que tiene la cara carnuda es importuno, falso, poco prudente. La cara delgada «hace al hombre próvido y marca un genio agrio» y la grande indica pereza. O bien los ojos grandes indican pusilanimidad y los hundidos sutilidad y malicia.

En la línea de Gall, Lavater busca en los 20 puntos de la cara la determinación del carácter de la persona. Según este autor, la boca grande denota un gran hablador, impiedad, corazón belicoso, engañoso, lleno de manías. En el caso de las mandíbulas, las que son grandes en la parte superior marcan una malicia extremada; las encarnadas denotan borrachera; las delgadas malignidad y envidia; y los que las tienen llenas de pelos son estúpidos y salvajes.

Nicolasa Núñez de Pastor consideraba estas referencias de gran utilidad y comenta que «si estudian Gall y Lavater huirán de aquellos que llevan las señales en el rostro la conformación que pueden perjudicarnos».

4.4. Otras lecturas recomendadas

Además de las lecturas ya comentadas, Nicolasa anima en esta carta a sus hijas, a disponer de una pequeña biblioteca propia que les enseñe a cocinar, a hacer la colada y, en general, a realizar con más acierto las tareas doméstica. La madre acaba la carta pronosticando que sus hijas disfrutarán de tener en sus hijos verdaderos amigos y protectores. Y concluye, retomado las ideas de los autores citados, que «la mujer que sólo da la vida a sus hixos y que no los cría, que no los instruye, que no les inspira una buena moral, el amor al trabajo y de la caridad con sus próximos y demás virtudes anexas e inseparables de los hombres de bien, no deve aspirar al título de verdadera madre».

5. CONCLUSIONES

La correspondencia de Nicolasa Núñez de Pastor permite penetrar en el ámbito íntimo de relación entre la madre y las hijas. Las cartas se convierten en un espejo del carácter y las preocupaciones de su autora, y la imagen que reflejan es la de una mujer de buena familia, bien educada, con una gran avidez de conocimientos y una destacada habilidad para la comunicación y las relaciones humanas. Las epístolas dirigidas a Teresa constituyen toda una declaración de principios. La madre expone las obligaciones y las responsabilidades que tiene la mujer: la crianza y la educación de los hijos e hijas, que no delega en nodrizas y criados, la dirección del hogar, la preparación de los alimentos, las obligaciones religiosas y las relaciones sociales. Para poder realizar todas estas tareas con acierto, recomienda a su hija una serie de lecturas de obras escritas por médicos franceses que ofrecen el marco teórico que ha definido la actuación de Nicolasa en el hogar y en la sociedad. La originalidad de la figura de Nicolasa radica en el alto nivel de su formación que le permitió acceder a bibliografía científica en lengua extranjera, una práctica poco habitual en su época. Tampoco proliferaban esposos con la visión de Geroni Tavern que nunca creyó que las mujeres tuvieran de ser ignorantes y recomendó a su esposa lecturas que consideró que podían ser de su interés. No sabemos si las hijas siguieron su ejemplo, pero lo que es seguro es que padre y madre prepararon el terreno para que las hijas se interesaran por obras poco conocidas, al margen de las lecturas convencionales. Cabe destacar que, a pesar de su incuestionable personalidad, Nicolasa no se rebela contra la estructura social que la coloca bajo la autoridad marital, y no olvida recomendar a sus hijas que actúen siempre con la aprobación de sus maridos.

6. BIBLIOGRAFÍA

BURGUERA, Mónica (2006), «Mujeres y soberanía: María Cristina e Isabel II», en *Historia de la Mujeres en España y América Latina*, Vol. 3 p. 85-116.

—— (2007), «Mujeres e Ilustración: una perspectiva europea», en *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín.* Anejo VI Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, Madrid. p. 181-201.

DONZELOT, Jacques (1998), *La policía de las familias.* Pre-Textos, Valencia.

ESPIGADO TOCINO, Gloria (2006), «Las mujeres en el nuevo marco político», en *Historia de la Mujeres en España y América Latina,* Vol. 3 p. 27-60.

ETTEILLA (1906). *La Cartomancia Antigua y moderna, Arte de echar las cartas seguido de la Cranoscopía o Frenología de los doctores Gall y Spurzheim de la fisionomía por William de la Colombière*, y *de las indiscreciones fisionómicas de Gaspar de Lavatier.* Edición en castellano de Librería Ángel Aguilar, Valencia.

FLANDRIN, Jean-Louis (1981). *La moral sexual en Occidente.* Juan Granica Ed., Barcelona.

IXART, Josep (2007), *Escrits autobiogràfics (1872-1889).* Edició Rosa Cabré, Grup d'Estudi de la Literatura del vuit-cents. Punctum.

LEROY, Alphonse (1803), *Médecine maternelle ou l'art d'élever et de conserver les enfants.* Libraire Méquignon, París.

MILLOT, Jacques-André (1800), *L'art de procréer les sexes a volonté ou système complet de géneration.* Paris: Chez Migneret, Imprimeur, (Anné IX) XVI + 387 páginas.

MILLOT, Jacques-André (1809), *Médecine Perfective ou Code des Bonnes Mères.* París: Leopold Collin, Librairie.

MORAGAS i RODÉS, Vicenç de (1995), *Narcís Oller i de Moragas: la seva vida vista per un contemporani.* Valls: Institut d'Estudis Vallencs.

OLIVÉ, Enric (1998), *Els Moragas. Història íntima d'una família de notables (1750-1868).* Diputació de Tarragona, Tarragona.

PONTÓN, Gonzalo (2002), *Correspondencias. Los orígenes del arte epistolar en España.* Biblioteca Nueva, Madrid.

SHORTER, Edward (1975), *Naissance de la famille moderne.* Seuil, París.

VV.AA. (2009), *A la frontera de l'imperi. Guerra i societat a Roses, 1773-1833.* Publicacions Municipals, Roses.

TERCERA PARTE: HACIA LA EMPANCIPACIÓN.

ESPACIOS Y DISCURSOS DE SOCIABILIDAD COMO EXPRESIÓN IDEOLÓGICA Y ESTATUS SOCIAL DE LA MUJER. SALONES, ATENEOS Y PRENSA PERIÓDICA

Mercedes Rodríguez Pequeño
Universidad de Valladolid

Con este trabajo, que no pretende ser más que una pequeña contribución al conocimiento de la situación de la mujer en el siglo XIX, voy a acercarme a las relaciones sociales que los salones y ateneos —espacios de comunicación literaria— posibilitan a las mujeres en el siglo XIX , y como consecuencia de ello, observar los discursos que desde esta posición genera la mujer en la prensa periódica, con el objetivo de dar cuenta del alcance de su privilegiada, y a la vez restringida, sociabilidad femenina. Es obvio, pero no está de más reconocerlo, que estas palabras surgen de los pormenorizados y sugerentes estudios de tantos, sobre todo tantas, estudiosas de este periodo, y en concreto de las excelentes y numerosas páginas que documentan la condición femenina en el mundo literario.

También es necesario justificar que tomar como referencia histórica un siglo tan convulso y tan complejo como el siglo XIX es una tarea complicada. Pido disculpas porque en algunos momentos, en aras de no perder de vista nuestro objetivo, caeré en generalizaciones y simplificaciones de lo que en realidad son controversias, movimientos, contradicciones, agitaciones y profundas transformaciones las que experimentan esta época y este tema.

Previamente es imprescindible partir de la consideración de que en el siglo XVIII se producen las transformaciones necesarias que hacen posible una red de relaciones entre los individuos, una nueva sociabilidad doméstica y pública que son el punto de partida sin el cual no podemos entrar en estas consideraciones en el siglo XIX, como observaba Marieta Cantos, ya en el año 2000, y así lo corroboraba otra voz autorizada, la de María del Carmen Simón Palmer, cuando dice que «Si las madrileñas de la clase media habían iniciado, en el siglo XVIII, su incorporación a la vida pública a través de su labor en la Sociedad Económica Matritense, será ya en la centuria siguiente cuando su presencia se haga más general y, sobre todo, más diversa» (2001:183).

Es indiscutible que aunque las tertulias de hombres tuvieron lugar desde el siglo XVII como espacios de sociabilidad, de encuentro y de intercambio de ideas, el siglo XIX representa un importante cambio de paradigma en la lucha de la mujer por conquistar su espacio, pues hasta entonces, con escasas excepciones a finales del siglo XVIII, la participación de la mujer en cualquiera de las actividades públicas o de relaciones sociales era nula, y su espacio estuvo reducido al domicilio familiar (Cantos, 2000: 33).

Y junto al hogar, otro ámbito social, lugar al parecer muy adecuado para la naturaleza femenina era el del mundo asociativo de la caridad y la beneficencia. Existe, pues, una clara diferencia de ámbitos sociales entre los de los hombres y los de las mujeres, y una discriminación en el desarrollo de sus cualidades intelectuales, a pesar de los cambios en la estructura política y social que se produce en este siglo, en el que se impone una sociedad clasista y competitiva y una notable movilidad social. El progresismo político del siglo XIX sin embargo no se ve reflejado en la condición social de la mujer. Para modificar esta situación establecida e incluso para denunciar las desigualdades será preciso el esfuerzo de las mujeres que tienen acceso a espacios socio-culturales.

El ambiente de asociacionismo que invade este siglo propicia el surgimiento de estos lugares en los que se desarrolla la vida social en el siglo XIX, que acogiendo el espíritu de asociación, lo trascienden con un movimiento cultural, a través de reuniones de personas que se juntan habitualmente para debatir, para conversar amigablemente o como

simple entretenimiento. La conversación configuró tertulias al aire libre (recuérdense los famosos mentideros y corrillos populares) y tertulias en espacios cerrados, públicos y privados (cuarteles, sacristías, teatros, conventos, librerías, domicilios particulares, cafés) que definen tertulias políticas, literarias, económicas, religiosas, de sociedad, culturales o artísticas, conservadoras unas y progresistas otras. Son tertulias que generan corrientes de opinión con repercusión en la vida política y social, y la sociedad entera, de día y de noche, se convierte en un conjunto de ciudadanos que conversan y debaten. La tertulia conlleva la consideración social de relación humana, y en el siglo XIX en España, se impone la vida pública.

Para este trabajo limito el campo a dos espacios de sociabilidad: Los salones y los ateneos. Ambos son espacios demandados por el momento histórico y desde los que se ejercía influencia política, social y cultural. No obstante, hay que establecer una diferencia importante entre los primeros años del siglo XIX y el último tercio del mismo, pues si bien durante todo el siglo se experimenta un significativo progreso en las cuestiones sociales y políticas, sin embargo, éstas no supondrán una mayor participación de las mujeres en estos espacios de sociabilidad hasta el último tercio del siglo. El rasgo común de estos espacios sociales es su dimensión artística, cultural y literaria, aunque, dada la agitada actividad que caracteriza este siglo, la política está siempre presente.

1. Los Salones, marcados por la conversación y la conciencia de estatus social

Los salones de las grandes damas aristocráticas de Francia, y los que siguieron la moda en otros países europeos, entre ellos España, son centros de reunión desde mediados del siglo XVII, y a lo largo del siglo XIX son lugares de sociabilidad, que, a través de diferentes actividades artísticas, cumplen con la función de facilitar la relación entre hombres y mujeres. Son considerados «templos erigidos a la antigua deidad de los franceses, *a la conversación* (…) Salones que honran a las *artes* y a la *buena sociedad*» (Gay: 181-182. Con la cursiva destacamos tres aspectos de esta definición.

La estructura básica del salón es la *conversación*, que propicia las relaciones entre hombres y mujeres de la *alta sociedad*. La cultura de la conversación tiene una larga tradición y se origina y desarrolla en diferentes espacios, tanto públicos como privados, con la particularidad de que activa las relaciones sociales entre hombres y mujeres de la llamada buena sociedad... Fue el principal pasatiempo de muchos salones de la nobleza o de la alta burguesía. Pero además de conversar se organizaban bailes, comidas, juegos, representaciones teatrales y musicales y tertulias literarias. Testimonio de esta actividad social es su amplísima repercusión en las «Crónicas de sociedad» publicadas en la prensa. No obstante, experimentará cambios significativos, y el espacio social de trascendencia cultural-literaria de los salones desaparecerá con el siglo XIX (Freire: 2002). En los Salones existe un precedente curioso en el siglo XVII: En las reuniones de la corte de Luis XIV se introduce la costumbre de tomar café, (a las que las mujeres asisten, vestidas con ropajes orientales con el objeto de armonizar con el origen de la bebida) y esa moda de tomar café se traslada a los salones de París. Posteriormente, esta costumbre pasará de aquel primer ámbito cortesano al Salón, y luego al Café, como lugar público de conversación y sociabilidad. Cuando en el siglo XVIII llegan a Francia los cafés, los artistas y los hombres de letras, adoptarán el modelo de tertulia de los Salones, pero sin la jerarquía y autoridad establecida en la conversación de aquel ámbito privado y elitista. Y a diferencia de los salones, en el Café se rechaza la asistencia de las mujeres, que sólo serán acogidas por los locales de lujo del siglo XIX.

Respecto al reconocimiento del arte literario, en el Madrid de la primera década del siglo, había salones, como el de la Condesa de Jaruco, donde se mantiene, entre otras, la reunión de escritores, pero otros, como los de la marquesa de Santa Cruz, la de Perales o de Villagarcía, no tenían trascendencia cultural o artística porque sólo eran espacios de entretenimiento.

Cabe destacar que en Cádiz en los primeros años del siglo se desarrolla mayor animación y vida social que en Madrid. Se organizan formas de debate y discusión en el domicilio de doña Frasquita Larrea de Boëhl de Faber, y en el salón que regentaba doña Margarita López de Morla, este de carácter liberal frente a la tendencia conservadora del anterior. Esta rica actividad no tenía lugar en Madrid y sí en Cádiz porque la política era una cuestión de debate que exaltaba a la gente, y en las tertulias cultas de intelectuales se convertía en el principal tema de conversación.

Ya en la segunda mitad del XIX se anima la vida social madrileña en particular, y la española en general, y surge en muchas provincias un espíritu de asociación que conlleva un movimiento cultural, con la proliferación no sólo de Salones, también Academias, Ateneos, Liceos y Casinos. En un breve recorrido recordamos cómo en el salón de la condesa de Montijo, donde se representaron muchas obras teatrales, su hija Eugenia de Guzmán, futura emperatriz, impresionó a hombres intelectuales como Merimée y Gautier por su conversación ingeniosa y agudeza de opiniones sobre arte y literatura. También Emilia Pardo Bazán asiste a las tertulias celebradas en casa de Valera, que abría sus salones los sábados para veladas literarias, en casa de Cánovas, en la de Castelar, o en la de la condesa de Superonda, la duquesa de Denia o de la marquesa de La Laguna, entre otras. Y ella misma, Emilia Pardo Bazán, recibe en su casa de Madrid, esporádicamente, a literatos, políticos y periodistas.

Las tertulias literarias eran menos frecuentes en los salones de la aristocracia que en los domicilios de algunos escritores. En los últimos años del periodo isabelino, hubo un salón literario que tuvo a Carolina Coronado, de clase alta por su matrimonio, como anfitriona y protagonista destacada, desarrollando una tarea similar a la que ejercía George Sand en Europa. Carolina Coronado mostró poder, ideología política progresista y compromiso, y a sus reuniones asistieron Castelar, Sagasta y Alejandro Dumas, entre otros, en veladas con música donde se hablaba de novedades literarias de París y Londres. En la última década del siglo, Emilia Pardo Bazán, en su domicilio de La Coruña, hacía vida social y debate intelectual, y en gran medida tertulias literarias con asistencia, estudio o participación de escritores, la mayoría hombres pero con alguna mujer. En los salones de escritores el contenido de las tertulias era, además de los debates literarios, la política, y aparecerán otros temas, pues a finales del siglo, además de la influencia de Francia y la admiración por Inglaterra surge en los círculos intelectuales la influencia alemana.

A lo largo de este sintético discurso han surgido varios nombres de mujeres. ¿En qué medida es significativa la presencia femenina como para hablar de sociabilidad de la mujer en estos salones? En Europa, el salón es un espacio de sociabilidad de la mujer siempre que pertenezca a la nobleza, y que admite mujeres de la burguesía si tienen prestigio, sin exclusión de los hombres, facilitando la relación entre sexos. Los salones exigían un protocolo cuya actividad inexplicablemente responde a la iniciativa y dirección de una mujer (Madame de Deffand, Madame de Sévigné, Madame de Staël, son destacados antecedentes) que organizaba la reunión e incluso seleccionaba a los invitados. A estos salones asisten, junto a las mujeres, los hombres, tanto políticos como escritores. Hay que añadir que las mujeres no eran simples anfitrionas sino que participaban en la tertulia (Espina, 1995). Por la propia constitución de sus asistentes, los salones no sólo eran centros de conversación y presentación literaria y artística –lecturas, conciertos, representaciones teatrales, debates–, además son el ámbito privado de las clases altas convertido en un centro de poder, no exento de réplica, como el caso de Madame de Staël,

que mantuvo un salón en París y otro en Coppet, y que fue expulsada de Francia por Napoleón Bonaparte no sólo por la publicación de sus libros, que mostraban su admiración por todo lo alemán *(De l'Allemagne),* sino por sus novedosas aportaciones filosóficas, artísticas y literarias (Marti: 2007).

En España, sin embargo, en la primera mitad del siglo los salones son más de carácter social que cultural y literario, papel que asumen los Ateneos. No obstante, estas reuniones sociales en los salones con intereses literarios experimentan significativos cambios de los primeros a los últimos años del siglo, pero en cualquier caso, como decía doña Emilia Pardo Bazán en las «Crónicas de España», el 12 de enero de 1915: 976, «Todo salón es sociabilidad, trato, finura» y reconocerá la repercusión de estos actos en la vida social (En «Crónicas de España», 18 de julio 1914).

Podemos atribuir al Salón una evidente característica de hábito, continuidad y frecuencia, y la asistencia conlleva una actitud de alto grado de establecimiento de amplias relaciones sociales. Por tanto, si entendemos sociabilidad como el trato de unas personas con otras, podemos decir que en estos salones se establece una relación entre hombres y mujeres de la nobleza o de la alta sociedad, con rasgos ideológicos y sociales semejantes y con la particularidad de que el salón es un espacio social delimitado porque los hombres y mujeres que se encuentran y conversan se reconocen como pertenecientes a una misma clase social. (Augé: 2005). Es decir, que en este espacio de sociabilidad la mujer toma conciencia de clase, pero no de género, mientras que, como veremos, el Ateneo es un lugar antropológico donde hombres y mujeres se encuentran con el objetivo de transmitir conocimientos y delimitado porque se reconocen como pertenecientes a una misma clase intelectual. Y en el Ateneo la mujer empieza a tomar conciencia de su identidad como mujer.

2. Intercambio de conocimientos y toma de conciencia de identidad en la mujer en los ateneos.

El *Ateneo Español* se fundó en mayo de 1820 cuando «noventa y dos socios-ciudadanos, hombres de espíritu liberal, dispuestos a trabajar por la ciencia y por el progreso firmaron los Estatuto». En su Preámbulo, queda definido como «un lugar donde hombres ansiosos de saber y amantes de su libertad política y civil se reúnen para adelantar sus conocimientos, difundirlos y cooperar de este modo a la prosperidad de la nación» (de Labra y Cadrana: 1878:27-28, *apud* Ruiz Salvador, 1971:15).

El deseo de prosperidad de la nación y la educación popular remiten a las Sociedades Económicas del siglo XVIII, del mismo modo que la libertad política, proviene de las ideas de la Ilustración y del bagaje que trajeron de Inglaterra los emigrados españoles. Aquellas sociedades realizaron una labor educadora asombrosa, siendo «las rectoras de la enseñanza primaria hasta 1845, las iniciadoras de la educación feminista, las fundadoras de la enseñanza pública» como afirmaba Rafael María de Labra y Cadrana en 1906, en *El Ateneo 1835-1905. Notas históricas.*

El Ateneo nació en un momento liberal que suprimió el absolutismo, experimentó la lógica evolución que se produce en toda institución y tuvo su etapa más fecunda en el último tercio del siglo XIX. Por tanto, toda referencia que haga a esta institución debe ser considerada con el sincretismo y el enfoque parcial que este trabajo impone. Larra en los artículos publicados en *El Pobrecito Hablador* del 30 de noviembre y 20 de diciembre de 1832, escribe que «las bases sobre las que asentar los Ateneos deben ser «educación e instrucción», y cuatro años más tarde, en el artículo sobre el *Ateneo científico y literario de Madrid*, en junio de 1836, amplía su apreciación y lo define como una Institución establecida para «facilitar *la comunicación* de los hombres aficionados al saber, sin más interés

que el de establecer *un cambio mutuo de conocimientos»* (Cursiva mía). En líneas generales, el ateneo es una sociedad con carácter de Academia, Biblioteca, Instituto de enseñanza, Sala de conferencias y de conciertos, que aporta al socio un lustre social, respetabilidad y autoridad (Ruiz Salvador, 1971). Un lugar para hombres ansiosos de saber y de transmitir conocimientos, con una gran dosis de tolerancia que, junto a un hábil encaje de la política y la literatura, son los pilares sobre los que se asientan las principales actividades de todos los Ateneos que surgieron en numerosas provincias (Madrid y Barcelona con mayor auge) que necesitaron crear una institución que acogiera y divulgara el desarrollo de la vida.

El protagonismo de los Ateneos en España alcanzó el ámbito de la política (a lo largo de la historia del de Madrid salieron doce presidentes de Gobierno), la economía y la renovación de la Ciencia española; fue determinante en la defensa de la libertad intelectual, y sus tertulias y debates alentaron las novedades literarias, científicas y filosóficas. Así pues, tiene el objetivo de fomentar el encuentro intelectual, y sus rasgos más destacados son el espíritu de sociabilidad y el dogma de la tolerancia, junto a la educación y la instrucción. La tolerancia fue un principio indiscutible y en su mostración colaboraron los discursos literarios, pues, como consideraba Azaña, en este espacio para minorías intelectuales, no sólo el Ateneo de Madrid, también los de provincias «nunca la política y las letras han sellado más íntimo acuerdo».

En 1836 es elegido el poeta sevillano Alberto Lista para impartir la lección del acto de apertura del curso, por su prestigio como escritor y profesor, y porque la literatura es la materia más asequible al público general. Dando ejemplo de esa tolerancia, Lista sitúa su adscripción literaria en un estudiado equilibrio entre clásicos y románticos. No obstante, y a pesar del deseo de mantenerla, esta tolerancia se rompe en algunos periodos, pues de 1843 a 1854 el dominio de la política es tan clamoroso que debilita la esencia del Ateneo. De 1854 a 1868, el Ateneo desarrolla su actividad en tareas docentes a través de las cátedras y en las secciones de debates, pero se van empobreciendo y debilitando en su seriedad intelectual, hasta que en 1868 entra el krausismo en el Ateneo, surgen las tertulias literarias en las que se debate, se leen cuentos y poemas y se hacen valoraciones críticas de las obras literarias. y se imparten clases para señoritas (1870).

Ya en los Estatutos de aquel primer Ateneo del siglo XIX hemos visto la especificación de que es un lugar para *hombres* y en las listas de socios de otros ateneos tampoco hemos encontrado el nombre de ninguna mujer. Cuando en la constitución del Ateneo de 1835 Mesonero Romanos nos dice que los asistentes a la Junta son los Duques de Bailén, de Veragua y de Goz, junto a los jurisconsultos, los médicos, los naturalistas, los literatos (Abellán, 2006: 66), las duquesas iban en su condición de *señora de* y no como socia, pues por regla general la mujer no participará plenamente hasta los últimos años. En 1905 Emilia Pardo Bazán será la primera mujer socia del Ateneo de Madrid y dirigirá la sección de Literatura. Y si tomamos como ejemplo el Ateneo de Palencia, sólo lo hará ya bien entrado el siglo XX la ateneísta Carmen Vielva Otorel, una de las primeras catedráticas de Lengua y Literatura en la enseñanza secundaria.

Sin embargo, la mujer no está excluida de los ateneos, porque aparece como miembro de Jurados, participante en Certámenes literarios o en lecturas de obras literarias. Será en la segunda mitad del siglo XIX, precisamente por su prestigio literario —aunque tampoco se mantuvieran al margen de la política—, cuando la mujer adquiera protagonismo y poder. Los ateneos abrieron sus puertas, y dado su principio esencial de compartir conocimientos organizaron tertulias literarias, lecturas de obras y conferencias públicas que celebraban en el espacio común, los ateneístas, las mujeres a las que invitaban y el público en general. Y a partir de 1876-77, la sección de Literatura, con sus veladas literarias, dominó sobre la política En provincias, tanto el público que asistía a sus conferencias como los socios, acompañados de sus mujeres, pertenecían a una clase media, a diferencia de los Ateneos de Madrid y Barcelona que pretendían ilustrar a la alta

burguesía. Precisamente, para Ruiz Salvador «el gran fallo liberal del siglo XIX es su pérdida de contacto con el pueblo y, en este sentido, la obra del Ateneo es triste ejemplo de un desconocimiento de responsabilidades sociales» (1971: 20).
Veamos, pues, en qué medida, entre los fines, objetivos y actividades de los ateneos del siglo XIX podemos hablar de un espacio de sociabilidad de la mujer.

En Madrid y Barcelona, centros intelectuales de mayor relieve, todas las actividades del ateneo tienen mayor resonancia y prestigio y en él encontramos mayor presencia de la mujer. Escritoras como Fernán Caballero, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Pilar Sinués, Ángela Grassi y Emilia Pardo Bazán están comprometidas con la defensa del espacio que debe ocupar la mujer en la sociedad. Carolina Coronado habla de *vivir en femenino* (Gil-Albarellos, 268) y Emilia Pardo Bazán, única mujer que escribe en la Revista *La Ciencia Cristiana*, también participa en París en la tertulia de Víctor Hugo y en 1881 empieza a mostrar un tímido feminismo que culminará en 1889 cuando reflexiona sobre la identidad femenina y la situación de la mujer y su discriminación.

Es un hecho significativo que la fundación de *El Ateneo Artístico y literario de Señoras*, como *Las conferencias Dominicales para la Educación de la* mujer y la *Asociación para la* Enseñanza, todas ellas en 1869, surgieran de la mano de un hombre, Fernando de Castro, rector de la universidad de Madrid. Estas asociaciones tenían como fin fomentar la educación de la mujer en los valores tradicionales, como madre y esposa. Los conocimientos impartidos, (historia, literatura, economía doméstica, física o higiene) están destinados a desarrollar su papel de ama de casa y saber estar en sociedad. No obstante, nos interesa destacar cómo estas mujeres, socias de este ateneo o que asistían a las clases y conferencias, estaban entrando en un espacio cultural de sociabilidad, aunque la relación fuera con personas del mismo sexo y perteneciente a la misma acomodada clase social. Incluso en el caso de la *Asociación para la Enseñanza*, a través de la Escuela de Institutrices, la Escuela de Comercio, la Escuela de Telégrafos para Señoritas o la Escuela de Idiomas, preparaba a la mujer para su integración en el mundo laboral, sin ser conscientes, ni los hombres fundadores ni los que impartían las clases, del cambio tan grande que esto suponía.

La presidencia del *Ateneo Artístico y literario de Señoras* sí recayó sobre una mujer, Faustina Sáez de Melgar, y su Junta directiva contaba, entre otras, con la presencia y participación de Concepción Arenal, y en la dirección de las conferencias, Joaquina García Balmaseda, primera dama que ocupó la Tribuna del Paraninfo de la Universidad Central (Simón Palmer, 2001:196; Thion Soriano, 2010). En las clases y conferencias ordinarias no permitían la asistencia de hombres. Sólo los domingos podían asistir como invitados los familiares de las 62 socias. Si bien las conferencias las impartían hombres o mujeres (García Balmaseda, Gómez de Avellaneda, Sáez de Melgar) tanto el espacio de Ateneo de Señoras, como el de los caballeros, propiciaban en mayor o menor medida una relación social.

Nos encontramos, pues, con un Ateneo de señoras creado desde la perspectiva masculina, con fines que pretendían dirigir a la mujer por caminos tradicionales, pero que, como ocurrirá en todo el siglo XIX, no es totalmente conservador o completamente liberal, porque siempre se levantan voces que rompen un determinado criterio. Carmen Muñoz se ha atrevido a establecer los puntos de coincidencia y divergencia de alguna de ellas. Diferencias ideológicas: «Mientras Colombine (Carmen de Burgos) es una librepensadora, republicana, Pardo Bazán y Sofía Casanova son conservadoras a ultranza y Concha Espina y Gimeno de Flaquer católicas fervientes; pero todas ellas con clara conciencia de su condición de mujer» (2000:97).

Como ya he señalado, la idea de conferencias iniciada por la Institución Libre de Enseñanza es acogida por la sección de Literatura. La Poesía entra en el Ateneo con estas veladas poéticas, y las reseñas de estas actividades aparecen en todas las Revistas, Y por primera ver se habló en la sección de Literatura, de «inaugurar conferencias *públicas*

científico-literarias encaminadas a exponer de un modo *breve* el estado de los problemas que en estos momentos preocupan el mundo intelectual» (decía la *Revista Europea,* IV). Y por fin, estamos en 1870, cuando en el Ateneo se imparten clases para señoritas (*La Iberia*, 7, VII, 1870).

Pero analicemos la consideración de la mujer a través del nº 4 del 15 de marzo de 1877, de *El Ateneo Palentino,* donde se recoge la conferencia de Casimiro Junco Polanco, sobre «La influencia y condición social de la mujer». La presencia de mujeres entre el público asistente parece obvio y suponemos que la conferencia, principalmente, esté dirigida a ellas. En esta conferencia defiende «la necesidad de que la mujer dentro de *la misión que tiene en el mundo social* se ponga a la altura científica que ocupa el hombre». Pero observemos en qué estadio estamos todavía, porque a continuación dice «para que llegue a ser digna y verdadera compañera de su vida y en vez de ofrecerle un obstáculo al progreso sea, y se convierta en un poderoso auxilio para ayudarle en la grande obra de su regeneración». Dos años más tarde, encontramos un avance en la primera página de *El Ateneo Palentino. Revista Científica, Literaria y artística,* del nº 51, del 15 de febrero de 1879, donde se formula este principio: «Que se eduque a la mujer no para ser esclava de padres, hermanos y marido, sino para señora de sí misma, de la familia y de la *sociedad»* (Cursiva mía). Se acepta la integración en la sociedad pero únicamente a través de una determinada educación y, como veremos, mucho menos en el mundo laboral. Es claro que el discurso ideológico del hombre y el de la mujer sobre la consideración del espacio que ésta debe ocupar en la sociedad siguen caminos distintos. Pero no nos desanimemos, estamos en el último tercio del siglo XIX y la presencia de la mujer en la esfera pública y el tema del feminismo está en sus inicios.

Al Ateneo de Palencia llegaban Revistas como *La ilustración de la mujer*, incluso una mujer, Sofía Tartilán, estuvo muy cercana al Ateneo, aunque no como socia y jamás intervino en la tribuna, como tampoco lo hará mujer alguna, salvo para presentaciones aisladas y colaboraciones en la Revista del Ateneo. Esta palentina, preocupada por la educación y derechos de la mujer (comparable al de Concepción Arenal o Concepción Gimeno de Flaquer) recogió en un libro *La educación popular*, artículos publicados en 1875 en la revista *La Ilustración de la Mujer* (Sánchez, 1989: 126).

En las últimas décadas del siglo, Rosario Acuña y Concepción Gimeno participan en las tertulias literarias del Ateneo de Madrid. Concepción Gimeno el 6 de mayo de 1895, disertó en la tribuna del Ateneo sobre las «Ventajas de instruir a la mujer y sus aptitudes para instruirse». Podemos hablar de pensamiento feminista muy moderado, incluso conservador, porque «no exige el sufragio para la mujer, que no desea que la mujer sea electora y elegible, pues prefiere que los derechos políticos se reserven para el hombre» (Ayala: 2005, 293) y sólo muy a finales del siglo empieza a brotar en su obra el germen de sus intereses por la emancipación intelectual y económica de la mujer, el derecho a recibir una educación, el derecho a desempeñar un papel activo en la sociedad y la incorporación a la vida laboral. Emilia Pardo Bazán alentó las relaciones sociales en el Ateneo, y mostró una fuerte ideología en defensa de la mujer. Y complementando la situación de la mujer desde la perspectiva literaria, Concepción Arenal analiza de manera extraordinaria la situación de las españolas en el campo religioso, laboral, moral, etc. en muchas de sus obras. Recordamos el significativo artículo «Estado Actual de la mujer en España».

El Ateneo de Madrid, en su dimensión literaria, proporciona un restringido espacio de sociabilidad a la mujer, en el campo de las letras, como escritora, y en el de su educación. Así como la estructura básica de los salones es la conversación, la de los ateneos es la de fomentar el encuentro intelectual a través del intercambio de conocimientos y de las actividades específicas, de carácter político, económico, literario, artístico, compartimentadas por la afinidad de intereses. Y frente a la asistencia a los salones por invitación, el ateneo exige a sus socios aval, inscripción, cuota y asistencia regular. Los

ateneos son el espacio de difusión de la cultura de mayor raigambre, incluso en la sección literaria. Creados por y para los hombres, no son un ámbito de socialización en el que estén totalmente excluidas las mujeres, y cuando la mujer entra como invitada en este espacio de sociabilidad pública es por su destacada actividad literaria. En el ateneo se hace posible la incorporación de la mujer porque participa de la misma actividad que sustenta uno de los pilares básicos de su estructura: la literatura. La mujer escritora (y perteneciente a la clase alta —circunstancia que durante años relegó a Joaquina García Balmaseda)— escapa a la marginalidad y encuentra en él su espacio de relación social y su manifestación intelectual.

Estas instituciones (salones y ateneos), sin la posibilidad de prescindir de los intereses políticos, se preocuparon por la ciencia, la literatura y el arte, pero con un gran interés, también, por lo que ocurría fuera de España. En los ateneos se discutían temas literarios, se leían versos y se celebraban certámenes poéticos. La presencia de las mujeres fue escasa, pero las que alcanzaron ese privilegio dejaron una prestigiosa y fecunda huella. Y este discurso intelectual-literario, en los espacios de sociabilidad, lo trasladan al discurso social-literario en la prensa periódica. La mujer está presente en los espacios públicos, o semipúblicos, es un elemento activo en el mundo intelectual y literario y adquiere conciencia de su condición femenina.

3. La prensa periódica como otro de los agentes de socialización

El trabajo intelectual de muchas de estas escritoras que participaron activamente en los Salones y Ateneos se extiende a la labor periodística. Entre sus objetivos está el de crear y orientar la opinión de las mujeres, miembros de la sociedad a la que directamente se dirigen sus escritos en las distintas publicaciones.

En los Salones la mujer toma conciencia de clase social y en los Ateneos, a través del intercambio de conocimientos y debates intelectuales, reconoce su identidad como mujer y ésta adquiere conciencia de género. El campo de participación de la escritora en la vida social fue ampliándose y su actividad intelectual y literaria logró conquistar un terreno excepcional, el espacio público y abierto de la prensa periódica. Con ello muestra de manera más patente su visibilidad, y lo hace a través de la colaboración, fundación y dirección de revistas que llegan a numerosas suscriptoras, mujeres burguesas de clase media. Si analizamos las razones de este surgimiento de revistas dirigidas por mujeres a lo largo del siglo, debemos considerar que una de las causas que hicieron posible su fundación y posibilitaron su difusión fue la existencia de un impulso mimético que llevaba a imitar las revistas que se estaban haciendo en otras ciudades europeas.

Contamos con excelentes trabajos que señalan el puesto de la mujer en el canon literario de la época, y presentan la historia de las revistas femeninas (Simón Palmer: 1975; Perinat y Marrades: 1980; Sánchez Llama: 2001, Cantizano Márquez: 2004, etc.). Nuestro trabajo está enfocado hacia la prensa como agente de socialización de la mujer, que consigue establecer, además de su visibilidad, también de manera indirecta, un vínculo entre directoras, redactores hombres y mujeres, y que aglutinan a un elevado número de lectores, en estos casos mayoritariamente mujeres.

Hemos destacado los espacios a los que la mujer escritora y de clase alta ha tenido acceso y en los que, además de entablar relaciones sociales, ha tomado conciencia social y conciencia de su identidad. Dedicamos este apartado final al lugar que la mujer ocupa en la prensa periódica, convertida en transmisora de conocimientos y redactora de discursos persuasivos sobre la condición de la mujer.

Las revistas femeninas que aparecieron de 1822 a 1840 no fueron escritas por mujeres, sino más bien dirigidas a un público femenino. A partir de 1850, y definitivamente en el decenio de 1860, se consolidan las revistas femeninas que fundan y dirigen mujeres

escritoras como Ángela Grassi de Cuenca, María Pilar Sinués de Marco, Faustina Sáez de Melgar o Concepción Gimeno de Flaquer. La presencia de la mujer en la cultura impresa no implica una plena libertad de expresión, pero sí un importante avance, si bien es cierto que muchos de los textos que aparecen en las revistas se limitan a cuestiones domésticas que todavía no plantean una conciencia de socialización de la mujer.

La revista *Ellas* (1851-1853) se ve obligada a moderar el tono reivindicativo por presiones exteriores, debe cambiar su nombre por una designación menos conflictiva (*Gaceta del Bello Sexo, Álbum de Señoritas*) y termina fusionándose en 1853 con *El Correo de la Moda*. Las interferencias de quienes encontraban demasiado radical el discurso de *Ellas*, sin embargo, no impiden que las redactoras de la publicación señalen la ineficacia de las informaciones frívolas destinadas al público burgués femenino e incluyan artículos de literatura y pedagogía. La mujer de clase media, según la revista, necesita ser instruida en materias «que sobre ser de reconocida utilidad, la libren del hastío a que se verá expuesta la mayor parte de su vida por el aislamiento que en general sufren las mujeres» *Ellas*, 3, 1851. No obstante,

> Ya no se aspira tan sólo a proporcionar entretenimiento o una sólida formación moral a la mujer de clase media. El nuevo énfasis pedagógico sugiere más bien evitar su descenso social. De esta manera, junto a discursos más conservadores y próximos al neocatolicismo, que sólo ofrecen una buena educación para adquirir virtudes y moralidad, como madre y esposa, seguramente por influencia anglosajona, se está postulando la presencia de la mujer en el espacio público y su profesionalización dentro del mercado laboral (Apud, Sánchez Llama, 2000: 161).

Es decir, en el discurso escrito se manifiesta cierta inquietud sobre el futuro de la mujer burguesa que carece de apoyos masculinos y *demanda esa independencia económica***.** Las revistas propugnan desde el decenio de 1850 instrucción para la mujer burguesa, porque esta *instrucción* le permitirá acceder a un *trabajo remunerado*, de momento solo en caso de orfandad o viudedad, pero ya es un *indicador de la visibilidad femenina en la sociedad*. Entre las inquietudes que transmiten está el proyecto pedagógico: recomiendan la instrucción para las mujeres de clase media que puedan llegar a carecer de recursos económicos. Aparece por primera vez la defensa o la lucha por la independencia económica de la mujer, a través de su acceso a la sociedad mediante el trabajo.

Tres autoras isabelinas directoras de revistas protagonizaron la década de 1860: Ángela Grassi de Cuenca, Mª Pilar Sinués de Marco y Faustina Sáez de Melgar. Por un lado, responden a los rasgos literarios exigidos por las instituciones culturales pero, por otro, como directoras y articulistas rompieron barreras y demostraron su talento en decenas de obras de todo tipo (Sánchez Llama, 2000).[1]

Aprovechando que estamos en Cádiz, y en 2012, un año de conmemoración tan distinguida, quiero recoger un dato que señala a esta ciudad, cuna del liberalismo y la constitución, como «una de las primeras ciudades españolas en que las mujeres se atrevieron a publicar su opinión». En 1763, en la revista *La pensadora de Cádiz,* Beatriz Cienfuegos afirma que el hecho de ser andaluza «le pone en la posesión de ser natural de una provincia donde las mujeres nacen sabiendo», y además, haber nacido en Cádiz es otra causa para poder esperar de ella semejantes pensamientos. Y esta pensadora es el antecedente de otras que en la primera década del siglo XIX escriben textos y discursos

[1] Figuraron como directoras prestigiosas escritoras (Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Gaceta de las mugeres* 1845) Angela Grassi y Joaquina García Balmaseda, *El Correo de la Moda* 1851, Pilar Sinués, *El Ángel del Hogar* 1864 y Flores y perlas, 1885, Faustina Sáez de Melgar (*La Violeta* 1862, etc Dos fueron obra exclusiva de mujeres: *La mujer 1851 y Gaceta de las mugeres 1845*. Y otras dos revistas de mediados del siglo se publicaron en Cádiz: *El Pensil Gaditano* (Margarita Pérez de Celis) y *El Pensil de Iberia* (María Josefa Zapata).

literarios e ideológicos en la prensa: la gaditana María de Silva o Cecilia Böhl de Faber (Cantizano, 2004: 287).

No olvidemos que a mediados del siglo XIX las escritoras producen su obra en un contexto patriarcal que no admite valores intelectuales en la mujer ni la participación en la esfera pública. En la revista *La Violeta*, (fundada en 1862, subtitulada Revista Hispano Americana, Literatura, Ciencias, Teatros y Modas), Faustina Sáez de Melgar aparece como directora propietaria, pero enseguida su marido pasa a ser el propietario, figurando ella solo como directora. En la sección de Moral del número del 14 de diciembre de 1862, publica Joaquina de Carnicero «El respeto a la familia», con un exordio, argumentaciones, preguntas retóricas, alabanzas, que nos puede servir de ejemplo de este tipo de discurso ideológico sobre la mujer en la sociedad:

> Vivimos en un siglo, mis queridas señoritas (…). Yo os considero, amables lectoras, impregnadas de las mejores ideas de moral; así es que no quiero, ni hablar con vosotras en este caso, ni tener que esforzarme en encareceros hasta qué punto debemos cariño y obediencia a los que nos dieron el ser…

Un asiduo articulista de esta misma revista, Leandro Ángel Herrero, publica en la primera página del número del 28 de diciembre de 1862 un artículo con el título «De la mujer» en el que escribe:

> La condición de las cosas terrestres evidencia este aserto. Existen dos soberanías en el mundo que se le reparten mutuamente, porque es de hecho patrimonio de ambas; la soberanía del hombre y la de la mujer: la diferencia de sexos ha establecido naturalmente los fundamentos de este reinado dual, señalando a cada uno sus atribuciones respectivas. El hombre domina por su fuerza y por su inteligencia: la mujer por su hermosura y la suavidad de sus sentimientos y la sigue alabando en su labor de madre, esposa y hermana.

Discursos de mujeres y hombres que subrayan el espacio de la mujer en la sociedad doméstica y que se caracterizan, como decía Emilia Pardo Bazán, por la «retórica del eufemismo, la omisión y el silencio» (en el «Prólogo» a *Montecristo. Los salones de Madrid.* Publicaciones de *El Álbum Nacional*, pp.13-14).

La propia Faustina Sáez de Melgar, en la Introducción de su libro *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas. De la mujer en todas las esferas sociales,* explica que su deseo es sintetizar en cuanto nos sea posible, el verdadero puesto que según nuestra opinión debe ocupar la mujer en la sociedad (…).

> Hemos dicho, hablando en términos generales, que la mujer no se conoce a sí misma, y esto nace no tanto de su falta de inteligencia como de lo defectuosos que han sido los modelos que se han presentado (…). La familia es el verdadero reino de la mujer, y únicamente en el lugar doméstico es donde reside su trono.

Observamos con gran sorpresa que lo dice una mujer, madre, que además ha recorrido mundo, que escribe y trabaja fuera del hogar. A pesar de la ambigüedad, desconcierto e incoherencia entre su vida y su discurso, parece que no se podía pedir más a la mujer del siglo XIX. Hasta que a finales del siglo, especialmente las revistas de Barcelona, *El álbum del bello sexo 1882 y La Ilustración de la mujer 1884*. Utilizan un lenguaje persuasivo, ya sea para convencer de unos ciertos valores o de mover y remover la conciencia de la mujer para que adopte posturas reivindicativas de sus derechos y libertades, de mejora social, educativa y política. Son los inicios de un discurso que ahora llamaríamos feminista.

En contraposición a aquellos discursos que situaban a la mujer en el espacio del hogar, sin sociabilidad alguna, el hecho de ser directora de la revista, permite a Faustina

Sáez ocupar un espacio de poder de carácter institucional, cuando la revista que dirige, *La Violeta* (1862-1866), es declarada libro de texto oficial (Real Orden 15-XI-1864) para la enseñanza en las Escuelas Normales de Maestras y Superiores de Niñas. En 1893 ocupa otro espacio institucional cuando es nombrada Vicepresidenta honorífica en la Exposición de Chicago por la Dirección de Instrucción Pública de los Estados Unidos. Y formó parte del espacio ideológico de la Sociedad de Señoras de la Asociación Abolicionista Española. Su prestigio literario, adquirido por la adhesión a la ideología literaria y política oficial, le permite ocupar estos espacios institucionales de poder. Años más tarde, gracias a su evolución ideológica y a su activismo político, que llega a identificarse con el liberalismo progresista y apoyo a la Revolución de 1868, preside el *Ateneo Artístico y Literario de Señoras* (1869). Paralelamente a esta evolución ideológica construye un discurso en las revistas en el que abandona en buena medida aquel discurso conservador sobre los valores morales domésticos, y podemos encontrar ya en sus páginas alguna defensa de la situación de la mujer que responde a los ideales liberales.

Y con argumentos de autoridad, apoyados en el prestigio profesional (Hernández Guerrero - García Tejera, 2004:184), escribe ahora Faustina Sáez de Melgar, como redactora y dirigiéndose «Al Público», en estos términos:

> Nuestra bandera está indicada en el título de nuestro periódico, *La mujer,* nuestra misión es la de propagar en nuestro sexo las ideas de progreso que han hecho de la mujer inglesa y norteamericana una mujer fuerte, independiente, instruida y digna, sin apartarse de los deberes que la encadenan al hogar, por los lazos sagrados del amor y de la familia. (*La Mujer,* 8-VI-1871, pp. 1-3).

Le lastran todavía los ideales conservadores, pero adelanta ya una evolución ideológica muy importante.

Asimismo es destacado el protagonismo en la vida social y profesional de Concepción Gimeno de Flaquer, quien desde muy joven estuvo en relación con los círculos literarios y los escritores más distinguidos. Pronuncia conferencias en Roma y en el Ateneo y Círculo de Bellas Artes. Funda y dirige en 1873, en Barcelona, la Revista *La Ilustración de la Mujer*, y en México, en 1883, *El Álbum de la Mujer,* y desde 1890 a 1892 dirige, en Madrid, la revista *El Ateneo Ibero Americano*, revistas en las que colaboran notables escritores (Valera, Joaquina García Balmaseda, Menéndez Pelayo, etc.) y publica numerosos artículos sobre la problemática de la mujer. Recibe la Medalla de Honor de Venezuela por su labor propagandística de la instrucción pública**.** Y formó parte del grupo de mujeres que llevó a cabo el instituto femenino *Las hijas del Sol* (1872) que tenía entre sus objetivos la educación intelectual y moral de la mujer.

Con indignación y crudeza, Concepción Gimeno primero se dirige «A los impugnadores de la mujer» y a continuación arenga:

> Queremos a la mujer libre de la ignorancia, que es la orfandad del entendimiento, la miseria de la inteligencia y el luto del espíritu (…). Es preciso regenerarla, redimirla, alimentar su débil razón; y esto lo conseguiremos dándole el pan de la inteligencia, dándole mucha luz (…). ¡Mujeres, es preciso que trabajéis sin desaliento¡ Probado está que tenéis facultades para ilustraros. (*El Álbum-Iberoamericano*, 30-IV-1984, pp. 184-188. Sánchez Llama (2001:286) lo ha localizado en *El Trovador del Ebro*, 7-XI-1869).

Estas revistas ejercieron una gran influencia social y aportaron una progresiva conciencia feminista de carácter burgués, además de poner de manifiesto la solidaridad en las relaciones profesionales y personales entre las escritoras. Sin embargo, estas mujeres no adquieren conciencia de mujer trabajadora. Tienen conciencia intelectual y de poder pero no de que han entrado en el mundo laboral. Ni la directora ni las redactoras se consideran

trabajadoras sino transmisoras de ideas y conocimientos. ¿Cuál es entonces la repercusión derivada de la actividad de la mujer en estos espacios literarios —Salones, Ateneos, Prensa—?

Constatamos:

La presencia y visibilidad en los medios culturales e intelectuales.
Un reconocimiento que le permite la sociabilidad y propicia la comunicación entre hombres y mujeres.
La elaboración de discursos con autoridad: publicaciones, periódicos, revistas… con una repercusión que alcanza a un gran número de mujeres.
La instrucción en las Escuelas.
La incorporación al mundo laboral.
Y con una dominante: la finalidad persuasiva de todas estas revistas, en un siglo de amplio conocimiento y aplicación de la Retórica.

A las escritoras se les reconoce un rango literario que les permite, en cierta medida, salir de la marginalidad, les propicia una presencia en la sociedad y establecer relaciones con hombres y con otras mujeres. La integración de la mujer en los espacios literarios supone un primer paso muy importante para su toma de conciencia de género y para su reconocimiento intelectual. Ambas cosas serán fundamentales en la lucha por la condición de mujer *trabajadora*, capacitada, por supuesto, también para actividades intelectuales antes reservadas para hombres.

Todo ello se traduce en la toma de conciencia de clase social, conciencia de género, de pertenencia al mundo intelectual, pero no es consciente de su condición de mujer trabajadora, precisamente porque es de clase alta.

Las diferentes relaciones sociales son relaciones de desigualdad, pero también lo son de esfuerzo y constituyen las primeras conquistas de la mujer en una búsqueda de la identidad femenina, muy significativa históricamente.

Quiero concluir con las palabras de Concepción Gimeno en «La mujer de nuestros días» (*El Mundo ilustrado*, 87, 1881, pp. 458-462): «Siglo de las mujeres será denominado por la historia nuestro siglo, pues aunque en él no lo hayamos alcanzado todo, se ha hecho lo más importante, que ha sido destruir absurdas preocupaciones y esparcir con prodigalidad una semilla de progreso que ha de dar los hermosos frutos en épocas nada lejana».

BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN, José Luis (2006), *El Ateneo de Madrid. Historia, Política, Cultura, Teosofía*, Ediciones la Librería, Madrid.

AGUADO, Ana. (2004), «La historia de las mujeres como historia social» en I. del Val Valdivielso, M. S. Tomás, Mª J. Dueñas, C. de la Rosa (coords.). *La historia de las mujeres: Una revisión historiográfica*. Secretariado de Publicaciones e intercambio editorial. Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 57-72.

AUGÉ, Marc. (2005), *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Gedisa, Barcelona.

AYALA, Mª de los Ángeles (2005), «*La mujer española*, de Concepción Gimeno de Flaquer», en *Actas del III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX),* PPU, Barcelona, pp.13-22.

—— (2009), «Concepción Gimeno de Flaquer: El problema feminista» en María Pilar Celma Valero y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Vivir al margen. Mujer, poder e*

institución literaria. Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Segovia, pp. 291-301.

—— «*Una Eva moderna.* Última novela de Concepción Gimeno de Flaquer». *Aleua 20,* pp. 61-73.

AZAÑA, Manuel (2008), *Tres generaciones del Ateneo,* en *Obras Completas*, Taurus, Madrid.

CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasina «La mujer en la prensa femenina del siglo XIX», *Ámbitos. Revista Internacional de comunicación*, nº 11-12, 2004, pp. 281-198.

CANTOS CASENAVE, Marieta (2000), «Sociabilidad doméstica y sociabilidad pública a través de la literatura dieciochesca» en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 8, pp. 29-39.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa M. (2007), «Preludio de una emancipación: La emergencia de la mujer ciudadana», *Cuadernos de Historia Contemporánea. Anejos*, VI, p. 155-179.

ESPINA, Antonio (1995), *Las tertulias de Madrid,* Alianza, Madrid.

FREIRE, Ana María (2002), «Salones y teatros de Sociedad en el siglo XIX» en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.). *Espacios de la comunicación literaria.* Madrid, CSIC, pp. 149-160.

GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana (2009), «Carolina Coronado: lectura de personajes literarios femeninos», en *Vivir al margen. Mujer, poder e institución literaria*, Mª Pilar Celma y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), Segovia, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 267-280.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y María del Carmen García Tejera (2004), *El arte de hablar. Manual de Retórica Práctica y Oratoria Moderna,* Ariel, Barcelona.

LABRA Y CADRANA DE, Rafael María (1878), *El ateneo de Madrid: sus orígenes, desenvolvimiento, representación y porvenir.*, Madrid, s/d.

LLORENS, Vicente (1980), *El romanticismo español*, Castalia, Madrid.

MUÑOZ OLIVARES, Carmen (2000), «Concepción Gimeno de Flaquer y Sofía Casanova: novelistas olvidadas de principios de siglo», en Marina Villalba Álvarez (coord.) *Mujeres Novelistas en el Panorama Literario del Siglo XX.* Universidad de Castilla-la Mancha, Cuenca, pp. 95-106.

PARDO BAZÁN, Emilia (1999), «Crónicas de España», en *La obra periodística completa, en La Nación de Buenos Aires* (1879-1921), ed. De Juliana Sinovas Maté, Diputación Provincial de A Coruña, A Coruña, vol. II.

REBOREDO OLIVENZA, José Daniel (s. a), *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Vitoria 1866-1900.* Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (2000), «La Institución Académica en el siglo XVIII: sociabilidad y quehacer literario», en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 8, pp. 3-28.

RUBIO CREMADES, Enrique (1985), «Introducción y notas», a *Juanita la larga* de Juan Valera, Castalia, Madrid.

RUIZ SALVADOR, Antonio (1971), *El Ateneo científico, literario y artístico de Madrid (1835-1865)*, Támesis Books Limited, London.

SÁNCHEZ LLAMA, Iñigo (2000), *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Cátedra, Madrid.

—— (ed.) (2001), A*ntología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*0, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz.

SÁNCHEZ, José Luis (1989), *El Ateneo de Palencia 1876-1926*. Palencia, s/e.

SIMÓN PALMER, María del Carmen (1974), «Revistas españolas femeninas del siglo XIX», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo.* Gran Canaria, Confederación Española de Cajas de Ahorro, pp. 401-445.

—— (1991), *Las escritoras españolas del siglo XIX. Catálogo Bio-bibliográfico*, Castalia, Madrid.

—— (1993), *Revistas femeninas madrileñas.* Artes Gráficas Municipales, Madrid.

—— (2001), «Puntos de encuentro de las mujeres en el Madrid del siglo XIX», en *RDTP*, LVI.).

THION SORIANO, Dolores (2011), «Joaquina García Balmaseda: una escritora isabelina al servicio de la mujer». *Anales de Literatura Española*. N. 23, pp. 381-403

MADAME DE STÄEL, UNA FEMINISTA «AVANT LA LETTRE»: *DELPHINE* O LOS LÍMITES DE LA LIBERTAD DE LAS MUJERES EN UNA SOCIEDAD ARISTOCRÁTICA

Beatriz Martínez Ojeda / Cristina Huertas Abril
Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

La novela en Francia conocerá durante el siglo XVIII una boga considerable, hasta el punto de convertirse en un género literario mayor o en el género por excelencia que más tarde llegaría a ser. Liberándose prácticamente dos siglos, y rechazando someterse a formas fijas, llegará a ser el género de moda, atendiendo a una doble divisa: variedad y libertad. Según Marthe Robert, su poder se explica por la capacidad del género para tratar sobre todo tipo de cuestiones y problemas, por su flexibilidad y por las nuevas formas adoptadas por los novelistas:

> Avec cette liberté du conquérant dont la seule loi est l'expansion indéfinie, le roman qui a aboli une fois pour toutes les anciennes formes classiques (...) s'approprie toutes les formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés. Il s'empare de secteurs de plus en plus vastes de l'expérience humaine dont il donne une reproduction en l'interprétant à la façon du moraliste, d'historien, du théologien, du philosophe. (*Roman des origines et origine du roman*).

Sin embargo, durante los siglos XVII y XVIII, la novela había sido menospreciada, siendo objeto de interminables y violentas reprobaciones y censuras: hombres de religión, filósofos e incluso novelistas no cesaban de denigrarla y condenarla. El cambio ya empieza a vislumbrarse con Diderot (2004: 900), que en 1761 afirmará contundentemente:

> Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans.

A finales de siglo el *Dictionnaire de la Académie Française* (1798) la definirá del siguiente modo: «Ouvrage ordinairement en prose, contenant des fictions qui représentent des aventures rares dans la vie et le développement entier des passions humaines».

De un modo curioso, y a pesar de todas las reprobaciones y admoniciones soportadas por el género novelístico, será el que mejor resista a las turbulencias de la historia del país francés, ocurriendo un hecho relevante y en parte paradójico: será el único género que atraviese la Revolución Francesa sin aparente daño ni secuelas, y con los mismos caracteres en 1760, en 1790, en 1800 ó en 1820, y esto a pesar de la casi desaparición de nuevos títulos entre 1793-1794.

La escasa producción de todos los géneros literarios que trae como consecuencia la Revolución y el Imperio, etapas en las que napoleón domeña voluntades y libertades, va a propiciar un nacimiento notable de una clase social en el mundo de las letras: ante la restricción de ideas y pensamientos a todos los hombres de letras, la mujer, no tan sospechosa de predicar o adoctrinar con la pluma como lo había sido el hombre, va a emerger como ente social , convirtiendo la literatura de narración en el terreno de las novelistas, sobre todo en Francia y en países francófonos, donde surgen mujeres de una clase social alta, bien por ascendencia, bien por casamiento que parecen aplicar la definición del diccionario citada y que reivindican describir en sus heroínas locas y furiosas pasiones, como así ocurre en las obras de Isabelle de Charrière (1740-1805), Ysabelle de Montolieu (1751-1832), Madame de Genlis (1746-1830), Madame de Krudener (1764-1824), Madame

Cottin (1770-1807), Madame de Souza (1761-1836) y Madame de Staël (1766-1817). Esta última Anne-Louise Germaine Necker, baronesa Staël-Holstein, hija del banquero Necker será la introductora del Romanticismo alemán en Francia. Sus novelas *Delphine* (1802) y *Corinne ou l'Italie* (1807) representan la defensa de la libertad de elección sentimental sobre los convencionalismos sociales y un alegato en favor de la libertad y el desarrollo de la mujer.

1. LA FIGURA DE LA AUTORA

Hija del famoso banquero Necker, así como del Siglo de las Luces, Mme de Staël vivió en una época en la que las mujeres apenas tenían derecho al uso de la palabra, sobre todo si se trataba de opinar en filosofía o en política. Este hecho condicionaría toda su vida, al verse enfrentada a una personalidad tan opresora como la del Emperador que la obligaría a exilios continuos debido a su filiación política y a su libre pensamiento, a lo que estaba acostumbrada desde muy temprana edad al asistir a las tertulias del Salón de su madre con los enciclopedistas y filósofos, así como a la compañía de los amigos del padre, reputado banquero ginebrino y ministro de Luis XVI. Favorable a la Revolución en un primer momento, dado que le parecía favorecer el progreso al que ella aspiraba, debió pronto abandonar Francia tras arriesgar su vida en las masacres revolucionarias de 1792; de este modo, emigra y se instala en Londres y luego en el castillo de Coppet (Suiza), en las orillas del lago Leman.

De vuelta a París en 1795, su liberalismo le atraerá la enemistad de Napoleón, que en 1803 le prohíbe acercarse a menos de cuarenta leguas de la capital, a la que no volverá hasta la caída del Emperador, aunque nunca dejaría de interesarse y comprometerse en la política francesa. En Suiza conocerá a Benjamin Constant, con quien mantendrá relaciones sentimentales hasta 1808. Durante diez años alterna sus estancias en el castillo de Coppet con numerosos viajes: en 1804 conoce a Goethe y a Schiller en Alemania y emprende un viaje por Italia. De 1812 a 1813 recorre diversos países europeos, regresando a París donde reabre su salón. Casada desde 1786 con el barón sueco de Staël-Holstein, se separará de él en 1800. En 1816 se casará en secreto con John Rocca, en febrero de 1817 sufre un ataque de parálisis y muere en julio de ese año, siendo inhumada en su castillo de Coppet. Sus dos novelas, *Delphine* y *Corinne*, ayudan a conocer mejor a esta excepcional mujer que se debatirá entre las exigencias del corazón y los deberes del *esprit*. Las dos inauguran el feminismo romántico, que más tarde se expandirá en el personaje y la obra de George Sand: la mujer es la encarnación ejemplar del individualismo del corazón, víctima a la vez de la sujeción social y de la cobardía o impotencia masculina. A través de sus heroínas Mme de Staël se describe a sí misma, habiendo contribuido enormemente a la entrada del Romanticismo en Francia con sus obras teóricas, sobre todo *De l'Allemagne* (1813)

2. *DELPHINE*

La novela se desarrolla en París entre 1789 y 1792. Delphine d'Albémar, una joven viuda educada por un tutor que le ha dado su apellido, sigue su modelo de «Homme des Lumières»; éste, que ha combatido en la guerra de América, ha sabido enseñarle a su protegida a reflexionar por sí misma y a liberarse de los prejuicios o del yugo de la opinión de la gente. A la muerte de su tutor, Delphine ha adquirido un espíritu de libre examen, pero su libertad e independencia no evitan que se deje llevar por su bondad, haciendo y actuando de un modo que los demás condenan. Como rica, generosa e inteligente que es, su mayor deseo es contribuir a la felicidad de todos los que la rodean; de ahí que trate de arreglar el matrimonio de Matilde de Vernon (prima lejana y amiga de Delphine) con Léonce de Mondoville, llegado de España y que no conoce a su futura esposa.

Al encontrarse con Delphine, Léonce se enamora de ella, que a su vez lo hace de él. Numerosos obstáculos se oponen a su felicidad: celos, intrigas y acontecimientos políticos, todo parece estar en contra de ellos. Comprometida por salvar el honor de un amigo, Delphine pierde a su amante, que celoso y contrariado se casa con Mathilde: Tras hablar de nuevo los dos, Delphine se disculpa y Léonce vuelve a recuperar su pasión por ella, pero por principios no se decide a divorciarse, ya que está atrapado en el medio social en el que se desenvuelve, aunque comprenda la necesidad de tomar una decisión arriesgada. Carcomida por la pena, Delphine entra en un convento; Léonce, por su parte, enviuda y parte en su busca. Desesperado por no conseguir lo que quiere, se enrola en la guerra civil, siendo fusilado por los revolucionarios. Delphine, al enterarse, se suicida.

La novela epistolar *Delphine* (1802), la vida de una joven hermosa e inteligente que es víctima de una sociedad represiva, fue en parte una transposición de las ideas expuestas en *De la littérature*. El éxito de *Delphine* la convertiría definitivamente en una escritora célebre y concitaría las iras de Napoleón por su denuncia de la falta de libertad de las mujeres para decidir sobre su propio destino y su reivindicación del divorcio (institución introducida en 1792, que el entonces cónsul vitalicio consideraba suprimir), así como sus críticas al despotismo y su elogio del libre examen protestante y la tolerancia religiosa. En 1804 tuvo que partir a un nuevo exilio, narrado en su obra póstuma *Dix ans d'exil* (1818).

La utilización en la novela de la forma epistolar representaría una gran ventaja para la autora en su afán de llegar al público lector y transmitirle sus ideas progresistas y feministas, ya que, manejada hábilmente y con discernimiento, la prosa epistolar ejerce un encanto indiscutible. A ello podía unirse la ventaja de que se adaptaba a la perfección a la imagen que reflejaba la vida cotidiana. El público de lectores prefería leer hechos reales, verosímiles, aventuras auténticas, relatos en los que la ficción estaba al servicio de la realidad. Gracias a su plasticidad, la fórmula epistolar ofrecía al novelista posibilidades ilimitadas, como ya notara Montesquieu en «Quelques réflexions sur les *Lettres persanes*»:

> dans les romans ordinaires, les digressions ne peuvent être permises que lorsqu'elles forment elles-mêmes un nouveau roman. On n'y saurait mêler de raisonnements, parce qu'aucuns des personnages n'y ayant été assemblés pour raisonner, cela choquerait le dessein et la nature de l ouvrage. Mais, dans la forme des lettres où les facteurs ne sont pas choisis, et où les sujets qu'on traite ne sont dépendants d'aucun dessein ou d'aucun plan déjà formé, l'auteur s'est donné l'avantage de pouvoir joindre de la philosophie, de la politique et de la morale à un roman, et de lier le tout par une chaîne secrète et, en quelque façon, inconnue.

En definitiva, la forma epistolar valía para todo tipo de intrigas y se adaptaba a todo los tonos: desde el «roman sentimental» al «roman terrifiant» y al «récit libertin».

Publicada su novela cuando la autora tenía 36 años, Mme de Staël trata en *Delphine* de defender a la mujer, así como de justificar los dictados de su propio corazón y su conducta; era esta empresa ardua, pues la autora pretende no vulnerar la moral establecida y glorificar las faltas de la protagonista al confesarlas, propósito que, a nuestro parecer, habría sido más sencillo si hubiera convertido a su heroína en una mujer culpable y la hubiera absuelto más tarde, alegando que sin duda merece el perdón pues tan solo es una víctima más del amor desmedido.

La aparición de la novela suscitaría violentas y virulentas críticas, sobre todo por parte de periodistas y políticos, como si el Emperador hubiera tocado a rebato e iniciado una campaña infamante contra el feminismo esbozado en el relato. El ya mencionado Joseph Fiévée, en esa época corresponsal secreto de Napoleón, criticará las ideas feministas en un artículo aparecido en el *Mercure de France* (cit. en Balayé 1986: 41):

> Delphine (...) est une tête exaltée; (...) elle est philosophe et déiste, et, ce qui est pis, elle est si bavarde, qu'elle parle toujours la première. Parler est pour elle le bonheur suprême (...) Ce caractère existe, et Madame de Staël a pu le peindre; mais elle a eu tort de croire qu'une femme pareille inspirerait de l'intérêt.

El abogado y político Pierre-Louis Roederer, califica a la protagonista de indecente, escribiendo lo siguiente sobre su atracción por Léonce de Mondoville: (cit. en Balayé 1986 : 42) «Une femme qui se laisse approcher ainsi est déjà souillée, l'adultère est là, dans l'embrasement de deux imaginations qui ne peuvent plus s'attacher à aucun devoir, ni tenir dans aucune vertu».

Actualmente, las ideas contenidas en la novela, que son sólo el germen de la posterior revolución feminista que se iniciaría en EE. UU. un siglo y medio más tarde, son contempladas con toda benevolencia y comprensión, a pesar de que las novelas de Mme de Staël sean las que más han envejecido de toda su obra, siendo mucho más actual su ensayo *De l'Allemagne*, que contribuiría en buena parte al triunfo del Romanticismo en Francia.

3. SELECCIÓN DE FRAGMENTOS DE *DELPHINE* QUE ILUSTRAN LA CONCEPCIÓN FEMINISTA DE LA AUTORA

Mme de Stäel pone de manifiesto a través del personaje principal de su obra, Delphine d´Albémar, una amplitud de miras que aventaja sobremanera a la del resto de personajes femeninos de la novela. Las convenciones sociales contrastan flagrantemente con el espíritu independiente y liberal de la protagonista, discrepancia que la autora trata de evidenciar desde el principio del relato. Las damas aristocráticas con quienes se relaciona Delphine aprueban la condición accesoria de la mujer y censuran todas aquellas actitudes que se alejen lo más mínimo de sus arraigadas costumbres. A este respecto, es preciso aludir a Matilde de Vernon, personaje que evidencia una actitud de sometimiento ante los deseos del hombre, en claro contraste con las convicciones individualistas de Delphine. Los siguientes fragmentos del texto original, acompañados de sus traducciones al español[1] para facilitar la comprensión, dan buena cuenta del carácter subyugado de Mlle de Vernon, para quien la naturaleza subversiva de la protagonista es la única causa de su infelicidad.

> Ma cousine, où en serions-nous si toutes les femmes prenaient ainsi pour guide ce qu´elles appelleraient leurs lumières? Croyez-moi, ce n´est pas seulement par les fidèles qu´une telle indépendance est blâmée; les hommes qui sont le plus affranchis des vérités traitées de préjugés dans la langue actuelle veulent que leurs femmes ne se dégagent d´aucun lien; ils sont bien aises qu´elles soient dévotes, et se croient plus sûrs ainsi qu´elles respecteront et leurs devoirs et jusque´aux moindres nuances de ces devoirs (Lettre II. Réponse de Matilde de Vernon à madame d´Albémar. Paris, ce 14 avril 1799).

> Prima mía, ¿qué sería de nosotras si todas la mujeres se dejasen dominar por lo que dictan sus ideas? Creedme, no sólo las mujeres más comedidas censuran tal actitud; incluso hasta los hombres que más desdeñan los prejuicios de nuestra sociedad, prefieren que sus esposas no se liberen de sus ataduras; se sienten más a gusto cuando sus esposas son devotas y más felices cuando estas respetan hasta el más mínimo detalle sus obligaciones.

> Vous le dites vous-même, vous n´êtes pas heureuse: c´est un avertissement du ciel. Pourquoi n´êtes-vous pas heureuse ? Vous êtes jeune, riche, jolie ; vous avez un esprit dont

[1] Las traducciones ofrecidas son nuestras.

> la supériorité et le charme ne sont pas contestés ; vous êtes bonne et généreuse: savez-vous ce qui vous afflige? C´est l´incertitude de votre croyance; et, s´il faut tout vous dire, c´est vous sentez aussi que cette indépendance d´opinion et de conduite, qui donne à votre conversation peut-être plus de grâce et de piquant, commende déjà à faire dire du mal de vous, et nuira sûrement tôt ou tard à votre existence dans le monde (Lettre II. Réponse de Matilde de Vernon à madame d´Albémar. Paris, ce 14 avril 1799)

> Incluso vos misma decís que no sois feliz: es una advertencia del cielo. ¿Por qué no sois feliz? Sois joven, rica y bonita; vuestro ingenio y encanto son incuestionables y, además, sois buena y generosa. ¿Sabéis qué os aflige? La incertidumbre de vuestras convicciones; y, he de decir más, esa libertad de opinión y de conducta que os caracteriza y que hace de vuestra conversación algo gracioso y atractivo, comienza a afectaros y, tarde o temprano, perjudicará vuestra existencia mundana.

Los pretenciosos juicios de valor de Matilde de Vernon, constituyen la ocasión idónea para que Delphine d'Albémar pueda exhibir ante el lector los transgresores criterios morales que definen su comportamiento. Es, por excelencia, la parte del relato en la que queda más al descubierto la concepción feminista de la autora. Tal y como pone de manifiesto el fragmento que transcribimos y traducimos a continuación, Delphine d'Albémar rebate las acusaciones de su prima, revelando que su conducta, que heredó de su maestro, no se supedita a las convenciones arbitrarias de la sociedad, ni se subyuga ante las inflexibles normas que rigen el comportamiento de cada sexo, sino que únicamente se pliega a lo que su consciencia generosa y bondadosa estima como acertado.

> Vous m´accusez de n´être pas aussi bonne catholique que vous, et de n´avoir pas assez de soumission pour les convenances arbitraires de la société […] Orpheline dès mon enfance, je n´ai compris des idées religieuses que ce que M. d´Albémar m´en a enseigné; et comme il remplissait tous ses devoirs de la justice et de la générosité, j´ai cru que ses principes devaient suffire à tous les cœurs. M. d´Albémar connaissait peu le monde, je commence à le croire; il n´examinait jamais dans les actions que leur rapport avec ce qui est bien en soi, et ne songeait point à l´impression que sa conduite pouvait produire sur les autres. Si c´est être philosophe que penser ainsi, je vous avoue que je pourrais me croire des droits à ce titre, car je suis absolument, à cet égard, de l´opinion de M. d´Albémar: mais si vous entendiez par philosophe la plus légère indifférence pour les vertus pures et délicates de notre sexe; si vous entendiez même par philosophie la force que rend inaccessible aux peines de la vie, certes je n´aurais mérité ni cette injure ni cette louange; et vous savez bien que je suis une femme, avec les qualités et les défauts que cette destinée faible et dépendante peut entraîner (Lettre III. Delphine à Matilde)

> Me acusáis de no ser tan buena católica como vos y de no someterme a las convenciones arbitrarias de la sociedad […] Huérfana he sido desde mi infancia y no he aprendido más que las cuestiones religiosas que M. d'Albémar me enseñó; y como él cumplía con sus deberes atendiendo únicamente a la justicia y a la generosidad, creí que sus principios debían bastar para satisfacer las exigencias de los demás. M. d'Albémar no conocía lo suficiente este mundo, empiezo a entenderlo, pues únicamente cuidaba que sus acciones no se alejasen del bien, sin reparar en cómo su conducta podría ser considerada ante los ojos de los demás. Si esto significa ser filósofa, he de confesaros que me siento en posición de ser llamada por ese título, pues soy totalmente partidaria de la opinión de M. d'Albémar; pero si entendéis por filósofa a aquella que desdeña las virtudes puras y delicadas de su sexo o a aquella que es inaccesible a las penalidades mundanas, no merezco entonces ni tal injuria ni tal elogio; sabéis bien que soy una mujer y, como tal, poseo las cualidades y los defectos inherentes a esta constitución débil y dependiente.

Pese a estar en discordancia absoluta con Matilde de Vernon, Delphine hace gala de una postura admirable de tolerancia y respeto, que demuestra una vez más lo aventajado del ingenio de la protagonista:

> Mais ne pouvons-nous donc nous aimer, malgré la différence de nos goûts et de nos opinions? […] laissez chacun en paix chercher au fond de son cœur le soutien qui convient le mieux à son caractère et à sa conscience (Lettre III. Delphine à Matilde)
>
> ¿Pero por qué no hemos de amarnos pese a lo diferente de nuestros gustos y opiniones? […] Permitid que cada uno busque en el fondo de su corazón el amparo de quien mejor se adapta a su carácter y consciencia.

En último término es preciso añadir que, a pesar de la fortaleza de espíritu y del recio carácter de Delphine d´Albémar, percibimos a lo largo de la obra que su pasión exaltada por Léonce de Mondoville, máximo defensor de las costumbres sociales, va mermando sus convicciones hasta el punto de llevar a la protagonista a condicionar sus propias acciones para no levantar una opinión desfavorable ante los demás —lo que supondría decepcionar a su amado. Aun así, la protagonista no puede renunciar a su inquebrantable código ético:

> Écoutez-moi, Léonce, lui dis-je avec enthousiasme, je vous aime, vous le savez, je ne chercherais point à vous le cacher, quand même vous l'ignoreriez encore; loin de moi toutes les ruses du cœur, même les plus innocentes : mais je l'espère, je ne sacrifierai pas à cette affection toute-puissante les qualités que je dois aux chers amis qui ont élevé mon enfance : je braverai le plus grand des dangers pour moi, la crainte de vous déplaire, oui, je le braverai, quand il s'agira de porter quelque consolation à un être malheureux.
>
> Escuchadme Léonce, dije con entusiasmo, os amo y lo sabéis, no podría ocultarlo aunque lo ignoraseis. No hago uso de las artimañas del corazón, ni siquiera de las más inocentes. Debéis saber que nunca sacrificaré por esta arrolladora pasión las virtudes que debo a mis más estimados amigos que me acompañaron desde mi infancia. Me enfrentaré a los peores peligros que pudieran sobrevenirme, al temor de ofenderos, sí, incluso a esto me enfrentaré, cuando se trate de consolar a un ser desgraciado.

4. CONCLUSIÓN

Tras la Revolución Francesa, en los primeros años del siglo XIX, la novela es el único género literario que parece poder expresar el alma de la época, más que la vida exterior y las costumbres. Algunos novelistas evocarían, de un modo muy agradable, como en un tono pastel, la Francia que su juventud había conocido, la de Luis XVI; de los acontecimientos y de los hombres de La Revolución y El Imperio no escriben casi nada. Podemos encontrar algunas páginas de Pigault-Lebrun sobre El Terror,[2] de Fiévée sobre El Directorio[3] y de Mme de Souza sobre la emigración. En este sentido, *Delphine* es una obra

---

[2] *Les Cent-vingt jours*.

[3] Joseph Fiévée (1767-1839), periodista y escritor parisino, fue agente secreto francés. Hijo de un restaurador, se convirtió en impresor en La Revolución editando *La Chronique de Paris*, importante diario de la época en el que hizo su aprendizaje como periodista. Hecho prisionero bajo El Terror, redactó en la clandestinidad una novela sobre los valores de la época y sus agitaciones, *La Dot de Suzette*, que resultó ser un gran éxito literario en 1798. Curioso personaje que vivió en una época tan peligrosa una relación homosexual con gran libertad. Casado en 1790, su mujer murió en un parto dejándolo en el mundo con un hijo. Vivió de un modo natural y sin tapujos con su amigo Théodore Leclercq, desde finales de 1790. Al enviarlo Napoleón a una misión en Inglaterra, recogió a su amigo y a su hijo en su casa. Las crónicas de la época indican que «il transforme son

curiosa y significativa, ya que la acción se desarrolla en París entre 1790 y 1792. El protagonista, Léonce de Mondoville, morirá en Chaumont, fusilado por los republicanos; y sin embargo Mme de Staël, que había asistido a las escenas más conmovedoras de La Revolución, parece como si no hubiera guardado recuerdo alguno en su memoria al escribir la novela. Así, la autora describe en varios pasajes las doctrinas de La Revolución y extrae las consecuencias morales, pero las peripecias y los actores del drama parecen totalmente al margen de aquella.

Y es que, en realidad, lo que a la escritora le interesa es poner de relieve la fragilidad, la debilidad de la condición femenina respecto de los hombres. Ante los condicionamientos de la clase social, y no olvidemos que la suya es la más alta, Mme de Staël se rebela, adelantándose en su tiempo a la gran defensora de los derechos de la mujer en todos los campos: George Sand, aunque su rebelión sea sólo un esbozo y no tenga la consistencia de esta última, que lleva a sus límites no sólo en su obra sino por medio del ejemplo de su propia vida: si la mujer es una especie de muñeco para el hombre, de cuyas veleidades depende a lo largo de su vida, Sand va a devolverles su propia medicina utilizando sus encantos e inteligencia para seducirlos y comportarse con ellos como estos hacen con el sexo femenino.

Está claro que la rebelión de Mme de Staël es solo un avance de los que más tarde ocurrirá, posiblemente debido a la pertenencia de su clase social, sometida a unas normas rígidas de comportamiento por una educación muy dirigida a su condición de mujer. De cualquier modo, el hecho de que la autora, a pesar de que hubiera podido llevar una vida placentera y rica en lo concerniente al espíritu, optara por no aceptar los sistemas imperantes de sometimiento de su sexo, e hiciera frente a la sociedad y al todopoderoso Emperador, demuestra una grandeza de miras fuera de lo común, como corresponde a una mujer excepcional en su vida y en su obra.

BIBLIOGRAFIA.

BALAYE, Simone (1973), «Le Geste de dissimulation dans *Delphine*», en *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*.

—— (1979), *Madame de Staël, Lumières et Liberté*, Klincksieck, Paris.

—— (1984) «Destin de femmes dans Delphine», en *Cahiers Staéliens*, nº 35.

—— (1986) «*Delphine* de Madame de Staël et la presse sous le Consulat», en *Romantisme*, volume 16, nº 51, 1986, pp. 39-48.

CAAMAÑO, Juan Ángel (trad.) (1828), *Delfina o la opinión*, Imprenta de D. Pedro Beaume, Bordeaux.

D'EAUBONNES, Françoise (1966), *Une femme témoin de son siècle, Germaine de Staël*, Flammarion, Paris.

DIDEROT, Denis (2004), «Éloge de Richardson», en *Contes et romans*, éd. par Michel Délon, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, pp. 895-911.

DIDIER, Béatrice (1966) «Le Paysage chez Mme de Staël», en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier 1966.

DIESBACH, Ghislain de, (1983, rééd 2008), *Madame de Staël*, Perrin. Paris.

GARRY-BOUSSEL, Claire (2002) *Statut et fonction du personnage masculin chez Madame de Staël*, Honoré Champion, Paris.

---

ami en maîtresse de maison faisant les honneurs des salons de la préfecture pour le plus grand ébahissement de ses administrés». La pareja está enterrada en la misma tumba en el cementerio parisino de Père-Lachaise.

En el *Trésor de la langue française,* en la entrada *Ménage*, podemos leer: «Cohabitation de deux personnes, de même sexe, de sexe différent ou de même famille. Faire ménage commun avec qqn ; tenir ménage avec qqn. Toute la société s'est mise à parler du ménage masculin de Fiévée et de Th. Leclercq».

GOODDEN, Angelica (2008) *Madame de Staël: the dangerous exile,* Oxford University Press, Oxford.

GUTWIRTH, Madelyn (1978), *Madame de Staël, Novelist: The Emergence of the Artist as Woman,* University of Illinois Press, Urbana.

HEROLD, J. Christopher (1962) *Germaine Necker de Staël*, Plon, Paris.

LANG, André (1958), *Une vie d'orages, Germaine de Staël,* Calmann-Lévy, Paris.

OMACINI, Lucia (1973), «Quelques remarques sur le style des romans de Mme de Staël, d'après la presse de l'époque, 1802-1808», en *Annali di Ca' Foscari*, Venezia.

SCHIFFER, Liesel (2008), *Femmes remarquables au XIX siècle*, Vuibert, Paris.

STAËL, Mme de (1987) *Delphine*, *édition critique para Simone Balayé et Lucia Omacini*, Droz, Genève.

WINOCK, Michel (2010), *Madame de Staël*, Fayard, Paris.

GEORGE SAND: FEMINISMO Y COMPROMISO SOCIAL

Soledad Díaz Alarcón
Universidad de Córdoba

1. INTRODUCCIÓN

George Sand, no es en absoluto un personaje desconocido. Las publicaciones sobre su vida pública y privada, su obra, su ideología política, su compromiso social han proliferado a lo largo de los más de dos siglos transcurridos desde su muerte, de ahí que no resulte empresa fácil descubrir nuevas aportaciones de esta emblemática escritora.

Varios son los tópicos que se perfilan al nombrar a esta autora: una mujer que fuma cigarros enfundada en una levita, la amante de Musset, la autora de *La Mare au diable* y de *La Petite Fadette*, rasgos de sobra conocidos y en los que muchos, amparándose en la imagen que la crítica literaria proyectaba de ella, se han detenido etiquetándola como la amante de Sandeau, Musset, Chopin o Manceau, en lugar de reconocer en ella a una gran escritora, como ya lo hicieran Balzac, Flaubert, Dostoïevski o Proust. Gran escritora y prolífica, no hay más que echar un vistazo a su extensa obra: noventa novelas, de entre las que destacamos las célebres *La Mare au diable, La Petite Fadette, Indiana, Lélia, Les Maîtres sonneurs,* etc.; escritos autobiográficos (*Lettres d'un voyageur, L'histoire de ma vie)*; teatro (*Les Beaux Messieurs de Bois-Doré, Le Marquis de Villemer, Le roi attend*); cuentos (*Contes d'une grand-mère*), artículos o su correspondencia, editada por Georges Lubin en veintiséis volúmenes. Aunque bien es cierto que la mayoría ha sido relegada al olvido durante mucho tiempo, tras las celebraciones con motivo del bicentenario de su nacimiento, en 2004, la figura de G. Sand se revitaliza.

Pero ¿cuáles son las características que definen a esta célebre escritora? Veamos algunas de las más destacadas:

—Trabajadora incansable. En su carta a Frédéric Girerd, Sand comenta: «J'espère avoir le temps de travailler car en travaillant non seulement on gagne l'argent dont on a besoin mais on oublie les besoins qui font désirer l'argent»[1] (Sand, 1964: t. IV, 810) citado por Mallet (1976: 94). Para comprender a esta creadora hemos de recordar que forma parte de la primera generación de autores que, en el siglo XIX, ha podido vivir de su oficio, escritores tales como Balzac, Victor Hugo, Eugène Sue, etc., aunque ella fue la primera mujer[2] que lo logró. Pinta paisajes y retratos, confecciona cajas, adornos de seda, madera o cuero para sus amigos, pero en París, todas las mujeres dibujan, pintan o cosen, por ello se deja seducir por la propuesta de Jules Sandeau de desarrollar su talento comunicativo, como periodista y más tarde como novelista. Lectora infatigable desde su infancia y con un increíble don para comunicar, empieza a escribir alentada por sus amigos y por la separación de su esposo, motivo por el que se ve obligada a ganar dinero. Educada en una férrea disciplina por su abuela paterna, asume una cantidad de trabajo excepcional para poder hacer frente a los gastos de mantenimiento de una familia y una casa y para asegurar su libertad. Redacta su primera novela junto a Jules Sandeau, *Rose et Blanche*, de la que nos dice en su carta a E. Regnault: «Il est cinq heures du matin, je travaille depuis sept heures

[1] «Espero tener tiempo para trabajar, puesto que trabajando, no solo se gana el dinero necesario, sino que además se olvidan las necesidades que hacen desear el dinero.» (Esta traducción y las siguientes son nuestras). Carta à Frédéric Girerd, noviembre 1839.

[2] Es cierto que en el siglo XIX otras mujeres han escrito y han demostrado un innegable talento como Marie d'Agoult, pero Sand ha sido la única que logró vivir de su creación.

du soir, j'ai fait un volume en cinq nuits»[3] (Sand, 1964: t. I, 939). Su facilidad y rapidez sorprenden sobremanera: en 1846, quince años después de *Rose et Blanche*, escribe *La Mare au diable* en cuatro días. El éxito llega rápido con *Indiana* (1832), que escribe sola y firma George Sand. Producir a esta velocidad demanda una intensidad de esfuerzo anormal y no exagera mucho cuando se queja en su carta a A. Duteil de no tener tiempo «ni de manger, ni de dormir»[4] (Sand, 1964: t. IV, 555), citado por Mallet (1976: 103). Su fuerte personalidad, contrastada y apasionada, su generosidad, su amor por los demás, por la vida, no deben hacernos olvidar que pasaba catorce horas al día escribiendo y que su mayor pasión era el amor al trabajo. En cuanto a su método de trabajo, anárquico en su primera época, se hará paulatinamente más riguroso y mantendrá este ritmo creativo hasta su muerte.

—Intelectual. Su vasta cultura se debe, en parte, a su abuela paterna Mme Dupin de Francueil quien la enseña sobre todo música italiana y alemana (Boccherini, Porpora, Haydn). A la muerte de su abuela va a vivir con su madre a Nohant donde aprende el patois y la rudeza del carácter campesino propio de los niños del pueblo con los que juega. Durante sus dos años de estancia en el convento de las Augustines Anglaises lee con pasión la *Vie des saints*, sin renunciar a las lecturas más variadas: de Rousseau a Franklin, de Mably a Locke, de Condillac a Montesquieu, de Bacon a Bossuet, de Aristóteles a Leibniz, de Shakespeare a Taso, Chateaubriand, Byron, La Bruyère, Molière, Montaigne. Su instructor Deschartres le hace dar clases de anatomía, le enseña latín, dialéctica, versificación francesa, griego, matemáticas y botánica. Su despierta curiosidad aviva su interés por las ciencias más diversas: sentía un placer extraordinario por la observación de la naturaleza, absorbía cualquier detalle presente ante sus ojos y lo interiorizaba, de ahí que estudie ciencias naturales, mineralogía, pero también derecho, economía, política, filosofía o historia. Atraída por las costumbres de Berry, publica una serie de artículos de carácter etnológico (*Mœurs et coutumes du Berry*, *Les Visions nocturnes dans les campagnes*) e investiga la literatura oral.

—Transgresora: La mujer transgresora es la creadora de un tiempo y un espacio históricos diferentes en su vida. Y George Sand lo consiguió. Esta mujer que fumaba en el calle, en los clubs y cenáculos de la juventud republicana, que asistía vestida de hombre a la tribuna del Parlamento para gozar de las tempestades premonitorias de la gran tormenta del 48, en diferentes etapas de su vida, la hemos visto en el apogeo de su celebridad y del escándalo, del sectarismo y de la revuelta intentando ganar adeptos para la causa revolucionaria, criticando duramente la estructura social desde un prisma socialista y desde la reivindicación del papel de la mujer. Sand luchó asimismo por las emancipaciones definitivas: emancipación amorosa contra la tiranía del vínculo indisoluble del matrimonio; emancipación del genio contra los frenos morales que limitaban la libertad de creación; emancipación religiosa con Lamennais, humanitaria con Pierre Leroux, política con Ledru-Rollin, social con Cabet y con Fourier, con la Icaria[5] y con el Falansterio.[6]

—Comprometida política y socialmente. La Revolución y los problemas que esta acarrea tanto en el plano moral, filosófico como político han estado presentes a lo largo de todo el siglo XIX. Siglo especialmente sacudido, sobre todo en Francia, por una serie de

---

[3] «Son las cinco de la mañana, estoy trabajando desde las siete de la tarde, he escrito un volumen en cinco noches». Carta a E. Regnault, 9 de septiembre de 1831.

[4] Carta a A. Duteil, 20 de enero de 1839.

[5] Los icarianos conformaron un movimiento de utópicos franceses, liderados por el teórico político Étienne Cabet, que establecieron un grupo de comunas igualitarias en América del Norte entre 1848 y 1898. Icaria fue el nombre dado por Cabet a su ciudad ideal, una utopía que se fundaba sobre principios comunistas.

[6] Los falansterios son comunidades rurales autosuficientes, creadas por acción voluntaria de sus miembros y que viven juntos en un edificio con todos los servicios colectivos. Charles Fourier, más que ningún otro socialista utópico, trató de resolver todos los problemas de la sociedad mediante la construcción de un elaborado sistema de organización social, en el que toda persona, actividad o cosa ocupaba por anticipado un lugar bien determinado. Fue el modelo en el que se inspiraron las comunas hippies.

seísmos inaugurados por la Revolución Francesa en 1789 y que para Sand sería el detonante de las siguientes, alimentando la esperanza de ver triunfar el principio fundamental, el leitmotiv de esta autora y que no es otro que el de la fórmula republicana: libertad, igualdad y fraternidad. George Sand es una republicana convencida desde 1830. Tras los motines que desencadenaron las Trois Glorieuses,[7] las revueltas del 14 y 15 de febrero del 1831 la hacen vibrar, se posiciona a favor del pueblo y reprocha a Louis-Philippe I su inmovilismo y su desconocimiento de las necesidades del pueblo. Pero su idea de una República, ideal, utópica se verá truncada por la oposición de la burguesía y la desconfianza de las provincias. Por ende, en 1848, después de que la experiencia le hubiera enseñado prudencia, reivindicará una república, si no ideal, al menos aceptable, para evitar que el pueblo sea conducido a la desesperación y a la violencia y evitar que un dictador se aproveche.

Por otra parte está al tanto de los problemas de las dificultades de los campesinos de Berry y de los problemas de los obreros en París o en provincia. Para que no censuren en sus obras sus ideas socialistas, se separa de Buloz y crea la *Revue indépendante*, que le permite hablar con total libertad, no obstante es consciente de la inconveniencia de este hecho para una mujer. Con su obra *Compagnon du Tour de France* (1840) dará al comunismo sus cartas de nobleza en literatura, pero no quiere pertenecer a ningún partido, sino al partido del pueblo, al que quiere servir, instruir y formar, por ello permanecerá siempre a la sombra de Michel de Bourges, de Leroux o de Lamennais, aunque comparta sus ideas, participe en sus reuniones, publique artículos políticos en diversas revistas y se comprometa cada vez más.

—Feminismo: ¿George Sand era feminista? Una pregunta que se han planteado muchos estudiosos de la vida y obra de esta autora y las conclusiones han sido de lo más variadas: desde los que están absolutamente en contra, los que hablan de un feminismo moderado o los que la destacan como una gran luchadora por alcanzar los derechos civiles de la mujer y su identidad como ser.

Para poder dar respuesta a esta incógnita, hemos analizado uno de sus discursos políticos y que lleva por título *Pourquoi les femmes à l'Académie?*

2. POURQUOI LES FEMMES A L'ACADEMIE?

A primera vista, cuando leemos el título de este discurso nos parece una proclama reivindicativa de los derechos de la mujer para formar parte de las instituciones oficiales, en este caso, de la Academia Francesa. Pero nada más lejos de la realidad.

En mayo de 1863, Joseph Simonet publica *Les Femmes à L'Académie* y se lo envía a George Sand acompañado de una carta en la que le comunica su voluntad de protestar contra lo que constituye, según él, «une vieille et insoutenable injustice».[8] Este escrito contiene el «Discours de réception de Mme ***» seguido, como así lo exige el ceremonial secular, de la «Réponse de Monsieur ***», académico anónimo. En él, la nueva académica agradece, en primer lugar, a la Academia «réparer avec éclat une longue injustice»[9] (Simonet, 1980: p.40) citado por Reid (2006: 402) y confiesa que este gesto será muy apreciado por las mujeres, que no verán «sans une émotion profonde et sans une joie vive, ce nouveau démembrement de la puissance exclusive de l'homme»[10] (Simonet, 1980: p.45), citado por Reid (2006: 402). Tras recordar el pasado grandioso de la venerable institución,

[7] Revolución de Julio o las Tres Gloriosas, jornadas revolucionarias en París que llevaron al trono a Luís Felipe I y abrieron el periodo conocido como la Monarquía de Julio.

[8] «Una vieja e insostenible injusticia». Citado por Georges Lubin en George Sand, *Correspondance*. t. XVII, p. 645, note 3.

[9] «Reparar con brillantez una larga injusticia».

[10] «sin una profunda emoción y sin una intensa alegría este nuevo desmembramiento del poder exclusivo del hombre».

concluye haciendo referencia al papel representado por el cristianismo en una decisión que da la espalda a dos siglos de prohibición. M***, por su parte, se lamenta del actual «affaissement littéraire»[11] (Simonet, 1980: p.53), citado por Reid (2006: 403) y espera verlo relevado con la llegada de una mujer excepcional. A este respecto, él declara:

> Au milieu de ce mouvement intellectuel prodigieux qui commence sous la Révolution et s'arrête à la Révolution de 1848, vos œuvres apparaissent avec un retentissement que justifient de tout point la beauté de la forme, la finesse et la profondeur des aperçus, le relief accentué de la passion joint à un coloris prestigieux.[12] (Citado en Reid, 2006: 403)

El resto del texto no hace sino desarrollar esta idea: tras haber recordado el triste suceso de Molière,[13] sin embargo contemporáneo a las damas del hotel de Rambouillet de las que se destaca su gran aportación cultural, M*** advierte la «décroissance morale aussi rapide qu'effrayante»[14] (Simonet, 1980: p.80), citado en Reid, (2006: 403) de su época, extensamente imputable según él a la influencia cada vez más limitada que ejercen en ella las mujeres, y concluye de este modo:

> Quelle décadence, bon Dieu! et où tout cela mènera-t-il ce siècle qui fait de la cote de la Bourse, le critérium de toute chose en ce bas monde, et qui croit avoir trouvé dans la prime et le report, les nouvelles colonnes d'Hercule de la société moderne?[15] (Citado en Reid, 2006: 403)

A este folleto publicado en la editorial Dentu, Sand decide responderle inmediatamente y lo hará con el discurso *Pourquoi les femmes à l'Académie?* fechado el 20 de mayo. En él, ella no defiende su candidatura, sino que razona sobre la posibilidad de una candidatura femenina a la Academia, exponiendo los motivos por los que la mujer no debía, aún, formar parte de las instituciones.

La escritora comienza por dirigir «sinceros elogios» a un autor que hasta la fecha le era desconocido, pero que por otra parte le proporciona útiles reflexiones, aunque le anticipa un claro fracaso en su propósito. «S'il ne fait pas triompher sa thèse»,[16] (Sand, 1863: 3). Tras esta introducción, Sand expone los siguientes argumentos:

— En el texto de J.S., el académico se congratula de que la Academia haya superado injustos prejuicios y deplora el artículo de ley por el que el Chapelain prohibía la entrada a las mujeres, cuando recuerda que la mayoría de los ilustres escritores del gran siglo (el siglo XVIII) deben su influencia a las aportaciones de las célebres damas que se reunían en el Hôtel de Rambouillet y expone una lista de nombres. El primer reproche de Sand concierne a esta lista reprobándole al autor haber olvidado a determinadas autoras:

> […] on ne sait pourquoi, mesdames de Genlis, de Souza, Cottin, Ch. Reybaud, Colet, Valmore, et plusieurs autres femmes dont la prose ou les vers ont fait plus de bruit et de

---

[11] «decadencia literaria».

[12] «En medio de este movimiento intelectual prodigioso que comienza en la Revolución y se detiene en la Revolución de 1848, sus obras ponen de manifiesto una repercusión que justifican completamente la belleza de la forma, la fineza y la profundidad de los argumentos, el relieve acentuado de la pasión unido a un notorio colorido».

[13] Molière no entró en la Academia porque era comediante.

[14] «empobrecimiento moral tan rápido como aterrador».

[15] «¡Qué decadencia, Señor! Y todo esto ¿a dónde conducirá este siglo que hace de la cotización de la Bolsa el único criterio en este mundo ruin y que cree haber encontrado en la prima y el aplazamiento las nuevas columnas de Hércules de la sociedad moderna?».

[16] «si no logra que su tesis triunfe».

> besogne que bon nombre d'académiciens déjà oubliés dans le court espace de deux siècles […][17] (Sand, 1863: 5)

— El siguiente argumento se refiere al estado del país y la razón por la cual M*** saluda la llegada de una mujer a la Academia: «la véritable question préparée par tant d'exemples: c'est que l'élément féminin est absolument nécessaire à la régénération de l'esprit et des mœurs de France»[18] (Sand, 1863: 5). A esto, Sand opone las siguientes ideas:

a. El progreso construye exitosamente su camino y debe ser defendido por todos los medios.

b. La actual aspiración del disfrute es un hecho tanto de hombres como de mujeres, pero estas no han conservado la tradición de «idéal héroïque» profesado antaño en el hotel de Rambouillet. Esto se debe a que la mayoría de las mujeres de esta generación se dividen en dos grupos «les dévotes et les mondaines» (Sand, 1878: 6), así cualquier traza de empuje y vitalidad por parte de la mujer viene unido a manifestaciones exageradas, relacionadas con la intolerancia religiosa o la embriaguez del lujo y la coquetería.

c. Es cierto que aunque las mujeres fueran «anges pour purifier et ennoblir la société»[19] (Sand, 1863: 7) no lograrían dichos fines con su presencia en la Academia, puesto que se trata de una institución puramente literaria y no filosófica o religiosa. Por otra parte, está convencida de que la generosa llamada de M.J.S. no va a ser oída aún por la Academia, puesto que esta no motiva a la mujer para que se convierta en apóstol del progreso.

d. Rechaza, en nombre del progreso, una visión existencialista de lo femenino. Las mujeres, esposas y madres no son por naturaleza garantes del orden ni guardianas de la moral.[20]

e. Rechaza la unión que según el autor existe entre la mujer en la Academia y una renovación moral.

A continuación Sand expone cuál debe ser el papel esencial y el sentido de esta antigua institución, no sin antes mostrar muy sutilmente su hostilidad a la Academia y su resentimiento por no haberle concedido a ella, sino a Thiers,[21] el premio Gobert:

> L'Académie a sa fierté et son orgueil aussi. Elle n'offre pas ses fauteuils; elle veut qu'on se les dispute et qu'on les prenne d'assaut. Il n'y a donc pas de sérieux reproches à lui faire, quand elle laisse dehors les gens qui ne désirent pas entrer.[22] (Sand, 1863: 8)

En efecto, si Sand se declara contra la Academia es porque el folleto de Simonet le ofrece la ocasión de expresar públicamente su animadversión con respecto a una institución con la que había tenido un altercado dos años antes (Reid, 2006: 406). En febrero de 1861, Sainte-Beuve había deseado que el premio Gobert, otorgado cada año por la Academia a un escritor por el conjunto de su obra, fuera atribuido a Sand y había hecho campaña en su favor. Sainte-Beuve estaba al corriente de los apuros económicos por los

---

[17] «[…] desconocemos el motivo por el que las señoras de Genlis, de Souza, Cottin, Ch. Reybaud, Colet, Valmore, y algunas otras mujeres cuya prosa o versos han comportado más trabajo y han tenido más repercusión que un buen número de académicos ya olvidados en el corto espacio de dos siglos. […]».

[18] «la verdadera cuestión demostrada con tantos ejemplos es que el elemento femenino es absolutamente necesario para la regeneración del espíritu y de las costumbres de Francia».

[19] «ángeles para purificar y ennoblecer la sociedad».

[20] En esta ocasión, Sand realiza un retrato mordaz de la generación femenina de entonces: por un lado las devotas y por otro las mundanas.

[21] Político, abogado, periodista e historiador, Thiers es uno de los hombres más discutidos del siglo XIX. Académico (1834) y jefe del poder ejecutivo de la República (febrero 1871) y provisionalmente Presidente de la República.

[22] «La Academia es arrogante y orgullosa. No regala sus sillones, ella quiere que sean disputados y que se tomen por asalto. Así pues no se le puede hacer serios reproches cuando deja fuera a los que no desean entrar».

que Sand estaba pasando y el premio le proporcionaría la suma de 20 000 francos. Sin ilusión, Sand había escrito en seguida a sus amigos: «[…] je n'ai rien demandé, je ne désire rien»[23] (Sand, 1964: t. XVI, 392), mientras que escribía de Pauline Villot:[24] «J'ai trop fait la guerre aux hypocrites pour que le monde officiellement religieux me le pardonne. Et je ne souhaite pas être pardonnée»[25] (Sand, 1964: t. XVI, 393) citado en Reid (2006: 406). En mayo, la Academia publica su rechazo y el 8 de junio le dijo lo siguiente a Alexandre Dumas hijo:

> […] j'oubliais de vous parler de l'Académie. […] Entre cet aréopage et moi, il y a un monde inconnu de considérants, de mais, de si, de parce que et de quoique auquel je n'entends et n'entendrai jamais rien. La conclusion c'est que tout ça m'est égal et que je vis dans une planète très gentille, toute en fleurs, en rêves, où j'ai souffert, pleuré, aimé et béni le bon Dieu, en Somme; et où jamais on n'a entendu parler d'Académie ni de chagrins littéraires. Vous comprenez bien ça, vous, mon enfant.[26] (Sand, 1964: t. XVI, 427) (Citado en Reid 2006 :407)

Todas estas refutaciones anteriormente expuestas conducen a Sand a exponer el verdadero fondo de la cuestión: el papel y el sentido de una institución muy antigua.

En efecto, existe el pasado y el prestigio bien conocido en el que la tolerancia mutua definía las relaciones entre Estado, Religión e Institución (Realeza hereditaria; nobleza a la que los hombres de letras no se oponían dado que eran sus mecenas; religión oficial, sólo en conflicto con otros programas oficiales también cristianos y una filosofía independiente que aún no había arbolado su bandera), pero también está el presente, un presente animado por fuerzas divergentes, conservadoras y progresistas, fuerzas que cuestionan las normas y las desafían y se oponen a las tradiciones. Así la Academia se encuentra en una situación difícil, por no decir insostenible. Históricamente su compromiso fundacional ha sido ocuparse de la literatura, ahora bien no le es imposible hacer frente a cuestiones políticas, filosóficas y religiosas, aunque la verdadera cuestión que se debate es si la Academia puede o no abstenerse de juzgar las opiniones, las tendencias, la conciencia de los escritores y los poetas. Para George Sand es imposible separar el arte de los elementos que lo hacen despertar y que lo mantienen, y estos elementos constitutivos no son otros que la religión, la sociedad, la filosofía, la política; el conjunto y el detalle de las fermentaciones de la historia contemporánea (Sand, 1863). Sin embargo la Academia se sigue obstinando en resistir y califica de «honnêtes gens» a aquellos escritores que se abstienen de expresar una nueva opinión «L'absence d'opinion nouvelle, voilà l'opinion des honnêtes gens»[27] (Sand, 1863: 11), por lo que deduce que los «malhonnêtes gens» serían aquellos autores que se atreven a atacar cualquier aspecto de la configuración actual de la sociedad (abusos, prejuicios, errores, malas costumbres o falsas ideas).

Al exponer estos argumentos Sand se vuelve especialmente irónica, aludiendo a que las decisiones adoptadas por la Academia son aprobadas, por unanimidad, como dogma de fe, por lo que, dentro de ella, no hallará ninguna voz antagonista «et la majorité a opiné du bonnet dans ce sens: Amen!»[28] (Sand, 1863: 11). Y aunque la Academia pretenda aferrarse

---

[23] «[…] no he pedido nada, nada deseo» Carta fechada el 9 de mayo de 1861.

[24] Esposa de Frédéric Villot, coleccionista de arte y gran amigo de Delacroix.

[25] «He peleado demasiado contra los hipócritas para que el mundo oficialmente religioso me lo perdone. Y no deseo ser perdonada» Carta fechada el 11 de mayo de 1861.

[26] «[…] olvidaba hablarle de la Academia. […] Entre este areópago y yo hay un mundo desconocido de considerandos, de peros, de síes, de porqués, y de aunques del que no espero ni esperaré jamás nada. La conclusión es que todo esto me da igual y, resumiendo, que vivo en un planeta muy amable, lleno de flores y de sueños en el que he sufrido, llorado, amado y bendecido a Dios, y donde nunca se ha oído hablar de la Academia ni de tristezas literarias. Usted, hijo mío, comprende muy bien todo esto.».

[27] «La inexistencia de una nueva opinión, esta es la opinión de los honestos».

[28] «y la mayoría ha asentido de este modo: ¡Amén!».

al conservadurismo en el sistema de elección de académicos, en la imposición del buen gusto, en la teórica imparcialidad, mal que le pese, llegará el momento en que tendrá que convertirse en un cuerpo político, religioso, socialista o filosófico, será su única salvación de una desaparición anunciada.

La rotundidez con la que Sand manifiesta la inutilidad de la institución es notable y lo hace mediante los siguientes razonamientos:

— En esta etapa de romanticismo imperante, el genio creador sólo reconoce como único juez de su creación al público.

— El fin último del creador no es en absoluto lograr formar parte de una institución obsoleta, sino la necesidad espontánea de crear.

— La genialidad, la creación no pueden estar sometidas en modo alguno a normativas tradicionales que la limiten:

> Quand la poésie languit, c'est qu'elle est étouffée par des influences prosaïques et qu'elle a la poitrine oppressée par quelque ambition étrangère à sa nature. Quand elle s'épanouit, c'est qu'elle a entendu sonner l'heure de l'indépendance et qu'elle a senti dans le public, son seul juge, le frémissement de la liberté rénovatrice. Jamais le désir d'arriver à l'Académie ne fera surgir un talent nouveau. Les dons de l'intelligence sont le produit plus ou moins spontané d'une culture *sui generis* que personne ne peut réglementer, et les traditions se brisent comme le verre là où le génie commence. Aucune récompense, aucun encouragement ne sert là où le feu sacré ne brûle pas.[29] (Sand, 1863: 13)

De ahí que insista en que no tiene razón de ser la existencia de una institución que en pleno siglo XIX se mantiene aferrada a la «féodalité littéraire»:

> Concluons de tout ceci que comme bien d'autres grandeurs du passé, l'Académie française est une grandeur inutile et dès lors place comme une lampe qui achève de brûler. […]; mais elle n'a plus sa raison d'être dans l'avenir, car elle est un reste de féodalité littéraire, et il ne lui suffirait plus de se borner à un rôle purement littéraire pour faire accepter son autorité. Le moindre écrivain a le droit de protester contre elle et de proposer au public une manière d'émettre sa pensé que le public est seul compétent pur admettre au pour rejeter.30 (Sand, 1863: 15)

Y concluye que aquellos que aún la tienen en consideración y creen que ella es símbolo de progreso o estiman que el hecho de que una mujer forme parte de ella es signo de desarrollo y renovación, están absolutamente equivocados:

> Et pourtant la fiction d'un de ces vénérables fauteuils est encore un objet d'envie, un sujet de dépit et d'amertume pour quelques hommes qui désirent cette faveur sans l'espérer, et qui crient que ces raisins-là sont trop verts. Pour tous ceux qui voient le progrès sous son véritable aspect, et pour les femmes, qu'il s'agit d'initier à la notion saine de ce progrès en

---

[29] «Cuando la poesía languidece, es porque se ahoga por las influencias prosaicas y porque tiene el pecho oprimido por alguna ambición extraña a su naturaleza. Cuando se desarrolla es porque ha sentido que la hora de la independencia ha llegado y ha notado en el público, su único juez, el estremecimiento de la libertad renovadora. Nunca el deseo de entrar en la Academia hará crear un nuevo talento. Los dones de la inteligencia son el producto más o menos espontáneo de una cultura *sui generis* que nadie puede regular, y las tradiciones se rompen como el cristal allí donde el genio comienza. Ninguna recompensa, ningún aliento sirve allí donde el fuego sagrado no arde».

[30] «Concluyamos de todo esto que al igual que otras grandezas del pasado, la Academia francesa es una grandeza inútil y desde entonces permanece como una lámpara que acaba de arder […]; pero ya no tiene su razón de ser en el futuro, puesto que ella es un resto de feudalidad literaria, y no sería suficiente que se limitara a un papel puramente literario para que sea aceptada su autoridad. Cualquier escritor tiene derecho a protestar contra ella y a proponer al público una manera de emitir su pensamiento, pues el público es el único competente para admitir o rechazar».

> voie de formation, il y a une formule plus respectueuse: c'est que ces raisins-là sont trop mûrs.31 (Sand, 1863: 16)

Así pues la cuestión está zanjada. En nombre del progreso, de la república, de una modernidad democrática, las mujeres no tienen nada que hacer en la Academia porque la Academia no puede dar lo que ya no tiene.

Sand siempre se había mostrado a favor de que las mujeres no desempeñaran un papel cualquiera en la vida pública, porque era demasiado pronto, porque la mayoría de las mujeres no disponía de una educación suficiente, y sobre todo porque, inferiores a los ojos de la ley, en realidad ellas no podrían disponer plenamente de ellas mismas: «pour que la condition des femmes soit aussi transformée, il faut que la société soit transformée radicalement»[32] (Sand, 1964: t. VIII, 401) concluía. Consideraba que la lucha más urgente concernía al divorcio, a la educación, a la igualdad de hombres y mujeres en el código civil.

En 1863, la postura de Sand no ha cambiado. La escritora continúa considerando que no hay otro destino para la mujer que la vida familiar en armonía.

La respuesta negativa de Sand a la idea de una candidatura a la Academia francesa disimula así dos razones:

— La primera es política: la escritora rechaza adherirse a las ideas vehiculadas por una institución literaria que considera de otra época; los incidentes de 1861 aportarían la prueba y la publicación de Simonet ofrece a Sand la ocasión de expresar hasta qué punto ella no se suscribirá ni a las posiciones conservadoras, ni a las opiniones religiosas que sostienen el funcionamiento de la Academia.

— La segunda razón reconduce a la idea según la cual mientras que no obtengan la igualdad de derechos, las mujeres no deben aceptar desempeñar un papel público, ya sea político, militar o institucional. Sand demanda para el hombre y para la mujer la igualdad sexual, la igualdad de derechos en el matrimonio, la igualdad ante la educación, de la responsabilidad en la familia, la igualdad al derecho al trabajo y del respeto a la dignidad de la mujer, pero reserva para el futuro, cuando la mujer cuente con verdaderas armas, la igualdad de los derechos cívicos, porque ni sus contemporáneas, ni ella misma están aún preparadas.

Uno de los reproches que siempre se le han hecho a George es que se ha opuesto al papel activo de la mujer en política. En una carta dirigida al Comité Central expone lo siguiente:

> Les femmes doivent-elles participer à la vie politique? Oui, un jour (…) mais ce jour est-il proche? Non, je ne le crois pas, et pour que la condition des femmes soit aussi transformée, il faut que la société soit transformée radicalement (…) Pour que la société soit transformée, ne faut-il pas que la femme intervienne politiquement dès aujourd'hui dans les affaires publiques? J'ose répondre qu'il ne faut pas, parce que les conditions sociales sont telles que les femmes ne pourraient pas remplir honorablement et loyalement un mandat politique (…) Il est absolument impossible qu'elle (la femme) présente des garanties d'indépendance politique à moins de briser individuellement et au mépris des lois et des mœurs, cette tutelle que les mœurs et les lois consacrent.[33] (Sand, 1848)

---

[31] «Y sin embargo la ficción de estos venerables sillones es aún objeto de deseo, un tema de despecho y de amargura para algunos hombres que desean este favor sin esperarlo, y que gritan que aquellas uvas están demasiado verdes. Para todos aquellos que ven el progreso bajo su verdadero aspecto, y para las mujeres, a las que toca iniciar en la noción sana de este progreso en vía de formación, hay una fórmula más respetuosa y es que aquellas uvas están demasiado maduras.».

[32] «para que la condición de las mujeres se transforme también, es necesario que la sociedad se transforme radicalmente» Carta a los miembros del Comité Central.

[33] «¿Las mujeres deben participar en la vida política? Sí, un día (…) ¿pero ese día está cercano?, no lo creo, y para que la condición de las mujeres se transforme también, es necesario que la sociedad se transforme radicalmente, (…) Para que la sociedad se transforme ¿no es necesario que la mujer intervenga políticamente

Por ello, insiste en que antes de reivindicar el ejercicio de los derechos políticos, la mujer debe exigir la igualdad civil, la igualdad en el matrimonio y en la familia.

Desde el principio de su matrimonio, George se da cuenta de que la sociedad es absolutamente desfavorable para las mujeres, ya que el Código Napoleónico las tacha de inferiores jurídica y económicamente. La inferioridad moral atribuida a las mujeres en las obras filosóficas y en la Biblia siempre la han indignado y piensa que se debe a una mala educación.

George siempre ha creído en la igualdad sexual de hombres y mujeres. No obstante cree en el amor exclusivo, eterno y cree que el matrimonio es necesario, aunque sólo sea para criar a los hijos, pero el matrimonio debe ser elegido por los contrayentes y no por los padres. El matrimonio tiene que ser un contrato honesto entre dos seres iguales que tengan, en dicha asociación, los mismos derechos de felicidad y plenitud. Lo que no cree en absoluto es en la figura del marido pues este está seguro que, en el amparo del matrimonio, su avaricia, sus excesos y su violencia serán perdonados. De ahí que preconice el divorcio por consentimiento mutuo.

En cuanto a la independencia económica, George considera que es fundamental que la mujer trabaje y que la base de una sociedad justa comienza por una igualdad económica entre hombres y mujeres. Sin embargo, las mujeres que trabajan en las manufacturas lo hacen en condiciones deplorables, de ahí que sea necesaria una transformación de la sociedad. Y para ello, se debe comenzar por una reforma completa de la educación, puesto que la mujer es inculta e ignorante, pero no por falta de inteligencia, sino de cultura. Además, la correcta educación unida a una legislación favorable tendría como resultado la ansiada emancipación. La educación es la base de la autonomía de las mujeres y la única forma de acceso a poderes de decisión. Podrán ser dueñas de su futuro, trabajar, abrirse moral e intelectualmente, así podrán reivindicar su derecho al voto.

A esto se reduce el feminismo de George: pedir para el hombre y la mujer la igualdad sexual, igualdad de derechos en el matrimonio, igualdad en la formación, en las responsabilidades familiares, igualdad de derecho al trabajo. Estos preceptos no se alejan del todo de las reivindicaciones del M.L.F (Mouvement de Libération des Femmes, 1970), pero Sand lo reserva para el futuro, cuando la mujer esté bien armada gracias a la igualdad de los derechos cívicos, pero no los pide para sus contemporáneas, ni para ella.

Sand conoce los esfuerzos de Flora Tristan[34] por hacer valer los derechos de la mujer, de los trabajadores y oponerse a la pena de muerte. Frente a estas ideas revolucionarias, Sand sólo puede ser catalogada como reformista, no obstante, las ideas de Flora no fueron comprendidas en su tiempo y por lo tanto fueron rechazadas, mientras que las de George se adentran en Europa y se verán concretizadas un siglo más tarde.

Con respecto a Eugénie Niboyet, militante feminista lionesa, rechazada tanto por George como por Flora, publica el 6 de abril de 1848 en la *Voix des femmes* una carta donde invita a George Sand a que acepte la representación de las mujeres en la Asamblea constituyente. Sin embargo, George rechaza el ofrecimiento porque ella no quiere honores oficiales, tan solo se considera una escritora al servicio del partido republicano, a la sombra de Ledru-Rollin. Sus reivindicaciones sobre la condición femenina, a su juicio, deben

---

desde hoy en los asuntos públicos? Me atrevo a responder que no es necesario, porque las condiciones sociales son tales que las mujeres no podrían llevar a cabo con honor y lealtad un poder político (…). Es absolutamente imposible que ella (la mujer) presente garantías de independencia política a no ser que rompa individualmente y sin contar con las leyes y las costumbres, esta tutela que las costumbres y las leyes dedican.».

[34] Flora en sus *Pérégrinations d'une paria*, reprocha a George la prudencia que la conduce a formular sus críticas a la condición femenina veladas por la ficción novelesca y protegida por el seudónimo masculino. Sand, a su vez, le reprocha su exaltación propagandística y un exceso de confianza en unas ideas que califica de «enfantillages» (chiquilladas).

iniciarse desde la base, es decir, las mujeres deben ser seres completos, necesitan instrucción y educación, por ello condiciona el derecho al voto a una previa y necesaria formación. Su negativa será publicada el 8 de abril en una carta al redactor de *La Reforme* y al de *La Vraie République*, donde lamenta que su nombre sea publicado sin habérsele consultado:

> Je ne prétends pas protester contre les idées que ces dames, ou toutes autres dames, voudront discuter entre elles; la liberté d'opinion est égale pour les deux sexes, mais je ne puis permettre que, sans mon aveu, on me prenne pour enseigne d'un cénacle féministe avec lequel je n'ai jamais eu la moindre relation, agréable ou fâcheuse.[35] (Sand, 1997: 529-542)

Como vemos su feminismo es reflexivo y moderado, centrado en la reivindicación de los derechos civiles en la esfera privada.

3. CONCLUSIONES

A George Sand se le ha puesto muchas veces como ejemplo de mujer liberada, aunque si la comparamos con otras mujeres de su época, Paulina Roland, Flora Tristan o Eugénie Niboyet debemos decir que su posible feminismo se queda en moderado y reformista, máxime teniendo en cuenta que dada su cultura, su situación social y sus relaciones, tuvo más oportunidades que otras de plantearse los verdaderos problemas feministas. Su idea de la mujer es bastante clásica y está cimentada sobre el espíritu cristiano de caridad: madre, esposa y al cuidado de los suyos.

Aurora Dupin era muy consciente de la situación de la mujer, ella misma dice que a veces siente la humillación social de serlo y que las mujeres de su época no son consideradas ni desde la esfera social ni siquiera moral, por lo que siente la imperiosa necesidad de luchar para sacar a la mujer del sometimiento en que estaba, pero sus contradicciones están en que si bien reivindica la libertad en las relaciones sexuales y pide la igualdad sexual dentro y fuera del matrimonio, el derecho a la felicidad y a la expansión, no llega a ser consciente de que el papel activo en este proceso de liberación le corresponde a la mujer, y políticamente, renuncia al voto de la mujer, basándose en la falta de instrucción de esta y considera que hay que esperar a que la situación educativa cambie, para que la mujer pueda participar en la vida política y profesional. Confía en que los hombres cambiarán esta sociedad mezquina y sin principios y que la educación de la mujer será igual a la del hombre, aunque se aferre a la idea de que el corazón de la mujer debe estar lleno de amor, abnegación, paciencia y misericordia, lo que significa hacer un retrato psicológico-espiritual de la mujer, que responde exactamente a las necesidades masculinas y a su imagen tradicional.

A pesar de estas contradicciones, no podemos negar la evidencia de que Aurore Dupin transgrede las leyes de la sociedad de su tiempo, reclamando para la mujer la igualdad con respecto al hombre, la liberación del matrimonio, el sufragio universal, la educación del pueblo, pero sobre todo de la mujer. Y la fuerza que imprime a dichos posicionamientos resulta del hecho de que ella predica con el ejemplo y ha sufrido los males que quiere combatir. Ella ha demostrado que una mujer podía, a la vez, ser amante y madre, desempeñar un papel social, ganarse la vida y crear.

---

[35] «No pretendo protestar contra las ideas que estas damas, o cualquier otra, quieran discutir entre ellas; la libertad de opinión es igual para los dos sexos, pero no puedo permitir que, sin mi opinión, me tomen como enseña de un cenáculo feminista con el que nunca he tenido la menor relación agradable o desagradable».

BIBLIOGRAFIA

MALLET, Francine (1976), *George Sand,* Éditions Bernard Grasset, Paris.

MAUROIS, André (1970), *Obras completas, Aguilar, Madrid.*

ORLANDI, Enzo [trad. BLANCA LUCA DE TENA Y BENJUMEA] (1971), «Las inmortales: *Madame* de Pompadour, Julieta Récamier, Madame Roland, La reina de Saba, Safo, George Sand, Madeleine de Scudéry», en *100 mujeres inmortales, Prensa Española, Madrid, Vol. 12.*

REID, Martine (2006) «George Sand et l'institution littéraire» en *Travaux de Littérature.* «L'Écrivain et ses institutions», ADIREL, Genève, pp. 402-410. [En línea] Disponible en http://books.google.es/books?id.
Consultado el 20 de junio de 2012.

SANTA, Angels (edit.) (2009), *George Sand. La Dame de Nohant. Les romans champêtres.* L'Ull Crític. Segona etapa, Lleida, Vol. 13-14.

SAND, George (1848), *Lettre aux membres du Comité central* (ca avril 1848), del texto: S. Pestel para la colección electrónica de la Bibliothèque Municipale de Lisieux (11.X.1999). [En línea] Disponible en http://www.bmlisieux.com/curiosa/comite.htm.
Consultado el 10 de junio de 2012.

—— (1863), *Pourquoi les femmes à l'Académie?,* Michel Lévy Frères, Paris.

—— (1964), *Correspondance*, editada por Georges Lubin en Classiques Garnier (vol. 1) à Du Lérot, 1995 (vol.26), Paris.

—— *(1964), Historia de mi vida, Edaf, Madrid.*

—— (1997), *Politique et Polémiques (1843-1850),* (présentation Michelle Perrot), Imprimerie des Éditions Nationales, Paris, pp. 529-542.

SIMONET, Joseph (1980), *Les Femmes à l'Académie*, *Les Femmes et l'Académie française. Une polémique du XIXe siècle avec une précision de George Sand,* les Éditions de l'Opale, Paris, pp. 38-80.

UNA ADELANTADA DEL ROMANTICISMO INGLÉS: ANNA LAETITIA BARBAULD

Ángeles García Calderón
Rosalía Villa Jiménez
Universidad de Córdoba

Anna Laetitia Barbauld (1743-1825) mujer avanzada en su tiempo, disidente, liberal y pionera, es una precursora del romanticismo británico según buena parte de la crítica inglesa. Cuando Wordsworth y Coleridge comienzan su tarea poético-crítica sobre la poesía A. L. Barbauld ya se les ha adelantado en un trabajo múltiple de maestra, editora, crítica, prosista y poetisa. Nacida en una villa al suroeste de Leicester, en su casa el ambiente familiar ya es muy apropiado para su educación intelectual y su vida plantea un continuado compromiso pedagógico: su formación es la de una privilegiada de su época, ya que desde edad temprana aprende lenguas clásicas y modernas de la mano de su padre, el reverendo John Aikin que dirige la Academia Kibworth, continuando luego su magisterio en la Academia Warrington, conocida como «La Atenas del Norte». Su obra, que incluye prosa y obras para niños, parece responder tanto al *docere* como al *prodesse* horacianos (enseñar aprovechando).

1. SU FIGURA LITERARIA Y DOCENTE

De apellido familiar Aikin fue una poetisa, ensayista y escritora de libros para niños. La Barbauld era lo que se ha dado en llamar una «mujer de letras», especializada en múltiples géneros y que desarrolló en su época una carrera de éxito, siendo también maestra en la célebre Academia Palgrave, así como una innovadora escritora de libros para niños: sus obras proporcionarían un modelo pedagógico durante más de un siglo y sus ensayos demostraron que era posible para una mujer estar involucrada públicamente con la política, siendo imitada por otras autoras. Sus poesías ayudaron al asentamiento y desarrollo del Romanticismo en Inglaterra. Barbauld también fue crítica literaria, y su antología de novelas británicas del siglo XVIII ayudó a establecer el canon, tal cual se lo conoce actualmente. Como resumen a su trabajo intelectual, varios sustantivos pueden citarse para definir su tarea: maestra, editora, crítica, prosista y poetisa.

Nacida el 20 de junio de 1743 en Kibworth Harcourt (Leicestershire), Inglaterra, su padre, el Reverendo John Aikin, era el director de la Academia Kibworth de disidentes y ministro en una cercana iglesia presbiteriana. La residencia de su familia en Kibworth le daría a Barbauld la oportunidad de aprender latín, griego, francés e italiano, entre muchas otras materias que, según se suponía, eran inadecuadas para la formación de una mujer en su época. La inclinación hacia el estudio por parte de la joven preocupa pronto a su madre, quien teme que quede soltera toda su vida por su carácter intelectual; de ahí que madre e hija jamás estuvieran tan cercanas como Barbauld lo estuvo con su padre, aunque la madre de Barbauld sintiera un gran orgullo por los logros de su hija y unos años más tarde escribiera de ella lo siguiente:

> En una ocasión efectivamente conocí a una niñita que estaba tan ansiosa de aprender cómo sus maestros de enseñarle, y que a los dos años de edad ya podía leer oraciones e historias cortas de sus libros, rápidamente, sin errores; en medio año ya leía tan bien como la mayoría de las mujeres; nunca conocí a otra como ella y creo que nunca lo haré[1].

[1] Toda la información y opiniones sobre su vida procede en buena parte de la obra de su sobrina Lucy Aikin: *The Works of Anna Laetitia Barbauld. With a Memoir by Lucy Aikin*, Volume 1, London: Longman (edited by Barbauld's niece, Lucy Aikin), 1825. En este y el resto de los casos las traducciones son nuestras.

En 1758, la familia se traslada a la Academia Warrington, en la ciudad del mismo nombre, en donde le habían ofrecido un trabajo como maestro al padre de Barbauld. La Academia tuvo entre sus alumnos a varios de los intelectuales de la época, como el filósofo y teólogo Joseph Priestley, y se la conocía como «La Atenas del Norte» por su estimulante atmósfera intelectual. Otro alumno destacado fue el revolucionario francés Jean-Paul Marat; las anécdotas escolares sugieren que era un «líder francés», allí durante la década de 1770. También parce ser que fue uno de los pretendientes de Barbauld; presuntamente le escribió a John Aikin declarándole su intención de convertirse en ciudadano inglés para casarse con ella. Archibald Hamilton Rowan también se enamoraría de Barbauld y la describiría como una mujer poseedora de una gran belleza, la cual conservó hasta los últimos días de su vida.[2]

En 1773 escribe su primer libro de poemas, después de que sus amigos la elogiasen y la convenciesen para comenzar a publicar. La colección, titulada simplemente *Poems*, tendría cuatro ediciones en un sólo año y sorprendería a Barbauld por su éxito, siendo desde entonces una respetada figura literaria en Inglaterra sólo con la reputación de *Poems*. El mismo año ella y su hermano John publican conjuntamente *Miscellaneous Pieces in Prose*, también muy bien recibida. Los ensayos contenidos en la obra (la mayor parte de los cuales fueron escritos por Barbauld) fueron comparados favorablemente con las obras de Samuel Johnson. Dos muestran, que datan de 1800, dan cuenta de la talla literaria que la autora alcanza en los círculos poéticos del momento: Wordsworth indica a su editor que le envíe sus dos volúmenes de *Lyrical Ballads*; por otra parte, George Dyer incluye tres poemas de la escritora en una edición de *Odes* (1800, Ludlow) concretamente los poemas «To Content», «To Wisdom» y «To Spring».

En mayo de 1774, y pese a algunas dudas, Anna Laetitia contrae matrimonio con Rochemont Barbauld, nieto de un hugonote francés y antiguo alumno de Warrington. Matrimonio que parece basado más en la ilusión de una fantasía romántica que en los sentimientos de su corazón. Tras la boda, la pareja se muda a Suffolk, cerca de donde le habían ofrecido un trabajo a Rochemont en una escuela para varones. Barbauld pasa el tiempo reescribiendo algunos de los Salmos, un pasatiempo común durante el siglo XVIII, publicándolos bajo el nombre *Devotional Pieces Compiled from the Psalms and the Book of Job* (Piezas devotas compiladas de los Salmos y del Libro de Job). Junto a esa obra publica su ensayo *Thoughts on the Devotional Taste, on Sects and on Establishments* (Pensamientos sobre el gusto devoto, sobre las sectas y las clases dirigentes), el cual explica su teoría sobre el sentimiento religioso y los problemas inherentes a la institucionalización de la religión.

Preocupados ante el hecho de que jamás podrían tener hijos, en 1775 Barbauld le sugiere a su hermano adoptar a uno de los suyos, sugerencia que finalmente su hermano aceptará, adoptando el matrimonio a Charles; para él, Barbauld escribe sus libros más famosos: *Lessons for Children* (1778–9) e *Hymns in Prose for Children* (1781).

El matrimonio da clases durante once años en la Academia Palgrave en Suffolk, llevando nuestra autora a la vez varios trabajos: las tareas familiares, contable, doncella y ama de llaves. La escuela sería inaugurada con sólo ocho alumnos, pero en el momento en que los Barbauld la abandonaron, en 1785, había inscritos 40 debido a la excelente reputación que había adquirido; la filosofía educativa de los Barbauld atrajo tanto a los disidentes como a los anglicanos. Palgrave reemplazó la estricta disciplina de las escuelas tradicionales tales como Eton, que solían utilizar el castigo corporal, con un sistema de «multas» e incluso «juicios juveniles», es decir, juicios llevados a cabo por los mismos estudiantes. Además, en lugar de impartir clases en la forma clásica, la escuela ofrecería un

[2] De silueta esbelta y con una tez exquisitamente clara, sus rasgos eran elegantes y sus ojos de color azul oscuro irradiaban ingenio y gracia. A pesar de la ansiedad de su madre, Barbauld recibiría muchas ofertas de matrimonio durante la época, aunque las rechazó todas.

plan de estudios práctico que incluía ciencia y lenguajes modernos. Barbauld enseñaba las materias de lectura y religión a los niños más jóvenes y geografía, composición, retórica y ciencia a los más avanzados. Fue una maestra dedicada, produciendo una «crónica semanal» para la escuela y escribiendo obras teatrales para que fuesen representadas por los estudiantes. Barbauld causaría un profundo efecto en la mayor parte de los estudiantes.[3]

En 1785, los Barbauld dejan Palgrave para visitar Francia, ya que la salud mental de Rochemont se había comenzado a deteriorar y era incapaz de realizar sus deberes como profesor. En 1787, se mudan a Hampstead donde Rochemont es recomendado para ponerse a la cabeza de una capilla presbiteriana. Allí Barbauld entablaría amistad con Joanna Baillie, una dramaturga famosa de la época y que pasaría a la posteridad. Aunque ya no tienen a su cargo la escuela, los Barbauld no abandonan su compromiso con la educación: a menudo tendrán uno o dos pupilos, recomendados por amigos personales, viviendo con ellos. Durante el período de apogeo de la Revolución Francesa, Barbauld publica sus piezas políticas más radicales. Desde 1787 hasta 1790, Charles James Fox trataría de convencer a la Cámara de los Comunes del Reino Unido para que aprobasen una ley que garantizara los completos derechos civiles de los disidentes, al ser rechazado por tercera vez este proyecto de ley, Barbauld escribiría para esta causa uno de sus panfletos más apasionados, *An Address to the Opposers of the Repeal of the Corporation and Test Acts*. Los lectores se sorprendieron tras descubrir que tal argumento lúcido había sido escrito por una mujer. En 1791, después de que William Wilberforce hubiera intentado prohibir el comercio de esclavos, Barbauld publica *Epistle to William Wilberforce Esq. On the Rejection of the Bill for Abolishing the Slave Trade*, el cual no sólo lamentaría el destino de los esclavos sino que también advertiría de la degeneración social y cultural que los británicos recibirían al no abandonar dicha actividad.[4] En 1792, Barbauld sigue insistiendo con la cuestión de la responsabilidad nacional en un sermón anti-bélico titulado *Sins of Government, Sins of the Nation*, en el que argumenta que cada individuo es responsable de las acciones de la nación: «Fuimos convocados para arrepentirnos de los pecados nacionales, porque podemos y debemos solucionarlos».

Tras la muerte de su esposo, ahogado en 1808, y tras una profunda depresión, retornaría a la literatura escribiendo el poema radical *Eighteen Hundred and Eleven* (1812), en el que describe a Inglaterra como una nación en ruinas. Su carrera literaria finalizaría brutalmente ese año a causa de la publicación del citado poema, y debido a su opinión negativa sobre la participación de Gran Bretaña en las Guerras Napoleónicas. Las duras críticas que recibió la sorprendieron tanto que decidió no volver a publicar ninguna de sus obras durante el resto de su vida; su reputación se vería aún más perjudicada cuando varios de los poetas del Romanticismo, para los que ella había sido fuente de inspiración en el apogeo de la Revolución Francesa, se volvieron en su contra en los años posteriores, a medida que fueron volviéndose más conservadores.

---

[3] Uno de ellos muy aventajado, William Taylor, prominente estudioso de la literatura alemana, se referiría a Barbauld como «la madre de su mente».

[4] Por lo que respecta a la literatura sobre el abolicionismo podemos encontrar muchas obras alusivas en las Islas, tanto en el terreno del relato como en el drama o la poesía; además de trabajos de los escritores y pensadores más relevantes de la época (Lawrence Sterne, William Blake, Robert Burns, William Cowper, Edmund Burke, Wordsworth, Coleridge, William Wilberforce, etc.) hay multitud de obras debidas a las mujeres escritoras del tiempo, mujeres que tuvieron una gran influencia en la abolición de la esclavitud y entre las que se encuentran: Ann Yearsley (*A Poem on the Inhumanity of the Slave-Trade*, 1788), Helen Maria (*A Poems on the Hill Lately Passed for regulating The Slave-Trade*, 1788 y «A Farewell for Two Years to England», 1789), Hannah More (*Slavery, A Poem*, 1788, y *The Sorrows of Yamba; or The Negro Woman's Lamentation*, 1795), Anna Leticia Barbauld (*Epistre to William Wilberforce, Esq. On the rejection of the Hill for Abolishing the Slave Trade*, 1791), la irlandesa Mary Birkett Card (*A Poem on the African Slave Trade. Addressed to her own Sex. in two parts*, 1792), Mary Robinson («The Negro Girl», 1800), Amelia Opie (*The Black Man's Lament, or, How to Make Sugar*, 1826), Letitia E. Landon («The African», 1831) y otras mucho menos conocidas.

2. RECEPCIÓN DE SU OBRA

Reconocida en la *Newcastle Magazine* como «incuestionablemente la primera de nuestras poetisas, y una de las más elocuentes y poderosas de los escritores de prosa», los elogios se extendían al *Imperial Magazine*, pudiéndose leer que «cuando se expanda la costumbre de las letras en Gran Bretaña, o donde sea que se hable inglés, se recordará el nombre de esta dama». Las obras de Barbauld fueron analizadas favorablemente por dos de los intelectuales y hombres de letras más reputados de su época: Joseph Addison y Samuel Johnson, lo cual significaba un gran logro para una mujer del siglo XVIII. Sin embargo, Barbauld desaparecerá de este lugar de privilegio por numerosas razones, siendo una de las más importantes el desdén de Samuel Taylor Coleridge y William Wordsworth, poetas que en sus épocas de mayor radicalismo, durante su juventud, se habían inspirado en sus obras, pero que en sus últimos años, más conservadores, renegaron de ella, en el momento en que estos poetas comenzaron a formar parte del canon literario. Según Matthew Arnold, a finales del siglo XIX el «fermento» intelectual del cual Barbauld fue una parte importante (particularmente en las academias disidentes) se había asociado con la clase media «filistea».

A medida que los estudios literarios se desarrollaron y conformaron una disciplina en el siglo XIX, la historia de los orígenes del Romanticismo en Inglaterra apareció junto con éstos; de acuerdo con esta versión de la historia literaria, Coleridge y Wordsworth fueron los poetas que dominaron el siglo. Esta visión se mantendría dominante al menos durante un siglo. En la década de los setenta se percibe un tenue reconocimiento en antologías, siempre bajo la cabecera de «otras escritoras» o bajo el rótulo de «autora menor», junto a nombres como Aphra Behn o Frances Burney. En la década siguiente, su palabra poética adquirirá más predicamento, aunque incluso con el advenimiento de la crítica feminista, en 1970, Barbauld aún no recibiría el reconocimiento a que era merecedora. Como bien explica Margaret Ezell, los críticos feministas querían resucitar una clase de mujer en particular: enojada, resistente a los roles de géneros de su época, y dispuesta a trazar lazos de amistad con otras mujeres. Barbauld no encajaba fácilmente en tales categorías, y no sería hasta la época romántica, momento en que el canon fue sometido a una revisión y revalorización por parte de la crítica feminista, cuando se descubrió el valor de la voz de esta autora.

3. LA POESÍA DE ANNA LAETITIA BARBAULD

Precursora del romanticismo británico según buena parte de la crítica, fue una mujer avanzada en su tiempo, disidente, liberal y pionera. Cuando Wordsworth y Coleridge comienzan su tarea poético-crítica sobre la poesía Anna Laetitia Barbauld ya se les ha adelantado en un trabajo múltiple de maestra, editora, crítica, prosista y poetisa. Nacida en una villa al suroeste de Leicester (Kibworth Harcourt), en su casa el ambiente familiar es muy apropiado para su educación intelectual y su vida plantea un continuado compromiso pedagógico: su formación es la de una privilegiada de su época, ya que desde edad temprana, aprende lenguas clásicas y modernas de la mano de su padre, John Aikin, que dirige la Academia Kibworth. Con quince años ella la familia traslada el domicilio a Warrington[5], donde el Reverendo John Aikin continúa con su magisterio en la Academia Warrington, conocida como «La Atenas del Norte», en la que también enseña Joseph Priestley[6]. Su vida sigue ligada al mundo intelectual, pues su marido -Rochemont Barbauld-

[5] Ciudad al noroeste de Inglaterra, ejemplo de la Revolución Industrial («a cotton town»), pues es un núcleo urbano donde se fabrica tela de algodón.

[6] Es el erudito (clérigo, teólogo, filósofo, educador, etc.) que descubrió el oxígeno, que aprovechó y sistematizó el mismo Lavoisier.

enseña en la «Academia Palgrave», próxima a su nuevo hogar en Suffolk[7]. Siguiendo un molde literario cultivado por las mujeres de su época, publica *Devotional Pieces Compiled from the Psalms and the Book of Job* y su ensayo *Thoughts on the Devotional Taste, on Sects and on Establishments* donde expresa ideas sobre el sentimiento religioso. Barbauld también participa en la Academia modernizando tanto la programación como la metodología.

Su obra incluye prosa y obras para niños y parece responder tanto al *docere* como al *prodesse* horacianos. Para su ahijado Charles, el hijo del hermano, escribirá *Lessons for Children* (1778–79) e *Hymns in Prose for Children* (1781); los dos trabajos tienen la impronta religiosa que su familia profesaba. Por otra parte, su liberalismo político, influenciado por su disidencia protestante, la lleva a reclamar libertad para su religión, la abolición de la esclavitud o una reforma parlamentaria.

La autora destaca fundamentalmente por su producción epistolar y por sus otras contribuciones en prosa. Tres datos nos dan una idea de la consideración que se le tenía en su época: a) Coleridge andaría cuarenta millas para visitarla, b) el joven Wordsworth emularía su estilo, c) una edición de la revista literaria *The Lady's Monthly Museum* (1798) se haría eco de la importancia de su obra.[8] Pero no todo serían loas, pues ha pasado a la historia literaria con algunos estigmas que la han marcado hondamente: Mary Wollstonecraft menospreciaría un poema suyo tildándolo de antifeminista: según la madre de Mary Shelley las mujeres de los trabajos de Barbauld se expresaban con el mismo lenguaje que los hombres; cuando nuestra autora señala la falta de contenido moral que tiene *The Rime of the Ancient Mariner*, Coleridge la refutará esgrimiendo su estética conservadora; en un tercer ejemplo el ensayista Charles Lamb ironizaría sobre su apellido, poco eufónico y extraño para la fonética inglesa, relacionándolo con el de la dramaturga, novelista y actriz Elizabeth Inchbald.

Además de sus aportaciones a la poesía merece destacarse su labor como editora de la correspondencia de Richardson o la publicación de una recopilación didáctica para chicas jóvenes, *The Female Speaker*, donde incluye piezas de Pope, Thomson o Edgeworth, entre otros. De su faceta crítica, basta citar su biografía de Richardson, precisamente la primera sobre el escritor, así como el medio centenar de volúmenes que publica basados en la novela en su país, *The British Novelists*, abarcando una nómina de casi treinta novelistas la cual va forjando el canon del recién creado género literario.

En 1773 aparece libro de poesías (*Poems*), cuyas cuatro ediciones son un rotundo éxito a pesar de que su escritura respondía al puro placer de escribir sin deseo originario de fama o circulación pública. Ese mismo año publica con su hermano *Miscellaneous Pieces in Prose* que llegó a compararse con la obra del mismo Johnson. Uno de los valores destacables de sus versos es la aureola romántica que los envuelve.

Los poemas de Barbauld abarcan una gran cantidad de temas y han sido analizados principalmente por las críticas literarias feministas, interesadas en devolverles el reconocimiento por parte del público general a las escritoras que habían sido importantes en su propio tiempo, pero que habían quedado olvidadas en la historia de la literatura. Las obras de Isobel Armstrong es uno de los ejemplos de cómo llevar a cabo esta «rehabilitación», tanto para la Barbauld como para otras poetisas del Romanticismo.

---

[7] El cambio de domicilio de Warrington a Suffolk significa la mejora de un área industrial a un escenario casi pastoril (si lo calificamos en términos poéticos), ya que se trata de una zona más al sur, en el Este, de Inglaterra rodeada de colinas y pueblos pintorescos enclavados tanto en el Parque Nacional Broads como en la costa.

[8] En la página 173 recoge lo siguiente, referido a sus poemas: «are now in the possession of every person who has any pretensions to taste, and every library on the kingdom; and public suffrage has ratified their claim to distinction».

Posiblemente su poema más famoso sea «The Rights of Women», figurando también en bastantes manuales el precioso poema «Life», de los dos nos ocupamos a continuación, traduciéndolos y analizándolos:[9]

«The Rights of Women»

Yes, injured Woman! rise, assert thy right!
Woman! too long degraded, scorned, opprest;
O born to rule in partial Law's despite,
Resume thy native empire o'er the breast!

Go forth arrayed in panoply divine;
That angel pureness which admits no stain;
Go, bid proud Man his boasted rule resign,
And kiss the golden sceptre of thy reign.

Go, gird thyself with grace; collect thy store
Of bright artillery glancing from afar;
Soft melting tones thy thundering cannon's roar,
Blushes and fears thy magazine of war.

Thy rights are empire: urge no meaner claim,—
Felt, not defined, and if debated, lost;
Like sacred mysteries, which withheld from fame,
Shunning discussion, are revered the most.

Try all that wit and art suggest to bend
Of thy imperial foe the stubborn knee;
Make treacherous Man thy subject, not thy friend;
Thou mayst command, but never canst be free.

Awe the licentious, and restrain the rude;
Soften the sullen, clear the cloudy brow:
Be, more than princes' gifts, thy favours sued;—
She hazards all, who will the least allow.

But hope not, courted idol of mankind,
On this proud eminence secure to stay;
Subduing and subdued, thou soon shalt find
Thy coldness soften, and thy pride give way.

Then, then, abandon each ambitious thought,
Conquest or rule thy heart shall feebly move,
In Nature's school, by her soft maxims taught,
That separate rights are lost in mutual love.

«Life»
Animula, vagula, blandula[10]

[9] Poema compuesto alrededor de 1795 y publicado en 1825 por su sobrina Lucy Aikin en *The Works of Anna Laetitia Barbauld*; se trata de un «poema-respuesta» a Mary Wollstonecraft; en concreto es una réplica a la pieza titulada «To a Lady, with some Painted Flowers».

LIFE! I know not what thou art,
But know that thou and I must part;
And when, or how, or where we met,
I own to me 's a secret yet.
But this I know, when thou art fled,
Where'er they lay these limbs, this head,
No clod so valueless shall be
As all that then remains of me.
O whither, whither dost thou fly?
Where bend unseen thy trackless course?
And in this strange divorce,
Ah, tell where I must seek this compound I?
To the vast ocean of empyreal flame
From whence thy essence came
Dost thou thy flight pursue, when freed
From matter's base encumbering weed?
Or dost thou, hid from sight,
Wait, like some spell-bound knight,
Through blank oblivious years th' appointed hour
To break thy trance and reassume thy power?
Yet canst thou without thought or feeling be?
O say, what art thou, when no more thou'rt thee?
Life! we have been long together,
Through pleasant and through cloudy weather;
'Tis hard to part when friends are dear;
Perhaps 'twill cost a sigh, a tear;—
Then steal away, give little warning,
Choose thine own time;
Say not Good-night, but in some brighter clime
Bid me Good-morning![11]

---

[10] La cita es el primer verso de un poema del emperador nacido en España, Adriano (Publius Aelius Hadrianus, 76-138):
Animula vagula, blandula
hospes comesque corporis,
quae nunc abibis in loca
pallidula, rigida, nudula,
nec, ut soles, dabis iocos...

Cuya traducción sería:

Pequeña alma, errante y tierna,
huésped y compañera del cuerpo
que pronto partirás a otros lugares
pálidos, fríos, desnudos,
sin deseos de jugar, como solías…

[11] «Vida»
Animula, vagula, blandula
¡Oh, Vida!, desconozco que eres,
mas sé que tú y yo debemos separarnos;
y cómo, cuándo y dónde debemos encontrarnos,
admito que es aún para mí un secreto.
Pero sé que cuando hayas escapado,
dondequiera que pongan a esta cabeza y miembros,

4. ANÁLISIS DE LOS POEMAS

4.1. «THE RIGHTS OF WOMAN»

Incluido en su compilación poética titulada *Poems*, 1773, el poema que nos concierne está dispuesto en ocho estrofas, y forma parte, según la crítica, del discurso feminista que fermenta a finales del siglo XVIII, siendo su máximo exponente Mary Wollstonecraft con su *Vindication of the Rights of Woman* (1792). En este aspecto, Anna Laetitia Barbauld da a conocer la problemática cuestión de las relaciones de género, instigando a sus compatriotas femeninas a sentir la necesidad de reivindicar la igualdad como ciudadanas que les ha sido robada. Mas sin embargo, las dos últimas estrofas tiñen «The Rights of Woman» de una tesitura de ambivalencia, ya que, con un giro abrupto, ponen en entredicho la posibilidad de que la segunda clase o el sector femenino de la sociedad realmente pueda encontrar un espacio propio en el sistema de patriarcado opresivo.

Desde el primer verso, «Yes, injured Woman! rise, assert thy right!» el «yo» poético manifiesta, mediante una serie de imperativos, su fervor por alentar a la comunidad femenina a la que se dirige a resurgir de las constricciones patriarcales que la representan con los códigos de la pasividad, la fragilidad y la carencia de individualidad, y que la desplazan a la esfera privada del dominio doméstico. Esta idea de lucha se refleja en una voz silenciada, «long degraded, scorned, oppress», sometida a las virtudes femeninas que la vinculan con la virginidad, lo irracional, lo sentimental, y la debilidad, así como la definen tan sólo por su naturaleza reproductiva que meramente contribuye a la continuidad del linaje cultural masculino, «O born to rule in partial Law's despite».

«Resume thy native empire o'er the breast!», así culmina la primera estrofa que hace público lo privado, valiéndose de un acertado repertorio de imágenes marciales que aluden a las armas con las que la naturaleza ha engalanado al físico de la mujer y que la alzan al campo de batalla, tal y como se sucede en las dos estrofas siguientes.

---

no habrá nada tan insignificante
como todos mis pobres restos.
¿Adónde, adónde vas volando?
¿Dónde tuerces, sin rastro, tu distraída carrera?
Y en este insólito divorcio,
¿dónde debo buscar este exacerbamiento?
¿En el ancho océano de empírea llama
de donde a mí llegó tu esencia?
¿Proseguirás tu vuelo, cuando estés liberado
de la raíz material cargado de maleza?
¿O escondido a la vista,
esperarás igual que un caballero aojado,
pasando, absorto, virgen en la hora señalada
para romper tu trance tu poder reiniciando?
¿Pero acaso eres tú sin pensar o sentir?
¿O di, qué eres, cuando ya no eres tú?
¡Vida!, hemos estado juntos por mucho tiempo,
lo mismo en tiempo bueno que nublado;
es duro a los amigos queridos separarse,
quizá nos costará un suspiro, una lágrima;--
luego, escabúllete, con un pequeño aviso
elige tú el momento:
¡no des las buenas noches, sino en tiempo radiante
dame los buenos días!

Concerniente a la construcción de la identidad de la mujer, los primeros versos que dan comienzo a las estrofas segunda y tercera ejemplifican la constitución física del cuerpo femenino que aspira a preservar su verdadera esencia, la prístina virginidad, «Go forth arrayed in panoply divine / That angel pureness which admits no stain», «Go, gird thyself with grace», que la eleva al estatus de una diosa y la postra, por el contrario, a la autoridad del patriarcado. No obstante, la voz poética subvierte las gracias que restan individualidad y les adscribe un valor flagrante, dotando a la mujer de acción, control sobre sus virtudes y del ejercicio de su intelecto, privado de libertad y subordinado al cultivo de las pasiones. Esto pone de manifiesto la lucha por existir en el imperio de la esfera pública y de alcanzar el gobierno del dominio que aparentemente se le ha concedido en el ámbito doméstico:

> Go, bid proud Man his boasted rule resign,
> And kiss the golden scepter of thy reign.
> (…)
> Of bright artillery glancing from afar;
> Soft melting tones thy thundering cannon's roar,
> Blushes and fears thy magazine of war.

De esto se puede colegir que aunque la esfera doméstica es el espacio o imperio donde la mujer puede encontrar su voz, «Make treacherous Man thy subject, not thy friend», mediante la subordinación de su opresor masculino apoyándose en los lazos del matrimonio, ésta parece silenciarse de nuevo, «Thou mayst command, but never canst be free». El reinado y la posibilidad de acción, es decir, de la existencia en la esfera pública que se sucede de la unión matrimonial se convierten en un espejismo.

En la séptima estrofa, extendiendo esta idea, el «yo» poético advierte al «courted idol of mankind» de que finalmente la frialdad y el orgullo de la que se ha revestido para ocultar los atributos femeninos de la sensibilidad y la pureza que la sujetan a una naturaleza frágil y dependiente se rinden ante la futilidad de alzar el cetro en ambas esferas, idea anticipada previamente en la cuarta estrofa, «Felt, not defined, and if debated, lost».

A modo de conclusión, el discurso feminista que aboga por la igualdad de derechos y ciudadanía en la sociedad inglesa de patriarcado, creando una concepción de mujer libre que se desliga de los atributos socio-ideológicos que definen a la población femenina, se satiriza. De semejante manera, se caricaturizan las cualidades distintivas que determinan la condición femenina heredada del patriarcado. De este modo, el mensaje latente en el poema es que la transformación social tiene lugar a ritmo lento, de ahí resulta este complejo discurso feminista de ambivalencia que sugiere Barbauld. Mas, para subsanar, aunque ilusoriamente, la relación binaria de género dominación/opresión, la escritora propone la coexistencia de los dos géneros en un espacio socio-ideológico cultural donde reine un amor que no implique sumisión ni opresión, «That separate rights are lost in mutual love».

4.2. «LIFE»

De esto se puede colegir que aunque la esfera doméstica es el espacio o imperio donde la mujer puede encontrar su voz, «Make treacherous Man thy subject, not thy friend», mediante la subordinación de su opresor masculino apoyándose en los lazos del matrimonio, ésta parece silenciarse de nuevo, «Thou mayst command, but never canst be free». El reinado y la posibilidad de acción, es decir, de la existencia en la esfera pública que se sucede de la unión matrimonial se convierten en un espejismo.

En la séptima estrofa, extendiendo esta idea, el «yo» poético advierte al «courted idol of mankind» de que finalmente la frialdad y el orgullo de la que se ha revestido para ocultar los atributos femeninos de la sensibilidad y la pureza que la sujetan a una naturaleza

frágil y dependiente se rinden ante la futilidad de alzar el cetro en ambas esferas, idea anticipada previamente en la cuarta estrofa, «Felt, not defined, and if debated, lost».

A modo de conclusión, el discurso feminista que aboga por la igualdad de derechos y ciudadanía en la sociedad inglesa de patriarcado, creando una concepción de mujer libre que se desliga de los atributos socio-ideológicos que definen a la población femenina, se satiriza. De semejante manera, se caricaturizan las cualidades distintivas que determinan la condición femenina heredada del patriarcado. De este modo, el mensaje latente en el poema es que la transformación social tiene lugar a ritmo lento, de ahí resulta este complejo discurso feminista de ambivalencia que sugiere Barbauld. Mas, para subsanar, aunque ilusoriamente, la relación binaria de género dominación/opresión, la escritora propone la coexistencia de los dos géneros en un espacio socio-ideológico cultural donde reine un amor que no implique sumisión ni opresión, «That separate rights are lost in mutual love».

5. CONCLUSIONES

Autora que gozó de una gran fama durante el siglo XVIII. Profesó como ensayista, escritora de libros para niños, crítica literaria, poetisa y como célebre maestra en la Academia Palgrave. Sus obras se reciben con gran fervor y con numerosos elogios, ganándose el respeto de críticos como Samuel Johnson y Joseph Addison y una posición en la esfera pública mediante las letras. No obstante, Barbauld verá su desplazamiento de este lugar privilegiado a principios del siglo XIX con la corriente del Romanticismo, por medio de las opiniones de dos poetas tan prestigiosos como Wordsworth y Coleridge que la eclipsaron, a pesar de que su poesía ayudase al desarrollo del citado movimiento.

Hasta la segunda mitad del siglo XX no será cuando, gradualmente, se dé crédito a la poetisa. Aún en los años setenta, la crítica literaria feminista es reacia a reconocer a Barbauld como escritora y mujer proto-feminista, puesto que ésta no se encorseta en el ideal femenino que dicha crítica prescribe a la escritora: enojada, resistente a los roles de géneros de su época, y dispuesta a trazar lazos de amistad con otras mujeres. En la década siguiente, al nombre de Anna Laetitia Barbauld y su corpus literario se le otorgará el lugar merecido entre las autoras mayores de la historia de la literatura inglesa.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMSTRONG, Isobel (1995), «The Gush of the Feminine: How Can we Read Women's Poetry of the Romantic Period?», en Paula R. Feldman and Theresa M. Kelley (eds.), *Romantic Women Writers: Voices and Countervoices*. University Press of New England, Hanover.

BARBAULD, Anna Laetitia (1825), *The Works of Anna Laetitia Barbauld. With a Memoir by Lucy Aikin*. Longman, London.

—— (1994), *The Poems of Anna Laetitia Barbauld*. University of Georgia Press, Athens.

—— (2002), *Anna Laetitia Barbauld: Selected Poetry and Prose*. Broadview Press, Peterborough.

GIGANTE, Denise (2009), *Life: Organic Form and Romanticism*. Yale University Press, Michigan.

JACKSON, J. R. de J. (1993), *Romantic Poetry by Women: A Bibliography, 1770-1835*. Clarendon Press, Oxford.

JANOWITZ, Anne (2003), *Women Romantic Poets: Anna Barbauld and Mary Robinson*. Northcote House, Tavistock.

MCCARTHY, William (1999), «A High-Minded Christian Lady: The Posthumous Reception of Anna Laetitia Barbauld», en Harriet Kramer Linkin and Stephen C. Behrendt

(eds.), *Romanticism and Women Poets: Opening the Doors of Reception*. University Press of Kentucky, Lexington.

MELLOR, Anne K. (1995), «A Criticism of Their Own: Romantic Women Literary Critics», en John Beer (ed.), *Questioning Romanticism*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.

RICHARDS, Robert J. (2002), *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*. University of Chicago Press, Chicago.

RODGERS, Betsy (1958), *Georgian Chronicle: Mrs. Barbauld & her Family*. Methuen & Co. Ltd., London.

SHINER, Carol (1994), «Lost Needles, Tangled Threads: Stitchery, Domesticity, and the Artistic Enterprise in Barbauld, Edgeworth, Taylor, and Lamb», en Carol Shiner and Joel Haefner (eds.), *Re-Visioning Romanticism: British Women Writers, 1776-1837*. The University of Pennsylvania Press, United States of America.

TORRALBO CABALLERO, Juan de Dios (2010), «Una poetisa precursora de la literatura infantil: Anna Laetitia Barbauld», en *Cuadernos Andaluces de Traducción Literaria*, nº 1, pp. 47-53.

WAKEFIELD, Dick (2001), *Anna Laetitia Barbauld*. Centaur Press, London.

TEXTOS Y CONTEXTOS: PASIÓN, RAZÓN, CORAJE Y LENGUAJE DE LAS ESCRITORAS EN LA BARCELONA DEL SIGLO XIX

Aida Macias Roqueta
Universitat de Vic

Este trabajo pretende, mediante algunos textos de autoras del siglo XIX que tuvieron vínculos culturales con Barcelona, sea por residir en la ciudad o por vivir temporalmente en ella, resaltar que en sus vidas privadas y públicas hubo pasión por la escritura, por el acto en sí de escribir y por lo que devuelve la escritura: calma la angustia del vivir sujeto a algo. La conciencia del texto a escribir, nos demuestra que mediante la razón se podía llegar a argüir muchas de las ideas sobre los derechos de la mujer y su capacidad intelectual. Todas ellas, con gran coraje tejieron el lienzo que, unas cuantas décadas más tarde, había de visibilizarlas cómo protagonistas de la creación de un nuevo lenguaje. El valor por dar a conocer sus producciones daba lugar a la creación de nuevos espacios de subversión en dónde se permitía expresar sentimientos y emociones con las poesías y narraciones; elaborar ensayos sobre las costumbres y tradiciones locales, sobre injusticias, críticas o situaciones sociales con las que luchar como la mejora del descrédito del sujeto y concepto mujer.

En la época en que descubrimos las primeras muestras literarias escritas por mujeres coinciden con la aparición de las primeras revistas escritas por y para las mujeres, y con el debate que se genera entorno a qué necesidad tiene la mujer de abandonar o compartir las tareas domésticas con la escritura o cualquier tipo de actividad cultural, aún hoy de interés social.

En 1845 se publica una antología de poesías, novelitas, biografías y artículos *Pensil del bello sexo* en donde Víctor Balaguer (1824-1901), editor, escritor y político consagrado, refleja en el prólogo la incomprensión y la sumisión de la mujer: «nace la mujer siendo esclava de sus padres, vive siendo esclava de sus maridos, y muere siendo esclava de sus hijos» (1845: VII). Balaguer critica la sociedad y la culpa de engreída por no encajar positivamente el que una mujer pueda manifestar sus emociones o pensamientos a través de cualquier obra artística y reprocha a los que aceptan esas voces femeninas porque encima las juzgan de débiles. En esta colección publicaron sus poesías Josepa Massanés, Angela Grassi, Amalia Fenollosa y Victoria Peña, entre otras no menos importantes como Carolina Coronado.

Josepa Massanés (Tarragona, 1811-Barcelona, 1887) fue la primera poetisa catalana, que empezó publicando sus primeras poesías en la prensa más importante de la época. Primero publicó de forma anónima y más tarde se dio a conocer por su nombre. Fue conocida internacionalmente con la poesía «El beso maternal» escrita en octubre de 1837, traducida en inglés y fue lectura obligada en los centros de instrucción primaria norteamericanos.

Este poema moralizante escrito con la pasión de una mujer que expresa el amor eterno que transmite una madre a sus hijos, pretende dar el valor de lo que representa el ser madre:

Tú no puedes comprender
La dicha de poseer
Lo que tienes niño, ahora;
Lo que vale esa mujer
que ríe con tu placer
Y que si tu lloras llora[1]

[1] Massanes Dalmau, Josefa (1841), *Poesías*. Imprenta de J. Rubió, Barcelona. p. 22.

El interés por querer reflejar el lazo de unión entre una madre y un hijo es evidente, por eso la pasión por escribir se consagra con la del tema escrito:

Niño, cuando la razón
Alumbre tu corazón
Y veas como es debido,
Recuerda con que ilusión,
Con que delirio y pasión
Esa mujer te ha querido[2]

En otras ocasiones Massanés, como sucede en el poema «Amor» publicado en su libro *Poesías* (1841) el sentimiento pasional se halla en el encuentro de un amor: « ¡Ay! Brisa, que tu no sabes/ lo que es de amor la amargura/la deliciosa tristura/la voraz de esa pasión».

No hay duda en sus sentimientos pero Massanés va más allá de la mujer que siente el amor y espera y sufre por ello.

La pasión por describir el interior del alma también se percibe en los versos de Amalia Fenollosa que nació en Castellón de la Plana en 1825 y murió a los 44 años de edad. (Castellón, 1825 – Barcelona, 1869). Su vida, fue corta como su trayectoria literaria y social, llena de desgraciadas circunstancias: el dolor por la pérdida de su padre a los 13 años y las enfermedades de familiares que la entristecieron y la hicieron sufrir. Esa desdicha siempre estuvo presente en sus poesías que quiso expresar con gran lucidez. Por ejemplo, en el poema «Al Ser Supremo», incluida en la antología *El Pensil del Bello Sexo*, su discurso vibra porque está escrito con la pasión que describe su consuelo sin perder nunca la conexión entre Dios y su mente:

¿Que inspiración sublime se apodera
De mi fogosa mente,
Logrando de repente
que se eleve mi voz al grande trono
Dó de Gloria cercado
Teniendo por alfombra la alta esfera
Y juzgando al mortal con justo encono
Se mira colocado
El Dios potente que rigiendo el mundo
Es todo solo, único y profundo?[3]

En este poema escrito en 1843, Amalia se desahoga con el Dios Supremo por su «cruenta y malhadada suerte», pero igual que Massanés hizo con su madre en «El beso maternal», ella lo hace con su padre y agradece a Dios su apoyo incondicional en los momentos más crudos y lo enaltece:

Cuanto vale tu amor brisa suave
Que a bella flor orea
Que al prado lisonjea
Y vierte en todo la frescura y brío
Es nada comparada
Con tu cariño paternal, que al ave
Le da en las aguas del undoso río
Y en la arena bañada
Con que templar su sed y refrescarse

[2] *Ídem*, 23.
[3] Balaguer (1845: 81).

Y de nuevo en sus hijos alegrarse.

Aunque hay pesimismo en la poesía de Fenollosa, en el poema «La inconstancia de la dicha. A mi amado» encontramos ilusión, fervor y pasión en sus versos y aunque reúne una vez más el contraste entre lo triste y lo alegre, el amor por la persona amada convierte la voz poética en un alma que recuerda los años que pasó «feliz en amorosa calma».

A pesar de su prematuro fallecimiento, Amalia Fenollosa, publicó sus poesías en revistas y periódicos de la época, pero también escribió novelas y dramas sin dejar de alejarse de un tono quizás excesivamente pesimista en sus obras. En el poema «Maldición», la subjetividad y sus emociones se expresaban de una manera pura y sincera, aunque la voz poética es fúnebre y desmoralizadora:

Vanas son las doradas ilusiones
Del triste que imagina
Disfrutar en un mundo de ficciones
Desgracias y ruina
La ventura y el goce seductor:
Falsos son los placeres; engañosa
La amistad deleitable:
Y hasta el amor con flecha venenosa
Y con sonrisa amable
Nos llena el pecho con fatal dolor

Hay pues un enlace evidente entre las desdichadas circunstancias de Amalia y el pesimismo expresado en sus obras. Para Fenollosa esta conexión sólo tiene cabida en un solo lugar de consuelo: el cielo. En el poema «Destino» escrito en 1843, Fenollosa nos lo confiesa así:

Y la mía cual muchas infelices
Execra sus pesares
Sus recuerdos maldice
y encuentra solo bienhechor consuelo,
Cantando sus azares
Con aquel plectro que les diera el cielo

En muchas de las poesías de las escritoras decimonónicas, y claro está, por la tradición y las convenciones, hay presente la idea de Dios y el cielo como sosiego de aquello vivido, sea placer o sea dolor. Es como si sus autoras se confesaran a través de la poesía. Por eso, en ellas casi siempre se cuentan las alegrías vividas en contraste con el dolor sufrido. Esta característica muy común en las escritoras de este período es el reflejo de las distintas situaciones con las que una mujer se encuentra a lo largo de su vida: los desengaños amorosos, el dolor del tener que cuidar de los familiares enfermos, la fidelidad a Dios, la contención de los sentimientos sean buenos o malos, etc. El ritmo de esas voces ascienden y descienden en los poemas en forma de latidos breves y largos, son en definitiva los sentimientos contados con pasión por esas poetas decimonónicas.

En Ángela Grassi nacida en Cremà (Itàlia) en 1823, también ocurre lo mismo aunque su experiencia vital la configura, como se verá más adelante, como una mujer muy particular. Su padre músico mayor de un regimiento militar y profesor de oboe la inició en los estudios de arpa y piano a los 11 años. Además de estudios musicales, dominaba a la perfección el francés y el italiano y poseía conocimientos de geografía, retórica, literatura y arte. Cuando Ángela tenía siete años se traslada junto a su familia en Barcelona al ser contratado su padre por el teatro barcelonés de Santa Cruz. Inició su carrera literaria a los 15 años, pues la música y la literatura eran su predilección, aunque su verdadera pasión fue

la poesía que publicó siempre en la prensa de la época al lado de nombres con los que se asociaron a Grassi: Josefa Massanés, Robustiana Armiño, Amalia Fenollosa y Carolina Coronado.

En *El Pensil del Bello Sexo*, donde sus poesías también tuvieron cabida, se vislumbra su personalidad. En el soneto «La Creación», hay una adoración por las cosas creadas por Dios y la voz que con pasión se confiesa es la misma que la reflejada en las poesías de sus contemporáneas comentadas: «Sublime Dios yo tu poder adoro / Tus creaciones divinas celestiales; / La tierra, el mar, el cielo, los mortales/Me están mostrando la deidad que imploro» (Balaguer, 1845: 79).

Y en el poema «Meditación» volvemos a encontrar esa manifestación de fidelidad hacia el Ser Supremo, pero esta vez con connotaciones que a mi entender muestran la conciencia del propio sexo respeto sus capacidades: «Soy débil, soy niña, tu grande, tu fuerte/ Perdona, Dios Santo, perdona mi error./ Pues hasta que cierre mis labios la muerte/ Cantar yo prometo tus glorias, señor…!»(Balaguer, 1845: 122).

Otra escritora que publicó sus obras en el *Pensil del Bello Sexo* fue Victoria Peña, poeta nacida en Palma de Mallorca en 1823, empezó escribiendo en lengua castellana, aunque pronto escribió en su lengua materna. En 1845 empezó a publicar sus primeras composiciones líricas en periódicos y revistas de su tierra natal. La recuperación de las tradiciones catalanas y los Juegos Florales, hicieron que la pasión por escribir y presentarse en certámenes literarios la hicieran ganar un accésit con el poema «Anyorança» [Añoranza] en los Juegos Florales de 1859. Victoria Peña, se convirtió en una de las figuras femeninas sobresalientes del amplio movimiento cultural, Renacimiento catalán, cuando se trasladó a vivir a la capital catalana.

En las poesías «Elejía», o en «Noche de Luna» publicadas en el *Pensil del Bello Sexo*, también presenciamos la devoción por Dios e incluso la admiración y el amor por María. Pero en donde se sintetiza lo que he comentado sobre la confesión y el arrepentimiento del sentimiento apasionado hacia un amor es en la poesía «Un delirio amoroso»:

¡Amor! Amor! mi pecho se estremece.
¡Amor! ¡Amor! mi devorador tormento
Mi corazón padece
Porque tan solo mi amor murmura el viento.
Aléjate de mí, no me persigas
Palabra de ilusión y de amargura.

La voz poética se estremece al pensar en el amor, ni tan siquiera se deja llevar por sus instintos ya que suenan impíos a los oídos de Dios y por eso cuando se da cuenta enseguida amansa sus instintos:

¡Ay infeliz de mi! que es lo que digo,
Mil veces te bendigo.
Perdóname Dios mío, si, perdona
Que en mi penar eterno me olvidaba
Que tu bondad que inmensa no juzgaba
Sus hijos no abandona.

Esos textos pertenecen a las primeras composiciones de las escritoras y es evidente el arraigo devoto que afecta los corazones de esas jóvenes literatas. La moral cristiana creció con ellas y sus primeras poesías hablan de la tristeza, el dolor, la muerte, pero también de la fidelidad, del amor, de la moral y de Dios. Es de admirar la sencillez, la sensibilidad, la ilusión, la generosidad, la audacia y el ánimo de todas ellas. Aunque todos estos tributos se han de conjuntar con esa capacidad de raciocinio y conectar así, las

distintas conciencias con la tradición cultural católica conservadora de género en relación con el sexo.

Desde Massanés nacida en 1811 hasta Victoria Peña, hay una evolución de pensamiento pero no de capacidad intelectual porque estas escritoras ya la tienen de sus orígenes, sino que gracias al valor y al atrevimiento de escribir más y más, se fue configurando una tradición de escritoras que unas con las otras se crecen en coraje para lograr que en la sociedad aparezca una conciencia del ser mujer y se hable, se discuta y se argumente abiertamente sobre las funciones que deben ejercer los hombres y las mujeres por sus características físicas e intelectuales.

Empezando por Massanés y como muestra de su capacidad serena para argumentar sus pensamientos, encontramos en su «Discurso Preliminar» que introdujo en el libro *Poesías* publicado en 1841 un texto fundamental sobre la situación de la mujer, de hecho constituyó un primer paso para la apertura mental del pensamiento femenino. Según el catedrático Ricardo Navas, Massanés, planteó la *emancipación intelectual* como un derecho constitutivo de la mujer y se resigna en su discurso a extenderse sobre la emancipación completa del sexo femenino porque «esta cuestión no se ha conseguido dilucidar, a pesar de haberse estado ventilando des de las primeras edades del mundo» (Navas Ruiz, 1991).

El juicio que ejerce Massanés entre los dos sexos es claramente favorable al hombre por su «índole esencialmente imperiosa y dominante»: «Desengañémonos, el hombre dominará siempre a la mujer, ocupe ésta el puesto que quiera en la sociedad, al paso que la mujer le subyugará a él en la sumisión. Así que contentémonos con reclamar lo que en realidad se nos debe y que de conseguirlo redunda en bien del género humano. Esto es, la *emancipación* puramente intelectual. En vano es negarnos la aptitud para ello» (Navas Ruiz, 1991: 22).

En sus palabras hay un cierto tono de resignación. El «contentémonos», tiene connotaciones de deseos de algo más relacionado con la emancipación completa de la que nos hablaba, pero no va más allá sobre la cuestión porque no ve posibilidad alguna de una emancipación total.

Por lo que sí puede luchar Massanés es por la necesidad de extender la instrucción pública al sexo femenino: «Por lo que es indispensable dar a la mujer toda la instrucción posible correspondiente a su condición» (Massanés Dalmau, 1841: 189). Éste pues, será uno de los objetivos-deseo de todas las literatas de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX.

Otro gran tema que plantea Massanés es el derecho a la escritura y hace un ejercicio de concienciación al intentar justificar el acto en sí que impulsa a la mujer a escribir. Por ejemplo, en el poema «La Resolución» de Massanés escrito en julio de 1837 se explicita de manera irónica su rebelión con el del papel asignado a la mujer: «¿Qué yo escriba? No por cierto, / no me dé Dios tal manía, / antes una pulmonía;/primero irme a un desierto.» (Massanés Dalmau, 1841: 190).

Esta es una de las poesías más irónicas que escribió Massanés y no fue en vano que todo el poema se refiriese a las críticas que recibe la mujer por escribir y sus dificultades por acceder a la educación. Unos versos más adelante prosigue su sarcasmo: «¿Escribir yo? ¡Cielo santo!/ Mal me quiere usted, D.Juan./¿Olvida usté el que dirán/Y a cuánto me expongo, a cuánto?» (Massanés Dalmau, 1841: 191).

Claro está que el hecho de que una mujer escriba significa que ha recibido instrucción y a buenas se ha culturizado en la escuela, o con profesores particulares o de manera autodidacta como sucede en muchos casos de escritoras o artistas reconocidas. Y este hecho es de real importancia en una sociedad a la que da la espalda en casi todos sus derechos y que solo se le pide deberes. Es más que hacerse un espacio en la sociedad, significa una actitud de cambio con el que conseguir que la sociedad acepte que la mujer también puede crear, que pueda exponer sus sentimientos y pensamientos y plasmarlos en

un libro. Entonces, publicar es dar una luz de esperanza a otras mujeres que les falta el coraje para hacerlo. Massanés no proclama una emancipación femenina total, pero en medio del debate sobre las incapacidades genuinas de la mitad del género humano, cree que esa falsa afirmación es un mecanismo del género masculino para que la mujer no se entrometa en el camino del poder.

En los textos de Massanés se diferencia el discurso de inteligencia y el discurso de poder. Hombres y mujeres son iguales en lo que se refiere a la inteligencia porque las facultades intelectuales son iguales. Aunque según Ricardo Navas, quien analizó su obra se trata más de una hábil estrategia que no una creencia. Massanés cree que la mujer es quien ejerce la educación materna, entonces el progreso de la sociedad se debe a la mujer porqué: «¿quién forma el niño que un día como hombre mandará? La madre». Por eso cuanta más instrucción femenina, mejor será la sociedad. Su discurso gira entorno a una conciencia de necesidad sobre la instrucción de la mujer y no entorno a la emancipación de la mujer que no aparece en su discurso como una necesidad, sino que se trata de voces que se escuchan en occidente y que no siempre son nítidas, por eso no se expresan en boca de la escritora.
Mujeres como Massanés, conscientes de su sexo, de su capacidad y llenas de orgullo y actividad, las hubo.

Isabel de Villamartín, escritora de la cual no sé conocen aún sus orígenes ni circunstancias, nació en algún lugar de Galícia no se sabe en que año pero por investigaciones que la relacionan con Massanés y Peña podemos intuir entre los 10 y los años veinte del siglo XIX. Vivió en Girona y Barcelona y publicó sus poesías en la prensa de Barcelona, en *El Oriente de Asturias* y en *El Correo de la Moda* que dirigía Ángela Grassi en Madrid. Sus poesías fueron premiadas en los Juegos Florales del año 1859 con la poesía «Clemència Isaura» [Clemencia Isaura] y en 1869 con «La Creu de Crist» [La cruz de Cristo]. Villamartín publicó lengua castellana *Pembé-Haré Oriental* (1856), *Horas Crepusculares* (1865) y *La envidia y la caridad* (1872); y en catalán *La Desposada de Déu* [La desposada de Diós](1862). En un manuscrito fechado del 1859 se encontró el drama escrito en prosa «Un día sin lágrimas» que se estrenó en el Teatro del Circo de Barcelona. Según Fernández de Cano en su biografía «se trata de una obra de complicada arquitectura dramática, con un mensaje que se sustenta en los numerosos monólogos de los personajes sobre la condición del ser humano y sus actitudes hacia el amor.»[4] Consagrada como una de las principales figuras femeninas del Renacimiento Catalán, Villamartín se integró en los círculos intelectuales barceloneses. Aunque no disponemos de los discursos que dio Villamartín a lo largo de su vida, esperemos algún día encontrarlos, no he querido olvidarla por la impresión que me hace el poema *Pembé-Haré. Oriental* y otras poesías que siguen la temática tradicional de Massanés, Fenollosa, Grassi o Peña, por lo tanto se le debe la pasión por escribir y el sentimiento expresado en sus obras. Aunque no se sabe de su vida privada pudo ocuparse de leer ensayos y textos relacionados con la mujer y la relación con la educación, la maternidad y sus derechos en la sociedad. Angela Grassi, le publicó en *El correo de la moda* la «Reseña del Dr. Pulido *Bosquejos medico-sociales para la mujer*» una prueba más de la capacidad que poseían todas ellas para expresar sus pensamientos y sintetizar las ideas de otros intelectuales que creían que eran de interés para otras mujeres.

Otro ejemplo que justifica el uso de razón en las escritoras decimonónicas es Amalia Fenollosa, que en su única etapa literaria y social por su muerte prematura, que va de los años 40 a los años 50 y tantos, hay en algunas de sus obras la crítica a la posición social que tradicionalmente sufren las mujeres. Amalia Fenollosa formó parte del movimiento de la «Hermandad Lírica» en el cual la introdujo Víctor Balaguer. Desde este movimiento que abogaba por el progreso de la mujer en la España tradicional, critica el sumiso rol tradicional femenino del siglo XIX con el que afrontar los sinsabores literarios y

[4] J.R. Fernández de Cano http://mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=villamartin-y-thomas-isabel-de [Data consulta:10/07/2012].

personales. Pero el caso de Amalia Fenollosa no deja de ser singular por el sorprendente giro de actividad literaria y de relación con la lucha por la evolución cultural de la mujer que decide hacer en un momento de su vida. En 1852, se casó con el periodista barcelonés Joan Mañe Flaquer y se trasladó a vivir a Barcelona. A partir de esta época, Fenollosa rompe con las letras y así se lo comunica a sus amigas: «Heme retirado de la literatura, renunciando a la gloria literaria, porque todo lo que no sea él me parece robado a su culto». Amalia toma la decisión de dedicarse a la vida matrimonial, pero al poco tiempo su marido enferma y se trasladan lejos del ambiente cultural barcelonés. Al poco tiempo enferma su madre y nace una hija de la que al no poder amamantar la cede a una nodriza distante, por lo que no pudo ejercer de madre común. Murió a los 44 años, sin poder escribir más sobre la vida, aunque fuera de lo más pesimista y dramática: «¡Cuán largas pasan las volubles horas/para el que siente fatigoso afán,/para el que en vez de dichas seductoras,/lleva en su pecho destructor volcán!» (Fortuño Llorens, 2002:131).

Angela Grassi utiliza la escritura como un instrumento para influenciar a la clase burguesa sobre el hecho de contenerse a la hora de gastar en objetos materiales. Grassi dirigió *El Correo de la Moda*, así como Pilar de Sinués lo hizó con *El Ángel del hogar* y Faustina Sáez de Melgar con la revista *La Violeta*. La dirección de *El correo de la moda* le permitía a Grassi publicar escritos contra las ansias de consumir y contra las descripciones de objetos accesorios, abrigos y sombreros que publicaban otras escritoras recomendando el lujo. Para Grassi, todo lo material era superfluo y en tiempos festivos exhortaba a la clase acomodada para que ayudara a los más desfavorecidos. Los años sesenta, aunque ya se la encuentra viviendo en Madrid, la consagran como novelista premiada por la Academia y prestigiosa periodista. Quizá la novela con la que se refleja su modo de pensar sobre la condición de la mujer, y en concreto en Grassi, sobre la mujer dentro del matrimonio es en la novela que ella misma definió como «historia breve de lágrimas». *El copo de nieve* escrita en 1876. Esta novela presenta una sucesión de historias entrecruzadas que tiene como eje unificador la peripecia de dos personajes femeninos, Clotilde y Juana. Como en casi todas sus obras narrativas, Grassi sigue un mismo esquema novelesco: dos personajes desgraciados, separaciones, encuentros y dignificación por la práctica reiterada del bien.

Ángela Grassi condenaba, desde su condición de maestra y escritora de tratados pedagógicos, una educación basada en el artificio y el escaso respeto al papel de la mujer en el entorno doméstico. Aunque empezó con éxito sus dramas y fueron bien recibidos sus escritos, según Íñigo Sánchez Llama, en su biografía, advierte que los últimos años antes de su trayectoria literaria y vital «apenas tuvo espacio en el panorama literario» y sugiere que «su gran limitación estuvo probablemente en el excesivo peso de las digresiones moralizantes». La razón y el coraje que usó Grassi para desarrollar su pensamiento a través de sus obras que le costaron el escaso sollozo de su muerte, se puede comparar con la decisión que tomó la escritora Amalia Fenollosa cuando se casó con su marido y que coincide con su traslado a Barcelona.

Claro está que sobre la capacidad intelectual de las mujeres había debate. Sobre todo a través de las escritoras que son las que exponen sus pensamientos a la sociedad sea mediante la literatura con sus narraciones moralizantes, sea en sus discursos ensayísticos o en comentarios hechos en instituciones sociales en las cuales frecuentaban: ateneos, escuelas, federaciones del trabajo, etc.

Desde Bell-lloc, nacida en 1841 hasta Agna de Valldaura, nacida en 1854 hay pues, discurso y debate desde mediados del siglo XIX en adelante, gracias a la producción de textos que son visibles no solamente para la sociedad masculina sino que, insisto es porque las mujeres escriben por y para ellas, que empieza un nuevo lenguaje origen de donde estamos y al que se le debe prestar atención.

Maria de Bell-lloc pseudónimo de Pilar Maspons Labrós, nacida en Barcelona en 1841, tuvo una actividad literaria considerable dentro el género folklórico. Cuando se casó

y fue a vivir en Barcelona, allí llevó una vida muy modesta y hogareña, cuidaba de su familia, sobre todo familiares que estudiaban en Barcelona y se hospedaban en su casa. También cuentan que prefería no asistir a los actos públicos ni recoger sus premios. Publicó unos 50 poemas y 70 narraciones, además de los libros sobre leyendas y un par de novelas. Su cuñado fue uno escritor romántico reconocido en su época y fue quién la animó: «Era muy jovencita y muy entusiasta por las letras, pero un infundado temor la alejaba de su conreo; el miedo a hacerlo mal. Yo intentaba alentarla y quitarle de esas preocupaciones de la cabeza».[5]

Está claro que se trata de un caso de inseguridad, no por el acto en sí de escribir si no por dar a conocer su obra por el qué dirán, por culpa de esos prejuicios infundados sobre la capacidad de la mujer y la necesidad de adquirir éxito en lo que atañe a cualquier tipo de actividad artística. No en vano, cabe valorar el espíritu de Bell-lloc, ya que su pasión por la escritura, por el saber consiguió hacerse un hueco entre las escritoras más bien valoradas de la Barcelona del último tercio del siglo XIX. Ella no se atrevió a realizar discursos más activos sobre el debate suscitado por sus predecesoras, pero ayudó a contribuir con sus publicaciones, con sus poesías y narraciones, a demostrar que las mujeres podían hacerse un nombre dentro y fuera de casa. La publicación en 1875 del libro *Narracions i llegendas* [Narraciones y leyendas] que ganó un accésit en los Juegos Florales de ese mismo año y en 1881 *Llegendes Catalanes* [Leyendas catalanas] fueron recibidas muy positivamente por la importancia de recoger las historias tradicionales catalanas y porque era una mujer que lo hacía. Maria de Bell-lloc tuvo el valor de aportar un pedacito más a la conservación de la historia de su tierra natal. La seguridad de su escritura se refuerza en su sentimiento patriótico más emocional que político, ya que es evidente una idealización de su tierra des de un costumbrismo rural y folklórico sobre el que dedicó fundamentalmente su actividad literaria. En el prólogo del libro *Salabrugues*, publicado en 1874 hay un discurso escrito por Joan Sardà, traductor y crítico literario en el que compara y analiza la «poesía de cabeza» y la «poesía de corazón». Después de aclarar que la poesía de corazón se la tiende a menos valorar por ser demasiado sentimental, reconoce que la de Bell-lloc: «se hace interesantísima lectura porque, como se dice vulgarmente, toca el corazón, porque es sentida por su autor y en un momento de inspiración correspondida y como tal infiltrándose con vigor, hace experimentar emociones de igual naturaleza y de no menor intensidad que las que siente ése (se refiere a la autora) al escribirla».[6] Y se pregunta ante su asombro:

> «¿En dónde puede la mujer aprender esta manera de hacer del poeta de cabeza? ¿Qué tiene de extraño, pues, que al escribir poesías, al dar forma a sus impresiones, incurra literariamente con defectos más o menos importantes, más o menos tangibles, y que el crítico que vaya fríamente a analizarlas encuentre cosas a tildar, sí en cambio y a despecho de eso sienta una voz irresistible que lo fuerza a hacer caso omiso y le revela la presencia de alguna cosa que no sabría definir, pero que lo atrae y que lo hace suyo con imperativo dominio?»[7]

¿Se está cuestionando el hecho de que una escritora, por ser mujer y escribir de corazón no pueda o sea incapaz de escribir de cabeza? Este tipo de comentarios son importantes y más de la mano de un crítico, porque nos confirman que hay un darse cuenta de que las mujeres también pueden emocionar a un público masculino.

En el último tercio del siglo XIX empiezan a aparecer escritoras que publican novelas en catalán, como hemos visto en Maria de Bell-lloc, pues este género interesará a las

---

[5] *Lectura Popular*, (s.d). Biblioteca l'Avenç, Barcelona, p.31, vol. XV. Núm. 246.
[6] *Ídem*, p. 33.
[7] *Ídem*, p. 34.

escritoras y a las mujeres que leen por su contenido social, especialmente por la representación de la sociedad en la que las lectoras se sentirán identificadas.

De esta época comentaré el caso de la escritora Manuela de los Herreros Sorà, nacida en Palma de Mallorca en 1845 y muerta a los 66 años. La trayectoria vital y literaria de Manuela de los Herreros están muy ligadas pues antes de casarse vivió una vida dedicada a las letras porque su padre fue el director del Instituto Balear y siempre estuvo en contacto con un ambiente culto. Frecuentaba el Ateneo Balear que acababa de abrir las puertas a las mujeres y en donde leía sus poesías al mismo tiempo que debatían temas de actualidad. Pero a partir de su matrimonio dejó de participar en certámenes literarios y se acabaron las idas y venidas a la capital catalana porque tuvo 14 hijos. Su obra en prosa y en verso esparcida en numerosa prensa catalana, trata de temas costumbristas y autobiográficos. Nos sirve de ejemplo a los problemas que tuvo como mujer para desarrollar su vocación de escritora y hacerla compatible con la maternidad la poesía dirigida a su amiga Maria Pons de Pons escrita en 1875:

Si vol qu'entrem en rahons
Li diré que vosté sap
Que ja no's trobe es meu cap
Per versos ni per cansons.
[…]
Ja res de lletres m'agrada
Já libres no sé què son,
Per això vull acabar
Y avuy tancaré sa porta:
Per sa poesía som morta,
Per mai mes ressucitar[8]

La última escritora que me gustaría comentar es Agna de Valldaura, pseudónimo de Joaquima Santamaria, nació en Barcelona en 1854 y murió a los 76 años. Destacó como folklorista en el año 1877 con el libro *Tradicions religioses de Catalunya*, con el libro de poesía y narrativa *Fullaraca* (1879) y con el volumen de poesías de temática intimista *Ridolta* (1882). Su autobiografía nos cuenta que fue una mujer de profundas convicciones religiosas y patrióticas como se constata al releer sus obras. Sin embargo es la única escritora catalana de ese periodo que se atrevió a escribir una obra de divulgación. El ensayo, publicado en 1886, llevaba por título: *Breus consideracions sobre la dona* [Breves consideraciones sobre la mujer], que destaca por su intención de moralizar a las mujeres. Esta dimensión social que adquiere hace que hablemos de ella y visualicemos su voluntad. Aun así, aunque su discurso fuera en base la religión y por lo tanto nada subversivo, también con su discurso ayudó a crear espacios para que la mujer se sintiera además de obrera, mujer.

Ya he comentado que hubo mujeres que no podían dejar de escribir sus pasiones o sus pensamientos a través de la poesía o de las narraciones con tono moralizador en la prensa o en certámenes literarios. La mayoría estuvieron casadas y vivían en un hogar de lo más tradicional al mismo tiempo que eran capaces de desafiar a la sociedad porque ejercían una función inusual para la época: la de escribir. La persistencia de algunas de ellas aumentaba el atrevimiento de otras, y así se configura un panorama de escritoras rebeldes contra aquella sociedad que limitaba a las mujeres a un espacio restringido: el hogar y la educación de los hijos. Este concepto de mujer se extiende hasta la segunda década del siglo XX y por eso el campo temático de las obras de las escritoras casi siempre es el

[8] [...] Si quiere buscar las razones/Le diré que usted sabe/ que ya no tengo mi mente/para poemas ni canciones […] Ya nada de letras me gusta/ Ya los libros no sé qué son/ Por eso quiero terminar/ Y hoy cerraré la puerta/ para la poesía estoy muerta/ para nunca más resucitar.

mismo: el papel de la mujer como esposa y madre, ya que ellas mismas forman parte de esa convención. Ahora bien, entre las escritoras que se sintieron con más fuerza para luchar contra este acatamiento, hay matices. Con su pasión, razón y coraje, crearon espacios de reconocimiento con un factor en común: el lenguaje femenino. Un lenguaje que habla de mujeres que adoptaron una posición más conservadora, mujeres que se dedicaron a escribir des de su propia sumisión y mujeres que intentaron cambiar las circunstancias. Estas autoras utilizan la escritura para explicarse y evolucionar. Todas ellas se plantean que es ser mujer y de qué manera habitan el género. Sus textos cuestionan su papel en la sociedad y cómo los hombres las ven y las quieren. Seguimos viendo pues, cómo el discurso trasciende a nuestros días dejándose sentir y cómo se ha avanzado, aunque sea poco o mucho, en el debate actual.

BIBLIOGRAFÍA

BALAGUER CIRERA, Víctor (dir.) (1845), *Pensil del bello sexo*. Imprenta de J.M de Grau, Barcelona.

BELL-LLOC, Maria de (1992), *Vigatans i botiflers*. Edición de Carme Vilà Barcanova, Barcelona.

FERNÁNDEZ DE CANO, J.R. http://mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=villamartin-y-thomas-isabel-de [d.c: 10/07/2012].

FORTUÑO LLORENS, Santiago (2002), *Amalia Fenollosa. Poesias*. Institución Alfons el Magnànim, Valencia.

Lectura Popular, (s.d). Biblioteca l'Avenç, Barcelona, vol. XV. Núm. 246.

MASSANES DALMAU, Josefa (1841), *Poesías*. Imprenta de J. Rubió, Barcelona.

NAVAS RUIZ, Ricardo (1991), *María Josepa Massanés. Antología poética*. Ed. Castalia, Madrid.

VIRTUD Y FEMINIDAD EN EL SOCIALISMO REPUBLICANO. ANTONIO ALTADILL Y LAS MUJERES TRABAJADORAS EN LA LITERATURA DE LOS AÑOS 1860

David G. Pérez Sarmiento[*]
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓN

En la historiografía del republicanismo decimonónico contamos con muy pocos estudios que analicen la temática del género, o del discurso sobre la mujer simplemente. Apenas unas pocas páginas en las monografías sobre el republicanismo (Pérez Roldán, 2001; Peyrou 2002 y 2008), y algún que otro artículo reciente (Espigado, 2010b y Peyrou, 2011). Para el primer socialismo español, específicamente, tampoco abundan los que hay (Elorza, 1975; Espigado, 2002, 2006, 2008 y 2010a). El estudio que planteo en esta comunicación, sin embargo, no será un análisis general del discurso sobre las mujeres en la cultura republicano-socialista. Es tan sólo un caso particular que, cuanto mucho, servirá primero para unirse a esa escasísima lista, y segundo, para ampliar un poco más nuestros conocimientos sobre dicha cultura.

El caso particular que aquí planteo es el discurso que sobre la mujer concibió Antonio Altadill y Teixidó (1828-1880), de cultura republicana e ideología socialista. Mi objetivo es doble: primero demostrar que su concepción al respecto socializada a través de su literatura trascendió el modelo de feminidad dominante del ángel del hogar; y, segundo, como su propuesta apostaba por la emancipación de la mujer trabajadora, en el plano moral y material, dentro de una sociedad que, a su juicio, la situaba al borde del abismo del pauperismo. Para tal menester, primero realizaré una breve síntesis biográfica del personaje; y en segundo lugar esquematizaré los rasgos básicos de la mujer que imaginó y representó en sus novelas del ciclo isabelino, y de qué modo concibió la emancipación que proponía.

2. NOTA BIOGRÁFICA

Antonio Altadill y Teixidó nació el 17 de abril de 1828 en Tortosa[1] y murió en Barcelona el 15 de enero de 1880.[2] Fue una célebre figura del republicanismo decimonónico barcelonés, tanto por su activismo político, como por su faceta de literato comprometido. Cursó sus primeras letras en su ciudad natal, pero en 1845 se trasladó a Barcelona para concluir el Bachillerato en Filosofía en su Universidad Literaria (curso 1846-1847). En setiembre de 1847 principió la carrera de Leyes, también en Barcelona, que dejó inconclusa en el curso 1849-1850,[3] cuando, sugiere en su cripto-autobiografía *Los hijos del trabajo*, murió su madre, único sustento económico, y se vio obligado a marchar a Madrid a buscarse la vida (1866-1867: t. I, p. 15).

En esta primera estancia barcelonesa (1845-1850) debió entrar en contacto con el cabetismo, difundido socialmente por el grupo dirigido por Monturiol, con el que quince

---

[*] El autor participa en el proyecto *La Monarquía liberal en España: culturas, discursos y prácticas políticas (1833-1885)*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI 2008-02107); y disfruta de una beca FPI del mismo ministerio (BES-2009-028029).

[1] Arxiu General i Històric de la Universitat de Barcelona [AGHUB]. Expedients acadèmics/ Expedient Acadèmic de Antonio Altadill y Teixidó/ Partida de naixement. Octubre 1846/ ES CAT-AUB 01 Altadill Teixidó, Antoni. Agradezco a Isabel Burdiel, Gloria Espigado, Raúl Mínguez y Carmen y Montserrat Sanmartí sus consejos y sugerencias. Las faltas, errores, omisiones… sólo son responsabilidad mía.

[2] *El Diluvio*, edición de la mañana, 17-01-1880

[3] AGHUB. Expedients acadèmics/ *Expedient Acadèmic de Antonio Altadill y Teixidó*/ ES CAT-AUB 01 Altadill Teixidó, Antoni.

años después colaboró profesionalmente, y hasta trabó amistad, según se desprende de la correspondencia de Anselmo Clavé.[4] Este cabetismo quedó reflejado años después, en la década de los 1860 y cuando sus principales publicistas ya habían renunciado públicamente a él en 1852, en sus novelas, particularmente con su concepción de la asociación, que él erróneamente denominó falansterio, por la que entendió que las diferencias entre sus miembros debían diluirse y la distribución del producto debía realizarse equitativamente, y no en proporción al capital, la fuerza o el talento aportado, base del asociacionismo fourierista.

En Madrid entró en contacto con los fourieristas Fernando Garrido y Sixto Cámara entre otros, cuando ambas escuelas, cabetismo y fourierismo perdían su especificidad y éstos ya estaban vinculados con el Partido Demócrata. En esta etapa en la capital escribió sus tres primeras obras, de teatro: dos coescritas con su amigo, el socialista Enrique Pérez Escrich, *La voz de las provincias* y *Jorge el artesano* (10-13.11.1854), y en solitario *La Pasión de Jesús*, escrita en 1855 y representada en 1856. En estas obras de teatro se mostró accidentalista en cuanto a la forma de gobierno, porque entendió que lo imperioso era la vertebración de una nación en la que se produjese un tipo de emancipación social que acabase con el materialismo, utilitarismo, egoísmo desmedido y vicio que juzgaba inherentes al orden socio-económico impuesto por la economía capitalista de libre mercado (Pérez Sarmiento, 2012).

Desde la clausura del Bienio y hasta 1859, nada se sabe de él. Ese año reapareció como co-autor de *La bandera de la muerte*, segunda parte del *Don Juan de Serrallonga* que principió Víctor Balaguer pero no acabó, según sugiere en el epílogo, porque marchó a Italia como periodista «al objeto de asistir á las operaciones de guerra que tenía entonces lugar en Lombardía» (Balaguer y Altadill, 1859: p. 243). Fue entonces cuando el célebre editor Salvador Manero, vinculado a círculos progresistas y demócratas, le encomendó la tarea de concluirla. Con *La bandera de la muerte*, identificó la monarquía con el centralismo, el militarismo y el despotismo, a partir de una novela histórica que narró los orígenes de la *Revolta dels Segadors* -siglo XVII. Es importante destacar esta novela histórica porque desde este momento se mostró, en su literatura, abiertamente desgajado del espíritu accidentalista del ciclo madrileño.

En los meses finales de 1859, y hasta mediados de 1860 escribió varias piezas de teatro, *La voz de España* (1859), *Lágrimas y laureles* y *El prisionero de Ceuta* (1860), y colaboró con *El Cañón Rayado* como redactor. En éstas, sobre todo en *El Cañón Rayado*, Altadill vertebró una retórica de legitimación del conflicto expresada a través de la lucha contra la barbarie del despotismo marroquí que, sin embargo, no pudo, ni quiso, desligar de la aspiración, radical y popular, contra el despotismo autóctono. Su relación con el conflicto, empero, no se circunscribió exclusivamente a su labor publicística. Conrad Roure aseguró en sus memorias que Altadill participó activamente en las movilizaciones callejeras que estallaron en Barcelona antes, durante y después del conflicto, en la exaltación de las clases populares por medio de improvisadas y sentidas arengas pronunciadas en plazas públicas y tabernas (Roure, 1925: t. I, p. 147). Ha sugerido I. Burdiel (2010: pp. 627-631) que la movilización suscitada con motivo del conflicto fue la primera oportunidad que tuvieron las clases populares, en este caso barcelonesas, de recuperar el protagonismo en la escena pública, perdido tras la violenta clausura del Bienio en 1856.

En el mismo año 1860 publicó, de nuevo mediante folletín, dos obras más, la crónica *Garibaldi en Sicilia* (1860), y su célebre novela *Barcelona y sus misterios* (1860-1861). En ambas insistió de nuevo, y por última vez hasta 1868, en su planteamiento republicano y antimonárquico: en la primera a través de la Italia de Víctor Manuel; y en la segunda, con la escueta proclama del artesano protagonista, Diego Rocafort, como republicano y fourierista.

---

[4] Arxiu Nacional de Catalunya [ANC]. Fons Personals/ Josep Anselm Clavé/ ANC1-700.

En este período de transición, 1859-1861, abandonó definitivamente su accidentalismo del Bienio al militar activamente en el republicanismo antimonárquico, sin abandonar su ideología socialista, como se verá después. La razón debió ser, como ha destacado Florencia Peyrou (2008), porque el sector vinculado a la democracia comprendió que con una monarquía como la española jamás podrían vertebrar su nación deseada.

Desde 1860-1861, incluida también *Barcelona y sus misterios*, retornó a los tropos de su ciclo madrileño: el cuestionamiento de los valores socio-económicos y morales -materialismo, utilitarismo, egoísmo y vicio- que él imaginaba inherentes a la sociedad de la época. En *Barcelona y sus misterios* (1860-1861), *El trapero de Madrid* (1861-1862), el micro relato «Los pecados de los padres» aparecido en *El libro del obrero* (1862), *El tanto por ciento* (1863-1864), *La ambición en la mujer* (1865a), *La conciencia* (1865b) y *Los hijos del trabajo* (1866-1867) describió una sociedad dividida en dos grupos, desde una concepción dicotómica y maniquea, de cuyo enfrentamiento dialéctico no debía nacer una nueva clase, sintética, sino la imposición de una sobre la otra.

Esta sociedad que describió, dividida en dos clases contrapuestas e incompatibles estaba vertebrada no en función de la riqueza, sino de los valores morales dominantes: la clase materialista y la virtuosa. El primer grupo lo constituían todos aquellos que tenían los «corazones enfermos» (1863-1864: p. 5) del materialismo, el egoísmo, el utilitarismo, el individualismo y, en consecuencia, el vicio, es decir, la inmoralidad absoluta, que era consubstancial e inherente al sistema socio-económico impuesto por la economía de libre-mercado, del cual esta clase era víctima y victimario a un mismo tiempo. Empero, no fueron exclusivamente ricos y potentados, como ampliaré más abajo.

El autor sugirió que la segunda clase, la *virtuosa*, era escasa en número por estar integrada por aquéllos que se regían por la laboriosidad, la austeridad, la solidaridad, la bondad, la abnegación en la satisfacción de las pasiones humanas, el respeto y la obediencia a las máximas cristianas —sin caer en el fanatismo—, la virtud y la honra; las gentes de carácter, al decir de los reformadores decimonónicos, los que se ganaban «el pan con el sudor de [su] rostro» (1866-1867: t. I, p. 5).

Altadill realizó tal representación simbólica de la realidad influido por un socialismo que sincretizó las escuelas socialistas fourierista y cabetiana. Pues si bien en el plano de lo teórico ambas eran incompatibles, en el personaje la rigidez de las etiquetas se diluyó con cierta armonía. Sin embargo, que sincretizara ambos socialismos y tuviera la Virtud como valor moral supremo y eje temático no es algo exclusivo de la censura -aunque jugó un rol determinante-, que prohibía que la prensa y la literatura discutiese el orden político, socio-económico y moral vigente en la España isabelina, sino también una cuestión ideológica. Formaba parte de su firme convicción, heredada de la tradición humanística cívica, el que la virtud debía ser el motor de la vida, tanto pública como privada, para vertebrar un mundo justo, libre y emancipado de todo tipo de alienación, sobre todo moral.

Literatura al margen, Antonio Altadill participó asimismo en el célebre y subversivo *Almanaque Democrático* de 1864, con un artículo titulado «El pueblo y los marisabidillas doctrinarios». También fue redactor de la prensa satírica editada por Inocencio López: *Un tros de paper* (1865-66) y *Lo noy de la mare* (1866-67).

Su publicística la compaginó con la política clandestina de oposición al régimen, aunque ambos elementos fueron indisociables. Como miembro de la llamada *Tertulia del Café Suizo*, grupo revolucionario republicano barcelonés (Pich i Mitjana, 2004), participó en la fracasada intentona revolucionaria de 1867 -tras la cual se exilió en Marsella- y en la triunfante de setiembre de 1868 (Roure, 1925-1927: t. III, p. 88).

Tras el triunfo de *La Gloriosa* llegó a ser uno de los máximos dirigentes del republicanismo barcelonés. Desde la fundación del Partido Republicano hasta 1872 fue ininterrumpidamente elegido director del Comité Provincial del Partido Republicano en Barcelona, cargo desde el que abanderó a los intransigentes catalanes, hasta que desde 1871

fue progresivamente moderándose y/o alineándose con Francisco Pi, de quién fue un firme defensor y partidario en los meses finales de la República.[5] Con ella, llegó incluso a ejercer como gobernador civil de Guadalajara primero y Murcia después, cargo que ejercía cuando estalló el cantón cartagenero.

En estos años, sin embargo, no marginó su actividad literaria. Publicó *El último Borbón* (1868-1870), *La monarquía sin monarca* (1869-1871), *La Canalla. Novela de costumbres aristocráticas* (1871-1872) y el prólogo de *La soberanía nacional o el último suspiro del trono* de Juan Belza (1873), así como las novelas bíblicas, con el seudónimo Antonio de Padua, *José y la mujer de Putifar*, *Moisés* y *La casta Susana* (1869); pero también alguna novela moralista: *Amor de esposa* (1870), *El amor de los padres* (1872) y *La semilla del bien* (1872-1873).

En 1875 se exilió a Francia para huir de la persecución a los cantonalistas y evitar la sentencia de muerte, pero retornó con la amnistía de 1877. En esta etapa, empero, su literatura retornó a la temática moralista. Murió víctima de una pulmonía a mediados de enero de 1880.

3. Su discurso sobre la mujer

El discurso sobre la mujer que el de Tortosa imaginó y representó en sus novelas del ciclo isabelino guardó una indisociable correspondencia con su concepción dicotómica y maniquea de la sociedad. También creyó que coexistían sendos modelos -no siempre positivos- de feminidad: la *materialista* y la *virtuosa*, y que tampoco respondían a criterios estrictamente económicos o sociales.

Con el adjetivo calificativo 'materialista' el autor quiso describir aquellas mujeres que, independientemente de su origen de clase, se guiaban por el afán de lucro, por el enriquecimiento, y por la satisfacción del interés puro y egoístamente individual. Es decir, aquellas que antepusieron la holgazanería a la laboriosidad; el apasionamiento desenfrenado al amor puro y sincero; el lujo a la austeridad; el egoísmo a la solidaridad; el cinismo a la bondad de carácter; el vicio a la virtud.

El ejemplo paradigmático de mujer materialista lo personificó Clara, la marquesita de Casa-Vicente, en *El trapero de Madrid*. Clara, hija de un rico financiero devenido marqués de Casa-Vicente por sus influencias socio-políticas, dio a luz a un niño, del que su padre intentó deshacerse para evitar la deshonra familiar, sin estar casada y cuando su prometido, un joven barón de rancio abolengo, había fallecido. El marqués de Casa-Vicente maleducó a su hija al permitirle satisfacer cualquier tipo de capricho y al no enseñarle, por no haberlo conocido ni él, los valores del esfuerzo y el sacrificio para ascender socialmente, pues su fortuna era hija del crimen:

> —Sí, —la fortuna— *era* inmensa hija mía, repuso el marqués; pero yo no sé porque fatalidad que me persigue, mil reveses de la suerte, el desconcierto en la mayor parte de los negocios que he emprendido, el lujo con que nos ha sido preciso vivir para honrar este vano título que conseguí con el sólo objeto de desvanecerme, tu afán por las diversiones y la ostentación, tu manera inmoderada de gastar, todo en fin ha contribuido á un descenso tal en todos los negocios en que intervino mi mano, poniéndome en tan crítica situación, que el día en que Luís pretendiese averiguar cuál fue la herencia que le dejó su padre, y decidiera recobrarla, la miseria y el oprobio serían la que quedase para nosotros […]
> —Dios mío! exclamó Clara: ¡qué cuadro tan terrible acaba de presentarse á mi vista al descorrerse ese velo que ocultaba nuestra fatal existencia! ¿Con que no hay para mí otra alternativa que la miseria ó el sacrifico de mi voluntad, de mi albedrío?
> —Te olvidas de una cosa aun Clara: ¡la deshonra! (1861-1862: p. 135)

[5] ANC. Fons Personals/ Josep Anselm Clavé/ Relacions exteriors/ Correspondència enviada/ Carta enviada a la seva muller i filla (20.09.1873)/ ANC1-700-128.

Antonio Altadill tendió a catalogar a las mujeres de clase alta como materialistas, aunque para él no eran sinónimos completos. Excluyó de esta categorización a la esposa del disoluto marqués de Castro, en *Los hijos del trabajo*; pero también, sobre todo, a aquellas que, siendo ricas, pertenecían a la clase del comercio y la industria, que eran productoras de riqueza, que no vivían de rentas y en consecuencia eran laboriosas, es decir, virtuosas.[6] Este último caso lo personificó, en *El tanto por ciento*, la esposa del rico comerciante Ernesto Villajuan.

La atracción por lo material, por el rápido ascenso socio-económico, sin embargo, tampoco fue exclusiva de las clases altas. Las clases populares también fueron víctimas de este mal, precisamente porque su situación socio-económica y moral las ponía al borde del abismo del pauperismo, del que no era fácil escapar. Lo que aquí subyacía era una evidente denuncia de la injusta retribución de las mujeres trabajadoras —también para el caso de los hombres—,[7] es decir, de las pésimas condiciones en las que vivían las clases populares, posicionadas al borde de ese abismo al que el sistema les impelía.

En *La ambición en la mujer* narró la historia de Clara, una muchacha de dieciocho años, hija de un coronel y su esposa, pero habida antes del matrimonio —con lo que se vio privada de la pensión por orfandad a la que de otro modo hubiera tenido derecho—, que al ser insuficiente el salario que recibía por su ocupación como costurera y modista para casas de moda y particulares, se vio arrastrada a seguir la senda del materialismo para evadirse de su situación, miserable tanto en lo material como en lo moral.[8] Ésta senda, materialista, la representó a través de la elección que hizo Clara de uno de los dos hombres que la frecuentaban. Entre el viejo y rico conde de la Estrella, y el joven estudiante Alberto, escogió al primero, a quién se unió primero en concubinato, y finalmente en matrimonio, empero sin que mediase la pasión del amor, sino la convicción que así se vería libre de la miseria a la que se vio abocada por la insuficiente retribución que recibía por su trabajo:

> —¡Es verdad lo que me sucede!... ¿No es esto un sueño?... ¿Condesa?... ¡Ah! ¡Doradas ilusiones mías, la realidad os excede todavía! ¡Condesa!... ¿Qué cambio en mi posición, en la manera de vivir, en ideas!... No me veré precisada á velar hasta altas horas de la noche para dejar al fin descontenta á toda una señora baronesa que desde la altura de su insolente orgullo el lodo de sus insultos sobre mi modesta frente!… […] No sentirá mi corazón tantas veces oprimido por falta de espacio bajo este techo que pesa como la losa de un sepulcro sobre mi cabeza y en medio de estas estrechas paredes que limitan mi horizonte á un círculo que ahora!... No cubrirán mi frente las negras sombras de la melancolía y de la tristeza, cuando vea trocada mi humilde habitación en mi palacio, mi pobre sirvienta en doncellas y camareras, y el velo de tul que cubre mi cabeza en la brillante diadema de

---

[6] Aunque Altadill no era un *luddita*, pues siempre defendió el progreso científico-técnico, incluso el aplicado a la industria/ economía (ALTADILL, 1866-1867: t., II, pp. 8-9), a diferencia del padre del fourierismo, J. Abreu, no representó ninguna mujer de la clase de la industria. Sin embargo, sí distinguió entre dos clases de personas de la industria: los de la clase de la industria —los industriales propiamente—, y los hombres o mujeres de la industria, eufemismo de prostitución.

[7] La denuncia de la insuficiente e injusta retribución no fue, en la obra de Altadill, monopolio de las mujeres. En *Los hijos del trabajo*, al buen y virtuoso Tomás, menestral, le resultaba harto difícil sacar adelante a su familia sólo con su jornal. Lo que de hecho estaba planteando aquí era la necesidad de que trabajase la mujer —la de Tomás lo hizo al principio de casada, pero lo dejó por caer enferma; recuérdese que *Los hijos del trabajo* está basada en una historia real—, que el trabajo fuese justamente retribuido, que para tal se tuviese en cuenta sus necesidades. Había, empero, algo más que subyacía toda la historia de Tomás, y era que con aquel tipo de organización del trabajo el obrero no podía librarse de la miseria. Era necesaria una nueva organización, a través de la cooperación asociativa.

[8] Véase, pues, que las mujeres materialistas de *El trapero de Madrid* y *La ambición en la mujer* respondieron al nombre de Clara; claro homenaje —y clara influencia— que el de Tortosa brindó a Leandro Fernández de Moratín. Clara, *Clarita*, fue el nombre del personaje de *La Mojigata*, a través de la cual el neoclásico quiso alertar de las repercusiones sociales y morales de la incorrecta educación femenina.

> condesa que ceñirá mi frente… Cuando vuelva los ojos á mi pasado y recuerde esta vida de hoy… (1865a: p. 93)

Sin embargo, al no fundarse en el amor aquella relación sino en el cálculo de un fugaz ascenso socio-económico, el autor quiso aleccionar al lector sobre la perversidad innata de esta suerte de actitudes, de ese modelo de feminidad materialista —modelo en sentido negativo—, y de los ascensos sociales inmerecidos, condenando a Clara a la amargura, la soledad y la tristeza, al despecho de su antiguo enamorado —el entonces prometedor abogado Alberto—, a la pérdida de la virtud y la honra; *i. e.*, a la infelicidad absoluta, a la postración moral:

> —¡Quién me lo dijera! […] lo que constituyó un día mi ambición, aquello que yo consideraba como el último punto de la felicidad, es hoy después de alcanzado, el martirio más grande para mí, el último grado de mi desdicha […] Ahí está todo… no falta ya nada… ¡Ay sí falta! falta lo primero, lo que antes había cuando eso era una ilusión, y hoy que es eso realidad no se encuentra!... Falta la imaginación dispuesta á gozar con ese brillo; falta el corazón dispuesto á admitir esos placeres; falta el deseo de oírse llamar condesa, y falta la cabeza que en lugar de erguirse se dobla al paso de una diadema que la oprime!... ¡Qué situación, Dios mío! ¡Quién me lo dijera! Locos ensueños de mi imaginación, ya estáis cumplidos: ilusiones mías de grandeza, ya sois realidad: ambición del alma mía, ya estás satisfecha! ¡Ay! cuando yo os alimentaba como la felicidad suprema de la vida, quién me dijera que fuera el conseguirlo mi martirio más horrible! […] ¡Quién me dijera que el triste corazón mío había de llorar por volver bajo aquel techo modesto y humilde y sentirse oprimido, como una cárcel lóbrega y sombría, bajo estos brillantes artesanados y en esta suntuosa morada! (1865a: pp. 348-350)

A través de la Clara de *La ambición en la mujer* quiso el autor exponer dos cosas: primero, que era necesario retribuir justamente a las mujeres por su trabajo, pues si caían en la inmoralidad y la prostitución era por culpa del sistema socio-económico, no por su debilidad innata. Segundo, lo erróneo de esperar el ascenso social, la evasión del peligro del pauperismo al margen del esfuerzo, el trabajo, el talento y la virtud. Sin la virtud, la postración moral se hacía más acuciante.

¿Qué puede concluirse de la mujer materialista? Fuese aristócrata o trabajadora, aparecía como un sujeto débil e incapaz de resistir los envites de una sociedad que primaba el lucro inmediato, la primacía de lo propio, y confundía la libertad con el libertinaje, en lugar de entender por tal la liberación de todo género de alienación. En el caso de las aristócratas podía parecer lógico, propio de su misma esencia, de la educación recibida:

> La educación que por lo general se dá á los hijos en esa clase de sociedad que se llama aristocracia, lanzándoles en medio del torbellino del mundo, sin dejarles tiempo de que nazca y se fortifique en su corazón, al calor de la familia, la semilla del amor á los padres, hace que estos rarísimas veces tengan por parte de aquellos ese afecto, mezcla de cariño y gratitud que se observa de padre á hijo en otras clases más inferiores de la sociedad. (1861-1862: p. 355).

En el caso de la Clara de *El trapero de Madrid* subyacía la idea moratiniana de las repercusiones socio-morales de la mala educación. En el de la Clara de *La ambición en la mujer*, la denuncia de las pésimas condiciones laborales.

Éste último caso, el de la Clara trabajadora, demostraba que en aquella sociedad en particular la mujer era incapaz de sobrevivir en aquélla sin ayuda. Entonces, ¿cómo emancipar a la mujer y conservar la virtud? ¿Cuál fue la alternativa de Altadill? Pues, desde una concepción dicotómica y maniquea, su alternativa era, precisamente, la contraria a la moral materialista: la virtuosa. De tal habló el autor en su novela *El trapero de Madrid*. En

ésta narró la historia de una muchacha, a la que puso por nombre el simbólico de María, que también trabajaba como costurera y modista para casas de moda y clientas particulares desde su casa, y que también se hallaba en una situación próxima a la miseria material y moral —ésta última, hasta el punto que al principio intentó suicidarse—, como la Clara de *La ambición en la mujer*. Por lo tanto Clara y María partían de una situación simétrica: la injusta e insuficiente retribución percibida por sus trabajos. La diferencia entre ambas fue que María logró emanciparse completamente, salvaguardando su honra y virtud, a través del trabajo, el matrimonio y la maternidad.

Para el autor el que la mujer se emplease en ocupaciones remuneradas no supuso ningún problema. Sí que es cierto que en sus novelas isabelinas de lo único que trabajaron fue en la costura y desde el hogar. Hubo que esperar a *La canalla*, escrita y publicada en el contexto del Sexenio, para ver el caso de una trabajadora compaginando costura —dirigiendo su propio taller— con la enseñanza de idiomas y matemáticas, fuera del hogar. En su ciclo isabelino, incluso, abogó por el trabajo de la mujer después del matrimonio. Aunque no fue excesivamente explícito en este campo, la cuestión fue que en ningún momento lo presentó como algo condenable. Cuando en El *trapero de Madrid* se casaron María y Luís no sugirió que la esposa dejase de trabajar. Más tajante se mostró en *Los hijos del trabajo* donde narró el caso de la esposa del obrero Tomás, que trabajó después de casarse (1866-1867: t. II, p. 15).

En la necesidad y bondad del trabajo femenino para liberarla del pauperismo coincidió —y no por casualidad— con otro publicista republicano, pero individualista, Ceferino Tresserra. Éste lo defendió citando a Figuerola: «Querer emancipar á la mujer de la industria no es conveniente ni justo» (Tresserra, 1863: p. 505). Subyacía aquí un debate público sobre el rol y la naturaleza de la mujer, que enfrentaba por un lado a los que defendían que su espacio natural era el ámbito doméstico, y en consecuencia no debía trabajar, no sólo fuera del hogar, sino desde él, en tareas remuneradas. Su única y natural función era educar a los hijos y cuidar a y velar por el marido. Al otro lado estaban los que, como Tresserra y Altadill, apostaban por atenuar los límites entre esferas, aunque sin cuestionar la exclusión de derechos políticos a la mujer, sino tan solo abogando por su presencia en lo público por medio de una ocupación remunerada.

No obstante, a ojos del de Tortosa, el trabajo, por sí solo, era insuficiente para liberar a la mujer en aquella misma sociedad. Era necesaria la unión de fuerzas y esfuerzos, en un doble campo: en el económico y en el sentimental. La cooperación debía proyectarse, no sólo en el ámbito de la organización laboral, sino también en el de las relaciones entre sujetos: entre el hombre y la mujer. De la cooperación entre trabajadores habló en las páginas de *Los hijos del trabajo*, dónde defendió un tipo de asociación en la que los sujetos integrantes eran retribuidos con absoluta igualdad. También, como ya he expuesto en la nota al pie número 7, denunciando los problemas sufridos por la familia de Tomás, en *Los hijos del trabajo*.

La cooperación económica, empero, también debía desarrollarse en el plano de las relaciones sociales, al margen de lo laboral, entre hombres y mujeres. Era imposible e irresponsable enfrentarse a solas a esa perversa sociedad, individual e individualistamente. No porque la mujer fuese débil, sino por la fortaleza de esa sociedad. Si individualmente la remuneración era insuficiente —tanto para el hombre como para la mujer—, era imperioso que el jornal de ambos se complementara, que hombre y mujer aunasen sus fuerzas y esfuerzos. Entre hombre y mujer, en consecuencia, debía reproducirse esa idea de asociación, que en el caso de las mujeres se manifestó tanto a través del matrimonio como de la protección paternalista. De ambos casos habló en *El trapero de Madrid*, y de ambos María fue la beneficiaria. Como ya he dicho, aunque quizás no lo lograse del todo, el autor no quiso dar a entender que la mujer era débil. El tío Antonio ejerció el rol de tutor benigno de la muchacha, apoyándola material y moralmente, aunque de esa relación de

protección el mismo trapero Antonio también extrajo un beneficio moral recíproco: este último evitó la soledad y el alcoholismo, es decir, la postración moral. El segundo caso, el del matrimonio, los protagonistas y mutuos beneficiarios fueron la misma María y Luís. María halló el modo de evadir finalmente la miseria moral, y a Luis le permitió convertirse en un hombre honrado y virtuoso.

El matrimonio, entendido como asociación entre hombre y mujer, constituía un poderoso agente para moralizar tanto al hombre como a la mujer, es decir, para liberarlos de la postración moral si el vínculo entre ambos era el amor y no el interés. Si se compara el abismo entre la infelicidad matrimonial de la Clara de *La ambición en la mujer* y la felicidad de María en *El trapero de Madrid*, se entenderá el valor que otorgó al amor. Precisamente para evitar la infelicidad y para moralizar, juzgó que era necesario satisfacer aquello que en última instancia constituía el motor de la vida humana: las pasiones. No se trataba de darles rienda suelta, de justificar su primacía y la subyugación de la razón al sentimiento.[9] Ya se vio que el obviarlas fue lo que convirtió en infeliz a la Clara trabajadora, con lo que lo más razonable era satisfacerlas, pero con mesura, sin caer en la impudicia. Así se expresó en «El pecado de los padres», a través de una construcción narrativa en negativo, es decir, denunciando los perjuicios del matrimonio basado en el interés:

> Los pasados sufrimientos de Clara, el nuevo motivo indecible y eterno de dolor que destroza su alma, triunfan de la resistencia de su débil naturaleza, y presto la gravedad de su estado adelanta á la de su marido […]
> —Madre, yo muero. No se esfuerce V. en querer consolarme con un remedio que para mí no existe. Siento que toco el fin de mi vida y quiero aprovechar los últimos momentos. Dejo á mi querida hija en el mundo. Temo que muera como en breve morirá su padre. Pero si Dios le concediera el bien de la salud, á V. la encomiendo en esta vida. Téngala V. como hija, pero no olvide jamás este solo precepto que á V., impongo: *¡No la obligue V. á casarse contra su voluntad!...* (Altadill, 1862: pp. 117-118. Cursiva en el original)

Esta idea del amor y la pasión fue uno de los principales puntos de confrontación entre los discursos de Altadill y Tresserra. Aunque ambos compartieron la crítica al presente —el peligro del pauperismo— y un horizonte de expectativas —la mujer emancipada—, pero disintieron en la forma para alcanzar la misma meta. Si el amor era la base del matrimonio para el de Tortosa, para Tresserra sólo aquél basado en el «cálculo financiero», y no en la atracción pasional, «volubles y pasageras», podía emanciparla (Tresserra, 1860: p. 882). Dicho de otro modo, si *El trapero de Madrid* y *La ambición en la mujer* hubiesen sido escritas por Tresserra, la mujer emancipada y feliz hubiese sido la Clara trabajadora, y la infeliz y miserable María.

¿Era suficiente el trabajo y el matrimonio para emancipar a la mujer? Claramente no. La maternidad jugó un importante papel, una doble función, pese a que el único niño, recién nacido, fue el de *El trapero de Madrid*. Sin embargo, en este folletín, como en toda su obra, la idea de maternidad fue entendida desde una doble óptica. En primer lugar debía culminar el proceso de emancipación moral de la mujer, al otorgarle un sentido en la vida, una meta directa por la que luchar:

> —No sé en qué consiste, se decía —María, en *El trapero de Madrid*— con cierta alegría, mientras por última vez acomodaba en el pañuelo la ropa que iba á llevar al Monte de

[9] Para el fourierismo originario, las pasiones eran el motor de la vida, y en consecuencia para ser feliz debían ser satisfechas. Por este motivo, sintéticamente resumido, se justificaba la libertad sexual. Sin embargo, bien por la censura, bien por la influencia del cabetismo que también influyó en Altadill, la fidelidad de la sucursal española de esta escuela, y del mismo dertosense, a este principio se diluyó. Aceptó el orden familiar, la estabilidad de las uniones, la condena del concubinato y el adulterio, vectores cabetianos, con la teoría de la pasión y la atracción de Fourier. (Elorza, 1975; Espigado, 2008: p. 31).

> Piedad; no sé en qué consiste […] sin embargo estoy tranquila, el mundo no me parece ya un desierto, siento que ya no estoy sola como antes, comprendo la vida, y tengo esperanza y miro sin miedo al porvenir. ¿Será este estado de mi espíritu consecuencia del cariño que profeso á esta criatura? ¡Oh! no sé; pero desde el día en que, como un ángel salvador se me apareció para sacarme del borde de la tumba, siento que todo mi ser ha cambiado, que mi destino no es el mismo en el mundo. (1861-1862: p. 145)

En segundo lugar, la maternidad, en conjunción armónica con el trabajo femenino y el matrimonio, debía aproximar su horizonte de expectativas, aquél en el que la virtud, la libertad y la emancipación serían una realidad. Por lo tanto, trascendiendo a lo particular, los beneficios individuales, la maternidad fue concebida desde una óptica mucho más amplia, simbólica y generalista, la de la maternidad de una nueva sociedad. Una familia emancipada del pauperismo, caracterizada por su moralidad virtuosa, lograría brindar a su prole una educación en armonía con la Virtud que, sin necesidad de entablar una acción directa armada contra el sistema, superaría aquella sociedad y aquel régimen, a través de un modelo de familia virtuosa, es decir, moralizada.

Con esta retórica de la feminidad virtuosa Antonio Altadill hizo pedagogía de un modelo de comportamiento que permitiese emancipar a la mujer del pauperismo y convertirla en una ciudadana virtuosa. A través de su ciudadana trabajadora virtuosa, el autor representó un modelo de moralización de las clases populares por medio del trabajo y criticó a la totalidad de las clases altas, especialmente a la aristocracia, incluida la Corona:

> —Tú no conoces las mujeres —distinguidas— de Madrid.
> —¿Son distintas de las de otras partes?
> —No: son como serían todas puestas aquí.
> —Vamos, que alguna habrá en Madrid á la cual no haya contagiado el hálito de la corte (Altadill, 1863-1864: p. 77).

Subyacía entre líneas una denuncia, sublimada y subliminal, no sólo de los elementos condenables del sistema social, que ya se han referido, sino también de los políticos. La representación imaginaria de la mujer trabajadora como ciudadana virtuosa contrastaba de manera evidente con la mujer aristocracia, pero también con la imagen que la sociedad había ido construyendo, a partir de rumores más o menos fundados -pues su vida privada era entonces un secreto a voces, como ha recordado Isabel Burdiel (2010: pp. 104-111)-, sobre la reina, a la que cada vez más se identificó con la ociosidad, el despilfarro y la inmoralidad. Sin embargo, frente a ese comportamiento inmoral, esta literatura, de carácter moralista, representó un modelo de ciudadana trabajadora virtuosa.

4. Conclusión

Al tratarse este texto del estudio de un caso concreto, el del discurso femenino de Antonio Altadill en las novelas de su ciclo isabelino, los resultados aquí volcados no pueden ser generalizados para el socialismo republicano, y mucho menos para la cultura republicana. Sin embargo, no por ello puedo evitar resaltar una conclusión que, a falta de un estudio más ambicioso, no deja de ser provisional. A través de la comparación preliminar realizada entre Ceferino Tresserra y el de Tortosa, creo poder afirmar que, a pesar de las específicas diferencias entre ambos, fundadas en sus diferencias ideológicas, ambos compartieron un conjunto de elementos que no eran, por supuesto, casuales. Si destacamos los elementos de consenso —lo que no implica ni negar ni infravalorar el disenso—, podremos comprobar que ambos partieron de una misma crítica social y de la

situación en que vivía la mujer, y un mismo horizonte de expectativas, la de la mujer emancipada. Éstas tuvieron por causa una común cultura (política), la republicana.

La segunda cuestión a la que quiero referirme en esta conclusión es la del concepto de emancipación que aquí he empleado. Soy consciente de lo polémico que puede resultar el uso de dicho sustantivo. Sin embargo, como es bien sabido, son muchos los casos en los que un significante posee varios significados o excepciones de significado, por lo que juzgo erróneo identificarlo con uno en exclusiva. No obstante, para evitar ser malinterpretado, he insistido en adjetivar el tipo de emancipación por la que apostó Altadill, que difirió de aquella por la que abogaron algunas mujeres, sobre todo a partir de la aparición de *La mujer del porvenir* de Concepción Arenal (1869), como ha destacado Alda Blanco (Jagoe, Blanco y Enríquez: 1998) o la de las blasquistas estudiadas por Luz Sanfeliu (2005). Hay quién pueda encontrar más correcto la idea de progreso social, pero ésta se me antoja insuficiente para describir con acierto el sentir del autor. La emancipación altadilliana no buscó el reconocimiento de los derechos de la mujer, su igualdad jurídica, o la supresión de toda alienación de carácter masculino a su libre voluntad. La suya abrogó por la liberación o emancipación de la mujer de las alienaciones materiales y morales que, desde la sociedad/economía liberal-capitalista, la amenazaban con abocarla al precipicio del pauperismo.

A partir de las imágenes representadas en sus novelas del ciclo isabelino, estableció dos polos opuestos: la mujer de la clase alta, que (re-)construyó desde una concepción materialista, término que él empleó en un sentido denigratorio para definir la perversidad intrínseca de la sociedad liberal-capitalista en la que él vivía (1863-1864: p. 5); y el modelo de la ciudadana trabajadora virtuosa. Los rasgos definitorios de este modelo de feminidad virtuosa eran el trabajo (justamente remunerado), el matrimonio celebrado por amor, y la maternidad. A través de ellos la mujer trabajadora podía emanciparse de aquella sociedad materialista que abocaba a la mujer —por extensión a las clases populares—, al abismo de la miseria material y moral; y devenir en un sujeto virtuoso mediante una moralidad caracterizada por la bondad de carácter, la solidaridad, la laboriosidad, la austeridad y la abnegación. Sólo la ciudadana trabajadora virtuosa poseía la fortaleza de carácter suficiente para enfrentarse al medio social, y hallar el mecanismo para salir victoriosas del combate.

No obstante, su discurso no debe confundirse con el del ángel del hogar. Es un error homogenizar todos los modelos de feminidad del momento, alternativos a la mujer inmoral de clase alta, en uno sólo, como ha destacado Cristina Enríquez (Jagoe, Blanco y Enríquez, 1998: p. 238). Bien es cierto que el suyo no trascendió absolutamente de los cánones de la sociedad patriarcal, que han permitido hablar de ángel del hogar: la mujer como ángel y santa, el matrimonio como bastión estructurante, la misión femenina a través de la maternidad, y el paternalismo. Altadill asumió estos rasgos dominantes, pero, desde el respeto de la diferencia de los sexos y sus tareas diferentes, así como a las instituciones políticas, los dotó de un sentido revolucionario, toda vez que aquel sistema, sobre todo el socio-económico, podía ser vencido a través de la virtud y la educación de las nuevas generaciones en esos mismos principios virtuosos, hasta la desaparición del vicio, la inmoralidad y el materialismo; y en consecuencia, en último término, de la sociedad liberal-capitalista y del sistema político que lo sustentaba. La mujer de Altadill careció del carácter religioso que le dieron, por ejemplo, Severo Catalina y Pilar Sinués (Aresti, 2000). Además, la mujer del dertosense no se vio disociada del espacio público, en tanto que entró en contacto con él, y buscó moralizarlo por medio del trabajo no-doméstico remunerado y el despliegue de sus virtudes, que eran virtudes ciudadanas. Su tarea, en consecuencia, no fue exclusivamente el cuidado de la familia.

5. BIBLIOGRAFÍA

—— (1860-1861), *Barcelona y sus misterios*, Librería Española de Emilio Font, Madrid; Librería Popular-Económica, Barcelona.

—— (1861-1862), *El trapero de Madrid*, D. I. López Bernagosi, Barcelona; Librería Española, Barcelona; Librería La Enciclopedia, La Habana.

—— (1862), «Los pecados de los padres», en Josefa Massanés de Gonzáles, et al., *El libro del obrero, escrito espresamente para los individuos de las sociedades corales de Euterpe, en el Gran Festival de 1862*, Establ. Tip. de Narciso Ramírez, Barcelona pp. 107-119

—— (1863-1864), *El tanto por ciento*, Librería Española de I. López, Barcelona.

—— (1865a) *La ambición de la mujer*, Librería Española de I. López, Barcelona.

—— (1865b), *La conciencia*, Librería Española de I. López, Barcelona

—— (1866-1867), *Los hijos del trabajo*, Librería Española de López Bernagosi, Barcelona.

—— (1871-1872), *La canalla. Novela de costumbres aristocráticas*, Impr. R. Labajos, Madrid

ARESTI, Nerea (2000), «El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX», en José Javier Díaz Freire (ed.), *Estudios de género*, número monográfico de la revista *Historia contemporánea*, 21 (2), pp. 363-394.

BURDIEL, Isabel (2010), *Isabel II. Una biografía*, Taurus, Madrid

ELORZA, Antonio (1975), *El fourierismo en España*, Ediciones de la revista de trabajo, Madrid

ESPIGADO, Gloria (2002), «La mujer en la utopía de Charles Fourier», en María Dolores Ramos y María Teresa Vera (eds.), *Discursos, realidades, utopías: la construcción del sujeto femenino en los siglos XIX-XX*, Anthropos, Barcelona, pp. 321-372

—— (2006), «Editoras de prensa en España a mediados del siglo XIX: el caso de las fourieristas», en Marieta Cantos Casenave (coord.), *Redes y espacios de opinión pública: del a Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad, 1750-1850, XII Encuentro, Cádiz 3, 4 y 5 de noviembre de 2004*, Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 359-372

—— (2008), «La Buena Nueva de la Mujer Profeta. Identidad y cultura política en las fourieristas Mª Josefa Zapata y Margarita Pérez de Celis», en Glicerio Sánchez Recio (ed.), *Mujeres y culturas políticas*, número monográfico de la revista *Pasado y memoria. Revista de historia contemporánea*, 7, pp. 15-33

—— (2010a), «Las primeras republicanas en España: prácticas y discursos identitarios (1868-1874)», Ana Aguado (ed.), *Culturas políticas y feminismos*, número monográfico de la revista *Historia social*, 67 (2), p. 75-91

—— (2010b), «El discurso republicano sobre la mujer en el Sexenio Democrático, 1868-1874: los límites de la modernidad», en Mónica Bolufer y Mónica Burguera (eds.), *Género y modernidad: de la Ilustración española al liberalismo*, número monográfico de la revista *Ayer*, 78 (2), pp. 143-168

JAGOE, Catherine; BLANCA, Alda; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina (1998), *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Icaria, Barcelona

PÉREZ ESCRICH, Enrique; ALTADILL, Antonio (1854), *Jorge el artesano. Drama en cuatro actos y en verso, original*, Imprenta de José Rodríguez, Madrid

PÉREZ ROLDÁN, Carmen (2001), *El Partido Republicano Federal: 1868-1874*, Endymion, Madrid

PÉREZ SARMIENTO, David G. (2012), «Teatro 'socialista' tras la revolución de 1854: *Jorge el artesano*, de Enrique Pérez Escrich y Antonio Altadill», en *Ukränia. Laboratorio de anagnórisis teatral*, 2, pp. 27-30

PEYROU, Florencia (2002), *El republicanismo popular en España, 1840-1843*, Universidad de Cádiz, Cádiz

PEYROU, Florencia (2008), *Tribunos del pueblo. Demócratas y republicanos durante el reinado de Isabel II*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid

—— (2011), «Familia y política. Masculinidad y feminidad en el discurso democrático isabelino», en Florencia Peyrou (ed.), *El primer republicanismo español*, número monográfico de la revista *Historia y Política: ideas, procesos y movimientos sociales*, 25 (1), pp. 149-174

PICH I MITJANA, Josep (2004), «Juntas, tertulias y conspiración en la crisis del régimen isabelino. El caso de la ciudad de Barcelona, 1867-1868», en *Hispania. Revista Española de Historia*, 217 (64), pp. 689-710

ROURE, Conrad (1925-1927), *Recuerdos de mi larga vida. Costumbres, anécdotas, acontecimientos y sucesos acaecidos en la ciudad de Barcelona, desde el 1850 hasta 1900*, Biblioteca El Diluvio, Barcelona

SANFELIU, Luz (2005), *Republicanas. Identidades de género en el blasquismo (1895-1910)*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia

TRESSERRA, Ceferino (1860), *Los misterios del Saladero. Novela filosófico-social*, Librería de D. Antonio de San Martín, Madrid; Librería de Salvador Manero, Barcelona

—— (1863), *El poder negro. Novela filosófico-social*, Imprenta y Librería de Salvador Manero, Barcelona.

ESCRIBIR ES PODER. MUJERES ALREDEDOR DE LA PRENSA DEL SIGLO XIX. Mª. MANUELA LÓPEZ DE ULLOA, *FERNÁN CABALLERO*, Mª JOSEFA ZAPATA Y PATROCINIO DE BIEDMA[1]

Marieta Cantos Casenave
Universidad de Cádiz

1. INTRODUCCIÓN.

Los trabajos que he ido realizando por una parte sobre la prensa periódica del siglo XIX y sobre algunas escritoras en particular —Mª Manuela López de Ulloa, *Fernán Caballero*, Patrocinio de Biedma, Vicenta Maturana—, me han permitido reflexionar acerca de la relación especial que mantienen estas escritoras con el mundo periodístico, pues aunque es evidente que la prensa es el medio principal de difusión de la literatura en esta centuria, lo mismo para hombres que para mujeres, da la impresión de que las escritoras, al menos algunas de ellas, tal vez por sus propias circunstancias personales o por su condición sexual, se relaciona con este medio de una forma muy particular, cuya mayor diferencia estriba en no considerar el periódico —como hacen algunos de los más insignes escritores masculinos, Alarcón, Espronceda— como un trampolín para saltar a la política, aunque sí contemplan —con mayor o menor simpatía— el potencial de visibilidad de este medio. En esta ocasión voy a adelantar algunas consideraciones sobre un tema en el que estoy trabajando para realizar una monografía ulterior.

En primer lugar, creo necesario explicar el sentido del título de este trabajo y para ello recordar las palabras de Quintana en medio del debate planteado en el último tercio del siglo XVIII sobre si las mujeres podían acceder o no a la palestra literaria:

> La cuestión de si las mujeres deben dedicarse o no a las letras nos ha parecido siempre, además de maliciosa, en algún modo superflua. Los ejemplos son tan raros, y tienen ellas tantas otras ocupaciones a que atender más agradables y más análogas a su naturaleza y sus costumbres, que no es de temer que el contagio cunda nunca hasta el punto de que falten a las atenciones domésticas a que se hallan destinadas, y de que los hombres tengan que partir con ellas el imperio de la reputación literaria. No se ha manifestado bien hasta ahora qué tenga de perjudicial ni de ridículo el que algunas pocas den al cultivo de su razón y de su espíritu las horas que otras muchas gastan en disipaciones frívolas; y por último, la lista numerosa de las mujeres ilustres, que se han distinguido, no sólo en las artes y las letras, sino también en las ciencias, responde victoriosamente a los que les niegan abiertamente la posibilidad de sobresalir, y les cierran el camino de la gloria (Bordiga, 2003: 160-161).

No voy a insistir en lo que he comentado en otras ocasiones acerca de que en el planteamiento de Quintana sigue presente el discurso de las dos esferas en que supuestamente se divide la actividad de los sexos en relación a la supuesta relevancia o no de su «alma» racional o sensible y que la alabanza que dedica Quintana a las mujeres ilustres que se han distinguido al refinar su talento es de carácter excepcional y no implica aceptar que la escritura pueda ser una ocupación común al resto de las mujeres, de aquí que, al mismo tiempo, consciente o inconscientemente, admita el miedo de algunos hombres a compartir la gloria literaria, es decir a participar en la república de las letras en pie de igualdad, con las damas. En este mismo sentido, como ya he señalado en otras ocasiones, el uso de la palabra *imperio* es significativo de que, deliberadamente o no, el motivo por el que muchos hombres se muestran reticentes a que las mujeres cultiven las letras se debe a que la literatura, el derecho a opinar, a expresarse por escrito, es un modo de ejercer el poder, pues el prestigio intelectual que se deriva de esta actividad permite a los escritores participar

[1] Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto PRY032/12 de la Junta de Andalucía, «Cádiz escuela política: Opinión pública, ciudadanía y cultura política en Andalucía (1810-1845)».

de la vida pública, revestidos de cierta autoridad. Y es precisamente este el punto de partida de este trabajo.

Los escritores en el siglo XIX siguen considerando en líneas generales, como en la centuria precedente, que las incursiones de las mujeres en la república literaria constituyen una amenaza a su ejercicio del poder en un ámbito público, que cada vez empieza a tener mayor reconocimiento no solo intelectual o social, sino político. Es cierto que como ha quedado ya demostrados fueron varias las escritoras que se atrevieron a escribir y a publicar, sin tener en cuenta las objeciones masculinas, y que algunas de ellas, como Mª Rosa Gálvez fueron por ello centro de los dardos más envenenados de sus congéneres masculinos; pero a medida que avanza el siglo XIX, como digo, el poder de la escritura se hace más visible.

2. ASPIRACIONES LITERARIAS Y POLÍTICAS.

La coyuntura que propicia la Guerra de la Independencia y la reunión de las Cortes en Cádiz sería bien aprovechada por escritoras como Frasquita Larrea, la marquesa de Astorga, Carmen Silva, pero muy particularmente por Mª Manuela López de Ulloa, una escritora que se posicionó en el bando absolutista y ultra ortodoxo, con la idea de ayudar a combatir los avances del pensamiento liberal y lo que ella consideraba como excesos del filosofismo más descreído y republicano (Cantos Casenave y Sánchez Hita, 2009).

Su caso es el de una mujer que empieza a escribir al amparo del decreto de libertad de imprenta, que le permitía publicar desde el anonimato o mediante el uso de seudónimos, «La Española», hasta el de sus iníciales «M. M. L. U.» o atreverse a pedir el favor real para reunir todas sus obras dispersas en distintos periódicos y folletos y publicarlas en volumen, pues resulta evidente que el prestigio del libro es considerable, como continuará siéndolo a lo largo de las centurias siguientes. La lectura del manuscrito en que Mª Manuela solicita el favor de Fernando VII arroja un total de 47 publicaciones de muy diferente índole, desde folletos patrióticos o políticos en prosa a poemas panegíricos, loas o de alegoría política que parecen confirmar la vocación literaria de esta manchega de la que aún seguimos teniendo escasos datos. Lo cierto es que Mª Manuela publica con una asiduidad en diferentes tribunas periodísticas que la convierten en la escritora más prolífica del momento y los diferentes periódicos en los que colabora muestran no solo el poder de la prensa reaccionaria y de las estrechas relaciones que Mª Manuela tenía con ella, sino también la pertinacia de la escritora por dar a conocer sus ideas a la opinión pública, por convencerla de sus planteamientos políticos y religiosos, cuestiones ambas, especialmente la primera en la que las mujeres no solían participar sino para adherirse sumisamente al credo de las autoridades civiles o eclesiásticas. De ello, como digo, dan fe sus artículos en *El Procurador General de la Nación y el Rey*, el *Diario Patriótico*, ambos publicados inicialmente en Cádiz, para continuar su actividad después en la *Atalaya de la Mancha en Madrid* y *El Fiscal Patriótico de España* (1814)[2]. A ello se suman una *Representación dirigida a las cortes extraordinarias a pocos días de su instalación*, seguida de la *Impugnación al teatro*, sus poemas *Fiddelida: poema en cuatro cantos que dedica una Española al inmortal Lord Welington*, publicado en el suplemento de *El Procurador General de la Nación y del Rey* nº 34, con una advertencia firmada en Cádiz el 25 de agosto de

[2] Agradezco nuevamente a Beatriz Sánchez Hita que me haya puesto sobre la pista del documento en que María Manuela solicita permiso para publicar los escritos que había ido publicando en los años de las Cortes y que fue recogiendo de los diversos periódicos en que colaboró. Allí mismo se adjunta una relación pormenorizada de las mismas, ordenadas en un índice que arroja un resultado de 47 obras. Por falta de espacio no puedo dar ahora más noticias de este documento donde ella aparece como autora de algunas obras que había sospechado pudieran ser suyas y no había podido comprobar hasta la fecha. En todo caso remito a otros trabajos míos (Marieta Cantos, 2012)

1813; los *Afectuosos gemidos que los Españoles consagran en este día 14 de octubre de 1813 por el feliz cumpleaños de su amado Rey y Señor D. Fernando VII*, firmado por *Una Española* y mandado recoger por subversivo, su alegato ante la Junta de Censura, unos versos «Al Pueblo de Madrid», en la *Atalaya de la Mancha en Madrid* (nº 42, de 13 de mayo de 1814, 349-350) y otros dedicados a Fernando en *El Procurador General de la Nación y del Rey* (nº 134, de 30 de mayo de 1814, 1201-1203), los *Tiernos afectos con que la Autora del papel intitulado: Afectuosos gemidos que los Españoles consagran en este día 14 de octubre de 1813 por el feliz cumpleaños de su amado Rey y Señor D. Fernando VII, que fue mandado recoger por* subversivo, *excita a su Patria a celebrar este mismo feliz día en el presente año de 1814*, publicado en el periódico la *Atalaya de la Mancha*, de que me he ocupado en otro lugar y no puedo retomar en este momento.

Evidentemente la escritura de Mª Manuela no las cuestiona, al menos no la religiosa ni la monárquica, pero sí se atreve a desautorizar las ideas de algunos diputados que defienden las reformas políticas, especialmente desde el ámbito del naciente liberalismo, como he mostrado en otros trabajos. Lo curioso es que se trata de una escritora que publica y se aprovecha del decreto de libertad de imprenta, aun estando en contra de los términos en que se reglamenta y, sobre todo, estando en contra del planteamiento constitucional. No será el único caso y la misma actitud mantendrá una coetánea suya, Frasquita Larrea, pues escribirá contra la Constitución de 1812 y se mostrará muy crítica con la labor de las Cortes. En este sentido cabe recordar que un folleto suyo, *Fernando en Zaragoza. Una visión*, publicado en abril de 1814, también fue denunciado ante la Junta de Censura. En su alegato de defensa, Frasquita tuvo igualmente la posibilidad de expresar su opinión sobre el mencionado decreto de libertad de imprenta, al tiempo que, por otra parte, trataba de exculparse declarando que ella sólo se había hecho eco de lo publicado por los periódicos (Cantos, 2007 y 2009).

3. INFLUIR EN SOCIEDAD. EL PODER MORAL.

De mayor interés son las relaciones de su hija Cecilia Böhl de Faber con los periodistas, ya que empezó su carrera literaria precisamente en una revista, *El Artista*, aunque fuera a impulsos de Frasquita, que fue quien decidió enviar el texto sin conocimiento de Cecilia (Cantos, 2006). Fue el comienzo de una relación con el mundo periodístico, que no dejó de ser difícil en ningún momento, como tampoco lo fue su lucha entre sus deseos de escribir y publicar y su afán por no salir del anonimato, al considerar que la influencia moral de una mujer sería menos aceptada por la sociedad (Cantos, 1999). El relato, *La madre o el combate de Trafalgar*, apareció publicado en la mencionada revista, firmado con las iniciales C.B. y con una nota previa en la que se declaraba lo siguiente:

> Con mucho placer insertamos la siguiente novelita que nos ha sido remitida por una señora, cuyo nombre conocemos, aunque no nos es permitido revelarle. Acaso sus dos iniciales bastarán a levantar el velo del incógnito con que obliga a encubrirse una modestia excesiva a nuestra amable escritora. Lo poco frecuente que es en España el que las personas del bello sexo se dediquen a cultivar la amena literatura, da nuevo relace al mérito positivo de la siguiente composición (El Artista, tomo II, p. 232).

Cecilia, al enterarse, debió de discutir con Frasquita por este asunto, pues según confesó a los editores de esta revista literaria en una carta —en la que se quejaba por cierto de que su madre la hubiera enviado sin su consentimiento—, se trataba de la «narración de un hecho visto (y no novela)», escrita «en otro idioma, por perfeccionarse en la lengua y sin otra pretensión». Posiblemente, fuera Frasquita Larrea la que realizara la redacción final en español (Montesinos, 1961: 144), pues por esas fechas Frasquita se dedica a traducir, a petición de su propia hija, los cuentos populares que ésta le envía, y no es extraño pensar

que, impulsada por su más que probado patriotismo (Cantos, 2002 y 2004: 129-142), decidiera dar a la luz pública el escrito de Cecilia sin contar con la aprobación de la autora. En esta carta, se evidencia, por otra parte, el disgusto que le ocasionó no solo que el texto fuese publicado en *El Artista*, sino el hecho de que figurara como «novelita» y de ahí el interés de la novel escritora por situarse, como luego lo haría Galdós, más del lado de la Historia, asegurando que se trataba de la «narración de un hecho visto», para distanciarse así de cualquier género relacionado con lo novelesco, algo incierto en parte, pues, aunque quisiera dar a entender lo contrario, este relato que, por otra parte, es un precedente de los episodios del autor canario, nunca pudo ser producto ni de su testimonio ni del de su madre, pues ambas estaban por aquellos años en Alemania, aunque sí que Frasquita, a los pocos años de su regreso en 1807, pudo conocer en su residencia de Chiclana los testimonios de vecinos o amistades que pudieran darle una visión cercana de los hechos. Y como ya he comentado en otra ocasión, es bien probable, que Frasquita pudiera haber intervenir en el relato con una libertad mayor que el de cualquier traductora, que ya era bastante amplia, por otra parte, en aquellas fechas (Cantos, 2006).

En la mencionada carta a los editores de *El Artista* confiesa que jamás había pensado en escribir para el público, porque «más adorna la débil mano de una señora la aguja que no la pluma». Pero, como se refleja en sus siguientes palabras, este era un convencionalismo impuesto por el mundo masculino, que doña Frasquita no dudaría en romper y en procurar que su hija la venciera de igual modo:

> La severidad e intolerancia del sexo fuerte es la que ha creado la opinión general de ser incompatibles las calidades domésticas y las inclinaciones literarias. Sentado este principio, no hay mujer sensata que quiera sacrificar lo sólido a lo brillante, una virtud a un adorno (Valencina, 1919: 45).

Frasquita se enfrentó siempre a su marido por este tipo de prevenciones (Hespelt, 1930: 173-186), pero su hija, en quien el padre tenía poderosa influencia, no siempre tuvo la suficiente fuerza para luchar contra el desprecio general que sus coetáneos —lo mismo que Juan Nicolás— compartían hacia la figura de «la literata», y que ella de algún modo había llegado a asumir (Allegra, 1980: 185)[3]. Unos miedos que son extensivos hacia mujeres de conducta liberal, como lo era su amiga Margarita de Morla, que la anima a leer *La Démocratie Pacifique*, que a ella, por otra parte, le horroriza. No obstante, Cecilia sí que estaba al tanto por estas fechas, de la prensa europea, pues a su amigo Miguel González Carvajal, conde de Cazal, comenta que lee el *Journal des Débats* y *Les Presses* (Valencina, 1919: 12-15).

Si fueron los prejuicios que hostigaban a la mujer decimonónica, y especialmente a la que realizaba cualquier actividad de trascendencia pública, ya en el campo de la política, de las leyes, o de la cultura, los que obligaron a Cecilia Böhl de Faber a guardar con celo su identidad artística, o bien fue su propio carácter, bastante contradictorio —como muchos—, lo que

---

[3] Por otra parte, la autora es aún más rigurosa en lo que al aprendizaje se refiere cuando se trata de los humildes. Al ser nombrada vicepresidenta de una asociación de beneficencia, escribe hacia 1856 al resto de las damas que «los hombres destinados al trabajo manual (...) sólo necesitan saber dos cosas: el oficio y la Religión» y que las mujeres sólo deben aprender a leer. «Tocante a escribir, en cuantas situaciones coloque mi pensamiento en el porvenir a estas niñas, no reconozco la utilidad de que sepan escribir, y sí solo, en la edad de los amores, perjuicios (...)». Cf. Valencina, *Cartas de Fernán Caballero*, p. 105.

Todavía es más severa en *Un servilón y un liberalito*, cuando al tratar de uno de los medios con que se ayuda económicamente Don José afirma que éste contaba con la remuneración obtenida por:

> (...) algunas lecciones de leer y de escribir que daba a las maritornes con pretensiones de ilustrarse, con lo que lograban leer novelas perversas, descuidar sus quehaceres y la aguja y llevar calcetas con puntos.

Cf. *Obras de Fernán Caballero*, I, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Atlas, Madrid, 1961, p. 433. A partir de aquí citaremos como *O. F. C.*

determinó esta circunstancia es algo difícil de dilucidar, entre otros motivos porque muy posiblemente fuera una conjunción de factores los que contribuyeron a originar este hecho.

Muertos los padres, Cecilia, a pesar de contar con el apoyo de su tercer marido, no se decidió a publicar y solo lo hizo acuciada por la necesidad y amparada en su voluntario retiro. Así, después de muchos sinsabores y resguardada por un seudónimo masculino consiguió dar a la luz *La gaviota*, que empezó a publicar en la revista *El Heraldo*.

Fue tras el éxito de esta novela, cuando empezó a dar sus creaciones a la prensa periódica con cierta regularidad en *El Heraldo*, *El Semanario Pintoresco Español*, *La Ilustración*, y *La España*, donde fueron insertándose novelas como *La familia de Alvareda*, *Elia* y *Una en otra* en ese mismo año de 1849, *Lágrimas*, al año siguiente, y a continuación *Clemencia*, *Una en otra* y *Un verano en Bornos*. Esta continuada impresión de sus obras sólo fue posible gracias a que Cecilia, alentada quizás por Arrom y angustiada por lo penoso de su vida cotidiana, no había dejado de escribir. Efectivamente, *Fernán Caballero* necesitó del recogimiento, de la soledad, del retiro propio del escritor —del artista, en general— para sentir la urgencia de crear un mundo propio a partir de los materiales folclóricos, que años antes había gustado de recoger, y de otros elementos de su experiencia vital. Además en este texto, reconoce que inventó *un mundo ficticio* como sustituto *del que ya no veía* (Montoto, 1969: 238-239). Por consiguiente, actúa impulsada por un movimiento de rechazo hacia un presente nefasto y una necesidad de huir hacia un pasado más dichoso; en este sentido puede afirmarse que son las condiciones adversas las que espolean su genio creador, y, en definitiva, su imaginación. De hecho, Cecilia necesita escribir porque como confiesa a su amiga la condesa de Monteagudo el único alivio que halla a su situación es escribir (Cantos, 1999).

El año de 1853 resulta terriblemente mortificante y la angustiosa coyuntura que atraviesa le provoca un cierto desasosiego improductivo que le impide dar a la luz una novela ya concluida (Cantos, 1999). En octubre de ese año, mientras su marido trata de hacerse un hueco en el comercio de Sidney, Cecilia tiene que marcharse a vivir a Chiclana para hacer economías, y en 1854, acepta colaborar en *La Moda* de Cádiz. En 1856 empieza a escribir también en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* de Sevilla, que dirigían su amigo Manuel Cañete y José Fernández Espino. El trabajo va haciéndose más intenso cada vez, *Fernán Caballero* tiene que echar mano de escritos antiguos, y no deja de solicitar a sus hermanas y amistades que le envíen cuanto material folclórico puedan recoger. A fines de este año, la reina Isabel II concedió autorización a la escritora para que habitara una de las casas del Alcázar de Sevilla, donde se estableció en febrero de 1857 (Montoto, 1969: 291-294). A partir de esta fecha, parece que las tribulaciones económicas quedan un poco al margen (Asensio, 1912: 152-153)[4] —ahora serán sustituidas por otras de corte político, social y religioso— y desde este momento puede escribir, según confiesa a Matilde Pastrana, siguiendo sus propios deseos:

> He estado ocupadísima, porque tanto me ha instado Fermín y los redactores de *La Educación Pintoresca*, que me he determinado a escribir en ella por una onza al mes. Así, les he escrito un pequeño curso de *Mitología*, cuyos primeros capítulos me han costado mucho trabajo, y los envíe ayer. He tenido que escribir para *La Razón Católica*, que es otro famoso periódico religioso; para *El Pensamiento de Valencia*, y ahora tengo que escribir para la *Revista* de aquí, que vuelve a salir. La suerte es que tengo incansable cabeza, y que estas cosas me entretienen mucho, tranquilizando mi conciencia, porque me parece que empleo bien mi tiempo y algún bien hago; lo que tiene es que no me queda para otra cosa (Valencina, 1919: 138).

[4] Según escribe a Fermín Apezechea su marido, aparte de negocios particulares, cobra un sueldo de sesenta y cuatro mil reales y ella recibe el alquiler de sus casas de El Puerto (Asensio, 1912: 152-153).

Son años, pues, de fuerte empuje editorial. *Fernán Caballero* escribe para distintas revistas religiosas, que le permiten cumplir su objetivo de tratar de influir moralmente en la sociedad, pero su labor comienza también a llamar la atención de escritores extranjeros y así, en 1857, se interesa por su labor Germand Lavigne que la visita en el Alcázar sevillano y le pide permiso para traducirla.

En 1858 —la vuelta había sido imposible antes por lo costoso del viaje (López Argüello, 1922: 49)—, Antonio regresa junto a su mujer para pasar una pequeña temporada. Cuando mejor parecía irles, no sólo por cierto alivio financiero[5], sino también porque con el viaje la salud del marido había mejorado (Valencina, 1919: 194), la traición de un socio llevó a la desesperación a Arrom, que, al conocer su ruina, se suicida en Londres en mayo de 1859, cuando iba de regreso a Australia (Montoto, 1961: 116, Valencina, 1919: 200). Cecilia, abatida, se planteará la posibilidad de ingresar en un convento, pero los consejos de sus íntimos conseguirán que abandone tal decisión (Montoto, 1961: 343-346). A partir de esta fecha, Cecilia se recluirá cada vez más en su hogar, y se refugiará con mayor fuerza en la religión y en el ejercicio de la caridad. Su familia y amigos la hacen desistir de su empeño, pero, a partir de esta fecha, sus escritos se tornarán más graves, más adoctrinadores, si cabe.

Por esta fecha se consolidan también sus relaciones con Cándido Nocedal, como muestra la correspondencia que mantiene con el paladín del catolicismo militante y del integrismo entre 1859 y 1863 (Asensio, 1912: 419-430). A este respecto, debemos recordar que tanto *La Razón Católica* como *El Pensamiento de Valencia*, donde colaboraba, como *La Esperanza*, del que era lectora, eran periódicos neocatólicos (Urigüen, 1981: 344-366).

Fernán Caballero hubo de hacer frente a sus circunstancias socioeconómicas, y luchar contra los prejuicios sociales —debió acudir al amparo de un seudónimo masculino para proteger y reforzar la credibilidad de su obra— que suscitaba la actividad pública de una mujer, y contra sí misma; pero, no fueron estos los únicos escollos que encontró en su carrera literaria (Baquero Goyanes, 1992: 29-30). Entre las dificultades externas, Cecilia lamenta —como Valera y otros escritores de la época— la práctica inexistencia de lectores; algo de lo que, a lo largo de toda su vida, no dejará de quejarse. Así, consta en el borrador de una carta escrita a Germand de Lavigne hacia 1859. «Efectivamente, la clase media no lee nada, ni aún los periódicos, excepto los malos anuncios de los tenderos» (Montoto, 1969: 322).

De nuevo el poder de la prensa, aunque sea solo para aminorar su verdadero alcance. Si esto era así a finales de los cincuenta, podemos imaginarnos cuál sería la situación en la década anterior cuando la autora intentó publicar en España. En todo caso, le dolía que sus libros se vendieran más —eso afirmaba— en América y Alemania que en España (Asensio, 1912: 235). Otros escollos estaban ligados no a la recepción sino al circuito literario: por una parte, las erratas de los cajistas, y, por otra, las demoras de los editores, y la torpeza o el fraude de los libreros (Asensio, 1912: 366 y 378-379)[6]. Pero, sin duda, la inquietud mayor se la producía el poder de la prensa, hasta el punto de sentirse chantajeada por algunos directores, que trataban por todos los medios de obtener sus colaboraciones, como, por ejemplo, el responsable de *El español de ambos mundos*, que la «amenazó» con atacarla, en caso de no complacerlo (Asensio, 1912: 215-217). La presión que

---

[5] En carta de 24 de noviembre de 1857 a Fermín Apecechea escribe que Dios ha bendecido los negocios de su marido, como comisionista en Sidney. (Asensio, 1912: 152-153). También en carta a José Pastrana del 20 de noviembre al comentar el próximo regreso de Antonio a su destino en Australia, «que es lo que le conviene», expresa que, frente a una pasada época «de aflicción y angustias», en esos momentos «va saliendo el sol de entre nubes y nieblas» (Valencina: 1919: 178).

[6] En 1860 se queja de que el Sr. Fe ha tratado de engañarla y hacer negocio con *Deudas pagadas*, cuyas ventas estaban destinadas a los heridos de la guerra de África. (Asensio, 1912: 207).

Asimismo, en 1862 se lamenta de la reimpresión pirata de sus obras, vendidas, además, al doble del precio fijado por ella (*Ídem*: 378-379).

siente es tan grande, que llega a plantear a su hermana «¡Qué sobre sí están esas gentes! Tengo ganas de poner un periódico para que me respeten y tengan miedo» (Cantos, 1999).

De nuevo la política la hace sentir interés por la vida exterior, y así la guerra de África influye en la recuperación de su fervor patriótico, principalmente monárquico, y llega a confesar que sus creencias pacifistas han desaparecido. Las campañas en Marruecos la incitarán a retomar la pluma con el resultado de dos relatos. Su literatura va acentuando no sólo los tintes políticos, sino también los religiosos. Su conservadurismo es cada vez más extremo, de 1860 son las duras críticas que vierte en carta al Coronel Velarde el 16 de septiembre contra el «comité revolucionario de Napoleón, C. Alberto Garibaldi y Cavour» , que amenaza al Papa Pío IX por oponerse a los avances liberales (Asensio, 1912: 207), así como la afirmación de que Madrid «es una Magenta o Solferino moral» —según declara precisamente al conservador Cándido Nocedal en carta de 20 de noviembre (Asensio, 1912: 427)—. Por estos años, nuevamente llueven sobre ella las críticas, ésta vez de la boca de Castelar, que la califica de «neocatólica», según confiesa a Forteza (Asensio, 1912: 361). Incluso un periódico protestante el *Eddimburgh Review* llega a criticar la doctrina religiosa de uno de sus relatos, *Callar en vida* (Asensio, 1912: 374-375).

Posiblemente, el suicidio de Arrom la había vuelto más susceptible, pero los escritores de su entorno, en vez de tratar de suavizar tales heridas no hacían sino ulcerarlas, al tratar de explicar tales disensiones fundamentalmente como el resultado de una conjura amoral. Sólo así podríamos entender manifestaciones como la que hacía al mismo Forteza en 1861:

> En dos números del *Journal des Débats* se han repartido un largo artículo sobre *Lágrimas*. Entre nuestros periódicos sólo *La Época* lo ha mencionado. Si hubiese sido un elogio de algunos de los autorcitos de Madrid, el más insignificante, todos se hubiesen apresurado a comunicarlo al público, como hicieron con una autorización a uno pidieron para traducir un escrito suyo.
>
> De esto me alegro infinito, pues quisiera apagar mi nombre como se apaga una luz que le impide a uno dormir tranquilo en la oscuridad y que atrae mosquitos, y sólo se lo mencionado a usted, para que note lo que sucede conmigo y hasta dónde ha llegado la irreligiosidad, que es mi solo y verdadero enemigo (Asensio, 1912).

Todavía en 1864 el periódico *El Contemporáneo* la acusa de monárquica y religiosa, mientras *La Discusión* se ensaña con ella, quizás porque ha ridiculizado en una de sus narraciones a un demócrata (Asensio, 1912: 397). Todavía dos años más tarde, este mismo periódico califica despectivamente sus obras como «novelas-devocionarios»; calificativo que, por otra parte, nos disgusta del todo a la autora, según indica en carta del 12 de abril de 1866 a Guillermo Forteza (Asensio, 1912: 416).

Efectivamente, para muchos de sus coetáneos —y de los lectores actuales—, su censura tenía una patente carga ideológica, e incluso partidista, que fue ampliamente reprobada; pero *Fernán Caballero* no quiso admitir nunca tales acusaciones:

> Sólo para mí se ven en ella [la prensa] esos sarcasmos, esos intencionados olvidos, ese desdén y falta de respeto en las gacetillas, esas historias burlonas de sarcasmos sobre La Andalucía, dedicados a mí; esos epítetos de musa neo-católica, de cantor de las glorias fósiles del neo-catolicismo; ese afán en traducir sólo y únicamente lo que me zahiere. ¡Yo estoy atónita! A eso me dirán: «¿para qué se metió usted en política?» No es cierto. No me he metido nunca en política. Para pintar cuadros de costumbres de mi época, difícil hubiera sido omitirla. Además, ¿para qué sirve la decantada libertad de imprenta? He hablado contra los vicios de la época, como han hecho todos los escritores moralistas de la suya, así en libros como en teatros. Ningún siglo se ha picado, ni ha perseguido al escritor por eso, sino el amargo y orgulloso siglo presente, y esto en España (Asensio, 1912: 166).

Y refiriéndose también a Tubino, director y propietarios del periódico sevillano *La Andalucía*, asegura el 11 diciembre de 1860: «Usted sabe que a esos señores de la prensa, dueños del mundo hoy, no se les puede decir que no, y menos un pobre autor muy tímido, temeroso y vulnerable, al que mañana u otro día, directa o indirectamente, pueden zaherir dolorosamente».

De alguna manera, quizás porque necesitaba encontrar alianzas contra los ataque se los periodistas, Fernán Caballero suele proclamar su respeto generalizado por las escritoras y así, en respuesta a supuestas calumnias vertidas por Pilar Sinués sobre ella, de las que se dolía un amigo, contesta: hasta ahora «Todas las señoras que en España escriben eran simpáticas amigas, por sostener los mismos principios y ser inspiradas por los mismos sentimientos» (hc. 1864). E incluso, de una mujer como Gertrudis Gómez de Avellaneda, aseguraba en carta de 9 diciembre 1864: «¡Qué trato tan agradable! ¡Qué talento tan recto, sólido y firme! ¡Qué instrucción! Dicen que está engreída, no lo hallo así; (…) Desengáñese usted, las mujeres han valido siempre más que los hombre, pero en este siglo se han elevado ellas todo lo que ellos han caído».

4. DE NUEVO EL COMPROMISO SOCIO-POLÍTICO.

Algo parecido debió pensar Josefa Zapata Cárdenas, nacida en Cádiz hacia 1822-1823, cuya obra ha sido estudiada fundamentalmente por su ideología fourierista (Espigado, 1998, 2005 y 2008). Sus inicios la sitúan como poeta que transita por caminos acostumbrados: el madrigal «A una rosa Campestre» en *El Nuevo Meteoro* (nº de 22 junio de 1845,) y los poemas «En el olvido» (nº 6, de 10 de agosto de 1845, p.47); «Sueño», dedicado al joven poeta Esteban Almisas (nº 10, de 7 de septiembre de 1845, pp. 78-79); así como «A un pajarillo» (nº 22, de 30 de noviembre de 1845, p.170) publicados en *El Meteoro*, parecen ponerlo de manifiesto. Ambos semanarios se estampan en la Imprenta de la Sociedad de Recreos Literarios, a cargo de José Morón, aunque posteriormente se denominará como Imprenta del Meteoro. Entre sus colaboradores cuenta a Ángela Grassi, Amalia Fenollosa, Manuela Cambronero y Víctor Balaguer, entre otros colegas masculinos. *El Meteoro* dejará de publicarse a comienzos de 1846, por la marcha a Granada de su redactor, José M. Gómez, y en su lugar, y con la participación de sus colaboradores —entre ellos Mª Josefa—, se publicará *El Genio*. También escribirá para *La Moda*, en cuyo nº 81 (16 de septiembre de 1855) dará a la luz «A la memoria de los autores de mis días»; una «Charada», en el nº 93 (9 de diciembre de 1855) y «Un lazo de amistad», en el nº 94 (16 de diciembre de 1855).

La verdadera aventura literaria vendrá de la mano de su amiga Margarita Pérez de Celis, cuando decidan convertirse en editoras de *El Pensil Gaditano. Periódico de Literatura, Ciencias y Artes*, bajo la dirección de la propia Margarita. La revista cuenta con colaboraciones que dan el tono fourierista al rotativo, que conocería una segunda época al año siguiente como *El Pensil de Iberia* (Espigado, 2005: 359-372). A este seguirían *El nuevo Pensil de Iberia*, *El Pensil de Iberia* (tercera y cuarta época) y *La Buena Nueva. Periódico de Industria* (1865-66) (Espigado, 2008: 15-33). En el nº 11 de *El nuevo Pensil de Iberia* publicará Mª Josefa Zapata «La hija del pueblo» y en el nº 14 (20 de febrero de 1858) se publica, sin firma, la «Opinión de Fourier sobre las mujeres», donde se reclama la libertad para las mujeres y no una educación servil, pero también acusa a las «mujeres sabias» de haberse olvidado de sus congéneres, olvidándose de estudiar los medios de libertarlas. En el poema «La hija del pueblo», Mª Josefa invita a predicar el Evangelio, a vivir como hermanos para que ninguno sea pobre y a convertirse en ciudadanos unidos, sin discordia, que les permita vivir en paz y mansedumbre.

Las dificultades económicas y de censura hicieron que la vida del periódico estuviese sometida a apariciones y desapariciones continuas y a cambios en el título. Mientras, colabora en *La Violeta*, donde publicará el soneto «Todo y nada», en el nº 34 (26 de julio de 1863); «La atracción», en el nº 40 (6 de septiembre de 1863), «A la memoria del apreciabilísimo joven Cipriano Pérez Rioja», en el nº 46 (18 de octubre de 1863) —estando ya ciega—; «El mundo ideal. Delirio», en el nº 48 (1 de noviembre de 1863). A la semana siguiente, Faustina Sáez de Melgar —propietaria de esta revista, donde también colaboraba entre otras escritoras *Fernán Caballero*—, abre una suscripción para recaudar fondos a fin de que Mª Josefa pueda ser operada de cataratas.

En la nota biográfica que la revista ofrece a través de la información remitida por el corresponsal gaditano Pérez Rioja, se asegura que es «de familia noble aunque de escasos recursos», por lo que debió dedicarse a las «labores de primor», para atender a su subsistencia y a la de sus padres, que lleva ciega un año y que vive en compañía de una colaboradora del *Pensil*. El día 19, después de conseguir 771 reales, la propietaria anuncia el fin de la suscripción y pide a quien quiera continuar ayudando a Mª Josefa que le remitan el dinero a su domicilio en la calle Tenería en Cádiz.

Mª Josefa Zapata recuperó la vista gracias a la intervención del oftalmólogo Zurita y, pasados unos años, su nombre reaparecerá ligado ahora a la revista *La Buena Nueva* (1866), que solo podrá mantenerse unos meses. Nuevamente problemas financieros y de censura harán que el periódico sea suspendido tras el décimo número (Espigado, 2008:15-33). Desde sus páginas, Mª Josefa Zapata sigue difundiendo su mensaje utópico, a través de poemas y ensayos. Así, en los tres sonetos publicados el 23 de enero de 1866, «El libertador de las naciones, Jesús», «La emancipación de la mujer en María» o «El noble artesano José», Jesús es presentado como libertador de esclavos; María, liberada de la primera culpa, se convierte en símbolo de que la mujer debe ser la pareja del hombre «en armonía» y, la elección de José como padre, es fruto del reconocimiento al trabajo humilde y la renuncia a la vanidad y la soberbia.

En «Fe, esperanza y caridad. Cuadros de costumbres sociales en civilización» (8 de abril de 1866), expresa su confianza en que los niños logren la regeneración del mundo: «De ellos, dijo Jesús, es el reino de los cielos. La educación es la semilla que germinará en su día» y así, tras el despertar de la razón, podrá verse cumplida la misión del evangelio. En cuanto a las mujeres, también ellas, gracias a la educación, tendrán la oportunidad de reclamar sus derechos y de desarrollar su inteligencia y enseñar a sus hijos:

> La mujer, adornada de las virtudes que le son propias, será el ángel de la tierra. En el estado presente la virtuosa es víctima de su virtud, y la menos adoptada a este don, es la polilla que corroe los cimientos de esta llamada sociedad, es la esclava que lisonjea a su señor y le odia interiormente en pago de su comportacion [*sic*] y tiranía (4).

Evidentemente su propia experiencia las hacía más sensibles a las injusticias sociales y, en el caso de las mujeres, las hace sentirse dispuestas a ofrecer «nuestro trabajo intelectual» para elevar a las niñas y jóvenes. Su vivencia en las casas de vecinos, los oficios que ejercieron facilitaba esa favorable predisposición; pero esta misma rebeldía social, les hará muy dura la supervivencia.

La presión de la censura no se haría esperar, como ha estudiado Espigado, y no solo por este tipo de artículos o el que se cita en el expediente de 1866 sobre «Las tres pasiones distributivas o resortes orgánicos de una serie apasionada», donde se sostienen creencias «que no pueden ser aceptadas por nuestra Santa Religión» y que «deben ser anatematizadas», lo que obliga a ponerlas en conocimiento del Obispo, sino también por poesías como «A mi soñado bien» donde, en este caso, Margarita Pérez de Celis expresa la confianza en la consumación carnal de un amor más allá de la muerte. Este será, precisamente, un golpe mortal para esta empresa periodística, que la hicieron desistir de

proyectar otras nuevas. Lástima que no quede otra documentación que el expediente de censura y que no sea posible conocer más acerca de las relaciones de Mª Josefa y su compañera con los editores responsables, con los propietarios de otros periódicos, en fin, que no se conozca mejor toda la labor que subyace a la publicación en la prensa periódica.

Sin embargo, no parece que Mª Josefa sucumbiera al desaliento y el 12 de abril de 1868 *La Nueva Iberia* da la noticia de la publicación y venta en Madrid del tomo de poesías *La Lira de la artista* e incluye, a modo de muestra, el poema «El noble artesano José», que he comentado antes. No conozco la fortuna de este volumen, pero lo cierto es que Mª Josefa no consiguió vivir de forma desahogada sus últimos años de vida. Murió en 1882 y sería enterrada en la fosa común del cementerio gaditano (Espigado, 1998: 171-175 y 2008: 15-33). Ese fue el pago que la sociedad dio a aquellas que osaron disentir de la ortodoxia social, política y religiosa.

5. LIMITARSE A LA ACTIVIDAD SOCIAL.

Con estos resultados y, procediendo de un ambiente social completamente opuesto, no es extraño que las aspiraciones literarias de Patrocinio de Biedma la llevaran a transitar derroteros muy distintos.

Aunque la relación de Patrocinio de Biedma (1848-1927) con la prensa periódica se fortalece en 1877 con la fundación de la revista *Cádiz*, que se imprimía en los talleres de La Mercantil, del que sería su segundo esposo, el impresor y editor del periódico *Crónica gaditana* José Rodríguez Rodríguez, jefe, además, del Archivo de la Diputación Provincial de Cádiz, lo cierto es que la escritora de Begíjar contaba ya, para entonces, con una larga experiencia periodística, pues había publicado en diversos periódicos y revistas, entre los que cabe recordar *El Ángel del Hogar* (Madrid, 1865) o *La Discusión* (Madrid, 1866), donde colabora al tiempo que en otros de su tierra jienense, como *Obsequios poéticos a la Virgen de la Capilla* (1866-72), *El cero* (Baeza, 1867-68) y *La Fe Católica* (Jaén, 1869-70).

A estos siguen, en orden cronológico, sus colaboraciones en el periódico neocatólico de León Carbonero y Sol, *La Cruz* (1870), y en la revista femenina carlista, *La Margarita* (1871-72), donde también colaboró su primer marido el general José Mª de Quadros y Arellano, con quien estaba casada desde 1861.

Por esos años, publicó algunas novelas como *Blanca* en el nº 34 del periódico *Las Buenas novelas*, de lo que se hacía eco *La Iberia* en su nº de 27 de noviembre de 1870 y el *Gil Blas*. También publicaría allí algunos poemas como la oda «Un mártir de la patria» (*Las Buenas novelas* nº 76).

El matrimonio, que se instaló en Baeza, tuvo tres hijos que murieron en la niñez. Por entonces Patrocinio sigue escribiendo para sus paisanos en *El ramillete* (Jaén, 1871), pero lo cierto es que ya el periódico madrileño *La Época* de 15 de marzo de 1872 habla de ella como la «conocida poetisa», al tiempo que da a conocer la publicación del 5º y último tomo de su novela *Cadenas del corazón*, dentro de la colección de novelas morales «Familia cristiana» de Pérez Dubrull, novela que habían empezado a publicar en este año.

Tras quedarse viuda, en marzo de 1873, y unos años antes de instalarse en la capital gaditana empezó a colaborar en la revista ilustrada de Abelardo de Carlos *La Moda Elegante* (Cádiz, 1874), donde empieza a publicar el 6 de agosto de dicho año, a modo de folletín, su novela *La botella azul*, que luego se editaría en volumen en 1881 en la Tipografía de La Mercantil. El mismo periódico se hará eco el 30 de octubre de la publicación de su colección de poemas *Guirnalda de pensamientos*, con prólogo de Antonio Trueba, con una crítica muy positiva.

En 1873 también colaboró en el nº 6 de *La Ilustración de la Mujer* (Barcelona, 1873), que dirigía concepción Gimeno, con sus poema «Fragmentos de un álbum» (junio -1873). En agosto de ese año colabora también en el semanario madrileño *El Mundo Cómico* con el

poema «Crepúsculos del amor» (31-8-1873), inspirado en Espronceda. Al comenzar el año 74 encontramos un artículo «Derechos y deberes» en la *Buena Nueva* de Abdón de Paz. El 23 de enero de ese año da a la luz en *La Moda Elegante*, también por entregas semanales, su novela las *Almas gemelas*, que luego publicaría en volumen, ya en 1880. Esta novela tuvo 5 ediciones, que evidencian el éxito que la acompañó.

La Época (16-4-1874) dará a conocer también la colaboración de la escritora en el nº 147 de la *Revista de España* con un artículo sobre «El monumento de la Semana Santa», lo mismo que el 31 de mayor reseñará la publicación del tomo de *Elegías*. Allí mismo se informará sobre la publicación del nº 157 (septiembre, 1874) de la *Revista de España*, donde empieza a insertarse su novela *El testamento de un filósofo*.

En el nº 25 de *El Correo de la Moda* de Ángela Grassi (Madrid, julio 1874) da a conocer un poema dedicado a Cervantes, en el nº 44 el poema «¿Qué es morir?»; en junio de 1875 el poema «La guerra y la caridad» y en octubre el titulado «A la esperanza». *El Amigo de las Damas* (Madrid, 1874), *Los Niños* (Madrid, 1874) —donde también publican Fernán Caballero y Ángela Grassi—, *La Mesa Revuelta* (Madrid, 1875), *El Bazar* (Madrid, 1874), *La Crítica* (Madrid, 1874) son otras publicaciones periódicas que acogen sus colaboraciones.

Patrocinio también ocupará un espacio en los ecos de sociedad, al lado de su amiga Mme. Ratazzi, con la que suele compartir mesa cuando la condesa anfitriona organiza veladas para madrileños y foráneos a la que acuden algunos políticos; pero su fama hace que también periódicos como *La correspondencia de España* informen sobre su ausencia de la corte y sus viajes a Baeza (14-12-1875), o, en el mismo periódico, del banquete de despedida que le ofrecen en Madrid sus suegros, los Marqueses de San Miguel, antes de que ella viaje nuevamente a Andalucía (4-4-1876). En *La Moda Elegante* publica también una serie de artículos, como el titulado «La indiferencia religiosa» (30-7-1876)[7].

Otras publicaciones como *El Solfeo* anuncian la publicación de sus novelas, así *El odio de una mujer* (Madrid, 11-3-1876), de la que también se hacen eco *La correspondencia de España*, *La Ilustración española y Americana*. En fin, que cuando Patrocinio llega a Cádiz, aunque es cierto que viene de la mano de su amiga la condesa Mme. Ratazzi, que la introduce en el mundo cultural gaditano, era ya, como acabo de demostrar, bastante conocida como poeta y novelista. Para entonces su larga experiencia periodística le daría la confianza suficiente como para fundar la revista *Cádiz* (1877-1880), en la que se cuentan más de cien artículos suyos, pues su larga andadura la permitía contar, además, con un plantel de colaboradores de gran amplitud y altura, y así anuncia en el nº 1 (10 de mayo 77) a Julia Asensi, Antonia Díaz de Lamarque, Ángela Grassi, Concepción Gimeno, Ermelinda Ormaeche, Mme. Ratazzi, Pilar Sinués, Faustina Sáez de Melgar, José Luis Albareda, Eduardo Asquerino, Miguel de los Santos Álvarez, José Alcalá Galiano, Víctor Balaguer, Javier de Burgos, Andrés Borrego, Emilio Castelar, Antonio Cánovas, Adolfo de Castro, José Castro y Serrano, Ramón Campoamor, Fernando de Gabriel, Dr. Thebussem, José Echegaray, Fco. Flores Arenas, Hermenegildo Giner de los Ríos, Teodoro Guerrero, Juan E. Hartzenbusch, Pedro Ibáñez Pacheco, Ramón León Máinez, Julio Nombela, Ramón Navarrete, Manuel Ossorio y Bernard, Abdón de Paz, Arístides Pongilioni, Emilia Quintero y Calé, Manuel Revilla, Práxedes Sagasta, Antonio Trueba y Juan Valera, entre los más conocidos.

Mientras, da a la luz 28 poemas en *El Álbum del Industrial* (Jaén, 1878) y, años más tarde, colabora en el *Boletín del Instituto de Segunda Enseñanza* la misma ciudad (Jaén, 1881).

---

[7] *La Ilustración Popular Económica* (Madrid, 1-1-1876); *Del libro de las rimas* 10-6-1876; Las órdenes militares 10-10 76); *Revista Europea* (4-4-1876), El criterio de la fe ante los sofismas de la crítica moderna.

Toda esta actividad no le impide adoptar, a veces, los ropajes de la modestia e incluso publicar con el seudónimo masculino de Ticiano Imab[8]; pero su perspicacia y ambición la llevó a promover y desarrollar un interesante proyecto, la creación de una «Federación Literaria Andaluza» (Cantos Casenave, 1994). Una empresa compleja para la que necesitaba contar con el auxilio de sus colegas masculinos, por eso, en julio de 1877, escribía en su revista:

> La mano de un hombre elevaría con más vigor la bandera de nuestra federación literaria su voz vibraría llena de viriles inflexiones, llamando a su sitio de honor a esos gallardos desertores del más noble de los ejércitos (…)
>
> Nuestra voz acaso se pierda, tan insignificante es entre la indolencia que intentamos combatir, pero si se oye es fácil que, los unos por curiosidad, los otros por galantería acudan a la llamada.

El 25 de abril de 1878 el director de la *Revista de Andalucía*, sumándose a la propuesta de Patrocinio, publicaría el artículo «La federación literaria», donde la escritora de Begíjar explicaba que no pretendía crear una federación «separatista» sino procurar una «descentralización literaria», que permitiera «repartir en nuestra patria la riqueza intelectual acaparada por la metrópoli» y posibilitando que, al elevar el nivel de los periódicos y publicaciones de Andalucía, se consiguiera que los «primeros literatos» españoles y aun «algunos muy notables del extranjero» no desdeñasen colaborar en ellos, como lo hacían ya en la revista *Cádiz* y, logrado esto, se conseguiría promocionar los «talentos del porvenir» que surgieran en las provincias. *El Globo* del día 16 de mayo se había hecho eco de la llegada de Patrocinio de Biedma a Sevilla para formar dicha «Federación». El 25 de mayo la *Revista de Andalucía* publicaba el «Discurso y bases para constituir la Federación Literaria Andaluza», leídos por Patrocinio en el Congreso de Sevilla, que serían modificados parcialmente en dicho congreso.

El 6 de julio se celebra una Junta General donde se aprueba su reglamento y el 30 de julio vería la luz, en la revista *Cádiz* el «Reglamento orgánico de la Federación Científico-literaria», firmado por el Presidente José Bueno y el Secretario Manuel Girón. El artículo 1º del Título I, De la Federación, propugnaba:

> La Federación científico-literaria es un generoso instituto que tiene por fin especial enaltecer en Andalucía y Extremadura la inteligencia de sus hijos por el auxilio recíproco y la mutua protección, excluida completamente toda idea política.

La publicación iba precedida de un artículo de la propia Patrocinio, en que, como Presidenta efectiva y vitalicia, al tiempo que daba cuenta de los primeros trabajos, de las adhesiones de Extremadura y Cataluña, así como las de Cuba y Puerto Rico, aseguraba que el éxito del proyecto se debía al reconocimiento de la necesidad de trabajar en común:

> Es forzoso que, sin herir la delicadeza del artista, se le ofrezca un medio honroso y sencillo de hacer reproductivo su trabajo, de sostenerse el día en que se inutilice, de asegurar, si no el porvenir, por lo menos la educación de sus hijos.

---

[8] Con este seudónimo firmó colaboraciones en *El Eco de Europa* (Madrid, 1877), *Revista de Andalucía* (Madrid, 1878), *El Mundo Ilustrado* (Barcelona, 1879), *La Iberia* (Madrid, 1880), *El Fígaro. Almanaque... para 1880* de Málaga, *Flores y Perlas* (Madrid, 1883), *La Época* (Madrid, 1883), *El Renacimiento* (Sevilla, 1884) La *Semana Literaria* (1884), *La Ilustración Católica* (Madrid, 1885), *El Museo Popular* (Madrid, 1887), *La Correspondencia de España* (Madrid, 1888), *El Imperial* (Madrid, 1888), *El Resumen* (Madrid, 1890), *Blanco y Negro* (Madrid, 1897), *El Álbum Ibero-Americano* (Madrid, 1899), *Revista Católica de Cuestiones Sociales* (Madrid, 1907), *Galería de desgraciados*, de Madrid; *El Mundo Ilustrado*, *La Ilustración Ibérica* de Barcelona; *El Español*, etc.

Reivindicaba, asimismo la necesidad de trabajar para lograr no una protección aislada e individual, sino colectiva, sin perjuicio de que pudiese distinguirse en ella el que fuese digno de tal. Para, más adelante, realizar una propuesta de trabajo:

> Con el honroso carácter de Presidenta de la Federación acepto hoy sus ofrecimientos: es preciso comenzar la obra: únanse todos, fórmese las listas de socios, y elíjase en cada capital una junta compuesta de los individuos que indica el Reglamento, participando el acuerdo a la central. Para esto no podemos ni debemos autorizar a una sola persona, porque todas tienen igual derecho; pero pensamos que puede partir la iniciativa de los Directores de los periódicos adictos a la idea, que creemos sean todos los andaluces, y del mismo sistema pueden servirse las provincias anexionadas.

En aquellas poblaciones donde no hubiera periódicos, pero sí más de veinticinco socios, animaba a constituir juntas delegadas y, en fin, terminaba anunciando la celebración de una próxima Asamblea General en Sevilla el próximo otoño. Mientras, la revista *Cádiz*, «órgano oficial» de dicha Federación, empezó a publicar adhesiones de científicos y escritores de otras poblaciones (30 de agosto).

Entre los trabajos de la Federación, los principales, además de la celebración de las pertinentes reuniones, estaba la de publicar las obras escritas por sus socios, subvencionarlas, imprimir revistas y periódicos científicos y literarios, auxiliar «decorosamente» a los socios que lo necesitasen y «formar bibliotecas y propagar los buenos libros». Asimismo, la Federación debía procurar que se publicase al menos un periódico en cada una de las 10 provincias (incluidas las extremeñas). En este sentido, el reglamento indicaba en su artículo 12:

> Las publicaciones que represente la Federación darán, con preferencia a todo trabajo, los de escritores andaluces y extremeños, procurando que éstos copien fielmente nuestras costumbres, lenguaje e historia a fin de fomentar nuestra literatura propia.

Y en el siguiente advertía:

> Por ningún concepto admitirán estos periódicos escritos defectuosos que puedan considerarse como ensayos, ni se apartarán en sus doctrinas de la moral más pura y el respeto a las leyes del país.

El artículo 14 dictaminaba que los periódicos de la Federación debían apoyarse mutuamente.

Es evidente que Patrocinio de Biedma no necesitaba salvarse, sino que quería contribuir a la dignificación del trabajo del escritor. Ella, mientras, seguía colaborando en periódicos y revista como *La Ilustración Popular* de Alicante, donde publica «Al príncipe de los ingenios españoles, J. E. Hartzenbusch» (25-11-1878). Sin desdeñar, eso sí, los periódicos locales. Patrocinio predicaba con el ejemplo y así, en *El Comercio de Cádiz* sostuvo una polémica con Arturo García de Arboleya, a propósito de Víctor Hugo, entre mayo y junio de 1885 y en octubre de 1886 empezaría a publicar en el folletín de la *Crónica de Cádiz* su novela *La boda de la niña*.

Luego, la *Ilustración Ibérica* de Barcelona, llegaría a publicar una biografía suya, escrita por Nicolás Díaz de Benjumea y Alfonso Moreno Espinosa y la *Guía de Cádiz para 1892*, elaborada por Rossety, después de alabar su estilo «seductor y florido», apuntaba: «Algunas revistas extranjeras han publicado su biografía con elogios merecidísimos». Años más tarde, en 1917, Alfonso de Biedma, publicaría otra nota biográfica en la revista *España y América*.

Patrocinio sigue escribiendo en la prensa y así pueden hallarse otras colaboraciones en *El Cocinero* de 1897, la *Revista Teatral* de 1898. Se implicó asimismo en la celebración de las bodas de oro del *Diario de Cádiz*, siendo Presidenta de Honor de la Junta Organizadora.

En el primer cuarto del siglo XX aún colabora esporádicamente en la *Crónica Escolar* (1900), con un poema en «Homenaje Rafael Calvo en el XII aniversario de su muerte. El actor»; en *La Iberia* de Sevilla, en 1901 y 1902; *El Último* de Sevilla (1913); *Vida Moderna* (1919 y 1928) de Cádiz, *España y América* (1920 y 1923), de la misma ciudad (Ramírez, 2000). También lo haría en *Colombia*, 1917.

Además de promover el reconocimiento del trabajo literario, luchó para que la sociedad reconociera la labor de mujeres singulares, que habían destacado en el campo de las artes y en el de las ciencias. De ellas habló en dos artículos suyos publicados en *El Correo de la Moda*: «Las mujeres artistas» (1882-febrero) y «Las mujeres doctoras» (1882-octubre), dedicado a la primera doctora española, Marina Castells. No son los únicos, también «La política de las mujeres» y «La mujer católica» en *La margarita* (números 21 y 29, respectivamente); «Poesías dedicadas a las hijas de Teodoro Guerrero: María, Emma y Lidia Guerrero», en *El Correo de la Moda* (1875, mayo); «A Isabelita Ratazzi», en *Flores y Perlas* (1883-junio) en *La Época*: «Doña Paz de Borbón» (1883-marzo), «Biografía de la princesa doña Eulalia de Borbón» (1886-enero), «Las mujeres en la exposición de París» (1888-julio); «La mujer en la sociedad moderna», en *El Resumen* (1890-junio); «Liga de señoras católicas», en *Revista Católica de Cuestiones Sociales* (nº 151), son algunos de sus escritos de temática femenina. Entre las obras colectivas en las que colaboró cabe citar los artículos publicados en *Las mujeres españolas, americanas, lusitanas*, dirigida por Concepción Jimeno de Flaquer: «La dama del gran mundo», «La madrileña», «La mujer de Jaén» y «La dama diplomática». Todo ello sin olvidar la temprana campaña de dignificación del trabajo femenino que llevó a cabo desde la revista *Cádiz* (Cantos Casenave, 1994: 423-431).

Su defensa de los más débiles la llevaría también a fundar la «Sociedad Protectora de los Niños», cuyo reglamento, tras la aprobación del gobierno civil el 15 de julio de 1885, se publicaría en la Tipografía La Mercantil. A finales de ese año, la comunidad de Hermanas Religiosas de las Mercedes llegaría a Cádiz para hacerse cargo del Asilo de Huérfanos «El Patrocinio», fundado por dicha sociedad, bajo la protección del rey Alfonso XII. También la prensa, concretamente *La Palma de Cádiz* serviría para dar cuenta de los gastos e ingresos de la Sociedad Protectora. En 1887 decidiría organizar un Congreso proteccionista de la Infancia, que tendría el apoyo de la Reina Regente, y cuyas sesiones serían reseñadas igualmente en *La Palma de Cádiz*, *Diario de Cádiz* y otros periódicos. En honor de sus trabajos en pro de la infancia fue distinguida con la Cruz de Beneficencia de Primera Clase.

Por otra parte, en 1897 organizó en el Ateneo de Cádiz una velada en memoria de Concepción Arenal, escritora, jurista, socióloga y pedagoga y solicitó del Ayuntamiento se le pusiera el nombre de Concepción Arenal a la «calle de la cárcel», lo que se llevó a cabo por el Ayuntamiento, a propuesta del Ateneo. Muy concienciada con el pacifismo militó, y en 1898 fue nombrada vicepresidenta en España de la «Ligue des femmes pour le desarmement international». No defendió el sufragio femenino sufragio femenino pues en su opinión el voto femenino se decidiría «por el capricho del padre, el amigo o el marido», y no por el propio criterio de la mujer. Por otra parte, en 1910 formó parte y presidió el Comité de Damas contra la Tuberculosis, que se reunía en su casa.

En fin, es evidente que, su posición desahogada, sus relaciones con la aristocracia ––las infantas de España, Isabel, Paz y Eulalia, la reina de Rumanía que firmaba sus escritos con el seudónimo de «Carmen Silva», Madame Ratazzi— y su condición, luego, de esposa de un editor, le facilitó su relación con los hombres de círculos literarios y periodísticos —Flores Arenas, León Máinez, Federico Joly, José Larrahondo, director de *La Crónica de Cádiz*, Adolfo de Castro—, académicos —Honoraria de la gaditana «Academia de Ciencias y Artes», presidida por José del Toro—, políticos —Genovés, Cayetano del Toro— y culturales —ateneísta, bajo la presidencia de Adolfo de Castro—. Se sintió cómoda en ellos y bien arropada por todos, aunque eso no significó que dejara de reconocer los retos que

debían afrontar las mujeres. Para ello, no dejó ocasión de expresar sus ideas a favor de la educación de la mujer, ya fuera a través de artículos, como los que acabo de mencionar, de discursos como el que pronunció con motivo de su recepción en la Academia gaditana de Ciencias y Artes, sobre la «Educación de la mujer en el siglo XIX», reproducido e la *Crónica de Cádiz y su provincia* de 1 de diciembre de 1886, así como en el Diario de Cádiz y El Estandarte de Madrid, o embutidas en novelas como *Las apariencias*, donde se lamenta del escaso mérito que se concede a las artistas, que lo son a fuerza de instinto, voluntad y valor para luchar «contra todo género de preocupaciones y vulgaridades». Del ningún espacio que se les ofrece en círculos científicos y de la necesidad de que la mujer se baste a sí mismo, sin «deja su porvenir confiado al azar de hallar un marido, de que este marido no se muera, o si se muere, que sea bastante rico para dejarla asegurada una fortuna» (80-81).

En todo caso, convencida o resignada, decidió limitar su influjo al ámbito social, sin aspirar, por tanto, a influir en la política, más allá del espacio limitado a las mujeres para ejercer el beneficio social.

BIBLIOGRAFÍA

ALLEGRA, Giovanni (1980), *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX*, Servicio de Publicaciones de la Universidad, Sevilla.

ASENSIO, José Mª (ed.) (1912), *Epistolario de «Fernán Caballero»*, en *Obras completas*, Colección de Escritores Castellanos, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1992), M., *El cuento español del Romanticismo al Realismo*, CSIC, Madrid.

BORDIGA GRINSTEIN, Julia (2003), *La rosa trágica de Málaga: Vida y obra de María Rosa de Gálvez, Anejos de Dieciocho* 3.

CANTOS CASENAVE, Marieta (1994), «Hacer calceta», en Cinta Canterla (Coord.), *La mujer en los siglos XVIII y XIX,* VII *Encuentros de la Ilustración al Romanticismo* , Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 423-431.

—— (1999), *«Fernán Caballero» entre el folclore y la literatura de creación. Del cuento a la relación*, Ayuntamiento de Cádiz / Ayuntamiento de El Puerto de Santa Mª.

—— (ed.) (2006), *Los episodios de Trafalgar y las Cortes de Cádiz en las plumas de Frasquita Larrea y «Fernán Caballero»*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial.

—— (2008), «Las mujeres en la prensa entre la Ilustración y el Romanticismo», Marieta Cantos Casenave, Fernando Durán López y Alberto Romero Ferrer (eds.) *La guerra de pluma. Estudios sobre la prensa de Cádiz en el tiempo de las Cortes (1810-1814). Tomo III. Parte quinta: Sociedad y consumo: estructuras de la opinión pública*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008, pp. 157-334.

—— (2009), «Entre la tertulia y la imprenta, la palabra encendida de una patriota andaluza, Frasquita Larrea (1775-1838)», Irene Castells, Gloria Espigado y Mª Cruz Romeo (eds.), *Patriotas y heroínas de guerra: mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 265-290.

—— (2010), «Las mujeres, el decreto de libertad de imprenta y otros derechos civiles (1808-1823)», en *Revista Iberoamericana de derechos y libertades civiles*, número especial *Una utopía cercana: de la libertad de imprenta, de la libertad de prensa, de la libertad de expresión*, pp. 33-39.

—— (2011), «Lectoras y escritoras en España 1800-1835», en *Siglo XIX. Literatura Hispánica* 16, 13-34.

—— (2011), «Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, Mª Manuela López de Ulloa y Vicenta Maturana de Gutiérrez», en *Anales. Revista de Literatura Española* 23, 205-231.

—— (2012), «Las mujeres y la libertad de imprenta en tiempos de las Cortes de Cádiz», en Elisabel Larriba y Fernando Durán López (eds.), *El nacimiento de la libertad de imprenta. Antecedentes, promulgación y consecuencias del decreto del 10 de noviembre de 1810*, Sílex, Madrid, 345-361.

—— (2013), «Mujeres y religión durante la guerra de la Independencia y Cortes de Cádiz. Participación femenina en una nueva cruzada», en Ana Yetano (coord.) *Mujeres y culturas políticas en España, 1808-1845*, Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 53-69.

——y Beatriz SÁNCHEZ HITA (2009), «Escritoras y Periodistas ante la Constitución de 1812 (1808-1823)» en *Historia Constitucional* 10, 137-179.

CARMONA, ÁNGELES (1999), *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del Siglo XIX*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

ESPIGADO TOCINO, Gloria (1998), «Precursoras de la prensa femenina en España: Mª Josefa Zapata y Margarita Pérez de Celis», en Mª Teresa Vera Balanza (ed.): *Mujer, cultura y comunicación. Entre la historia y la sociedad contemporánea*, Málaga, Digital, pp. 171-175.

—— (2005), «Editoras de prensa en España a mediados del siglo XIX: el caso de las fourieristas, en Marieta Cantos Casenave (ed.), *Redes y espacios de opinión pública. XII Encuentros de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 359-372.

—— (2008), «*La buena nueva* de la Mujer-Profeta. Identidad y cultura política en las fourieristas Mª *Josefa Zapata* y Margarita Pérez de Celis», en María Dolores Ramos y Mónica Moreno (coords.), *Mujeres y culturas políticas*, monográfico de *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, nº 7, pp. 15-33.

FERNÁN CABALLERO (1961), *Obras de Fernán Caballero*, en *Biblioteca de Autores Españoles,* Atlas, Madrid.

FERNÁNDEZ, Pura y Marie-Linda Ortega (eds.) (2008), *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.

HESPELT, JOHN (1930), «Frasquita Larrea a Spanish Feminist of the early nineteenth century», en *Hispania*, XIII, pp. 173-186.

LÓPEZ ARGÜELLO, Alberto (1922), *Epistolario de* «*Fernán Caballero*», Sucesores de Juan Gili, Barcelona.

MONTESINOS, José F. (1961), «*Fernán Caballero*». *Ensayo de justificación*, El Colegio de México, México.

MONTOTO, Santiago, *Cartas inéditas de* «*Fernán Caballero*», Aguirre Torre, Madrid, 1961.

—— (1969), «*Fernán Caballero*» *(Algo más que una biografía)*, Gráficas del Sur, Sevilla.

RAMÍREZ GÓMEZ, Carmen (2000), *Mujeres Escritoras en la Prensa Andaluza Del Siglo XX (1900-1950)*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.

RUIZ GUERRERO, Cristina (2011), *El pensamiento audaz tiende su vuelo. Pioneras del periodismo en Cádiz*, Quorum editores, Cádiz.

SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo, *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra, 2000.

SIMÓN PALMER, Carmen (1975), «Revistas españolas femeninas del siglo XIX», *Homenaje a don Agustín Miralles Cario*, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, tomo I, pp. 401-445

—— «Escritoras españolas del siglo XIX o El miedo a la marginación», *Anales de Literatura Española*, núm. 2 (1982), 477-490.

——, «La mujer y la literatura española en el siglo XIX», *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, VIII, 1983, pp. 591-596

——, «Panorama general de las escritoras románticas españolas», *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 9-16.

—— (1991), *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Castalia, Madrid.

TAVERA, Susana (2000), «Pérez de Celis y Torhbanh, Margarita», en Martínez, Cándida, Pastor, Reyna, de la Pascua, Mª José y Tavera, Susana, *Mujeres en la Historia de España. Enciclopedia biográfica*, Planeta, Barcelona, pp. 628-630.

URIGÜEN GONZÁLEZ, Mª Begoña (1981), *Origen y desarrollo de la derecha española en el siglo XIX* (2 vols), Universidad Complutense, Madrid.

VALENCINA, Fray D. de (ed.) (1919), *Cartas de* «*Fernán Caballero*», Sucesores de Hernando, Madrid.

EL DISCURSO EN TORNO A LA EDUCACIÓN DE LA MUJER EN DOS NÚMEROS DEL ALMANAQUE DE LA ASOCIACIÓN ESLOVACA *ŽIVENA* (1872, 1885)

Cristina Simón Alegre
Universidad Comenius de Bratislava

1. INTRODUCCIÓN

La historia de Eslovaquia muestra lo difícil que llega a ser en el siglo XIX conformar una idea del concepto de nación eslovaca. En el siglo X Eslovaquia formó parte de uno de los más importantes imperios medievales: el imperio de la Gran Moravia. Siendo atacado por los germanos, acaba en manos del Reino de Hungría. Tras siglos en los que los eslovacos estuvieron bajo el dominio húngaro y otomano, la Revolución Francesa despertó muchas mentes y también supuso que los eslovacos se decidiesen a reflexionar sobre su propia nación. También el periodo de la Ilustración determina que desde las cúpulas de los que se convertirán en defensores de la identidad y nación eslovacas se reflexione acerca de la implicación de la mujer eslovaca en este proceso. La mujer eslovaca ejerce en el ámbito privado del hogar cumpliendo la función de madre y esposa. Respecto a la educación femenina, un derecho civil reconocido por el espíritu de la Revolución Francesa, en publicaciones periódicas eslovacas como *Slovenské narodné noviny* se alzaron voces apuntando que la mujer debía ser madre y mujer de su hogar. No obstante, a diferencia del determinismo biológico que sometía a la mujer al hombre y la relegaba al ámbito privado, ahora se exigía que tuviese la educación apropiada para apoyar a su marido y transmitir a los futuros defensores de la nación los valores nacionales, limitando su actuación en el ámbito público.

En un ambiente de hostilidad en el que era difícil crear organismos oficiales no húngaros, iba aumentando la necesidad de salvaguardar la identidad eslovaca. Personalidades de la intelectualidad eslovaca como Štefan Homola o Ambro Pietor fueron conscientes de que era imprescindible incluir a las mujeres en el proceso de defensa nacional, por eso expusieron su opinión sobre la creación de institutos para señoritas que encaminasen la educación de madres, hijas y esposas. Pietor pensó llevar a la práctica en Eslovaquia el modelo educativo femenino que había observado en Praga durante su estancia allí. Para ello, el memorándum que tuvo lugar en Turčiansky sv. Martin en 1861 supuso la primera iniciativa de crear una asociación para debatir sobre la necesidad de la educación de la mujer. En 1863 se creó la Matica slovenská, primera institución cultural eslovaca, y en 1869 la asociación eslovaca de mujeres *Živena*. Después de la Ley de Minorías Étnicas (1868-1875) se clausuraron todas las instituciones no húngaras, *Živena* sobrevivió con dificultades. Su misión era propagar y fomentar el perfil de la nueva mujer eslovaca, así como de crear escuelas para señoritas.

En el presente trabajo enfocaremos nuestro interés en el cambio que se dio a lo largo del siglo XIX en torno al concepto de educación de la mujer eslovaca y qué papel representó a través de la asociación *Živena* en el ámbito público en defensa de la nación. A continuación escogeremos de los almanaques de la asociación de 1872 y 1885 algunos artículos destacados en los que se perfila el discurso acerca de la educación femenina entendida como formación académica y como instrucción de las formas y el comportamiento.

2. EL PAPEL DE LA MUJER ESLOVACA EN EL TRANSCURSO DEL SIGLO XIX

En este apartado haremos un recorrido por los cambios que marca el progreso histórico de Eslovaquia y cómo afecta a la reflexión en torno a la posición de la mujer en la sociedad y la creciente necesidad de encauzar su educación de forma adecuada.

En la introducción señalamos la importancia del espíritu de la Ilustración y la Revolución Francesa en la mente de la intelectualidad eslovaca de la época. Como dice Gabriela Dudeková, la segunda mitad del siglo XVII es el periodo cuando surgen las primeras reflexiones sobre la igualdad entre sexos y su igualdad de derechos en la vida pública. Así, por primera vez el «ángel del hogar» se convertirá en centro de debate sobre la posibilidad de dejar su papel pasivo únicamente activo en la familia y el hogar y participar en la vida pública.[1] En la década de los 80 y 90 de ese siglo, en Hungría empiezan a aparecer escritos acerca de estas cuestiones. Algunos como *Vysvetľenie, že ženy nie sú ľudia* (Explicación de que las mujeres no son personas) de 1873 se basa en la creación de Adán y Eva para demostrar que la mujer no fue creada a imagen y smejanza de Dios, sino como un animal. El texto de 1870 *Advokát uhorských žien* (Abogado de las mujeres húngaras) de Pálóczi Horváth aconseja que la mujer asista como oyente a las reuniones del consejo para familiarizarse con las leyes proponiendo con ello se siga la meta práctica de una buena educación de las siguientes generaciones siempre que se cultive en interés de la nación. La reacción a este texto llegó exigiendo que tal tarea debía realizarla la madre en la lengua nacional.

Estos textos muestran el apego a la herencia cristiana del determinismo biológico de la Biblia, cuestión que determina incluso las opiniones menos tradicionales respecto al salto de la mujer húngara —se entiende bajo este término a las mujeres de todas las naciones que se encontraban en ese momento bajo el dominio del Reino de Hungría— a las esferas públicas. Sin dejar su hogar la novedad establece que ella juegue un papel primordial al encargarse de la educación religiosa y nacional de los hijos e hijas de la nación. Entonces comienzan los esfuerzos por convertir a la mujer en educadora de sus hijos. En la primera mitad del siglo XIX se sigue esa línea de dar a la mujer un papel pasivo en el hogar como madre-patria que, posteriormente, y recuperando en cierto modo el espíritu ilustrado por implicar a las mujeres en la vida nacional, ocupará un papel activo en pos de la nación. La mujer eslovaca simboliza el colectivo nacional, es biológicamente renovadora de la nación y establece las fronteras del colectivo. Las exigencias de defensa nacional abrieron las puertas a que las mujeres eslovacas «accediesen a la esfera pública y a una educación especializada y ponía a su disposición un medio para realizarse como autoras de artículos, escritoras, redactoras y organizadoras de eventos públicos» (Dudeková 2011c, p. 275).

Hay numerosos estudios sobre el periodo de Štúr (1835-1875)[2] sobre literatura o historia, pero, como afirma N. L. Rudinsky en su capítulo dedicado al lugar de la mujer en la tradición de Štúr (Rudinsky 1991, pp. 27-67), este periodo siempre se ha estudiado sin tener en cuenta la participación de las mujeres. No obstante, desde la publicación del libro de la estadounidense en 1991 se han hecho investigaciones sobre ese periodo reflexionando también sobre la implicación de las mujeres eslovacas.[3]

---

[1] En este artículo (Dudeková 2011c, pp. 273-290) la autora se centra en la participación de las mujeres eslovacas en la vida política, aunque hace también observaciones respecto al cambio de rol público de la mujer en el proceso de lucha por la identidad nacional del pueblo eslovaco.

[2] Ľudovit Stúr fue el codificador de la lengua eslovaca. Participó junto a sus seguidores en acontecimientos clave de la historia y fue muy comprometido con la causa nacional a través del periódico *Slovenské narodné noviny* (Periódico Nacional Eslovaco).

[3] En el apartado de bibliografía figura una lista de trabajos tomados del libro *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku* (En el camino hacia la mujer moderna. Capítulos de la historia de las relaciones de género en Eslovaquia) publicado en el año 2011 en los que se analiza la participación de las mujeres en esa época.

La educación de la mujer fue un tema candente parte de la cuestión nacional en el movimiento femenino en Eslovaquia. Esto se observa en publicaciones periódicas como *Slovenské národné noviny* de Štúr, primera plataforma en la que se expusieron los postulados sobre la educación femenina en la sociedad del movimiento nacional eslovaco. En un artículo suyo de 1847 saca a la mujer del hogar y la familia y propone la creación de organizaciones e instituciones para mujeres. Ya que considera a la mujer un ser descuidado y sin educación, su instrucción se enfocaría a ser buena esposa y madre que cultive en sus hijos el amor por la nación.[4] Marcela Mikulová remarca en *Ženy a národ na prelome 19. a 20. storočia* (Mujeres y nación en el paso del siglo XIX al XX) (Mikulová, 1994: 72) que para Štúr y sus seguidores las mujeres-madres desempeñaban un papel imprescindible al inculcar en las siguientes generaciones el espíritu contra el dominio húngaro. Por ello en esa época se da a la mujer un papel pasivo en el medio público que después se sustituirá por una mujer que apoya y acompaña a su marido en la lucha nacional.

Ya en ese periodo se alzaron voces a favor de la creación de escuelas para señoritas. Rudinsky menciona a Štefan Homola, que hace evidente la falta de escuelas para educar a la mujer, o a J. Vyšná Lehocká, la cual agradece a Štúr que desee una escuela para educar a las mujeres. El primer instituto de educación para señoritas en el espíritu nacional fue fundado por Karol Armeling en 1848 en Liptovský Mikuláš y dirigido por Ján Kadary. También serían focos para la educación de la mujer las escuelas dominicales de mujeres en las que más que una educación de carácter académico les ofrecían instrucción moral, religiosa y nacional. Hasta la segunda mitad del siglo XIX la educación de las chicas tenía lugar en sus hogares, especialmente en el seno de familias evangélicas.[5] Ese tipo de instrucción se enfocaba a desarrollar las capacidades artísticas, musicales y literarias de las chicas. Se les daba la educación justa porque lo importante lo realizarían los maridos por ellas y tampoco lo necesitaban para trabajar (Kodajová, 2011: 151).

En la siguiente parte nos enfocaremos en la vida de las asociaciones que en la segunda mitad del siglo XIX abre a las mujeres las puertas de la vida pública y por primera vez se trabaja con el objetivo real de institucionalizar la enseñanza de la mujer eslovaca.

3. LA MUJER ESLOVACA EN LAS ASOCIACIONES: LOS PRIMEROS PASOS DE *ŽIVENA*

Tras el Compromiso Austrohúngaro (1867) en ese territorio la creación de asociaciones dependía de los distintos nacionalismos de ese estado. Las grupos étnicos no dominantes tenían pocas acciones para activar su vida nacional, por ello rutenos, eslovacos, alemanoparlantes y judíos se enfrentaron a este problema.

Las asociaciones como instituciones de encuentro ofrecían a sus miembros un lugar de reunión para expresar sus opiniones, valores, reflexiones políticas y eran punto de unión de pertenencia nacional. En el caso de las de mujeres, Daniela Kodajová añade que además eran una forma de expresión de pertenencia de género (Kodajová 2011: 216). Estar en una asociación era una forma de ser como el resto, y en el caso de las asociaciones femeninas de la Alta Hungría significaba participar en el proceso de defensa nacional. Ya que teóricamente todos los miembros de la nación eran iguales, las mujeres desde esa plataforma conformaban un grupo importante de apoyo a la nación. Pasando así al ámbito público, las representantes de la «hermosa piel» participaban en eventos públicos recitando

[4] Pese al distanciamiento y desprecio de Ľudovít Štúr por las mujeres, escribió bien sobre Johana Vyšná Lehocká, la mujer eslovaca más comprometida con la causa nacional en esos años y pionera en la lucha por sus derechos para ser reconocida por sus capacidades intelectuales.

[5] El caso de Ľudmila Kuorková es muy interesante al respecto, ya que se formó de forma autodidacta mostrando después su talento para la enseñanza. Esos conocimientos le sirvieron para superar los exámenes y convertirse en una de las primeras profesoras cualificadas en Eslovaquia.

poesía, actuando en representaciones teatrales, etc., adquiriendo una dimensión nueva más allá de su papel de madre y esposa. Esa implicación pública de la mujer eslovaca servía para propagar su maternidad para toda la comunidad nacional. La penetración de la metáfora de la madre entre los nacionalistas eslovacos de ese periodo, según la historiadora Nora Weber, se relaciona con una cuestión que une género, nacionalismo y reformas sociales. En esos casos las mujeres eran consideradas como las salvadoras del fuego del hogar, entregadas esposas e intermediarias de la lengua materna (Mannová, 2011: 188). Así, los líderes nacionales veían en el rol maternal la salvaguarda de la sociedad según un esquema patriarcal.

La asociación eslovaca de mujeres *Živena* se crea en 1869, y es una de las pocas asociaciones nacionales eslovacas que sobrevive pese a las continuas dificultades a las que se tuvo que enfrentar desde su fundación hasta el fin de la Primera Guerra Mundial.[6] Siguiendo lo explicado anteriormente, no sorprende que se subordinase la problemática femenina a la candente cuestión nacional, algo de lo que no se desligó hasta bien entrado el siglo XX. *Živena* refleja de forma clara la necesidad de que la mujer eslovaca se implicase de forma activa en la vida nacional. Rudinsky menciona en *Incipient Feminists: Women Writers in the Slovak National Revival* un artículo que el futuro secretario de *Zivena*, Ambro Pietor, publicó en el periódico *Národní hlásnik* el 2 de mayo de 1869 (Rudinsky, 1991: 79). En *Slovenkám* (A las mujeres eslovacas) justifica la importancia de la educación nacional en hombres y mujeres. Es consciente de que no se construirá el templo de la nación sin la cooperación de la mujer en esa lucha. Pietor saca a la mujer del ámbito privado e insta a que salga de su hogar —sin dejar de lado sus tareas como madre y esposa— para usar su talento en pos de la nación. Reconoce además el egoísmo de los hombres como causa de que no hayan abierto las puertas a las mujeres, especialmente en materia de educación femenina.[7]

La campaña de propaganda de esa nueva asociación tuvo éxito, por lo que se consiguió convocar una asamblea general el 4 de agosto de 1869 en Martin. El llamamiento a la asamblea fue firmado por Viliam Paulíny-Tóth —diputado y vicepresidente de Matica slovenská—, Ambro Pietor, Martin Čulen y Mikuláš Ferjenčik. Sólo hubo un voto en contra de la fundación de *Živena*. En cuanto a la elección de los cargos, los hombres de la cúpula organizativa fueron muy prudentes para evitar que los ocupasen personajes demasiado independientes (Tkadlečová-Vantuchová, 1969: 20). Esto se refería a la elección de mujeres para cargos relevantes en la asociación. Por ejemplo, Anna Pivková hasta el momento no había sido una mujer públicamente activa, lo que apoya el argumento de Tkadlečová-Vantuchová sobre la precaución al escoger a mujeres cuyas miras fuesen por unos derroteros diferentes a los que pretendía la asociación. Fue elegida presidenta Anna Pivková, para el cargo de tesorera Anna Mudroňová y como secretario Jozef Nedobrý. Esas mujeres son las primeras eslovacas que figuran en la historia de la vida pública de Eslovaquia de forma oficial.

La aprobación de *Živena* por parte del gobierno llegó el 12 de junio de 1870, fecha desde la que Ambro Pietor, su principal ideólogo, empezó a ocupar el cargo de secretario. Su intención era poder ampliar y establecer sedes de *Živena* por toda Eslovaquia y hacer

---

[6] En un momento tan crítico para las instituciones eslovacas, la Matica slovenská no tuvo tanta suerte como Živena. Fue clausurada en 1875 por la Ley de Minorías Étnicas, pasando su sede a manos del gobierno húngaro. Fue la primera institución cultural eslovaca creada para funcionar como biblioteca, editorial de obras en eslovaco y como sede social nacionalista.

[7] El 2 de junio de ese año, Pietor publicó en el periódico *Peštbudínske vedomosti* un artículo titulado *Spolok slovenských žien* (Asociación de Mujeres Eslovacas) en el que reivindicó la educación de las mujeres desde la futura asociación femenina basándose en sus vivencias al respecto en Praga. La iniciativa fue aplaudida por unas lectoras checas que corroboraban por su propia experiencia como profesoras la importancia de la educación en la lucha contra el enemigo. Se piensa que podía tratarse de Karolína Světlá y Eliška Krasnohorská, dos mujeres muy implicadas en el movimiento femenino checo.

llegar la educación moral necesaria a todas las mujeres.[8] El objetivo principal de la asociación ideada por Pietor era la creación de escuelas para señoritas (eslovacas) contribuyendo con su educación adecuada a la defensa de los valores nacionales.[9] La creación de institutos de estas características fue hasta 1918 la meta inalcanzable para la asociación. De hecho, desde su fundación se dieron varios intentos fallidos —en 1879, 1884, 1899 y 1910—, que no fueron permitidos por el gobierno.

En los años 70 la situación se endureció para los eslovacos, lo que suponía también un peligro en potencia para el funcionamiento de *Živena*. Ya había comenzado con problemas de financiación que limitaban mucho sus actividades en torno a la meta de conseguir fundar una escuela para señoritas, en parte porque, como señaló Pivková (Tkadlečová-Vantuchová, 1969: 28), las mujeres eslovacas no poseían un capital mensual propio. Pese a los contratiempos, acabó siendo el único organismo cultural eslovaco permitido tras la Ley de Minorías Étnicas. Se salvó porque parecía poco peligrosa a ojos del gobierno por ser sólo un punto de encuentro de mujeres que bordaban y organizaban obras de caridad y se pensaba que se acabaría disolviendo sola con el tiempo. Cuando se vio que seguía adelante, el gobierno empezó a vigilar de cerca la asociación. A causa de esto, Živena estuvo siempre alerta salvando el escollo de hacer propaganda de sus actividades y proyectos pasando desapercibida.

4. El concepto de educación femenina en los almanaques de *Živena* de 1872 y 1885

Una de las actividades que intentó desarrollar *Živena* desde 1871 fue precisamente la editorial. Aparte de ser plataforma para poder difundir las directrices, postulados y objetivos de la misma, sus publicaciones pretendían ser la muestra de que la asociación —aun contando con unos medios financieros bastante escasos— realizaba actividades. En total sacó dos almanaques (1872 y 1885), cuatro crónicas (1895, 1898, 1902 y 1907) y desde 1910 la revista *Živena*. Para nuestro análisis del concepto de educación femenina hemos escogido algunos de los artículos más destacados de los dos almanaques, ambos editados por Ambro Pietor. El de 1872 está dividido en cuatro secciones: Poesía, Relatos, Sección educativa y Variedades. A diferencia de éste, el siguiente de 1885 no tiene secciones y carece de textos educativos.

El primer texto que vamos a analizar aparece en la Sección educativa del almanaque de 1872, es de Pavol Hečko y su título es *Určenie ženy v duchu a svetle krest'anskej pravdy* (La misión de la mujer en el espíritu y la luz de la verdad cristiana) (Hečko, 1872: 131-167). A lo largo de este texto, Hečko hace algunas importantes referencias al papel de la mujer y a su educación. A modo de introducción, justifica la inferioridad de la mujer respecto al hombre tomando como base el determinismo biológico expuesto en la Creación del hombre de la Biblia. Adán fue creado antes que Eva, prueba de que no es posible la igualdad entre ambos si Dios dio preferencia al hombre. Al ser creada Eva de una costilla de Adán, ella debe someterse. Afirma al respecto que: «el hombre puede y debe imponerse a la mujer con su

[8] Poco después de la primera asamblea general de *Živena* en agosto de 1869, Juraj Kello anunció en el periódico *Hlásnik* su intención de fundar la asociación de mujeres *Vesna*. Tomando como modelo a *Živena*, también escogió el nombre de una deidad eslava, en este caso la diosa de la agricultura. Kello concebía esta asociación como una especie de filial de *Živena* encargada de mantener y difundir los primeros cimientos puestos por ésta. No obstante, su llamamiento fue el principio y el final de la asociación, puesto que el gobierno no permitió su creación.

[9] En la introducción del almanaque de 1872 se menciona que se propagará la creación de escuelas para señoritas para que sus padres no tuviesen que enviarlas a escuelas extranjeras, algo que salía muy caro. También se menciona un factor social por el que esas escuelas sería accesibles para todas las chicas, incluso para huérfanas o aquellas que no pudiesen pagarla.

masculinidad sin tener que mostrarse como el que la humilla, y la mujer tiene que ganarse al hombre con su femineidad sin comportarse de forma inapropiada» (Hečko: 134). El autor emplea la expresión «atraer» a la mujer con su noble y bello carácter masculino para el hombre, mientras que el comportamiento de la mujer expresa su sometimiento cuando emplea para ella la obligación de «inclinarse» ante el hombre con su dulzura, delicadeza, finura y encanto (*Ídem:* 134). El autor menciona las cualidades positivas del hombre en la esfera pública y privada, afirmando que el sexo masculino tiempla su fuego y apasionamiento sólo teniendo a su lado a una mujer que reúna cualidades cristianas.

El argumento que esgrime en favor de la superioridad del hombre en la educación entendida como conocimientos de carácter erudito se refleja en las siguientes palabras: «[El hombre] cultiva ciencia, literatura y arte para que sean también accesibles a las mujeres que ansían tener una educación superior, éstas podrían educarse tanto en las naciones ilustradas que incluso ellas mismas en personas excelentes de su sexo contribuyan al enriquecimiento de la literatura y el arte con los frutos y creaciones de su razonable y afable espíritu» (*Ídem:* 136). No propone que la educación que la mujer absorbe de su marido provenga de una enseñanza especializada en algún instituto, siempre procederá del entorno privado del hogar. Este argumento es desarrollado más adelante para infravalorar la falta de educación de la mujer anulando su criterio en el ámbito público. Por la civilización cristiana hay igualdad en los derechos generales, pero hay diferencias en los derechos públicos civiles, por lo que la mujer no puede desempeñar cargo civil alguno. Pone como ejemplo la comparecencia de una mujer en un juicio, algo impensable porque carece de educación y se deja llevar más por simpatía o compasión que por el raciocinio, llegando incluso a afirmar por ello que «el testimonio de una mujer en un juicio público sólo debe valer como medio testimonio de un hombre» (*Ídem:* 137). Es otro reflejo de la mentalidad arraigada en la moral cristiana. En palabras del autor, esa ausencia de educación en el espíritu de la mujer es una razón más para limitar su vida pública, añadiendo que la mujer está hecha para la vida en el hogar.[10] En el punto cuarto vuelve a esta idea. Centrándose en el papel de la mujer fuera de la esfera matrimonial, maternal y de la economía doméstica se le exige una «educación cristiana superior» para poder reconocer lo bello, bueno y verdadero, y no dejarse llevar por lo superficial y buscar lo profundo y esencial. Para ello recurre de nuevo a la inteligencia masculina como modelo para saber distinguir lo bueno de lo malo.

Tomando como ejemplo ideal a la Virgen María, toda mujer debe aspirar a adoptar sus cualidades de perfección femenina: la fidelidad matrimonial, la sabiduría maternal y la capacidad de sacrificio. En primer lugar debe convertirse en entregada mujer de su esposo y compartir todo con él, ya que «[la mujer] por su naturaleza y carácter moral está destinada a ser esposa» (*Ídem:* 147). Después deseará tener hijos y ser una madre inteligente y gentil que se sacrifique. En esto el autor sigue apegado a la figura de la madre-patria que garantiza la supervivencia de la nación; una madre será sabia si educa a sus hijos de forma adecuada en lo físico, moral y espiritual hablando a sus hijos en su lengua materna y aprendan a amar su nación (*Ídem:* 153). Ser capaz de dar a sus hijos una educación adecuada según los preceptos morales cristianos y nacionales será la única y verdadera profesión de la mujer. También se exige de ella que sea buena administradora del hogar, saber cocinar, coser, lavar y ocuparse del ganado (*Ídem:* 158). Aunque tenga predisposición nata a ejercer bien esa «profesión», la mujer debe ser instruida y ennoblecer su espíritu con su instrucción en escuelas y en el hogar con ayuda de libros.

---

[10] El autor hace un comentario respecto al papel de la mujer eslovaca en el ámbito público. Dice que gracias a su «compasión» y «capacidad de juicio» las mujeres que tengan la preparación necesaria pueden ejercer en medios públicos como la medicina, la enseñanza o correos y telégrafos. Pero siempre que se trate de solteras o viudas que no tengan que ocuparse de una familia y un hogar. Con esta observación Hečko está anunciando un problema que se acentuará en los años ochenta del siglo XIX cuando el número de mujeres solteras aumente y se convierta en un problema social que provocará el recelo de hombres de cargos públicos que vean en peligro esos puestos monopolizados por los hombres.

Al final, el autor resume la importancia de la educación-instrucción de la mujer eslovaca, dice así:

> [...] por eso la educación cristiano-humana y eslavocristiana de nuestro sexo bello tiene para nosotros una importancia infinita. Debemos trabajar en esta tarea para que las mujeres reciban y cumplan su misión suprema, ser un adorno y cultivadora de las venideras generaciones y convertirse en un alma afable de contacto social para elevar a la descuidada nación (*Ídem*: 166).

De estas palabras se desprende que esa instrucción posibilita a la mujer ser buena compañera del hombre en su vida, garantizar que florezca el amor por la nación para cumplir con su objetivo en la vida. También dedica unas palabras a *Živena* ensalzando la importancia de convertirse en plataforma para dar a la nación mujeres eslovacas educadas en el espíritu moral y nacional. Éstas conforman el espíritu de Živena, en sí misma «educadora de las mejores y más perfectas futuras madres e hijas de la nación» (*Ídem:* 167).

En el siguiente texto de la Sección educativa del almanaque de 1872 —*Domáca ženská výchova* (Educación para la mujer de su casa)—, Samuel Ormis (Ormis, 1872: 167-184) expone la necesidad de encauzar la educación de la mujer en la esfera privada demostrando que de ello depende que la nación se perfeccione. El autor tenía una relación muy estrecha con la educación: fue profesor en un instituto para chicos y padre del *Cirkevnonárodný dievčenský výchovací ústav* (Instituto Religioso Nacional de Enseñanza para Señoritas).[11] Comienza hablando sobre la importancia de su artículo sobre la educación de la mujer en el hogar para que sirva a las hijas de Eslovaquia como reflexión, acto de que implica a madres y chicas pero también a hombres y chicos. Insiste en que para ello no se tome como modelo la educación en otros países, por ejemplo de la alemana que sólo trae pecados como la soberbia o el engaño (*Ídem:* 169).

En el primer punto interpreta la buena educación de la mujer en servicio de la nación como el medio de liberación de la nación eslovaca de la miseria en la que se encuentra, refiriéndose a la magiarización que en esos momentos está clausurando todas las instituciones no húngaras. Ideas que desarrollará también en el segundo punto donde sostiene que «los hombres diligentes y con educación no pueden educar bien a la juventud sin ayuda de una mujer. Vosotras, madres eslovacas, sois el primer y el factor más potente en la educación nacional» (*Ídem:* 170). Expone la importancia de la mujer-madre educadora encargada de formar a las generaciones que garantizarán la supervivencia de la nación. De ellas depende que la nación sea «gloriosa, con los mismo derechos que el resto, educada, moral, rica y libre» (*Ibídem*). En cuanto a la diferencia en el concepto de educación, dice que profesores y padres dan a su hijos conocimientos, por lo que las madres forman el corazón de sus hijos e hijas en la educación como instrucción. Par tal misión considera imprescindible que la madre posea una pura e inmaculada piedad. Además de tener estas

[11] Este instituto (1870-1874) estaba destinado a la enseñanza para niñas de 10 a 14 años. En ese periodo Ormis era profesor de un instituto para chicos en Veľká Revúca. Su proyecto de escuela para señoritas ofrecía educación para las necesidades domésticas y preparaba a esas chicas para empleos que exigieran cualificación en distintas instituciones públicas. Posteriormente Ľudovít' Reuss intentó continuar en el espíritu de la escuela de Ormis, pero fue liquidado por la clausura de los institutos eslovacos. El proyecto se trasladaría a la ciudad de Revúca, siendo una escuela pública, aconfesional y eslovaca. Al igual que el instituto de Ormis, el proyecto de Reuss pretendía dar a las chicas una formación completa para poder hacer uso de ella si tenían que ganar su sustento. Esto es lo que menciona Hečko en el texto anterior, con la diferencia de que Ormis y Reuss lo incluyen como algo importante mientras que Hečko sólo lo acepta en casos de soltería o viudedad. Además, Ormis pretendía preparar a las chicas para que pudiesen ejercer otros oficios que no se redujesen a los mencionados. Por ello argumentó la enseñanza del latín para que algún día, cuando la ley les permitiese estudiar en la universidad, pudieran estudiar medicina (Kodajova, 2011: 170-171).

cualidades acordes con la moralidad cristiana, debe ser fiel a la nación.[12] Justifica la relevancia de la educación de los hijos por parte de una mujer porque ella está en el hogar cada día con ellos, mientras que el padre solo pasa con ellos parte de ese tiempo. La mujer educa a los hijos en el sentimiento que el hombre deja de lado; así lo explica: «el carácter de la mujer es perseverar en el sentimiento hasta en las venas más escondidas y obstinarse en ello hasta que crece tal y como ella desea» (*Ídem:* 172).

En el tercer punto se sirve de una metáfora para incidir en la influencia nociva que puede tener la educación de los hijos tomando modelos extranjeros, se expresa así: „pues si sois medio alemanas, medio húngaras y tan sólo medio eslovacas, entonces estaréis educando a vuestros hijos como murciélagos que volarán de un lado a otro como las almas en pena» (*Ídem:* 172). Ormis apoya este argumento con uno más drástico que contrasta con su avanzada concepción de una escuela para señoritas: «honro más a una eslovaca del pueblo que no sabe leer ni escribir, pero nunca pronuncia una palabra que no sea en eslovaco, que a cualquiera de esas eslovacas que emplean lenguas extranjeras» (*Ídem:* 173). Así da preminencia a impartir la enseñanza en eslovaco más que a lo que se enseñe.

Finaliza su texto con un llamamiento para que las mujeres eslovacas sigan estos consejos en torno a su educación-instrucción ya que, si no lo hacen «¡Entonces a este paso dentro de diez años no celebraremos el aniversario de nuestra nación!» (*Ídem:* 182).

Koloman Banšell refleja su opinión sobre la educación femenina en *Emancipovaná* (Emancipada) de la sección Relatos del almanaque de 1872. A modo de prólogo, dedica a *Živena* su importancia vital porque formará a «verdaderas madres eslovacas» (Banšell 1872, p. 68). En el relato satírico comienza hablando de un terrateniente que tiene una hija, Štefania. Su madre no escatimó en la educación de la niña puesto que «como matrona previsora, era de la convicción de que una educación elemental y general es el legado más seguro para la niña y la dote más valiosa para el yerno» (*Ídem:* 68). Gracias a esa educación, Štefania se convirtió en una señorita ejemplar y digna amante de su estirpe pese a que en su casa a veces se hablase en lengua no eslovaca o se recibiesen visitas extranjeras. Todo un error según el autor y parte del *motus* de la asociación *Živena*, a lo que Bansell añade el comentario de que no es de extrañar teniendo en cuenta la ausencia de una institución educativa eslovaca para señoritas.

Štefania no posee muchos encantos físicos, pero sí tiene una mirada de la que emana su «belleza de espíritu». Con esta imagen el autor juega con la dualidad y el engaño de la mirada de la mujer que se observa en poetas como el rumano Mihai Eminescu. A continuación habla de los hombres que se dejan llevar más por el sentimiento que por la razón, algo que aprovechan las «mujercitas emancipadas para hacer de ellos unos calzonazos» (*Ídem:* 69). Štefania va por un camino torcido y, teniendo en cuenta que se trata de un texto satírico con moraleja, ésta puede convertirse por ello en una de esas mujeres con pocos sentimientos y demasiada razón (*Ídem:* 70). Esto se confirma en su fiesta de cumpleaños. Deja en evidencia a su padre cuando responde a un hombre planteando interrogantes sobre la necesidad de que la mujer no se ate a los lazos del amor, la familia y el hogar como único medio para ejercer. Considera una maldición quedarse entre cuatro paredes que representan la dependencia y la esclavitud frente a la independencia y la libertad. Pone también en duda si la misión de la mujer es complacer a otros, opinión ante la que reacciona su padre remitiendo al episodio bíblico de la creación del hombre para justificar que la mujer debe subordinarse al hombre y complacerle (*Ídem:* 72).

La joven se evade de la celebración yendo al diván de su cuarto con un libro de Schiller en alemán. Al instante llega un pretendiente que después se marcha decepcionado por la respuesta de una mujer que le dice: «[...] conozco mi carácter. Está demasiado

[12] S. Ormis visitó en una ocasión a la familia de Ľudovít Štúr, y la pone como ejemplo de la importancia de tener una madre piadosa de noble espíritu, especialmente a la madre que en tiempos duros de pobreza fue capaz de inculcar en sus hijos una educación en el espíritu nacional.

orgulloso de su femineidad, no tendría cabida en los estrechos límites de la vida familiar, busca y espera encontrar la dicha en la independencia», y añade «la sangre de mis venas hierve por la libertad de las mujeres» (*Ídem:* 77). El amor por la lectura, el uso de la razón, la osadía y la negación de la vida matrimonial son cualidades inapropiadas en la mujer, todas muestra de un espíritu que ansía el cultivo del espíritu. Por ello, para los padres de la joven cada vez parecerá más difícil que abrace los lazos del matrimonio y la maternidad al servicio de la nación. Temen que su hija se convierta en una de esas mujeres emancipadas.

Banšell deja para el final el argumento más fuerte en torno a la educación de la mujer. Štefania se marcha a un monasterio con el fin de «completar sus conocimientos necesarios para ser institutriz» (*Ídem:* 84). Un año después terminó sus estudios con resultados excelentes y empezó a trabajar como institutriz, olvidando la felicidad del estado matrimonial por haberse convertido en una «mujerzuela emancipada». Štefania pensaba que la educación como formación académica femenina en los vínculos familiares no es posible, por lo que decidió dedicar su vida a trabajar haciendo uso de sus conocimientos. Aquí se desvela el tono paródico con el que Banšell dibuja a una mujer que usa la razón, lee libros en lenguas extranjeras, no desea ser madre y ama su independencia y la educación. De repente se da cuenta de que ha elegido el camino equivocado para una señorita cuando recibe la visita de su antiguo pretendiente. Ella misma reconoce ahora que la llamaban emancipada y pensar que lo era fue un auténtico engaño (*Ídem:* 89). El colofón de esa metamorfosis se resume en las palabras de Štefania con las que Banšell transmite que la educación académica de la mujer sólo la aparta del buen camino de esposa, madre y amante de su nación: «moverse en la familia es un mérito mucho mayor que todos los títulos doctorales» (*Ídem:* 89).

A lo largo del texto las expresiones que tienen que ver con la emancipación están cargadas de una sátira mofante para ridiculizar a esas mujeres que, por sus ansias de educación, se apartan del buen camino. Por tanto, la moraleja que da Bansell es que siguiendo ese camino se produce una deformación del concepto de educación femenina que pretende propagar el pueblo eslovaco a través de *Živena*. El autor no niega el concepto de educación femenina, pero a través de Štefania alerta del peligro de dar a las hijas de la nación eslovaca una educación inapropiada que las convierta en mujerzuelas emancipadas.

Del almanaque de 1885 hemos escogido el artículo de presentación de Elena Márothy-Šoltésová cuyo título es *Úloha Živeny* (El papel de Živena) (Šoltésová 1885, pp. 299-308). Siendo muy joven, asistió a la primera asamblea de *Živena* y años después sustituyó a Anna Pivková (1869-1894) como vicepresidenta de *Živena* de 1895 a 1927. Fue la pensadora más significativa del movimiento femenino eslovaco en la segunda mitad del siglo XIX en la formación de las peticiones de la mujer eslovaca y la edición de obras literarias. Además es una de las escritoras eslovacas más relevantes de ese periodo. Su trabajo literario *Na dedine* (En la aldea) —publicado en 1881 en la revista *Slovenské pohľady*— fue la primera obra literaria de una mujer publicada en Eslovaquia.

La idea que desarrolla en este manifiesto de la asociación pretende justificar el objetivo de contribuir a la educación de las hijas de la nación eslovaca. Dice al respecto:

> El propósito principal de Živena es el cultivo de una buena y adecuada educación para nuestras hijas por medio de la creación de una institución educativa en la que nuestras hijas deberán aceptar en su espíritu y lenguaje maternal conocimientos necesarios para la vida (*Ídem*: 299).

Šoltésová anima a que se creen asociaciones o círculos para fomentar la lectura femenina como medio educativo adecuado para llevar a la mujer por el buen camino en la educación de su sentir. Es consciente de que «a nosotras las mujeres nos es muy difícil llegar a tener una educación escolar, por ello intentemos completarla con una buena lectura» (*Ídem*: 302). La importancia que da a la lectura está ligada al compromiso de no

descuidar su hogar y siempre recurriendo a obras convenientes. El factor lingüístico presente en los textos anteriores también está en este texto. La autora sabe por propia experiencia que es una tortura estudiar en otra lengua que no sea la materna.[13] Por ello propone que las mujeres se eduquen para hacer pervivir los valores nacionales puestos en peligro por la magiarización y discretamente incitar a sus hijas a que lean y se perfeccionen en su lengua materna. A diferencia de los autores anteriores, no desprecia la lectura de obras en otros idiomas, por el contrario lo ve como algo positivo y complementario.

A lo largo de todo el texto la autora se centra en seguir los patrones de *Živena* por los que la mujer debe ser buena madre, devota esposa, lectora ávida de literatura adecuada, amante de su lengua materna y apoyar el proyecto de obtener educación en una institución adecuada regida por los valores morales, religiosos y nacionales.[14] La creación de una escuela donde se proporcionase educación de estas características no sólo fue el objetivo primordial de *Živena*, también de la propia Šoltésová que siempre soñó con un objetivo que —aun sabiendo irrealizable en esos tiempos— podría ser decisiva para *Živena*.

5. Conclusiones

En gran parte del siglo XIX las mujeres estaban al servicio de los intereses nacionales en peligro en un conglomerado étnico-sociolingüístico, de manera que la educación femenina estaba enfocada a dar a la mujer las herramientas suficientes para convertirse en una heroína nacional en el ámbito privado. Del análisis de los cuatro textos deducimos que en las publicaciones de *Živena* de finales del siglo XIX predomina el discurso en torno a la educación femenina de los valores y el comportamiento más que la educación como medio de formación. Esto entronca con el objetivo de *Živena* por crear escuelas de «comportamiento» para señoritas en las que se da más importancia a la educación formal de la mujer para con su marido, hijos y la nación, y al hecho de que se imparta en eslovaco contra la magiarización que a los contenidos específicos educativos.

Al observar esos postulados se podría plantear el siguiente interrogante: ¿qué justificación habría en el interés por no dar a la mujer una educación enfocada a su formación escolar y académica? Las causas pueden ser varias: la pérdida de su femineidad, descuido de la vida familiar, la inmoralidad, etc. Todos temores ya expuestos en los textos que hemos analizado. Otro posible factor de las últimas décadas del siglo XIX es el aumento de la natalidad y el creciente problema social de las mujeres solteras que deben buscar un empleo para sobrevivir. La incorporación de la mujer eslovaca al ámbito laboral será vista por los hombres como una amenaza y competencia, siendo este el mayor temor de los hombres de que aparezcan mujeres con educación. Por ello la educación que para muchas profesiones es requerida, no se potencia para la mujer. Ormis no muestra en sus textos y proyectos este tema como algo alarmante, incluso pretendió suplir esa necesidad. En Banšell ese miedo aparece a través de una «mujerzuela emancipada» que desea formarse para trabajar haciendo uso de esos conocimientos educativos. Refleja el temor a que la mujer educada saliese de su hogar y no ejerciese su papel de esposa y madre, negando su femineidad y dulzura para convertirse en una «mujer-monstruo» y, como dice Mikulová, que desaparezca la subordinación de la mujer al hombre (Mikulová, 1994: 76).

También se desprende de los textos analizados el temor a que la educación abriese los ojos a las mujeres eslovacas y se convirtiesen en sujetos activos en la lucha nacional. Ser

---

[13] En el libro *Živena – spolok slovenských žien* (Živena, asociación de mujeres eslovacas) la autora da más detalles acerca de esos años que Šoltésová pasó en la mencionada escuela donde no se impartía en eslovaco.

[14] Rudinsky afirma que Šoltésová dependía en gran medida de la tradición cristiana en su opinión sobre la educación de la mujer. Interpreta sus postulados como una forma de feminismo cristiano que da más importancia a la naturaleza de la mujer que a sus necesidades nacionales.

destronado de su posición de luchador nacional sería para el hombre eslovaco de la segunda mitad del XIX si cabe aún más intolerable que todo lo mencionado anteriormente. Habrá que esperar a los albores del siglo XX a que la mujer eslovaca sea consciente de tomar la educación como herramienta de autorrealización para poder hacer un mundo mejor.

6. BIBLIOGRAFÍA:

6.1. FUENTES:

BANŠELL, Koloman (1872), «Emancipovaná», en: *Živena : národní almanach* Turčiansky sv. Martin : Živena, spolok slovenských žien, pp. 67-89.

HEČKO, Pavol (1872), «Určenie ženy v duchu a svetle kresťanskej pravdy», en *Živena : národní almanach*, pp. 131-167.

ORMIS, Samuel (1872), «Domáca ženská výchova», en *Živena : národní almanach*, pp. 167-184.

ŠOLTÉSOVÁ, Elena M. (1872), «Úloha „Živeny“», en *Živena : národní almanach*, pp. 299-308.

6.2. FUENTES SECUNDARIAS:

DUDEKOVÁ, Gabriela (2011), «Diskurz o poslaní vzdelaných žien», en Gabriela Dudeková (ed.), *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*, VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava, pp. 94-116.

—— (2011b), «Konzervatívne feministky?», en Gabriela Dudeková (ed.), *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*, VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava, pp. 232-256.

—— (2011c), «Teória v praxi: participácia žien v politike», en Gabriela Dudeková (ed.), *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*, VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava, pp. 273-290.

JEŽOVIČOVÁ, Daniela (2004), «Politické myslenie na Slovensku a emancipačné snahy významných predstaviteliek slovenskej inteligencie», en Jana Lasicová (ed.), *Sféry ženy. Právne, politické, ekonomické vedy*. Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici a Sociologický ústav Akadémie vied Českej republiky v Prahe, Banská Bystrica, pp. 144-152.

KODAJOVÁ, Daniela (2011), «Odborné vzdelávanie ako predpoklad a prostriedok emancipácie», en Gabriela Dudeková (ed.), *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*, VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava, pp. 149-174.

—— (2011b), «Živena – spolok slovenských žien», en Gabriela Dudeková (ed.), *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*, VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava, pp. 215-232.

MANNOVÁ, Elena (2011), «Mužšké a ženské svety v spolkoch», en Gabriela Dudeková (ed.), *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*, VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava, pp. 175-195.

MIKULOVÁ, Marcela (1994), «Ženy a národ na prelome 19. a 20. storočia», en: *Aspekt*, n. 1, pp. 72-74.

PODRIMAVSKÝ, Milan (2011), «Emancipácia žien optikou slovenských politikov», en Gabriela Dudeková (ed.), *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*, VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava, pp. 257-273.

RUDINSKY, Norma L. (1991), *Incipient feminists: women writers in the Slovak national revival.* Slavica Publishers, Columbus.

TKADLEČOVÁ – VANTUCHOVÁ, Jarmila (1969), Živena – spolok slovenských žien. Nakladateľstvo EPOCHA, Bratislava.
VOTRUBOVÁ, Štefana (1931), Živena, jej osud a práca. Živena, Turčiansky sv. Martin.

FEMINISMO, DARWINISMO Y DARWINISMO SOCIAL EN EUROPA A FINALES DEL SIGLO XIX[1]

Katharina Rowold,
Roehampton University, Londres
(Traducido por Miriam Munoyerro
y Ana Suarez Vidal)

En su autobiografía, la célebre feminista anglo-irlandesa Frances Power Cobbe narra cómo en 1869 encontró a Charles Darwin paseando por el norte de Gales durante unas vacaciones. Cobbe mantuvo una animada conversación con Darwin a unos quince metros de distancia y a través de unos «impenetrables matorrales». Dialogaron sobre la crítica que Cobbe acababa de publicar del libro de John Stuart Mill *El sometimiento de las mujeres*. Darwin dejó claro que estaba de acuerdo con el planteamiento que Cobbe había elaborado en esta reseña al criticar la interpretación de Mill respecto al temperamento femenino. Tanto la escritora feminista como el naturalista coincidieron «de forma apasionada» en que las «cualidades heredadas» eran más importantes que la educación a la hora de entender la naturaleza femenina (Cobbe, 1894: 124-5).[2]

La citada conversación entre Cobbe y Darwin es indicativa del profundo impacto que las teorías sobre la herencia y la evolución tuvieron en el pensamiento feminista en las últimas décadas del siglo XIX. Durante el siglo XIX, la ciencia y la medicina (como disciplina científica), mientras competían con otras doctrinas por el dominio, fueron cada vez más influyentes a la hora de establecer la voz dominante en el ámbito de la diferencia sexual. El creciente reconocimiento de la ciencia como la forma objetiva y desinteresada de conocimiento por excelencia, le permitió intervenir en debates sociopolíticos que trataban el concepto de «naturaleza» (Stepan, 2000). Asimismo, coincidió con el surgimiento y el desarrollo de movimientos femeninos organizados en muchas partes de Europa. En el caso de España, vino a profundizar en la llamada «cuestión femenina», que concernía al papel representado por la mujer y los derechos de ésta. El hecho de entender la naturaleza femenina comenzó a tratarse de forma acuciante en estos debates que tenían lugar en distintas zonas de Europa. De este modo, al final del siglo XIX, las «conquistas de la biología y la medicina», según un comentarista cuyo trabajo apareció en *La España Moderna*, se habían convertido en un aspecto importante a la hora de tratar *la cuestión femenina* (Pérez, 1895: 142).

A finales del siglo XIX las teorías científicas y médicas sobre las diferencias entre los sexos, en muchas ocasiones, se oponían a los intereses feministas (Russett, 1989; Digby, 1989; Schmersahl, 1998; Nash, 1999; Aresti Esteban, 2000). No obstante, más recientemente, algunas historiadoras han mostrado un creciente interés en la manera en que las feministas de los siglos XIX y XX se relacionaban con el conocimiento científico que existía en aquella época y cómo intercalaban sus voces en discursos científicos y médicos sobre la diferencia de género. Se ha prestado mucha atención a cómo las ideas científicas eran rebatidas dentro de la comunidad científica y a cómo se estudiaban fuera de este ambiente. Muchas feministas se vieron involucradas en este proceso (Erskine, 1995; Richards, 1997). Se ha mostrado especial interés en explorar la estrecha relación existente entre el feminismo de finales de siglo y la eugenesia (Klausen y Bashford, 2010). El compromiso feminista con respecto a los planteamientos científicos y médicos de la época apareció previamente al surgimiento de la disciplina de la eugenesia.

---

[1] Quisiera dar las gracias a Lucy Bland, Clare Midgley, Alison Oram, Kirsztina Robert y Cornelie Usborne por sus comentarios en el borrador de este artículo y a Miriam Munoyerro y Ana Suárez Vidal por traducirlo.
[2] Todas las citas de este artículo han sido traducidas por Miriam Munoyerro y Ana Suárez Vidal.

Las feministas de finales del siglo XIX pertenecían a un contexto en el que interpretaciones naturalizadas de las diferencias de género eran dominantes, y ellas contribuyeron a estos discursos. La teoría de la evolución en particular impactó de manera notable en el pensamiento feminista. El desarrollo y el crecimiento de los movimientos femeninos organizados durante la segunda mitad del siglo XIX coincidieron con la difusión de la teoría evolutiva darwiniana, la cual proveía un entendimiento biológico de las diferencias de género. Consideraciones sobre la evolución y la herencia también inspiraron a numerosas feministas pertenecientes a una gran variedad de corrientes de pensamiento, dejando una huella importante en sus propias teorías. Lo que no se consiguió, de ningún modo, fue crear una interpretación feminista unificada del concepto de feminidad. Mientras que muchas feministas se comprometieron a naturalizar ideas sobre las diferencias sexuales y el papel desempeñado por la evolución en ellas, los significados atribuidos a dicha diferencia seguían siendo muy variados.

En este artículo, exploraré cómo varias feministas han adoptado aspectos de las teorías de la evolución y herencia. Me centraré en cómo estas feministas modificaron y reconstruyeron la teoría evolutiva, demandando reformas en los derechos y la posición social de las mujeres, enfrentándose a las ideas imperantes de la época sobre la naturaleza femenina y cómo por lo tanto, contribuyeron al debate sobre la evolución y la diferencia de género. Recurriendo a ejemplos primeramente ingleses y alemanes, exploraré la naturaleza polifacética de la interacción entre la teoría evolutiva y el feminismo a finales del siglo XIX. Concluiré considerando algunos aspectos de la relación entre el feminismo y la eugenesia que tuvieron lugar en el cambio de siglo.

En 1871 salió a la luz una de las contribuciones más importantes a la hora de entender la condición femenina. Charles Darwin elaboró en estas fechas su teoría sobre la naturaleza y las causas de las diferencias entre los sexos en *El origen del hombre, y la selección natural en relación al sexo*. En el momento de su publicación, la historia evolutiva de la humanidad había sido aceptada extensamente e iba por el camino de convertirse en la nueva teoría ortodoxa dentro del ámbito científico y social del siglo XIX. Se entiende que *El origen del hombre* causó menos revuelo que *El origen de las especies* en 1859, aunque su publicación coincidió con la intensificación de los debates sobre los derechos de la mujer y el papel que ésta representaba. Por lo tanto, debido a esta influencia, la teoría de la evolución resultó ser cada vez más importante en lo referente a la cuestión femenina.

La consideración de las diferencias sexuales fue un aspecto importante dentro de la explicación de la evolución humana llevada a cabo por Darwin en *El origen del hombre*. El naturalista pasó tiempo reflexionando sobre su propio entendimiento de las diferencias sexuales humanas, que a su vez estaban relacionadas con aspectos sobre la cuestión femenina. Como ha señalado Evelleen Richards, Darwin y «la reconstrucción de la evolución humana está dominada por los estereotipos raciales y sexuales de la época victoriana, junto con presunciones sobre la inevitabilidad e idoneidad de la división sexual del trabajo» (1997: 121). Según el propio Darwin, el instinto materno en las mujeres les llevó a sentir «más ternura y menos egoísmo», mientras que los hombres eran competitivos por «derecho de nacimiento natural y desafortunado», que fácilmente desembocaba en egoísmo. Por otra parte, la gran diferencia entre los sexos, según Darwin, era que un hombre puede alcanzar «un mayor reconocimiento del que se le brindaría a las mujeres, en todo lo que emprenda, sin tener en cuenta si dicho logro requiere imaginación o raciocinio, o simplemente el uso de las manos y los sentidos». Las características mentales que predominaban en una mujer —el «poder de la intuición,… rápida percepción, y quizás… la imitación»— eran «características de las razas inferiores y por lo tanto de un peldaño pasado y más bajo en la escala evolutiva». Las facultades mentales más avanzadas pertenecientes al sexo masculino han sido perfiladas por la selección natural y sexual, ayudadas por la herencia de características adquiridas. «La valentía, la perseverancia y la

determinación» han dotado a los machos de una ventaja reproductiva (selección sexual), y en los machos de la raza humana, las facultades mentales superiores han supuesto una gran baza a la hora de proteger a las hembras y a sus descendientes además de procurar la subsistencia de estos y la suya propia (selección natural). Por lo tanto, Darwin sugirió que la hembra de la raza humana estaba exenta de la lucha por la existencia. Así pues, el hombre «llegó a ser superior a la mujer» en cuanto a la capacidad mental (1981, II: 326-328).

La noción de que las diferencias de género eran el resultado de los procesos evolutivos pronto comenzó a ganar adeptos. Muchos se oponían a las demandas que defendían los movimientos feministas aludiendo que los papeles que desempeñaban el hombre y la mujer dentro de la sociedad eran el resultado de dicho proceso evolutivo. El psiquiatra seguidor de la tesis de Darwin, Henry Maudsley, llegó a decir que para poder influenciar cambios en la posición social de la mujer «sería necesario deshacer la historia de la humanidad desde sus comienzos» (1874: 471). A finales del siglo XIX, la creencia en el progreso que la teoría evolutiva había desentrañado, llevó cada vez más a la idea de que dicho progreso no era inevitable. De hecho, según el pensamiento social darwinista, el retroceso evolutivo era algo tan factible como lo era el avance de la especie.[3] Con la creciente preocupación por la pérdida de eficacia en cuestiones nacionales e imperiales, un coro de voces representaba la emancipación de la mujer como una invitación a la degeneración, es decir, a la regresión evolutiva. De este modo, el darwinista social alemán, Robby Kossman, en 1895 equiparó la desaparición del «dimorfismo sexual» con la «degeneración de nuestra raza» (45).

Sin embargo, las implicaciones de la teoría evolutiva en la cuestión femenina estuvieron abiertas a múltiples interpretaciones y respaldaron una amplia variedad de diferentes enfoques, incluyendo los de muchas feministas. Las feministas de finales del siglo XIX mantenían una relación complicada con la ciencia, incluyendo la teoría de la evolución. Entendían que había muchos científicos que promovían ideas sobre la desigualdad de los sexos y con frecuencia analizaban detenidamente importantes publicaciones científicas sobre las teorías de la diferencia sexual, que a finales del siglo XIX eran publicadas también para un público no docto en la materia. Al contrario que Virginia Woolf, que en 1939 argumentaba que «la ciencia no es asexuada, es un hombre, un padre y también está contaminada» (s.f.:139), la crítica de las feministas de finales del siglo XIX normalmente percibía las ideas científicas con respecto a la feminidad basadas en el hecho de que los prejuicios masculinos habían sentado las bases para una interpretación errónea de los hechos naturales. La feminista moderada alemana Helene Lange, por ejemplo, en el año 1900, hablaba de afirmaciones «pseudocientíficas» con respecto a la capacidad mental inferior de la mujer (478). También el anarquista español José Prat declaró en 1903 que las ideas científicas sobre la inferioridad de la mujer eran una «mentira científica que revela mala fe» (15).

No obstante, la aceptación y la contemplación de lo que Helene Lange llamó «el hecho biológico» (1896/97: 325), pasó a considerarse como un aspecto muy relevante dentro del pensamiento feminista de finales del siglo XIX. Ya antes de la publicación de *El origen del hombre* en 1871, las teorías de Darwin habían sido utilizadas para razonar sobre la cuestión femenina. La influyente feminista Frances Power Cobbe, ya citada en el comienzo de este artículo, fervientemente detractora de la vivisección, mantuvo a finales de 1860 que Darwin había proporcionado un punto de vista muy importante a la hora de examinar el desarrollo de las diferencias entre los sexos en su trabajo *El origen de las especies*. Cobbe explicó que Darwin había descrito cómo los conejos que eran criados en cautividad se volvían más «estúpidos» con el paso de las generaciones. Así pues, Cobbe concluyó que

[3] Para más detalles sobre las discusiones de la relación entre el darwinismo y el darwinismo social, véase, por Ejemplo, Hawkins, M. (1997); Evans, R. J. (1997); y Paul, D. (2003).

este mismo razonamiento podría ser aplicado para entender el desarrollo femenino en un «estado de existencia artificial y confinado» (1869: 362).

El caso de Cobbe supone un caso interesante para analizar el impacto que supusieron las teorías de Darwin en los movimientos feministas del siglo XIX. Cobbe aceptó sin reticencias la teoría de la evolución de los orígenes de la humanidad y analizó la implicación que la noción de la trasmisión de la capacidad mental tenía dentro de sus propios razonamientos. No obstante, no fue una seguidora incondicional de las teorías de Darwin. De hecho, en su autobiografía, ella expone cómo la lectura que realizó de *El origen del hombre* «le hizo alarmarse sobremanera» (1904: 489). En una reseña del libro y otras ocasiones, Cobbe rechazó fervientemente la opinión de Darwin puesto que éste defendía que la conciencia y la moralidad habían evolucionado del instinto animal (1872). Por el contrario, ella justificaba la idea de la autonomía moral de la mujer desligada del ámbito biológico. Esta visión de la autonomía moral de la mujer, junto con una marcada opinión sobre la diferencia sexual, representó una parte importante dentro de su pensamiento feminista y su anti-viviseccionismo (Richards, 1997). Así, conforme el tiempo iba pasando, Cobbe se vio cada vez más alejada de las ideas de Darwin. Incluso llegó a romper la antigua amistad que les unía, puesto que el naturalista inglés apoyaba la práctica de la vivisección. A finales de la década de1880, Cobbe criticaba abiertamente la ciencia «que había enseñado a sus adeptos a mirar al mundo como el escenario de la conflagración humana cuyo emblema debía ser "Sálvese quien pueda mientras Dios no salve a nadie"» (1888: 136). Estos hechos sucedieron en un momento en el cual más y más feministas estaban adoptando aspectos de la teoría de la evolución dentro de su propia corriente de pensamiento. La propia Cobbe, a pesar del distanciamiento de Darwin y sus ideas, nunca abandonó la idea de que la capacidad intelectual femenina se viera configurada por la herencia específica de género y que el «nivel mental» real de la mujer pudiera solo ser «calibrado exhaustivamente únicamente en las generaciones futuras, en diferentes condiciones en lo que respecta a la herencia y la formación» (1894: 211).

Es importante que recordemos que la teoría evolutiva darwiniana nunca fue aceptada por todas las feministas como una herramienta útil a la hora de conceptualizar la naturaleza femenina y la posición de la mujer en la sociedad de la época o en un futuro. Tomemos un ejemplo dentro del contexto español. Aquí el asunto de la diferencia evolutiva había empezado a cobrar relevancia a mediados del siglo XIX e incrementó su importancia después de la Revolución de 1868 (Glick, 1982). Alrededor de 1880, algunas feministas aplicaban la teoría de la evolución a sus ideas sobre las diferencias sexuales. Fue el caso de Dolores Aleu y Riera, una de las primeras mujeres doctoras, que mantenía en su tesis doctoral de 1883 que las «mujeres salvajes» experimentaron las mismas presiones que los hombres en lo que respecta a la selección natural. Por lo tanto, concluyó que estas mujeres no eran muy diferentes a sus congéneres masculinos en lo referente al cuerpo o la mente. Según Aleu y Riera, el caso de la «mujer civilizada» mostraba una gran influencia de las condiciones externas que acentuaban las diferencias entre el hombre y la mujer (1883: 29-30). El significado y el papel desempeñado por las diferencias sexuales evolutivas se convirtieron en uno de los temas candentes del Congreso Pedagógico de 1892, en una sesión dedicada a hablar sobre las aptitudes del sexo femenino a la hora de afrontar un trabajo profesional. En el discurso que pronunció la feminista Bertha Wilhelmi de Dávila, muy ligada al Instituto Libre de Enseñanza, se dejó entrever que las «conquistas de las ciencias naturales», eran relevantes a la hora de desmentir la falacia de la inferioridad de la mujer. Después de todo, la mujer había desempeñado el papel más importante en el proceso de la preservación de la especie. La teoría de la evolución reafirmaba la posición de Wihelmi de que la mujer no era intelectualmente inferior por naturaleza. Más bien, se podría decir que el intelecto y el cuerpo femenino arrastraban una lacra de siglos de

inactividad intelectual y reclusión corporal. De hecho, Wilhelmi en su razonamiento hacía referencia a la idea Lamarckiana de la herencia de los rasgos adquiridos (1893).

Después de pronunciar su discurso, recibió muchos aplausos y comentarios alentadores. No obstante, otra prominente defensora de los derechos de la mujer, la escritora Emilia Pardo Bazán, alzó su voz para proferir una llamada de advertencia. Esta afamada novelista coincidía con el principal argumento de Wilhelmi de Dávila; ella también pensaba que las mujeres deberían tener acceso a todas las profesiones. Aunque por otro lado, no estaba de acuerdo con el uso de la teoría de la evolución para justificar a lo que ella se oponía. Pardo Bazán ya había criticado con anterioridad el darwinismo en 1877 en un periódico católico. En esta ocasión, ella declaró que el evolucionismo no era más que una hipótesis científica; además reiteró que quedaba mucho que discutir con referencia al origen de las especies, la ley de la herencia genética y la teoría de la selección natural (1892).

Esta oposición de la escritora se veía condicionada por la ideología católica que no aceptaba la teoría evolutiva del origen de la humanidad. Pero por otra parte, se encontraba restringido por la cautela de Pardo Bazán a la hora de tratar alegatos científicos, como el de la medicina, que definían el lugar que debía ocupar la mujer en la sociedad. Estudiosos de la obra literaria de la escritora han señalado de forma reiterada las contradicciones que existen entre su adherencia a la doctrina católica y su aceptación del naturalismo. Por otro lado, Jo Labany, ha puntualizado que las novelas más conocidas de Pardo Bazán deben ser entendidas como una crítica «a las contradicciones encontradas a la hora de abordar las teorías que tratan lo "natural" en cuanto a lo femenino por parte de los diferentes discursos de la época», tanto discursos científicos como médicos, además de la Iglesia Católica (2000: 338). Lo mismo puede decirse de las demás obras de la escritora. A pesar de describirse a sí misma como neo-católica, Pardo Bazán se mostraba muy crítica con el papel que la Iglesia desempeñaba en lo referente a la subordinación de la mujer (1890; 1892b). Por otro lado, ella también tenía sus recelos en cuanto a los pronunciamientos científicos que trataban el tema de la naturaleza femenina. En un artículo publicado coincidiendo con el mencionado Congreso Pedagógico, Pardo Bazán rechazaba el «grosero materialismo» que consideraba que el «fin de la existencia de un ser racional», es decir, las mujeres, no era primeramente definida por «la racionalidad que le otorgó el Creador para distinguirle de la bestia», sino por «las consecuencias de la función de aparatos y órganos destinados a la reproducción y conservación de la especie, que nos son comunes con los irracionales» (1892c: 158-159). Por lo tanto, la desconfianza de la escritora es lo que propició su rechazo de las ideas evolutivas para definir la naturaleza femenina y la posición social ocupada por la mujer.

Aunque no estaba aceptado unánimemente, muchas feministas de finales del siglo XIX en Europa integraron aspectos de la biología evolutiva dentro de sus propias teorías. Así, una importante corriente de pensamiento feminista acentuó el concepto de la mutabilidad de las diferencias sexuales. Como ya he mencionado con anterioridad, Darwin otorgó vital importancia a los procesos de selección natural y sexual. Además, él nunca descartó la idea de que los rasgos adquiridos durante una vida pudieran ser heredados, lo cual resume la idea Larmarckiana de la herencia (Bowler, 1989). La superioridad masculina, según las teorías de Darwin, era el resultado de procesos evolutivos específicos. Esto dejaba entrever, como en 1891 había recalcado Harry Campbell, psiquiatra inglés seguidor de las teorías darwinistas, que las características sexuales eran por lo tanto «en cierto modo, accidentales —quiero decir que no son absolutamente e inevitablemente necesarias—: las cosas podrían haber sucedido de otra manera» (46). La persistencia de las nociones Lamarckianas sobre la herencia de rasgos adquiridos y la importancia de las características distintivas del contexto en el que la selección tenía lugar, hacían sospechar que la teoría evolutiva podría explicar que los cambios sociales, o una alteración consciente del entorno, eran capaces de influenciar la naturaleza de las diferencias sexuales.

Por lo tanto, las feministas a menudo recalcaban la idea del cambio dentro del concepto de la evolución. De hecho, la feminista y sindicalista Edith Simcox declaró en 1887:

> Por supuesto que dirán que la distinción existente [entre los sexos] ha surgido y sobrevivido gracias a su adaptación natural…, pero existe una diferencia entre las cosas que son útiles dadas unas condiciones materiales y otras cosas que pertenecen a la eterna e inmutable 'naturaleza de las cosas'. La ciencia nos enseña que la naturaleza es notablemente mutable… (392)

La idea de que la feminidad y la masculinidad eran mutables, inherente a la teoría evolutiva, había sido explorada en una amplia gama de argumentos feministas. Se trataba de un concepto que ya había desarrollado el co-fundador y líder del Partido Social Demócrata Alemán, August Bebel. Los socialistas en Alemania fueron precoces a la hora de integrar las ideas darwinistas dentro de su propia ideología. Éste fue el caso de Bebel. En 1879 publicó el influyente trabajo *La mujer en el socialismo*. Cuando estuvo en prisión, acusado de traición, a principios de la segunda mitad del siglo XIX, Bebel leyó a Charles Darwin, además del evolucionista alemán Ernst Haeckel y Ludwig Büchner, que popularizó el darwinismo. Advirtió entonces que al ser la teoría evolutiva de Darwin esencialmente democrática, estaba en consonancia con el ideario socialista (Weindling, 1989). Su obra, *La mujer en el socialismo*, se convirtió en un texto tremendamente influyente. Bebel da una explicación de cómo la teoría evolutiva arrojaba luz sobre la cuestión de la posición social y la naturaleza femenina. Bebel apuntaba la idea de cómo los cuerpos y la mente de las mujeres habían sido moldeados por el influjo masculino al que habían estado sometidas a lo largo de la historia. Según Bebel, la mujer había sido «el primer humano en saborear la esclavitud» y añadió que era «ya una esclava antes de que la esclavitud existiese» (1988: 7). Al contrario que Friedrich Engels, que unos años más tarde defendería la idea de que la opresión sufrida por las mujeres tuvo como comienzo el desarrollo de la familia monógama y la posesión de propiedad privada, Bebel sostenía que la mujer ya se encontraba subyugada antes de este hecho (Donald, 1988; Engels, 1990). Antes de la aparición de la monogamia, en la «primera comunidad o civilización humana», las mujeres ya eran la «propiedad de la comunidad... eran utilizadas como cualquier otro bien colectivo». Al fin y al cabo, fue el deseo del hombre por la posesión de la mujer lo que cimentó las bases de la «propiedad privada, de la familia, la tribu y el estado». La «esclavitud» de las primeras mujeres, que según Bebel estaban a la altura mental y física de los hombres, se vio condicionada por la necesidad de protección durante los periodos de gestación, parto y lactancia y así ha continuado a través de la historia. En todas las épocas, este largo sometimiento habría desembocado en la diferenciación de las características y destrezas, tanto físicas como mentales; es decir, las cualidades mentales y físicas de la mujer se habrían visto condicionadas por la historia humana. Las implicaciones eran que la emancipación de la mujer —«inasequible teniendo en cuenta las instituciones políticas y sociales existentes»—, tendría que ser adquirida a través de la resolución de la «cuestión social», lo cual alteraría todo lo que influía sobre la mente y el cuerpo sexuados (Bebel, 1988: 5-11).

La idea de la mutabilidad de la esencia de la mujer sustentó la tesis de algunas feministas pertenecientes a diferentes ideologías e involucradas en una amplia gama de campañas. Para algunas feministas, como Bertha Wilhelmi *de Dávila* o Frances Power Cobbe, ambas mencionadas antes, esto aportaba una explicación de la presunta inferioridad intelectual de las mujeres y sostenía la teoría que afirmaba que en el futuro las facultades mentales de la mujer podrían ser diferentes. Había otras feministas para quienes también aportaba una visión de la naturaleza del cuerpo femenino. Argüían que la memoria del sometimiento al que se habría visto expuesta la mujer, imprimía rasgos distintivos en sus cuerpos. A finales del siglo XIX, no era extraño para los profesionales de la medicina sugerir que el sistema reproductor femenino limitaba a las mujeres a la esfera de lo privado

y por lo tanto suponía un obstáculo para su entrada en el ámbito público. Hubo algunas feministas que llegaron a asegurar que las mujeres eran «discapacitadas» constitucionales, lo cual muchas de ellas consideraban una situación irreversible. La sufragista británica y fundadora del *Women´s Penny Paper*, Henrietta Müller, explicaba en 1887 que en la era «que Darwin había iluminado», se veía claramente que la «incapacitación» del sexo femenino era el resultado de sus circunstancias; del «cuerpo humano adaptándose a sí mismo a través de los años de herencia y selección natural al entorno que moldeó su destino». Las mujeres eran consideradas «discapacitadas» gracias a una debilidad adquirida. Una consecuencia directa era que «nuestro sistema social actual es injusto y equivocado, dado que todavía sitúa a uno de los sexos en una situación ardua y dependiente». Las implicaciones estaban más que claras: negar los derechos de la mujer tomando como pretexto la naturaleza femenina era indefendible ya que «la verdadera mujer todavía está por nacer» (64-65; 70-71).

Una argumentación exhaustiva sobre el asunto de que el fenómeno de la subordinación había dejado huella en el cuerpo femenino fue formulada por «Ellis Ethelmer», pseudónimo de la veterana feminista Elizabeth Wolstoneholme Elmy, que estuvo involucrada y a menudo impulsora de una cadena de extraordinarias campañas por los derechos de las mujeres, o de su marido Ben Elmy, o de ambos. [4] Lucy Bland ha mostrado, cómo a finales del siglo XX algunas feministas, incluyendo a «Ellis Ethelmer», argüían que en la prehistoria los hombres habían violado un principio natural de continencia sexual y esto había dejado una huella en su ser de acuerdo con la teoría Lamarckiana de la herencia. Desde estos acontecimientos, los hombres habían heredado un apetito sexual insólito (1995). Esta transgresión tuvo su consecuente efecto en el cuerpo femenino. Según «Ethelmer» la menstruación era la «función corporal adquirida y heredada gracias a años de subyugación y malos tratos por parte de su… cruel compañero y amo». Así, el abuso sexual por parte del hombre en el pasado, habría desembocado en lo que «en otros animales es una mera operación de la naturaleza, indolora y que pasa inadvertida, se ha convertido para la mujer en una dolencia peligrosa y tediosa que requiere mucha atención». Actualmente, la debilidad adquirida que conlleva la menstruación constituye un «gasto periódico de materia física y energía psíquica». Sin embargo, esta situación no sería necesaria en un futuro. La abolición de la diferencia sexual dentro del status social y la ley, junto con la voluntad de cambio de la mujer y la contención sexual del hombre, podrían producir un cambio en el cuerpo femenino de generaciones futuras (Ethelmer, 1896: 8, 56-59, 64). De esta manera, «Ethelmer» arguye que,

> se alentará y se motivará el intelecto y el talento específico de la mujer…, hasta que consiga ostentar su puesto legítimo, su aplicación y su influencia en las universidades, en las diversas profesiones, en las cámaras del Senado, en la asamblea del mundo…(1896: 66).

La teoría Lamarckiana de la herencia no era la única que podía orientar a las feministas que teorizaban sobre la mutabilidad de la diferencia sexual. Johanna Elberskirchen, que estaba comprometida con el movimiento social democrático femenino, el sufragio femenino y el movimiento por los derechos de los homosexuales en Alemania (Leidinger, 2008), prefería referirse a la teoría de la selección natural y sexual. La teoría evolutiva formaba parte del pensamiento de Elberskirchen en favor de la emancipación de la mujer y de la aceptación de la homosexualidad. Elberskirchen, como tantos otros implicados en el movimiento por los derechos de los homosexuales en aquel tiempo, defendía que la homosexualidad era un hecho biológico. Se trataba del resultado producido por la bisexualidad fisiológica original que se daba en los organismos humanos. Para ella, el

[4] Los historiadores han discrepado sobre las atribuciones del pseudónimo. Véase Jeffreys (1985); Kent (1987); Bland (1995); Wright (2011).

movimiento femenino era una protesta llevada a cabo por mujeres, tanto heterosexuales como homosexuales, contra la inferioridad física y mental que les había sido impuesta por los hombres. Al escribir a comienzos del siglo XX, Elberskirchen compartía el punto de vista que se encontraba implícito en las teorías de Darwin. Dicho punto de vista resumía que el ser humano femenino había sido alienado del proceso de selección natural y que había sido elegido por los hombres por otras cualidades, sin tener en cuenta los atributos intelectuales (según Darwin, las hembras de la especie humana habían sido seleccionadas por su belleza (1871); según Elberskirchen habían sido seleccionadas por su sumisión (1904).[5] Elberskirchen opinaba que las mujeres debían ser liberadas de la selección sexual llevada a cabo por los hombres y a su vez re-integradas en el proceso de la selección natural. Para ella, esto significaba que la mente y el cuerpo femenino resurgirían de su estado atrófico y «degenerado». Esto supuso un paso decisivo a la hora de avanzar hacía el desarrollo de un sexo femenino «natural» y «sano» desde un punto de vista mental y físico. Lo que en ese momento eran percibidas como diferencias esenciales entre hombres y mujeres, podrían llegar a desaparecer (1904; 1903).

Algunas feministas recalcaron que aspectos de la naturaleza femenina —ya fueran del cuerpo o de la mente— podrían estar sujetos a cambios biológicos, lo cual sugería la aceptación de un nuevo trazado de las fronteras entre feminidad y masculinidad en generaciones futuras. Para otros, la teoría evolutiva reafirmaba las diferencias entre el hombre y la mujer. Este fue el caso de Helene Lange, que dominó la rama moderada hasta finales del siglo XIX y fue tremendamente influyente dentro del movimiento que pretendía reformar la educación de las mujeres y las niñas en Alemania.[6] Lange fue una de las defensoras por excelencia de la «maternidad espiritual», una tradición ideológica en la que la maternidad se consideraba que legitimaba una misión cultural femenina. Tuvo una influencia excepcional dentro del feminismo alemán, aunque podía tener varios significados. Según Lange, las ideas sobre las diferencias naturales entre los sexos eran muy relevantes: «La fuerza del movimiento de las mujeres reside fundamentalmente en el entendimiento de que la mujer, así como es anatómicamente diferente con respecto a un hombre desde la cabeza hasta los pies, también lo es psicológicamente» (1894/95: 538). El factor crucial que marcaba la diferencia sexual era que «la mujer está hecha para ser madre; esta designación condiciona su carácter físico y mental» (1896/97: 326). Mediante estas afirmaciones, Helene Lange estableció teorías duales sobre el «carácter sexual», que habían sido planteadas desde al menos finales del siglo XVIII en adelante, normalmente secundadas por teorías anatómicas y fisiológicas (Schiebinger, 1898; Honegger, 1991). Pero Lange también integró la teoría evolutiva dentro de sus ideas sobre las diferencias entre los sexos. A lo largo de la década de los noventa del siglo XIX, publicó artículos de famosos darwinistas en el periódico *Die Frau*, del que formaba parte del equipo editorial, y dejaba claro que ella también suscribía la teoría de la evolución. De hecho, en 1899, declaró que el sexo femenino, al igual que todo en el mundo natural, estaba dominado por la evolución. El hecho de referirse a la teoría evolutiva ayudó a Lange a perfilar un razonamiento que

---

[5] Rosemary Jann ha señalado la falta de coherencia del argumento de que «el hombre es más fuerte que la mujer en cuanto al cuerpo y la mente, y en el estado salvaje la mantiene en un estado mucho más sumiso de esclavitud de lo que lo hace el macho de cualquier otra especie, por lo tanto, no es sorprendente que él debería haber adquirido el poder de selección» (Darwin, 1871, II: 371). Entre animales, los machos también son a menudo más fuertes que las mujeres pero no han adquirido el poder de selección (1994).

[6] El movimiento femenino en la Alemania de finales del siglo XIX consistió en un movimiento de clase trabajadora y clase media, ésta fue dividida en facción «moderada» y «radical». Los «radicales» reivindicaron más prioridades para la emancipación de la mujer. Mientras los moderados hicieron campaña predominantemente a favor de la educación de la mujer, los radicales también hicieron campaña en contra de la regulación de la prostitución por parte del estado, para influir en determinadas secciones del Nuevo Código Civil de la Alemania unificada, a favor del sufragio y de los derechos de las madres solteras y sus hijos, así como de los derechos reproductivos y la reforma sexual.

argumentaba que el papel de la mujer no debería ser estático. Pero ella no prestó mucha atención, dentro de su razonamiento sobre la naturaleza femenina, a la posibilidad de un futuro cambio inherente al pensamiento evolutivo. De esta manera, en un artículo que publicó en 1897, ella mencionaba el trabajo del darwinista y psicólogo americano Joseph Jastrow. Según Jastrow, las diferencias entre los hombres y las mujeres eran innatas, habiendo evolucionado durante largos periodos de tiempo (Rosenberg, 1982). Aunque Lange compartía la opinión de que las características femeninas podían cambiar algo si se daban las circunstancias idóneas de «educación y herencia», este razonamiento recibió muy poca atención por su parte. Lange continuaba dando mucha más importancia dentro de su ideario feminista a la existencia de una naturaleza femenina esencial (1896/97; 1894/95; 1899). Al centrarse en el hecho de que la teoría evolutiva planteaba que el cambio había ocurrido en un largo periodo temporal, según el razonamiento de Lange, dicha teoría enfatizaba las diferencias esenciales entre el hombre y la mujer. Esta idea formaba parte de un argumento que planteaba que las mujeres tendrían funciones sociales y culturales basadas en el hecho de ser mujer. Lange pensaba, al igual que muchas feministas alemanas «moderadas» de la época, que era el deber de las mujeres, particularmente de las que eran educadas y solteras, el remodelar la esfera pública utilizando la influencia maternal inherente a su naturaleza femenina.

La teoría evolutiva también jugó un papel muy importante entre las llamadas feministas «radicales» en Alemania, que defendían un programa más amplio basado en la emancipación de la mujer. Podemos poner como ejemplo de esta corriente ideológica a Helene Stöker, que es más conocida porque en 1905 se convirtió en la líder de *Bund für Mutterschutz*, una organización feminista radical que promovía la reforma sexual y la eugenesia. A pesar de que la faceta activista de Stöcker se desarrolló a principios del siglo XX, ella ya había estado involucrada de forma muy activa en la política feminista a finales del siglo XIX. Incorporó en sus propias propuestas las teorías sobre la evolución, junto con las del filósofo Friedrich Nietzsche, el individualismo liberal y otras ideas Románticas sobre el poder transformador del amor (Wickert, 1991: Dickinson, 2001; Mcguire, 2010). En 1898, el año después de que Helene Lange publicara el artículo mencionado anteriormente, en el que integraba las ideas evolutivas dentro de su reafirmación de la diferencia fundamental femenina, Stöcker, dando un giro a su planteamiento, explicó que la evolución evidenciaba que ni las mujeres ni los hombres habían alcanzado una última etapa en su desarrollo. Sin embargo, mientras que para Stöcker la evolución significaba cambio, a su vez entendía dicha evolución con relación a lo femenino para las mujeres. Para ella, la emancipación permitiría el desarrollo de la mujer como mujer. Aunque no estaba convencida de que la mujer nunca alcanzaría la misma capacidad intelectual que los hombres (y pese a afirmar que este hecho todavía no estaba del todo claro), Stöcker pensaba que éstas siempre desbancarían a los hombres en el terreno emocional. Y las facultades emocionales, llegó a declarar Stöcker, eran igual de importantes que las mentales a la hora de considerar el bienestar de la sociedad (1898; 1893).

Por lo tanto, las ideas de evolución y herencia desempeñaron un papel importante y variado en los diferentes movimientos feministas de finales del siglo XIX. Durante esta época y a comienzos del siglo XX, estas nociones a menudo se vieron vinculadas con las teorías del perfeccionamiento humano y «racial» o con la eugenesia. Entre las crecientes preocupaciones durante el fin de siglo XIX sobre el rendimiento nacional e imperial y la «calidad» biológica de la población, la eugenesia surgió como ciencia y programa social diseñado para la «mejora racial» influyendo en la práctica reproductiva (Bashford Y Levine, 2010). Esto generó mucho interés en lo concerniente al tema de la reproducción «saludable» y la labor que las mujeres desempeñaban en este asunto. La idea de la maternidad se elevó a una nueva dimensión y esto hizo que la contribución femenina al progreso y vitalidad de la «raza» fuera considerada como fundamental. A pesar de que

muchos de estos eugenistas eran tremendamente antifeministas, hubo de todas formas una variedad de aspectos muy atrayentes sobre la eugenesia para algunas feministas de la época. Las mujeres eran representadas como «enlaces con el futuro» ya que eran las encargadas de transmitir los rasgos específicos a su descendencia, además de ser las «portadoras de la raza», como ha señalado Lucy Bland (1995). Mientras que algunas feministas asumieron y se comprometieron con las ideas eugenésicas, muchas otras utilizaron un discurso más amplio en relación a la maternidad racial, presentando a las mujeres como «las madres de la raza». El término «raza» estaba simultáneamente e implícitamente infundiendo con varios significados (Bland, 1995; Levine Y Bashford, 2010). Esta aceptación y compromiso, desde mi punto de vista, estaban cimentados sobre tempranas incursiones que las ideas científicas, sobre todo las ideas sobre la evolución biológica, realizaron en el pensamiento feminista.

Al contrario que la mayoría de eugenistas, las feministas, como ya indiqué en el caso de Johanna Elberskirchen, establecieron teorías en las que la emancipación de la mujer habría conducido al avance de la «raza». Hubo varias maneras de entender la relación que existía entre la mujer y la «salud» de las futuras generaciones. Para muchas de ellas, sobre todo en lo que se refiere a las feministas británicas, la teoría Lamarckiana sobre la herencia continuaba siendo una cuestión clave en este debate. Por el contrario, el Lamarckismo fue rechazado por muchos eugenistas de renombre que estaban a favor de teorías «duras» sobre la herencia, en las que el carácter estaba predeterminado por dicha herencia, pero en cuyo proceso el entorno no jugaba ningún papel relevante. Alrededor de 1880, estas ideas se vieron reforzadas por la noción de August Weismann, que afirmaba que la herencia estaba determinada por la constitución del «germoplasma» y el redescubrimiento de las teorías de Gregor Johann Mendel en 1900 y la rapidez con la que se había desarrollado de genética mendeliana a partir de ese momento. Las feministas, por otro lado, estimaban que las influencias ambientales —las oportunidades que aportaría la emancipación de la mujer— serían beneficiosas para las futuras generaciones y por ende para la «raza» en general. Olive Schreiner, en su afamado libro *La mujer y el trabajo*, lo explicó de la siguiente manera: con cada generación, dijo, toda la «raza» pasa «a través de sus mujeres como un molde» y «la capacidad intelectual, el poder físico, la intensidad emocional» de las mujeres trazan «un límite intrascendente, restringiendo… el contorno de la expansión de la raza humana». La emancipación de la mujer, para Schreiner, así se exigía «no para nosotras mismas, sino para la raza en general» (Schreiner, 1911: 33, 129-130).[7]

La emancipación supondría una mejora de la «raza» a la hora de hablar del feminismo de cambio de siglo. Las mujeres transmitirían sus recién formadas habilidades a través de la herencia de rasgos adquiridos. Por lo tanto, se había estado prestando atención a la manera en la que el medio ambiente influía sobre la naturaleza femenina; además, a partir de este momento, esto tuvo consecuencias para las futuras generaciones. No obstante, las ideas sobre la maternidad «racial» tampoco promovieron una teoría feminista unificada; diferentes feministas desarrollaron distintas ideas sobre el significado de la confluencia de la emancipación femenina y la «raza». Algunas feministas no actuaban en demasiada concordancia con el pensamiento Lamarckiano, sino que se concentraban en los beneficios de dotar a las mujeres del poder de la selección sexual. Este hecho significa que se sentían claramente más identificadas con la idea de que el carácter estaba predeterminado por la herencia y que el entorno no tenía influencia sobre él. Mientras esta era una propuesta que no se podía limitar a un contexto nacional (Richardson, 2003), se podía entender claramente dentro del pensamiento de algunos sectores más «radicales» y corrientes ideológicas feministas de izquierdas en el contexto de Alemania y Europa

[7] Para apreciar un discurso esclarecedor del papel del pensamiento eugenésico en las ideas de Schreiner, véase Burdett, 1998 Y Burdett, 2001.

Central.[8] En un planteamiento llevado a cabo ya en 1893 por la abolicionista, más tarde sufragista y pacifista, Anita Augspurg, un número de feministas de principios del siglo XX declararon que la emancipación femenina era un fenómeno muy importante ya que posicionaba a la mujer como la encargada de realizar la selección sexual (Lischnewska, 1907; Augspurg, 1911; Meisel-Hess, 1909; Meisel-Hess, 1914; Woker, 1912). Particularmente, el ser independientes económicamente, podría darles la oportunidad de seleccionar maridos que fueran «los más aptos, los más valiosos en cuestiones de herencia» (Augspurg, 1911: 21-23), o como afirmaría Johanna Elberskirchen: «la mujer debe seleccionar de nuevo, seleccionar superiormente, en lo referente al intelecto, fuerza y belleza», en lugar de tener que casarse con el primer pretendiente que apareciese con «los bolsillos llenos», para garantizar su propia subsistencia. Esta idea llevaría a una descendencia más «fuerte, hermosa y apta, y feliz» (1904: 89). A las mujeres, siendo las encargadas de realizar la selección sexual, se les otorgaba un papel fundamental y activo en el progreso evolutivo y racial. Pero esto implicaba respaldar la visión eugenésica que dividía a la población esencialmente en «apto» y «no apto».

A finales del siglo XIX se vio una confluencia entre el feminismo y la ciencia. Durante el siglo XIX y comienzos de siglo XX, la ciencia no era simplemente antifeminista sino que se integraba en los discursos feministas de la época. Muchas feministas estaban profundamente comprometidas a la hora de naturalizar ideas sobre la diferencia sexual y la teoría evolutiva y así estos conceptos cobraron importancia dentro de los debates feministas, penetrando su cuestionamiento del statu quo. Los casos que he señalado, sin embargo, no hacen referencia a un grupo homogéneo de feministas. La asimilación de estas ideas científicas acortó distancias entre diferentes bandos ideológicos de feministas y no produjo una teoría unificada sobre la naturaleza femenina, mucho menos sobre la noción de emancipación. Muchas feministas se involucraron en el complejo proceso de la reconstrucción de las diferencias sexuales, aunque los valores que asociaron con estas diferencias fueron muy variados. Por lo tanto, diversas feministas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, participaron en la creación de un complejo marco discursivo que sirvió para cimentar la idea de la evolución. No fue simplemente un movimiento estratégico, muchas feministas estaban profundamente comprometidas y participaron en el proceso de inclusión de la cuestión femenina en el ámbito científico. El interés del colectivo feminista con respecto a la ciencia sexual de la época, se supeditó a la exploración, adaptación y desarrollo de ciertos aspectos de la teoría evolutiva y a la negación de otros. Por un lado, había feministas, que a través del prisma de la biología equiparaban la diferencia sexual principalmente con la idea de inmutabilidad. Por otro lado, existían múltiples teorías que desafiaban el pensamiento determinista y acentuaban el valor de la mutabilidad de las diferencias sexuales. Por lo tanto, el pensamiento feminista divulgó, modificó y reconstruyó, de maneras diferentes, los significados evolutivos de la diferencia de género.

El hecho de involucrarse con el uso indebido de la teoría evolutiva darwiniana o Lamarckiana precede a la intervención feminista en el discurso eugenésico. Cuando las feministas comenzaron a incluir aspectos de la eugenesia en su propia corriente de pensamiento, y de manera general, ideas sobre la maternidad «racial», ya existía una extensa cronología que ligaba el feminismo con las ideas científicas contemporáneas respecto a la cuestión de la diferencia sexual. La conceptualización del vínculo entre la eugenesia y la emancipación de las mujeres se trataba de un tema sometido tanto a debate como a diferentes interpretaciones. La noción de interacción entre el entorno y el desarrollo humano continuó existiendo hasta bien entrado en siglo XX. No obstante, encontramos también una sección dentro del pensamiento feminista que respaldaba las ideas sobre la

[8] Para más información sobre la eugenesia y el feminismo en Alemania, véase, por ejemplo, Evans, 1977; Allen, 1991; Usborne, 1992; Herlitzius, 1995; Dickinson, 2001; Manz, 2007.

diferencia humana —incluyendo la de género, pero también aquella referida a los «aptos» y «no aptos»— predefinida en el nacimiento e inmune a cualquier influencia medioambiental, incluso en el sentido hereditario. La enunciación y la investigación sobre estas ideas podía observarse particularmente, aunque no de forma exclusiva, entre las feministas alemanas de cambio de siglo. Estas feministas participaron en la divulgación de ideas sobre la jerárquica e inexorable diferencia biológica humana. La apropiación y la reelaboración de las ideas científicas sobre la diferencia de género por parte del movimiento feminista era, de este modo, un proyecto ambivalente: podía ser un fenómeno potenciador y radical en algunos sentidos, pero también podía ser profundamente limitador y peligroso en otros.

BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES PRIMARIAS

ALEU y RIERA, D. (1883), *De la necesidad de encaminar por nueva senda la educación higiénico-moral de la mujer: tesis doctoral*, La Academia, Barcelona.

AUGSPURG, A. (1893), *Die ethische Seite der Frauenfrage*, Wilh. Köhler, Minden.

—— (1911), «Reformgedanken zur sexuellen Moral», in H. Dohm, A. Augspurg, H. Stöcker, *et al.* (eds), *Ehe? Zur Reform der sexuellen Moral*, Internationale Verlagsanstalt, Berlin, pp. 19-35.

BEBEL, A. (1988), *Woman in the Past, Present and Future*, Zwan, London (primera edición 1879).

CAMPBELL, H. (1891), *Differences in the Nervous Organisation of Man and Woman: Physiological and Pathological*, H.K.Lewis, London.

COBBE, F. P. (1869), «"The Subjection of Women" by John Stuart Mill», *Theological Review*, no 6, pp. 355-375.

—— (1872), «Darwinism in Morals», en Frances Power Cobbe, *Darwinism in Morals and Other Essays*, Williams and Norgate, London, pp. 1-33.

—— (1888), «The Scientific Spirit of the Age», *Contemporary Review*, no. 54, pp. 126-139.

—— (1894), *Life of Frances Power Cobbe, by Herself*, Richard Bentley & Son, London.

—— (1904), *Life of Frances Power Cobbe as Told by Herself*, Swan Sonnenschein & Co., London.

DARWIN, C. (1981), *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, Princeton University Press, Princeton. Primera edición 1871.

ELBERSKIRCHEN, J. (1903), *Feminismus und Wissenschaft*, Jacques Hegner, Leipzig.

— (1904), *Was hat der Mann aus Weib, Kind und sich gemacht? Revolution und Erlösung des Weibes: Eine Abrechnung mit dem Mann - ein Wegweiser für die Zukunft!*, segunda edición, Magazin Verlag.

ENGELS, F. (1990), *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates*, en *Marx/Engels Gesamtausgabe*, Dietz, Berlin (primera edición: 1884).

ETHELMER, E. (1896), *Life to Woman*, Wolstenholme Elmy, Congleton.

KOSSMANN, R. (1894), «Die Frau und der Dawinismus», *Nord und Süd*, no. 69 (1894), pp. 40-53.

LANGE, H. (1894/95), «Altes und Neues zur Frauenfrage», *Die Frau*, no. 2, pp. 536-541; 581-586.

—— (1896/97), «Intellektuelle Grenzlinien zwischen Mann und Frau» *Die Frau*, no. 4, pp. 321-334.

—— (1899/1928), «Pietätswerte», en *Kampfzeiten: Aufsätze und Reden aus vier Jahrzehnten*, F.U. Herbig, Berlin.

—— (1900/01), «Mutterschaft und geistige Arbeit», *Die Frau*, no. 8, pp. 475-478.

LISCHNEWSKA, M. (1907), *Die wirtschaftliche Reform der Ehe*, Felix Dietrich, Leipzig.

MAUDSELY, H. (1874), «Sex in Mind and Education», *Fortnightly Review*, no. 15, pp. 466-483.

MEISEL-HESS, G. (1909), *Die sexuelle Krise: Eine sozialpsychologische Untersuchung*, Eugen Diederichs, Jena.

—— (1914), *Betrachtungen zur Frauenfrage*, Prometheus Verlagsgesellschaft, Berlin.

MÜLLER, H. (1887), «What Woman is Fitted For», *Westminster Review*, nº 71, pp. 64-75.

PARDO BAZÁN, E. (1877), «Reflexiones científicas contra el darwinismo», *Ciencia Cristiana*, pp. 289-298.

—— (1890/1974), «La mujer española», en *La mujer española y otros artículos feministas*, Editora Nacional, Madrid, pp. 25-70.

—— (1892a/1974), «Resumen de las ponencias y memorias de la sección V, leído en el Congreso pedagógico el 19 de octubre de 1892», en *La mujer española y otros artículos feministas*, Editora Nacional, Madrid, pp. 109-110.

—— (1892b/1974) «La educación del hombre y de la mujer: sus relaciones y diferencias», en *La mujer española y otros artículos feministas*, Editora Nacional, Madrid, pp. pp. 71-111.

—— (1892c/1974), «Una opinión sobre la mujer», en *La mujer española y otros artículos feministas*, Editora Nacional, Madrid, pp. 155-162.

PÉREZ, P. (1895), «La cuestión femenina», *La España Moderna*, no. 84, pp. 142-149.

PRAT, J. (1912), *A las mujeres*, Salud y Fuerza, Barcelona (primera edición: 1903).

SIMCOX, E. (1887), «The Capacity of Women», *Nineteenth Century*, no. 22, pp. 391-402.

STÖCKER, H. (1893/1906), «Die moderne Frau», en *Die Liebe und die Frauen,* J.C.C. Brun, Minden, pp. 19-23.

—— (1897/1906), «Unsere Umwertung der Werte», en *Die Liebe und die Frauen*, J.C.C. Brun, Minden, pp. 6-18.

WILHELMI DE DÁVILA, B. (1893), «Aptitud de la mujer para todas la profesiones», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, pp. 97-102; 113-119; 129-133.

WOKER, G. (1912), «Naturwissenschaftliche Streiflichter über das Problem Mutterschaft und Beruf», en Adele Schreiber (ed.), *Mutterschaft: Ein Sammelwerk für die Probleme des Weibes als Mutter* , Albert Langen, München, pp. 221-229

WOOLF, V. (s.f.) *Three Guineas*, HBJ, Orlando (primera edición 1938).

2. FUENTES SECUNDARIAS

ALLEN, A. T. (1991), *Feminism and Motherhood in Germany, 1800-1914*, Rutgers University Press, New Brunswick.

ARESTI ESTEBAN, N. (2000), «El ángel del hogar y sus demonios: ciencia, religión, y género en la España del siglo XIX», *Historia Contemporánea*, no. 21, pp. 363-394.

BASHFORD, A. y LEVINE, P. (2010) (eds), *The Oxford Handbook of the History of Eugenics*, Oxford University Press, Oxford.

BLAND, L. (1995), *Banishing the Beast: English Feminism and Sexual Morality, 1885-1914*, Penguin, London.

BOWLER, P. J. (1989), *Evolution: The History of An Idea*, University of California Press, Berkeley.

BURDETT, C. (1998), «The Hidden Romance of Sexual Science: Eugenics, the Nation and the Making of Modern Feminism», in Lucy Bland and Laura Doan (eds), *Sexology in Culture: Labelling Bodies and Desires*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 44-59.

—— (2001), *Olive Schreiner and the Progress of Feminism: Evolution, Gender, Empire*, Palgrave, Houndsmills.

DICKINSON, E. R. (2001), «Reflections on Feminism and Monism in the Kaiserreich, 1900-1913», *Central European History*, no 34, pp. 191-230.

DIGBY, A. (1989), «Women' s Biological Straitjacket», en Susan Mendus y Jane Rendall (eds), *Sexuality and Subordination: Interdisciplinary Studies of Gender in the Nineteenth Century,* Routledge, London, pp. 192-220.

DONALD, M. (1988), «Introduction», en August Bebel, *Woman in the Past, Present and Future*, Zwan, London, pp. I-XXIV.

ERSKINE, F. (1995), «*The Origins of Species* and the Science of Female Inferiority», en D. Amigoni and J. Wallace (eds), «*The Origins of Species»: New Interdisciplinary Essays*, Manchester University Press, Manchester, pp. 95-121.

EVANS, R. J. (1977), *The Feminists: Women's Emancipation Movements in Europe, America and Australasia, 1840-1920*, Croom Helm, London.

—— (1997), «In Search of German Social Darwinism: The History and Historiography of a Concept», en Manfred Berg and Geoffrey Cocks (eds), *Medicine and Modernity: Public Health and Medical Care in Nineteenth- and Twentieth-Century Germany*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 55-79.

GLICK, T. F. (1982), *Darwin en España*, Ediciones Península, Barcelona.

HAWKINS, M. (1997), *Social Darwinism in European and American Thought, 1860-1945: Nature as Model and Nature as Threat,* Cambridge University Press, Cambridge

HERLITZIUS, A. (1995), *Frauenbefreiung und Rassenideologie: Rassenhygiene und Eugenik im politischen programm der «Radikalen Frauenbewegung» (1900-1933),* Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden.

HONEGGER, C. (1991), *Die Ordnung der Geschlechter: Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*, Campus, Frankfurt a. M.

JANN, R. (1994), «Darwin and the Anthropologists: Sexual Selection and its Discontents», *Victorian Studies*, no. 37, pp. 287-306.

JEFFREYS, S. (1985), *The Spinster and Her Enemies: Feminism and Sexuality 1880-1930,* Pandora, London.

KENT, S. (1987), *Sex and Suffrage in Britain, 1860-1914,* Princeton University Press, Princeton.

KLAUSEN, S. y BASHFORD, A. (2010), «Fertility Control: Eugenics, Neo-Malthusianism, and Feminism», en Alison Bashford and Philippa Levine (eds), *The Oxford Handbook of the History of Eugenics*, Oxford University Press, Oxford, pp. 98-115

LABANYI, J. (2000), *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford University Press, Oxford.

LEIDINGER, C. (2008), *Keine Tochter Aus Gutem Hause: Johanna Elberskirchen (1864 - 1943),* UVK., Konstanz.

LEVINE, P. y BASHFORD, A. (2010), «Introduction», en Alison Bashford and Philippa Levine (eds), *The Oxford Handbook of the History of Eugenics*, Oxford University Press, Oxford, pp. 3-24.

MANZ, U. (2007), *Bürgerliche Frauenbewegung und Eugenik in der Weimarer Republik,* Helmer, Königstein.

MCGUIRE, K. (2010), «Feminist Politics beyond the Reichstag: Helene Stöcker and Visions of Reform», in Kathleen Canning, Kerstin Brandt and Kristin McGuire (eds), *Weimar Publics/Weimar Subjects: Rethinking the Political Culture of Germany in the 1920s,* Berghahn, New York, pp. 138-152.

NASH, M. (1999), «Un/Contested Identities: Motherhood, Sex Reform and the Modernization of Gender Identity in Early Twentieth-Century Spain», en Victoria Lorée ENDERS and Pamela Beth RADCLIFFE (eds), *Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain*, Suny Press, Albany, pp. 25-49.

PAUL, D. (2003), «Darwin, Social Darwinism and Eugenics», en Jonathan Hodge y Gregory Radick (ed.), *The Cambridge Companion to Darwin*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 219-245.

RICHARDS, E., (1997), «Redrawing Boundaries: Darwinian Science and Victorian Women Intellectuals», en Bernard Lightman (ed.), *Victorian Science in Context*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 119-142.

RICHARDSON, A. (2003), *Love and Eugenics in the Late Nineteenth Century: Rational Reproduction and the New Woman,* Oxford University Press, Oxford.

ROSENBERG, R. (1982), *Beyond Separate Spheres: Intellectual Roots of Modern Feminism*, Yale University Press, New Haven.

RUSSETT, C. E. (1989), *Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood,* Harvard University Press, Cambridge, Mass.

SCHIEBINGER, L. (1989), *The Mind Has No Sex? Women in the Origins of Modern Science*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

SCHMERSAHL, K. (1998), *Medizin Und Geschlecht: Zur Konstruktion Der Kategorie Geschlecht Im Medizinischen Diskurs Des 19. Jahrhunderts,* Leske und Budrich, Opladen.

STEPAN, Nancy Leys (2000), «Race, Gender, Science and Citizenship», en Catherine Hall (*ed.*), *Cultures of Empire: Colonisers in Britain and the Empire in the Nineteenth and Twentieth Centuries. A Reader*, Routledge, London, pp. 61-86.

USBORNE, C. (1992), *The Politics of the Body in Weimar Germany: Women's Reproductive Rigths and Duties,* Macmillan, London.

WEINDLING, P. (1989), *Health, Race and German Politics between National Unification and Nazism, 1870-1945*, Cambridge University Press, Cambridge.

WICKERT, C. (1991), *Helene Stöcker: 1869 - 1943; Frauenrechtlerin, Sexualreformerin Und Pazifistin. Eine Biographie,* Dietz, Bonn.

WRIGHT, M. S. (2011), *Elizabeth Wolstenholme Elmy and the Victorian Feminist Movement: The Biography of an Insurgent Woman,* Manchester University Press, Manchester.

EL DISCURSO CIENTIFISTA Y FEMENINO DE SOFÍA CASANOVA EN *EL DOCTOR WOLSKI*: PROBLEMÁTICA GENÉRICA, RETÓRICA Y CULTURAL EN SU CAMBIO DE NOVELA DEL SIGLO XIX A NOVELA CORTA DEL XX

Carmen M. Pujante Segura
Universidad de Murcia

En el mercado literario Sofía Casanova (1865-1958) publicaba *El doctor Wolski*, cuando la autora gallega de este relato sobre los propósitos eugenésicos de un médico polaco ya se había trasladado a Polonia: como novela se vende en España en el año 1894 y se *revende* en 1920 en la colección *La Novela Corta* (1916-1925), intentando ajustar el texto novelístico original al subgénero narrativo que recibe el nombre de tal colección y al contexto editorial de las de su estirpe, la de *El Cuento Semanal* (1907-1912). Sugestiva puede resultar, pues, la dilucidación de este problemático caso interdiscursivo, un discurso literario pero no poco biográfico por la impronta de la autora ni menos cientificista-pedagógico por la plasmación de ideas de su contemporaneidad como las higienistas o las eugenésicas, especialmente en lo que atañe a la mujer, y ello en relación con la problemática del cambio editorial y contextual y sus consecuencias, como las que incidirían en la recepción de una obra de ese tipo ya en un siglo posterior y en un medio literario eminentemente «popular». Para tal elucidación se puede recurrir a los presupuestos de la Semiótica de la Cultura, y en particular a su relación con la retórica (por ejemplo, de cara a los posibles cambios desde lo retórico del paso genérico de una novela a una novela corta y popular) y con la incidencia dentro del contexto contemporáneo (como respecto a ciertos cambios culturales operados en el transcurso de un cuarto de siglo convulso en todos los campos que, semióticamente, se hallan interrelacionados). Así, se presenta el análisis de esos textos de S. Casanova a la luz de toda una Retórica Cultural (como propone T. Albaladejo Mayordomo)[1], principalmente en relación con la Semiótica de la Cultura (como postula I. Lotman).

En la transformación sincrónica de la historia, y especialmente en el inicio de nuevas fases de la cultura (como sería la correspondiente al viraje experimentado en el mundo en esa transición o en ese quicio entre el siglo XIX y el XX), «los textos mismos se transforman, puesto que en la literatura del ayer existían como partes de un conjunto, elementos de un mecanismo, y ahora se vuelven únicamente representantes de una época», tal y como asegura Iuri Lotman (1996: 172). Este proceso se inserta y se explica en la dinámica misma de la cultura, en la de sus mecanismos autoorganizadores y metadescriptores de estabilización y desestabilización respecto a la norma, sus cánones y sus textos, los de ayer y los de hoy, en la diacronía y en la sincronía, en campos semióticos bipolares (en este sentido, el teórico se refiere a los mecanismos sinistrohemisféricos y dextrohemisféricos).

> La cultura como parte de la historia de la humanidad, por una parte, y del hábitat de los hombres, por otra, se halla en constantes contactos con el mundo situado fuera de ella y experimenta la influencia de éste. Esta influencia determina la dinámica y los tempos de sus cambios. Sin embargo, si no hablamos de los casos de aniquilación física de la misma, la influencia externa se realiza a través de la mediación de tales o cuales mecanismos inmanentes de la cultura. Esos mecanismos actúan como el dispositivo que, al recibir en la

[1] Este trabajo es resultado de la investigación llevada a cabo en el proyecto de I+D+i «Retórica Cultural. Planteamiento de un sistema metodológico de base comparada para el estudio de la literatura, el discurso y la cultura a partir de sus componentes persuasivos» (referencia FFI2010-15160), financiado por la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad.

> entrada impulsos provenientes de la realidad extracultural exterior, entrega en la salida textos que, a su vez, pueden llegar a su entrada.
> Un mecanismo así es la asimetría de la estructura semiótica y la constante circulación de textos, el traslado de éstos de un sistema de codificación a otro. De manera semejante se realiza el intercambio de metatextos, de códigos, que se transmiten de un «hemisferio» de la cultura a otro. (Lotman, 1996: 56-57)

Así, analizando la transformación de la novela *El doctor Wolski. Páginas de Polonia y Rusia* de 1894 en novela corta casi homónima en 1920 (se acorta el texto, se acorta el título), los cambios genéricos, retóricos y culturales de ese texto literario con un discurso cientificista y eugenésico pueden explicarse por la adaptación al mercado literario, editorial y lector, tanto por los agentes de tal mercado como por la propia autora, novelista y novelacortista cuyo carácter polifacético se siente y hace que no sólo se dé a la ficción y que mezcle discursos: sobre guerra, higiene, mujer, actualidad o intelectualidad. Se adapta a ese mercado propiamente español, escribe para esos lectores, y en concreto para los lectores de colecciones literarias del primer tercio del siglo XX, con una fórmula que se pretende así exitosa: historias amorosas ancladas en un país diferente (también respecto a los habituales en los relatos contemporáneos con intenciones exóticas) con personajes femeninos entregados y un doctor que aporta el discurso cientificista del momento que así se logra «popularizar» entre otros estratos de lectores. Al trasvase entre los distintos «hemisferios» literario-culturales le puede dar respuesta la Semiótica de la Cultura.

También desde el prisma de la retórica, a luz de la Semiótica de la Cultura, se aprecian cambios en el trasvase de textos en general. Dada la posible diferenciación entre una «retórica científica» y una «modelización retórica» del arte —que puede ser sustituida por la empírica en determinados periodos—, coincidiendo con la estética y el contexto del discurso de Sofía Casanova, Lotman propone el ejemplo de la estética del realismo, que inicialmente no sería sino un antirromanticismo y, por ello, una supuesta renuncia a la retórica o una retórica de segundo nivel: más que como una renuncia o ausencia retórica, los textos, como los analizados, se podrían observar desde toda una retórica cultural y, a su vez, como un ejemplo interdiscursivo (Albaladejo, 2005) que, como tal, presenta singularidades también desde el punto de vista retórico.[2] Además de la cuestión de la metarretórica y la tipología de la cultura que plantea Lotman, la de la retórica del propio texto podría explicar la transformación de textos artísticos, espacios semióticos multidimensionales a diferencia de los no artísticos. De ahí, por ejemplo, la multiplicidad en el análisis y en las interpretaciones de textos literarios como los de Casanova, que se ofrecen como un discurso artístico y ficcional pero que albergan otros discursos *a priori* unidimensionales (no por ello, sin embargo, libres de crítica o interpretación) por sus pretensiones cientificistas, como las higienistas, propias del siglo XIX.

Sofía Casanova, poeta, narradora, ensayista o cronista de guerra, se dedicaba tanto a textos ficcionales o artísticos como a otros discursos retóricos en general. Daría a conocer sus primeras obras, poemas, en el Madrid de la Restauración, a donde se traslada su familia desde el mundo rural gallego en el que nace y se educa. Los viajes entre Polonia y España se suceden en su vida tras el matrimonio de la joven poetisa con Wincenty Lutoslawski, un muy acomodado intelectual. Entre sus viajes realiza varias escalas en otros países como

---

[2] Esa literatura, como su ferviente cultivo en España en particular gracias a novelas cortas, puede explicarse por su contexto a la luz de la Semiótica de la Cultura. Albaladejo Mayordomo (también estudioso de la novela corta), fundamentando la Retórica, le devuelve toda su importancia al contexto (histórico, cultural, social) y a la pragmática en la estructura semiótica del hecho retórico. I. Lotman ya explica la Retórica desde la Semiótica de la Cultura y del Texto (1996: 118 y ss.). Igualmente podríamos seguir a Umberto Eco en la introducción a la semiótica que es *La estructura ausente* (1989[1968]), en la que alude entre los tipos de connotación, más allá del significado definicional, a recursos como el artificio retórico; de hecho, estudiará la relación entre el aparato retórico y los subcódigos ideológicos («en producción»).

Inglaterra, siempre y cuando los distintos episodios bélicos se lo permiten: las dos guerras mundiales y la guerra civil española. A raíz de tales situaciones históricas unidas a una serie de reveses personales y sentimentales, realizaría otras estancias en Galicia, como en los últimos años del siglo XIX y en los primeros del siguiente, los del contexto del regionalismo gallego que ella apoyaría. Viajera también por necesidad, Casanova conocería la Rusia tártara y la Rusia revolucionaria, llevada a sus novelas cortas igual que la Polonia austro-húngara, cuando Cracovia representaba un foco de cultura autóctona en la que se instalaría el salón de los Lutoslawski. Entre Varsovia y Madrid, en una constante dualidad a decir de su biógrafa R. Martínez Martínez (1999), frecuentaría también el Ateneo en aquellos años madrileños comprendidos entre 1907 y 1913, los de su mejor etapa vital, así como también los de sus tertulias y los de su escritura profusa de novelas cortas. Ofrecería su conferencia en torno a la causa femenina en un momento en que recibe la ayuda de la reina y de la Academia de la Poesía y la ofrece ella misma en actividades de solidaridad social, contemporáneas a su intensa escritura de novelas cortas, con la conciencia del éxito inmediato que suponía participar en publicaciones como *El Cuento Semanal*. También ejercería de corresponsal con sus crónicas de la primera guerra mundial publicadas sobre todo en *ABC*, pudiendo estudiar las conexiones entre la retórica periodística y la literaria de sus escritos (Choquet, 2011). Esta forma de vida y escritura polifacética le inspira diferentes obras al calor del contexto histórico, como algunas sobre Rusia (*De Rusia: amores y confidencias*, de 1927) o sobre Polonia (*De la guerra: crónicas de Polonia y Rusia. Primera serie*, de 1916). Igualmente interesa por su testimonial conferencia sobre *La mujer española en el extranjero*, publicada en 1910, así como por sus traducciones de la lengua polaca y la rusa al español, las que censa junto a las crónicas Simón Palmer (1991: 531 y ss.).

Entre otros palos literarios, numerosas fueron las novelas cortas publicadas en las revistas y colecciones de gran éxito en el momento, como *El Libro Popular* o *La Novela Corta*, concentrándose fundamentalmente en un determinado periodo vital y reflejando en ellas sus experiencias bélicas y soviéticas. Aunque algunas son recopiladas en antologías y como tales novelas cortas, para su estudio se ha de acudir necesariamente a las ediciones originales en ausencia de un volumen recopilatorio de tal género literario cultivado por esta autora (ausencia que se podría explicar por lo «periférico» de la autora, del género literario y/o del medio editorial), aunque por su representativo pero cerrado número así como por esa situación literaria particular de Sofía Casanova, se puede tomar como ejemplar caso de estudio. Y es que ese quicio entre los siglos XIX y XX representa un momento crucial en el que otro viraje de cariz literario tiene lugar, en especial de cara a la narrativa breve, aspecto en el que coinciden diversos teóricos del género, como Baquero Goyanes (1949), Eberenz (1989) o Chevalier (1999), quienes también intentan proceder a deslindar el cuento de la novela corta. En ese viraje se toma una dirección que se desmarca de la seguida por el relato breve decimonónico, el romántico, el realista y el naturalista, un relato que, en cuanto asumido como tradicional o desgastado, va a intentar ser renovado en un contexto generalizado de crisis en la literatura.

Los aires de modernidad vienen desde finales del XIX de la narrativa breve rusa y anglosajona, y poco más tarde, de la hispanoamericana. En ello ha incidido la crítica no sólo española, que también ha reservado parte importante de su reflexión al relato no extenso, con singular florecimiento a partir de estudios de los años setenta como los de Manuel Martínez Arnaldos (1975) sobre la novela corta española del primer tercio del siglo XX y de René Godenne (1974) sobre la *nouvelle* francófona, coincidiendo en muchos aspectos como en la ratificación como género literario menor o periférico. Ello ha contrastado con la talla de los autores dedicados a tal género (que hacen sombra asimismo a otros cultivadores, como nuestra escritora).[3] Así, para el siglo XIX, tanto para la tradición

[3] El relato español respecto al europeo o el anglonorteamericano no andaría tan desencaminado, manteniéndose en una misma órbita literaria, como confirma Rolf Eberenz a partir del cuento naturalista,

literaria española como por ejemplo para la francesa, el contagio experimental de la novela corta (o la *nouvelle*), debido a la colisión con sus congéneres narrativos (básicamente, el cuento y la novela) y ratificado por los críticos para ambas, también parece deberse al hecho de que no resultara inusual alternar la escritura de novelas con la de relatos breves, como de hecho hace S. Casanova. El relato breve vive toda una edad de oro a lo largo del siglo XIX, especialmente durante las últimas décadas, también en España, aunque cierto es que la publicación de novelas cortas fue también promovida en el XX España gracias a esas colecciones o revistas en las que nuestra escritora participó. Con un despunte en la década de los veinte (cuando Sofía Casanova más se dedica a publicar novelas cortas), ciertamente la narrativa parece movida por la tensión entre una tradición heredada del siglo anterior y una innovación apuntada por los autores rusos y norteamericanos (como Chejov o Poe) en los últimos años de ese siglo, una innovación centrada en el juego afirmativo o negativo de la historia o la narratividad así como en la tensión con lo extenso del relato, juegos y tensiones que perviven a lo largo de todo el siglo XX.[4]

En la reciente edición de *El doctor Wolski*, publicada en 2008, según la estudiosa de la mujer intelectual española de los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX K. Hooper, nuestra escritora sería representante de esa figura en plena Europa *fin de siècle*. Esa primera novela de Sofía Casanova es la que se convertiría en la más conocida según se afirma, motivo por el que seguramente, podríamos añadir, se reeditaría con las modificaciones necesarias para ser revendida como novela corta años después (no hay nueva reedición como novela corta, lo cual puede ser también decidor). Siguiendo la información bibliográfica que se nos proporciona en esa edición moderna, sería en el año 1893 cuando se publicara *El doctor Wolski. Páginas de Polonia y Rusia*, en concreto un fragmento de un capítulo (el XV) en el *Semanario dosimétrico ilustrado* en Pontevedra. Un año más tarde saldría a la luz como novela en Madrid, y también en el mismo lugar entre junio de 1896 y marzo de 1897, en este caso por entregas (concretamente doce) en la *Revista Contemporánea*, coincidiendo con uno de los retornos de la escritora a España. También hay noticias de una edición en 1907 en Varsovia, una traducción al polaco por una conocida traductora como H.J. («Hajota» como pseudónimo de Helena J. Pajzderska). Más de un cuarto de siglo después, en noviembre del año 1920, la rescataría la colección madrileña de *La Novela Corta*, en su número 255, como *El doctor Wolski*. En otra colección como por ejemplo *La Novela Semanal* (dependiente de Prensa Gráfica), en ese mismo año también publicaría *Princesa rusa: novela*; un año después *Kola el bandido: novela* y en 1925 *El dolor de reinar* (por veinticinco céntimos). En ese año de 1925, la obra estudiada formaría parte con el mismo título reducido de los dos volúmenes de las *Obras completas* de Sofía Casanova. Así, en efecto, el texto no ha dejado de adaptarse, aun dentro de un circuito editorial de

---

ilustrado con autores tan diferentes como Pardo Bazán (por su representación de la forma canónica del género, de cuento pero también de novela corta podríamos añadir, ya que el citado estudioso no encuentra distinción semiológica para ese periodo de la literatura española), Clarín (precisamente por lo anticanónico de sus relatos que, con justicia, avanzaba las futuras modernidades narrativas) y Blasco Ibáñez (por su total ajuste ideológico y estereotipado), pero tan parecidos en sus diferencias a nuestra autora en ese quicio que separa el siglo XIX del XX.

[4] Otros *virajes* se han señalado, por ejemplo, para la década de los cuarenta, cuando la modernidad sigue jugando con ese manejo de la (no) narratividad, y después para los años ochenta, cuando se empieza a jugar con el pronunciamiento de la brevedad, contribuyendo a replantear y reciclar el género y su terminología (como cuando empieza a tener su auge el microrrelato). La necesidad de «medir» tales géneros con esas puntualizaciones adjetivales ratifica que el factor dimensional es inexcusable, pero lo es por sus consecuentes propiedades estructurales, aunque paradójicamente novela corta sea igual a *nouvelle longue*: en ambos marbetes compuestos se ha de recurrir al de otro género para luego afirmar o bien su brevedad o su no-brevedad. Se ha podido comprobar a través de una aproximación inmanente y también histórica al género, como en la comunicación titulada «Aproximación histórica al estudio comparado entre los géneros de la *nouvelle* y la novela corta en el siglo XX», presentada en el congreso organizado por ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica) en abril de 2011 en la Universitat de Girona.

corte popular, ya sea en forma fragmentaria —como la unidad publicada por entregas— o en forma fragmentada —cuando es «cortada» para dar origen a otra unidad más breve—.

Relaciona Hooper el viraje vital de Sofía Casanova debido a su traslado a Polonia tras su matrimonio con el filósofo Lutoslawski (con sus influencias y enriquecimientos intelectuales) con un viraje literario, el que experimenta la escritora de poesía hacia la narrativa, creando así la que fuera su primera novela (extensa). Su estudiosa también se refiere al aplauso que recibe por ello en su país tanto por parte de la crítica como por el mercado comercial, entre otros motivos, por su precio asequible entonces, 3.50 pesetas (2008: 12). Aunque no lo relacione directamente con ese éxito, el dato que aporta sobre la rareza de esta novela en ese contexto debido a que ni el escenario ni el protagonista son españoles podría explicarse, por ejemplo, en relación con el exotismo evocado para el lector español del momento. Con todo, como en el caso de otras escritoras contemporáneas a ella, tal fama vendría a contrastar con la escasa atención crítica actual. No niega el poso autobiográfico en las obras de Casanova, pero ve en ese relato algo más y el discurso de una nación desaparecida; ciertamente, parte de la crítica sobre literatura de mujer suele rebuscar explicaciones en lo más personal, limitando así interpretaciones. Pero incluso, en ese caso, se podría ver en el doctor Wolski un trasunto del marido de Casanova (y en Mara, por ello también, el trasunto de la escritora y un contraste crítico gracias al perspectivismo respecto a las ideas presentadas), justamente en el discurso eugenésico, si no una cierta crítica de ello mismo, siguiendo a su biógrafa Rosario Martínez. Hooper también aprecia una clave nacionalista a favor de Polonia en la novela y relaciona su contenido con el compromiso político y pragmático para con ese país, donde Casanova aprecia una mayor libertad intelectual para la mujer. Es más, el alejamiento de la acción de esta novela a aquella Polonia le facilitaría esa libertad para incluir determinados temas en un relato español.

Sofía Casanova coge el relevo y el ejemplo de las que abogan explícitamente por los derechos de la mujer y de las que tampoco se resisten a contribuir en esas colecciones literarias contemporáneas como Emilia Pardo Bazán, sirviendo de muestra para algunas de las implicaciones derivadas de este medio de publicación. Por ejemplo, *Princesa rusa* sería publicada en *La Novela Semanal*, en el número 55, en 1923, subtitulado como «novela» e ilustrado por Echea en la misma línea: aparece la mujer, sola fumando y vestida de la época o en pareja besándose y abrazándose.[5] Pero ese personaje predilecto de la autora ya aparecía en *Princesa del amor hermoso*, en las veinte páginas vendidas los viernes por treinta céntimos dentro de *El Cuento Semanal*, el 24 de diciembre 1909 (nº 156), con ilustraciones de Castelao, de una mayor calidad evidente desde la portada así como en el espaciado y claridad de la doble columna.[6] Así, Sofía Casanova formó parte de la plantilla de estas colecciones desde la primera, finalizando su contribución años más tarde, en 1925, con *El dolor de reinar: novela*, de nuevo en *La Novela Semanal*. En ésta se incluyen unas páginas

[5] Un análisis semiótico de las ilustraciones incluidas en las novelas cortas lo realiza S. García Mínguez (2006). C. Rivalan-Guégo también estudia las fuentes icónicas en esas novelas y novelas cortas de fruición, comparándola con la situación en Francia (2008: 167-168).

[6] Ello invita a hacer la recensión de las colaboradoras de la «colección madre», *El Cuento Semanal*, estudiada por un grupo encabezado por Magnien (1986). Escribieron para ella, además de Concha Espina y Emilia Pardo Bazán, nuestra Sofía Casanova junto a Carmen de Burgos, Gloria de la Prada, Blanca de los Ríos, Concepción Jimeno de Flaquer y Ángela Barco. Las participantes en *El Cuento Semanal* representan algo más del 6% (en el total, sus relatos serían algo más del 5%), frente a la casi cuarta parte a la que llegan las escritoras en la totalidad de los números de *La Novela del Sábado* de los años cincuenta (Pujante Segura, 2010). No sólo se trata de una diferencia cuantitativa, puesto que también se aprecia una diferencia evolutiva en la construcción de los personajes femeninos y los temas aledaños. En ese sentido, con la muestra ofrecida de escritoras de novelas cortas por Ena Bordonada (1990), centrada en el periodo de auge productivo y receptivo de este género narrativo entre 1900 y 1936, se podría apreciar una evolución; según la antóloga, los límites temáticos serían ampliados respecto a la literatura femenina inmediatamente anterior por las escritoras de esos años, a las que ya califica de profesionales.

iniciales elogiando a la autora y repasando su vida y obra; entre los nombres allegados, ya se ha dicho que «afirman la aportación admirable del feminismo intelectual á nuestra época», situando de forma explícita a nuestra autora entre otras escritoras de novelas cortas:

> Esas crónicas admirables, estas novelas como *Princesa rusa, Kola el bandido*, publicadas en LA NOVELA SEMANAL (núms. 55 y 101), antes de *El dolor de reinar*, son precisamente las que señalan la culminación ideológica y sentimental de la gran escritora gallega, de esta mujer que tanto ha sufrido y tanto ha creado y que es, cual Rosalía de Castro, la Condesa de Pardo Bazán y Concepción Arenal, símbolo de la mujer gallega: dulce y fuerte á la vez.

De Sofía Casanova también, *Episodio de guerra: novela inédita* se publica en 1921 en *La Novela Corta*. En ella antes igualmente ha publicado obras como *Triunfo de amor* (nº 186) y, seguidamente, *Sobre el Volga helado* (nº 196), relato que, subtitulado como *Narración de viajes*, fue publicado también por extenso allá por 1903, superando las cien páginas: habitual es rescatar las obras propias para reciclarlas como novelas cortas y así rentabilizarlas.[7] El número correspondiente a *Episodio de guerra* (nº 299) llega a las dieciséis páginas, en un volumen pobre en cuanto a la calidad del papel, sin portada ni ilustraciones ni paginación (aunque con una foto de la autora, como en la edición original que manejamos de *El doctor Wolski* en *La Novela Corta*); en «episodios de guerra» parece ya especializada la autora, historias en las que no deja de darle el protagonismo al asunto amoroso. Pero también se establecen esponsales con una labor propiamente cultural, divulgativa o educativa, reconocida por la propia «política de empresa» de esas colecciones así como por sus estudiosos, como R. Mogin-Martin para aquella colección de *La Novela Corta*: «la nouvelle y devient un instrument de diffusion de la culture, et donc un moyen d'émancipation pour les classes populaires» (1988: 87). En *La Novela Corta* Sofía Casanova daría a publicar *El doctor Wolski*, que anteriormente había sido publicada como *El doctor Wolski. Páginas de Polonia y Rusia*, en Madrid, en la Imprenta del Sucesor de J. Cruzado a cargo de Felipe Marqués.

Aunque la ambientación cambie respecto a novelas cortas anteriores, en sus últimas mantiene algunos patrones como la ambientación en los países del Este, igual que en *El doctor Wolski*. En su «reconversión» de novela a novela corta, además, se aprecia claramente un «acortamiento» en cuanto a la extensión se refiere, «retoque» que ya hemos visto en otros relatos de la autora; por otro lado, la extensión textual, junto a la narratividad, sería una de las características diferenciales genérica o genológicamente de la novela corta, como destaca Albaladejo Mayordomo (1998: 298-299), no sin discusión por otra parte, en especial en cuanto a la diferencia entre cuento y novela corta se refiere. Si bien es cierto que en la edición de los años veinte consta en la portada el nombre de la colección en mayúsculas, «LA NOVELA CORTA», en el subtítulo de la obra en la página siguiente

[7] En *Sobre el Volga helado* en más de una ocasión aprovecha la autora para mostrar la conciencia y la molestia que le suponen los estereotipos sobre España y, también, sobre la mujer española. Además, esta novela corta se basaba en una obra anterior, más extensa y perteneciente a otro género como es la literatura de viajes (y como sucede con nuestro relato). Con el viaje como excusa para una narradora que es la propia viajera (y que se vuelve a confundir como instancia narrativa ficcional), se va ensartando una serie de comentarios, entre costumbristas y «comparatistas», siempre en relación con lo español, no disimulando su subjetividad. Cuando pasan por Polonia, se describe a las gentes que van a misa ese domingo, el frío y «el destino de este pueblo» (habría que devolver Polonia «a Polonia», dice; y es que el miedo llega a las iglesias, donde rezan obligados por el Zar). En el segundo capítulo, con motivo de la descripción de Varsovia, se mezclan diferentes imágenes: Varsovia es vista como una ciudad moderna pero que sufre la censura y la rusificación además del dominio comercial judío (*El doctor Wolski* empezaba por su parte con una descripción de Kazán). Y sigue: «Nada hay que dé tan exacta idea de la cultura de un pueblo como la situación que en su sociedad ocupa la mujer. La instrucción de ésta, que es factor importantísimo en el desarrollo general, se cuida extremadamente en Polonia». A diferencia de las españolas, las polacas saben idiomas -no sólo las nobles- y pueden acceder a las universidades del extranjero. Éstos y otros comentarios, como algunos relativos a la literatura española en Polonia y otros más en torno a la educación femenina, podrían compararse con los de nuestro texto para corroborar también algunas de las ideas aquí expuestas.

consta como «novela», algo usual también en las colecciones de entonces (en esa misma portada, por encima del nombre de la colección y de la obra, la protagonista indiscutible es la fotografía de la propia autora, que acapara con su retrato de tres cuartos y su moño la presentación ante el lector: es lo que vendería). Esta versión posterior consta de 20 páginas (cuando suelen ser 64 páginas en tales revistas, por las cuartillas) pero, teniendo en cuenta que en cada una se cuentan unas 650 palabras, aproximadamente una página de esa colección equivaldría a tres páginas, por ejemplo, de la versión novelística de la edición de 2008, con todas las consecuencias que supone para una agradable y fácil lectura gracias al espaciado (contando ésta con poco más de 200 palabras por página; de este modo, la novela corta original se quedaría en una cuarta parte aproximadamente de la edición novelesca actual). Esta edición reciente, siguiendo la original, suma 23 capítulos numerados, a diferencia de la novela corta: cuenta con 17 partes, pero separadas cada una de ellas por una misma señal común. Como podemos comprobar, para conseguir tal reducción en extensión lineal, se han fusionado capítulos mediante «cortes» en cada uno de ellos (como en la segunda parte de la novela corta, en la que se incluyen partes del segundo al quinto capítulo de la novela); por ejemplo, también se eliminan los cuatro últimos párrafos del primer capítulo (dos correspondientes a detallados diálogos, otro redundante en la información anteriormente dada en la narración, y el último, que describe y presenta a Wolski marchándose; con todo, su eliminación, que hace que el capítulo modificado termine con la intervención de uno de los jóvenes que hablan sobre la importante tesis defendida por el protagonista diciendo «¡Y es polaco además!», logra así ser más efectista y resaltar esa idea patriótica). Así, se acortan diálogos, descripciones y parte de las ya escasas digresiones.[8]

Ciertamente desconocemos el responsable de tales modificaciones: si fue la propia autora o algún «trabajador» de *La Novela Corta*. Con todo, aquellos pasajes señalados en los que se incluyen referencias a inclinaciones cientificistas y eugenésicas o similares se mantienen y, además, el argumento permanece prácticamente inalterado así como los principios de las distintas partes, marcando un orden similar aunque no lo sea el tempo: como novela corta, en ciertas partes queda de alguna manera «destartalada» pero en otras, en cambio, es más efectista, se hace más rápida, más directa, más activa, lo que a veces deja casi sin respiro al lector, al que puede resultarle en ciertos tramos más áspera o difícil de digerir, como si el atracón de narración no fuera acompañado o aliviado con descripciones o digresiones. Ya se habrían de incluir nimias diferencias, como por ejemplo en la anteposición o en la posposición como enclítico del pronombre «se» en ciertos giros verbales, e incluso algunas erratas, no siempre salvadas en la reciente edición ni en aquellas ediciones «rápidas» carecían.

Se está ante un caso flagrante que muestra la manera de construir (o incluso de destruir) la narración por parte de Sofía Casanova, pues en esta novela corta se hilan o trenzan los acontecimientos pero sin transiciones ni explicaciones (sin «necesidad» aristotélica), y mucho menos de tipo psicológico. Puede que no se deba al hecho de que las

---

[8] Otro ejemplo se encontraría en el último capítulo: tanto la novela como la novela corta empiezan con el mismo párrafo, refiriéndose a Lituania, su fertilidad y su belleza, pero se suprime en el relato más breve el siguiente, de cariz poético y halagador, pero tal vez redundante: «La historia, la vida y las costumbres patriarcales de aquel pueblo dulce y sufrido han inspirado a los poetas sus más sublimes páginas». Cuando se retoma el hilo, dos párrafos se funden en uno en la novela corta; además, se suprime una pequeña parte del diálogo entre la anciana y Mara, pero no la parte en la que se refieren a la mujer que es maltratada por su marido; y también se elimina el penúltimo párrafo, pero no el último:

«Mara cerró los ojos como para reconcentrar todo su pensamiento en las memorias de aquel amor suyo, ni desflorado por la decepción, ni empequeñecido por el imposible.

En la diáfana serenidad de la tarde vibró pausado y melancólico el Ángelus; Mara cruzó las manos sobre el pecho, y a través de los frondosos árboles los rayos del Sol que se apagaba descendían sobre su cabeza colocando un nimbo de luz en sus sienes».

exigencias del género no les permitan una «tercera dimensión» a los personajes, sino al hecho de que los autores crean que lo que esos lectores quieren es más acción y menos profundización psicológica humana, lo que se ha conseguido eliminando esas transiciones que sí se incluían y «engrosaban» la novela. Gracias a los característicos nombres escogidos para esos personajes se contribuye a la ambientación, si bien se puede afirmar que resulta poco convincente al no lograr «meterlos en el papel» (por ejemplo, parecen españoles con su expresión a pesar de que esté salpicado de sovietismos y también de algunos galicismos, lo que hace dudoso el exotismo, el cosmopolitismo o el nacionalismo en esa ficción).

La primera escena se desarrolla en la universidad, en el momento en el que charlan unos estudiantes sobre la idea de que el estado ruso los quiere poco formados para su beneficio; pero destaca entre ellos Enrique Wolski, un eminente estudiante de medicina de origen polaco que en ese mismo momento está defendiendo su tesis brillantemente. Éste llega a casa y Margarita, su joven novia, y María, su anciana ama, lo felicitan por sus logros, ante lo cual él muestra su disgusto porque, realmente, según él lo que desea es viajar y seguir estudiando para así ayudar a su país, Polonia, donde aún están sus padres. Habla también con Iwan Iwanovich, un amigo que entra en escena; con el diálogo entre ambos sobre sus respectivos planes también se van retratando y también enfrentando, al dar a conocer los ideales eugenésicos del protagonista que, sin embargo, su amigo le discute:

> Voy pensionado por dos años, luego me instalaré aquí hasta que pueda volver a mi patria en las condiciones que deseo. Voy a casarme con la única mujer que he querido, con la única que por su carácter y por su instrucción me conviene y me encanta y realizaré el sueño de mi existencia formando un hogar higiénico, digno de la familia. Tendré hijos, los cuidaré desde antes de que nazcan, desarrollaré sus fuerzas físicas y morales en el medio adecuado al hombre, que no es el del capricho y la rutina, sino el que nos indican la razón y la ciencia. Mis hijos serán inteligentes y sanos, servirán a mi oprimida patria, y los hijos de ellos continuarán mi obra de regeneración. Hay que señalar las deficiencias de la crianza de los niños y protestar contra los errores de la pseudo pedagogía para que el hombre pueda gozar plenamente el placer de vivir. Degeneramos porque nos faltan los dos elementos, base de las sociedades trabajadoras y fuertes: la higiene que preserva y fortifica el cuerpo, y en el orden moral un fin elevado y generoso.[9]

Y es que el relato es un buen exponente de las teorías higienistas contemporáneas, así como de un «modelo» masculino y femenino. De hecho, paralelamente, tiene lugar la conversación de las dos mujeres, mostrando la duda de Margarita («Mara» cariñosamente) ante la posibilidad o no de cumplir la misión de estar con ese «hombre superior», a lo que le responde la anciana (la que le cuidó cuando se quedó huérfana y sin familia) que ella será «el ángel tutelar de ese hogarcito tan higiénico, tan confortable y tan polaco como Enrique lo sueña». Pasa el tiempo, avanza la novela corta y la joven recibirá una carta de Enrique a la espera de la boda, pero cae enferma de tisis en una escena posterior, lo cual le causa un grave conflicto al protagonista al no poder cumplir esos planes eugenésicos.[10] Pero

[9] A ello le contesta su amiga Iwan: «¿Es decir, que piensas fomentar y mejorar la cría de nuestra especie como se fomenta y se mejora la cría caballar, siguiendo los consejos de Comte?».

[10] Irá a visitarla otro doctor, acusado de «rusófilo», que le aconseja ir a Crimea a curarse, a la vez que le resta importancia al hecho de que Enrique le haya dejado una carta informándole de que se marcha dos semanas con su madre. Él se ha vuelto a medio camino e Iwan le entrega una carta de Mara: ya sabe que es tísica y mejor es dejarlo. Entonces tiene lugar el encuentro con los padres de él y una pareja amiga de éstos, y por una conversación se insertan alusiones a esos chirimyses y chuwashis (como en otra de sus novelas cortas). Además, se presenta a Gelcha, la hija de esa pareja, y dos escenas después, el momento en que Wolski se fija en ella, aunque ya antes se la haya descrito: es simpática, joven, activa, muy sana y, por el cuerpo que él podía apreciar, prometía fecundidad. Es más, el padre, a petición de Enrique, averiguará los antecedentes de la chica en cuanto a enfermedades hereditarias. En la siguiente escena Enrique no le permitirá asistir a un concierto porque rompería con la regularidad de su vida, así como tampoco leer la última obra de Tolstoi por inmoral y por sacudir el sistema nervioso; pero poco después ya son marido y mujer. Enrique describirá a su mujer,

continúa la historia y se acabará casando con otra mujer, joven y sana, aunque bruscamente (como sucede casi todo en la novela corta); y sorpresivamente se muestra otra escena, agitada, la del complicado parto: finalmente, sale bien y Enrique está feliz, con el niño en brazos, aunque ella no podrá tener más hijos. Pero, de nuevo seguidamente, se plasma una escena en la que se produce el fallecimiento del hijo y el incendio del hospital. Esto le dice entonces su amigo Iwan, en la línea de lo que también le dijera anteriormente: «¿Comprendes al fin, desdichado, que yo tengo razón? Tu ciencia, la ciencia toda es impotente contra el mal y contra los sufrimientos del hombre. ¿Y aun te parece una desgracia la muerte de tu hijo? Yo vengo a felicitarte por ella». Entonces terminará con otras dramáticas escenas, aquélla en la que se pega un tiro tras confesar que él incendió el hospital[11] y aquella otra en la que, en Lituania, en una clase, aparecen dos mujeres, una de ellas Mara, ahora sana y reluciente (porque hasta ese momento el lector no vuelve a saber de ella), indignándose al saber de la madre de un niño a la que el marido ha vuelto a pegar; por eso dice, en su última intervención, que está orgullosa de haber seguido al hombre que amó (Dios).

Como otras de sus novelas cortas, responde a las «exigencias» canónicas de esas colecciones de novelas cortas españolas, única vía, recordemos, para la publicación de este tipo de relatos para esta autora. De hecho, los «trucos» de esas estrategias de construcción, en la mayoría de los casos por la falta de destreza o de cuidado en el acortamiento textual, dejan de tener cierta magia literaria dada la explicitud o el poco juego con la ambigüedad, pero cierto es que hacen evidentes el «esqueleto» o los pilares de tal narración. Para o por responder a la brevedad media normalmente exigida en cada número de las colecciones, y a falta de explayarse en descripciones o digresiones, el relato se ha llenado o incluso «saturado de narratividad», en el sentido de que las acciones se suceden una tras otra, a menudo sin esa necesidad y verosimilitud de exigencia aristotélica, carentes de causalidad. De hecho, en este sentido también se aprecia una evolución en los relatos de Casanova, desde el primero, *Princesa del amor hermoso*, más cohesionado y también más equilibrado en la alternancia de acción incesante con ralentización poética descriptiva (también por no haber sufrido cortes), hasta las últimas novelas cortas de la autora, las que datan de los años veinte, marcadas por el otro palo que tocó la autora, el que cambió por la poesía primeriza, como fue el de los relatos de viajes y crónicas. Es más, esas novelas cortas posteriores fueron en muchos casos rehechas a partir de esos otros textos, recortando y, a cambio, agilizando tramas novelescas, normalmente amorosas y dramáticas. Con todo, este «alarde de poca destreza» resulta analíticamente sugestivo y fructífero.

Temáticamente, en Sofía Casanova aparece el motivo obsesivo de la higiene y el cuidado médico con baños, pero tratado sin ironía o humor en *El doctor Wolski*. Igualmente, en asociación con su propia biografía, aparecen personajes como son los médicos,[12] pero

---

Gelcha, «como médico» y a continuación «como fisiólogo» porque, haciendo balance: «Los senos, que Wolski veía palpitantes bajo la batista de la blusa, por lo esféricos y turgentes, parecían esperar la boquita rosada que en ellos había de beber ansiosamente la vida, y contemplando, contemplando absorto el busto, los brazos, el cuerpo perfectísimo de la joven, el doctor bendecía a la pródiga madre Naturaleza, que tan sabiamente había modelado aquel cuerpo digno de la maternidad…». Le siguen los capítulos en los que se afianza la pareja, se organiza la boda, se reúnen en salones destacados (con príncipes incluidos, que le presentan a otras personalidades para dedicarse a sanar niños caritativamente… y arreglar el país); así hasta el capítulo en el que se produce el problemático parto de Gelcha.

[11] Y se dice llegando al final de la novela de Casanova (en su capítulo XXI):

«De su porte arrogante apenas quedaban vestigios en aquel cuerpo, que ahora inclinábase al andar, como si los músculos que le sostuvieran se hubiesen roto.

La frente helada y sudorosa denunciaba flaqueza; aterradas salían de las órbitas las pupilas, y el mirar desconsolado y rebelde de Wolski, en tal instante, traían a la imaginación la trágica figura de Prometeo encadenado a la roca».

[12] El médico sería un habitual como personaje en las novelas cortas y novelas populares españolas de principios del XX, como recuerda Rivalan (2008: 91-92). Por otra parte, el título de esta narración de Sofía

sobre todo son personajes en historias amorosas. Hooper ve en Mara una «mujer del siglo XX» y en Enrique Wolski el «hombre de una generación», la del nacionalismo romántico polaco y el romanticismo europeo del XIX; pero también doña María representaría ese siglo XIX. Y aunque ve un final ambivalente (que en concreto analiza interpretando «el poder del espacio paradójico», el representado por Lituania, a donde se marcha Mara al final), añade lo siguiente, interesante desde este planteamiento:

> El restablecimiento del orden moral final de *El doctor Wolski* sigue la convención novelística decimonónica. Wolski, el trágico héroe prometeano, es castigado por su arrogancia, mientras que Mara, paciente y aparentemente renunciadora de sus ambiciones poco femeninas, es recompensada: no sólo sobrevive, sino retorna a la anhelada patria. No obstante, para un lector que está de acuerdo con la posición crítica que Casanova ha adoptado hasta ahora, el súbito cambio de tono y la sugerencia de la complicidad en la visión hegemónica del papel de la mujer es difícil de tragar (…). La conclusión de la historia de Mara sí se puede leer como una ilustración perfecta de la concepción romántica de la mujer (Hooper, 2008: 46).

Concluye que este discurso literario finisecular es claramente feminista. Pero se podría tratar de un discurso ambivalente también por el planteamiento del primer prólogo de la novela, firmado en Londres, en el que Hooper ve un empeño en ofrecer una obra de inspiración entre periodística e incluso costumbrista, no tanto ficcional, como si así procurara disimular o atenuar una opinión más personal. Ante todo, habríamos de señalar que en *El doctor Wolski* son entremezclados los más representativos discursos finiseculares, los que conforman esa semiosfera en la que se producen y se reciben: higienista, imperialista, nacionalista, romántico, feminista (o sus contrarios). Aunque escritura femenina, literatura femenina o incluso feminista se puedan (con)fundir o deslizarse, las deslinda M. Russotto (1993: 51), que recoge precisamente tópicos de retórica femenina que Sofía Casanova vendría a cumplir en ciertos pasajes de *El doctor Wolski*.[13] Este texto y su

---

Casanova podría recordar el título de otra obra que sí trata el tema con humor, como *El doctor Trukonosky,* de Antonio de Hoyos y Vinent, ejemplo allegado también por C. Rivalan. Por nuestra parte, estableceríamos puentes comparativos con una de las «novelas poemáticas» de Pérez de Ayala, *Prometeo*, que antes de ser publicada en el volumen de 1916 circuló por los mismos mercados editoriales que las de Casanova. El planteamiento de la historia de un protagonista que ansía la perfección humana, por medio tanto de la acción como del pensamiento del hombre, pero que acaba teniendo un hijo deforme que muere, vendría a corroborar igualmente la vigencia de esta temática, si bien la destreza y el tono de un Pérez de Ayala se aleje de las de una Casanova.

[13] En el inicio del capítulo V de la novela (pues en la novela corta este regodeo se suprime) leemos:
«En el saloncito contiguo al salón principal, junto a la ventana que daba al jardín, se hallaba Margarita. Aquella habitación, sin ser el *boudoir* de una mujer a la moda, lo era de una mujer de gusto elegante que substituye por el libro el *bibelot* y sabe dar a su casa esa nota de sencillez y orden que es como una sonrisa plácida en una cara bonita. El sofá y las butacas que allí se veían entre sillas y divancillos estaban tapizados de linda cretona. Había un escritorio de preciosa talla antigua colocado en un ángulo; enfrente de él una *étagère* con objetos artístico. Delante de una de las ventanas atraía la atención una jardinera, y en la otra veíase una mesita de labor, junto a la cual estaba sentada la joven. En uno de los muros, suspendidos a la inglesa, podían admirarse cuatro copias de los más famosos maestros polacos; algunos retratos de familia, y encerrada en primoroso marco, una imagen de la Virgen de Ostrobrama, que es veneradísima en toda Polonia».
A lo largo de todo ese capítulo -tan «femenino»- son numerosísimos los galicismos, los diminutivos, las descripciones detallistas, las localizaciones interiores y ese tono en la conversación mantenida entre las dos mujeres, incrustándose también la carta que Mara recibe de su enamorado (y que sí se incluye en la novela corta). En esa carta se incluye el siguiente comentario: «todos los hombres de buena voluntad, deben emplear su energía combatiendo ese terrible enemigo de la herencia morbosa, impidiendo *en absoluto* las uniones entre personas enfermas y entre parientes (…). Hay que atajar el mal en su origen, haciendo entender a todas las clases sociales, *que es el mayor de los crímenes dar la vida en condiciones perjudiciales al nuevo ser*» (las cursivas pertenecen al original). Así lo defendería el protagonista en un congreso de higienistas en Berlín, tal y como se nos dice. Terminará el capítulo con una imagen de la joven limpiando y después tocando al piano una melodía de Chopin (será en el siguiente capítulo, a la llegada de Wolski, cuando ella enferme).

estructura, aun en su mayor o menor brevedad, en su mayor o menor decantación por otros discursos, no son sino artísticos y así lo ha querido la autora en su ficción:

> La elección, por parte del escritor, de un determinado género, estilo o tendencia artística supone asimismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector. Este lenguaje forma parte de una completa jerarquía de lenguajes artísticos de una época dada, de una cultura dada, de un pueblo dado o de una humanidad dada. (Lotman, 1982: 30)

Según el semiótico, el texto artístico (a diferencia de la lengua natural) posee la peculiaridad de ofrecer distinta información a distintos lectores y permite la relectura porque permanece vivo aunque los medios varíen: esta historia sobre el doctor Wolski sería leída por extenso por los lectores españoles finiseculares, para quienes sería más familiar un discurso cultural cientificista al que podrían acceder por otros medios extraliterarios más «fidedignos» y «unidimensionales» como los propiamente científicos y no los literarios, pero sería releída por otros lectores que compraban textos breves en kioscos y que se encontraban familiarizados con otros discursos ya propios de los años 20, de modo que, seguramente, aquel discurso ya formaba parte del pasado y, como tal, resultaba atrayente, de lectura irónica o incluso crítica. En esa estructura, en ese sistema y ese código artístico la entropía se multiplica, y más cuando los lectores pueden cambiar de contexto: además, cada cultura «se caracteriza por un determinado conjunto de funciones que es servido por los correspondientes objetos de la cultura material, instituciones ideológicas, textos, etc.» (1982: 362); en particular, en ciertas situaciones histórico-literarias se pueden utilizar los textos «de otra manera», en este caso, como novela corta. Lotman afrontaba también el concepto de «literatura artística» y, de ahí, lo «alto» y lo «bajo» de ella, lo que, por otro lado, necesita de lo cultural «no literario» para su existencia y justificación. Tal bipolaridad se explicaría en contexto histórico y contribuiría al desarrollo literario; y sin dejar de trasvasarse ciertos rasgos a pesar de su constante «contraposición funcional» (Lotman, 1996: 172), según los condicionantes sociohistóricos, tanto la literatura «masiva» como la literatura «alta» o «cimera» que es la de las grandes obras (que no siempre la de las clases altas dominantes) podrían asumir diferentes significados, sean sociales, filosóficos o estéticos.

Así pues, podemos concluir que lo que «ayer», en 1894, fue novela con el título de *El doctor Wolski. Páginas de Polonia y Rusia* y, como tal género narrativo, estuvo en el «centro» de la literatura decimonónica ya finisecular, con algunas metamorfosis ajenas en el «hoy» de 1920 se convertía en novela corta y, a pesar del éxito masivo de colecciones y revistas propias del mercado editorial del momento, se instalaba en la periferia literaria (si no en una «frontera» como tal género narrativo, la que le relega en cierto modo, la que existe entre el cuento y la novela como subgéneros canonizados).[14] Así, el texto escogido de Sofía Casanova se ha metamorfoseado y se ha adaptado al medio, ha circulado y se ha trasladado por diversos contextos histórico-culturales —y sus «hemisferios»— y por diferentes géneros, aun dentro de aquella España y de la vía literaria donde, no obstante, se halla subsumida otra codificación no literaria o incluso extracultural en ciertos aspectos como la científica y toda una serie de metatextos propios de ella (lo que como tal, a pesar de lo rayano en la pseudocientífico o de lo discutible de ciertas ideas del momento, también se podría situar en un «hemisferio superior» de la cultura). El discurso cientificista así se logra «popularizar» entre otros estratos de lectores, pero también obligaría a ser reinterpretado,

[14] «En diferentes momentos históricos del desarrollo de la semiosfera, uno u otro aspecto de las funciones de la frontera puede dominar, amortiguando o aplastando enteramente al otro.
La frontera tiene también otra función en la semiosfera: es un dominio de procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia de la *oikumena* cultural, para de ahí dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas. (…) La oposición *centro/periferia* es sustituida por la oposición *ayer/hoy*» (Lotman, 1996: 28).

reposicionado, resemantizado, siempre en el interior de un discurso literario y de otra semiosfera.

BIBLIOGRAFÍA.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1998), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín,* Alicante, Universidad de Alicante.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2005), «Retórica, comunicación e interdiscursividad», en *Revista de Investigación Lingüística* n. 8, pp. 7-33.

BAQUERO GOYANES, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo XIX,* Madrid, CSIC.

CANTOS CASENAVE, Marieta (2005), *Antología del cuento español del siglo XVIII,* Madrid, Cátedra.

CASANOVA, Sofía (1919), *Sobre el Volga helado,* Madrid, Prensa Popular (colección La Novela Corta, año 4, nº 196).

—— (1920), *El doctor Wolski,* Madrid, Prensa Popular (colección La Novela Corta, año 5, nº 255).

—— (1925), *El dolor de reinar,* Madrid, Prensa Gráfica (colección La Novela Semanal, año 5, nº 213).

—— (2008), *El doctor Wolski,* Akrón, Astorga. Estudio preliminar de Kirsty Hooper.

CHEVALIER, Maxime (1999), «Prólogo», en María Jesús Lacarra (ed.), *Cuento y novela corta en España* (vol. I, «Edad Media»), Barcelona, Crítica, pp. 9-24.

CHOQUET, Fanny (2011), *Estudio de las relaciones entre producción periodística y literaria en la obra de Sofía Casanova (Mémoire de Master)*, Rennes, Université Rennes 2 - Haute Bretagne.

EBERENZ, Rolf (1989), *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista (E. Pardo Bazán, L. Alas Clarín, V. Blasco Ibáñez)*, Madrid, Gredos.

ENA BORDONADA, Ángela (ed.) (1990), *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936*), Madrid, Castalia.

GARCÍA MÍNGUEZ, Sebastiana María (2006), *Texto e imagen: la ilustración como componente semiótico-discursivo de la novela corta (1900-1936) (Tesis doctoral),* Murcia, Universidad de Murcia.

GODENNE, René (1974), *La Nouvelle française*, París, Presses Universitaires de France.

HOOPER, Kirsty (2008), «El doctor Wolski en su contexto», en Sofía Casanova, *El doctor Wolski*, Akrón, Astorga, pp. 11-50.

LOTMAN, Iuri M. (1982), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.

—— (1996), *Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.

MAGNIEN, Brigitte *et al.* (1986), *Ideología y texto en «El Cuento Semanal», 1907-1912,* Madrid, Ediciones de la Torre.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1975), *La novela corta española en el primer tercio del siglo XX. Teoría y práctica*, Murcia, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Murcia.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Rosario (1999), *Sofía Casanova: mito y literatura*, Galicia, Xunta de Galicia.

MOGIN-MARTIN, Roselyne (1988), «*La Novela Corta* (1916-1925) ou la nouvelle comme instrument de diffusion de la culture», en Claude Gaillard (dir.), *La Nouvelle (I),* Grenoble, Université Stendhal-Grenoble III, pp. 77-92.

PUJANTE SEGURA, Carmen M. (2010), «Notas para una recreación histórico-temática de la novela corta española: a propósito de las escritoras en *La Novela del Sábado* (1953-1955)», en *Castilla. Estudios de Literatura* n. 1, pp. 38-59.

RIVALAN-GUÉGO, Christine (2008), *Fruición-ficción. Novelas y novelas cortas en España (1894-1936)*, Gijón, Trea.

RUSSOTTO, Margara (1993), *Tópicos de retórica femenina. Memoria y pasión del género,* Caracas, Monte Ávila.

SIMÓN PALMER, Mª Carmen (1991), *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico,* Madrid, Castalia.

CUERPO Y MUJER: EL DISCURSO FEMINISTA DE ISABEL OYARZÁBAL

Amparo Quiles Faz
Universidad de Málaga

> Isabel Oyarzábal […] es una gran mujer, a la moderna, de espíritu amplio, comprensivo, y de una sensibilidad muy femenina, pese a su actitud feminista. […] Viste con sencillez trajes de corte viril, como su pluma, fuma tabaco rubio, lleva el pelo corto a lo *garçon*, y no gasta pendientes, símbolo de la antigua servidumbre del sexo; pero su falda corta deja ver unas piernas estupendas, dignas de Demetrio, involuntariamente excitantes y que cruza con toda naturalidad. Es una mujer seria, sin coquetería, una intelectual. (Cansinos Assens, R. 2005: p. 373)

Con estas pinceladas, no exentas de ciertas notas sexistas, describía el escritor Rafael Cansinos Assens a Isabel Oyarzábal Smith (Málaga, 1878-Méjico, 1974). Periodista, traductora, ensayista, autora teatral y novelista es considerada una de las madres del feminismo español.[1] Sus comienzos en el feminismo provienen de sus estancias en tierras escocesas, donde la joven Oyarzábal era enviada habitualmente con sus parientes maternos y donde comenzó a tener contacto con las sufragistas:

> Eunice Murray, era muy eminente en el movimiento sufragista de mujeres escocesas. Fue de ella de quien primero escuché acerca de la gran lucha que se estaba llevando a cabo en Inglaterra por los derechos de las mujeres. Me llevó con ella a algunos pueblos de los lagos de Escocia, donde dirigió varias reuniones improvisadas.[2]

Aunque en un principio Isabel Oyarzabal no se encontraba cercana al movimiento feminista, hacia 1917 sus planteamientos ideológicos habían variado sustancialmente: «Estaba muy interesada en saber del desarrollo del movimiento para la emancipación de la mujer, en el cual yo estaba ya activamente involucrada». (Oyarzábal, 2010: 174) Desde 1918 Isabel Oyarzábal militaba en la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), de la que llegó a ser presidenta.[3] También fue miembro activo del Lyceum Club Femenino de Madrid, al que, desde 1926, perteneció y fue presidenta Oyarzábal junto a María de Maeztu, Clara Campoamor y Victoria Kent, entre otras figuras: «Todas las mujeres inteligentes y progresistas, además de las esposas de los más importantes hombres de ciencia, escritores y artistas se habían hecho socias. Era el único lugar de Madrid donde se podía respirar pero, a cambio, su reputación estaba por los suelos».[4]

---

[1] Para el estudio de Isabel Oyarzábal han de verse los trabajos de: Bados Ciria, Concepción (2010, 2010b); Ballesteros García, Rosa (2002); Capdevilla-Argüelles, Neus (2009); Lizarraga Vizcarra, Isabel (2011); Martínez Gutiérrez, Josebe (2002, 2006, 2007); Navas, Gracia (2007); Nieva de la Paz, Pilar (1993, 2011); PAZ TORRES, Olga (2010); Quiles Faz, Amparo (2002, 2008, 2008b, 2012 y 2012b); Rodrigo, Antonina (1998,1999); Samblancat, Neus (2007); Servén, Carmen (2012).

[2] Oyarzábal, Isabel (2010), *He de tener libertad*, Madrid, Horas y horas, Ed. de N. Capdevilla-Argüelles, p. 90. Eunice Guthrie Murray (1878-1960) fue una importante figura del sufragismo británico y miembro activo del *Women Freedom League*.

[3] *«La primera gran organización feminista fue fundada en 1918 por la también malagueña María Espinosa de los Monteros y se autodefinía como asociación feminista de centro. Se extendió por toda España y aunque no contase con un número excesivo de socias, ofrecía servicios médicos, jurídicos y sociales. Entre sus afiliadas estuvieron las más importantes de nuestras modernas». Cfr. Matilla Quiza, María José (2002).*

[4] Oyarzábal, Isabel (2010: 200-201). Muy conocida es la anécdota de Jacinto Benavente cuando no quiso conferenciar «ni a tontas ni a locas». Por otra parte, estas mujeres fueron tachadas de no tener «ni virtud ni piedad y de ir con las piernas al aire». Se insinuaba que el Lyceum era un casino «con todo», en donde la mujer perdía el sentido de la propia dignidad y se le tildaba de «verdadera calamidad para el hogar y enemigo natural de la familia y en primer lugar del marido, cuya autoridad se invoca para poner coto a tantos males». También

Como feminista, Isabel Oyarzábal plasmó, desde 1916, sus reivindicaciones en favor de la independencia económica de la mujer burguesa dedicándole un total de veintiséis artículos en las páginas del diario madrileño *El Día*. (Quiles Faz, 2012b).

Posteriormente, siguió luchando por el voto femenino desde las páginas del diario madrileño *El Sol*[5] y concretamente en dos artículos titulados «El sufragio femenino. Lo que significa el derecho a votar» y «El sufragio femenino. II. Por lo que debe votar la mujer».[6] La consecución del sufragio femenino fue el resultado de la I Guerra Mundial en casi todos los estados del Norte de Europa; en casi todos menos en España, donde la mujer se abstenía de participar en el debate del sufragio, simplemente porque no sabía de lo que se trataba. Para la autora, el problema del sufragio iba unido a la educación, y así, las mujeres educadas en igualdad con los hombres conseguirían la victoria del voto. La mujer española era la «más dócil y abnegada del mundo» y había vivido en el tranquilo y cerrado ámbito doméstico, «apartada de la lucha, segura y tranquila dentro de su hogar», pero ahora, y movida por las circunstancias de la época, debía decidir por sí y ante sí, asumir las responsabilidades y para ello, debía acceder a los derechos que le correspondían.

Su lucha en favor del voto femenino continuó años después y así, en octubre 1923, visitó al general Primo de Rivera junto a sus colegas de ANME para pedirle el sufragio femenino:[7]

> También aduló a las mujeres, con floreados cumplidos y asegurando que nos otorgaría nuestros derechos, cosa que hizo, pero con limitaciones. Decretó el sufragio para todas las mujeres solteras y viudas, pero no para las casadas, argumentando que para otorgárselo a las casadas tendría que cambiar la ley marital española. Como ya había suprimido la constitución, esto tampoco habría presentado mayor problema aunque de poco iba a servir a las mujeres tener derecho al voto ya que el dictador habría suprimido las elecciones. (Oyarzábal, 2010: 190)

Sin embargo, tal y como delatan sus textos, su lucha no sería violenta al modo de las sufragistas británicas: «Durante años y años y por todos los medios, incluso aquellos que más en contradicción están con el carácter femenino, tales como la violencia y la excesiva publicidad, las mujeres de los países civilizados han intentado lograr […] el derecho a votar».[8]

La hostilidad y el miedo que provocaba en la sociedad española la figura de la sufragista, hicieron que se generalizara la idea de que feminismo conllevaba implícitamente la pérdida de la feminidad. Y en esta línea de armonización, Oyarzábal pedía en la mujer española la unificación de su papel de ángel del hogar —esposa y madre perfectamente

---

se aseguraba que los hijos de esas señoras altruistas eran muy desgraciados, por tener una madre `liceómana´. *Vid.* RODRIGO, Antonina «El Lyceum Club Femenino» http://www.ojosdepapel.com y Castilo, Marcia (2001).

[5] Isabel Oyarzábal se integró en la plantilla del periódico madrileño *El Sol* donde insertó una columna diaria desde su fundación el 1 de diciembre de 1917. Estos textos, firmados con el seudónimo de *Beatriz Galindo*, llevaron la cabecera de «Diario de la mujer», hasta el 14 de junio de 1918 cuando cambió por «Crónica femenina» y conforman un corpus textual de ciento treinta y ocho artículos fechados desde el 3 de diciembre de 1917 al 4 de febrero de 1921. Cfr. Quiles Faz, Amparo (2008, 2008b y 2012).

[6] *El Sol*, Madrid, 10-12-1917, p. 2 y 20-12-1917, p. 2.

[7] El 30 de octubre de 1923 Isabel Oyarzábal junto a Julia Peguero de Trallero, Matéu de Bardán y Benita Asas Manterola, en representación de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME) y otras asociaciones feministas, entregaron al general Miguel Primo de Rivera un mensaje de la Asociación Internacional para el Sufragio de la Mujer donde solicitaban el derecho al sufragio. Aunque el general expuso que estaba entre sus planes, sin embargo, matizó que «no sería integral, sino con algunas limitaciones». *Cfr. La Época*, Madrid, 31-10-1923, pp. 1-2; *El Heraldo de Madrid*, 31-10-1923, p. 1; *El Imparcial*, Madrid, 31-10-1923, p. 1 y *El Año Político*, Madrid, 1923, pp. 390-400.

[8] «El sufragio femenino. Lo I. que significa el derecho a votar», *El Sol*, Madrid, 10-12-1917, p. 2.

instruida— con el de defensora de sus derechos. En este reparto de actuaciones propugnaba situar a las mujeres en los ámbitos domésticos, dejando a los hombres las cuestiones más elevadas:

> Ocúpense los hombres, de cuanto se relaciona con la prosperidad y grandeza de una nación […]dediquen su inteligencia y actividad a cuanto constituye una fuerza cultural, agrícola, financiera o política, y dejemos a las mujeres la dirección de aquello que atañe al régimen interior doméstico —si se permite la frase— del país; sigan, en una palabra, con la nación el sistema que rige en su propia casa, y verán cómo en estrecha colaboración y armonía laboran ambos sexos con éxito, por el bien de la humanidad. La mujer tiene un don de organización excepcional y una capacidad económica extraordinaria, que bien encauzados harían de ella un elemento inapreciable y asegurarían el buen orden dentro del país, como ya lo aseguran dentro del hogar, pudiendo entonces los hombres desembarazada y libremente dedicarse a solucionar problemas de mayor cuantía y trascendencia.[9]

Palabras que coinciden plenamente con lo que afirmaba Mary Nash, al hablar de la construcción del género en España: «Ni siquiera el proceso de modernización económica, cultural y política en las primeras décadas del siglo XX que conllevó una reformulación modernizadora de un nuevo prototipo femenino —la "mujer nueva" o "mujer moderna" — cambió el eje constitutivo del discurso tradicional de la domesticidad, ya que la maternidad seguía representado la base esencial de la identidad cultural femenina».[10]

Y en este discurso ideológico, el tema del cuerpo y el reconocimiento —aceptación o rechazo— del propio ser, así como la figura materna y la educación recibida influyeron notablemente en esta autora. Así, la madre de Isabel Oyarzábal, Ana Smith Guthrie, escocesa y protestante y veinte años mayor que su marido —Juan Oyarzábal y Bucelli— fue una mujer diferente en ideología y costumbres:

> Mi madre era huérfana y estaba acostumbrada a hacer su voluntad, circunstancia que debió de ser un añadido para mi padre, cansado quizás de la conducta sumisa de las jóvenes españolas de su clase […] Si familiares y amigos discutían con él por dejar a mi madre salir sin ser acompañada por algún familiar o sirviente, como lo hacían otras damas de Málaga, o si le permitía que remara en su bote dentro y fuera del puerto, bailar, o incluso fumar, desafiando de este modo todas las ideas malagueñas de buen comportamiento para las mujeres, él invariablemente encogía los hombros y decía: ¿Qué importa si así es feliz?. (Oyarzábal, 2010: 34)

Una madre que era una *rara avis* entre las encorsetadas burguesas malagueñas y entre su propia familia política. Ejemplo de ello es la distinta educación de sus hijos[11]:

> Nuestros primos iban siempre primorosamente arreglados y caminaban de la mano de su madre o niñera mientras que yo echaba a correr con mis hermanos y quizás con otros niños de padre o madre extranjeros sin preocuparnos en absoluto de nuestro aspecto. Con frecuencia les debí de dar pena por despeinada y mal vestida. (Oyarzábal, 2010: 36)

O su oposición al *tempus lugendi* que debían llevar los niños tras la muerte de la abuela paterna:

---

[9] «El sufragio femenino. II. Por lo que debe votar la mujer», *El Sol*, Madrid, 20-12-1917, p. 2.

[10] Nash, Mary, «El aprendizaje del feminismo histórico en España». http://wiki.medialabprado.es/images/e/e6/Fem_historico_en_espa%C3%B1a_mary_nash.pdf.

[11] Samblancat señala «La extrañeza que en el círculo sagrado de los Oyarzábal ocasionaba su madre: extranjera, protestante y acostumbrada a trabajar, desaprobación extendida a sus hijos» (Samblancat, 2007: 530).

> A los pocos días, una niña me preguntó si íbamos a llevar luto. Nuestra madre no quería que vistiésemos de negro y había decidido que el uniforme gris de diario era más que suficiente, por lo que también lo llevaríamos los domingos. Esto extrañó a nuestra compañera quien se sentía superior a nosotras por haber llevado luto un año.[12]

Y no solo el luto, sino que su madre decidió que sus hijas no usaran corsés, prenda femenina que las separó del resto de alumnas del colegio religioso de la Asunción de Málaga. De nuevo, el cuerpo de Isabel la distanciaba de la supuesta «normalidad»:

> Los comentarios sobre la apariencia física rozaban a veces la crueldad. Fui blanco de la hilaridad general una temporada porque mi madre no me permitía llevar corsé. Ella pensaba que ya tendría tiempo de apretarme la cintura cuando fuese adulta y no me hiciese mucho daño. Las otras niñas se enorgullecían de sus pequeños talles de avispa y me decían que siempre me recordarían como la niña sin cintura. Al principio lograban incomodarme, pero pronto incluso este tipo de comentario solo logró provocar mi indiferencia. (*Ibidem*: 68-69)

La conciencia de no encuadrar en los moldes estéticos —el ser considerada por los demás y por ella misma como fea—, aparece desde la infancia, tal y como muestra al hablar de la admiración que sentía por su tía María Oyarzábal:

> No solamente era bella, también graciosa, encantadora e inteligente. Nunca olvidaré cuánto me gustaba que de vez en cuanto mi madre me dijera que era el vivo retrato de mi tía, pero en feo. Incluso eso me parecía un cumplido. Tenía los mismos ojos oscuros y tez pálida, pero jamás habría esperado que a mí, como a ella, me llamasen «la rosa de Bengala». (*Ibidem*: 37)

Tan insegura estuvo siempre de su belleza que, ya casada y madre de su hijo Cefito, cuando su marido, el pintor Ceferino Palencia, le propuso pintarla:

> No quería hacerme un boceto, sino un retrato de cuerpo entero a tamaño natural, una pieza que pudiera hacerle famoso. Yo me debatía entre sentimientos contradictorios al escuchar sus proyectos. Hubiera preferido que Cefe eligiese un modelo bello, quizás una mujer de cabellos claros y piel bonita. Pensaba yo que mi retrato no atraería a nadie. Cefe me miró ansiosamente, preguntándome si no estaba contenta… Lo que pasa en que me gustaría que tu modelo fuese más hermosa. Yo no lo soy lo suficiente. (*Ibidem*: 141)

Por otra parte, su relación con la moda fue ambivalente: sabía coser desde pequeña, arreglaba los trajes familiares y además de impartir múltiples conferencias sobre la moda, escribió *El traje regiona*l en 1926.[13] Pero también pasó por épocas de odio, como en su infancia, cuando rechazaba su vestido marrón, o cuando aseguraba que «como yo detestaba los lazos, tampoco se los quería poner a mi cabrita». Obviamente renegó también de todo lo que se relacionaba con el internado del Colegio de la Asunción:

---

[12] Oyarzábal, Isabel (2010: 67). Su actitud crítica ante el luto impuesto volvería a sus escritos años después, pues desde las páginas de *El Sol*, escribía: «[…] y aquí en España, donde guardamos un culto y respeto exagerados a la opinión ajena, no vendrán mal los aires de renovación en este terreno[…] El luto en España alcanza hasta a los niños. En ningún otro país del mundo se viste de negro riguroso a criaturas de uno o dos años, que no tienen ni pueden tener conocimiento del bien que perdieron». *Cfr.* «Los lutos y la guerra», *El Sol,* Madrid, 14-6-1918, p. 3.

[13] *El traje regional en España. Su importancia como expresión primitiva de los ideales estéticos del país*, Madrid, Voluntad, 1926, en donde defendía la singularidad de la indumentaria popular española frente a la vulgarización de las modas imperantes: «El día en que nuestro país caiga totalmente bajo el influjo de la moda extranjera, no cabe duda que habrá perdido uno de los aspectos más fuertes y evocados de su fisonomía especial» (12-13).

> Nos hicieron tres uniformes: dos grises y otro de un azul horroroso para los domingos… Los uniformes eran deprimentes: falda por debajo de las rodillas, chaqueta ajustada con cuello militar abrochado sobre otro de almidón blanco, delantal negro de lana y capa de la misma tela del vestido. El uniforme del domingo era igual pero sin delantal. Llevábamos trenzas apretadas y el pelo apartado de la frente por una cinta negra o azul. La nota de color la ponía una capota de franela roja, parecida a las de las mujeres de los Pirineos, y que llevábamos en el exterior…Tenía solamente siete años… y fui muy infeliz […] Cuando el curso acabó, le dijeron a mi madre que lo mejor era que me llevase a casa definitivamente, pues no tenían nada más que enseñarme. El día de mi partida me quité el uniforme y de una patada lo metí debajo de la cama. (*Ibidem*: 62 y 72)

Recuerda con clara nitidez los vestidos usados en su infancia, como el de su Primera Comunión: «Mi madre preparó cuidadosamente mi vestido, el velo y los pequeños accesorios, todo según lo indicaban las monjas. El vestido era muy sencillo, de muselina blanca con falda larga hasta el suelo y toca blanca de muselina también. Nos hicieron muchos regalos a todas: medallas y crucifijos de oro, rosarios de nácar y misales blancos». (*Ibidem*: 66)

El paso de la niñez a la pubertad y su consiguiente entrada en la vida adulta suponía todo un proceso simbólico que conllevaba cambios estructurales en el cuerpo: corte y recogido del pelo; de usar trenzas a recogido moño y el alargamiento de faldas y cubrimiento de las piernas:

> Aquella primavera, un amigo le comentó a mi padre delante de mí que mis piernas constituían una tentación y que debería cubrirlas. Deseé no tener piernas. Mi padre decidió presentarme en sociedad y vestirme de largo. El día que me recogieron las trenzas en un moño por primera vez sentí que mi cabeza era toda alfileres. Las faldas largas me resultaban incómodas y no hacía más que tropezar, cosa que divertía a mi padre sobremanera. (*Ibidem*: 75-76)

Tal vez, y como muestra de su carácter rebelde e independiente, parece que detestaba los vestidos que la constreñían y la inmovilizaban y, por ello, en sus crónicas del *El Sol*, al referirse a la moda en los niños, defendía, ante todo, la practicidad y la comodidad:

> Las madres, al vestir a sus hijos, debieran inspirarse, ante todo, en un sentido práctico y no dejarse guiar a ciegas por la moda… Es preciso, ante todo, huir de aquello que por su excesivo peso y volumen puede constituir un peligro para seres pequeños y delicados aún. No hay nada más absurdo y más triste que ver a una criaturita abrumada por un descomunal sombrero o un vestido recargado de adorno que le impuso el capricho de una mamá sin seso.[14]

Al igual que otras escritoras modernas, también su boda fue diferente, tal y como se aprecia en las escasas notas que dedica a su traje de boda:[15] «Yo quería una boda sencilla. Llevaría un vestido de calle […] Cuando María Tubau se enteró de que no iba a casarme con el convencional traje blanco, se sintió profundamente desilusionada. Así que cedí. Tampoco es que me importase demasiado». (*Ibidem*: 127)

---

[14] «La moda para los niños», *El Sol*, Madrid, 31-12-1917, p. 2. Los consejos prácticos con respecto a la indumentaria infantil se vertieron en sus crónicas periodísticas: «El niño», *La Dama y la Vida Ilustrada*, Madrid, mayo 1908, p. 15 y «La moda y los niños», *El Sol*, Madrid, 9-8-1918, p. 2.

[15] Pese a que en su Autobiografía no señala el lugar, si acaso que fue un acto muy íntimo y apenas pocos detalles más, Isabel Oyarzábal se casó en un caluroso mediodía del 6 de julio de 1909 en la capilla del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Madrid. *Cfr. La Época*, Madrid, 11-7-1909, p. 1.

La sencillez y el sentido práctico en la moda se plasmaron en sus artículos de *El Sol*. Isabel Oyarzábal era consciente, al igual que sus compañeras de generación, de que unos nuevos aires de cambio soplaban desde la vecina Europa y entre otros efectos, una nueva mujer emergía por las calles de las principales urbes: «Una joven mujer hizo su aparición desde el final de la gran guerra: una chica delgada y ágil, sin curvas, de cabello corto, cigarrillo y carnet de conducir…». (Litvak, 1992: 21) Frente a la romántica decimonónica, una nueva Eva se enfrentaba al nuevo siglo:

> Es evidente que el tipo de la mujer española va cambiando mucho en los últimos tiempos. Aquellas muchachas lánguidas y ojerizas, de tez pálida y grasienta, de movimientos cohibidos y andares recatados; de cuerpos rígidos y excesivamente gruesos, que hermanaban de un modo extraño, a veces grotesco, la pusilanimidad con la corpulencia, la falta de energía y salud con una exuberancia sorprendente, pero que hacían las delicias de nuestros padres y abuelos, van cediendo su puesto a la mujer esbelta, delgada, de cutis sonrosado y fresco, de mirada inteligente y despierta. La mujer, menos voluptuosa, indudablemente, que su antecesora, pero más espiritual, más sana y más limpia.[16]

Oyarzábal dibujaba una mujer que adoptaba nuevas formas en su indumentaria y que coincidía con el modelo femenino publicitado por Cecil Beaton en la famosa revista *Vogue*:

> Preferimos la frente alta, las narices rectas, el pecho plano y un cuerpo de colegial a los senos y caderas que parecían sandías maduras. Nos entusiasman los párpados pesados, son divertidos y elegantes. Adoramos el maquillaje […] Nos enferman las manos pequeñas y adornadas de hoyuelos y ¿por qué no?, queremos ver la estructura de los huesos y tendones. Nos alisamos el cabello con el propósito de que aparezca brillante y sedoso y para que revele la forma de nuestro cráneo. Nuestra meta es que la cabeza se vea como una pelota sobre un cuello alto y delgado.[17]

Las nuevas y modernas españolas eligieron el práctico jersey que había puesto de moda Coco Chanel y lo convirtieron en icono de la modernidad femenina:[18]

> Duquesas y menestralas, opulentas burguesas y modestas obreras gruesas y delgadas, viejas y jóvenes, todas ciñen sus cuerpos con el insustituible tejido de rigor, cuya blandura y ligereza no son las más insignificantes de sus ventajas[…] Y es que el jersey va bien a todos los tipos y a todas las edades […] Tan pronto como fue adoptado por las deportistas y estas hubieron cantado sus excelencias, pasó a ser utilizado para casa y jardín hasta convertirse inesperada y repentinamente en la prenda coqueta, atrayente e insustituible de hoy, y que lo mismo sirve para la mañana que para campo o playa y hasta para reuniones en donde no impere la etiqueta excesivamente rígida.[19]

---

[16]«El cutis y el paseo», *El Sol,* Madrid, 4-1-1918, p. 2. La moda del baño como cuidado terapéutico del cuerpo partió de Inglaterra en el XIX. Deporte y baño aparecieron pronto estrechamente unidos y el ejemplo de Inglaterra no tardó en encontrar entusiastas imitadoras en todas partes. *Vid. El salón de la moda*, 1914, nº 805, p. 178. Cit. en Pasalodos, Mercedes (2003: 136).

[17] *Vogue*, 23-5-1929, p. 38. Cit. en Litvak, Lily (1992: 21-22).

[18] Tras la I Guerra Mundial Coco Chanel revolucionó el cuerpo de las mujeres, a las que liberó del corsé y acomodó en vestidos cómodos y ligeros. Utilizó un tejido parecido al género de punto y lanzó los primeros jerseys inspirados en las prendas marineras que adoptarían las mujeres elegantes. *Cfr*. Colombani, R. (2001: 64-65).

[19] «La apoteosis del jersey», *El Sol*, Madrid, 11-1-1918, p. 2. «El cuerpo delgado, activo, se convirtió en requisito de elegancia, y para adquirirlo, las mujeres ayunaban, hacían dietas y ejercicios y disimulaban el busto con un refajo. El corsé de acero y hueso de ballena quedó fuera de moda. En vez de eso, se usaba una camisola sostén, y tal vez una faja de hule». *Cfr*. Litvak, Lily (1992: 22).

Estos cambios corporales venían provocados por unas nuevas modas en faldas y zapatos que se adaptaban a otras formas de vida. En estos años veinte, la mujer europea tomaba las calles, trabajaba y, consecuentemente, su indumentaria y su calzado se adecuaban a estas reformas. El hecho de que la moda acortara progresivamente el largo de las faldas iba a redundar de manera positiva en el calzado, haciéndolo cada vez más lujoso:

> Los pasitos menudos con que la mujer de ciudad al usar los zapatos de tacón alto se expuso a perder la fama de buena andadora conquistada por las españolas de otros tiempos, desaparecen, por fortuna; hoy en Madrid, la mujer anda como la aldeana, como la gitana; no solo moviendo los pies sino iniciando el impulso desde la cadera... Las faldas siempre cortas, y ahora estrechas por añadidura, permiten que se luzcan con la mayor libertad todas las nuevas fantasías que produce el genio creador de los zapateros.[20]

Y no sólo en los pies, sino que también en la moda de los sombreros Oyarzábal ofrecía su particular visión, ya que estos por sí solos podían alterar la belleza de un rostro:[21]

> [...] Las únicas que saben ponerse bien el sombrero son las mujeres francesas; las de los demás países rara vez aciertan; la española, que ha desechado la graciosa y clásica mantilla[22], tocado ideal para su tipo brillante, su color moreno, suele colocarse el sombrero de tal modo, que si visto de frente no resulta mal, de perfil forma una línea, un ángulo detestable; la inglesa se lo pone de manera tan extraña, que no parece sino que lo lleva sin sujetar, y que al primer movimiento, al primer soplo de aire ha de perderlo, y como opta siempre por modelos muy grandes y flexibles, creyérase al verla andar que se convierte en un ventilador ambulante en movimiento continuo; la alemana, por otra parte, no se lo pone, o por lo menos la impresión que produce es que ha colocado la cabeza y que desde cualquier altura le han echado un sombrero, y que donde cayere este, cayó y allí queda.[23]

Por otra parte, las recomendaciones sobre el cuidado del cuerpo tenían un fin más higienista que estético. En estos años se concedía a la mujer delgada mayor belleza que a la gruesa y, si se quería combatir la obesidad, se recomendaba prescindir de ciertos alimentos. El problema no radicaba solo en que perdiera su atractivo, sino en los perjuicios para la salud: perdía agilidad, capacidad para el movimiento y su aspecto joven se desvanecía. Por ello, la nueva mujer debería, ante todo, cuidar la salud y llevar una vida saludable basada en una cuidada alimentación y en la práctica deportiva:

> No hay nada más bueno para el cutis como el andar mucho al aire libre, el dar largos paseos a pesar del frío, de la lluvia, del viento que azota el rostro y sirve de excelente masaje.[24]

Si la mujer se acostumbrase a desayunar fruta y leche... si en las comidas eligiese preferentemente los platos de legumbres, y si no dejase un solo día de darse un baño general y un largo paseo, no cabe duda que su belleza aumentaría de un modo considerable.[25]

---

[20] «El calzado», *El Sol*, Madrid, 26-1-1918, p. 2. Carmen de Burgos aseguraba que: «La elegancia y distinción de una mujer podía adivinarse por medio del calzado utilizado, y en la forma en cómo se desplazaba ella, se sabía, si estaba bien calzada». *Colombine* (1920?: 161).

[21] *La mujer y la casa*, 1906, nº 16. Cit en Pasalodos, Mercedes (2003: 697).

[22] La autora defendía el uso de la clásica mantilla española en «El mantón y la mantilla», en *El traje regional, op, cit.*, pp. 21-23.

[23]« La moda en los sombreros», *El Sol*, Madrid, 2-2-1918, p. 2.

[24] «El cutis y el paseo», *El Sol*, Madrid, 4-1-1918, p. 2. Como referente acude al ejemplo de las inglesas e irlandesas: «que se pasan la mayor parte del día al aire libre y que generalmente poseen un cutis maravilloso».

[25] «El cuidado del cutis», *El Sol*, Madrid, 5-2-1918, p. 2. Ya un año antes, Oyarzábal defendía estos nuevos hábitos de vida: «En el mejoramiento físico de los españoles han reputado otras medidas sanitarias, como el

Así lo corroboraba la publicidad de la época, destinada a un nuevo tipo de mujer preocupada no sólo por su salud, sino también por su aspecto físico, «cuya intensa vida en la esfera pública la obligaba a cuidarse de un modo diferente a como lo había hecho tradicionalmente la mujer recluida en el ámbito doméstico». (Plaza Agudo, 2011: 59) Ejemplo de ello, en un anuncio del Jabón Heno de Pravia se recomendaba tanto la gimnasia como el baño diario con los jabones de dicha marca a fin de conseguir un modelo de mujer donde primase la inteligencia y la profesionalidad, pero también la salud, el bienestar y la belleza. (Plaza Agudo, 2011: 60) Unido a ello se produjo un extraordinario avance en los cosméticos, ya que la española moderna había aprendido del cine norteamericano un nuevo modelo iconográfico basado en formas de vestir, de peinarse y de maquillarse. (Litvak, 1992: 26) Pero, como siempre, la moralidad española seguía manteniendo atávicas costumbres que constreñían a las mujeres «decentes». Una de ellas era la identificación de afeites con inmoralidad; esto es, se creía que la mujer más decente era la que menos se pintaba. Y en este punto, Oyarzábal se mostraba disconforme porque «si la costumbre de pintarse la mujer no estuviera rodeada de pecaminosos sugerimientos, todas lo harían, sin escrúpulo alguno ni pesar» y señalaba directamente a los opresores: «Truenan contra tal costumbre el director de almas, en el púlpito; el moralista, en la página impresa; los padres de tradicionales preferencias, en el hogar; los maridos celosos, en el aislado paraíso de su felicidad conyugal».[26]

Otro de los temas relacionados con el cuerpo era la maternidad, sufrida por Isabel Oyarzábal de forma traumática y descrita en su Autobiografía como ejemplo de la ignorancia y del miedo, aumentado, además, por los remedios supersticiosos y el peligro de muerte que corrían parturientas y neonatos:

> Me sentí arrastrada a un abismo de dolor del que no se podía regresar. Ninguna mujer recibía ayuda contra el dolor […] Yo no tenía fuerzas ni para protestar. La agonía de las últimas horas me había llevado a la extenuación. Todo estaba resultando ser tan diferente a lo que yo había esperado. Esperaba el dolor, pero no que fuese tan fuerte…Nadie me había dicho que me sentiría como un animal acorralado y que no repararía en nada salvo en los punzantes dolores que retorcerían mi cuerpo.[27]

Esta experiencia personal la trasladó al ámbito político, identificando en sus escritos a la mujer como parte central en la regeneración de España, en una perfecta unión de la madre-patria, la madre-tierra y la madre-mujer:[28] «Jamás, aunque quisiera, me sería posible olvidar el sufrimiento de mi patria, tan amada por mí como mis propios hijos».[29]

Así pues, Isabel Oyarzábal propugnó en sus escritos y en su vida un modelo de mujer ajeno al legado tradicional, rechazando ese ángel del hogar heredado del siglo XIX «al que no podía reconocérsele actividad alguna salvo la maternidad» (Luengo, 2008: 258).

---

ejercicio, el deporte y el aire libre; todos han contribuido poderosamente a hacer de los españoles hombres y mujeres sanos […] Hasta nuestro carácter nacional se modificará gradualmente con el baño; los nervios, más aplacados, no nos dominarán como ahora, y esa constante irritabilidad, tan característica del español, será sustituida por una mayor mesura y serenidad». *Cfr.* «El baño», *El Día*, Madrid, 19-8-1917, p. 6.

[26] «Sobre si debe o no pintarse el rostro de la mujer», *El Sol*, Madrid, 6-9-1918, p. 2. Sobre la 'indecencia' de la mujer moderna decía el escritor W. Fernández Flórez: «Las mujeres en estos tiempos no tienen nada que decirnos, pero sí mucho que enseñarnos. Andan casi desnudas, lucen sus gracias físicas en los deportes y en los bailes, tan voluptuosas como no han sido jamás… Aparte su insuficiencia sentimental y su estiaje espiritual, su propio cuerpo me parece un poco de todo el mundo…». *Cfr. Por qué te engaña tu marido*, Colección la Novela de Noche, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1925, p. 76. Cit. por Reyero, Carlos (1997: 520).

[27] Oyarzábal, Isabel (2010: 136-137).

[28] El estudio de la maternidad en Isabel Oyarzábal ha de verse En Capdevilla-Argüelles, Neus (2009) y Nieva de la Paz, Pilar (2011).

[29] Oyarzábal, Isabel (2010: 444).

Y optó por la nueva mujer, aquella que fuera instruida, trabajadora e independiente, pero que, al tiempo, fuera también madre emblemática del binomio tradición y modernidad:

> Mezcla de ternura y fortaleza, enérgica en la lucha, suave en la caricia, que monte a caballo y que recite versos, que juegue al tenis y lea, y cosa y escriba; que sepa hablar, sin alardes, de negocios, y de las hadas, con entusiasmo, a los niños; que fume y que rece, que ame y haga números.[30]

Concluyamos, pues, que el discurso de Isabel Oyarzábal sobre el cuerpo femenino representa un modelo icónico, en el que el equilibrio, la sobriedad y la practicidad se agrupan en torno a esa mujer moderna que, sin olvidar su feminidad, rompía con los modelos del pasado. Sus reflexiones estaban destinadas a convertir a las españolas en emblemas de modernidad, y ser, tal y como ella misma había sido definida, iconos de mujeres serias… En suma, ser unas madres femeninas y unas modernas intelectuales.

BIBLIOGRAFÍA:

BADOS CIRIA, Concepción, (2010), «Isabel Oyarzábal, editora y redactora: *La Dama y la Vida Ilustrada*», en M. Bernard e I. Rota (Edits.), *En prensa: escritoras y periodistas en España (1900-1939),* Bergamo, University Press, 15-44.

—— (2010b), «Isabel Oyarzábal Smith: la escritura como compromiso social y político», en Mª José Porro Herrera y Blas Dueñas (Edits.), *Escritoras andaluzas y exilio*, Córdoba, Universidad y Diputación Provincial, 125-147.

BALLESTEROS GARCÍA, Rosa (2002), «Isabel Oyarzábal: una malagueña en la corte del rey Gustavo», *Jábega,* 92, pp. 111-122.

CANSINOS ASSENS, Rafael (2005), *La novela de un literato (Hombres, ideas, escenas, efemérides, anécdotas…) 3 [1922-1936],* Madrid, Alianza.

CAPDEVILLA-ARGÜELLLES, Neus (2009), «Isabel Oyarzábal de Palencia (1878-1974). Diálogo con la maternidad, la política y el dolor», en *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid, Horas y horas, pp. 52-94.

CASTILLO MARTÍN, Marcia (2001), «Contracorriente memorias de escritoras de los años veinte», *Espéculo. Revista de Estudios literarios*, 17, http://www.ucm.es/info/especulo/numero17.

COLOMBANI, R. (2001), «Coco Chanel, la mujer que puso vestido a un siglo», en *Bellas indomables. Mujeres con grandes destinos*, Madrid, Narcea, pp. 64-65.

COLOMBINE, (¿1920?), *El arte de ser elegante. Belleza y distinción*, Madrid, Sociedad Española de Librería.

LIZARRAGA VIZCARRA, Isabel (2011), «Isabel Oyarzábal Smith: autobiografía y memoria», *Brocar*, 35, pp. 39-63.

LITVAK, Lily (1992), «Una chica de pelo corto, cigarrillo y carnet de conducir. Un arquetipo femenino en la novela erótica de entreguerras», *El Bosque*, 3, pp. 19-31

LUENGO LÓPEZ, Jordi (2008), *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas de la vida urbana del primer tercio del siglo XX,* Universidad de Málaga.

MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Josebe (2002), «Isabel Oyarzábal de Palencia», en *Las intelectuales, de la Segunda República al exilio*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento, pp. 25-58.

——, (2006), «*I must have liberty*. Para una arqueología sobre la recepción internacional de la Guerra Civil», en M. Aznar Soler (Edit.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939,* Sevilla, Renacimiento, pp. 807-813.

[30] Morales, María Luz, *El Hogar y La Moda*, 25-5-1924. Cit. en Servén, Carmen (2011: 151).

——, (2007), «Lo íntimo manifiesto: Isabel Oyarzábal de Palencia», en *Exiliadas. Escritoras, guerra civil y memoria*, Barcelona, Montesinos, pp. 125-167.

MATILLA QUIZA, *Mª José (2002), «María Lejárraga y el asociacionismo femenino. 1900-1936», dialnet.unirioja.es/servlet/dcfichero_articulo?codigo=818938, pp. 1-19*

NASH, Mary, «El aprendizaje del feminismo histórico en España». http://wiki.medialabprado.es/images/e/e6/Fem_historico_en_espa%C3%B1a_mary_nash.pdf.

NAVAS, Gracia (2007), «*Silas Manner* de George Eliot, en versión de Isabel Oyarzábal de Palencia», en J. J. Zaro (edit.), *Traductores y traducciones de Literatura y Ensayo, (1835-1919)*, Granada, Comares, pp. 359-410.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1993), *Autoras dramáticas españolas entre 1918-1936: (texto y representación)*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

——, (2011), «Cambios y permanencias de la maternidad en Diálogos con el dolor (1944), de Isabel Oyarzábal Smith», *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo,* vol. 37.1, pp. 42-56.

OYARZÁBAL, Isabel, «El sufragio femenino. Lo que significa el derecho a votar», *El Sol*, Madrid, 10-12-1917, p. 2.

——, «El sufragio femenino. II. Por lo que debe votar la mujer», *El Sol*, Madrid, 20-12-1917, p. 2.

——, «La moda para los niños», *El Sol*, Madrid, 31-12-1917, p. 2.

——, «El cutis y el paseo», *El Sol,* Madrid, 4-1-1918, p. 2.

——, «La apoteosis del jersey», *El Sol*, Madrid, 11-1-1918, p. 2.

——, «El calzado», *El Sol*, Madrid, 26-1-1918, p. 2.

——, «La moda en los sombreros», *El Sol*, Madrid, 2-2-1918, p. 2.

——, «El cuidado del cutis», *El Sol*, Madrid, 5-2-1918, p. 2.

——, «El niño», *La Dama y la Vida Ilustrada*, Madrid, mayo 1908, p. 15.

——, «Los lutos y la guerra», *El Sol,* Madrid, 14-6-1918, p. 3.

——, «La moda y los niños», *El Sol*, Madrid, 9-8-1918, p. 2.

——, «Sobre si debe o no pintarse el rostro de la mujer», *El Sol*, Madrid, 6-9-1918, p. 2.

—— (1926), *El traje regional en España. Su importancia como expresión primitiva de los ideales estéticos del país*, Madrid, Voluntad.

—— (2010), *He de tener libertad*, Madrid, Horas y horas, Ed. de N. Capdevilla-Argüelles.

PASALODOS, Mercedes (2003), *El traje como reflejo de lo femenino: evolución y significado. Madrid. 1898-1915*, Madrid, Universidad Complutense.

PAZ TORRES, Olga (2010), *Isabel Oyarzábal Smith (1878-1974). Una intelectual en la Segunda República Española: del reto del discurso a los surcos del exilio*, Sevilla, Consejo Económico y Social de Andalucía.

PLAZA AGUDO, Inmaculada, (2011), *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936),* Universidad de Salamanca.

QUILES FAZ, Amparo (2002), «Isabel Oyarzábal Smith», en C. Cuevas García (dir. y ed.), *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia,* Madrid, Castalia, pp. 683-687.

——, (2008), «Periodismo y mujer: Isabel Oyarzábal y *El Sol* de Madrid (1917-1919) », en A. A. Gómez Yebra (ed.), *Patrimonio literario andaluz*, II, Málaga, Universidad-Fundación Unicaja, pp. 111-132.

——, (2008 b), «Isabel Oyarzábal Smith: mujer, prensa e ideología», en P. Nieva, F. Vilches *et alii*, (coords. y eds.), *Mujer, literatura y esfera pública, (1900-1940)*, Philadelphia, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 61-72.

——, (2011), «Dos mujeres modernas: Isabel Oyarzábal Smith (1879-1974) y Constancia de la Mora Maura (1906-1950)», en Mª J. Jiménez Tomé y A. Quiles Faz (eds.), *Memoria, escritura y voces de mujeres*, Málaga, Universidad, pp. 93-118.

——, (2012), *Mujer voto y libertad: textos feministas de Isabel Oyarzábal Smith* Sevilla, Ed. Renacimiento. (En prensa).

——, (2012b), «El porvenir de la mujer española: Isabel Oyarzábal y *El Día* de Madrid (1916-1917)», en VV.AA., *Libro Homenaje a María Teresa López Beltrán*, Universidad de Málaga. (En prensa).

REYERO, Carlos (1997), «¿Demasiado modernas? Las mujeres en las ilustraciones de novelas eróticas de entreguerras (1914-1936)», en *La mujer en el arte español*, Madrid, Edit. Alpuerto, pp. 513-523.

RODRIGO, Antonina (1998), «Isabel Oyarzábal de Palencia, primera embajadora de la República», en M. Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, Barcelona, Gexel, pp. 341-348.

——, (1999), «Isabel Oyarzábal, embajadora de la República». En *Mujer y exilio 1939*. Madrid: Compañía Literaria, pp. 309-333.

——, *El Lyceum Club Femenino*. http://www.ojosdepapel.com

SAMBLANCAT MIRANDA, Neus (2007), «Isabel Oyarzábal Smith, una mujer moderna», en *Ateneístas ilustres*. Vol. II, Madrid, Ateneo de Madrid, pp. 529-537.

SERVÉN, Carmen (2011), «*El Hogar y la Moda*: transformación de la domesticidad española a lo largo del s. XX», en VVAA. *Literatura, cine y prensa. Criterios, valores y actitudes,* Santiago de Compostela, Edit. Andavira, pp. 149-156.

—— (2012), «Mujeres y prensa: la página femenina de *El Sol* (1917-1936)», en *I Congreso Internacional de Comunicación y Género,* Sevilla, pp. 1061-1074.