

MUJERES REALES Y ESCRITORAS EN LA OBRA DEL SEGUNDO ROMANTICISMO ESPAÑOL

Por Begoña Regueiro Salgado

1. INTRODUCCIÓN

La reivindicación plena de la mujer, en su desarrollo personal e independiente, y el reconocimiento de la igualdad de sus condiciones intelectuales son metas que, apenas, se alcanzan en España a principios del S. XXI. Por ello, está claro que no podemos hablar de un feminismo consciente, en este país, hasta el siglo pasado. Y, sin embargo, el siglo XIX constituye el motor de cambio. Mientras, en Europa, voces como las de Virginia Woolf están dando el pistoletazo de salida a la reivindicación femenina, en España no existe un movimiento social organizado que responda a lo que entendemos por feminismo, pero sí hay mujeres, con plena conciencia de las limitaciones que les impone la sociedad, que hacen todo lo que está en su mano para modificar la realidad que les ha tocado.

De acuerdo con esto, si tomamos como referencia los parámetros que establece Lerner (1993), sí podemos hablar de una conciencia “feminista” entendida como resistencia al pensamiento patriarcal, pues, entre las escritoras españolas del siglo XIX, encontramos las líneas “feministas” que señala la estudiosa:

1. las mujeres son conscientes de que pertenecen a un grupo subordinado y que, como miembros de ese grupo han sufrido injusticias.
2. las mujeres reconocen que su situación de subordinación no es natural, sino que viene determinada socialmente.
3. las mujeres se dan cuenta de que deben unirse a otras mujeres para remediar dichas injusticias.
4. las propias mujeres definen autónomamente los objetivos y estrategias

para cambiar su situación y desarrollan una visión alternativa de futuro (Lerner: 1993: 14 y 274 cit. en Vargas Martínez: 2007: 85-86).

En el título de este artículo hemos aunado a las mujeres reales y a las escritoras, por erigirse estas como portavoces y representantes de aquellas, mujeres cansadas de la alienación que supone el constante deseo masculino de convertirlas en ángeles, y conscientes del trato injusto al que son sometidas.

Sin embargo, el artículo no pretende analizar la situación global de la mujer a lo largo de todo el siglo XIX. Lo que nos interesa es cómo se concibe el papel femenino en un periodo limitado del siglo (segundo y tercer tercio), en la obra de un grupo limitado de autores: los autores del Segundo Romanticismo.

En el estudio y configuración del citado grupo, llama la atención el protagonismo de una mujer: Rosalía de Castro, que, junto a Gustavo Adolfo Bécquer, es la representante más conocida y reconocida del Segundo Romanticismo. De ella sí, conocemos la vinculación con el grupo; sabemos de su asistencia a las tertulias que los distintos miembros organizaban y de la amistad de su marido con algunos de ellos. No ocurre lo mismo con otras escritoras, pero sabemos que las hay y sabemos que fueron prolíficas y representativas de la literatura de su época.

Estudios futuros nos llevarán al análisis de la obra de Eva Canel, Ángeles López de Ayala, Rosario de Acuña, Concepción Gimeno de Flaquer, Josefa Masanés o Soledad Gustavo para considerar su posible pertenencia al grupo que estudiamos; así como de Casta Esteban y Carolina Lamas de Letona, cuyo contacto con autores de este periodo ya está probado. De momento, nos interesa analizar las condiciones y el ambiente en el que desarrollan su obra literaria los autores ya agrupados dentro del Segundo Romanticismo español: Antonio Trueba, José Selgas y Carrasco, Manuel Cañete, Eulogio Florentino Sanz, Ángel María Dacarrete, Antonio Arnao, Vicente Barrantes, Juan Antonio de Viedma, Luis García Luna, Arístides Pongilioni, Narciso Campillo, Augusto Ferrán, Gustavo Adolfo Bécquer, Julio Nombela y, la ya citada, Rosalía de Castro.

Fruto de estas condiciones y ambiente será la representación femenina que muestren en sus escritos. Es sabido, y ha sido analizado en otro lugar (Regueiro: 2010), que uno de los procedimientos embellecedores y atenuadores que los autores del Segundo Romanticismo emplean para hacer de la realidad un lugar tolerable es la imaginación. Por medio de la imaginación, modifican lo que les rodea e incluso pueden llegar a crearlo. Uno de los “maniqués” que con mayor frecuencia recibe este traje imaginario es la mujer. Sobre la mujer, la imaginación vierte virtudes y misterio. La imaginación puede, incluso, crear una mujer de la nada. Así, la obra del Segundo Romanticismo está plagada de mujeres ideales e idealizadas, *topoi* de

la literatura o invenciones *ad hoc*; mujeres ideales en su misterio y etereidad o en su papel de mujeres domésticas. Y sin embargo, la realidad empieza a filtrarse por las plumas de estos autores, por las grietas del desengaño de un ideal que no existe o por la puerta abierta a patadas de la reivindicación de los modelos reales de mujer.

Este será el otro aspecto fundamental que analizaremos en este artículo y en él, de nuevo, los textos de Rosalía de Castro adquirirán un papel preponderante.

2. SITUACIÓN Y CONSIDERACIÓN DE LA MUJER EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Para poder entender la posición de los autores del Segundo Romanticismo ante la realidad de su tiempo, es necesario realizar un rápido recorrido por ella.

La situación en la que se encuentra la mujer en la época que estudiamos es el resultado de una evolución histórica y cultural que se remonta al concepto de “mujer fuerte”, ensalzado por su vinculación con las labores del hogar y el cuidado de la familia, ya presente en el *Libro de los Proverbios* de la Biblia. Como nos recuerda Marina Mayoral en “El canon a la violeta. Normas y límites en la elaboración del canon de la literatura femenina” (2002: 261-266), el modelo se afianza en obras posteriores, como la *Institución de la mujer cristiana*, de Luis Vives, o *La perfecta casada*, de Fray Luis de León, quien inicia la definición de la mujer en términos de espacialidad: a partir de las diferencias existentes entre ambos sexos, el espacio de la casa será para la mujer lo que el espacio público para el hombre. En el siglo XVI, las razones para que la mujer no salga de casa son su falta de aptitud para los asuntos de la vida pública y la posibilidad del “contagio” de su debilidad a los hombres con los que trata; por ello, debe mantenerse en el hogar, espacio sagrado que guarda las posesiones del marido al margen de la sociedad. En el siglo XVIII, Josefa Amar y Borbón, que habla de la mujer dentro del espacio doméstico y la relaciona con el cuidado de los hijos, añade el matiz de que todo esto la mujer lo hace en perfecta “sociedad” con el marido y en un hogar entendido como una microsociedad privada dentro de la sociedad.

Es curioso observar cómo, según señala Concha Roldán (2008), la llegada de los sistemas ilustrados, aunque supone un importante avance científico, no implica ningún cambio en la concepción de la mujer, quien continúa siendo considerada un ser inferior al hombre. Explica la estudiosa:

Frente a las “revoluciones científicas” en campos como la física o la astronomía, la biología y la medicina continuaron ancladas en los orígenes de la Moder-

nidad (y hasta bien avanzado el siglo XX) a las teorías tradicionales, de herencia aristotélica, que reforzaban la construcción de lo femenino como inferior. Más que investigar sirviéndose de los nuevos medios tecnológicos, las teorías científicas dominantes se encargaban de presentar justificaciones *ad hoc* del orden establecido, el cual- subrayando las diferencias biológicas del sexo femenino- reducía a la mujer a las tareas domésticas en el ámbito privado, oficiando como máquina reproductora y propiciando que el varón se dedicase a tareas públicas más elevadas (56).

Más adelante, Roldán insiste:

...en la base de estos sistemas ilustrados, que enarbolaban la bandera de la emancipación, la autonomía y la universalidad para el género humano, había una incoherencia fundamental: la exclusión de las mujeres (...) de la esfera ético-política y jurídica, así como del “elevado” mundo del conocimiento; (...). Por eso, al prolongarse la influencia subrepticia de los mismos en las filosofías tanto del idealismo, como del romanticismo y del materialismo a lo largo de toda la modernidad, se prolongó también hasta nuestros días la convicción, de hecho patriarcal e irracional, acerca de la incapacidad para tomar decisiones fundamentalmente éticas, esto es, para participar en los asuntos públicos u ocupar posiciones de mando (58).

Una lectura ingenua de los hechos podría llevarnos a pensar en un continuacionismo inocente, pero Concha Roldán se hace eco de las “filosofías de la sospecha” y explica el mantenimiento del *statu quo* a partir de un juego de intereses:

En realidad, como han puesto de manifiesto las “filosofías de la sospecha”, la adquisición del saber científico por cauces “oficiales” les estaba vedado a las mujeres porque representaba una herramienta para introducirse en la dinámica de la vida pública a través de reconocimiento de su labor y, en definitiva, porque este era el único cauce para conseguir el poder, a todas luces considerado como un “bien escaso” (Roldán: 2007:56).

(...)

Los varones están asentados en su cota de poder y no quieren arriesgarse a perderla concediendo al género femenino acceso a las tareas públicas o participación política, ni mucho menos ese escalón previo que es el estudio de las ciencias. Hay intereses creados en consagrar la polaridad sexual, la complementariedad, repartiendo los papeles de tal manera que sólo los varones ejerzan de protagonistas de la historia y la cultura (Ibídem).

Tal como indica Roldán, la prolongación de estas filosofías en el Romanticismo, Idealismo y Realismo hace que poco cambie la situación de la mujer en el siglo XIX. Así, será la compleja relación entre la vida privada y la vida pública la que justifique la reclusión de la mujer en la centuria de 1800. Según una doctrina de separación de esferas, vigente en España entre 1845 y 1900, la vida pública es el

espacio del vicio, la perversión y los deseos impuros. Por ello, la mujer debe permanecer en el espacio doméstico, para apartarse de toda corrupción y, así, por medio de la conservación de la pureza y el contacto con la naturaleza, proporcionar un apoyo espiritual al hombre, que sobrevive en este territorio hostil, gracias a su supuesta superioridad en fuerza, inteligencia y carácter moral. Así las cosas, la influencia de la mujer en la sociedad se constata a través de la influencia en su marido y en sus hijos varones, para cuya educación es imprescindible.

De todo esto se puede deducir que la situación de la mujer, de esta mujer surgida a finales del siglo XVIII y denominada por Virginia Wolf como “Angel in the House”, ha avanzado, pues su papel dentro de la casa le permite una cierta autoridad. Si el amor y la armonía del hogar se identifican con la psique femenina, la mujer siempre tendrá algo que decir respecto a la configuración del lenguaje que representa la experiencia subjetiva, limitada y circunscrita, pero real. Ahora, la mujer tiene poder psicológico, pues es la encargada de regular los deseos de otros y de mantener el espacio del hogar libre de conflictos, competitividad y materialismo, como contrapunto a las nuevas formas de capitalismo.

No debemos engañarnos, no obstante, pues este supuesto avance, implica, a su vez, nuevas limitaciones. Una de las caras negativas de esta idea es que la consideración de la superioridad emocional de la mujer va en detrimento de sus capacidades intelectuales y físicas, respecto a las que se la considera inferior al hombre. En 1877 dice Fermín Gonzalo Morán:

Nególe el cielo a la mujer la fuerza y la energía física e intelectual que concediera al hombre, pero dotóla en cambio ricamente de una imaginación vivaz y creadora, de un corazón sensible y generoso(...)¹.

Asimismo, la unión de la “debilidad intelectual” femenina, junto a la responsabilidad de la mujer de proporcionar miembros “útiles” a la sociedad, hace aún más férreo el control que se ejerce sobre ella y sobre la cultura a la que se le permite acceder:

La lectura siempre fue considerada una actividad peligrosa, subversiva, pero aún más lo era en las mujeres y, en especial, en las jóvenes. El público femenino fue mucho más vigilado: por una parte, era considerado inferior al varón, lo que le hacía aún más vulnerable a ese “veneno del alma” y, por otra, a lo largo del siglo, cundió la idea de la mujer como regeneradora que proporcionaba a la sociedad miembros útiles o corrompidos (Jiménez Morales:2007:132).

¹ Fermín Gonzalo Morán, “La mujer”, *El Correo de la Moda* (10 noviembre 1877); cit. en Aldaraca: 1991: 69.

Por otro lado, Jean-Jacques Rousseau, en *Émile*, habla de la mujer como un ser ajustado psicológica, moral e intelectualmente, para su función primaria de reproducción, y por tanto, la educación que recibiera, su actividad y su lugar en la sociedad deberían reflejar estas diferencias para canalizar los instintos naturales femeninos hacia la domesticidad. De acuerdo con esto, encontramos varias concepciones relacionadas con la mujer. En primer lugar, veremos cómo se la define por su potencial reproductor y cómo queda limitada a un único rol social: la maternidad. El útero es lo que, según los médicos de la época, determina la esencia femenina. Observa Monlau:

La matriz es el órgano más importante en la vida de una mujer; es uno de los polos de la organización femenina (...). En la matriz retumban indefectiblemente todas las afecciones físicas y morales de la mujer, el útero hace que la mujer sea lo que es².

No obstante lo cual, se piensa que la mujer no experimenta deseos sexuales y el furor uterino es considerado una aberración moral. La esposa ama con ternura, pero no con pasión; una mujer sólo puede sentir pasión hacia sus hijos, y la pasión dirigida a un hombre se identifica con las relaciones que este mantiene con las prostitutas.

Otra idea comúnmente aceptada en este momento es la de que la mujer, ante todo, debe ser modesta, pues esta es la única forma que tiene para protegerse de la opinión pública, libre de crear y destrozarse reputaciones.

Por último, y por el reflejo que encuentra este juicio en los hombres del Segundo Romanticismo, nos interesa señalar la afirmación de que las mujeres sienten especial predilección por lo caro e inútil. Por ello, la mujer deja de participar en la economía familiar y, al querer imitar a las clases superiores, gasta más de lo que tiene, lo que se considera un delito casi tan grave como robar. Esta preocupación se vio reflejada en varios autores de la época y llegó hasta el punto de originar la encíclica de Pío IX *Sobre el lujo de las mujeres*. En los autores del Segundo Romanticismo, también, aparece este asunto, pero con un elemento diferencial. Según Aldaraca, en el siglo XIX el lujo de la mujer se critica por las causas citadas. Sin embargo, si focalizamos la segunda mitad del siglo, en nuestra opinión, es necesario limitar esta afirmación, y decir que estas son las causas para la condena del lujo femenino en las novelas realistas (como las de Galdós) y en algunos autores del Segundo Romanticismo, pero no en todos, pues, en el periodo que estudiamos, el lujo de la mujer es denostado por su carácter caprichoso y porque, a pesar de su

² Monlau, Pedro Felipe, *Higiene del matrimonio o el libro de los casados*, 3.ed. Madrid: 1865, 129; cit. en Aldaraca: 1991: 73.

banalidad, lleva a las mujeres a poner en peligro a los hombres que las aman o las protegen³.

Estas características atribuidas a la mujer del siglo XIX se constatan en algunos testimonios de la época que permiten comprobar cómo los mencionados rasgos se generalizan y están presentes en importantes literatos y pensadores, como Clarín, o en algunas autoras femeninas.

Concepción Arenal afirma en 1886:

La mujer que no ama y que no cree, la que no tiene ningún afecto en este mundo y alguna idea del otro, es un ser tan extraño y tan monstruoso que casi me parece ver allí algún trastorno físico, algún estado nervioso semejante a una enfermedad, y tengo impulsos de decir: hay que llamar al médico porque esta mujer no cree en Dios⁴.

Ángela Grassi establece el candor, la modestia, la dulzura, la bondad, la persuasión, la timidez y la dulzura como las notas características de una mujer⁵, y Pedro Felipe Monlau insiste en ello cuando dice:

El *hombre hace a la mujer* (...) la naturaleza de la mujer es esencialmente buena, dócil y simpática: por poca educación que haya recibido, es fácil completarla: *el hombre hace a la mujer* (...) (Monlau: 1865: 129, cit. en Aldaraca: 1991:73).

En cuanto a Clarín, encontramos varios ejemplos significativos. En el ensayo “Marianela”, de la obra *Solos*, dice: “Una mujer que sueña es una mujer que piensa de la manera más natural de pensar las mujeres”. Más adelante, señala:

El instrumento que mueve a la mujer la mayoría de las veces es la ilusión, la fantasía y el ensueño. La mujer de sensibilidad, la eternamente femenina, transforma la realidad mediante la emoción y la evocación de sus vivencias⁶.

Estas dos citas que, a simple vista, parecen insertarse claramente en la corriente que analizamos, nos dan la clave de los matices que, a partir de ideas semejantes,

³ A modo de ejemplo, podemos mencionar el caso de la leyenda becqueriana “La ajorca de oro” (1861) o lo que sucede a causa del afán de posesiones de Dorotea en la VIII de las *Cartas desde mi Celda* (1864) del mismo autor.

⁴ C. Arenal, *Cartas a las delincuentes*, “Carta IV”, “A las corregidas”, *Obra selecta*: Santiago de Compostela: Biblioteca de Autores Gallegos: 1983:140-141, cit. en Mayoral: 2002:63.

⁵ La autora denuncia la situación injusta de la mujer en sus primeros poemas, pero luego, en su producción posterior a 1850, acaba sirviendo a la ideología de “el ángel del hogar” desde su puesto de directora de *El correo de la moda* (1867-1883).

⁶ Ambas citas proceden de *Obras selectas*, ed. y prólogo de Juan Antonio Cabezas, Madrid: Biblioteca Nueva: 1947: 1069. cit. en Ortiz Aponte: 1971: 87.

se verifican en los segundos románticos. En primer lugar, y contrastando con las características que se le atribuyen al poeta, podemos encontrar la clave que explica la identificación que realizan Gustavo Adolfo Bécquer y algunos otros entre mujer-sentimiento-poesía y por qué, asimismo, ponderan, en repetidas ocasiones, lo que los poetas y las mujeres tienen en común. Por otro lado, ideas semejantes son las que hacen del Romanticismo el encuadre perfecto para que la mujer comience a escribir. Si el Segundo Romanticismo otorga al sentimiento una importancia tal que se llega a identificar poesía con sentimiento y, al mismo tiempo, la mujer es definida como un ser que siente frente al hombre que piensa y razona, la mujer tendrá una autoridad clara para escribir poesía. Veámoslo en palabras de Susan Kirkpatrick:

...the traditional association of women and emotion, an association emphasized and redefined in the domestic angel stereotype, was given a more positive meaning by the Romantic cult of feeling: women could now claim authority as subjects possessing an special sensibility, an expertise in empathy. (...)... the Romantic decades witnessed the emergence of a number of female who drew upon the authority of their subjectivity to produce images of the self (Kirkpatrick: 1989: 61).

El problema que surge deriva de la importancia otorgada al deseo durante el Romanticismo. La misma Kirkpatrick (1989: 15) habla de tres arquetipos que representan la conciencia romántica: Prometeo, trasgresor de las barreras del deseo, la superior y socialmente alienada individualidad y la conciencia individual. La autora resalta la importancia del deseo en la representación de la conciencia romántica y pone como ejemplo los personajes de Prometeo y Lucifer, muestras de una irreprimible energía del deseo que demanda libertad y poder. Si se tiene esto presente y se recuerdan los testimonios de los médicos que declaraban a la mujer carente de deseo, entendemos la contradicción que surge con respecto a la participación de la mujer en la literatura romántica. Por un lado, el nuevo movimiento anima a la participación femenina al valorar los sentimientos y la individualidad, pero por otro, las mujeres encuentran dificultad a la hora de asumir muchos de los atributos de la identidad romántica que entran en conflicto con la idea de que la mujer no desea:

The paradigms of the self that have just been outlined present themselves as incorporation ungendered universal truths of subjective experience – desire’s inevitable clash with reality, for example, or imagination’s power to transcend limits. The idea that such truth about human experience could be learned through individual introspection rather from a set of books accessible only to a male elite encouraged women readers to identify with the Romantic enterprise, to identify themselves as active subjects of the quest for the self. However, the forms in

which Romantic writing characterized and libidized the poetic subject strongly conflicted with the dominant feminine norm of domestic womanhood (Kirkpatrick: 1989: 23).

Esto hará que las mujeres se vean obligadas a crear un nuevo modelo de escritura y de subjetividad apto para ellas. Autoras como Madame Staël, Mary Shelley, o George Sand exploran las posibilidades del lenguaje romántico de subjetividad para el sujeto femenino; empiezan a romper las limitaciones del ideal doméstico y cambian algunos aspectos de la conciencia romántica.

Como se ve, son escritoras europeas las que generan este cambio. Las autoras españolas se unen a él a partir de 1840, cuando ya existen modelos y cierta tradición femenina romántica. Cuando Rosalía comienza a escribir, encuentra, pues, referentes europeos y españoles. Por ello, conviene hacer un breve recorrido por la situación de la mujer en la España del XIX en lo que a su relación con la literatura se refiere.

En primer lugar, hemos de señalar que el artículo treinta y cinco de la ley de educación de 1838 habla de escuelas separadas para hombres y para mujeres, por lo que sabemos que en este momento ya existía una educación reglada para las mujeres. Por los testimonios de las distintas autoras sabemos, sin embargo, que la formación que se les daba no era suficiente y, en una carta publicada en *El Español* en 1836, tras una defensa de la educación de la mujer leemos:

No se crea por eso que pretendemos formar mujeres sabias, ni que éstas en lo general, olvidando su misión en la tierra, misión en la que vemos algo de celeste, se engolfen en las ciencias físicas o abstractas, o bien en las lenguas muertas ("Educación de las mujeres", cit. en Kirkpatrick: 1989: 67).

La educación que las jóvenes recibían se enfocaba fundamentalmente a las artes domésticas y a la religión, pero, pese a todo, las lecturas que realizaban, posibilitaron que algunas de ellas decidieran escribir poesía y tuvieran modelos para ello. En ocasiones, las carencias y lagunas en su educación les dificultaban la escritura, pero aparecían entonces una serie de escritores que se presentaban como guías. En opinión de Kirkpatrick, esta situación no es del todo positiva, pues las escritoras se ven obligadas a depender de tutores masculinos. A pesar de ello, el que algunos hombres, animen y ayuden a las escritoras a realizar esta labor -considerada de varones hasta el momento-, muestra ya un avance con respecto a la situación anterior. No todos ellos hacen apología de la escritura femenina, pero sí reconocen el derecho de las mujeres a aparecer en el panorama literario. Sirva de ejemplo el testimonio de Severo Catalina, que en diferentes ocasiones, afirma:

En nuestro sistema de educación y aún de vida, es muy difícil que broten las mujeres de vocación directa hacia los estudios serios; pero si brotan y se dan a conocer, serán por extremo cobardes los críticos que las desalienten, y por extremo egoístas los sabios que las menosprecien (cit. en Gimeno de Flaquer: 2007:71).

**

Mucho han escrito las literatas; pero mucho más se ha escrito acerca de las literatas. Se necesita el talento de las que en realidad son mujeres de talento, para no abatirse y sucumbir ante esa especie de cruzada que en ciertas épocas han sostenido los críticos adustos contra las autoras de versos y libros (cit. en Sáez Martínez: 2008: 33-34).

Otro factor fundamental en el desarrollo de la figura de la mujer escritora será el aumento de las obras destinadas a un público lector femenino, cada vez más importante. Durante la reforma liberal se imprimen muchos más libros dedicados a la mujer y, con la expansión y especialización de la prensa, comienzan a aparecer periódicos dedicados exclusivamente a ellas. Al principio, la participación de las mujeres es únicamente pasiva, como receptoras a las que se dirige el producto, como lector ideal en el proceso comunicativo, pero ya en 1822 *El periódico de las Damas* crea un apartado, la “charada”, consistente en un pequeño puzzle en verso que enviaban las lectoras. A medida que aumenta la producción literaria dedicada a la mujer y esta es más tenida en cuenta por los editores como mercado, las escritoras se van dando cuenta de que tienen algo que decir y un lugar, la prensa, donde decirlo. La colaboración femenina va aumentando en las revistas y periódicos hasta el punto de que, en 1845, encontramos a Gertrudis Gómez de Avellaneda dirigiendo *La Ilustración de Damas* y, en 1851, aparece *Ellas, Órgano oficial del sexo femenino*, dirigido en una época por Emilia de T. y Alicia Pérez de Gascaña.

Asimismo, en el momento en que las mujeres empiezan a escribir, surge un movimiento de unión entre ellas para defenderse de los prejuicios y prohibiciones que afectaban a su sexo: se prestan apoyo mutuo, intercambian correspondencia, se dedican poemas las unas a las otras, y comparten temas, como el triste destino de la mujer.

Queda claro, pues, que las mujeres escritoras son una realidad en el momento en el que escriben nuestros autores, así como que la situación a la que se enfrenta Rosalía de Castro no es la de la falta de antecedentes. Otras mujeres habían abierto el camino para ella, ahora, a Rosalía le toca ensancharlo.

La literatura femenina existía, en efecto, pero constreñida por unos límites temáticos y unos convencionalismos formales muy estrictos. De las escritoras se espera una literatura que refleje las mismas virtudes morales y cívicas que la sociedad exigía a las mujeres, deben ceñirse “tan sólo a las pacíficas investigaciones de

la vida íntima, a las nobles y santas emociones del corazón y a la expresión coloreada y simpática de los sentimientos tiernos y religiosos⁷”.

Dice Clarín: “Las mujeres que escriben bien, escriben de sus sentimientos, y los sentimientos de las mujeres, son como ríos que van a dar a la mar del amor⁸”. Por ello, muchas autoras interiorizan estos preceptos y los convierten en norma. Pilar Sinués de Marco afirma:

¿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]⁹.

Así pues, como afirma Juan Pedro Gabino en “*In principio erat verbum*: El léxico caracterizador de la letraherida o la mujer anda en lenguas”:

La literatura femenina pasa a ser conceptuada como emotiva, natural, espontánea, no resultado del sesudo conocimiento, la creación estructural y el esfuerzo del intelecto, que presuponen unas actitudes y aptitudes teóricas previas, así como un amueblamiento mental y artístico específico, sino el fruto del prendimiento de una chispa; pero, tras haber considerado con antelación a la literatura como desprovista de armazones intelectuales, esa chispa, en ocasiones, sí, sorprendente, pierde el predicamento y la autoridad que confiere el ingenio creador y la honorable sabiduría, para descender, por sus atenuados méritos, hasta la simple aprobación de una ocurrencia (Gabino: 2007: 17).

Es decir, a la mujer se le permite escribir, pero no pensar, por lo que la escritora que muestre una temática más compleja seguirá siendo objeto de burlas y críticas. De acuerdo con esto, la situación idónea de la mujer es aquella en la que recibe pero no produce pensamientos o cultura. El mismo crítico continúa diciendo:

...socialmente se considera que la emisión del arte es un coto cerrado de pertenencia masculina, en tanto que la recepción sí es dada a la mujer, siempre que no

⁷ Deville, Gustave, “Influencia de las poetisas españolas en la literatura” *Revista de Madrid* 2d. Ser. 2: 1844: 190-199, cit. en Kirkpatrick: 1989: 94.

⁸ Clarín, *Cartas a un estudiante. Las literatas*, en *La Unión*, 250, 29 de junio de 1876: 1, cit. en Ezama Gil, A. 2002: 153.

⁹ 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.

resulte muy desenfadada y absorbente. La emisión es la que conforma la doctrina social y revoluciona las causas justas, pero la recepción sólo acepta los pensamientos ajenos o, como mucho, los rechaza en el ámbito íntimo y solitario de la lectura; disentir de lo leído y expresarlo se convierte en una emisión, aun privada y en un ámbito reducido, que no se tolera fácilmente y que muchas mujeres prefieren omitir (Gabino: 2007:19).

**

Los términos empleados para describir la cultura femenina son jocosos o designan un espíritu de cargante ostentación aplicados a quien no merece elogio y sí afeamiento de su conducta (Ibidem).

En esta línea, los más reticentes a la escritura femenina llegan a afirmar que la mujer que escribe es inmoral, pues pone en peligro los lazos de unión y devoción de la familia. Dice Gustave Deville:

La mujer debe ser mujer, y no traspasar la esfera de los duros e improbables destinos reservados al hombre sobre la tierra. Sea enhorabuena poeta, artista, pero nunca sabia [...] Del anhelo de brillar en el mundo literario a la pedantería no suele haber más que un paso, y por mi parte odio cordialmente a las mujeres *enciclopedistas*, que los ingleses llaman *blue-stocks*. Del deseo jactancioso de suponerse con la energía de la virilidad al olvido de la naturaleza y de sus leyes no hay tampoco más que un grado, y las mujeres de corazón varonil son una especie de monstruosidad repugnante a todo el mundo, y despreciables a sus propios ojos (Deville G.:1844: 193. cit. en Ezama Gil, A.:2002: 157-58).

El mismo Clarín, que en otras ocasiones se muestra más comprensivo, en *Cartas a un estudiante*, descalifica a las literatas llamándolas feas y afirmando que sólo las feas tienen que sacar la belleza de su alma para llamar la atención de los hombres, pues, siendo guapas, tendrían ya su función definida. Para Clarín, la renuncia a su sexo que realizan las escritoras, sólo merecería la pena si se tratase de genios¹⁰.

Así pues, asistimos a un proceso de masculinización y avance hacia lo monstruoso en todas aquellas mujeres que deciden escribir. La mujer pierde su sexo y es reprendida duramente por medio del sarcasmo y la burla, o a través de una actitud paternalista que ni siquiera concede a su labor intelectual categoría suficiente para ser tomada en serio.

¹⁰ Recordemos que para Clarín, las mujeres sólo pueden ser escritoras renunciando a su sexo:

La literata como el ángel, y mejor, como la vieja, carece de sexo. No es posible negarle a la mujer su derecho de escribir; es más, yo soy tan liberal como los que se lo conceden aun sin permiso del marido, (yo me he casado con una literata) pero ese derecho sólo se ejerce con una condición: la de perder el sexo. Comprendiéndolo así Jorge Sand, Sterne y otras escritoras, adoptaron pseudónimos masculinos (*Cartas a un estudiante...*, cit. en Ezama Gil: 2002:155.).

Todo lo que pertenezca a la lectora mueve a risa y es aprovechado para el arrebatado burlesco. Las mayores condenas al desarrollo intelectual de la mujer no se encierran en feroces diatribas descalificadoras, sino en amenas reconvenciones jocosas, en suaves admoniciones familiares. Así, el conocimiento de ellas no se toma en serio, se quiere evitar el debate sobre la licitud o la conveniencia de la cultura femenina, para dejarlo todo en mera chanza cariñosa. (...) La cercana jocosidad paternalista no desdramatiza la contienda, sino minusvalora las capacidades femeninas como algo que no merece ni discutir (Gabino: 2007:27).

Begoña Sáez Martínez (2007) analiza las estrategias para desautorizar a la mujer y afirma:

La primera y quizá la más débil es la idea de la escritora como una anomalía, un hermafrodita o un anafrodita, el germen de una enfermedad o lo por lo menos una alteración (Sáez Martínez: 2007: 41).

A lo que añade:

La crítica incluso se apropiará del mito de la belleza para enjuiciar a la escritora concediéndole una mente o un cuerpo, pero no ambos: belleza sin inteligencia o inteligencia sin belleza (42).

Otro testimonio que prueba lo que venimos viendo es la obra de Mesoneros Romanos *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844)*. En ella, de los casi cien modelos presentados, tan sólo veintisiete corresponden a mujeres que, por lo general reproducen tipos con un nivel cultural nulo. Como excepción, encontramos, tan sólo, los retratos de la *marisabidilla* y la *politicómana*, en los que se parodia la educación y las lecturas, siempre mal orientadas, de estas mujeres. Tales lecturas, siempre según Mesoneros Romanos, podían causar estragos tan alarmantes como “el ateísmo, la pérdida de la belleza y la masculinización de sus rasgos; cuyas últimas consecuencias eran la soltería o, si se casaban, el abandono de los deberes propios de su sexo, llevando la infelicidad al matrimonio” (cit. en Jiménez Morales: 2007: 124).

En la misma línea, Neira de Mosquera, en “Filosofía social. La literata” (1850), describe las escritoras como personas faltas de verdadero juicio, mudables, tremendamente exageradas y muy difíciles de contentar (en Jiménez Morales: 2007: 127).

Por último, reincidiendo en la caracterización de “monstruoso”, Revilla afirma, en 1885:

el prestigio literario de la escritora [convierte] a la mujer en su ser híbrido y exótico, que, después de su pretendida emancipación, no es otra cosa que la combinación antipática de una mujer monstruosa y un hombre ridículo fundidos en un extravagante hermafrodita (cit. en Sánchez Llamas: 2007: 192-193).

Como se ve, no se trata de un problema que afecte a la calidad estética de los escritos de mujer, sino a lo que implica la autoría femenina.

Pero el problema no será tanto saber escribir bien o mal; el verdadero problema es que haya mujeres que se auto-reivindiquen como mujeres de letras, con las proyecciones que esa autoconciencia tiene desde el punto de vista social e indudablemente económico-profesional (Sáez Martínez: 2007: 37).

Se trata más de una crítica biográfica que literaria, donde lo que se busca es redimir a la escritora, según códigos de domesticidad moral y religiosidad, o atacarla, no por su obra, sino por el “horror” que inspira una mujer que escribe. La estimulación intelectual se asocia a la estimulación sexual, por lo que roza la aberración, y, como sabemos, según los tratados médicos del siglo XIX, la “enfermedad” moral que implicaban estas “aberraciones”, derivaba de forma inevitable en enfermedades físicas.

Pareciera que la perversión sexual, a su vez podía derivar en infartos, parálisis, meningitis, tuberculosis, aneurismas, epilepsia y cáncer. Muy significativamente, Peratoner nota un grado de reciprocidad entre la estimulación genital y la intelectual; ambas pueden desembocar en el temido “vicio solitario” por parte de la mujer. Al fin y al cabo, como demuestran todos los manuales de higiene, es imposible separar la disposición espiritual de la salud del cuerpo (Charnon-Deutsch: 2007: 179).

Asimismo, como se vio, el acceso de la mujer a la cultura puede abrirle las puertas al poder, lo que rompería el equilibrio impuesto por los hombres.

Por último, tras la creación femenina, siempre, se atisba una impostura:

la especificidad de la escritora se presupone indeleblemente marcada por la impostura. La letraherida que tiene el calor de escribir u opinar –la emisión- se convierte en una impostora que afecta mayores conocimientos de los reales- la marisabidilla, la pedante, la licurga...-, en tanto que la que no alcanza esa osadía se interna en los dominios de una impostura más deplorable: la simulación de ignorancia como procedimiento para conseguir mayor aceptación social, básicamente en lo relativo a la materia conyugal y amorosa (Gabino: 2007:23).

La labor de las escritoras, como Carolina Coronado, es fundamental, pues rompen barreras para las otras mujeres. Sin embargo, en muchas de ellas, una vez casadas, puede más el papel que la sociedad les tiene asignado que su vocación y, como la autora citada, reniegan de su escritura e, incluso, del Romanticismo.

Tampoco hemos de olvidar a las escritoras que, desde el neocatolicismo, fijan por sí mismas una idea limitada y negativa de la mujer que escribe. Estas justifican su actividad por el contenido virtuoso de su escritura y los beneficiosos efectos

sociales que la misma aporta, pero condenan cualquier otro tipo de escritura. Entre ellas podemos mencionar a las escritoras, ya citadas, que Sánchez Llama agrupa bajo el título de escritoras isabelias: María del Pilar Sinués, Ángela Grassi, Faustina Sáez de Melgar etc. Así, esta última habla de las escritoras como ángeles de paz y amor y, lejos de entender la literatura como una profesión, la concibe como un adorno. Más aún, la autora justifica el desprecio hacia otro tipo de escritoras, a las que se refiere como “genios del mal” con “alma raquítica” (cit. en Sáez Martínez: 2007: 147).

En la misma línea cabe situar las declaraciones de Cecilia Böhl de Faber a favor de la modestia y el apartamiento de la mujer. En su carta a Hartzenbush de 20-XII-1866, la autora afirma que las mujeres escritoras le carga tanto como a Zorrilla, y se define a sí misma como “*recolectora* y sin pretensión ninguna a *escritora*” (Heinermann, 1944:228, cit. en Sáez: 2007: 44).

En este contexto, y en abierta oposición a este tipo de declaraciones, es donde debemos encuadrar a autoras como Emilia Pardo Bazán, Julia Codorniu, Rosario de Acuña y, frente a lo que Pura Fernández (2007) afirma cuando la caracteriza como representativa del paradigma de escritora poco visible socialmente, a Rosalía de Castro. Rosalía de Castro, casada antes de la publicación de sus libros fundamentales, lucha por medio de su obra y de su vida, contra los prejuicios que hacen de la mujer escritora una mujer imposible para el matrimonio o que limitan la producción de la mujer a la temática amorosa. Como analizaremos más tarde, por medio de su literatura reivindicará los derechos de las mujeres presentándose como mujer, como escritora de temas trascendentes y sociales, y como madre.

3. LA MUJER EN LOS AUTORES DEL SEGUNDO ROMANTICISMO

En este artículo, analizaremos las referencias a la mujer y los personajes femeninos que aparecen en la obra de los autores del Segundo Romanticismo para, por medio de ellos, reconstruir los modelos femeninos que están estableciendo. De acuerdo con esto, nuestro ámbito de estudio es, sin duda, la obra literaria de estos autores. Sin embargo, no podemos obviar algunos rasgos biográficos coincidentes en varios de ellos, que explican la separación de los cánones de la época que aparece en algunos de sus personajes.

En primer lugar y de manera fundamental, hemos de señalar que los modelos femeninos de los autores no siempre coinciden con el prototipo de “ángel del hogar”, defendido por la sociedad decimonónica. Las madres de muchos de ellos son, por el contrario, mujeres fuertes que, en situaciones adversas, se ven obligadas

a desempeñar tareas consideradas masculinas o a enfrentarse a una sociedad incapaz de aceptarlas de manera normalizada. Bécquer, Rosalía, Ferrán e incluso Arnao son claro ejemplo de ello.

En el caso del primero, sabemos que, muerto José María Domínguez Insausti, padre del poeta, en 1841, su madre, Joaquina Bastida y Vargas, se ve al frente de una familia de ocho hijos que tiene que sacar adelante¹¹. Dice Rica Brown sobre ella:

A pesar de su situación económica, la viuda no se dejaba llevar por las circunstancias adversas, y ya en 1843 hacía gestiones para colocar a su hijo Estanislao de forma más definitiva.

(...).

Debemos hacer notar el espíritu de sacrificio de la viuda, quien, dada su situación económica, bien hubiera podido, sin atraer reparos, buscar para este [Estanislao] algún trabajo ganancioso. Seguía buscando a sus hijos un porvenir que correspondiese con su posición social (Brown: 1963: 18).

Nos encontramos, por tanto, ante una mujer que no es en absoluto pusilánime, débil o dependiente y que tan sólo hereda del citado “ángel del hogar” la abnegación y entrega para con sus hijos.

Otro modelo de mujer excepcional en la vida de Gustavo Adolfo Bécquer sería su madrina, Manuela Monnehay. Su excepcionalidad no radicaría en la misma independencia que caracterizó a la madre del poeta, pero sería igualmente significativa. Dice Benjamín Jarnés:

¿No recordáis a doña Manuela Monchay, la madrina? Pues esta biblioteca – con todos los héroes de Chateaubriand, de Walter Scott- es propiedad de la madrina. Que la pone a disposición de Bécquer. Mujer excepcional, en Sevilla y en España. Ha reunido autores de justo renombre en las letras universales. Sobre todo, libros que puedan espolear la fantasía.

(...).

Cuanto de frenético y abrasado vino produciendo Europa, el hada madrina lo fue acumulando en aquellos estantes, donde se incubaba un poeta (Jarnés: 1936: 37).

Algunos críticos han hablado, asimismo, de la repercusión que otras mujeres, como Julia Espín o Casta Esteban, pudieron tener en la obra de Bécquer. En efecto, no podemos despreciar el influjo que en él causarían los desdenes de Julia, si realmente existieron, o la vulgaridad y la incomprensión de Casta, si esta era tal como nos la presentan los amigos del poeta. Probablemente, si fue así, muchas de las

¹¹ Narciso Campillo habla sólo de siete hermanos cuando se refiere a la familia de Bécquer, pero se debe a que uno de los hermanos murió antes de 1846.

mujeres que encontramos en sus textos hayan recogido rasgos de ellas o reflejen los sentimientos que ellas le inspiraron.

Lo mismo ocurre con su amigo Augusto Ferrán. Su madre, Rosa Forniés, abandonada por su marido, Adriano Ferrán, en 1839, se verá obligada a sacar adelante a su familia. La manera de hacerlo y los resultados obtenidos dan cuenta de su inteligencia y habilidad. Nombela habla de ella de forma muy laudatoria y nos la presenta activa y con determinación desde los primeros años de su juventud¹²:

Casado [Adriano Ferrán] con una aragonesa, mujer de superior inteligencia, muy parecida por su genio emprendedor a la doña María Cleofé Huerta, madre de mis parientes los Garretas y oriunda de la familia de los Forniés (...). Mientras que conservaron y aumentaron su patrimonio los hermanos de sus padres, éstos perdieron su fortuna y murieron jóvenes, dejando en el mayor desamparo a sus cuatro hijos, tres hembras y un varón.

Los tíos de la madre de Ferrán prestaron a los huérfanos cariñoso auxilio y la menor de sus sobrinas quedó al lado de uno de ellos, pero la mayor se dirigió a Zaragoza cuando por ser ya una mujer creyó poder ganar su subsistencia y la de sus hermanos menores, conoció a Ferrán, contrajo matrimonio con él y se trasladó a Madrid (Nombela: 1976: 565).

En la misma línea se encuentran los datos que aporta Manuela Cubero Sanz en *Vida y obra de Augusto Ferrán* (1961):

Como su papel [el de Rosa Forniés] se veía entorpecido por las trabas que las leyes imponen a las mujeres casadas respecto de los negocios, y en vista de la prolongada ausencia de don Adriano, del que apenas tenía noticias, solicitó en abril de 1844 una habilitación judicial para poder administrar legalmente sus bienes y firmar documentos. Doña Rosa, en su solicitud, hace constar que el negocio había prosperado en los últimos años en que ella había llevado la dirección. Y su afirmación respondía a una realidad... (Cubero Sanz: 1961:5).

Respecto a esto, nos cuenta Nombela cómo, más adelante, Rosa Forniés traspasa el negocio e invierte el dinero en comprar varias casas en Madrid, cuyas rentas le permiten vivir desahogadamente. A la vista de todo esto, Cubero Sanz define a la madre de Ferrán como “mujer de superior carácter, que atendía con igual diligencia al gobierno de su casa y educación de sus hijos, que a los negocios abandonados por su marido” (1961: 6).

No podemos olvidar tampoco la situación de la madre de Rosalía de Castro, María Teresa de la Cruz de Castro y Abadía, que a los treinta y tres años tiene a su

¹² La cita nos interesa también por la mención, por parte de Nombela, de otra mujer dentro de su familia de parecidas características.

hija, fruto de su relación con el sacerdote José Martínez Viojo¹³. Durante los primeros años de su vida, la niña vive al cuidado de sus tías paternas, pero en un momento que no sabemos con certeza¹⁴, Teresa decide enfrentarse a la sociedad y afrontar las consecuencias de su acto llevándose a su hija a su lado. De nuevo nos encontramos ante una mujer que no se amedrenta y que, por ello, se aleja del modelo de mujer doméstica.

La situación de Antonio Arnao difiere ligeramente. Las mujeres que rodean a este poeta murciano no se caracterizan por su independencia o fuerza sino por el temple artístico. Según Santiago López Gómez (1987: 18), la madre del poeta, María Concepción Espinosa de los Montero, poseía una gran cultura y era muy aficionada a la pintura, pasión que supo transmitir a su hijo. Por otra parte, Antonio Arnao contrae matrimonio, el 24 de septiembre de 1858, con Sofía Vela y Querol, profesora de música y cantante. La presencia de estas dos mujeres no se traduce en la aparición de modelos femeninos rupturistas en la obra del poeta, pero sin duda hubo de influir en su sensibilidad pictórica y musical, características que comparte con los demás miembros del grupo.

3.1 Mujeres reales

Una de las características esenciales de la poética del Segundo Romanticismo es el enfrentamiento constante entre la realidad y lo ideal, entre lo que se desea y lo que realmente se puede tener. En lo que se refiere a los modelos femeninos no podría ser de otra manera.

En este artículo queremos acercarnos a la mujer real que se proyecta en los escritos de los segundos románticos, pero para poder llegar a ella, es necesario partir de las mujeres ideales que estos autores crean. Esto se debe a que, en la mayoría de los casos, las mujeres reales sólo aparecen como punto de comparación con las mujeres ideales. Frente a lo idealizado, lo real resulta decepcionante y surge el desengaño. Frente a la mujer ideal inexistente aparece una mujer real, “miseria, podredumbre” que, con frecuencia, se relaciona con los valores más negativos de la sociedad en la que viven (materialismo, etc.). Esta mujer real es, entonces, una faceta más del desengaño existencial en el que viven. Sin embargo, hablamos de

¹³ La incidencia de este nacimiento ilegítimo en la obra de Rosalía ha sido ampliamente estudiada.

¹⁴ Según afirma Marina Mayoral (1986:15), a partir de las últimas investigaciones de Fermín Bouza Brey antes de su muerte, Rosalía estaba viviendo con su madre en Santiago en 1850, tal como consta en el Padrón del Archivo Municipal de Santiago de ese año, por lo que podría ser esta la fecha en la que madre e hija comienzan a vivir juntas.

un siglo en el que las mujeres –algunas mujeres- están tomando la palabra. Así, Rosalía de Castro, dentro del Segundo Romanticismo, se convierte en portavoz del sexo femenino y, utilizando la pluma como instrumento, alza la voz para defender el derecho de las mujeres a ser reales y para denunciar la alienación que apareja el proceso de idealización al que las sometían. Del mismo modo, en la obra de los autores masculinos, en más de una ocasión, las mujeres reales se dejan entrever a través de los modelos que inventan, de manera que podemos encontrar la oposición de un ángel ideal, e irreal, y una mujer, o, incluso, en clave de humor, podemos hallar mujeres misteriosas en las que el silencio no hace más que encubrir la estupidez.

Los ideales que presentan los autores del Segundo Romanticismo son de dos tipos: los ideales domésticos y los ideales imaginarios, es decir, el ángel del hogar (que se corresponde con el modelo decimonónico de mujer que dejamos analizado en el apartado anterior), y la mujer misteriosa y evanescente, que se relaciona más con un modelo platónico de amor, de acuerdo con el cual, la mujer sería la mitad complementaria del autor masculino, capaz, por ello, de conducirlo a la plenitud y la felicidad. En ocasiones, esta mujer misteriosa se relaciona también con lo telúrico y es, entonces, su cercanía a la naturaleza lo que la hace ser inaccesible para el hombre.

Ambas posibilidades surgen de preconcepciones del imaginario masculino y se proyectan sobre mujeres de carne y hueso a las que se pide correspondencia con el modelo imaginado. Un paso más allá, los autores del Segundo Romanticismo llegan a concretar sus propias creaciones sin un soporte material, es decir, sin necesidad de una mujer real sobre la que verter las características en cuestión; los escritores vuelcan sus deseos personales sobre objetos inanimados, como esculturas de piedra, o sobre lo que ni siquiera es material, como un rayo de luna.

Los rasgos que caracterizan al ángel del hogar o al espíritu etéreo se repiten en múltiples ocasiones, por lo que los ejemplos que podemos aducir para probar lo dicho son numerosos.

Si comenzamos por el modelo doméstico de mujer, hemos de centrarnos especialmente en autores como Selgas, Nombela o Dacarrete.

A este tipo femenino se le asocian cualidades como la pureza, la virginidad, la castidad, la docilidad y la timidez. Suelen aparecer en su papel de esposas o madres y, casi siempre, se les asocia un aspecto físico en el que la mirada es azul, (símbolo de pureza que también puede aparecer en las ropas), la piel blanca y el pelo rubio, aunque esto no sea esencial.

I

El ángel de mis ensueños,
la virgen que adora el alma
tiene los ojos azules,
tiene las mejillas pálidas.
(...).

II

(...).
La de los blondos cabellos
la de la sonrisa cándida;
(...).

III

(...).
Ciñe de rosas su frente,
viste de amor sus palabras.
(...).
Y alzando al cielo los ojos
reza, suspira y aguarda;
que su inquietud es de celos,
y de amor es su esperanza.
(...).
Al verme la faz inclina,
tiembla, quiere hablar y calla;
y de sus hermosos ojos
brotan a un tiempo dos lágrimas.
(Selgas: 1853: 91-96).

**

Más que mujer me pareces
ángel mecido entre nubes,
niña hermosa, de rubios cabellos
de ojos azules
(Dacarrete: 1906: 93).

Este ángel del hogar es, además, capaz de dominar las situaciones domésticas complicadas, apelando únicamente a su dulzura. Es interesante, a este respecto, el consejo que da Selgas, en *El ángel de la guarda* (1875), a aquellas mujeres que sospechen una infidelidad en su marido:

He aquí una dificultad que sólo saben vencer las mujeres de verdadero talento.

¡Cómo!... con paciencia, con sumisión, con dulzura. Rodeando de cuidados, de atenciones de cariño; teniendo siempre la mansedumbre en los ojos y la sonrisa en los labios. Tejiendo a su alrededor una red de afecto, que sujeta sin violencia, que encadena sin esfuerzo.

Regla general: siempre que el hombre casado se imagina que ha encontrado el paraíso en los ojos de una mujer cualquiera, que no es la suya, la propia es la primera que se lo hace creer convirtiendo la casa en un infierno (Selgas: 1875: 7).

La definición de la mujer, en términos espaciales, en relación con el espacio doméstico también encuentra en este autor el ejemplo más significativo. En un fragmento de *Una Madre* (1876), leemos:

El alma del hombre se refleja en sus acciones, en sus costumbres, en sus palabras, en sus inclinaciones y en sus deseos; y el alma de la mujer se refleja principalmente en la casa, como quiera que la casa es su verdadero centro, la atmósfera que le es propia, el elemento de su vida moral, el mundo en que verdaderamente vive (Selgas: 1876: 28).

En cuanto a la definición de la femineidad en función de la maternidad, leemos en esta misma novela:

Las madres (...) comprenden mejor el corazón de sus hijos: ellas no los engañan nunca; pero los hombres (...) no sienten aquella ternura desinteresada y santa que Dios ha puesto en el alma de las mujeres para que sepan ser madres (Selgas: 1876: 62).

Adulación que, sin embargo, conlleva una limitación en el espectro de actividades que una mujer podía desempeñar.

El otro modelo de ángel que encontramos es el ángel etéreo y espiritual, perteneciente al mundo de las ideas y alejado de la parte corrupta de la materia; perteneciente al cielo y no a la tierra. Se trata de mujeres incorpóreas y puras que, frecuentemente, aparecen asociadas, también, a la naturaleza y al misterio; mujeres deificadas y santificadas, incluso, en algunas ocasiones.

Bécquer, Ferrán, y Rosalía de Castro (a pesar de la contradicción que esto implique con sus posiciones habituales), son los tres autores que mejor ejemplifican este modelo de mujer.

Para empezar, podemos ver cómo la descripción de Esperanza en *La hija del mar* (1859) se ajusta perfectamente a él:

...se la creería más bien que mujer una visión angélica, un sueño que quisiéramos se prolongara una eternidad de siglos, una ilusión, en fin, que temiéramos verla desvanecida de entre los vapores de nuestro mismo pensamiento (de Castro: 1993: I: 72).

La misma imagen aparece poco después en relación con el mismo personaje:

Sus pálidas mejillas, su mirada triste y sus cabellos rubios como el oro, rozando apenas sus hombros le daban el aspecto de ángel desterrado próximo a cumplir su condena en este valle de dolor para volar otra vez al cielo, su verdadera patria.

(...).

El aire fresco que penetraba de cuando en cuando por las ventanas abiertas todavía, (...) amenazaba arrebatlarla en su ligero y frío soplo cual si fuera vaporoso espíritu, de esos que se forman y desvanecen en un instante a nuestros ojos (de Castro:1993: I, 127).

Este modelo ideal de mujer, también está presente en Bécquer, que lo elabora a varios niveles. Algunas de las mujeres idealizadas por el poeta continúan siendo mujeres reales, o al menos, así trata de presentárnoslas el autor. En otros casos, la idealización lleva casi hasta la deificación de la mujer. Por último, encontramos casos en los que la mujer es creada por la mente del poeta como un ideal sin base en la realidad.

En el primero de los casos podemos señalar el ejemplo de Sara, en “La rosa de la pasión” (1864), que aparece descrita de la siguiente manera:

Porque, en efecto, Sara era un prodigio de belleza. Tenía los ojos grandes y rodeados de un sombrío cerco de pestañas negras, en cuyo fondo brillaba el punto de luz de su ardiente pupila como una estrella en el cielo de una noche oscura. Sus labios, encendidos y rojos, parecían recortados hábilmente de un paño de púrpura por las invisibles manos de un hada. Su tez era blanca, pálida y transparente como el alabastro de la estatua de un sepulcro (Bécquer: 2004:242).

El que al final de la leyenda, la judía sea martirizada y asesinada por su conversión a la fe católica, nos sitúa ya en el camino de la santificación.

Casi como deidad se nos presenta a Siannah, en “El caudillo de las manos rojas” (1858). Las alabanzas a su belleza divina y a su virtud se realizan a lo largo de toda la leyenda, pero aparecen compendiadas en el fragmento que la cierra:

Siannah, la perla de Ormuz, la violeta de Orisa, el símbolo de la hermosura y del amor, la que formó Bermach en un delirio de placer, combinando la gentileza de las palmas de Nepaul, la flexibilidad de los juncos del Ganges, la esmeralda de los ojos de una schiva, la luz de un diamante de Golconda, la armonía de una noche de verano y la esencia de un lirio salvaje del Himalaya; Siannah, la hermosa entre las hermosas, siguió a Pulo a través de su peregrinación en esas regiones desconocidas de las que ningún viajero vuelve.

Siannah fue la primera viuda indiana que se arrojó al fuego con el cadáver de su esposo (Bécquer: 2004: 284).

La deificación de mujeres pertenecientes a una realidad más cercana al poeta también se da, como podemos ver, en una de las rimas más famosas:

Pero mudo y absorto y de rodillas
 como se adora a Dios ante su altar,
 como yo te he querido..., desengáñate,
 nadie así te amará
 (Bécquer: 2004:75).

Es significativo notar, en esta rima, cómo la deificación aparece ya de forma explícita como obra del amante. Es el hombre el que idealiza a la mujer y, por tanto, puede también desmitificarla y despojarla de su divinidad:

Del altar que le alcé en el alma mía
 la voluntad su imagen arrojó,
 y la luz de la fe que en ella ardía
 ante el ara desierta se apagó
 (Bécquer: 2004: 57).

Y así llegamos a la filtración de los modelos reales que resquebrajan el ideal.

Como ya anunciamos, la aparición de las mujeres reales se da de distintos modos: como elemento de contraste frente a la mujer ideal y etérea, como decepcionante alternativa a la idealidad o, especialmente en el caso de Rosalía, como reivindicación frente a la alienación cosificadora que supone la idealización.

Si retomamos, por un momento, el modelo de ángel del hogar, podemos ver cómo es Trueba el que filtra cierta dosis de reivindicación en sus textos. No se trata de una protesta radical ni de una toma de conciencia de la limitación que tales modelos suponen para la mujer, pero sí amplía el campo de acción de la misma al darle la capacidad de tomar decisiones y no sólo obedecer:

Suelen las gentes de criterio superficial acusar a los aldeanos de Vizcaya de que dan excesivo, y por tanto perjudicial, predominio a su mujer sobre ellos, la casa y la familia. Yo tengo por injusta esta afirmación: es verdad que allí la mujer ejerce este predominio; pero no lo es que este predominio sea perjudicial, y por tanto excesivo. Es, por el contrario, muy beneficioso y justo, y para demostrarlo sólo aduciré una razón, aunque pudiera aducir muchas; donde, como sucede en las comarcas cantábricas, la mujer comparte con el marido, en proporción a lo que buenamente permite su sexo y sus fuerzas, el trabajo material, ¿qué sería la mujer si el marido no le recompensase esta ayuda consintiéndole el predominio moral sobre él, la casa y la familia? Sería una miserable esclava, cuya condición reprueban el sentido común, la naturaleza y la religión, que con tan entrañable fe se profesa en aquellas honradas comarcas (Trueba: 1974: 174).

Como se anunciaba, el lenguaje que se emplea sigue presentando un cierto componente “machista”, pero la mención de mujeres que comparten con sus maridos “el trabajo material”, y la idea que se defiende de que la mujer es algo más que una esclava de su esposo, supone cierta apertura de mente dentro de los cánones ideológicos de la época.

En cualquier caso, dado que este modelo de mujer se consideraba real, la protesta frente a él, en los textos, se limita, y el encontrar mujeres que no se adecuan a él se achaca más a una falta de educación que a un desajuste entre la realidad y lo ideal. El testimonio de Nombela en sus *Impresiones y recuerdos* (1876), lo deja claro:

Las madres de aquella época [1850-1860] enseñaban a sus hijas a ser mujeres de su casa; cuando tenían dos o tres en edad de poder dedicarse a los quehaceres domésticos, distribuían entre ellas el trabajo; (...) guisaban, lavaban, barrían, planchaban y cosían; con lo cual adquirían costumbre de trabajar, experiencia, y los que a ellas se unían con el lazo del matrimonio, estaban seguros de que cumplirían perfectamente su misión de amas de casa (Nombela: 1876:290).

Y, frente a ellas, en la misma obra de Nombela, el modelo reprobable de las mujeres que no cumplían con estas labores:

Claro es que había señoritas que por nada del mundo entraban en la cocina ni metían la mano en el agua a no ser para lavárselas, juzgándose perfectamente educadas porque tocaban una polka o un vals en el piano, bordaban un perro de aguas en un cañamazo, o pintaban a la acuarela un ramito de flores. Pero estas eran la excepción y no se las miraba con buenos ojos, considerándolas de difícil acomodo (Ibídem).

Un ejemplo literario de esto, lo encontramos en el relato “Es raro” (1861), de Gustavo Adolfo Bécquer:

— Soy hija de un comerciante que murió arruinado y perseguido por sus opiniones políticas. Después de su muerte mi madre y yo nos retiramos a una aldea, donde lo pasamos bien mal, con una pensión de tres reales por todo recurso. Mi madre está enferma y yo tengo que hacerlo todo.

— ¿Y cómo es que no te has casado?

— No sé. En el pueblo dicen que no sirvo para trabajar, que soy muy delicada, muy señorita (2004: 299).

El personaje masculino, no obstante, elige a esta mujer “no apta para el matrimonio” para ser su esposa, con lo que podría parecer que Bécquer está enfrentándose a este tipo de prejuicios. Sin embargo, no será así, pues esta mujer resultará ser un personaje negativo, no por su incapacidad doméstica, sino por su ingratitud

para con los sentimientos amorosos de su esposo. La incógnita se plantea en si podemos establecer una relación tácita entre la ruptura del modelo y la mala conducta de la mujer o es tan sólo coincidencia.

La silueta de la mujer real resalta más, no obstante, en contraste con las mujeres etéreas y angelicales que, de ningún modo, podían encontrarse más allá de la imaginación.

En este sentido, Ferrán presenta la oposición de modelos en *Una inspiración alemana* (1872). En este texto, encontramos dos tipos de mujer contrapuestos que generan un amor distinto por parte del poeta. El primero que aparece es el que fomenta el amor platónico y la mujer con la que se relaciona aparece definida con las siguientes características: tiene los cabellos castaños “que en realidad no son ni claros ni oscuros, ni forman un color definido”, la frente “...estrecha, preciosa, pero donde no cabe ningún pensamiento elevado”, “Ojos grandes, aunque sin fondo, nariz ni larga ni corta; mejillas sonrosadas, nunca pálidas; labios cerrados, jamás entreabiertos; la garganta y la mitad del pecho siempre al aire”. “Las manos afiladas y frías; los pies demasiado pequeños; (...) todo el cuerpo como un espejo frío, pero brillante, que está siempre esperando quien se mire en él” (Ferrán: 1969:134).

Frente a ella, el otro tipo de mujer se describe de la siguiente manera: “Alta, morena, de ojos negros y profundos, de trenzas oscuras y a la vez brillantes, de labios entreabiertos y nunca cerrados” (Ferrán: 1969:139).

El comportamiento hacia ella, a diferencia del amor platónico que profesaba hacia la otra, es el siguiente:

No la hablé ni de sueños, ni de promesas, ni de esperanzas. No la hablé más que de realidades. Y tuve buen cuidado de que mi cuerpo no se quedara atrás cuando el alma intentaba correr inquieta (ibídem).

Celina parece ser el modelo de mujer real que no sólo siente, sino que hace de todo. Con ella, Ferrán rompe el tópico del ángel del hogar donde la mujer siente y el hombre piensa, del mismo modo que rompe la polarización con la que se definía a la mujer dentro de la sociedad, cuando dice: “Mi encantadora Celina tiene cosas de ángel y cosas de demonio” (Ferrán: 1969: 142). Celina se presenta, por tanto, como una mujer más cercana a la concepción real pues, aun objeto de cierta idealización, se presenta como un personaje complejo que se aleja del maniqueísmo que hemos visto en otras ocasiones:

Tiene todos los defectos y todas las perfecciones; toda la osadía y toda la dulzura; toda la astucia y toda la inocencia...
(...).

Habla, calla, ríe, llora, juega, suspira, piensa, y todo con amor tan singular y desconocido, tan espontáneo y verdadero (Ferrán: 1969: 142).

Celina es también una mujer que se muestra culta y con opinión, como vemos cuando opina sobre Alemania, en el apartado IV de la segunda época.

Algo semejante aparece en la obra de Selgas *Escenas Fantásticas* (1876), cuando, en el cuento “El número trece”, enfrenta a Mariana y Ernestina. En este caso, Mariana representa a la mujer real y aparece dotada de todos los rasgos positivos que podrían asociarse a la vida, mujer con la risa siempre en los labios y personificación de la misma alegría. Por su parte, al presentar el modelo literario, romántico, de mujer, se produce un cambio de treientos sesenta grados respecto al punto de vista adoptado por los demás autores, porque el personaje que se presenta, más cercano a la muerte que a la vida a pesar de que aún respire, no es positivo en absoluto, y su elección por parte del personaje masculino será causa de la infelicidad de éste. La descripción de Ernestina es la que sigue:

...Ernestina, alta, blanca, pálida, de fisonomía triste, de ojos azules y sonrisa melancólica, coronada la frente de largos rizos rubios, era el bello ideal de aquella poesía romántica, casi sepulcral, que, como un paño fúnebre, empezaba ya a entristecer el genio rico, desenfadado y profundo de las musas castellanas (Selgas:1876: 96).

El texto constituye una crítica literaria, pero lo que nos interesa señalar es que el autor está tratando de reivindicar la realidad frente a la literatura, un modelo de mujer que existe frente a un modelo que imita lo fantástico. Lo paradójico, en cualquier caso, es que la mujer-vida, que presenta como alternativa, es también una idealización femenina, sólo que abandonando los elementos de idealización romántica, ha tomado los del ángel del hogar.

Bécquer, también, presenta modelos opuestos de mujer, en los que una de ellas se acerca más a la realidad que la otra. Dos ejemplos claros en los que podemos apreciar esto son la leyenda de “El gnomo” (1863), y la rima “Yo soy ardiente...”.

En el caso de la leyenda encontramos una cierta semejanza con Ferrán, aunque con ciertas matizaciones. Si admitimos que en *Una inspiración alemana* (1872), Julia representa¹⁵ las aspiraciones ideales del poeta y Celina su vinculación con la realidad, podemos establecer una semejanza entre Julia y Magdalena, y Celina y Marta. Lo que cambiaría en todo punto sería la connotación que en

¹⁵ En nuestra opinión, las alusiones veladas a la poca inteligencia de Julia la acercan más al modelo de la bella-estúpida, que analizaremos más tarde, que al de mujer ideal, pero es innegable que el modo que el protagonista tiene de relacionarse con ella se establece en los límites de la idealidad y el amor platónico.

cada caso acompaña al tipo de mujer: si en el texto de Ferrán se idealiza a una mujer estúpida y la conexión con la realidad se connota de forma positiva como único modo de conseguir la felicidad, en la leyenda de Bécquer la mujer apasionada, altiva, dura, inteligente se presenta como la ambiciosa que finalmente se pierde. Frente a ella, la humilde, la bondadosa, la infantil, la sensible, será la que se salve. Parece que Magdalena es la que se identifica con el ángel del hogar, caracterizada por sus sentimientos y salvada por ello, frente a la inteligente Marta, que pierde su pureza primigenia -de ella se dice en todo momento que es mujer, mientras que a Magdalena se la caracteriza como a una niña- y es castigada por ello. Sin embargo, el mensaje de la leyenda es más amplio. En un fragmento de ella, el viento dice:

Sigue los movimientos de tu corazón, deja que tu alma suba como la llama y las azules espirales de humo. ¡Desdichado el que, teniendo alas, desciende a las profundidades para buscar oro, pudiendo remontarse a la altura para encontrar amor y sentimiento! (Bécquer:2004:200).

Las palabras que siguen a este fragmento se dirigen específicamente a Magdalena y retoman el lugar común en la época de las mujeres semejantes a las violetas que viven en la oscuridad. No obstante, el fragmento reproducido nos parece suficiente para dar a la leyenda una proyección más allá de los modelos femeninos. Desde nuestra perspectiva, el tono profético del viento se dirige a toda la humanidad por lo que la interpretación se amplía y ya no encontramos dos modelos contrapuestos de mujer, sino dos modelos humanos: el que se deja impresionar por las riquezas y el que persigue los sentimientos, el materialista frente al idealista.

El otro texto en el que la presentación de los modelos femeninos contrapuestos se hace paradigmática en la obra de Bécquer es la rima 51, según la edición de Estruch Tobella:

51

—Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansias de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas?
—No es a ti; no.
— Mi frente es pálida, mis trenzas de oro,
Puedo brindarte dichas sin fin.
Yo de ternura guardo un tesoro.
¿A mí me llamas?
—No; no es a ti.
— Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;

no puedo amarte.
 — ¡Oh, ven; ven tú!
 (Bécquer: 2004:82).

Como salta a la vista, este poema va mucho más allá de una presentación de tipos femeninos y, con frecuencia, se ha interpretado en relación a la poética becqueriana o al ansia sin nombre que atormenta constantemente a los segundos románticos. El que las mujeres son símbolos de los diferentes tipos de relación queda explícito en la primera estrofa (“Yo soy el símbolo de la pasión”), de modo que podemos afirmar que lo que se opone en la rima es el modelo de amor doméstico junto a un “ángel del hogar” o el amor-pasión junto a una mujer que, según los cánones de la época vistos más arriba, se acerca al modelo de la prostituta al poseer deseos carnales. La ruptura del tópico viene dada desde el momento en el que la mujer morena no es presentada de forma negativa, pero se hace aún más patente en la negación al “ángel del hogar” y en la aparición de la tercera estrofa, que nos lleva de nuevo a la persecución del ideal. Podemos, pues, interpretarla como símbolo de todo ello y la interpretación sería correcta, pero también podemos hacer una interpretación más literal de manera legítima, pues este modelo de mujer es el que Bécquer va a perseguir a lo largo de toda su producción literaria. Dice Rica Brown, respecto a “Los ojos verdes” (1861):

No encontrando en la vida real la mujer con quien sueña, el poeta inventa una mujer imposible, a quien ofrece el tesoro de su cariño. Desesperado de encontrar una relación perfecta, se va adentrando cada vez más en ese mundo de sueños que ya conoce muy bien, y allí hace compensar la ausencia del amor verdadero y humano con la poetización de su forma idealizada, hasta el extremo de preferir a la verdadera mujer a esa mujer imaginada, inaccesible (Brown: 1963: 178).

En efecto, así es, como queda aún más patente en las leyendas de “El rayo de luna” (1862), “El beso” (1863), o en el relato de “Los maniqués” (1862).

“El rayo de luna” (1862) es, quizás, la leyenda por excelencia de la mujer ideal, pues en ella asistimos al proceso completo de creación de la dama por parte del poeta: primero será sólo una sombra, después se buscará un lugar, un espacio para situarla, a continuación se le atribuirán unos rasgos físicos y por último unas cualidades morales. Todo ello sin necesidad de una base. La mujer que se propone es aún más irreal que la irreal Dulcinea, generada únicamente por la mente del hombre que desea encontrarla. Dice Rica Brown: “Cándido espíritu poético, se enamora de una figura que él mismo ha conjurado...y que resulta ser un rayo de luna” (Brown: 1963:181). Siendo así, el lector asiste a su creación desde el principio:

¿Cómo serán sus ojos?...Deben de ser azules, azules y húmedos como el cielo de la noche; me gustan tanto los ojos de ese color; son tan expresivos, tan melancólicos, tan...Sí..., no hay duda: azules deben ser, azules son seguramente, y sus cabellos, negros, muy negros y largos para que floten...Me parece que los vi flotar aquella noche, al par que su traje, y eran negros...; no me engaño, no; eran negros (Bécquer: 2004:160).

Continúa con la creación de su cuerpo y, finalmente, llega a sus cualidades morales:

Y esa mujer, que es hermosa como el más hermoso de mis sueños de adolescente, que piensa como yo pienso, que gusta de lo que yo gusto, que odia lo que yo odio, que es un espíritu hermano de mi espíritu, que es el complemento de mi ser, ¿no se ha de sentir conmovida al encontrarme? ¿No me ha de amar como yo la amaré, como la amo ya, con todas las fuerzas de mi vida, con todas las facultades de mi alma?

(...).

...Quien sabe si caprichosa como yo, amiga de la soledad y el misterio como todas las almas soñadoras, se complace en vagar por entre las ruinas en el silencio de la noche (2004:160).

En el caso de “El beso” (1863), el protagonista cuenta con un elemento sobre el que crear su mujer ideal: una estatua. Lo que más interesa de esta leyenda en cuanto al tema que tratamos, es el rechazo absoluto y explícito a la realidad a favor de los sueños y de las creaciones de la imaginación:

¡Carne y hueso!... ¡Miseria, podredumbre!...-exclamó el capitán-. Yo he sentido en una orgía arder mis labios y mi cabeza. (...) Entonces, el beso de esas mujeres materiales me quemaba como un hierro candente, y las apartaba de mí con disgusto, con horror, hasta con asco, porque entonces, como ahora, necesitaba un soplo de brisa del mar para mi frente calurosa, beber hielo y besar nieve...Nieve teñida de suave luz, nieve colorada por un rayo de sol...Una mujer blanca, hermosa y fría, como esa mujer de piedra que parece incitarme con su fantástica hermosura... (Bécquer: 2004: 239).

La mujer real se presenta aquí como miseria y podredumbre, como algo que quema y que se aparta con asco. Podría entenderse como una actitud completamente misógina, pero el rechazo se dirige más a la realidad y a la parte de realidad que la mujer implica, que a la mujer en sí misma.

Sin embargo, la inclusión de la mujer en cánones literarios o artísticos que la apartan de la humanidad no siempre se efectúa por medio de la idealización, sino que, en algunas ocasiones, se recurre al extremo opuesto y la mujer aparece demonizada, sin corazón o con un corazón “nido se sierpes”, que retoma la imagen hei-

neana. Los ejemplos son múltiples y aparecen en casi todos los autores, como podemos ver en la siguiente muestra:

III

Tus cabellos deseé
y me diste alguno de ellos,
luego un beso te pedí
y tú me diste un beso.
Que si me amabas te dije
y lo juraste al momento,
y luego añadiste: «Pide,
pide para concedértelo».
Yo te pedí el corazón
y no accediste a ello,
que eso tú no lo has tenido
ni nunca podrás tenerlo
(Ferrán: 1969: 118).

**

DE *INTERMEZZO* (trad. Dacarrete)

¡Hice a tus ojos azules
tantas sentidas canciones!
Celebré tus labios rojos
en décimas a millones.
En mil endechas canté
tu airoso y esbelto talle;
más versos hice a tu pie
que piedras pisé en la calle.
¡Qué soneto escribiría
con amante inspiración
a tu corazón, luz mía...,
si tuvieses corazón
(Dacarrete: 1986: 88).

**

44

Dices que tienes corazón, y sólo
lo dices porque sientes sus latidos;
eso no es corazón...es una máquina
que al compás que se mueve hace ruido
(Bécquer: 2004:79).

**

3

(...).

¡Ay!, y es verdad lo que me dijo entonces:

verdad que el corazón
 lo llevará en la mano...en cualquier parte...
 pero en el pecho no
 (Bécquer: 2004:58).
 **

75

(...).
 Sé que en su corazón, nido de sierpes,
 No hay una fibra que al amor responda;
 Que es una estatua inanimada...pero...
 ¡es tan hermosa!
 (Bécquer: 2004:99)
 **

AMOR INSENSATO

(...).
 ¿Cómo puedes amarla tan rendido?
 ¿Cómo pierdes por ella juicio y calma,
 cuando a decirte su hermosura viene
 que, o bien le falta alma,
 o la tiene insensible, si la tiene!
 Ve tu error en buen hora:
 a la estatua se admira, no se adora
 (Arnao: 1913: 87).

Lo que nos interesa, no obstante, es observar cómo la mujer real también se entrevé, en algunas ocasiones, a partir de estos modelos.

Un ejemplo especialmente interesante es el caso de Inés de Tordesillas, en la leyenda becqueriana “El Cristo de la calavera” (1862). En una primera lectura, podríamos pensar que es tan sólo una más de las mujeres que se presentan como “malas”, por “provocar” un duelo entre dos caballeros (por supuesto, nobles y positivamente caracterizados), mientras se entretiene con otro. Tal vez esta es la idea que el propio autor quería transmitir, y, no obstante, el texto deja suficientes cabos sueltos para que podamos ofrecer una segunda interpretación. Lo fundamental para propiciar esta segunda lectura, tal vez un tanto arriesgada, son las oraciones disyuntivas empleadas por Bécquer cuando habla de Inés.

La situación era insostenible. La dama lo comprendió así, y levantándose del sitial se disponía a volver a los salones, cuando un nuevo incidente vino a romper la valla del respetuoso comedimiento en que se contenían los dos enamorados. *Tal vez con intención, acaso por descuido*, doña Inés había dejado sobre su falda uno de los perfumados guantes, (...). Al ponerse de pie, el guante resbaló por entre los anchos pliegues de seda y cayó a la alfombra. Al verle caer, todos los caballeros

que formaban su brillante comitiva se inclinaron presurosos a recogerle (...) (Bécquer: 2004:184).

El guante recogido por Lope y Alonso por cada uno de sus extremos, provocará el enfrentamiento y, como consecuencia, el duelo. A partir de este suceso aparece, de nuevo, la ambigüedad narrativa. Tras una afirmación que nos inclinaría a la identificación de D^a. Inés con una mujer vanidosa que se complace en los enfrentamientos provocados por ella¹⁶, encontramos otra frase que la desdice¹⁷, y leemos:

Los murmullos y las exclamaciones iban subiendo de punto; la gente comenzaba a agruparse en torno de los actores de la escena; doña Inés, *o aturdida o complaciéndose en prolongarla*, daba vueltas de un lado a otro, como buscando dónde refugiarse y evitar las miradas de la gente, que cada vez acudía en mayor número (2004:184).

Tras la intervención del rey para recuperar el guante de manos de los dos jóvenes, encontramos el último acto de Inés cuya interpretación se presenta de forma ambivalente:

Cuando el rey terminó de decir estas palabras, doña Inés, *no acertamos a decir si a impulsos de la emoción o por salir más airosa del paso*, se había desvanecido en brazos de los que la rodeaban (184).

De este modo, hallamos una serie de actos objetivos realizados por la protagonista, cuya interpretación puede entenderse en dos direcciones opuestas. Si tomamos las lecturas de “tal vez con intención”, “complaciéndose en prolongarla” o “por salir airosa”, está claro que nos conducen a una mujer cruel y liviana, que se complace en que los hombres se batan por su amor. Si, por el contrario, tomamos las opciones de “acaso por un descuido”, “aturdida”, “a impulsos de la emoción”, llegaríamos a una mujer que es deseada sin que ella desee serlo y que se convierte en objeto de burla por no corresponder a sus admiradores y amar a otro personaje:

...al ver la significativa sonrisa que al saludar a la reina le dirigieron los dos antiguos rivales, (...) todo lo adivinó, y la púrpura de la vergüenza enrojeció su frente y brilló en sus ojos una lágrima de despecho (2004:189).

¹⁶ “Al notar la precipitación con que todos hicieron el ademán de inclinarse, una imperceptible sonrisa de vanidad satisfecha asomó a los labios de la orgullosa D^a Inés” (Bécquer: 2004: 184).

¹⁷ “Al verlos inmóviles, desafiándose en silencio con la mirada (...) la dama dejó escapar un grito leve e involuntario, que ahogó el murmullo de los asombrados espectadores...” (ibídem).

Como decíamos al principio, probablemente no es esta la interpretación que el autor quiso darle, sino que, como es frecuente en las otras leyendas, se trate más bien de un personaje femenino negativo; sin embargo, una lectura atenta no debe pasar por alto estas disyuntivas que podrían abrir caminos hacia una lectura más positiva y realista de la mujer.

Resulta, asimismo, interesante ver el modo en que Rosalía de Castro admite el lugar común de la mujer sin corazón o le da la vuelta al tópico para utilizarlo a favor de su propia ideología.

En cuanto a la comparación de la mujer con la serpiente, podemos verla de manera explícita cuando, en *Ruinas* (1865-1866), Montenegro desprecia finalmente a Julia, diciendo: “¡Atrás, mujer! Yo no alimentaré nunca serpientes. Tengo una madre que me ama, y amigos que me estiman” (de Castro: 1993: I: 724). Como afirma Kathleen March:

La que rechaza es la mujer que traiciona, pero no la mujer en general como origen simbólico de la perdición, la de origen bíblico-mítico. Más bien rechaza a la mujer a quien la autora de *Ruinas* ha perfilado con gran precisión y a quien hemos estado definiendo poco a poco: la ociosa, egoísta, burguesa (March: 1994: 214).

March, también, incluye dentro de la categoría de mujer-monstruo a algunas de las protagonistas femeninas de Rosalía. En concreto, emplea este calificativo para la musa andrógina de *El caballero de las botas azules* (1867) y para Berenice en *El primer loco* (1881). Respecto a la primera, es relevante la observación de que la mujer a la que se caracteriza como monstruo es aquella a la que se ha llamado ángel por su aspecto, pero que se ha extralimitado en cuanto a su comportamiento tradicional (es decir, sumiso), y ha defraudado, así, las expectativas del hombre; del mismo modo, decepciona una musa que, en lugar de mostrarse “desvaída y lánguida”, se presenta con un aspecto andrógino, válida, por tanto, para un escritor varón o para una escritora.

Berenice encarnaría, asimismo, este modelo literario de ángel-monstruo por motivos muy semejantes:

El retrato desde fuera que Luis ofrece de ella, aparentemente es retrato de las virtudes de la protagonista, pero resulta ser una auténtica condena, proyección de sus deseos y temores masculinos, reforzada y reiterada por Pedro. Estos temores, por su parte, funcionan paradójicamente: lo divino de Berenice es el motivo de hechizo, que a su vez se convierte en fuente de dolor y locura, el único texto/retrato que ven los que conocen a Luis (March: 1994: 323).

Añade: “Rosalía atribuye parte de la ‘monstruosidad femenina’ a la invención que produce la perspectiva masculina” (March: 1994: 324). Compartimos esta idea, pero hemos de añadir que, en este caso, la culpabilidad de Berenice es manifiesta, dado que la imagen que de ella se ha formado Luis no sólo obedece a lo que su imaginación le ha dictado, sino a una respuesta por parte de Berenice con el único aliciente de divertirse a su costa. Rosalía, también, presenta modelos femeninos negativos y negarlo constituiría una simplificación y una lectura sesgada de su obra.

La irrupción de la realidad, que rasga y destroza los modelos literarios o imaginarios, se aprecia también en relación al modelo de la mujer misteriosa, que, como quedó señalado al principio de este apartado, es otro de los que aparecen con frecuencia. A este respecto, el autor que ofrece unos modelos más claros es Gustavo Adolfo Bécquer. En el caso de este autor- sin contar las múltiples ocasiones en las que el poeta adjudica el adjetivo “misterioso” a la mujer (como la rima 17)- encontramos tres tipos de mujeres misteriosas que se sitúan en polos casi opuestos. En primer lugar, encontramos a la mujer realmente misteriosa, casi demoníaca, que enlaza de cerca con las creaciones de la imaginación de las que hablábamos poco antes. Se trata de la mujer diabólica de “Los ojos verdes” (1861), por ejemplo. Por otro lado, y estos son los ejemplos que más nos interesan en este momento, están las mujeres reales en las que el poeta cree adivinar algo de misterio. En estos casos, el misterio puede aparecer connotado positivamente, como en “La mujer de piedra” (fragmento inédito e inacabado), o de forma negativa, como en “La ajorca de oro” (1861), donde la mujer justifica sus caprichos en su “naturaleza misteriosa”. En el primero de los casos, es, posiblemente, donde parece que Bécquer se acerca más a la ideología de la época:

Yo tengo una particular predilección hacia todo lo que no puede vulgarizar el contacto o el juicio de la multitud indiferente.

(...).

...en las mujeres que me causan impresión, [busco] algo de misterioso que creo traslucir confusamente en el fondo de sus pupilas...

(...).

Encuentro en todo ello algo de la virginidad de los sentimientos y de las cosas (Bécquer: 2004: 371).

En esta última frase podríamos ver el reflejo de esta ideología, pero el hecho de que sólo se lo atribuya a un tipo de mujer que no parece más elemental que las otras sino menos vulgar, le aleja en cierto modo de esta manera de pensar.

El tercer misterio que encontramos en la mujer es el que tan sólo oculta estupidez, caso en el que la realidad se carcajea sarcástica de los ideales del poeta. Es esta la idea que hallamos de manera reiterada en “Un boceto del natural” (1863) y en la

rima 65. En ambos casos, el silencio que el poeta trata de interpretar de acuerdo a su “maniquí”, como máscara de grandes secretos, encubre únicamente la incapacidad de decir algo inteligente¹⁸:

- Y bien-añadí-, que no tiene nada de vulgar ya se ve; pero lo que deseo que usted me explique es por qué parece como que nos desdeña, por qué guarda ese silencio misterioso.

(...).

- Porque es tonta (Bécquer: 2004: 354).

**

Cruza callada, y son sus movimientos,
silenciosa, armonía;
suenan sus pasos, y al sonar recuerdan
del himno alado, la cadencia rítmica.

Los ojos entreabre, aquellos ojos
tan claros como el día,
y la tierra y el cielo, cuanto abarcan,
arden con nueva luz en sus pupilas.

(...).

Ella tiene la luz, tiene el perfume,
el color y la línea,
la forma engendradora de deseos,
la expresión, fuente eterna de poesía.
¿Que es estúpida? ¡Bah! Mientras callando
guarde oscuro el enigma,
siempre valdrá lo que yo creo que calla
más de lo que cualquiera otra me diga
(Bécquer: 2004: 92).

Con menos amargura, quizá, que en otros textos, la realidad aparece para hacer burla al poeta y demostrarle lo absurdo de sus ensoñaciones y elucubraciones.

La función de la realidad filtrada en medio de los modelos es bien distinta en el caso de Rosalía de Castro. Rosalía enfrenta los cánones a la realidad para mostrar la imposibilidad de su realización y la injusticia sobre la que se basan. En este sentido, el personaje de Mara, de la obra *Flavio* (1861), es el más significativo.

¹⁸ Mario Blanc hace de este tipo de mujeres silenciosas una interpretación en clave literaria y afirma: “El valor de esa mujer (o de la nueva poesía) reside en saber callar. El poeta la elige por saberse medir, en contraste con las demás que tanto hablan sin decir nada. El oscuro enigma de su silencio atrae al poeta, y es este tipo de mujer (o de poesía) el que gana su atención” (Mario Blanc: 1988: 81).

Ya desde el comienzo de la novela el conflicto se plantea en el desajuste entre las expectativas del hombre y la realidad de la mujer. Dice Flavio:

Yo creo que no hay nada más sublime que la mujer, nada más bello, más digno de nuestros pensamientos (de Castro: 1993: I: 237).

Idea de la mujer que el protagonista obtiene juzgando, únicamente, la belleza femenina y que chocará con la realidad del carácter de Mara.

La reivindicación de Mara frente a la alienación de la que es objeto a causa de la adoración ciega de los hombres, aparece claramente en varios fragmentos paradigmáticos que han servido a la crítica para definir a Rosalía como feminista. En la primera, Mara denuncia explícitamente la situación de las mujeres que son criticadas por no comportarse de acuerdo con las expectativas masculinas:

La falsedad de la mujer, si es verdad que existe, no nace en su corazón, más tierno y más amante que el de los hombres; ni anida en su alma, que naturalmente es inclinada a amar a aquél de quien es amada. Esa falsedad que, sin pudor alguno nos echáis en cara, es vuestra hija, puesto que, exasperando nuestra susceptibilidad, sin consideración alguna, nos provocáis en nuestra impotencia y nos obligáis a poder vengarnos de un modo más noble: a engañaros como nos habéis engañado; a poner en práctica los que nos enseñasteis un día, vosotros, los reyes del universo, que en un solo momento, con una sola palabra destruís nuestra honra y nuestra felicidad, sin que hayáis establecido a favor nuestro ningún medio de reparación, ni noble, ni digna. ¿Y os atrevéis a criticar después un instante siquiera lo que llamáis nuestros perjurios y nuestras coqueterías, tan sólo porque hieren vuestro orgullo humillado? ¡Infamia!...Pero no sois vosotros los culpables (...). Muy cierto es que si la mujer quisiera os arrastraríais a sus pies como reptiles, que seríais capaces de abandonar un trono por un favor de la más humilde mendiga...; pero suframos, pues, ya que tan neciamente os hemos soltado las riendas y dejado caminar sin freno, presentándonos en vuestro camino para que tengáis el placer de hollar a las débiles..., a las siervas (de Castro: 1993: I: 350)¹⁹.

La segunda reivindicación la encontramos unas páginas más adelante:

¿Qué queréis? Si no hallasteis en mí la mujer que habéis soñado, peor para vos si os empeñáis en transformarme. Yo no he de variar jamás, y mucho menos cuando se trata de vuestras exigencias. Tales cuales son los sentimientos que vituperáis en mí, tales los habéis formado; fuisteis el primero que murmuró a mi oído la palabra amor y el primero a quien dije que prefería mi corazón, y tal vez estas palabras, dichas en una edad en la que nada se reflexiona, hubieran sido más tarde una verdad, pero os empeñasteis en hacer de mí una de esas niñas melancólicas que se contentan con llorar todas las inconstancias de su amante, sin dejar por eso de

¹⁹ Nótese además que esta intervención de Mara responde a una acusación de Flavio, podemos considerarlo, pues, un duelo dialéctico del que Mara sale victoriosa.

amarle, y os habéis engañado; yo he sufrido un día horriblemente, pero al otro ya se habían secado mis lágrimas y había tomado mi partido. Desde entonces los amores sentimentales desaparecieron para mí, y admito vuestros galanteos más bien por hábito que por afecto (...) Nuestros amores han sido un juego de niños, que os empeñasteis en que yo había de tomar por lo serio, pues queríais ver en mí a una Graciella o una Elvira, que muere bendiciendo al amante que la ha abandonado, en tanto vos haríais a las mil maravillas vuestro papel de estudiante de Salamanca. Pues bien: ahora os irritáis conmigo porque, en vez de hallar una víctima, habéis hallado un espíritu rebelde, y esto no es justo (de Castro: 1993: I: 376).

La tercera es, quizá, la que más clara muestra la indignación de la protagonista ante un Flavio que intenta persuadirla para que se identifique con la imagen literaria de la mujer romántica:

...¡Si supieras cuánta ternura, cuán dulce sentimiento inspira el rostro de una mujer bañado por las lágrimas...! ¡Cuánto es amada la que se resigna a sufrir cuando es olvidada...! ¡Cuando se la ve descender hasta la misma tumba amando los recuerdos que la hacen morir...! ¡He aquí la poesía de la mujer! Si os avergonzáis, pues, de amar, Mara, renegad de una vez para siempre de vuestro sexo...; si por el contrario, queréis cumplir vuestro destino, olvidad el mundo y amad a Flavio (de Castro: 1993: I: 431).

Ante lo que ella reacciona reivindicando sus derechos como ser independiente, compañera, pero no esclava:

-No comprendo – dijo Mara enojada- cómo podemos cometer jamás la debilidad de confesaros nuestros sentimientos...¡Decid que queréis vernos esclavas y no compañeras vuestras; decid que de un ser que siente y piensa como vosotros queréis hacer unos juguetes vanos, unas máquinas, ya risueñas, ya plañideras y llorosas, que, a medida de vuestro deseo, estén alegres y canten al ruido de sus cadenas, o lloren y giman en vano al compás de vuestros cantos de olvido!... (Ibídem).

Rosalía, de este modo, no sólo está defendiendo el derecho de las mujeres a ser quienes son, sino que está presentando un modelo de mujer más cercano a la realidad y más fuerte. Una mujer que no se deja modelar al antojo del hombre y que es independiente. Una mujer que ama cuando quiere amar, pero no deja que se utilice su amor para esclavizarla:

Esto es terrible (...); conque es decir que no me queda más recurso que acceder a sus menores caprichos...¿No comprendéis que eso es querer que cometa una tiranía salvaje? Creedme, le amo con todo mi corazón; pero sería capaz de abandonarle para siempre. Me espanta mirar hacia el porvenir y creo que este amor va a serme demasiado fatal (de Castro: 1993: I: 432).

La idea de que una mujer antepusiese el sentido común a los sentimientos, suponía, en el momento en el que Rosalía escribe, una trasgresión radical; especialmente en esta obra, en la que se produce un cambio en los roles que desempeñan hombre y mujer. Si, de acuerdo con la mentalidad de la época, es la mujer la que “piensa” con sus sentimientos y no con su razón, en el caso de esta novela, es Mara la que actúa racionalmente, frente a un Flavio que, tal como señala March (1994), presenta todos los rasgos de la clásica heroína decimonónica: la espiritualidad, su entrega completa al amor, la imposibilidad de realizar ese amor, el sufrimiento paciente y una sensibilidad extrema que llega a poner en peligro su propia vida. Finalmente, sin embargo, será Mara la víctima de la relación. En cualquier caso, nos interesa ver cómo, hasta ese momento, Mara defiende su independencia y reivindica sus derechos en una actitud que ha llevado a la crítica a hablar de feminismo.

A propósito del último ejemplo, conviene, además, traer a colación un fragmento de la obra de Trueba en el que este realiza una defensa clara de la mujer en términos muy semejantes a los que usa Rosalía.

...Compañera y no esclava (...) le dieron a usted ante el altar, y una sola carne y un solo hueso son usted y ella. Ámela usted, séale fiel, que, si así no lo hiciere, su lecho será de espinas, y bajará al sepulcro sin posteridad que le llore y bendiga (Trueba: 1905: X: 195).

Contra la injusticia de los hombres también clama Julio Nombela:

¡Pero los hombres somos unos tiranos!...Hay que confesarlo. ¡La idea de que la mujer amada ha podido siquiera pensar en otro...nos indigna! ¿Y qué han de hacer las que sufrieron un desengaño, sino seguir sufriendo y ocultando, como si fuera un crimen lo que sólo fue una desdicha? (Nombela: 1905: II: 253).

También como ejemplo de la reivindicación de la libertad de la mujer, encontramos el siguiente poema de Dacarrete:

SONETO

Fácil, ligero lazo el amor mío
 creyó formar en su ilusión querida,
 que hiciera de dos vidas una vida,
 uniendo con el tuyo mi albedrío.
 Hoy, deshecho tan dulce desvarío,
 de tus gustos juzgándome homicida,
 ¡que es su lazo cadena aborrecida
 teme mi amor con desaliento frío!
 Si es verdad, no perdone tu ternura
 a quien, libre y feliz queriendo hacerte,

esclaviza tu alma y tu hermosura.
 Aunque todo lo pierdo con perderte,
 en ello cifraré yo mi ventura
 si así consigo venturosa verte
 (Dacarrete: 1906: 129).

En todos ellos, las exigencias del hombre sobre la mujer, las expectativas vertidas sobre ella, se conciben como algo injusto y excesivo que conduce a la esclavitud de la mujer.

Volviendo a la obra de Rosalía, D^a. Isabel, de la obra *Ruinas* (1865-1866), constituye otro modelo fundamental, ya que se trata de la mujer que mantiene estos principios hasta el final de su existencia. Cuando March habla de ella, destaca su autonomía, pues se trata de una “solterona” que, sin embargo, no opta por el camino religioso para que la mantenga la Iglesia, ni admite la ayuda económica de un hombre, rehusando, incluso, la hospitalidad de su hermano. Todo ello la convierte en un personaje heroico. D^a. Isabel decide no casarse porque el matrimonio, tal como era en el momento, le hubiera robado su dignidad. Dice March:

Es porque ella ha sabido darse importancia, supo sentirse alguien y no un objeto para ser adquirido por un hombre, y porque la opinión pública no tiene ascendiente sobre su comportamiento, ella es capaz de vivir libremente entre todos esos comentarios referentes a una actitud propia del «tiempo de los minués» (March: 1994: 206).

Frente a los modelos literarios, más allá de su asunción por parte de los hombres, Rosalía también se pronuncia, esta vez en *El caballero de las botas azules* (1867), cuando afirma:

En las novelas, las mujeres son siempre discretas y hermosas, hablan el lenguaje de las musas y escriben poco menos que Madame de Sévigné; pero si se desciende a la realidad de los hechos, esto no es siempre cierto y aun estamos tentados de decir que casi siempre es mentira.

(...).

Feas o bonitas, las unas cargan sobre sus hombros la pesada cruz del matrimonio, viven las otras resignadas o alegres en el estado honesto propio de las almas recogidas y amantes del reposo; mas, si en verdad no son tan poéticas ni espirituales como se desearía, y su belleza física tiene por lo común defectos que pueden pasar por no vistos, si no son, en fin, tan perfectas ni escriben tan bien como las novelas cuentan, no debe culpárselas a fe porque cumplan debidamente su misión haciendo hasta la muerte su papel de mujeres. Cosa es esta de la mayor alabanza, cuando hay tantos hombres que ejecutan el suyo de la peor manera, dándose a divagaciones prohibidas a los entendimientos vulgares, puesto que nacieron para vi-

vir modesta y honradamente, haciendo compás con el martillo o el azadón, al huso con que hila el blanco lino su buena esposa (de Castro: 1993: II: 96).

Hasta aquí queda claro cómo la reivindicación de Rosalía aboga por la desmitificación de la mujer, al dar por hecho que esta es digna de alabanza en su realidad. Con la ironía como arma, Rosalía denuncia la limitación que suponen los arquetipos que la sociedad ha impuesto sobre la mujer en cuanto esta idealización supone alienación y restricción.

Y como otra prueba más, del todo irrefutable, Rosalía pone ante los ojos del lector, con una intención claramente de denuncia, a las mujeres gallegas. Mujeres abandonadas por maridos que se han visto en la obligación de emigrar, se convierten en el pilar del hogar (no sólo en el aspecto moral, sino también económico) y de la sociedad. Las mujeres del libro “As viudas dos vivos e as viudas dos mortos”, de *Follas Novas* (1880), desmienten la debilidad física y moral de las mujeres. En el prólogo del libro encontramos palabras especialmente dedicadas a ellas:

...criaturas amantes para os seus i os estraños, cheas de sentimento, tan esforzadas de corpo como brandas de corazón e tamén tan desdichadas que se dixeran nadas solasmentes pare rexer cantas fatigas poidan afrixir a parte máis froxa e inxel da humanidade²⁰. No campo compartindo metade por metade cos seus homes as rudas faenas, na casa soportando valerosamente as ansias da maternidade, os traballos domésticos e as arideces da pobreza. Soias o máis do tempo, tendo que traballar de sol a sol e sin axuda para mal manterse, para manter os seus fillos, e quisais ó pai valetudinario, parecen condenadas a non atoparen nunca reposo se non na tumba (de Castro: 1993: II: 271-272).

La mujer que presenta Rosalía es fuerte y autosuficiente, a pesar de ser caracterizada como “froxá e inxel”; sin embargo, es también una mujer dulce, femenina, necesitada, no de alguien que la proteja o mantenga, sino de alguien que la quiera²¹. Ejemplos de este tipo los encontramos en múltiples poemas del citado libro:

Tecín soia a miña tea,
sembrei soia o meu nabal,
soia vou por leña ó monte,
soia a vexo arder no lar.

²⁰ En nuestra opinión, esta afirmación podría entenderse dentro de la ironía rosaliana, que afirma algo para después desmentirlo en los ejemplos que aduce. Casos semejantes los encontramos con frecuencia cuando habla de la mujer.

²¹ Hemos de recordar que, según la ideología de la época, las mujeres que se salía del canon eran consideradas monstruosidades.

Nin na fonte nin no prado,
 así morra coa carrax,
 el non ha de virme a erguer,
 el xa non me pousará.
 ¡Qué tristeza! O vento soa,
 canta o grilo ó seu compás...
 Ferbe o pote...mais, meu caldo,
 soña te hei de cear.
 Cala, rula, os teus arrulos
 ganas de morrer me dan;
 cala, grilo, que si cantas
 sinto negras soidás.
 O meu homiño perdeuse,
 ninguén sabe en onde vai...
 Anduriña que pasache
 con el as ondas do mar,
 anduriña, voa, voa,
 ven e dime en onde está
 (de Castro: 1993: II: 414-415).

Con una sensibilidad muy distinta y un punto de vista exterior a la propia mujer, este mismo modelo lo encontramos en las añoneras de Gustavo Adolfo Bécquer. Igualmente privadas de sus hombres por causas ajenas, estas mujeres se ven obligadas a vivir en una sociedad matriarcal en la que todo depende de ellas:

Yo no sabré decir a ustedes si a causa de que los hombres se ocupan de muy antiguo en el servicio de los caballeros, por lo cual tenían abandonadas sus casas al dominio de las mujeres, o por otra razón cualquiera que no me he podido explicar; ello es que en este pueblo hay algo de lo que nos refieren las fábulas de las Amazonas o de lo que habrán ustedes tenido ocasión de ver en *La isla de San Balandrán*. No es esto decir que el sexo feo y fuerte deje de serlo tanto cuanto es necesario para justificar ampliamente estos apelativos; pero la población femenina se agita tan en primer término, desempeña un papel tan activo en la vida pública, trabaja y va y viene de un punto a otro con tal resolución y desenfado, que puede asegurarse que ella es la que da el carácter al lugar y la que lo hace conocido y famoso en veinte leguas a la redonda (Bécquer: 2004: 417).

Este tipo de mujer fuerte que no aparece en los relatos fantásticos del sevillano, cobra una relevancia especial en la V de las *Cartas desde mi celda* (1864), que puede considerarse más costumbrista. El modelo femenino se presenta como objeto de la admiración del poeta, que pondera de forma especial su fortaleza física:

...su vista tiene algo de la fijeza y la intensidad de la del águila, acaso porque, como ella, se ha acostumbrado a medir indiferente los abismos; sus miembros,

endurecidos con la costumbre de trabajo, soportan las fatigas más rudas sin que el cansancio las entorpezca un instante (Bécquer: 2004:418).

Y estas sí son mujeres reales que se hacen presentes en la literatura e imprimen la fuerza de su presencia por encima de los ángeles etéreos.

3.2. Mujer y literatura

Una de las vías que la mujer decimonónica emplea para realizar sus reivindicaciones es la literatura. Aunque la importancia del deseo niegue a la mujer romántica la posibilidad de escribir, la importancia concedida al sentimiento la legitima para alzar la voz, y, de este modo, la mujer encontrará en las letras el cauce perfecto para mostrarse tal y como es y reivindicar su realidad.

De este modo, por este y por otros motivos, la presencia de la mujer en la literatura cobrará importancia, paulatinamente, a lo largo del siglo XIX.

De manera más o menos comprometida, casi todos nuestros autores reflejarán en sus obras esta nueva realidad, y, por eso, no será extraño encontrar mujeres que lean o que conversen sobre literatura, así como encontrar textos dedicados a la mujer o a mujeres en concreto.

Por otra parte, es significativa la identificación de la mujer con la poesía y con el poeta en un momento en el que este género está perdiendo importancia a favor de la novela. A priori, esto supondría un avance para la mujer en su reivindicación de la autoría, pero veremos que no siempre es así, pues se establece un distanciamiento entre la poesía y el poeta: la mujer es la poesía, y el alma del poeta ha de poseer algunos rasgos del alma femenina, pero sigue siendo un hombre. Una vez más, la idealización convierte a la mujer en objeto frente a un sujeto activo masculino.

...la mujer siempre supone más una representación pasiva que un ejercicio activo, es más objeto que sujeto. (...) en el ámbito literario y artístico (...) el sexo femenino puede ser eje, centro y motor de la literatura, pero no de la escritura (Gabino: 2007:22).

Por otro lado, el tratamiento de este tema dentro del grupo del Segundo Romanticismo se ve enriquecido por la presencia de una de las mayores escritoras de la literatura española, Rosalía de Castro, que revela una enorme riqueza de matices, a veces en contradicción consigo misma.

Para empezar, mujeres leyendo aparecen en autores como Bécquer, Pongilioni, Eulogio Florentino Sanz, Selgas o Dacarrete. En el caso de Bécquer asistimos

a la escena en la que los dos amantes se besan mientras leen el *Infierno* de Dante²²:

53

La bocca mi bacció tutto tremante...

Sobre la falda tenía
el libro abierto;
en mi mejilla tocaban
sus rizos negros;
no veíamos las letras
ninguno, creo,
y, sin embargo, guardábamos
hondo silencio.
(...)
Creación de Dante era el libro,
era su *Infierno*.
Cuando a él bajamos los ojos
yo dije trémulo:
-¿Comprendes ya que un poema
cabe en un verso?
Y ella respondió encendida:
-¡Ya lo comprendo!
(Bécquer: 2004: 82-83).

Pongilioni, por su parte, inicia uno de sus poemas con la imagen de una mujer leyendo en su gabinete:

Cuando sola y pensativa,
en tu oculto gabinete,
nuestros queridos poetas
recorras con vista ardiente,
si una lágrima furtiva
de tus ojos se desprende,
piensa en mí! que busco en ellos
acentos que me recuerden
aquel tiempo venturoso
que huyó breve.
(Pongilioni: 1865: 71).

Eulogio Florentino Sanz también refleja la realidad de las mujeres lectoras en *Achaques de la vejez* (1854). La situación que se reproduce, en este caso, es la de

²² El juego metaliterario es claro, el pasaje que leen es *Infierno*, V, 136, en el que Francesca de Rímimi explica cómo Paolo la besó mientras estaban leyendo el pasaje del relato caballeresco en que Lancelot besa a Ginebra.

un padre que se preocupa por lo que lee su hija. En este contexto, se hace hincapié en la necesidad de seleccionar las lecturas apropiadas para un público femenino con el objetivo de mantener una educación situada dentro de los registros tradicionales.

No condeno,
sin examen, otros libros
de enseñanza o pasatiempo.
Su lectura proporciona
ya distracción, ya provecho,
dando al ánimo solaz,
o pasto al entendimiento.
Yo no me opongo a que leas...
Pues te agrada ese recreo,
libros te daré yo propio
(Sanz: 1854:15).

La inquietud por lo que leen las mujeres se inscribe dentro de una de las preocupaciones fundamentales de la época. María Isabel Jiménez Morales (2007) ha demostrado que las lecturas femeninas se orientaban, fundamentalmente, a la novela, sobre todo de amor (*Pablo y Virginia* (1784) de Saint- Pierre, *Atala* (1801), de Chateaubriand, y *Julia* (1761) de Rousseau eran las favoritas), y al folletín. Este tipo de lecturas, además de favorecer la entrada de la denostada literatura francesa, afligía a padres y tutores por las nefastas influencias sobre las “débiles” muchachas. Según autores como Jacinto de Salas y Quiroga o Mesoneros Romanos, las obras para las muchachas y los niños²³ debían caracterizarse por “imaginación lozana, pureza de sentimiento y encanto de lenguaje” (cit. en Jiménez Morales: 2007: 123-124) y evitar todo “arranque de pasiones y exageración de sentimiento” (Ibídem). En un artículo acerca de las “novelitas francesas”, Mesoneros Romanos afirma:

Ahora bien, preguntemos a estos señores autores, si es que tiene esposas, hijas o hermanas, ¿dan ustedes a leer sus obras a sus hijas y a sus mujeres?
¡No!, responderán; porque ningún corazón honrado puede dejar tales obras en manos de una doncella o de una mujer joven sin temblar por su virtud y por su felicidad (Mesoneros Romanos: 1840: 234, cit. en Jiménez Morales: 2007: 124).

De ahí la insistencia en el control de las lecturas femeninas que el texto de Eulogio Florentino Sanz ejemplifica.

²³ Nótese la no inocente asociación de “mujeres y niños”.

Selgas, por su parte, dirige su libro *Flores y espinas* (1879) a un público femenino, al que adula en el prólogo, en una clara *captatio benevolentiae*.

En el caso de Dacarrete, la mujer aparece como creadora en dos aspectos. En primer lugar, se insiste en la recreación de la literatura por medio de la lectura femenina. En segundo lugar, la lectora, en este caso, resulta ser artista. Se trata de una pintora, pero sigue siendo una reivindicación de la autoría femenina dentro del arte²⁴. El poema es el siguiente:

A UNA SEÑORA AL RECIBIR UNA PINTURA DE SU MANO
QUE REPRESENTA EL SEPULCRO DE VIRGILIO

Magia fue de tu voz, bella Condesa,
que imaginase respirar mi pecho
las armoniosas auras que acarician
los pinos de Sorrento.
Magia fue de tu voz; de ella pendiente
vi, de la luna el pálido reflejo,
bajo el puente fatal *de los suspiros*
remar al gondolero.
(...)
Hoy no es la magia de tu voz: tu mano
lleva mi alma, por encanto nuevo,
a contemplar, devoto peregrino,
de Posilipo el cerro.
(...)
¿Cómo así logra reanimar la magia
de tu mano y tu voz lo que ya ha muerto?
Mas ¿qué no lograrás, bella Condesa,
con tu gracia y tu ingenio?
(Dacarrete: 1906: 39-40).

En relación a la autoría femenina este autor va aún más allá al dedicarle un poema a la artista D^a. Josefa Valera: “En la muerte de la célebre artista Doña Josefa Valero” (Dacarrete: 1906: 42-44), del mismo modo que le dedica poemas funerales a autores de la talla y la significación de Lista.

Asimismo, se concede cierta participación a la mujer dentro de la creación poética del hombre. En *La pereza* (1871) encontramos el siguiente poema de Ferrán:

²⁴ Recordemos, además, que en este periodo en que la poesía se entiende como algo exterior y preexistente a la literatura, cada arte es portadora de su propia poesía y todo aquel capaz de sentir el arte puede considerarse poeta.

XXXII

Los cantares que yo escribo
bien sabes tú, compañera,
que antes los hago contigo
(Ferrán: 1871:109).

El poema, en una primera lectura, parece conceder cierta autoría a la mujer, pero teniendo en cuenta lo que por poesía entienden en la época, hemos de entender, más bien, que con la mujer el poeta “hace” poesía, es decir, la siente, la ve, pero sigue siendo el hombre el que la “escribe”.

En esta línea se sitúa Bécquer en sus *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861), donde, como el título indica, es una mujer la destinataria de las cartas y, por lo tanto, de la teoría poética de Bécquer²⁵; igualmente lo es en las rimas 21 y 53, en las que se dialoga acerca de literatura con mujeres. Por ello, podemos señalar que la identificación de la mujer con la poesía y la elección de la mujer como receptor idóneo de su teoría poética, son temas recurrentes en el autor.

Por su parte, la identificación entre la mujer y la poesía se hace siguiendo la ecuación mujer = sentimiento, sentimiento = poesía --> mujer = poesía. Interesa señalar en este momento que la mujer de las cartas, dignificada por su capacidad de reacción e, incluso, por el uso de la palabra en la Carta I²⁶ no es presentada como poeta, sólo, como poesía, acatando las contradicciones de las que hablábamos al principio con respecto a la situación de la mujer en el Romanticismo. El problema que plantea Bécquer a este respecto no está relacionado con la capacidad o no de la mujer de sentir deseo, sino de la incapacidad de transmitir su ser poético a las palabras:

La poesía es en el hombre una cualidad meramente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea, y para revelarla necesita darle una forma. Por eso la escribe. En la mujer sin embargo, la poesía está como encarnada en su ser. Su aspiración, sus presentimientos, sus pasiones y su destino son poesía; vive, respira, se mueve en una indefinible atmósfera de idealismo que se desprende de ella, como un fluido luminoso y magnético; es, en una palabra, el verbo poético hecho carne.

²⁵ Por supuesto, podríamos pensar que el dirigir esta carta a una mujer es una mera estrategia de *captatio benevolentiae* dado que el texto fue publicado en una revista de las consideradas femeninas. Tal argumento nos parece simplista en exceso.

²⁶ “¿Crees que mi pregunta sólo es hija de una vana curiosidad de mujer? Te equivocas. Yo deseo saber lo que es la poesía, porque deseo pensar lo que tú piensas, hablar de lo que tú hablas; penetrar, por último, en ese misterioso santuario en donde a veces se refugia tu alma y cuyo dintel no puede traspasar la mía” (Bécquer: 2004: 457).

Sin embargo, a la mujer se le acusa vulgarmente de prosaísmo. No es extraño. En la mujer es poesía casi todo lo que piensa, pero muy poco de lo que habla. La razón, yo la adivino; y tú la sabes (459).

¿Cuál es esta razón? ¿Nos encontramos ante una nueva idealización alienadora de la mujer que al convertirla toda ella en poesía le roba la voz poética, o se trata de un reproche a las mujeres que pensando poesía no son capaces de expresarla? En la *Carta* III (1861), el poeta retoma este tema, y en esta ocasión sí, asistimos a la reacción de la mujer en contra de estos tópicos:

Y todo este tesoro inagotable de sentimiento, todo este animado poema de esperanzas y de abnegación, de sueños y de tristezas, de alegrías y lágrimas, donde cada sensación es una estrofa, y cada pasión, un canto, todo está contenido en vuestro corazón de mujer.

Un escritor francés ha dicho, juzgando a un músico ya célebre, (...): < Es un hombre de talento, que hace todo lo posible por disimularlo, pero que a veces no lo puede conseguir y, a su pesar, lo demuestra >.

Respecto a la poesía de vuestras almas, puede decirse lo mismo.

Pero, ¡qué!, ¿frunces el ceño y arrojas la carta?... ¡Bah! No te incomodes...Sabes de una vez y para siempre que, tal como os manifestáis, yo creo, y conmigo lo creen todos, que las mujeres son la poesía del mundo (Bécquer: 2004: 465).

Por datos biográficos del autor, sabemos que respetaba a las escritoras y que incluso llegó a publicar algunos poemas de Rosalía en la revista que dirigía, sin embargo, en su obra no encontramos ningún otro testimonio explícito acerca de la autoría femenina. Algunos críticos han querido ver en la “mano de nieve” que arranca las notas del arpa de la rima 13, una alusión a la misma, pero tampoco debemos olvidar que no está refiriéndose a la poesía, sino a la música, una de las actividades que a las mujeres les estaban permitidas.

Sin hacer referencia a la capacidad de la mujer para escribir, la misma ecuación de poesía= sentimiento =mujer, subyace en textos de Trueba, como el que dice: “Ana ha estado toda la vida siendo poetisa sin saberlo, bien al contrario de otras mujeres, que están toda la vida siendo poetisas sin saber que no lo son” (Trueba: 1905: V: 175).

Parece, pues, que es comúnmente aceptada la identificación de la poesía con la mujer, pero hemos de notar que se habla de poesía como sentimiento, de acuerdo al modo en que los románticos del segundo grupo la entienden, pero sigue suponiendo una limitación, especialmente en este momento en el que, como hemos visto, se considera imprescindible la participación de la razón en la creación poética.

Rosalía de Castro, desde su condición de mujer, analiza y trata más a fondo este tema. En relación con lo que venimos de ver en los otros autores, Rosalía también

considera que la mujer es poesía, pero no sólo en su esencia, no sólo porque la inspire, si no también en sus acciones y en sus palabras²⁷; la mujer es poesía porque genera poesía, la crea, es por tanto poeta y por eso Rosalía reivindica el derecho de la mujer a escribir y lo hace de diferentes modos, por medio de su propia voz en los prólogos, por medio de personajes ficticios, en *Las literatas*, por medio de una voz poética femenina en sus poemas²⁸ y por medio de personajes como Mara o, en menor medida, D^a. Isabel; por medio de la defensa abierta o de la ironía. Como Carme Blanco (1986) nos recuerda, Rosalía es plenamente consciente de la situación pre-juiciosa que la sociedad tiene acerca de las escritoras y muchas veces hará de ésta centro temático de sus obras o motivación que marque los recursos estilísticos que emplea.

Comenzando por los prólogos, la estudiosa habla del de *La hija del mar* (1859) como una defensa de las falsas ideas que circulaban en la época acerca de las mujeres escritoras. Kathleen March va más allá y lo califica como “uno de los manifiestos feministas más enérgicos del s. XIX” (1994:60).

Rosalía comienza su prólogo con las siguientes palabras:

Antes de escribir la primera página de mi libro, permítase a la mujer disculparse de lo que para muchos será un pecado inmenso e indigno de perdón, una falta de que es preciso que se libere (de Castro: 1993: I: 47).

A continuación, recurre a la cita de autoridades que han defendido la aptitud de la mujer “para el estudio de las ciencias, de las artes y de la literatura²⁹” (Ibídem). Tal como recuerda March, la elección de dos figuras como Feijoo y Malebranche no es en absoluto gratuita. Ambos pertenecen a la Iglesia y son intelectuales altamente reconocidos, uno representa la cultura extranjera, francesa en concreto, y el otro es español. En las siguientes líneas, al establecer la lista de mujeres importantes que la han precedido, Rosalía no se ciñe a la literatura (que puede considerarse más femenina) y se expande tanto en el espacio como en el tiempo, de modo que puede traer a colación nombres de mujeres cuya autoridad ya no puede ser negada (Safo, Juana de Arco...). Estas mujeres a menudo han sido vilipendiadas por los hombres, pero mucho más lo han sido aquellas que no han alcanzado sus cotas de genialidad.

²⁷ Formula esta idea Shelley Steven: 1986: 83 et sic.

²⁸ Recordemos que, como estrategia de ocultamiento de la condición sexual para evitar las limitaciones que esta producía, no era extraño que algunas mujeres, como Cecilia Böhl de Faber, adoptasen pseudónimos masculinos para escribir.

²⁹ Cada palabra de esta frase es importante puesto que el estudio requiere una capacidad intelectual de la que se creía carentes a las mujeres, y añadir a las artes y a la literatura, las ciencias abre enormemente el campo de conocimiento que se creía abarcable por la mujer.

Tras estas afirmaciones y cuando, como afirma Marina Mayoral (1986:24): “ya parece clara la vulgaridad de quienes piensan así” [que la mujer es incapaz de escribir, se entiende], Rosalía añade: “No quiero decir que no, porque quizá la que esto escribe es de la misma opinión” (1993: I: 47). Esta frase, claramente ambigua, ha recibido diferentes interpretaciones por parte de la crítica. Para March, Rosalía la inserta para dar la posibilidad de verla como una mujer de pudor, y se trataría tan sólo de:

...un recurso lingüístico que marca una perspectiva de indefinibilidad asumida muy conscientemente para que tanto la mayoría como la minoría acepten, y lo que es de igual importancia, la dejen hablar. Es la metodología que ella utilizará con frecuencia, para nombrar la verdad, criticarla y desvelarla, situándose detrás de un cristal antifeminista o no comprometido (March: 1994:68).

Por su parte, Marina Mayoral afirma:

Creo que hay en estas últimas palabras una exageración evidente, pero también un pequeño fondo de verdad. Rosalía, que fue muy avanzada en sus posturas sociales, de reivindicación de justicia para el pobre y el oprimido, fue, sin embargo, muy conservadora en sus posturas feministas (Mayoral: 1986: 24).

Coincidimos con Marina Mayoral en la afirmación de conservadurismo en el feminismo de Rosalía de Castro pero, en este caso, consideramos que, a partir del tono de la autora, la ironía, y la reivindicación de la capacidad de actuación de la mujer en diferentes ámbitos, podemos pensar que nos encontramos ante una de las reivindicaciones más claras de Rosalía en lo que a la mujer se refiere. La frase con que la escritora cierra el prólogo es igualmente contundente y significativa: “Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que *saben*³⁰” (1993: I: 48).

Es cierto, retomando la teoría de Marina Mayoral, que Rosalía habla con frecuencia de la carrera literaria como una desgracia fatal y suele existir en ella una tendencia hacia el anonimato que se encuentra en lucha constante con su necesidad de escribir. Mayoral se pregunta, “¿Cuál es el misterioso móvil que la lleva a hacer algo que no quiere?”(Mayoral: 1986: 25). La respuesta no es fácil. Para March, la llamada a la escritura en Rosalía responde a una “necesidad de instinto”, a un “impulso vital” (1994:72). Steven (1986:89) lo interpreta como una reacción frente a una sociedad, y por ende, unos lectores intolerantes. En nuestra opinión, el desdoblamiento que la autora realiza en *Las literatas* muestra las dos caras de la moneda, la que la lleva a escribir y la que, consciente del ambiente hostil en el que se en-

³⁰ El subrayado es nuestro.

cuentra, piensa que es mejor el silencio y rechaza la condición de escritora con la misma fuerza con que la desea:

...amiga mía, tú no sabes lo que es ser escritora. Serlo como Jorge Sand vale algo; pero de otro modo, ¡qué continuo tormento!; por la calle te señalan constantemente, y no para bien, y en todas partes murmuran de ti. Si vas a la tertulia y hablas de algo de lo que sabes, si te expresas siquiera en un lenguaje algo correcto, te llaman bachillera, dicen que te escuchas a ti misma, que lo quieres saber todo. Si guardas una prudente reserva, ¡qué fatua!, ¡qué orgullosa!; te desdeñas de hablar como no sea con literatos. Si te haces modesta y por no entrar en vanas disputas dejas pasar desapercibidas las cuestiones con que te provocan, ¿en dónde está tu talento?; ni siquiera sabes entretener a la gente con una amena conversación. Si te agrada la sociedad, pretendes lucirte, quieres que se hable de ti, no hay función sin tarasca. Si vives apartada del trato de gentes, es que te haces la interesante, estás loca, tu carácter es atrabiliario e insoportable; pasas el día en deliquios poéticos y la noche contemplando las estrellas, como Don Quijote.

(...).

Sobre todo los que escriben y se tienen por graciosos, no dejan pasar nunca la ocasión de decirte que las mujeres deben dejar la pluma y repasar los calcetines de sus maridos, si lo tienen y si no, aunque sean los del criado. Cosa fácil era para algunas abrir el armario y plantarle delante de las narices los zurcidos pacientemente trabajados, para probarle que el escribir algunas páginas no le hace a todas olvidarse de sus quehaceres domésticos³¹, pudiendo añadir que los que tal murmuran saben olvidarse, en cambio, de que no han nacido más que para tragar el pan de cada día como parásitos (1993: I: 657-658).”³².

³¹ Es aquí donde creemos que Rosalía muestra una actitud más conservadora en relación al feminismo, tal como anuncia Mayoral.

³² Hemos de señalar a este respecto que uno de los autores que emplea este tono para hablar de las mujeres escritoras es Antonio Trueba. No sabemos hasta qué punto deben entenderse sus palabras como algo serio o se trata tan sólo de una “broma”, de una queja en tono cariñoso del marido que ve peligrar sus privilegios. Podría tratarse incluso de una ironía contra aquellos que se alarmaban por la autoría femenina. No lo sabemos, pero lo que está claro es que el autor sí respeta la calidad de la producción de estas escritoras. Está claro, por las cariñosas palabras que Rosalía dedica al escritor en el prólogo de *Cantares gallegos* (1863) que el ataque no va contra él, pero la coincidencia no puede pasarnos desapercibida. El poema en cuestión es el que sigue:

A UNA MUSA FEMENINA

Si estas nuevas no son bolas
de la gente,
no bajan de cien las damas
españolas
que están escribiendo dramas
actualmente.
Mas si está de enhorabuena

March explica este desdoblamiento por la necesidad de que la voz de la autora o de la narradora se escinda en dos en una epístola donde no hay realmente interlocutor o no se puede comprobar que exista.

Eduarda sería entonces la parte de su consciente que desea escribir y la fuente de la ilusión esperanzada además del impulso hacia la creatividad o incluso la búsqueda activa de esa ilusión (March: 1994: 220).

En cierto punto actúa como la musa que guía a Nicanora hacia la composición de la carta, “Pero es una musa que simultáneamente sirve para provocar la reacción contraria de la escritora” (Ibídem).

Nicanora, por su parte, posee lo que parece ser la voz de la razón, desde el punto de vista de la sociedad tradicional, y es la que desmiente lo deseable de una carrera literaria para la mujer con el argumento de que la sociedad no la admite como cosa normal (March: 1994: 220-221).

Carme Blanco (1991: 39), por su parte, relaciona este artículo de *Las literatas* con Virginia Wolf y su *A room of one's own* porque ambas analizan los prejuicios contra la escritora en general y sobre la escritora casada en particular. C. Blanco toma en consideración toda la obra y la biografía de Rosalía y concluye que la poeta establece una diferencia clara entre el carácter íntimo y necesario de la escritura frente a lo aleatorio de la publicación.

El prólogo de *Follas Novas* (1880) vuelve a estar marcado por la ironía al afirmar:

¿Mais, dirase por eso que me teño por unha inspirada, nin que penso haber feito, o que se di un libro trascendental? Non, nin eu o quixen ni me sinto con forzas pra tanto. No aire andan dabondo as cousas graves, é certo; fácil é conocelas, e hastra falar delas; mais son muller, e ás mulleres a penas se á propia feminina fraqueza lle é

nuestra escena,
 los varones
 en vez de trajes de gala
 debemos vestir crespones,
 que estamos de noramala.
 Señor, por las cinco llagas,
 reprende a ese sexo impío,
 pues si da en hacer comedias
 ¡quién, Dios mío,
 nos remendará las bragas
 y nos zurcirá las medias!
 (Trueba: 1910: III: 150)

permitido adivínalas, sentilas pasar. Nós somos arpa de soio dúas cordas, a imaxinación i o sentimento: no eterno panal que traballamos alá no íntimo, solasmente se dá mel...(…) O pensamento da muller é lixeiro (de Castro: 1993. II: 270).

Carme Blanco analizando estas palabras afirma:

...os propios poemas do libro, co seu mesto trasfondo, demostran o contrario e, en consecuencia, que valía tanto como un home, e non lle era allea a poesía de temática filosófica.

E podemos aventurar que isto era o que ela pensaba, ou, polo menos, intuía no fondo, e que as tópicas ideas do prólogo foron escritas tan só como defensa ante posibles críticas (Blanco: 1986: 297-298).

En cuanto a la voz femenina dentro de los poemas, creo que queda suficientemente ejemplificada en los textos reproducidos hasta el momento. Queda por tanto, analizar cómo Rosalía emplea algunos de sus personajes femeninos para reivindicar la condición de la mujer escritora. Sin lugar a dudas, el más significativo de estos personajes es Mara. Por su boca, la autora habla de la escritura como una imperiosa necesidad y plantea ya los problemas que esta actividad trae a la mujer:

Los que creen que el universo ha creado tan sólo para ellos sus bellezas, dicen que suenan mal en boca de una mujer los consonantes armoniosos; que la pluma en su mano no sienta mejor que una rueda en los brazos de un atleta...y tal vez no les falte razón...Aunque difícil de convencer, soy débil para las grandes luchas, y sólo hubiera levantado mi voz cuando hubiese alguno que dijera que para ser poeta se necesitaba, además del talento, mucha bilis, mucha sensibilidad nerviosa, propensión a la melancolía y un deseo innato hacia lo que no puede poseerse...Entonces..., ¿quién más que las mujeres tendrían condiciones de verdaderos poetas? (1993: I: 296)

En este párrafo encontramos todas las características que hemos ido analizando en los prólogos. De nuevo Rosalía emplea la ironía para poder ser leída por un público más amplio: “y tal vez no les falte razón” (frase casi exacta a la que emplea en el prólogo de *La hija del mar*, 1859), pero ella misma se contradice a continuación. Asimismo, de sus palabras se desprende la respuesta a la pregunta que se hacía Marina Mayoral: “¿Cuál es el misterioso móvil que la lleva a hacer algo que no quiere?” (Mayoral: 1986: 25), salvo que, tal vez, lo que no quiere es mantenerse recluida, y no lo hubiese hecho si las condiciones sociales hubiesen sido menos adversas o no se considerase “difícil de convencer” pero “débil para las grandes empresas”. Por otro lado, volviendo al tema que tratábamos al principio de este estudio, Rosalía plantea aquí con toda su desnudez y todo su sinsentido, la situación contradictoria de la mujer escritora en el Romanticismo:

...sólo hubiera levantado mi voz cuando hubiese alguno que dijera que para ser poeta se necesitaba, además del talento, mucha bilis, mucha sensibilidad nerviosa, propensión a la melancolía y un deseo innato hacia lo que puede poseerse...Entonces..., ¿quién más que las mujeres tendrían condiciones de verdaderos poetas? (1993: I: 296).

Exactamente, lo que se consideraba en la época necesario para ser poeta. Dice March a este respecto:

...emplea la lógica de lo que ya está aceptado, comprueba que no sólo ella es apta para la creación literaria, sino que todas las mujeres lo son, porque las mismas características le han sido asignadas al temperamento femenino. En resumen: la contradicción pertenece a la sociedad que asigna simultáneamente las mismas apariencias a un sexo y a una actividad, a la vez que a las mujeres se les niega la entrada en el mundo literario (1994: 162).

Por último, y aunque, de forma más sutil que con el personaje de Mara, podemos ver cierta reivindicación de la mujer escritora en el personaje de D.^a Isabel, en *Ruinas*. D.^a Isabel es presentada al principio como un personaje risible³³, pero su dignidad y autonomía la sitúan, después, por encima de todos aquellos que se han reído de ella. Dice el narrador:

...las gentes se reían de ella, pero ella se reía, a su vez, de las gentes, improvisando versos en un estilo que quería ser clásico (doña Isabel era poetisa, cualidad que heredara de sus antepasados), y mostrando a las remilgadas bellezas que se agitaban en torno de ella su frente altiva y serena,... (1993: I: 691).

A juzgar por esta cita, parece que Rosalía entiende la poesía como un vehículo para reírse de aquéllos que se ríen de ella, para defender sus posturas frente a aquéllos que la condenan y menosprecian. Por ello y por el carácter reivindicativo de su literatura en diversos campos, coincidimos con Carme Blanco (1991) en la afirmación de que es la relación de la escritora con el contexto social y no con la propia escritura el que preocupa más a Rosalía y se hace más presente en su obra, de acuerdo con un contexto en el que, como vimos en la introducción, importa más el sexo del autor que la calidad de la obra.

Antes de pasar al siguiente apartado, es importante observar las concomitancias entre las ideas expuestas por Rosalía en sus libros y las afirmaciones de Concepción Gimeno de Flaquer, en “La mujer española: estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales” (1877). En este texto, la escritora apunta, igual que

³³ Probablemente por eso se le llama “poetisa”, utilizando un término que, como deja claro en *Las literatas*, Rosalía aborrece.

había hecho Rosalía, la injusticia de la situación de la mujer y defiende, desde una actitud más conservadora, también del mismo modo que la gallega y otras autoras, el hecho de que ser escritora no impedía a las mujeres realizar sus obligaciones domésticas. Es interesante, asimismo, observar cómo, en el texto, la comparación de las escritoras y las mujeres que dedican su tiempo a aprender en lugar de engalanarse, peinarse o, simplemente, no hacer nada, remite ineludiblemente a las burguesas atacadas duramente por Rosalía de Castro en *El caballero de las botas azules* (1867). Por último, la inclusión de testimonios de otras autoras, como Masanés, muestra la unión femenina para clamar por las mismas injusticias utilizando recursos semejantes³⁴. Veamos algunos ejemplos del texto de Gimeno de Flaquer:

Las literatas tenemos en contra nuestra a los estúpidos, los ignorantes, los burlesones de oficio, los pedantes de profesión, los poetastros, los retrógrados, los entedimiento apollillados, los hombres de ideas rancias y las mujeres necias.

No queda en nuestro apoyo más que los verdaderos talentos, que desgraciadamente están en minoría (Gimeno Flaquer: 2007: 68).

Un texto que recuerda la impostura de la que hablamos en la introducción, reflejada igualmente por Rosalía en “Las Literatas”, es el que sigue:

³⁴ A este respecto, es interesante observar las semejanzas del texto irónico de Masanés “Resolución” y el poema de *Cantares Gallegos* (1863) que glosa el estribillo:

San Antonio bendito,
dádeme un home,
aunque me mate,
aunque me esfole.
(De Castro: 1993:I:536 et.sic).

Masanés incluye en su poema el tema de la escritura, pero la amarga ironía que desprende es la misma que destila el poema de Rosalía:

¿Qué yo escriba? No por cierto,
No me dé Dios tal manía;
antes una pulmonía,
primero irme a un desierto.

Antes que componer, quiero
tener por esposo a un rudo,
mal nacido, testarudo,
avariento y pendenciero
[...].
(Masanés, cit. en Gimeno Flaquer: 2007:69).

Si la literata es reservada la apellidan orgullosa; si es expresiva, charlatana; si es seria, altanera; si es alegre, loca; si es triste, romántica.

Si habla poco, dicen que se desdeña de tratar a las gentes porque no las ve a su altura; si habla mucho, que quiere imponerse y lucir sus conocimientos.

Si su conversación es sencilla, la encuentran vulgar y poco en armonía con sus escritos; si sus frases son elegantes, dicen que escogita los términos que usa para deslumbrar, haciéndose incomprensible (Gimeno Flaquer: 2007:68-69).

Como anunciábamos, las mismas quejas en semejantes palabras, lo que muestra la hermandad de estas mujeres y pondera la importancia de la voz de Rosalía de Castro como portavoz de otras autoras que no tuvieron o tienen, hoy en día, su repercusión. La trascendencia de la obra de Rosalía para dar una perspectiva femenina a la obra del Segundo Romanticismo.

4. SOBRE EL “FEMINISMO” DE ROSALÍA DE CASTRO

En un estudio sobre la presencia de la mujer en el Grupo del Segundo Romanticismo, consideramos que no podemos pasar por alto el hecho de que una de sus integrantes haya sido considerada por la crítica feminista pionera del feminismo literario en España. Hemos analizado el tratamiento que los autores del grupo dan a la mujer, en qué aspectos se dejan llevar por los tópicos y en qué medida están creando un modelo nuevo que heredará el Modernismo y, por ende, la literatura contemporánea. En este análisis ya ha quedado constatado el comportamiento transgresor y rupturista de Rosalía de Castro en muchos aspectos, por lo que la cuestión de su posicionamiento respecto al tema de la mujer no ofrece ninguna duda. Sin embargo, una parte de la crítica ha querido ver en ella en oposición a la imagen de “santiña”- que otra parte de la crítica quiso transmitirnos- unas posturas excesivamente radicales. En este apartado, recogeremos las diferentes opiniones al respecto y trataremos de analizar qué parte de verdad tiene cada una de ellas.

Para empezar, parece necesario definir cuáles son los parámetros que la crítica utiliza para definir la literatura de mujer y cómo funcionan en la literatura del siglo XIX en la que, según Carme Blanco, la visión parcial que la sociedad tenía sobre las “literatas” se hacía centro temático en muchos casos, o bien marcaba el estilo (1986), y en la que la solidaridad entre mujeres cobró especial relevancia.

Dentro de las técnicas literarias, Carme Blanco señala algunos recursos propios de la marginalidad, en general, y de la literatura femenina, en particular, donde destacan la ironía, la ambigüedad y el juego de contradicciones, todos ellos presentes en la obra de Rosalía. Michelle C. Geoffrion-Vinci ha estudiado también el uso

de los símbolos en la autora gallega, considerando que muchos de ellos le sirven para reivindicar la situación femenina.

En cuanto a la hermandad entre las escritoras, según afirma Susan Kirkpatrick (1989), resulta fundamental para que las autoras más jóvenes comiencen a escribir siguiendo el ejemplo de las pioneras. Las mujeres se unirían para defenderse a sí mismas de los prejuicios y prohibiciones que afectaban a su sexo. Algunas muestras de esta solidaridad se ven en el apoyo mutuo que las escritoras se prestan, en el intercambio de correspondencia entre ellas, en las dedicatorias de sus obras a otras escritoras, o en el tema común del triste destino de la mujer creadora. Según Kirkpatrick, el tema de la opresión de la mujer comenzaría a ser tópico de la literatura femenina hacia 1844-45. Libros publicados por Massanés, Gómez de Avellaneda o Carlina Coronado entre 1841-1843 construirían la conciencia necesaria para que, poco después las escritoras alzasen su voz reivindicando, fundamentalmente, el derecho de la mujer a la actividad intelectual y a la propia expresión literaria. Dice Carolina Coronado:

La cuestión de si las jóvenes *deben o no dedicarse a hacer versos* nos parece ridícula. La *poetisa* existe de hecho y necesita cantar, como volar las aves y correr los ríos, si ha de vivir con su índole natural, y no comprimida y violenta. Considéranla sus defensores y sus contrarios como un *bien* o un *mal* para la sociedad, pero es inútil que decidan si debe o no existir porque no depende de la voluntad de los hombres. Estos pueden reformar sus obras, pero no enmendar las de Dios³⁵.

Como hemos analizado minuciosamente, este tema es tratado con profundidad por Rosalía, que va más allá al denunciar otras situaciones injustas que afectan a la mujer, como la falta de libertad, las calumnias injustificadas, la imposibilidad de un segundo matrimonio, la necesidad de que la mujer se valore a sí misma y se inserte en la economía doméstica y social por medio del trabajo, la reivindicación de Eva frente a la Virgen María, la recomendación a las mujeres de no amar³⁶, o la modernísima concepción de la belleza de la mujer como lastre y dificultad.

En *Lieders*, leemos:

¡Oh mujer! ¿Por qué siendo tan pura vienen a proyectarse sobre los blancos rayos que despide tu frente las impías sombras de los vicios de la Tierra? ¿Por qué los hombres derraman sobre ti la inmundicia de sus excesos, despreciando y aborreciendo después en tu moribundo cansancio lo horrible de sus mismos desórdenes y de sus calenturientos delirios?

³⁵ Kirkpatrick, S.: 86, cita de Carolina Coronado. "Al señor director", *El defensor del Bello Sexo*, 8 Feb. 1846: 96-97, p. 97.

³⁶ Algo que, como vimos al principio se consideraba algo antinatural en la época que tratamos.

Todo lo que viene a formarse de sombrío y macilento en tu mirada después del primer destello de tu juventud inocente (...) todo te lo transmiten ellos, todo..., y, sin embargo, te desprecian (1993: I: 42).³⁷

Palabras semejantes encontramos en *La hija del mar* (1859), donde se recrimina a Dios, a los hombres y a las propias mujeres por la situación de éstas:

¡Oh señor de Justicia! ¡Brazo del débil y del pobre! ¿por qué no te alzas contra el rico y el poderoso que así oprimen a la mujer, que la cargan de grillos, mucho más pesados que los de los calabozos, y que ni aun así la dejan quejarse de su desgracia? Infelices criaturas, seres desheredados que moráis en las desoladas montañas de mi país, mujeres hermosas y desdichadas que no conocéis más vida que la servidumbre, abandonad vuestras cumbres queridas en donde se conservan perennes los usos del feudalismo, huid de esos groseros tiranos y venid aquí en donde la mujer no es menos esclava, pero en donde se le concede siquiera el derecho del pudor y de las lágrimas.

Hombres que gastáis vuestra vida al fuego devorador de la política (...)...por Dios, no seáis tan egoístas como los hombres que pasaron!...El día en que el mundo se eche en vuestros brazos, acordaos de Esperanza..., es decir, ¡de la mujer débil, pobre, ignorante!... (1993: I: 121).

De forma descarnada encontramos la falta de libertad de la mujer en el siguiente poema de *Follas Novas* (1880):

- Non cantes, non chores, non rías, non fales,
nin entres, nin sallas sin mo preguntare.
¡Válate San Pedro, con tanto gardarme!
- Pois de que así sea, nena, non te asañes;
que cantes, que chores, que rías, que fales...
«¡Can pasa!», nun tempo, meniña, diranche.
(II: 325).

La reivindicación de la injusticia que supone que la mujer sólo pueda casarse una vez, la encontramos en *El caballero de las botas azules* (1867):

Los hombres se casan muchas veces, se casan con la toga, con la política, con las ciencias, con la cartera de ministro, mientras que las mujeres sólo se casan una vez en la vida. Si llegan a dos, ya sienta mal en los ojos que lloraron a un muerto el rayo de alegría que ha venido a iluminarnos en las primeras bodas. Es una repetición de ceremonias que se asemeja algo a un remordimiento, y parece que tras de

³⁷ En este texto la opinión acerca de los hombres es bastante negativa. También lo es en algunos de los poemas o pasajes en prosa de la autora, pero, en nuestra opinión, se trata de comportamientos concretos de un tipo de hombres. La presencia de hombres íntegros, comprensivos y caracterizados de forma positiva en las novelas demuestran que se trata de una visión crítica por parte de la autora hacia las actitudes masculinas.

las blancas cortinas que ocultan el lecho nupcial, debe hallarse escondida una sombra (II: 150).

La referencia a Eva, la encontramos en uno de los poemas escritos en castellano que no aparecen incluidos en ninguno de los poemarios de la autora:

Mas, ¿qué nube es aquella que, elevada,
 llena de luz, por el oriente asoma,
 virgen que viene en su pudor velada,
 temprana flor con su primer aroma?
 ¿Quién la que en tronos de zafir sentada,
 blanca, pura y sin hiel, dulce paloma,
 desciende hasta la tierra en raudo vuelo,
 abandonando por la tierra el cielo?
 ¡Es ella! ¡Una mujer! Fuente de vida,
 diosa inmortal de pensamiento altivo,
 del seno de los ángeles venida
 para librar mi corazón cautivo:
 es fruto de verdad, fuente querida
 de quien mi libre inspiración recibo;
 es la que, madre de las madres, lleva,
 ¡nombre de bendición!, el nombre de *Eva*.
 (...).
 Mas hay en su mirada una tristeza
 de inefable amantísimo delirio,
 que aumenta el resplandor de su belleza,
 la llama santa de un feliz martirio,
 ¡oh pura fuente de inmortal limpieza,
 sobre las ondas desmayado lirio!
 ¡Oh cuán amada por tus penas eres,
 mujer en quien esperan las mujeres!
 (de Castro: 1993: II: 575).³⁸

Esta reivindicación de la imperfecta Eva, la Eva de la que se destaca el haber traído el pecado a la tierra, como “mujer en quien esperan las mujeres”, es algo que no podemos pasar por alto; como tampoco podemos obviar la brevísima frase de *El primer loco* (1881) en la que Rosalía anticipa una idea que aparecerá de forma recurrente en las escritoras de los años treinta y cuarenta del siglo XX dentro de la defensa de la mujer como algo más que un objeto bello: la belleza en la mujer es un lastre. Dice Rosalía: “hay criaturas cuya propia belleza hace desventuradas” (II: 754).

³⁸ Salvo en el nombre de Eva, la cursiva es nuestra.

Queda probado pues, que Rosalía comparte con las otras escritoras la preocupación por la situación femenina e, incluso, va un paso más allá al plantear problemas más controvertidos que no comenzarán a extenderse en la literatura femenina hasta muchos años después.

La solidaridad femenina, aparece también en diversas ocasiones. Para empezar, las citas solidarias de escritoras se suceden a lo largo de su obra, especialmente de George Sand, pero también de Delphine Gay, Madame Girardin o Mary Susan Cummins³⁹. Igualmente podemos observarla en determinadas dedicatorias, como la de *Cantares gallegos* a Fernán Caballero “por ser mujer y autora de unas novelas hacia las cuales siento la más profunda simpatía” (I: 486), o, como señala Carme Blanco, en la utilización en esta misma obra del personaje de la cantora, de larga tradición autóctona. Así mismo, mostraría solidaridad femenina sin reservas al dedicar un poema a Emilia Pardo Bazán, y por supuesto, en la defensa del derecho de la mujer a escribir, que ha quedado minuciosamente analizado. En la dirección contraria, las citas reproducidas de Gimeno de Flaquer y Massanés prueban la comunidad espiritual, el sentimiento compartido que también une a las escritoras aunque no se mencionen de manera directa.

Todo ello nos permite afirmar que la literatura de Rosalía de Castro puede caracterizarse como literatura femenina, en la que prima un punto de vista femenino de la realidad. Asimismo, puede decirse que la autora mantuvo posturas rupturistas y progresistas en lo que respecta a la situación de la mujer en la sociedad y, especialmente en el campo de lo intelectual.

De esta realidad es de la que ha partido la literatura feminista para reivindicar como suya la figura de Rosalía. Carme Blanco afirma: “...no conxunto da súa obra predominan uns valores que podemos denominar feministas. Hoxe existe xa unha imaxe feminista da nosa escritora que se foi conformando especialmente a partir de 1975” (Blanco: 1991: 34).

Entre los estudios pioneros en este campo la crítica lucense habla de Nidia A. Díaz, *La protesta social en la obra de Rosalía* (1976), de Matilde Albert Robatto *Rosalía de Castro e a condición femenina* (1981), o la tesis doctoral de Shelley

³⁹ Respecto a este tema es de gran interés el artículo de Dietrich Briesemeister, “Rosalía de Castro dentro da poesía femenina do seu tempo: Motivos e constantes”, publicado en las Actas del Congreso de *Rosalía de Castro e o seu tempo*, (tomo I: 239-249). En él estudia la significación de estas mujeres citadas y afirma:

o uso da citación relacionase menos co proceso interno da produción do texto (...), senón vista directamente de xeito apelativo_ dentro da comunicación literaria- ó lector; determina, pois, discretamente o proceso de recepción, atribuíndo cando menos ó autor citado un valor cáseque programático ou testemuñal, tanto para as correntes literarias e o gusto do público lector como para as propias reivindicacións que Rosalía presenta (241-242).

Stevens, *Rosalía de Castro: Literary and social origins of the galician poetry*⁴⁰. A partir de 1975, también según Blanco, Rosalía comienza aparecer en todas las antologías y repertorios de escritoras y poesía femenina o feminista, y en la actualidad se la reivindica dentro del movimiento feminista tanto en la teoría como en la práctica⁴¹. La conclusión que Blanco extrae de todo esto es la percepción de Rosalía más en consonancia con la mujer actual, crítica y compleja, que se sale de su papel de madre y santa. Lo que esta conclusión implica nos parece cierto y oportuno. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, algunas interpretaciones de la crítica feminista han llevado a Rosalía de Castro a posiciones radicales que creemos que nunca mantuvo. Sólo a modo de ejemplo, podemos citar la lectura que hace March de la desaparición del hijo natural de Teresa en *La hija del mar* (1859):

Al desaparecer este hijo, una gran parte de la influencia masculina en su vida- la anterior presencia de un marido, padre de la criatura arrebatada- también se ve borrada. Es como si el camino fuera desbrozado de fuerzas malignas para que pudiera entrar su hija, no su hija de sangre propia, pero con la que Teresa forma una relación íntima y correcta (1994:88).

Igualmente, la afirmación de Michelle C. Geoffrion-Vinci:

In the case of sexuality and gender, Castro makes subversive use of symbolism from male-centred Christian law not to silence and punish female desire and sexuality but to exalt it. But it is in the realm of linguistics that her poetry is at once most subtle and most radical. For it is in this area where, by manipulating the ambiguities of language, Castro creates a subject that transcends the limiting constraints of both gender and sexuality in order to dislodge traditional hegemonies (Geoffrion-Vinci: 2002: 158).

A partir de todo lo visto, creemos que se pueden extraer una serie de ideas. En primer lugar, no parece ofrecer dudas el hecho de que debemos desechar la idea de una Rosalía “ángel del hogar”, transmitida por la historiografía del siglo XIX e iniciada por el mismo Murguía⁴².

⁴⁰ “What distinguishes Castro from some of her contemporaries is a strong consciousness of the discrimination under which she worked and the knowledge that she shared this awareness with other women in Spain, the rest of Europe, and America. (...) we must assume that she read periodicals and journals carried news of the prominent participants and the latest activities of one of the most important social developments of that century” (Stevens: 1986: 117). El grado de suposiciones que esta teoría implica ya queda claro en la cita.

⁴¹ En la página 35 de su obra, Carme Blanco repasa actividades concretas realizadas por organizaciones y grupos feministas en esta línea reivindicativa de la escritora.

⁴² Actitud que, en nuestra opinión, no debe ser interpretada como manipulación de la obra de Rosalía o una valoración insuficiente, pues, de sobra queda clara la admiración que Murguía sentía por

Respecto a si Rosalía es feminista o no, entra en una cuestión terminológica, dado que no toda la crítica entiende lo mismo por feminismo literario. Si lo entendemos como Kirkpatrick⁴³ o Lerner⁴⁴ (1993), podemos incluir a Rosalía en esta corriente, pero no podríamos hacerlo si tomamos definiciones como las de Elena Gascón Vera (1992), que caracteriza el feminismo literario a partir de las teorías de Hélène Cixous y Monique Wittig y habla de la literatura feminista como aquella en la que las mujeres escriben partiendo de su cuerpo y sus características intrínsecamente femeninas (con referencias a lo sexual y a la maternidad).

Por ello, consideramos arriesgado hablar de feminismo al referirnos a Rosalía de Castro y, de acuerdo con una parte más moderada de la crítica, creemos que la actitud de Rosalía puede considerarse rupturista y progresista, pero no feminista de acuerdo con la significación moderna de este término. Rosalía defiende el papel de la mujer como poeta y reivindica sus características de poeta romántica al estilo de Espronceda o Byron, pero no está intentando crear una literatura femenina. Como dice Susan Kirkpatrick:

Rosalía de Castro (...) was not an activist in terms of public or even private demonstrations of feminist convictions. Her writing, however, powerfully registers her lack of conformity with a gender system she perceived as unjust and with a social system she saw as exploitative and inhumane (Kirkpatrick: 1989: 296).

Podemos, pues, concluir con Unamuno y afirmar que Rosalía fue:

su esposa como poeta y novelista en las palabras que le dedica o en el papel fundamental que juega en la publicación y distribución de las mismas. Tal vez lo que el escritor trata de hacer es protegerla de una crítica implacable, siendo él el que tenga que tomar las sendas retorcidas (pseudónimos masculinos, adición del apellido de sus maridos al suyo propio etc.) que otras escritoras habían tomado por sí mismas, para que Rosalía salga a la luz en el campo de las letras.

⁴³ La autora habla del feminismo como movimiento que surge con la Ilustración (Enlightenment) y la Revolución Francesa y aplica las implicaciones de la liberación del nuevo concepto de individualidad a la mitad femenina de la humanidad. Constata, igualmente, que algunas feministas piden derechos políticos, pero hay otras que, más modestamente se conforman con alcanzar una independencia moral e intelectual y afirma: "The view that women had a right to develop their minds and express their ideas, backed up by the fact that in parts of Europe women were writing and publishing in considerable numbers, gained wide currency toward the end of the eighteenth century" (1989:6).

⁴⁴ Recordemos que, como vimos en la introducción, los componentes que esta estudiosa entiende como necesarios para hablar de feminismo son: conciencia femenina de pertenecer a un grupo subordinado y víctima de injusticias; reconocimiento de que la situación de subordinación de la mujer no es natural, sino que viene determinada socialmente; seguridad de que deben unirse a otras mujeres para remediar dichas injusticias, definir autónomamente los objetivos y estrategias para cambiar su situación y desarrollar de una visión alternativa de futuro.

mujer que no se redujo a ser Laura inspiradora de un Petrarca, sino que petrarquizó ella misma; [...]una mujer que produjo, que cantó, que dio ejemplo de virilidad e independencia de espíritu.⁴⁵

5. CONCLUSIÓN

El siglo XIX sigue sin ser un siglo fácil para las mujeres. Especialmente, para las mujeres con inquietudes intelectuales o literarias. La infravaloración, la superprotección paternalista o la idealización las alienan y hacen de ellas seres irreales que se convierten en monstruos en el momento en que intentan recuperar su identidad.

Los autores del Segundo Romanticismo también son reflejo de su época, y no consiguen abstraerse de los ángeles del hogar o los espíritus etéreos, a la hora de referirse a las mujeres. Sin embargo, fruto del desengaño que produce la encarnación real de estos ideales, o, simplemente, consecuencia de la contemplación de una realidad que cambia, las mujeres reales van infiltrándose en su obra. Y, así, encontramos mujeres que piensan, que se convierten en interlocutoras del los hombres, incluso en las conversaciones poéticas. Empezamos a encontrar mujeres que toman la palabra y la iniciativa.

Pieza fundamental en este engranaje es la escritora Rosalía de Castro. Lejos de ser paradigma de mujer retirada y discreta, la gallega eleva su voz y rompe los tabúes para unirse a las otras escritoras del siglo XIX que luchaban por el derecho de las mujeres a pensar y escribir sin ser consideradas “seres extraños”. Rosalía se une a las mujeres que no defienden la escritura femenina por su valor moral, las que no sólo cantan “as pombas e as froes” (De Castro: 1993: II: 277).

Visto así, podemos afirmar que en la obra de los autores del Segundo Romanticismo vemos reflejadas cada una de las posturas que aparecen en el siglo XIX respecto a la mujer; sin violencia, sin posturas extremas, los segundos románticos muestran la evolución firme que en este siglo se produce hacia la emancipación y la libertad de la mujer.

⁴⁵ Cit. en D. Basdekis, “Unamuno y Rosalía”: 85, a partir de Unamuno, *Obras*, VII: 822-823. Citado por Davies: 1987: 427.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- ARNAO, A. (1851): *Himnos y quejas*, Madrid, imprenta Espinosa y Compañía.
- _____, (1857): *Ecos del Táder*, Madrid, Imprenta Nacional.
- _____, (1857): *Melancolías*, Madrid, Imprenta Nacional.
- _____, (1878): *Un ramo de pensamientos*, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello.
- _____, (1880): *Gotas de Rocío*, Madrid, Librería de Fernando Fe.
- _____, (1891): *Soñar despierto*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello.
- BARRANTES, V. (1853): *Baladas españolas*, con un prólogo de EGUILAZ, L., Madrid, Imprenta de Julián Peña.
- _____, (1865): *Sentimientos*, Madrid, Imprenta de R. Labajos; en ALARCÓN Y MELÉNDEZ, J. (1912): *Recuerdo de recuerdos (1858-1912)*, Bilbao, Administración de <El Mensajero>.
- _____, (1875): *Días sin sol*, con una carta de TRUEBA, A., Madrid, Administración.
- BÉCQUER, G. A. (1949): *Teatro de Gustavo Adolfo Bécquer*, Edición, estudio preliminar, notas y apéndices de TAMAYO J.A., s.l., Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____, (1985): *Cartas desde mi celda*, ed. de VILLANUEVA, D., Madrid, Clásicos Castalia, D.L.
- _____, (1995): *Obras Completas*, ed. NAVAS RUIZ, R. Vol. I y Vol. II, Madrid, Biblioteca Castro, Turner.
- _____, (2000): *Cartas desde mi celda*, ed. de DíEZ-TABOADA, M^a. P., Madrid, Espasa-Calpe.
- _____, (2002): *Cartas desde mi celda*, ed. de RUBIO JIMÉNEZ, J., Madrid, Cátedra.
- _____, (2004): *Obras Completas*, ed. y notas de ESTRUCH TOBELLA, J. Madrid, Cátedra.
- CAMPILLO CORREA, N. (1853): *La toma de Granada, rasgo épico*, Sevilla, Librería española y extranjera.
- _____, (1865): *Del estilo, de sus diversas clases, y de la aplicación de cada una a los diferentes géneros de composición literaria*, Cádiz, Tipografía de la Marina.
- _____, (1867): *Nuevas poesías*, Cádiz, Librería de la Revista Médica.
- _____, (1872): *Retórica y poética o Literatura Preceptiva*, Madrid, Imprenta de Segundo Martínez.
- _____, (1873): Programa de retórica y poética o Literatura preceptiva que explicará D. Narciso Campillo y Correa, Madrid, Imprenta de Segundo Martínez.
- _____, (1878): *Una docena de cuentos*, con un prólogo de VALERA, J., Madrid, oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- _____, (1885): *Florilegio Español*, Madrid, Librería de Hernando.
- _____, (1923): Cartas y poesías inéditas de Don Narciso Campillo y Correa dirigidas a

- Don Eduardo de la Barra, prólogo por ELIZ, Valparaíso, Imprenta Roma.
- _____, (s.a.): *Historias de la Corte celestial* por Narciso Campillo (un sacristán jubilado), Biblioteca del Apostolado de la Verdad, Madrid, Imprenta de Domingo Blanco.
- _____, (s.a.): *Gustavo Adolfo Bécquer, Biografía por Narciso Campillo*; en FERNANDO IGLESIAS FIGUEROA, *Páginas Desconocidas*, Renacimiento, Madrid, p.13-27.
- CAÑETE, M. (1846): *Las dos Fóscares*, drama histórico en cinco actos y en verso, Madrid, Vicente de Lalama.
- _____, (1843): *Poesías*, con prólogo de FLORÁN, J., Granada, Imprenta de Benavides.
- _____, (1859): *Poesías*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- _____, (1872): *Beltrán y la Pompadour*, zarzuela en tres actos, música de Don José Casares, Madrid, Oficinas.
- _____, (1874): *La Flor de Besalú*, zarzuela en tres actos, música de don José Casares, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello.
- CASTRO, R. de (1993): *Obras completas*, I y II; Introducción de MAYORAL, M.; Madrid, Biblioteca Castro.
- _____, (1993): *Poesía galega completa*; 2 vols. edición de POCIÑA, A. e LÓPEZ, A., Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- DACARRETE, A. M. (1855): *Magdalena*, Drama en tres actos y en verso. Madrid, Imprenta de C. González.
- _____, (1856) *Mentir a tiempo*, zarzuela en un acto y en verso, original música de D. Manuel Fernández Caballero, Madrid, Imprenta de la Compañía de Impresores y libreros del Reino, a cargo de D. Agustín Barrial.
- _____, (1859): *Las dulzuras del poder*, Comedia en tres actos y un prólogo, original y en prosa. Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- _____, (1906): *Poesías*, Madrid, Tipografía del Sagrado Corazón.
- GIMENO DE FLAQUER, C. (1877): “La mujer española: estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales”, en VV.AA (2007): *Escritoras y peridistas en Madrid (1876-1926)*, Madrid, Área de Gobierno de Empleo y Servicios a la Ciudadanía Dirección Geeral de Igualdad de Oportunidades.
- FERRÁN, A. (1861): *La soledad, colección de cantares*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet.
- _____, (1871): *La Pereza*, Madrid, Imprenta de T.Fortanet.
- _____, (1969): *OBRAS COMPLETAS*, INTRODUCCIÓN DE DÍAZ, J.P, MADRID, ESPASA CALPE.
- _____, *Obras Completas de Augusto Ferrán*; Volumen Único, Madrid, La España Moderna; año V. Contiene el prólogo de Bécquer a *La Soledad*.
- NOMBELA, J. (1861): *Haz bien, sin mirar a quien*, proverbio original en un acto y en verso, Madrid, Imprenta de M. Álvarez.
- _____, (1905): *Obras literarias de Julio Nombela*: vol. I: *Poesías: Teatro*. Madrid, Administración de “La última moda”.
- _____, (1905): *Obras literarias de Julio Nombela*: vol. II: *Cuadros y escenas de la comedia de la vida*, Madrid, Administración de “La última moda”.
- _____, (1904): *Obras literarias de Julio Nombela*: vol. III: *Retratos a la pluma*. Madrid, Administración de “La última moda”.

- _____, (1910): *Obras literarias de Julio Nombela*: vol. XVIII: *El amor propio. Los dos relojes*; Madrid, Administración de “La última moda”.
- _____, (1976): *Impresiones y recuerdos*; Madrid, ed. Jorge Campos; Tebas; Fomento.
- PONGILIONI, A. (1865): *Ráfagas Poéticas*, Cádiz, Librería de la Revista Médica.
- _____, (s.a): *A ti*, en *Recuerdos: álbum de seis melodías para canto y piano*, música de Isidoro Hernández, M-C 3889-77, Madrid, Don Antonio Romero Editor.
- _____, (s.a): *La última puerta*, *álbum de seis melodías para canto y piano*, música de Isidoro Hernández, M-C 3889-77, Madrid, Don Antonio Romero Editor.
- _____, (s.a.): *Perlas Gaditanas, ¡Ay marecita del arma! Canción andaluza*, M-C 3889-50, Pablo Martín Editor.
- _____, (s.a): *Perlas Gaditanas, La novia del sordao, canción andaluza*, M-C 3889-52, Pablo Martín editor.
- PONGILIONI, A., HIDALGO, F. de P. (1863): *Crónica del viaje de SS.MM y AA.RR a las provinias de Andalucía en 1862*, Cádiz, Eduardo Cautier editor.
- SANZ, E. F. (1854): *Achaques de la vejez*, drama original en tres actos, Madrid, Imprenta de F. Abienzo.
- _____, (1919): *Don Francisco de Quevedo*, drama en cuatro actos, Madrid, La novela teatral.
- SELGAS Y CARRASCO, J. (1850): *La Primavera. Colección de poesías*, prólogo “Al que leyere” de CAÑETE, M., Madrid, Imprenta de Espinosa y Compañía.
- _____, (1853): *El Estío, colección de poesías* Madrid, Imprenta que fue de Operarios, a cargo de Joaquín Muñoz.
- _____, (1861): *Hojas sueltas Texto impreso: viajes ligeros alrededor de varios asuntos*, Madrid, Centro General de Administración.
- _____, (1863): *Más hojas sueltas Texto impreso: nueva colección de viajes ligeros alrededor de varios asuntos*, Madrid, Centro General de Administración.
- _____, (1864): *Nuevas páginas, Secretos íntimos que con el mayor sigilo se confían a todo el que quiera saberlos*, Madrid, Centro General de Administración.
- _____, (1865): Carta de José Selgas a su amigo Teruel. Madrid, 25 abril 1865. MSS/12938/19 BNE.
- _____, (1866): *Libro de memorias, apuntes que pueden muy bien servirle al lector para escribir muchos libros*, Madrid, Imprenta del Centro General de Administración.
- _____, (1868): *Un entierro* y una carta inspirada por la lectura de este artículo, y dirigida al S. Selgas por un señor que se firma A.G., Madrid, imprenta de R. Labajos.
- _____, (1869): *La barba del vecino*, Proverbio en un acto original, Madrid, Administración Lírico-dramática, Imprenta de José Rodríguez.
- _____, (1869): Discursos presentados a la Academia española para la recepción del Sr. D. José Selgas y Carrasco, Madrid, Imprenta de J. Rivera.
- _____, (1870): Carta de José Selgas a Mariano Catalina; Lorca 30 de noviembre 1870. MSS/12938/20 BNE.
- _____, (1871): *La familia cristiana. Un duelo a muerte*, Madrid, A. Pérez Dubrull, Editor.
- _____, (1871): Carta de José Selgas a Miguel Guijarro. Lorca, 20 de noviembre 1871. MSS/12938/21 BNE.

- _____, (1872): *La manzana de oro, I La mujer soñada*, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra.
- _____, (1875): *El ángel de la guarda*, cuadros copiados del natural, Madrid, Librería de Leocadio López, editor.
- _____, (1876): *Una madre*, Madrid, La novela de ahora, Saturnino Calleja editor.
- _____, (1876): *Escenas fantásticas*, Madrid, A. de Carlos e Hijo, Editores.
- _____, (1876): *Un retrato de mujer*, Sevilla, Francisco Álvarez y C^a editores.
- _____, (1877): *Mundo Invisible, continuación de las escenas fantásticas*, Sevilla, 1877, Francisco Álvarez y C^a., editores.
- _____, (1879): *Flores y espinas*, Madrid, Agustín Jubera.
- _____, (1880): *Luces y sombras; Nuevas páginas, secretos íntimos que pueden correr de boca en boca*, tercera edición, aumentada Madrid, Agustín Jubera.
- _____, (1882): *Historias contemporáneas: Dos para dos, El pacto secreto, El corazón y la cabeza*, Madrid, Librería de Miguel Guijarro, editor.
- _____, (1883): *Nona*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull.
- _____, (1884): *Un rostro y un alma. Cartas auténticas*, Madrid, Librería de Leocadio López, editor.
- _____, (1885): *Fisonomías contemporáneas: curiosa colección de apuntes dignos de estudio*, Madrid, Librería de Leocadio López, editor.
- _____, (1909): *Deuda del Corazón, El Ángel de la guarda, cuadros copiados del natural*, Edición Ilustrada de por A. Mas y Fondevila, (dos tomos) Barcelona, Montaner y Simón, Editores.
- _____, (1929): *Delicias del Nuevo Paraíso, recogidas al vapor en el siglo de la electricidad, y Cosas del día, continuación de las delicias del nuevo paraíso* por José Selgas, de la Real Academia Española, segunda edición, Madrid, Editorial Reus, S.A.
- _____, (s.a): *Poesías Escogidas*, T.C.C. Barcelona.
- _____, (s.a): *Noches de España, para canto y piano*, melodías por Felipe Pedrell, Barcelona, Andrés Vidal y Roger, editor de Música.
- _____, (1868): *Cuentos de la villa*, precedida de un prólogo por CAÑETE, M., Madrid, Imprenta de la Biblioteca Universal Económica.
- TRUEBA, A. (1864): *Capítulos de un libro sentidos y pensados viajando por las provincias vascongadas*, Madrid, Centro General de Administración.
- _____, (1872): *El gabán y la chaqueta*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet.
- _____, (1874): *Mari-Santa, cuadros de un hogar y sus contornos*, Madrid, A. de Carlos e hijo editores.
- _____, (1878): *Madrid por fuera*, Madrid, Agustín Jubera.
- _____, (s.a): *Cuentos de madres e hijos*, Barcelona, Biblioteca Ibero Americana, Perelló y Vergés editores.
- _____, (1907): *Obras I: El libro de los cantares; Canciones primaverales*, Madrid, Antonino Romero.
- _____, (1909): *Obras II: El libro de las montañas; Arte de hacer versos al alcance de todo el que sepa leer*, Madrid, Antonino Romero.
- _____, (1910): *Obras III: El libro de los recuerdos (inédito); Fábulas de la educación*, Madrid, Antonino Romero.

- _____, (1905): *Obras IV: Cuentos de color de rosa*, Madrid, Antonino Romero.
- _____, (1905): *Obras V: Cuentos campesinos*, Madrid, Antonino Romero.
- _____, (1905): *Obras VI: Cuentos populares*, Madrid, Antonino Romero.
- _____, (1909) *Obras VII: Cuentos de vivos y muertos*, Madrid, Antonino Romero.
- _____, (1905) *Obras VIII: Cuentos del hogar*, Madrid, Antonino Romero.
- _____, (1905) *Obras IX: Nuevos cuentos populares*, Madrid, Antonino Romero.
- _____, (1905) *Obras X: Cuentos populares de Vizcaya*, Madrid, Antonino Romero.
- VIEDMA, J.A (1855): *Si buena insula me dan...* Proverbio en un acto, Madrid, Imprenta de C. González.
- _____, (1858): *El alférez*, Zarzuela en un acto y en verso, música de Don Lázaro Núñez-Robres, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.
- _____, (s.a): *El Alférez*, Zarzuela en un acto y en verso, original de Juan A. Viedma, Música de D. Lázaro Núñez-Robres, Madrid, Gran almacén de música, pianos e instrumentos, para banda militar y orquesta de D. Antonio Romero Editor con Serenata, nº3, *Letra de D. Juan Antonio Viedma, Música de D. Lázaro Núñez-Robres*, Índice de obras de D. Lázaro Núñez-Robres contenidas en el M/1532, BNE.

FUENTES SECUNDARIAS

- AGIUS, R. (2002): José Selgas y Carrasco (el poeta olvidado). Semblanza y antología de su obra, Castellón?, Logui Imp.
- ALDARACA, B. (1991): El Ángel del hogar. Galdós and the ideology of domesticity in Spain, Valencia, Artes Gráficas Soler.
- AYUSO RIVERA, J. (1959): El concepto de la muerte en la poesía romántica española, Madrid, Fundación Española.
- BLANCO GARCÍA, C. (1986): “A problemática da escritora na obra de Rosalía de Castro” en Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo, T.I, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 293-298.
- _____, (1991): *Literatura galega da muller*, Vigo, Xerais.
- BRIESEMEISTER, D. (1986): “Rosalía de Castro dentro da poesía feminina do seu tempo: motivos e constantes” en Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo, Vol. I, Consello da cultura galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións da universidade, pp. 239-249.
- CHARNON-DEUTSCH, L. (2008): “El discurso de la higiene física y moral en la narrativa femenina” en VV.AA. (2008): *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Edición y dirección de FERNÁNDEZ, P. y ORTEGA, M.L., Madrid, Cosejo Superior de Investigaciones Científicas, pp 177-188.

- CONDE GARGOLLO, E. (1983): *El Romanticismo español y sus circunstancias*, Madrid, Ediciones Monte Casino.
- DAVIES, C. (1986): “A ideoloxía político-social de Rosalía: Raíz do seu pesimismo existencial”; en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. I, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 299-306.
- _____, (1987): *Rosalía de Castro e o seu tempo*, Vigo, Galaxia, ensaio e investigación.
- EZAMA GIL, A. (2002): “El canon de escritoras decimonónicas españolas en las hitorias de la literatura”, en *Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, II Coloquio, La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX* (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999), Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 149-160.
- FERNÁNDEZ, P. (2008): “La escritura dislocada: las amazonas de las letras al asalto de la república literaria. El caso de Rosa de Eguílaz y su *Mujer Famosa* (1891)” en VV.AA. (2008): *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Edición y dirección de FERNÁNDEZ, P. y ORTEGA, M.L., Madrid, Cosejo Superior de Investigaciones Científicas, pp 365-387.
- GABINO, P. (2008): “In principio erat verbum: El léxico caracterizador de la letraherida o la mujer anda en lenguas”, en VV.AA. (2008): *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Edición y dirección de FERNÁNDEZ, P. y ORTEGA, M.L., Madrid, Cosejo Superior de Investigaciones Científicas, pp.17-32.
- HEINERMANN, T. (1944): *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbush: una correspondencia inédita*, Madrid: Espasa Calpe.
- JIMÉNEZ MORALES, M.I. (2008): “Feminismo y sátira en la lectora española del siglo XIX” en VV.AA. (2008): *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Edición y dirección de FERNÁNDEZ, P. y ORTEGA, M.L., Madrid, Cosejo Superior de Investigaciones Científicas, pp 115-133.
- KIRKPATRICK S. (1989): *Las Románticas, women and writers and subjectivity in Spain, 1835-1850*, Berkeley (Los Angeles), University of California Press.
- LAFOLLETE MILLER, M. (1986): “Rosalía de Castro: Su autoconcepto como poeta y como mujer” en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, T. I, Consello da Cultura Galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade, pp. 65-72.
- LERNER (1993): *The creation of a feminist Consciousness; From the Middle Ages to Eighteen-seventy*. Nueva York, Oxford, University Press.
- LÓPEZ GÓMEZ, S. (1987): *Antonio Arnao, Vida y obra de un poeta murciano del siglo XIX*, Murcia, Biblioteca murciana de bolsillo.
- MARCH K. N. (1994): *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro*, Sada (A Coruña), Ediciós do Castro.

- MAYORAL, M. (1969): "Sobre el amor en Rosalía de Castro y sobre la destrucción de las cartas", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 233, Madrid, pp: 486-502.
- _____, (1974): La Poesía de Rosalía de Castro; Madrid, Biblioteca Románica Hispánica; edit. Gredos.
- _____, (1986): Rosalía de Castro; Fundación Juan March, 1986; Madrid, Ediciones Cátedra S.A.
- _____, (2002): "El canon a la violeta. Normas y límites en la elaboración del canon de la literatura femenina", en Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, II Coloquio, La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999), Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 261-266.
- _____, (2008): "Un ideal erótico del Romanticismo: La mujer víctima", conferencia inédita pronunciada el 11 de abril de 2008 dentro del V Congreso Internacional ALEPH "Lo real imaginado, soñado, creado: Realidad y literatura en las letras hispánicas" celebrado en la Universidad Complutense del 8 al 11 de abril de 2008.
- NAVAS RUIZ, R. (1970): El Romanticismo español, historia y crítica, Salamanca, Anaya.
- _____, (1982): El Romanticismo español, Tercera edición renovada, Madrid, Cátedra.
- NOIA CAMPOS, M. C. (1986): "Elementos literarios femeninos na poesía de Rosalía de Castro", en Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo, Vol. I, Consello da cultura galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións da universidade, pp. 265-281.
- ORTIZ APONTE, S. (1971): Las mujeres de Clarín, Esperpentos y camafeos; Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria.
- POZZI, G. (1996): "Imágenes de la mujer en el costumbrismo", Romanticismo 6. Actas del VI Congreso (Nápoles, 27-30 de Marzo de 1996), El costumbrismo romántico, Roma, Bulzoni, pp. 249-256.
- QUEIZÁN, M.X. (2008): "Lectura de "A xustiza pola man" de Rosalía de Castro verso a verso", en Revista de estudos rosalianos, nº 3, Centro de Estudos Rosalianos, Padrón (A Coruña), Fundación Rosalía de Castro, pp. 109-116.
- ROLDÁN, C. (2008): "La escritura robada: Literatura filosófica contra las "malas costumbres" en VV.AA. (2008): La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX, Edición y dirección de FERNÁNDEZ, P. y ORTEGA, M.L., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp 53-74.
- SAEZ MARTÍNEZ, B. (2008): "Críticos, críticas y criticadas: el discurso crítico ante la mujer de letras", en VV.AA. (2008): La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX, Edición y dirección de FERNÁNDEZ, P. y ORTEGA, M.L., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp.33-52.
- SÁNCHEZ LLAMA, I. (2000): Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895, Madrid, Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer.
- _____, (2008): "Género sexual, buen gusto y literatura en la prensa periódica isabelina escrita por mujeres: análisis de una formación discursiva."

- SÁNCHEZ MORA E. (1986): “Rosalia de Castro: Bachillera o ángel del hogar?”, en Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo, Vol. I, Consello da cultura galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións da universidade, pp. 251-257.
- STEVENS, S. (1986): “La apología feminista de Rosalía de Castro”, en Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo, Vol. I, Consello da cultura galega, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Servicio de publicacións da universidade, pp. 259- 263.
- TARRÍO VARELA, A. (2008): “Comentario de “A xustiza pola man”, de Rosalía de Castro”, en Revista de estudos rosalianos, nº 3, Centro de Estudos Rosalianos, Padrón (A Coruña), Fundación Rosalía de Castro, pp. 121-125.
- VARGAS MARTÍNES, A. (2007): “Amistad, escritura y política. Relaciones entre mujeres” en VV.AA (2007): Escritoras y peridistas en Madrid (1876-1926), Madrid, Área de Gobierno de Empleo y Servicios a la Ciudadanía Dirección Geeral de Igualdad de Oportunidades, pp.85-112.
- VV.AA (2007): Escritoras y peridistas en Madrid (1876-1926), Madrid, Área de Gobierno de Empleo y Servicios a la Ciudadanía Dirección Geeral de Igualdad de Oportunidades.
- VV.AA. (2008): La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX, Edición y dirección de FERNÁNDEZ, P. y ORTEGA, M.L., Madrid, Cosejo Superior de Investigaciones Científicas.
- WILCOX, J. C. (1997): Women poets of Spain, 1860-1990: toward a gynocentric vision, Urbana: University of Illinois Pres.