



La mujer vista por la mujer: El personaje femenino en el teatro escrito por mujeres en la segunda mitad del siglo XIX

David T. Gies

University of Virginia

Creo que a estas alturas no hace falta ni comentar la ausencia de la mujer de la mayoría de las historias literarias en España ni defender su reinserción en el canon literario durante los últimos 30 años. Como recuerda Catherine Jagoe:

Hasta hace poco las mujeres apenas figuraban en las historias de la sociedad y la literatura de España del ochocientos: las pocas y consabidas excepciones [...], junto con lo reiterativo de los comentarios acerca de ellas, sólo subrayan la falta de atención dedicada a la mitad femenina de la población.

(«La misión de la mujer», 21)

Pero si no hacen falta más lamentaciones sobre la ausencia de la mujer en las historias literarias, lo que sí necesitamos son más estudios de esas generaciones de mujeres escritoras que, a pesar de su opresión o represión o desaparición posterior, participaron plena y activamente en el discurso literario español, especialmente durante el siglo XIX. Algunos estudiosos han comenzado a rescatar la poesía (Kirkpatrick), la novela (Blanco, Jagoe) o la producción periodística (Sánchez-Llama) de estas autoras, y

por ende nos acercan a la problemática de la mujer escritora en el siglo XIX. Este congreso contribuirá poderosamente a nuestros conocimientos de la escritura de mujeres (que no es lo mismo, naturalmente, que la escritura «femenina»; véase Bieder, «Gender and Language»). Resulta notable, sin embargo, que a pesar de la atención prestada a estas poetisas, novelistas y periodistas, no exista ni un catálogo completo ni un estudio detallado y serio de las dramaturgas de la misma época. Curiosamente, en su misma defensa de la importancia de la escritora decimonónica, Alda Blanco también marginaliza a la dramaturga al sugerir que la mujer escritora pasa de ser poeta en la primera mitad del siglo a ser novelista en la segunda mitad: «Quizá más importante sea que [el reconocimiento de la mujer] revela un cambio en la producción escrita de la autora: pasa de ser escritora de poesía -el género preferido de las románticas- a ser autora de novelas» (16). Dicha ausencia nos llama la atención porque, según he intentado explicar en otro lugar, es el teatro uno de los géneros que abraza con más inmediatez la lucha por la auto-definición y el protagonismo que marca el movimiento hacia la modernidad en la España decimonónica («Spanish Theater» 433; véase también Gies «¡Es mucho hombre esta mujer!»).

Ejemplos del desprecio hacia la mujer expresado por dramaturgos españoles en la segunda mitad del siglo XIX los tenemos a montones. Sirvan para punto de referencia las obras misóginas de aquellos autores que celebran la seducción de la mujer por la arquetípica figura de Don Juan o dramaturgos «cómicos» como Juan Gutiérrez del Alba, quien, en *Una mujer literata* (1851) insiste en que el único lugar adecuado para la mujer es la cocina (véase Gies, «'Mujer como Dios manda'»). La heroína de *Una mujer literata* arroja sus libros al fuego (menos uno de recetas, naturalmente), declamando: «Testigos de mi locura, / ya de vosotros reniego, / y a las llamas os entrego/ para librar mi ventura» (III, 8). La idea clave de Gutiérrez del Alba -que «al casarse una mujer / Dios mismo le manda ser / buena madre y buena esposa»- será la idea que domina el discurso, tanto del hombre como de muchas mujeres, durante el siglo que estudiamos. Sin embargo, esta postura llega a contradecirse -o por lo menos cuestionarse- a lo largo del siglo por varias generaciones de mujeres, y la tensión creada entre la palabra teatral (el discurso) y la realidad vivida es notable. Un ejemplo son las palabras de Concepción Gimeno de Flaquer, escritas 36 años después del drama de Gutiérrez del Alba: «Cuanto más estudie la mujer más defectos de educación podrán corregirse. El estudio es tan necesario al alma de la mujer, como el aseo a su cuerpo» (*Antología*, 257), palabras representativas de lo que llama Bieder «las tensiones e impulsos competitivos que se notan en la escritura de mujeres» («Feminine Discourse/Feminist Discourse», 459).

Pero no nos confundamos: la lucha por los derechos de la mujer no se divide siempre por líneas genéricas (es decir, el hombre contra la mujer) ni descubriremos un progreso orgánico que evoluciona desde el silencio de la mujer hacia su triunfante libertad porque, como han demostrado ampliamente varias estudiosas recientes (Jagoe, Blanco, Bieder, Charnon-Deutsch, Labanyi, etc.) la mujer frecuentemente participa en la domesticación de sus hermanas. Los años que corren entre Gutiérrez del Alba y Gimeno de Flaquer, entre 1851 y 1886, son años llenos de conflicto, contradicción, y controversia.

Ejemplos también hay de dramaturgos que aparentemente defienden la libertad intelectual y el protagonismo de la mujer (conocemos el drama *Doña Juana Tenorio*, por ejemplo, en que la figura del seductor masculino se transforma -paródicamente, eso sí- en mujer donjuanesca). Pero estos conceptos y estos personajes son los elaborados

por hombres, es decir, por los individuos que dominaron plenamente los medios de producción, las casas editoriales y los teatros de la época. Como nos dice Lou Charnon-Deutsch: «Las escritoras españolas del siglo XIX padecieron el obstáculo de un acceso limitado a *kis neduis* de producción, unido a la generalizada opinión de que la misión de la mujer estaba en servir y fortalecer a la unidad familiar, trabajando dentro de los confines de la esfera doméstica» («Writing in the Shadow»; traducción mía).

Lo que me interesa en el presente estudio no es esa imagen de la mujer creada y perpetuada por el hombre, sino la imagen de la mujer elaborada en el drama escrito por mujeres -esas «profesionales de la literatura» como las ha llamado Alda Blanco - refiriéndose a las narradoras (13)- durante este período. ¿Qué es lo que vamos a encontrar? ¿Descubriremos un discurso alternativo, una manera de conceptualizar y representar a la mujer que difiera de la imagen presentada por sus coetáneos masculinos? ¿O participan las mujeres dramaturgas en el mismo discurso de domesticación que notamos tan claramente en sus hermanos? ¿Cómo son las heroínas inventadas, descritas y puestas en acción por las dramaturgas del siglo XIX? ¿Encontraremos un acuerdo general, las mujeres como «portavoces de los valores tradicionales de la familia cristiana» (Simon Palmer «Escritoras españolas», 489), o algo más matizado, más ambiguo, más complejo, más contradictorio o incluso contestatario (lo que Alda Blanco ha encontrado en las novelistas isabelinas)?

¿Dónde comenzar? Es difícil entrar en una discusión seria del tema por la sencilla razón que la mayoría de las dramaturgas y sus obras han permanecido en la sombra literaria, para no decir en la oscuridad más completa. Tenemos algunas listas de sus publicaciones (la impresionante bibliografía de Simón Palmer, por ejemplo, y la obra de Hormigón), pero poquísimas ediciones de sus obras (la edición de dos obras de Acuña publicada por Simón Díaz es caso singular), obras que, a pesar del silencio moderno que las encubre, se escribieron, se estrenaron, se reseñaron y se publicaron a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. De nuevo, Charnon-Deutsch aclara la situación: «Durante una época en que los escritores varones, hoy considerados los pilares del canon decimonónico, dominaron la producción literaria, centenares de escritoras lucharon por definir espacios en los que, aun cuando prevaleciera el poder masculino, la sensibilidad, la finura y las preferencias femeninas fueran valoradas, y no denigradas o trivializadas» («Writing in the Shadow»). Uno de esos espacios es, sin duda, el teatro.

Podríamos comentar muchos dramas, muchas dramaturgas y muchos personajes femeninos. Nos ofrece buen ejemplo de la mujer protagonista el melodrama titulado *Elena de Villers* (1884), de Josefa María Farnés, donde las mujeres dominan la acción a lo largo de la pieza. Sin embargo, por ser un melodrama teñido de romanticismo tardío, Elena, «vestida de blanco con las trenzas de sus cabellos sueltas» (imagen de la mujer que se ve en el teatro desde la introducción del melodrama francés en las primeras décadas del siglo), enloquece. Otro ejemplo, de corte distinto, podría ofrecernos *Amor a la patria* (1877), de Rosario de Acuña, donde la mujer es la heroína y el hombre traidor que se vende a los franceses por fama y fortuna. Como declama Inés, «¡¡Por la patria mía, / aunque mujer, la sangre de mis venas / late con entusiasmo; y por su dicha, por verla libre de extranjero yugo, / por conquistar su libertad bendita / y mirarla temible y poderosa, / la vida, es poco, el alma perdería!!» (I, 1). Esperamos no abusar de la paciencia de los oyentes al citar un caso más, el de *La ruina del hogar* (1873), de Enriqueta Lozano de Vilches, un diálogo en verso sobre el candente asunto, muy al día, del lugar de la mujer. Adela, en la primera escena, se queja a su hermano de que

«aunque trabajas sin tasa / tú puedes salir de casa, / ver el mundo, mientras yo, / ¡siempre sola, siempre aquí! / esto aburre y desconsuela...». Pero la madre de familia es física (y metafóricamente) ciega y aunque sus hijos, Adela y Miguel, discuten el papel de la mujer en la sociedad contemporánea, la dramaturga vota por denegar la libertad a la mujer. Al final de la obra, su padre, confirmando la «verdad» del título, pronuncia estas palabras:

que sólo de la mujer
la dulce misión serena,
consiste en ser hija buena
y ejemplo de madres ser;
y que en su santa quietud
feliz y bella se siente,
si escritas lleva en la frente
la bondad y la virtud.
Mas ese afán de brillar
que hoy a la mujer domina,
es, hija mía, la ruina
de la dicha y del hogar.

Veremos ahora dos casos de mujeres que escribieron tanto ensayos y comentario periodístico como obras teatrales, para evaluar la coincidencia de ideas que pueda existir entre los varios géneros a que se dedican. Como se sabe, Joaquina García Balmaseda y Faustina Sáez de Melgar participaron activamente en el debate sobre los derechos de la mujer, su educación y sus deberes que tuvo lugar en la España de la Restauración (ver Simón Palmer *Escritoras*, 285-293 y 607-618). Pertenecen a lo que Sánchez Llama ha denominado el «canon isabelino»; según este autor,

Las singulares coordenadas históricas del reinado de Isabel II generan en España una 'Alta Cultura' conservadora y nacionalista, el 'canon isabelino', cuyos efectos socio-literarios más inmediatos, nunca previstos por sus promotores, dignifican la autoría intelectual femenina.

(«Estudio», 54)

Pues bien, ambas fueron, además, autoras de dramas que se publicaron o se estrenaron en los teatros de la capital durante este mismo período.

De García Balmaseda veremos, como ejemplos, dos dramas cortos, uno de 1868 y otro de 1871. En 1868 publica un «proverbio en un acto y en verso», como reza la portada, titulado *Donde las dan...* Victoria, el personaje central (con el nombre ya

sugestivo), es una viuda joven, decidida y fuerte, que acepta el papel de inventor y protagonista de una «lección» que quiere dar «al farsante» D. Luis: «... vengarme pretendo / porque le quiero pidiendo / misericordia a mis pies» (I, 1). El plan es suyo y ni en ningún momento pierde ella el control del juego. Cuando Luis descubre -y por tanto, rechaza- a una mujer aparentemente fea, anciana e «iracunda» (palabra de ella), Victoria declara, «¡Qué bien! Los dos tendremos / al reñir armas iguales» (I, 5). Pero esta «igualdad» no dura. Ya vislumbramos en la protagonista las características del «ángel del hogar» cuando responde a Luis sobre qué es, en su opinión, el honor.

Una flor de tanto precio
que debe su jugo y savia
a los más tiernos afectos.
La engendra la religión,
por intérprete eligiendo
el corazón de las madres,
que entre lágrimas y besos,
guía al niño por la tierra
haciéndole ver el cielo.
Se alimenta de la fe,
la razón le da su aliento,
y religión, fe y virtud
con el maternal afecto,
fragan la firme cadena
a cuyo eslabón postrero
asida lleva la flor
emblema del honor nuestro.

(I, 5)

Notemos la interesante -y aparentemente nada irónica- yuxtaposición de los elementos tradicionales -religión, fe, maternidad, virtud- con las imágenes de la «cadena» y el «eslabón». Parece existir una auténtica tensión entre el deseo de ser independiente y fuerte y la exigencia social de aceptar el papel asignado a la mujer (encadenada). Descubrimos, por ende, una ideología y una subversión de esa misma ideología de la protagonista, cosa que veremos repetida en las diferentes obras comentadas. Por eso no hay ninguna contradicción cuando la autora escribe unos años más tarde, en una carta titulada «Lo que toda mujer debe saber», que

Todo está comprendido en los deberes del ama de casa, como lo está el pagar a los criados o cuidarse de la compra de provisiones... Y sin embargo, ¡qué distinto bienestar reina en la casa cuya señora se ocupa con acierto de estos detalles, vulgares al parecer, qué distinta felicidad alcanza la familia cuya madre comprende sus obligaciones para con su marido

y con sus hijos!

(citado en *La mujer en los discursos de género*, 97)

Es esta la carta donde emite García Balmaseda su ahora famoso elogio de la abnegación: «¡*La abnegación!* ¡Qué bella palabra! ¡Cómo realza la corona de la mujer! ¡Cómo embellece su misión sobre la tierra! Sin la abnegación de la mujer no existiría la felicidad doméstica....» (*La mujer en los discursos de género*, 98). Estas palabras se compaginan perfectamente con la ideología de Lozano de Vilches en *La ruina del hogar* y la de Gutiérrez de Alba en *Una mujer literata*: el deseado fin del juego/escarnio/prueba de Victoria es no sólo enseñarle a Luis una lección, sino casarse con él, es decir, aceptar el papel de toda buena mujer española de su época. Recordemos, con Maryellen Bieder, que la «cuestión matrimonial» -contestada por Ibsen en *Casa de muñecas* en 1889- estaba candente en la segunda mitad del siglo en Europa («The Modern Woman»).

Pero aceptar ese papel no deja de acarrear las tensiones ya aludidas. En otra comedia, *Un pájaro en el garlito* (1871), García Balmaseda dibuja a los hombres como «estúpidos» y «majaderos» y a la heroína, Rosario, como independiente y libre. Como dice Rosario, al meditar sobre los hombres, «Han jurado guerra a mi independencia y por eso hallan ridículo cuanto deseo. Bien se conoce que no han sufrido como yo la tiranía de un marido viejo, rico, achacoso y con celos por añadidura. Oh, ¡qué hermosa es la libertad!» (I, 2). En otro momento, revela su credo: «Creo que la mujer independiente se basta a sí misma, sabe hacerse respetar, y vale tanto como cualquier hombre sin necesidad de lazarillo» (I, 4), cosa que repite al decir, «Es inicuo que haya de estar sujeta nuestra opinión al parecer del primer ignorante [...] ¡Como si una mujer no pudiera viajar sin una escolta de caballería!» (I, 8). Pero una vez más, después de plantar estas semillas de auténtica libertad y protagonismo en su propia vida, Rosario vuelve a su papel tradicional. Se casará con Alberto, renunciando a su independencia (aunque nos preguntamos si no hay una nota de ironía en estas palabras):

¡Ay! ¡No más independencia!

Tu esclava prometo ser,
que por algo a la mujer
la hizo esclava la experiencia.
Yo llevaré con paciencia
tu tiranía y rigor;
ya no me causa temor,
y con placer infinito,
voy a dar en el garlito
que me preparó tu amor.

(I, 9)

Este fenómeno es lo que Maryellen Bieder ya detectó en Pardo Bazán y Galdós, lo que llama ella «capitulación: matrimonio, no libertad».

Faustina Sáez de Melgar demuestra una tensión parecida en *La cadena rota*, drama en tres actos publicado en 1876. Los temas centrales de la obra -la libertad de la mujer, la libertad de los esclavos en Cuba, la justicia racial, el ideal femenino- se revelan a través del contraste de dos modelos de comportamiento femenino. Azella, la esclava mulata de Rosa, es inteligente y discreta; Rosa es blanca y aristocrática, pero cruel, caprichosa, «una sierpe, una arpía» (I, 10). La «batalla» engendrada entre la poderosa mujer blanca y la mulata sensible es lo que mueve la acción. Sin embargo, la educación de Azella está marcada por su género, es decir, sabe hacer las cosas reservadas a las mujeres -dibujar, tocar el piano, cantar, bordar y hacer encajes- mientras que su hermano Ruderico sabe ciencias, sabe leer y escribe poesías. Esto refleja lo que postula Alda Blanco como uno de los grandes triunfos de aquella generación de escritoras españolas: el descubrimiento y defensa de una vida doméstica suya. En *Escritoras virtuosas* la crítica comenta «[...] la creación y elaboración de una nueva figura literaria: la mujer virtuosa y doméstica» que, aunque existía antes (en Fernán Caballero, por ejemplo), es a partir de la época isabelina «cuando se convertirá en el ideal femenino para la mujer, llegándose a constituir durante el transcurso del siglo en la norma para el comportamiento femenino» (12). La obra de Sáez de Melgar no termina bien, sin embargo, con la virtuosa mujer en casa, casada con su novio; al contrario, termina mal: Rosa, dominada por celos, apuñala a Azella, que muere, románticamente, con «el ruido del mar, chocando contra las rocas, y el mugido pavoroso del viento» al fondo. Nada de ángel doméstico ni mujer virtuosa, excepto en la muerte.

Si esta generación de escritoras abrió en la novela un nuevo espacio para la escritura femenina (Blanco, 13), ¿podremos decir lo mismo del espacio teatral? Sí y no. La existencia de docenas de mujeres dramaturgas es un hecho, como lo son las decenas de estrenos, publicaciones, reseñas y reediciones de sus obras a lo largo de la segunda mitad del siglo. Pero las realidades del teatro pesaron sobre el éxito de la mujer. Si las obras de las narradoras encontraron un público receptivo a sus creaciones, en el teatro el proceso de producción fue mucho más largo y complejo. Ir al teatro no es lo mismo que leer un libro, acto solitario, relativamente barato y privado; el teatro es público, es una empresa que exige la participación de muchos para realizarse, por no hablar de las exigencias económicas, la capacidad intelectual del director o de los actores. E ir al teatro es un acto de grupo, un acto social. La mujer, para ir al teatro, había que persuadir a un esposo para asistir, decidir la ropa que iba a llevar, pensar en el transporte, arreglar el cuidado de los niños, etc.

Caso nada singular es el drama que acabamos de comentar, *La cadena rota*. Saez de Melgar, al escribir su obra en 1876, se la manda a uno de los dramaturgos más importantes y exitosos de su época, José Echegaray (es más: la obra está obviamente influida por el neorromanticismo de éste), esperando que sus contactos en el mundo teatral madrileño le puedan abrir puertas. Pero a Echegaray no le gustó demasiado, a pesar de notar en una carta que le escribe a la autora en agosto de 1876 que «los caracteres son verdaderos y el desenlace eminentemente trágico». Echegaray tardó en contestar y, según él, «desaparecieron los teatros principales; sólo quedan algunos, a los que su obra de V., que es seria y patética, no podía convenir; llegó el verano y esto

explica, si no excusa, mi posterior silencio». Pero a pesar de su insistencia en que «le deseo suerte y si yo puedo servir a V. en algo para vencer las barreras teatrales, cuente siempre con su amigo», no la ayudó y la obra no se estrenó nunca. No obstante, gozó de cierta popularidad en su forma escrita porque llegó a tener por lo menos tres ediciones publicadas.

Si Sáez de Melgar no pudo estrenar esta obra -creo que Sánchez Llama se equivoca al mencionar «el estreno de su drama abolicionista *La cadena rota* (1879) un año antes de la abolición de la esclavitud en Cuba (1880)» (294); la portada no indica, como solía hacerse, los detalles de un estreno; tampoco figura en *Veinticuatro diarios*, otras muchas dramaturgas sí podían. La lista es, si no excesivamente larga, por lo menos importante: además de las autoras ya mencionadas, deben recordarse las obras dramáticas de Rosa de Eguilaz, Angelina Martínez de Lafuente, María del Amparo Arnillas de Font, Ángela Grassi, Adelaida Muñiz, Elisa de Luxán de García Dana, Natividad de Rojas, Camila Calderón, Ana María Franco, Mercedes de Velilla y Rodríguez, María Gertrudis de Garecabe, Julia Carballo, la marquesa de Aguiar, Dolores Arráez de Lledó y otras que quedan, sin duda, por descubrir.

Lo que está claro es que estas dramaturgas, al conceptualizar y escribir sus personajes femeninos, recurren a un gran panorama de tipos y posibilidades. Sus mujeres son fuertes y débiles, decididas y pasivas, agresivas y abnegadas, soberbias y humildes, divertidas y aburridas, es decir, personajes que reflejan la realidad de la España decimonónica. Existe en estos dramas un discurso y un contradiscurso, ambos válidos, que revelan una tensión interna que sienten las mujeres del día. Observa con su acostumbrada agudeza Alda Blanco que necesitamos «releer, replantear y reformular los procesos de significación que constituyen la expresión textual basándose ahora en un entendimiento de la asimetría social entre los sexos y en la manera en que ésta configura las identidades de género y el discurso de la diferencia sexual» (12). Hemos notado una tensión en los personajes femeninos creados por algunas dramaturgas. Espero que esta breve intervención nos ayude algo a entender mejor esa tensión, marcada por género, en el ámbito teatral. Si Blanco tiene razón al observar que «[l]os últimos veinte años han sido testigos de un acontecimiento singular en el campo de la literatura: el redescubrimiento y la recuperación de un gran número de escritoras que habían caído en el olvido, borradas por la historia de la literatura» (9), no es menos cierto que todavía queda mucho por hacer.

Obras citadas

- Acuña, R. de, *Rienzi el tribuno. El padre Juan*, ed. M. del C. Simón Palmer, Madrid, Castalia, 1990.
- —, *Amor a la patria*. Drama trágico en un acto y en verso, original, Madrid, José Rodríguez, 1877.
- *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, ed. Íñigo Sánchez-Llama, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2001.

- Bieder, M. E., «Capitulation: Marriage, Not Freedom. A Study of Emilia Pardo Bazán's *Memorias de un solterón* and Galdós's *Tristona*», *Symposium* 30 (1976), pp. 993-109.
- —, «Feminine Discourse/Feminist Discourse: Concepción Gimeno de Flaquer», *Romance Quarterly* 37.4 (1990), pp. 459-477.
- —, «Gender and Language: The Womanly Woman and Manly Writing», en: L. Charnon-Deutsch y J. Labanyi (eds.), *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 98-119.
- —, «The Modern Woman on the Spanish Stage: The Contributions of Gaspar and Dicenta», *Estreno* 7.2 (1981), pp. 25-28.
- Blanco, A., *Escritoras virtuosas: Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*, Granada, Universidad de Granada, 2001.
- Charnon-Deutsch, L., «Writing in the Shadow of the Angel», en: D. T. Gies (ed.), *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge, CUP, (en prensa).
- Famés, J. M., *Elena de Villers*, drama en cuatro actos y siete cuadros, Barcelona, Imprenta Peninsular, 1884.
- García Balmaseda, J., *Donde las dan...* Proverbio en un acto y en verso, original. Madrid, Eduardo Cuesta, 1868.
- —, «Lo que toda mujer debe saber», en: *La mujer en los discursos de género del siglo XIX* (cfr. infra), 95-99.
- —, *Un pájaro en el garlito*. Comedia en un acto y en prosa, original, Madrid, José Rodríguez, 1871.
- Gies, D. T., «"¡Es mucho hombre esta mujer!": Mujeres y teatro (1838-1900)», en: *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge UP, 1996, pp. 268-321.
- —, «"Mujer como Dios manda": Antifeminismo y risa en *Una mujer literata* (1851), de Gutiérrez de Alba», *Scriptum* 15 (1999), pp. 169-176.
- —, «Spanish Theater and the Discourse of Self-Definition», *Revista de Estudios Hispánicos* 34 (2000), pp. 433-442.
- Gimeno de Flaquer, G., «La mujer estudiosa», en: *Antología de la prensa*, pp. 257-259.
- Hormigón, J. A., *Autoras en la historia del teatro español*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1996-2000.
- Jagoe, G., *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- —, «La misión de la mujer», en: *La mujer en los discursos de género del siglo XIX* (cfr. infra), pp. 21-53.
- Kirkpatrick, S., *Las románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835/1850*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- Labanyi, J., *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford, Oxford UP, 2000.
- Lozano de Vilches, E., *La ruina del hogar*. Comedia en tres actos y en verso, original, Granada, F. Reyes y hermano, 1873.
- *La mujer en los discursos de género del siglo XIX: textos y contextos*, ed. Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca, Barcelona, Icaria, 1998.
- Saez de Melgar, E., *La cadena rota*. Drama en tres actos y en verso, original. 2ª edición. Con carta de José Echegaray, Madrid, Francisco Macias, 1879.

- Sánchez-Llama, I. *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra, 2000.
- —, «Estudio preliminar», en: *Antología de la prensa*, pp. 11-55.
- Serrano y Sanz, M., *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra (BAE 268-271), 1903 (4 vols.).
- Simón Palmer, M. del C, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.
- —, «Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginalización», *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante* 2 (1983), pp. 477-490.
- *Veinticuatro diarios (Madrid, 1830-1900). Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*, ed. El Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, Madrid, CSIC, 1968-1972 (4 tomos).

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario