ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LOS IDEALES FEMINISTAS DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA: TRATAMIENTO E IMPORTANCIA DE LOS PERSONAJES FEMENINOS DE SUS DRAMAS

Por *Víctor Cantero García*.

I. INTRODUCCIÓN.

Acostumbrados a considerar que la actividad teatral a lo largo del XIX es dominio casi exclusivo del hombre, no deja de sorprendernos que en esta centuria emerjan con fuerza personalidades literarias femeninas capaces de contradecir esta constante. Este es el caso de Gertrudis Gómez de Avellanada, dramaturga cubana afincada en España, quien con su tenacidad y empuje vino a propiciar la entrada de la mujer en el mundo de la creación dramática a mediados de este siglo. Un hecho que viene a representar toda una excepción, máxime si tenemos en cuenta que, tal como manifiesta Mª Carmen Simón Palmer: *"es algo evidente que la sociedad española del XIX, e incluso de los primeros años del XX, no acepta a la mujer que escribe, y lo más que llega a perdonarla es que haga obras consagradas a temas insustanciales y dentro de la órbita familiar".* [1]

---

[1] Simón Palmer, Carmen. "Mil escritoras del siglo XIX", en *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas.* Ed. de Aurora López y Mª Ángeles Pastor, Granada, 1989, p. 44.

Esta afirmación es compartida por otras especialistas, como es el caso de Emma Rodríguez, quien en su artículo dedicado a María Lejárraga - esposa de Gregorio Martínez Sierra - con motivo de la edición en España de su libro *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, pone de manifiesto que dicha autora: *"se mantuvo toda su vida a la sombra de su marido, el conocido dramaturgo Gregorio Martínez Sierra, escribiendo calladamente para él desde un feliz anonimato que asumió* ***en una época en la que las mujeres escritoras no lo tenían nada fácil.*** *Dicho anonimato* - continúa la articulista - *se explica por los convencionalismos de* ***una época en la que la mujer quedaba limitada a los papeles de madre y esposa"*** - opinión que es compartida por Alda Blanco, responsable de la citada edición -. Cf. Rodríguez, Emma. "El escritor era ella", en *El Mundo,* (27.11.2000).

Sin embargo, es la propia María Lejárraga quien nos explica en este texto autobiográfico las razones de su permanencia en la sombra y de su sometimiento a la voluntad de su marido, al afirmar que: *"siendo maestra de escuela, es decir, desempeñando un cargo público, no quería empañar la limpieza de mi nombre* ***con la dudosa fama que en aquella época caía como sambenito casi deshonroso sobre la mujer***

A esta excepcional personalidad literaria, cuyas creaciones dramáticas nunca han pasado inadvertidas para la crítica, prestamos nuestra atención en la presente colaboración. Y no nos mueve a ello el propósito de sacarla del olvido, sino que deseamos presentar al lector los postulados y la práctica teatral de una dramaturga que filtró con especial ingenio en sus textos su particular defensa de los ideales feministas. Ideales que eran completamente opuestos al dominio casi absoluto de los criterios masculinos en la sociedad española de la segunda mitad del XIX. El papel reivindicativo, combativo y comprometido de las protagonistas femeninas de sus dramas no sólo supera la función encomendada a las heroínas de los dramas románticos que viven a la sombra de sus homólogos masculinos - siendo la mayoría de las veces instrumentos de la voluntad de estos -, sino que saca a los personajes femeninos del cliché didáctico y moralizador en el que los tenia encasillados la "alta comedia". Mientras que los dramaturgos coetáneos, como Rodríguez Rubí, ofrecen en sus textos una visión de la mujer acorde con la finalidad moralizante de los mismos, es decir; la de ser esposa fiel, madre solícita, honesta, resignada y discreta,[2] la Avellaneda, por su parte, apuesta por la rebelión de la mujer frente al poder omnímodo del hombre y proclama la necesaria dignificación de la condición femenina en dramas como *La hija de las flores, Saúl* o *Baltasar*.

Esta actitud contestataria habría de costarle muy cara a la autora cubana, pues su empeño en defender la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, entre autores y autoras, su afán por reclamar y exigir la libertad de expresión, así como su reiterada reclamación del pago de los derechos de autor, le cerraron más de una puerta. En concreto, en 1850, un año después de que escribiera una carta a Ventura de la Vega en la que aboga por acabar con la censura incompetente y propone la defensa sin paliativos de la dignidad del escritor, la Comisión de Lectura del teatro Español se niega a leer su obra *Recaredo,* (1850). No menos importante fue la completa oposición con que se encontró al solicitar su ingreso en la Real Academia Española. Tal institución, masculina por excelencia, rechazó su petición por razones de sexo, y si a ello añadimos su condición de ser "extraña", al proceder de Cuba, todo se puso en contra de una escritora que, en opinión de Susan Kirpatrick: *"fue la primera que audazmente se adentró en un territorio que era hostil a la mujer."* [3]

---

literata". Art. cit., *El Mundo,* (27.11.2000)

Mientras no se diga lo contrario la negrita y subrayado en texto y notas son del autor del artículo.

[2] Una imagen de la mujer que nos es presentada por Amparo Quiles Fernández, quien en su artículo: " Y se abrió el telón...concepto e imagen de la mujer en las comidas de Tomás Rodríguez Rubí, (1817-1890), en *Actas del I Congreso de Historia y Crítica del teatro de comedias.* Ayuntamiento del Puerto de Santa María, 1995, pp. 171 y ss., nos precisa que tanto en sus comedias de costumbres andaluzas,(*La venta de Cárdenas, La feria de Mairena* y *Casada, virgen y mártir)* como en sus comedias de costumbres morales, (*El arte de hacer fortuna, República conyugal, Física experimental* y *La familia)* el dramaturgo nos ofrece una imagen de la mujer sometida a los dictámenes masculinos.

[3] Kirpatrick, Susan. *Las "románticas": mujeres y subjetivismo en España, 1835-1850.* Berkeley:

Todo un conjunto de obstáculos a los que nuestra dramaturga no sucumbió, antes al contrario fortalecieron su ánimo y le hicieron ratificarse en su singular apuesta por ubicar a la mujer en el lugar que la sociedad se empeñaba en negarle. Tal defensa de la feminidad toma cuerpo en un conjunto de propuestas innovadoras que en pro de la mujer son introducidas en el teatro por nuestra autora, quien, a juicio de David Thatcher Gies: *"es capaz de superar las estancadas aguas del convencionalismo propio del drama romántico de mitad del XIX."* [4]

II. EL DIFÍCIL ACCESO DE LA MUJER A LA PROFESIÓN DRAMÁTICA EN EL XIX: LA AVELLANEDA, UNA GRAN EMPRENDEDORA QUE ABRIÓ EL CAMINO.

Parece oportuno que, antes de adentrarnos en las consideraciones teatrales que nos acerquen a la importancia que la obra dramática de nuestra autora alcanzó en su época, proporcionemos al lector los datos biográficos esenciales de una personalidad tan singular como rica en vivencias. El inexcusable vínculo que liga al autor dramático con su obra se hace más patente, si cabe, en el caso de Getrudis Gómez de Avellanada, cuyos avatares incidieron, sin duda, en su predisposición a la escritura de sus dramas. Nació la escritora en Puerto Príncipe, Cuba, el 23 de marzo de 1814. Hija del capitán de navío Manuel Gómez de Avellaneda y de Felisa de Arteaga, la reconstrucción completa de su vida sigue reclamando la atención de los estudiosos y eruditos, pues tal como precisa Ricardo Gullón: *"la novelesca vida de la Avellaneda no ha sido aún reconstruida en todas sus partes. De ella queda un diario y unas cartas que están pidiendo edición crítica, realizada con competencia y rigor."*[5] Una atención que se escapa a nuestros propósitos, pues nuestras intenciones son más modestas.

Proseguimos esta breve reseña biográfica precisando que nuestra dramaturga, *"ya*

University of California Press, 1988, p. 133.

De las legítimas aspiraciones de la Avellaneda a ingresar en la Real Academia Española nos da más pormenores Emilio Cotarelo y Mori, quien señala que: *"el nueve de enero de 1853 falleció en esta Corte el insigne poeta Juan Nicasio Gallego, individuo de número de la Real Academia Española y secretario perpetuo de ella, y* ***la Avellaneda aspiró a sucederle en el primero de dichos puestos."*** Cf. Cotarelo y Mori, Emilio. La Avellaneda y sus obras. Madrid. Tipografía de Archivos, 1930, p. 241.

[4] Thatcher Gies, David. *El teatro en la España del siglo XIX.* Cambridge. University Press, 1996, pp. 268 y ss.

[5] Gullón, Ricardo. "Tula, la incomprendida", en *Ínsula,* 62, (1951), p. 3 Una labor, continúa el crítico, que: *"confío pronto algún estudioso emprenderá, dedicándose a trabajar sobre estos documentos que por su rareza, (dada la infrecuencia con que confesiones de este carácter se producen en el ámbito de la literatura española) y por su valor en cuanto a la dilucidación de la psicología de su autora, deben ser analizados cuidadosamente y utilizados con tanta pulcritud como cautela. Entre las conclusiones que habrán de deducirse de tal análisis hay una anticipable desde ahora:* ***la perfecta feminidad de esta mujer****, cuyo espíritu libre y animoso, si hizo errar a Bretón en su diagnóstico, no equivocó el de Menéndez Pelayo ni el del perspicaz Valera."*

en su juventud, por razones de salud, se trasladó a Santiago de Cuba, tras negarse a aceptar un matrimonio impuesto. En abril de 1836 parte con su familia hacia Burdeos y de allí pasa a La Coruña."[6] Tras esta primera toma de contacto con nuestro país, en 1839 marcha hacia Sevilla y más tarde se instala en Cádiz, donde publica sus primeros versos en el periódico *La Aurora,* el cual era dirigido por D. Manuel Cañete. Este mismo año conoce a Ignacio Cepeda, de quien se enamorará y a quien dedica muchas de sus cartas durante largos años. Sin embargo, aquella relación no prosperó, pues, tal como nos precisa Julio Cejador y Frauca, *"no habiéndole correspondido con el inmenso amor que ella le profesara, casó en 1846 con Pedro Sabater, literato y político valenciano. A los ocho años de este matrimonio quedó viuda y se retiró al convento de Loreto, en Burdeos, donde escribió un hermoso Devocionario en verso."* [7]

Fracasos sentimentales al margen, nuestra autora ya en 1840 estaba instalada en Madrid, había leído sus versos en el Liceo y era ya reconocida como gran poetisa por todos los renombrados literatos del momento: el Duque de Frías, Nicasio Gallego, Quintana, Espronceda, Zorrilla, Tassara, Roca de Togores, Pastor Díaz, Bretón y Hartzenbusch. No obstante, ni la fama ni el renombre alcanzados en los círculos literarios eran suficientes para llenar la soledad de un corazón tan apasionado como el de Tula, - seudónimo con el que era conocida entre los más allegados -, y en 1855 se casó con Domingo Verdugo Masieu, coronel de artillería, ayudante de campo del rey y diputado en Cortes.[8] Un segundo enlace que tampoco comenzó con buen pie, pues en abril de 1858, a los cinco días de haber estrenado *Baltasar,* su drama más famoso, su segundo esposo - declarado firme partidario del Gobierno de Serrano - sufre un atentado que estuvo a punto de costarle la vida. Aún convaleciente, el propio Serrano lo nombra embajador en La Habana, a donde se traslada con la Avellaneda. De allí viajan a Estados Unidos y más tarde a Francia donde el reconocido militar muere en 1863. De nuevo viuda, nuestra autora regresa a Sevilla en 1865 y al poco tiempo se ubica de nuevo en Madrid. Entregada de lleno a su actividad literaria, opta sin éxito a la plaza de la Real Academia Española que dejara vacante su amigo Nicasio Gallego. Tras una vida de luchas y contrariedades, muere en Sevilla el 1 de febrero de 1873.

Expuesto este breve apunte biográfico, estamos ya en disposición de afrontar el primer contenido de nuestra colaboración; a saber: el conocimiento de los muchos obstáculos que la Avellaneda hubo de superar para abrirse camino en un panorama

---

[6] Simón Palmer, Mª Carmen. *Escritoras españolas del siglo XIX: manual biobibliográfico.* Madrid. Castalia, 1991, p. 311.

[7] Cejador y Frauca, Julio. *Historia de la Lengua y Literatura Española.* Tomo VII. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, p. 289.

[8] Esta necesidad por llenar sus carencias afectivas es propia de la Avellaneda, en cuya vida no faltan elementos de pasión, arrojo y aventura, que lentamente se decantarán y cederán ante ideales de vida apacible, remansada y segura. Así nos lo da a entender Ricardo Gullón al afirmar que: *"la evolución afectiva de la Avellaneda pasó de los turbulentos amores con Tassara y la ambigua relación con el mediocre Ignacio Cepeda a la boda con Pedro Sabater y al segundo matrimonio con el coronel Verdugo; todos ellos enlaces de simpatía y conveniencia, pero nada más."*. Cf. Ricardo Gullón. Art. cit., p. 3.

teatral claramente dominado por los hombres. Dicho conocimiento nos permitirá valorar el arrojo y la valentía de una mujer que sentó precedente a la hora de reivindicar la igualdad de trato y de derechos para las dramaturgas, hasta entonces relegadas a un segundo plano.[9] Un trato injusto que comenzará a cambiar a mediados del XIX, momento en el que las mujeres escritoras comienzan a ser más activas y combativas. [10]

El origen de todas las contrariedades que nuestra autora hubo de soportar hemos de encontrarlo en el menosprecio absoluto con el que era tratada la mujer escritora en aquella sociedad decimonónica, pues, tal como nos señala Blanca de los Ríos, *"la mujer que escribe es para la generalidad de la gente un caso inaguantable de chifladura o pedantería. El ideal es que las señoritas no sepan nada de nada fuera de tocar la Rapsodia húngara y cantar las Romanzas de Testi."* [11] Un claro desdén que es puesto de manifiesto sin ninguna ambigüedad por sus homólogos, quienes, tal como precisa Carmen Simón Palmer, *"ven en las escritoras unas marisabidillas, que van a aprovechar cualquier momento para hacer alardes de su erudición, que viven en otro mundo y lo peor de todo, que no cumplen con sus obligaciones domésticas a las que están obligadas por naturaleza."*[12] Esta actitud machista es criticada por Concepción Jimeno de Flaquer, representante del feminismo moderado de la época, la cual ataca duramente la conducta del hombre español que permite a la mujer ser frívola, vana, aturdida, ligera, superficial, beata y coqueta; pero no le consiente ser escritora.

No pudo la Avellaneda librarse de tanta envidia y tanto afán por relegar a la mujer

---

[9] Una situación que, en opinión de Cristina Enriquez de Salamanca, comienza a cambiar cuando: *"la fiebre literaria de la segunda mitad del XIX, que surge cuando los editores descubren las posibilidades comerciales de la novela, arrastra también a las mujeres"*. Cf. Enriquez de Salamanca, Cristina. "¿Quién era la escritora del siglo XIX? " en *Letras Peninsulares,* 2, (1989), p. 197.

[10] Una circunstancia que es aún más digna de tener en cuanta cuando comprobamos que estas mujeres han sido excomulgadas durante mucho tiempo de los manuales al uso de la literatura española. En concreto la Avellaneda es la única dramaturga que se cita en *Historia del teatro en España,* Tomo II, Madrid, Taurus, 1988, de Díez Borque. Del mismo modo tan sólo Acuña, García Balmaseda, Echegaray y Silva figuran en *Women Writers of Spain: An Annoted Bibliography,* (New York: Greenwood Press, 1986), de Caroline Galerstein.

[11] De los Ríos, Blanca, en *La Correspondencia de España,* (16.3.1911)

[12] Simón Palmer, Carmen. Art.cit., p. 44.

Este desprecio de los escritores hacia las mujeres como posibles competidoras, junto a la fuerza de los prejuicios sociales eran, entre otras, las razones que justificaban el anonimato de muchas de ellas. Así nos lo da a entender Lourdes Ventura, quien en un artículo dedicado al desenmascaramiento de Madame Collete como autora de las obras firmadas por Willy, su marido, nos señala que, *"no era fácil ser mujer y escritora en el pasado y muchas autoras preferían no dar la cara para librarse de los prejuicios de género de su tiempo. Collete y sus antecesoras tuvieron que soportar la desconfianza de una sociedad que veía en* ***la escritura algo peligroso y libertino, por un lado, o algo cursi y sentimentaloide por el otro extremo"*** Cf. Ventura, Lourdes. " Mujeres ocultas tras la identidad ajena", en *El Mundo,* (27.11.2000). Si a ello añadimos la desorientación que padecían sobre la propia identidad como mujeres y escritoras, la ausencia de una instrucción formal, el desconocimiento de una tradición propia de la literatura de mujeres y los consejos no siempre bienintencionados de sus colegas masculinos, podremos contar con algunas de las claves que nos expliquen el deseo de estas mujeres de pasar desapercibidas, a sabiendas de que, en muchos de los casos, sus capacidades literarias eras explotadas por sus propios maridos.

escritora a un segundo plano. En su caso no encontraron sus oponentes mejor modo de ridiculizarla que aplicar a su talento el calificativo de "varonil". Una calificación que es llevada hasta el ridículo más extremo por Teodoro Llorente, quien en un artículo dedicado a Elena Gómez, sobrina de nuestra autora, llega a afirmar que a Tula, *"le gustaban los hombres no por ser hombres, sino por no ser mujeres"* [13] Ni este ni otros ataques hicieron mella en el ánimo de la dramaturga, la cual no gastó el tiempo en replicar a acusaciones sin fundamento, sino que lo empleó en granjearse la amistad de aquellos compañeros de profesión con los que podía hacer frente común a la hora de defender sus opiniones frente a sus contrarios. Tan pronto llegó a Madrid a finales de agosto de 1840 tomó contacto con una de las personalidades literarias más influyentes del momento: D. Juan Nicasio Gallego. Desde el comienzo de su carrera lo tuvo a su lado como promotor, crítico y cariñoso consejero, circunstancia que le abrió de par en par las puertas de todos los círculos literarios. A esta amistad permanente de Gallego ha de sumarse la que le brindó Quintana desde que nuestra autora llegase a España. Las relaciones entre ambos fueron cordiales y fluidas a lo largo de los quince años que le quedaron de vida a Quintana, el cual en 1844 dirige a la Avellaneda un soneto aplaudiendo el éxito que había obtenido en su representación de *Alfonso Munio*. No menos singular es la admiración que le profesa Zorrilla, cuyo *D. Juan Tenorio* fue una fuente de inspiración para algunos de sus dramas.

Esta admiración y este reconocimiento público eran el arma más eficaz para dejar sin argumentos a quienes pretendían ridiculizarla, máxime si tenemos en cuenta que esta consideración y aprecio venían a poner de manifiesto que su condición de mujer no estaba reñida con su talento y su capacidad de creación literaria. Una capacidad y un ingenio que, en opinión de Ricardo Gallón, no eran nada comunes, pues, *"para sus contemporáneos D. Juan Nicasio Gallego hasta D. Juan Valera, fue Gertrudis la primera entre cuantas personas de su sexo han pulsado la lira castellana, así en este como en los pasados siglos. Se la consideró - y no sin razón - como una mujer impar, especie de prodigio capaz de transmutar en luz la sombra, en poesía la banalidad. La estimaron los doctos, alcanzó la popularidad y el éxito, y los poetas la reconocieron como una más entre ellos."* [14]

Sin embargo, tanto reconocimiento a su labor no fue suficiente para vencer el último y decisivo obstáculo: su deseo de ingresar como miembro de número en la Real Academia Española. Habiendo fallecido el 9 de enero de 1853 su amigo e insigne poeta D. Nicasio Gallego, individuo de número y secretario perpetuo de la citada institución, la Avellaneda aspiró a sucederle. Contaba nuestra autora a su favor con la voluntad del

---

[13] Llorente, Teodoro, en *El Museo Literario,* Valencia, (15.5.1864)

[14] Ricardo Gullón, Art. cit. p. 3 . A este renacimiento se suma el propio Menéndez Pelayo, quien, tal como nos explica Julio Cejador y Frauca, valora su teatro como nobilísimo, pues: *"en la elocuencia trágica no cede en importancia a ninguno de sus contemporáneos, salvo a Hartzenbusch. Tiene su manera original intermedia entre la tragedia clásica y el drama romántico, tomando de la una la pompa, de la otra, la variedad y el movimiento."* Cf. Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana,* Tomo I, Madrid, Editora Nacional, 1948, p. 265

académico difunto, quien en reiteradas ocasiones había manifestado su deseo de ver a quien consideraba como su discípula entre los socios de la Academia. A los deseos de Gallego se sumaba el apoyo de otros académicos, entre los que se destacan: Quintana, Eugenio de Tapia, Fermín de la Puente, Juan de la Pezuela, Pastor Díaz, Joaquín Francisco Pachecho y el Duque de Rivas.

Con estos avales, y a sabiendas de que para lograr la plaza debía competir con Luis José Sartorius, Conde de San Luis - exministro muy influyente que ese mismo año alcanza el puesto de Presidente del Consejo de Ministros -, la Avellanada presenta su solicitud formal el 3 de febrero de 1853. Acabada la lectura de la instancia, el secretario de la Academia, que a la sazón lo era Manuel Bretón de los Herreros, creyó su deber que se consultase a la Academia si la letra de sus Estatutos y las prácticas de dicho Cuerpo de Académicos otorgaba o no la admisión de señoras. Realizada la oportuna consulta, la decisión tomada por los académicos nos la relata así Emilio Cotarelo y Mori: *"el día 10 de febrero se aprobó por votación la exclusión de las mujeres de la Academia, y por unanimidad se acordó que el Director y Secretario en nombre de la misma, manifestaran a la Sra. Avellaneda que la corporación admiraba el ingenio de que tantas y tan variadas pruebas había dado en sus obras literarias y que lamentaba no poder condescender con su solicitud por el acuerdo de carácter general que habían tomado."* [15]

En esta ocasión el rechazo a sus pretensiones fue más fuerte que su valentía y supuso una auténtica derrota personal para la autora, la cual lo recibió con amargo dolor y resignación. Dolorida por tal contratiempo tuvo que soportar las burlas y el escarnio se sus enemigos dispuestos a hacer leña del árbol caído. A partir de este momento le declararán la guerra abierta tanto Manuel Cañete, quien antaño fuera su amigo, mediante los ataques que le dirige en *El Heraldo,* periódico personalmente editado por el Conde de San Luis, como Aureliano Fernández Guerra en sus revistas dramáticas publicadas en *La España,* periódico moderado. En realidad, todos estos ataques no pasarían de ser simples pataletas, pues a estas alturas la Avellaneda ya había logrado su principal cometido: abrir el camino a cuantas mujeres españolas aspirasen a entrar en la élite de nuestras letras. De hecho, sus esfuerzos se verán recompensados con la entrada en escena de personalidades tan notorias como Rosario Acuña (1851-1923). Mujer valiente donde las hubo, siempre dispuesta a desafiar a aquella sociedad fue capaz de subirse a la tribuna del Ateneo madrileño. Acuña, tal como nos señala David Thatcher Gies, *"sí tomó una postura enérgica de defensa de la libertad, que en combinación con su evidente talento para la provocación y la franqueza, le ha valido el calificativo de pionera en la literatura femenina del librepensamiento español."* [16]

El ejemplo cundió y los pasos de la Avellaneda son seguidos por una larga nómina de mujeres, quienes a partir de la segunda mitad del XIX logran ganarse cierta fama tanto en Madrid como en provincias. Destacamos entre ellas a Julia de Asensi, Camila

---

[15] Cotarelo y Mori, Emilio. *La Avellaneda y su obra.* Madrid. Tipografía de Archivos, 1930, p. 252.

[16] Thatcher Gies, David. *Ob. Cit.,* p. 289.

Calderón, Emilia Calé, Isabel Cheix Martínez, Rosa de Eguilaz y Renart,[17] Joaquina García Balmaseda,[18] María Gertrudis Garecabe y Enriqueta Lozano. [19]

III.- GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA Y SU PECULIAR CONCEPTO DEL DRAMA ROMÁNTICO:

Establecido el marco sobre el que nuestra autora dejó bien sentada su importancia como dramaturga y sin ánimo de realizar un exhaustivo repaso a su extensa producción teatral, ya que, *"a partir de 1850 se dedicó casi de forma exclusiva al teatro, cultivando no sólo el drama romántico, con deje de tragedia clásica, sino que aspiró a triunfar hasta en la comedia urbana, que por entonces comenzaba a tener auge, y muy especialmente en el drama histórico sin crímenes"* [20], vamos a intentar descifrar su peculiar modo de entender el arte teatral, a la par que ubicamos su producción dentro del llamado "drama romántico".

Comencemos por señalar que tanto por su formación netamente romántica, como por el influjo que recibe de sus maestros preferidos - Quintana, Gallego y Tassara -, la Avellaneda ha de inscribirse dentro de la segunda generación romántica o generación de los cincuenta. Una generación que se caracterizó más por servir de puente hacia el postromanticismo que por la innovación, con excepción de autores como Tamayo y Baus, Nuñez de Arce, López de Ayala y la propia Avellaneda, los cuales lograron abrirse paso en las estancadas aguas del convencionalismo. En el caso de nuestra autora, podemos afirmar que todas sus producciones dramáticas, desde su primer éxito con el drama histórico *Alfonso Munio* (1844), hasta su triunfo más notorio con el drama bíblico *Baltasar* (1858), constituyen una valiosa aportación al teatro romántico. Tal aportación es especialmente significativa, pues tal como opina José Mª Castro Calvo, *"Gertrudis Gómez de Avellaneda tiene una significación extraordinariamente vitalista. Para ella el romanticismo no es decadencia, nostalgia, elegía, en suma; sino enardecimiento, rotundidad de la naturaleza. Por esa razón*

---

[17] Hija del dramaturgo sanluqueño Luis de Eguilaz, (Sanlúcar de Barrameda, 1830-Madrid, 1874).Tal como nos precisa Tomás Rodríguez Sánchez, ella, *"era hija huérfana de Luis de Eguilaz y descendiente de Francisco Renart, iniciador del teatro catalán."* Cf. Rodríguez Sánchez, Tomás. *Catálogo de dramaturgos españoles del XIX.* Madrid. Fundación Universitaria Española, 1994, p.197.

[18] De la cual nos dice Ermano Caldera que: *"además de dramaturga fue actriz y cuyo nombre está ligado a una infinidad de escritos, entre traducciones, poesías y varios tratados sobre educación de la mujer y labores femeninas",* Cf. Caldera Ermano. "Los personajes femeninos en el teatro de Joaquina Balmaseda y Enriqueta Lozano", en *Escritoras románticas españolas.* Ed. de Marina Mayoral. Madrid. Fundación Banco Exterior, 1990, p. 208.

[19] De quien el mismo E. Caldera nos dice, *"Enriqueta Lozano tal vez tuviera un instinto teatral inferior al de su contemporánea García Balmaseda, pues asistimos en su obra dramática a la yuxtaposición de monólogos, de exhalaciones sentimentales que llevan más bien al mundo de la lírica que al juego dramático. Tal ineptitud para el diálogo se hace fuertemente descubierta en su drama postrero,* ***La primera duda****".* Cf. Ermano Caldera, Art. cit., p. 211.

[20] Emilio Cotarelo y Mori, *Ob. cit.,* p. 212.

quien se acerca a esta gran escritora habrá de hacer un caso aparte en el mundo de las letras, diríamos un caso excepcional." [21]

Sin embargo, la contribución de la dramaturga cubana al éxito del teatro romántico va más allá de la buena factura de sus obras. Ella añade algo en sus textos que es consustancial a su persona, a saber: la visión feminista de la realidad. Una visión que es de gran importancia, pues, tal como sostiene Ricardo Gullón, *"sin Gertrudis Gómez de Avellenada a nuestro teatro romántico le faltaría algo esencial:* ***la presencia de una viva llama femenina****, de una musa apasionada y temeraria, cuyos actos dieron testimonio de claro e impetuoso corazón."*[22] A través de esta inclusión de los valores femeninos en sus dramas, la autora devuelve al teatro romántico uno de sus componentes más genuinos: el de ser un instrumento revolucionario; es decir, el de servir de plataforma ideológica en la lucha contra los viejos esquemas sociales que seguían sofocando las ansias de libertad y emancipación de las mujeres en pleno siglo XIX. Por ello, y al margen de la fluctuación de la Avellaneda entre el clasicismo formal de Quintana y los cánones teatrales puramente románticos, nuestra autora no nos presenta en escena el arquetipo de héroe romántico capaz de vencer todas las adversidades, sino que opta por ofrecernos un conjunto de caracteres femeninos cuya misión básica será desestabilizar un orden social en el que la mujer reclama un papel muy por encima de lo meramente secundario. Este es el caso de obras como *La hija de las flores* (1852), *La aventurera* (1853), *La sonámbula* (1854), *La hija del rey René* (1855) o *Baltasar* (1858).

Pero esta especial consideración de la importancia de la mujer en algunos de sus dramas no pasaría de ser una mera anécdota si sus creaciones dramáticas no contasen con otras características que la hiciesen equiparable en productividad y creatividad a muchos de sus homólogos masculinos, superando muchas veces a éstos en aceptación popular, por lo que asentimos con Francisco Ruiz Ramón, en que: *"la Avellaneda fue romántica por su vida apasionada e impetuosa, y que por su sensibilidad su teatro no responde ni a los cánones románticos ni a la fórmula del drama histórico español, pues aunque pleno de una visión romántica de la existencia, sustentado en su propia experiencia vital tan rica en incidentes, siempre aparece en la construcción de sus mejores dramas un* ***agudo sentido de la disciplina y de la construcción en la composición de la acción, así como un adecuado estudio de los caracteres."***[23] Unas características que ya se perciben en *Leoncia,* (1840), estrenada en Sevilla a los cuatro meses de su llegada a España, y en la que, tal como opina Carmen Bravo Villasante, se contiene, *"el germen de los rasgos distintivos del estilo dramático de la Avellaneda: forma clásica heredada de sus maestros Quintana*

---

[21] Castro y Calvo, José María. *Las obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda.* Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid, 1974, p. 13.

[22] Ricardo Gullón, Art. cit., p. 3.

[23] Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español, (desde sus orígenes a 1900),* Madrid. Cátedra, 1979, pp. 333-337.

y Alfieri, y el romanticismo desaforado de Dumas, Víctor Hugo, y de los recientes triunfadores: García Gutiérrez, Duque de Rivas, Hartzenbusch y Zorrilla." [24]

Contando con estos presupuestos dramáticos, nuestra poetisa cultivó los más variados géneros teatrales y fue una clara muestra del hibridismo genérico muy constante en la época. En este sentido, al igual que José María Díaz, Ventura de la Vega o Tamayo y Baus, oscila entre el drama histórico y la tragedia, pasando por piezas de contenido religioso. Una variedad de géneros que, como afirma Jesús Rubio Jiménez, *"hace de la Avellaneda un típico ejemplo de aquel hibridismo, pues aunque la autora ensaya géneros tan rígidos como la tragedia, su desbordante personalidad tiende a proyectarse en los personajes protagonistas"*. [25]

Esta plena dedicación de la dramaturga a la creación teatral favoreció que tomara parte en todas las controversias que sobre el estado del teatro se suscitaron a mediados del XIX. Partidaria del teatro español y contraria a las imitaciones extranjeras, se mantuvo en todo momento en estrecho contacto con sus compañeros de profesión, y, al igual que gran parte de ellos, expresó su opinión sobre los males y el deterioro que aquejaban al teatro decimonómico. Era firme defensora de los derechos de los autores y opuesta al excesivo influjo y poder de la censura; por ello, en carta escrita a Ventura de la Vega en 1849, le pide que intervenga ante las autoridades para poner fin a tanto atropello. Una súplica que a continuación reproducimos:

> "No permita usted que se humille tanto a los pobres poetas que para darles el derecho de ser juzgados por el público hayan de someterse antes a ser juzgados por malos poetastros y ruines folletinistas...
>
> Para mi nada pero pido altamente por la dignidad del poeta. Si se establece una junta censora como la que hubo últimamente, en la que al lado de nombres respetables se permitieron colocar los de Carruzo y no se cuántos más oscuros, por mi parte quedaré excluida del teatro, quedaré condenada a quemar mis dramas, porque jamás los sujetaré a la censura de un comité semejante. No me desdeño de ser poeta ni confesar que necesito del producto de mis trabajos; pero no me desdeño porque antes moriría de hambre que degradar lo más mínimo la dignidad que en mi cuerpo alcanza la poesía; porque antes inutilizaría mi talento que rebajar mi carácter." [26]

Unas manifestaciones que son tan sólo una muestra del sano orgullo y del legítimo interés de la Avellaneda por apartar su labor dramática de juicios partidarios. Este posicionamiento, así como su inclinación amistosa por autores como Quintana, Pastor

---

[24] Bravo Villasante, Carmen. *Una vida romántica: la Avellaneda.* Barcelona. Edhasa, 1963, p. 63.

[25] Rubio Jiménez, Jesús. "El teatro en el siglo XIX", en *Historia del teatro en España*, Ed. José Mª Diez Borque, Madrid, Taurus, 1988, p. 643.

[26] Lozano Girao, Pilar. "El archivo epistolar de Ventura de la Vega", en *Revista de Literatura,* 13, (1958), p. 136.

Díaz y Eugenio de Tapia, entre otros, le acarreó no pocas enemistades. Fueron los denominados en el argot teatral como "polacos"[27] los que más la atacaron. Ataques y críticas que no lograron sino reafirmar sus convicciones por defender el libre ejercicio de la profesión dramática, con independencia del sexo de quien la ejerciera.

IV.- LA AVELLANEDA Y LA IMPRONTA FEMINISTA DE SUS DRAMAS: HACIA UN NUEVO MODELO DE MUJER.

Ha llegado el momento de analizar el tratamiento que los caracteres femeninos de algunos de sus dramas reciben por parte de su creadora. Tal análisis ha de resultar una demostración práctica del empeño con el que la Avellaneda pretendió cambiar en su época el rol tradicionalmente adjudicado a la mujer, así como una clara manifestación de su afán por defender sus tesis feministas.[28]

Su *"extraordinaria condición de mujer, con todos los matices de la feminidad acumulada"* [29] le facilitó su conversión en defensora de los derechos de sus compañeras de sexo, pues tal como nos precisa Ricardo Gullón, la Avellaneda: *"contó con un dinamismo nada tropical y con una energía que le permitió atravesar por la vida con predatorio ademán, arrojándose a realizar lo posible y aún aquello que* ***a su condición*** *o a sus fuerzas le estaba vedado."* [30]

Sin embargo, este perfil caracterológico no es suficiente argumento para que comprendamos en su justa medida el ahínco con el que la Avellaneda acometió en sus textos teatrales la proclamación de la mujer como ser libre, independiente y emancipado de los convencionalismos sociales. Tal profunda convicción nace en ella, como sostiene Enrique A. Laguerre, *"de su persistente insatisfacción como mujer en un siglo en el que a estas se les negaban muchas de las libertades. Ella no aceptó a su padrastro cuando a los nueve años lo tuvo, de adolescente buscaba un bien que no encontraba y que acaso no existe sobre la tierra y de adulta se manifiesta contraria a la envidiosa turba de mujeres envilecidas por la esclavitud social. Anticonvencio-*

---

[27] Mote aplicado a uno de los partidos políticos que gobernó España desde 1850 a 1854, así como a sus simpatizantes.

[28] Esta iniciativa que convierte a su teatro en un trampolín para la pública exposición de sus postulados en pro de la mujer no hubiera sido posible si su carácter y su forma de ser no fueran afines con dichos principios. Ella misma es, tal como sostiene Menéndez Pelayo, *"mujer, y muy mujer, y precisamente lo mejor que hay en su poesía son* ***los sentimientos de mujer****, así en las efusiones del amor humano como en las del amor divino. Lo que la hace inmortal no sólo en la poesía lírica española, sino en cualquier otro país y tiempo, es la expresión ya indómita, ya soberbia, ya mansa y resignada, ya ardiente e impetuosa, ya mística y profunda de todos los anhelos, tristezas, pasiones, desencantos, tormentas y naufragios* ***del alma femenina. Lo femenino eterno es lo que ella ha expresado y es lo característico de su arte****: la expresión rotunda, grandilocuente, magnífica, prueba que era gran artista y espíritu muy literario quien acertó a encontrarla, pero no* ***espíritu que hubiese renegado de su sexo****, ni renegado de la envoltura en que Dios quiso encerrarle."* Cf. M. Pelayo. *Ob. cit,* p. 265

[29] José Mª Castro y Calvo, *Ob. cit.,* p. 13.

[30] Ricardo Gullón, Art. cit., p. 3.

nalista plena, ***no puede tolerar a las mujeres que comen, duermen y vegetan, a las cuales el mundo llama muchas veces sensatas."*** [31]

[32]Respetando, dentro de lo posible, el orden cronológico del estreno de sus textos, veamos de un modo práctico cómo la Avellaneda plasma en ellos sus alegatos feministas:

IV. 1. Fromilde o la libertad de amar a quien se desea:

El 13 de junio de 1844 estrena la autora su primera tragedia *Alfonso Munio,* la cual tuvo un gran eco popular. En una dedicatoria muy cariñosa del texto a su hermano Manuel, que representa la rama familiar de Alfonso Munio de la que ella supone que desciende, le explica el origen de su obra inspirada en un libro que el autor Rodrigo Menéndez y Silva escribió en de 1648. La acción del drama se centra en los acontecimientos políticos sucedidos en Toledo en 1140. En dicha ciudad se produce el enlace concertado entre D. Sancho y Dña. Blanca, a los efectos de unir los reinos de Castilla y Navarra.

Este anuncio de boda forzosa lastima el corazón de Fromilde, hija del caudillo Alfonso Munio, la cual ama a Sancho. Sorprendidos los amantes en la intimidad justo en la noche previa al oficial enlace, Munio da muerte a su hija por tal atrevimiento. Reconocida con el tiempo su equivocación, Munio es presentado al público como un padre infeliz, pero arrepentido. De este modo, y tal como reseñan las críticas de la época, los espectadores podían percibir los efectos morales que estos excesos de violencia producen.

La gran injusticia, cometida con el asesinato injustificado de Fromilde, es aprovechada por la Avellaneda para reivindicar de forma clara el derecho de toda mujer a escoger libremente al ser amado. Sobre dicha elección es preguntada Fromilde, quien por temor y respeto guarda silencio:

---

[31] Laguerre, Enrique A. "La mujer en las tragedias de la Avellaneda", en *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda.* Ed. de Gladys Zaldívar y Rosa Mª Cabrera. Ediciones Universal. Miami, 1989, p.185

[32] Este conjunto de insatisfacciones, que le impedían expresar con plenitud y transparencia sus convicciones y principios sobre el hecho de ser mujer, contribuyeron a que se aferrase a su libertad individual como único reducto intocable. Como adolescente desafía las órdenes impuestas por la familia y rechaza al hombre que le imponen como esposo. En Galicia le acusan sus propios familiares de atea por leer a Rouseau y por comer manteca los viernes, y ella, que se considera hija de su siglo, se encuentra a causa de tanta imposición como extranjera en el mundo que le toca vivir y aislada por la naturaleza. Tan sólo cuando llega a Madrid en 1840 sus ansias de libertad se ven plenamente satisfechas y se siente en perfecta independencia. Estas mismas ansias son las que mueven su pluma en pro de la defensa de los derechos femeninos, al mismo tiempo que la convierten en; *"ardiente defensora de las ideas de libertad y progreso, haciendo de su vida fehaciente ejemplo de ello",* tal como afirma E. Santos Nelly. Cf. Santos Nelly, E. "Las ideas femeninas de Gertrudis Gómez de Avellaneda", en *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda.* Ed. de Gladys Zaldívar y Rosa Mª Cabrera. Ediciones Universal. Miami, 1989,p. 125

Munio: *"Dime Fromilde, si el amor de D. Pedro no te halaga,*
dime qué caballero hay en Castilla
que mereciendo tu ternura casta,
pueda a ti unirse en lazo venturoso."
(Acto 2, Escena II) [33]

Un silencio forzado por la imposición de la voluntad paterna contra la que la Avellaneda proclama el libre albedrío para al elección de esposo. La autora fustiga una práctica impositiva contra la que ella misma se rebeló y que limitaba de forma manifiesta la libertad de la mujer. [34]

IV. 2.- Isabel o el sacrificio por amor:

Este mismo año estrena la autora su drama: *"El Príncipe de Viana",* cuya acción se desenvuelve en el límite entre la Edad Media y el Renacimiento. El desarrollo de la trama se ubica en pleno siglo XV, siendo a la sazón Enrique IV rey de Castilla, y Juan II rey de Aragón. Llegado el momento de la sucesión al trono de Aragón surgen las intrigas y las luchas palaciegas. Carlos, Príncipe de Viana, hijo de Juan II y Blanca de Navarra, ya fallecida, es el legítimo heredero del trono. En busca de posibles alianzas Juan II ya había dado el visto bueno al matrimonio de su hijo Carlos con Isabel de Castilla, hija de Enrique IV.

Pero la batalla por la sucesión al trono de Aragón tan sólo acababa de empezar. Juana Enríquez, la nueva reina, tan sólo busca el favor de su hijo y acusa al Príncipe de Viana de traicionar a sus reyes y tramar contra ellos, apoyado por Enrique IV. Estas acusaciones llevan a Carlos a prisión, mientras los aragoneses, navarros y catalanes se sublevan contra este atropello. Con argucias y malas artes la reina Juana logra acercarse al Príncipe encarcelado y lo envenena. Un muerte que el propio Carlos asumía desde su forzoso cautiverio con estas palabras:

Carlos: *"¡Con qué velocidad vuelan las horas*
de escasa dicha que nos da el destino.
y cuál se arrastran perezosas, lentas,
las que insomne el dolor sigue su giro!
Aun no despunta el alba en el Oriente,

---

[33] Cf. José Mª Castro y Calvo, *Ob. cit.,* p. 208.

[34] La obra hubo de gustar al público y de ello nos deja constancia la reseña de la *Gaceta de Madrid,* (22.6.1844), con las siguientes palabras: ***"Alfonso Munio**, tragedia original en cuatro actos de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Según el crítico el éxito, merecido, fue apoteósico; destaca sobre todo la versificación".*

Además, pueden consultarse al respecto las siguientes reseñas: *El Heraldo,* (28.4.1846) y (22.6.1847).

y me parece que he velado un siglo,
desde que el manto desplegó la noche,
aumentando el horror de este recinto."
(Act. 2º, Escena I) [35]

Es en este momento cuando entra en escena la joven Isabel de Castilla, que ama con locura a Carlos. No conforme con las explicaciones oficiales sobre la muerte de su prometido descubre toda la verdad, pese a la prohibición y complicidad de su padre, canciller del rey. Valiente hasta el extremo denuncia a la reina y sufre en silencio las consecuencias de tal atrevimiento. Tan sólo su muerte, mediante el suicidio, acaba con su dolor y la reúne con su amado.

Más allá de las connotaciones románticas, la Avellaneda nos presenta en Isabel a la mujer valiente, la cual es capaz de enfrentarse a la poderosa reina pese a las amenazas de dura represión. Ella no se calla y descubre la injusticia, pues el dolor por la muerte de su amado le hace vencer todos los obstáculos. Al igual que en *Alfonso Munio,* en esta obra la Avellaneda pone en escena la conducta equivocada de aquellos padres que sacrifican la voluntad de sus hijas en su propio provecho.

La crítica se hizo eco del estreno, pues tal como nos señala Juan Pérez Calvo, cronista de *El Laberinto: "en el de la Cruz se ha puesto en escena la segunda obra debida al ingenio poético, a la concepción sublime, a la par que atrevido plan de Gertrudis Gómez de Avellaneda".* [36]

IV. 3.- Nicol o el amor de los humildes:

Estrena la Avellaneda su drama bíblico *Saúl* en el teatro Español el 30 de octubre de 1849. El texto ya estaba escrito en 1846, y la autora esperó tres años a estrenarlo con la esperanza de que se representase en París, lo que no fue posible. El estreno contó con una auténtica producción de lujo, pues el citado local encargó al efecto cuatro vistosos decorados y puso en escena a todos los personajes creados por la autora - sólo en la primera escena actúan más de 150-, así como gastó, según la calumniosa crítica auspiciada por los enemigos de la escritora y de Ventura de la Vega en *La Ortiga,* (4.11.1849), unos 4.000 reales en el montaje.

En este caso, la dramaturga va más allá de la recreación de la historia bíblica y, basándose en el tratamiento anterior del mismo tema por Alfieri o Soumet, construye una serie de caracteres creíbles que dan vida a un drama real. Este nuevo tratamiento dio como resultado una obra brillante, llena de ideas y conflictos en torno al orgullo, el libre albedrío, la independencia espiritual, la envidia, la oposición al poder temporal, la arrogancia, el amor, la obediencia filial y la amistad. Todos estos

[35] Cf. José Mª Castro y Calvo. *Ob. cit.,* p. 209.

[36] *El Laberinto,* (22.6.1844)

temas están sostenidos por un uso consistente de verso heroico: endecasílabo con rima asonante.

Nos presenta la Avellaneda a un Saúl sumamente orgulloso, cuya ciega fe en su propia fuerza y sabiduría acaba siendo su perdición. Sumergido en un mar de conflictos, contradicciones y exaltadas emociones el monarca acaba por traicionar a la justicia divina. Pero de poco le ha de servir tanta prepotencia, pues cuando descubre que por error ha matado a su propio hijo Jonatán todo su orgullo queda reducido a la nada. Abatido por tal acción se quita la vida, y con ello se cumple la profecía de que David sería el rey de Israel.

En todo este entramado de envidias, odios y venganzas juega un papel muy importante la joven Nicol, hija de Saúl. Ella no se deja influir por el peso de la autoridad real, y desde el primer momento se muestra partidaria de David, a quien ama. La joven realiza una interesante labor de mediadora entre su padre - que representa la ambición, el poder y la soberbia - y el humilde David - encargado de defender a su pueblo -, y que al final destronará al poderoso Saúl. Nicol se ve forzada a elegir entre la obediencia filial y el amor, y opta por lo segundo. Ella es la auténtica heroína porque con su elección contribuye al cumplimiento de la profecía.

El resultado de esta mezcla de historia dramática, relato bíblico y manifiesto feminista es un drama bien elaborado y lleno de fuerza, en el que de nuevo la autora reivindica el derecho de la mujer de enamorarse de quien ella libremente quiera, con indiferencia de su humilde condición.

La representación del texto supuso otro éxito de la Avellaneda, a juzgar por los ecos de la crítica. Anotemos como muestra la reseña del cronista de *La España,* quien nos precisa que: *"se ha representado en el teatro Español la obra* ***Saúl****, y no ha dejado nada que desear. Decoraciones magníficas, gran número de comparsas, dulce melodía en los coros, buena ejecución de los actores, gran mérito de la obra. El público llamó con insistencia y entusiasmo al autor de la obra que se presentó en el escenario con manifiestas muestras de rubor."* [37]

IV. 4 Natalia o el derecho a la rehabilitación social de la mujer:

Con la representación de su comedia *La aventurera,* el 25 de junio de 1853, la Avellaneda pretende escenificar el derecho de todas las mujeres descarriadas a enmendar su vida y a que la sociedad les perdone sus errores sin necesidad de purgarlos, algo que en pleno siglo XIX seguía siendo privativo del hombre. Esta evidente discriminación es expuesta por uno de los personajes, con las siguientes palabras:

Eduardo: *"Que es enorme sinrazón*

[37] *La España,* (30.11.1849). Además es de interés consultar las siguientes reseñas: *La Esperanza,* (25.9.1849); *La Nación,* (26.10.1849); *La España,* (26.10.1849).

que la ley de la expiación
sólo alcance a la mujer
y que el hombre, juez severo
de faltas de que es autor,
blasona de seductor
y después de justiciero." [38]

Toma la Avellaneda la idea de su obra de un texto homónimo escrito por el francés Emilio Augier en 1848. Ya en esta pieza medio francesa medio italiana el autor pretende demostrar que es posible la rehabilitación de la mujer caída, procurando hacerla entrar en el redil de las honradas. Esta idea le sirve a nuestra dramaturga para presentarnos en escena a Natalia, joven de vida alegre y mundana, la cual ha amasado una gran fortuna especulando con su hermosura.

Decidida a cambiar de vida, se propone entregar todo su dinero al rufián que la sacó del arroyo con el fin de que la deje libre y aspira a casarse con el hijo más joven de la nueva familia que la acoge. Conocidos sus antecedentes, la familia impide que la relación se culmine. Natalia reconoce la dificultad de expiar su culpa y entrega todo sus dinero a la familia de acogida para que lo utilice en pro de las jóvenes en peligro de "perderse". Tras este acto generoso se retira a un convento.

La Avellaneda nos presenta una realidad vigente en aquella sociedad: la negación del perdón a los errores de la mujer. Esta conducta es criticada por la dramaturga, la cual lucha por que se otorgue a las mujeres el mismo derecho que a los hombre a la hora de abandonar sus conductas equivocadas y retornar al sendero de la vida honrada.

La crítica aceptó con juicio favorable la representación de la obra, y tal como señala *La Época* con motivo del estreno: *"el éxito fue completo y brillantísimo. Pocas veces hemos oído aplausos tan prolongados. Los actores desempeñaron bastante bien sus papeles, distinguiéndose entre ellos el Sr. Arjona. La autora fue llamada dos veces a la escena al final del segundo acto y del último. En uno de nuestros próximos números nos ocuparemos detenidamente de esta obra, verdaderamente notable por la voluntad de sus conceptos, por su versificación robusta, fácil y armoniosa, por el interés creciente de su acción y por su pensamiento altamente filosófico y moral."* [39]

IV. 5.- Elsa o la fidelidad por encima de la sumisión: el canto a la mujer rebelde.

En el drama *Baltasar* (1858) se culminan las propuestas feministas de la Avellaneda. Puede decirse, tal como sostiene Enrique E. Laguerre, que: *"es la mejor obra de Getrudis Gómez de Avellaneda. Se estrenó en Madrid el 10 de abril de 1858, y supuso la culminación de la*

---

[38] Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *La aventurera.* Obras Completas. Tomo III. Madrid. Rivadeneyra, 1870, p. 201.

[39] *La Época,* (20.5.1853). Es de interés consultar también las siguientes reseñas: *Las Novedades,* (28.1853); *La Época,* (1.6.1853); *La España,* (29.5.1853) y *La Nación,* (26.5.1853).

carrera literaria de su autora."[40] De esta opinión participa también Ignacio Ferreras, para quien: *"pese a estar ya en 1858, la autora nos crea un héroe auténticamente romántico. El rey babilónico Baltasar es un hombre moderno, hastiado de todo y que, sin embargo, busca una verdad, una vida mejor. El Baltasar de la Avellaneda contiene dentro de sí muchos valores románticos, porque de alguna manera nuestro personaje está en ruptura con todo lo que le rodea. Este drama no es sólo una muestra de que el romanticismo sobrevive en la mitad del siglo, sino de la fuerza del mismo."* [41]

La acción del drama tiene como protagonista a Baltasar, rey babilónico, que tiene tanto poder acumulado, tanta riqueza, tantas experiencias vividas que se siente hastiado, aburrido y falto de nuevos estímulos para sentirse feliz. Tal apatía preocupa a Nitocris, su madre, y a los cortesanos. Buscando el modo de distraer al monarca llevan ante su presencia a Elda, bellísima joven judía, sobrina del profeta Daniel y esposa de Rubén, hijo de Joaquín, último rey de los judíos a quien Nabuconodosor hizo preso. Nitocris fuerza a Elda para que cante en presencia del rey. Como la joven se opone a tal mandato, el rey - prendado de su belleza y admirado por su resistencia - le ordena que cante. Ella se niega de nuevo y arroja el salterio que por fuerza habían puesto en sus manos. El rey no sale de su asombro, y a punto está de mandar que la maten. Los cortesanos aplacan al rey y le explican que la joven está triste porque el anciano rey Joaquín está preso. Accede Baltasar y libera al rey Joaquín de su cautiverio.

En un segundo acto de rebeldía sin precedentes, Elda agradece al rey su acto de generosidad, pero se niega a arrodillarse ante él como signo de gratitud. Baltasar se siente aún más atraído y fascinado por tanta rebeldía, a la par que comprueba como su corazón vuelve a latir seducido por la belleza y el orgullo de la hebrea. Al no conseguir por la fuerza lo deseado, el rey realiza todo tipo ofertas y proposiciones para ganarse la voluntad de Elda, pero todos sus intentos resultan vanos. Baltasar no puede retener por más tiempo su cólera y conmina a la muchacha a que obedezca a su dueño y señor. Ella le replica que es un tirano implacable, un dictador sin escrúpulos y un déspota, y que para conquistar su corazón de nada valen sus riqueza, pues como ella misma dice:

Elda: *"...que si ambicionas*
comprarme la virtud, que es mi tesoro,
no basta de cien mundos todo el oro
ni con nada en tu frente mil coronas.

¡ Para rendir, señor, los corazones,
no alcanza el cetro de ningún tirano!" [42]

---

[40] Enrique E. Laguerre. *Art. cit.,* p. 195.

[41] Ferreras, Juan Ignacio. *El teatro español en el siglo XIX*. Madrid. Taurus, 1989, pp. 53-54.

[42] Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Baltasar.* Obras Completas. Tomo III. Madrid. Rivadeneyra, 1870, p. 64.

Tanta insolencia contribuye a que el corazón del rey vuelva a latir con fuerza, pero no será por mucho tiempo. Convencido Baltasar de que nunca podrá imponer a Elda su voluntad por la fuerza, decae en su intento y reconoce que él ya no es todopoderoso. Su orgullo y su soberbia le impiden admitir su fracaso y como castigo entrega a la joven al populacho, que la viola y maltrata. Tal injusto castigo no podía quedar impune y la justicia divina viene a poner las cosas en su sitio. El imperio de Baltasar tiene los días contados, pues Ciro, rey de los persas, está ya a las puertas de palacio.

Esta es la trama argumental de una pieza que fue desarrollada con tal habilidad por la Avellaneda que su representación fue un completo éxito. La originalidad en el modo de presentar en escena la rebeldía femenina, la fuerza de los caracteres, la tensión dramática de la acción y el juego de las pasiones hacen de *Baltasar* una obra de singular importancia para la crítica y de gran interés para el público. Tan manifiesto es el interés de la autora por poner en escena sus ideas feministas que, tal como señala Enrique E. Laguerre, *"aunque el drama se llama Baltasar, es Elda quien lleva la voz cantante.* ***No sólo representa ella las ideas que sobre la mujer sostiene la Avellaneda,*** *sino que también alienta el espíritu de los profetas del viejo Testamento."* [43]

Estrenada la obra en el teatro Novedades, hizo el papel de Baltasar el actor José Valero y el de Elda la excelente María Rodríguez, que en muy poco tiempo se había elevado a la categoría de las primeras actrices. El éxito de la pieza fue tan feliz como lo prueban las reseñas de la época. Un éxito como sólo algunas comedias de magia habían obtenido, pues nunca se había visto que una obra seria se pusiera cincuenta veces seguidas. Se escenificó con inusitado lujo y propiedad y el acreditado escenógrafo Antonio Bravo pintó cuatro decoraciones al efecto.

Este éxito es recogido por el comentarista de *La España,* periódico que, no siendo muy proclive a la Avellaneda, se vio obligado a decir que: *"con éxito brillante y un estreno halagüeño para su autora, la Sra. Gertrudis Gómez de Avellaneda, se presenta en el teatro Novedades, con el drama bíblico-trágico Baltasar, del que tan favorables noticias habían circulado días antes de su aparición en escena. El público numeroso y brillante como nunca, aplaudió con entusiasmo llamando repetidas veces a la autora a escena, la cual se presentó en la tabla al final del drama a recibir las espontáneas ovaciones que le ofrecían los espectadores y los ramos de flores que en gran número cayeron a sus pies. SS. MM. los reyes también quisieron honrar a la ilustre poetisa, presentándose en su palco al final del acto segundo, y permaneciendo en él hasta la una, hora en que terminó el drama."* [44]

Al margen de las crónicas en prensa, y debido a la fama que alcanzó la obra, fueron muchas las personalidades literarias que expresaron su opinión al respecto. Entre las voces autorizadas destacamos la de Juan Valera, quien sintetiza su juicio sobre el drama con las siguientes palabras:

"En Baltasar hay, a nuestro entender, no sólo aquel acierto dichoso que

[43] Enrique E. Laguerre. Art. cit., p. 196.

[44] *La España,* (10.4.1858).

> cautiva la atención del vulgo y le conmueve o distrae, no sólo aquellos primores y delicadezas que proceden de la completa inteligencia del arte, de la práctica y del tino con que el arte se ejerce, y del magistral conocimiento y dominio del idioma, sino que hay también elevada y legítima hermosura, en cuya creación y manifestación no caben ya procedimientos ni reglas." [45]

Hasta aquí llegan nuestras aportaciones sobre la manifestación de las ideas feministas de la Avellaneda en sus dramas. Unas consideraciones que tan sólo abren la puerta a un estudio que habría de completarse con el análisis de otros géneros, pues tal como manifiesta Nelly E. Santos: *"para exponer los ideales feministas de la poetisa cubana y encontrar el alegato abolicionista de su prosa no podemos olvidarnos de su estilo periodístico* ***por creerlo el índice de su verdadera personalidad femenina."*** [46]

---

[45] Valera, Juan, en *El Diario Español,* (30.4.1858)

No menos interesante es la opinión del poeta y crítico Antonio Arnao, quien no siendo muy afecto a la Avellaneda, dio, sin embargo, cuenta exacta del estreno con las siguientes palabras: *"Con vivas ansias esperaban los amantes de la literatura dramática la representación del drama titulado* ***Baltasar****, original de la Avellaneda. La importancia del asunto, el nombre distinguido de la autora, los grandes preparativos que se hicieron para su ejecución en el teatro Novedades, eran tres causas poderosas que excitaban más y más la curiosidad del público. Hacían cumplidos elogios del drama muchas personas que habían tenido la fortuna de oír la lectura, y no eran menores los esfuerzos de la empresa con el fin de que la representación correspondiese al mérito de la obra. Los resultados han correspondido a tan notables esfuerzos, y aun, los han superado. El estreno de* ***Baltasar*** *es un acontecimiento glorioso en los fastos escénicos. Tal vez haya sido el primer estreno en el que los espectadores han visto realizadas con creces las esperanzas que les hicieron concebir los elogios prematuros."* Cf. *El Correo de la Moda,* (16.4.1858)

Es de interés consultar también las siguientes reseñas: *La Época,* (10.4.1858); *La Época,* (12.4.1858); *La Iberia,* (10.4.1858) o *La España,* (15.8.1860).

[46] Nelly E. Santos. Art. cit., p. 135.