



Pentimento»: El anti-canon de la literatura decimonónica española

David T. GIES

University of Virginia

Lo que se deja a un lado o lo que se suprime de un discurso a veces cobra la misma importancia, o acaso más, de lo que se incluye, que lo que se celebra. En el caso de la literatura española del siglo XIX, el proceso de la revisión del canon nos ha brindado numerosos ejemplos de autores olvidados u obras perdidas, abandonadas o excluidas de las grandes historias literarias que ahora nos ayudan a comprender con más profundidad y exactitud la auténtica historia literaria de aquel complicado siglo. Pero el proceso de reevaluar un canon literario no es algo estático, es decir, más que un «hecho» es un «proceso» que continuamente exige nuevas perspectivas y nuevas lecturas si intentamos entender el fascinante vaivén literario del siglo que nos interesa.

En su libro de retratos titulado *Pentimento*, la dramaturga norteamericana Lillian Hellman define un concepto artístico que puede ser útil a la hora de revalorar el canon literario. Al definir lo que es el «pentimento», escribe:

La pintura en un lienzo, al envejecer, a veces se vuelve transparente. Cuando ese fenómeno ocurre es posible, en algunos cuadros, ver las líneas originales: un árbol se divisa detrás del vestido de una mujer, un niño se convierte en perro, un barco ya no flota en un mar abierto. Eso se llama pentimento porque el pintor se «arrepiente», cambia de opinión. Quizás se pueda decir que aquella vieja concepción, reemplazada por una elección más tardía, es un modo de ver y luego de ver de nuevo.

La historia literaria funciona de una manera parecida. Nosotros, los consumidores e historiadores de literatura, leemos, clasificamos, seleccionamos lo que se va a incluir en una historia. Y luego cambiamos de opinión. Vemos una cosa en su día y luego, con el tiempo, repintamos lo que hemos visto y producimos otro «cuadro» nuevo, con nuevas características y nuevas posibilidades. Cosas antiguamente excluidas, o no vistas, ahora se ven con claridad y cobran importancia (pensemos en el hecho de que ni Grimaldi ni Rosario de Acuña ni Rosa María Gálvez de Cabrera solían aparecer en las historias literarias antiguas). Lo que queda detrás de la «pintura canónica» es lo que me interesa en esta ponencia.

-176-

Las exclusiones ocurren por varias razones. Aunque los autores de historias literarias intentan convencernos de que se trata exclusivamente de cuestiones de calidad literaria (en esto se hacen eco de las polémicas dieciochescas sobre el «buen gusto»), ahora entendemos que estos criterios supuestamente literarios no pueden divorciarse de cuestiones de ideología, género, hegemonía cultural, necesidades políticas o realidades económicas. Que la historia literaria tradicionalmente leída en los manuales de literatura pertenece a ese famoso grupo de autores «blancos, masculinos y muertos» es un tópico ya abandonado (gracias a Dios). Sin embargo, aunque la literatura escrita por mujeres, por minorías étnicas y sexuales, o por marginados ha captado nuestra atención y ha merecido algunas páginas en las historias literarias más importantes, todavía no comprendemos la contribución de estas otras voces al desarrollo -nada orgánico, por cierto- de la literatura española.

A mediados del siglo XIX, España experimenta cambios fundamentales en su estructura social, en su estabilidad económica y política, y en su auto-definición (es decir, en lo que llamamos hoy en día su «identidad»). Esos cambios se ven reflejados perfectamente en el teatro del día, que llega a ser el centro en el que el drama de las tensiones y la angustia sobre la identidad se reflejan con más claridad. Creo que podemos dividir dicha angustia en tres capítulos que marcan el continuo análisis que las clases dirigentes sufren a lo largo del siglo. Esos tres capítulos serían, a mi modo de ver 1) la identidad política e ideológica (es decir, identidad nacional), 2) la identidad sexual (es decir, identidad de género), y 3) la identidad financiera (es decir, identidad económica de la creciente clase media). Vamos a intentar analizar estas tres identidades en varias obras teatrales clave para ver cómo se expresan a mediados del siglo y cómo todo esto marca los primeros pasos hacia lo que se considera la modernidad española.

1. Identidad política e ideológica

Ya en una época temprana -la década de 1840- se empezó a notar en España un nerviosismo ante la modernidad y las primeras tentativas de una lucha por fraguar una identidad nueva, algo que nacería, como el fénix, de las cenizas del arruinado Antiguo Régimen y el ya fracasado experimento romántico. Claro está que el movimiento romántico intentó crear una nueva imagen de España basada en una interpretación - conflictiva, eso sí- del pasado, pero aquella lucha no llega a articularse en forma literaria

hasta los años cuarenta. Y es precisamente en el teatro donde se divisa más claramente esa articulación de una nueva conciencia política y una ideología social.

Si estudiamos brevemente varias obras teatrales que se estrenaron en los primeros años de la década de 1840, detectamos enseguida una inseguridad ante el concepto «España», un cuestionamiento de lo que es la nación moderna. Este nerviosismo tiene dos vertientes, una interior (Castilla / Madrid vs. Andalucía / la periferia) y otra exterior (España vs. el Otro [Francia e Inglaterra sobre todo]). Tomás Rodríguez -177- Rubí, por citar sólo un ejemplo entre muchos, subraya ese sentido de inferioridad que marca el discurso teatral de la época, primero en obras cortas como *El contrabandista* (1841), *El ventorrillo de Crespo* (1841), *Las ventas de Cárdenas* (1842) o *La feria de Mairena* (1843) y luego en obras más extensas como *La rueda de la fortuna* (1843) o *Bandera negra* (1844). En las primeras obras establece una dicotomía entre Castilla y Andalucía, subrayando los valores de la segunda sobre la primera por el uso de una jerga, una musicalidad y una temática andaluzas (ved Romero Tobar). Estas obras se estrenan, con otras del mismo tipo, en Madrid, y por eso la pregunta inevitable llega a ser: ¿Cuál es la España auténtica? La dicotomía cambia, pero la pregunta es la misma en las obras que escribe sobre tema más «nacional». Es decir, si en las primeras obras lucha por comprender lo que es Andalucía dentro de España, en *La rueda de la fortuna* y *Bandera negra* lucha por comprender lo que es España dentro de Europa. Como dice el Marqués de la Ensenada en *La rueda de la fortuna*,

Mi constante pensamiento,
será que el nombre de España
se pronuncie con respeto
desde los ardientes climas
hasta la región del hielo.

(Acto IV, escena 7)

Este drama, *La rueda de la fortuna*, recaudó buenos fondos para el teatro porque el público se identificó con las tribulaciones políticas de los héroes. Según la *Revista de Teatros* (11 octubre 1844), «No hacemos memoria de ninguna producción que se haya sostenido tantas noches y con tan pingües entradas [...]». Y en 1845, la misma revista proclama que el éxito del drama viene del «numen poético con que ha sabido *dar un nuevo espíritu al teatro nacional*, apartándose de la escuela terrorífica y extravagante que se había apoderado como por asalto del cetro de la escena española» (15 enero 1845). Rodríguez Rubí descubrió aquel «nuevo espíritu» en el teatro, y vio claramente que el teatro era el *locus* de este debate nacional porque es inmediato, el reflejo de una realidad, y un modelo para el público. Cuando estrenó la segunda parte de *La rueda de la fortuna*, en 1845, una reseña hizo hincapié en lo moderno de sus obras, subrayando «los hechos de modo que puedan servir de ejemplo y de lección para los tiempos presentes» (*Revista de Teatros*, 15 enero 1845). Efectivamente, Rubí había intentado dirigirse a los «tiempos presentes». En 1847, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, el autor escribe lo siguiente:

Es, pues, el teatro, según mi leal entender, y de estos ejemplos se desprende, escuela, porque advierte, enseña, ilustra; y «reflejo de costumbres», porque las modela, dibuja o retrata: una institución que, aunque de naturaleza compleja, es, en el mejor ejercicio de sus funciones, uniforme, concreta, indivisible.

(18)

-178-

Notamos que para Rodríguez Rubí -y para otros de su generación- el teatro es una *institución*, un espacio apropiado para el estudio de la identidad que la clase media está llevando a cabo. Y esa *institución* puede ser -es- el centro del fundamental debate que surge sobre estas importantes cuestiones.

Lo mismo ocurre en otro drama de gran importancia en su época, *Españoles sobre todo*, de Eusebio Asquerino, que he estudiado en otra parte (ved Gies, «Histeria» y «Rebeldía y drama»). Hay otros muchos ejemplos que la limitación del tiempo nos impide explicar, pero los citados pueden servir de símbolos para el naciente cambio que se está desarrollando en el teatro a mediados del siglo.

Veamos ahora el segundo fenómeno de este cambio, el que denomino «Identidad sexual».

2. Identidad sexual

Susan Kirkpatrick ha observado, con su acostumbrada perspicacia, que «A finales del siglo XIX [...] la diferencia de género y la confusión de género llegan a ser tropos clave en el discurso sobre sociedad y cultura» («Gender and Difference» 97). Matizaría yo esta importante declaración en su coordinada temporal; es decir, creo que ya se puede comenzar a documentar esta «diferencia de género» en el teatro escrito por mujeres y sobre mujeres de mediados del siglo. Wadda Ríos-Font, también comenta, al escribir sobre la literatura *fin de siglo* español, que «el sexo y el género son dos de los *loci* de ansiedad preferidos por las sociedades occidentales» (355), añadiendo que esta «preocupante inestabilidad» que aparece a fin de siglo no implica que sea exclusiva a aquel período (356).

Así es. Todos conocemos de sobra el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda y su lucha por alcanzar un auténtico protagonismo en el mundo teatral madrileño. También recordamos los «elogios» que le dirige Zorrilla al creer que «era una mujer; pero lo era sin duda por un error de la naturaleza, que había metido por distracción una alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina» (*Recuerdos*, 2052). Pero hay otros muchos casos de dramaturgas que intentan desarrollar una voz personal en una «institución» -el teatro- dominada por hombres. La lista de mujeres dramaturgas cuyas voces se sumergen en el diálogo literario de la época y que sólo hoy en día empiezan a

detectarse (aquí el concepto de «pentimento» nos puede ser útil) es larga y merece más atención (ved Gies, «Mujer y dramaturga» y «Lost Jewels»). Hoy quisiera mostrar el ejemplo de un drama escrito por un hombre sobre un tema femenino para ver cómo funciona el discurso de identidad de género a mediados del siglo.

La preocupante inestabilidad de la situación de la mujer española se ve claramente en una comedia escrita por José María Gutiérrez de Alba, uno de los dramaturgos más prolíficos y apreciados de su tiempo (y hoy casi totalmente olvidado). En *Una mujer literata* (1851), Gutiérrez de Alba parece afrontar el debate sobre el lugar de la mujer en la familia burguesa. Si Ron Jenkins tiene razón en insistir que nos reímos de las cosas más graves de la vida para quitarnos de encima el peso y la -179- angustia de nuestra existencia (17), la comedia de Gutiérrez reconoce, aunque sólo indirectamente, lo serio del debate sobre el lugar de la mujer. Son pocos los hombres que defienden -o acaso toleran- la llegada de la mujer al mundo literario y los que dan testimonio de su interés en el tema no pueden resistir la tentación de expresar su «apoyo» en términos que subrayan el control patriarcal que rige la empresa. Un caso concreto es el crítico francés Gustave Deville, citado por Susan Kirkpatrick, que escribe en 1844:

Presentadnos con preferencia el espectáculo de vuestra filial ternura y de vuestros desvelos maternales[...] A vosotras pertenece el derramar raudales de sublime poesía sobre las mezquinas necesidades del hogar doméstico [...]. (198; Kirkpatrick, «Hermandad lírica» 37)

Es eso -las mezquinas necesidades del hogar doméstico- lo que obsesiona a Gutiérrez en su comedia.

La «heroína» de la pieza, «de libros siempre cargada» en palabras del criado Roque, descuida la casa y provoca desorden en su mundo doméstico. En el mundo creado por Gutiérrez -y que refleja con evidente claridad la España de su época- una mujer puede ser o «buena» ama de casa o puede meterse en asuntos intelectuales, pero no puede hacer las dos cosas a la vez. Los deberes de la mujer son claros, según lo que se escucha en la primera escena: «¿Y de qué sirven las coplas / para arreglar una casa? / La mujer debe saber / cómo se cose y se lava, / cómo se guisa un puchero / y cómo se hace una cama» (I, 1). Para doña Josefa, sin embargo, su «trabajo» es un trabajo intelectual, no casero, lo que provoca evidente miedo en su marido y los amigos de él. Como dice ella:

Por una necia rutina,
¡oh desgraciadas mujeres!
a los más pobres quehaceres
la sociedad nos destina,
y a vivir se nos sujeta,
sin que haya justa razón,
cifrando nuestra ambición
en la aguja y la calceta.
Si la inspiración bendita
con su fuego nos inflama,

es fuerza apagar la llama...
[...]
Bulle aquí la inspiración,
y antes de nacer se apaga.
No hay aire que satisfaga.

(I, 6)

Don Juan, su marido, tiene miedo de ella. Pero también está claro que este temor masculino es sólo eso, temor. No hay ninguna evidencia, que yo sepa, de un -180- masivo abandono de las responsabilidades caseras por mujeres a mediados de siglo. El miedo que expresa Gutiérrez de Alba, sin embargo, toca un nervio subconsciente en el mundo español de la época, un mundo que luchaba (en los años post-románticos) por volver a la antigua estabilidad social donde las líneas y responsabilidades genéricas se entendían mejor. Y en una estrategia típica de los mecanismos del humor, su tío Antonio la deshumaniza, llamándola primero «cotorra» y luego «muñeca» (I, 9) para subvertir el alcance de sus deseos. No vamos a analizar detalladamente esta obrita aquí; baste notar que al final de la obra doña Josefa renuncia a su «trabajo intelectual». De la noche a la mañana se transforma de una mujer inteligente, dedicada a sus asuntos literarios, en una mujer totalmente sometida a los deseos de su marido, su tío y (por extensión) su sociedad: «Ya otro nuevo ser me anima», exclama, «No seré ya la mujer / de ideas necias y frívolas. / Dios ha rasgado la venda / que me turbaba la vista» (III, 7). Curiosamente, muchas mujeres de la época apoyan esta actitud (ved Dijkstra y Aldaraca). Ángela Grassi, por dar sólo un ejemplo, exhorta a sus compañeras en 1857 a algo que Josefa ya verbalizó en 1851: «Estudiemus para embellecernos a los ojos de nuestros mediatubundos compañeros, y para distraer con nuestras trovas sus pesares» (57-58).

Pero Josefa no contempla jamás la posibilidad de hacer las dos cosas a la vez -ser mujer literata y buena madre de familia («pues no tengo otros deberes / que los que me impone el cielo» III, 8). Por eso, ¿qué hace? Saca sus libros y sus papeles y los arroja al fuego: «Testigos de mi locura, / ya de vosotros reniego, / y a las llamas os entrego / para librar mi ventura» (III, 8). El golpe final viene cuando Josefa decide salvar un libro de las llamas. ¿Qué libro será? Naturalmente, un «arte de cocina». Josefa se ha entregado total y completamente a los deseos del sistema patriarcal: «No, señor, sé mi deber, / y desde hoy renuncio a ser / una mujer literata» (III, 14). Su entrega anticipa lo que escribirá la Baronesa de Olivares en 1884: «¡La abnegación! Qué bella palabra; cómo realza la corona de la mujer y embellece su misión sobre la tierra. Sin la abnegación de la mujer no existiera la felicidad doméstica ni llegaría a veces el hombre a los grandes destinos a que le llama la sociedad» («La vida en familia», *El Correo de la Moda*, 2 diciembre 1884; citado por Aldaraca, 59).

La renuncia de Josefa, escrita, no lo olvidemos, por un hombre, no significa el fin de la guerra, ni mucho menos. Pero marca profundamente las coordenadas de las batallas que se van a repetir una y otra vez en el teatro español del siglo XIX.

Veamos ahora la tercera seña de identidad, la identidad financiera.

3. Identidad financiera

La inseguridad económica de la clase media española es uno de los temas más frecuentemente tratados por los novelistas del último tercio del siglo. Desde Galdós y Pardo Bazán hasta Alas y Blasco Ibáñez reconocemos los terrores de inseguridad que asaltan a los que intentan llegar a los portales de la respetabilidad burguesa o mantener su puesto en la jerarquía económica del día. Pero la articulación de aquella -181- ansiedad no comienza con Galdós, sino que la vemos en el mismo lugar en que descubrimos la expresión de la ansiedad nacional y sexual, es decir, el teatro. El tiempo nos limita a dar tres ejemplos concretos.

El primer ejemplo lo constituye *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega. Estrenada en 1845, menos de un año después del estreno de *Don Juan Tenorio*, esta obra marca el primer gran paso entre el Romanticismo y el mundo post-romántico. La ansiedad expresada por los protagonistas de este drama versa sobre su posición social y el papel de la familia en la sociedad española (que lo conecta, naturalmente, con la segunda «identidad» que acabo de comentar). Pero lo que pasa aquí es que el antiguo donjuán, por miedo al futuro, no sólo renuncia a las calaveradas de su juventud, sino que ahora *trabaja*. No hay ningún héroe romántico que trabaje, pero ahora Vega presenta como héroe del drama a un donjuán arrepentido, casado y con trabajo. Ya no sirve el amor apasionado o romántico para subsistir. Incluso Antoñito, aspirante a amante romántico, reconoce:

Seis años llevo; a los siete
soy abogado; hasta allá...
viviremos. ¡Dios dirá!
Y en abriendo mi bufete [...].

(III, 15)

O sea, aquí tenemos un donjuán perfectamente aburguesado. El antiguo mundo desaparece por completo y se pierde para siempre. El espacio dramático, que poco antes consistía en el castillo gótico, panteón lúgubre y palacio misterioso, ahora se convierte en un «gabinete elegante», bien iluminado y con mesa para almorzar. El centro simbólico donde se proyectan las ansiedades y aspiraciones de los espectadores se ha convertido en el perfecto lugar doméstico de la nueva clase media.

Este espacio domina el teatro de aquí en adelante. La lucha por la respetabilidad burguesa también domina la dramaturgia. Ya a mediados del siglo se nota la obsesión por el dinero, la riqueza y la elegancia en la clase media. Los negocios aumentan, el

ferrocarril empieza a atravesar el país, y la posibilidad de generar capital origina lo que Castro y Calvo ha llamado «la fiebre del oro» (cxxxii). Si previamente en el teatro la tensión dramática giraba en torno al honor y a la apariencia de honor, en la segunda mitad del siglo XIX son el dinero y las finanzas los que llegan a convertirse en ejes dramáticos. En muchas obras de López de Ayala, Tamayo y Baus, Zumel y otros, los personajes se preocupan por las acciones de las empresas, las transacciones comerciales, las compras, las cotizaciones de bolsa y el afán de lucro -elementos total y completamente ausentes de los dramas anteriores. El exceso económico, la excesiva preocupación por la posición económica y la economía personal llegan a ser móviles tan importantes (o más) que la ética o el amor.

Comentaré muy brevemente dos ejemplos más. El primero viene del drama *El tejado de vidrio*, de Adelardo López de Ayala, estrenado en Madrid en 1856. Como era de esperar, el espacio escénico es una «sala lujosamente amueblada». El conflicto amoroso gira alrededor de cuestiones económicas, si tiene el novio dinero o no, y -182- la trama, que en la superficie parece tratar de la infidelidad, los celos, la murmuración y la traición (es decir, tópicos ya bien elaborados en el teatro barroco y romántico) en realidad revela motivaciones puramente económicas: Dolores y Mariano están obsesionados por mantener su posición social, lo que depende, naturalmente, del dinero. El amor aquí es en realidad amor al comercio, amor al dinero. Dolores reconoce perfectamente que su marido le ha comprado: «¿Para que vayas / a todo el mundo diciendo / los ochavos que te cuestan / mis caprichos?» pregunta ella (III, 1). El drama repite con frecuencia estas referencias a la economía doméstica, al miedo de estar sin dinero y a lo que hay que hacer para asegurarse un puesto acomodado en la sociedad.

El último ejemplo lo encontramos en *El tanto por ciento*, de 1861, también de Ayala, obra que en palabras de Galdós es «la obra más transcendental de nuestro teatro moderno» (*La Nación*, 9 febrero 1868). Toda la obra gira en torno al tema de quién tiene dinero y quién no, y quién le hará qué a quién para conseguir más. Es el ejemplo más antiguo en el teatro español de lo que hoy llamamos «crimen de guante blanco»: Roberto planea estafar a Pablo, amigo de la infancia, para quitarle unas tierras que posee cerca de Zamora, por las que ha proyectado el gobierno el paso de un canal. Aquí la infiltración de cuestiones económicas no sólo llega a la clase media sino que desciende (si se puede decir así) a la clase baja. Todo el mundo se mete en la acción económica: los sirvientes, que han estado ahorrando dinero todos estos años, deciden comprar participaciones en la transacción de Roberto. Esto llega a ser una metáfora de gran poder en la obra porque los sirvientes representan una extraña mezcla de amor y dinero. Entre ellos mismos existe una jerarquía basada en el dinero (Sabino tiene 12.000 reales ahorrados, mientras que Ramona sólo tiene 8.000, lo cual lleva a Sabino a decir «Que paran en mal / matrimonios desiguales» [I, 4]). Roberto espera vender sus participaciones con un beneficio treinta veces superior, aun cuando sabe que esto arruinará a su viejo amigo. Afirma: «Una cosa es la amistad, / y el negocio es otra cosa» (I, 13), lección aprendida por los criados. Cuando Gaspar duda si será ético presionar así a un amigo, Roberto revela que es cuestión de toda la mentalidad española del momento, «¿Qué te asombra? / Parece que tú no vives / en este siglo» (I, 4). El tema de Ayala es, sin duda, el reprochable materialismo de la sociedad española del XIX, tema que repite sutilmente en dramas como *Consuelo* (sobre una mujer ambiciosa que necesita participar en la cultura del dinero de los años 70).

Esta preocupación (obsesión acaso) por el bienestar económico caracteriza al teatro de estos años. No podemos analizar los casos de Gaspar Núñez de Arce, Narciso Serra, Luis de Eguílaz o Luis Mariano de Larra, pero los testimonios y ejemplos son notables.

Así, el teatro español entre los años inmediatamente posteriores a la flamante explosión romántica (*ca.* 1845) y los comienzos de la prosa realista (*ca.* 1870) es el lugar privilegiado donde depositan los españoles sus preocupaciones más profundas. - 183- El teatro capta, con más claridad que otros discursos literarios, la identidad de la clase media, identidad que he dividido en tres vertientes, la nacional, la sexual y la económica. Creo que el continuo estudio de ese teatro producirá el «pentimento» de nuestro título, es decir, una nueva lectura del «cuadro» de la literatura española del siglo XIX.

Obras citadas

Aldaraca, B., *El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*, Chapel Hill, 1991.

Castro y Calvo, J. M., «Estudio preliminar», en: *Obras completas de don Adelardo López de Ayala. Teatro*, Madrid, Atlas, 1965 (BAE 180).

Dijkstra, B., *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York, 1986.

Gies, D. T. «Histeria vs. Historia: Sobre la imagen del francés en el teatro español (años 1840)», en: J. R. Aymes y J. Fernández Sebastián (eds.), *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, París, 1997, pp. 177-187.

_____, «Lost Jewels and Absent Women: Toward a History of the Theatre in Nineteenth-Century Spain», en: *Crítica Hispánica* 17.1 (1994), pp. 81-93.

_____, «Mujer y dramaturga: conflicto y resolución en el teatro español del siglo XIX», en: L. F. Díaz Larios y E. Miralles (eds.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Actas del I Coloquio. Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1998, pp. 119-129.

_____, «Rebeldía y drama en 1844: *Espanoles sobre todo*, de Eusebio Asquerino», en: *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano Edit., 1993, pp. 315-332.

_____, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Gorak, J., «Canons and Canon Formation», en: *The Cambridge History of Literary Criticism*, H. B. Nisbet and C. Rawson (eds.), *The Eighteenth Century*, Cambridge, 1989, t. 4, pp. 560-584.

Grassi, Á., «La misión de la mujer», en: *La Floresta* 5 (7 junio 1856), pp. 33-35. Repr. en: C. Jagoe, A. Blanco y C. Enríquez de Salamanca (eds.), *La mujer en los discursos de género*, Barcelona, Icaria, 1998, 55-58.

Hellman, L., *Pentimento. A Book of Portraits*, New York, 1973.

Jenkins, R., *Subversive Laughter. The Liberating Power of Comedy*, New York, 1994.

Kirkpatrick, S., «Gender and Difference in *Fin de siglo* Literary Discourse», en: J. Colmeiro, C. Dupláa, P. Greene y J. Sabadell (eds.), *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*, Dartmouth College, 1995, pp. 95-102.

_____, «Gender and Modernist Discourse: Emilia Pardo Bazán's Dulce dueño», en: A. L. Geist y J. B. Monleón (eds.), *Modernism and its Margins. Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, New York, 1999, pp. 117-139.

-184-

Peláez Martín, A., «El teatro del siglo XIX, modelo para la pintura costumbrista», en: J. Álvarez Barrientos y A. Romero Ferrero (eds.), *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 107-124.

Ríos-Font, W., «To Hold and Behold: Eroticism and Canonicity at the Spanish *fines de siglo*», *ALEC* 23 (1998), pp. 355-378.

Rodríguez Rubí, T., «Discurso acerca de la excelencia, importancia y estado presente del teatro (1847)», *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Madrid, 1860, pp. 1-39.

Romero Ferrer, A., «En torno al costumbrismo del 'género andaluz' (1839-1861): Cuadros de costumbres, tipos y escenas», en: J. Álvarez Barrientos y A. Romero Ferrer (eds.), *op. cit.*, pp. 125-148.

Romero Tobar, L., «Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX: El género andaluz», en J. Álvarez Barrientos y A. Romero Ferrer (eds.), *op. cit.*, pp. 149-168.

Zavala, I. M., «Teorías de la modernidad», en: F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, I. M. Zavala (ed.), *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, 1994, t. 5.1 (suplemento), pp. 96-100.

Zorrilla, J., *Recuerdos del tiempo viejo*, en: *Obras completas*, N. Alonso Cortés (ed.), Valladolid, Santarén, 1943, t. 2, pp. 1729-2103.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

Súmesese 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](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

