

MUJERES SUMISAS, MUJERES TRANSGRESORAS EN EL SIGLO XIX ESPAÑOL: UNA  
APROXIMACIÓN A LA OBRA DE FRANCISCA NAVARRO Y JOAQUINA GARCÍA BALMASEDA

Isabel María Zaera

Thesis Prepared for the Degree of

MASTER OF ARTS

UNIVERSITY OF NORTH TEXAS

May 2016

APPROVED:

Jorge Avilés-Diz, Major Professor  
Pierina Beckman, Committee Member  
Will Derusha, Committee Member  
Samuel Manickam, Chair of the Department of  
Spanish  
Costas Tsatsoulis, Dean of the Toulouse  
Graduate School

Zaera, Isabel María. *Mujeres sumisas, mujeres transgresoras en el siglo XIX español: una aproximación a la obra de Francisca Navarro y Joaquina García Balmaseda*. Master of Arts (Spanish), May 2016, 88 pp., references, 157 titles.

This research discusses the changing role of women in Spanish society during the nineteenth century through the works of Francisca Navarro and Joaquina García Balmaseda. The thesis shows the break with the traditional image of the “angel del hogar” and the gradual incorporation of the social changes affecting women which were reflected in the female protagonists of the comedies written by such playwrights. By reading theoretical texts of the emergent feminist theory and through analysis of the main female characters, this study examines the changes regarding the established canon and its own evolution within the nineteenth century, from the works of a pioneer like Francisca Navarro in the first third of the century to those of Joaquina García Balmaseda towards the end of it.

Copyright 2016

by

Isabel María Zaera

## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi profundo agradecimiento a mi director de tesis Dr. Jorge Avilés-Diz, por su inmenso apoyo desde mi comienzo en el programa de español, por su gran ayuda y sus valiosos consejos durante la elaboración de este proyecto. A los miembros de mi comité Dr. Will Derusha y Dra. Pierina Beckman, de quienes aprendí tanto en sus clases, mi más sincero agradecimiento por aceptar formar parte de mi trabajo final.

A mi esposo Michael Vallandingham, por su paciencia, su apoyo incondicional, y sus esfuerzos para ayudarme a hacer posible algo tan importante para mi carrera. A nuestros hijos Daniel y Miguel les dedico esta tesis con todo mi cariño, para que algún día les sirva de inspiración.

A la memoria de mi padre, Daniel Zaera Ríos, a quien siempre tengo presente en mi afán de superación. A mi madre Dorita López Gómez y mi hermano Daniel Zaera López, quienes desde tan larga distancia han sabido escucharme, aconsejarme y animarme día a día, especialmente en mis momentos más bajos. Sin su inmenso apoyo no habría podido llegar a donde estoy ahora.

Por último, a mi amiga y compañera de fatigas Sandra Curiel, con la que he compartido alegrías y frustraciones y me ha acompañado de principio a fin en este largo y difícil recorrido, quisiera agradecerle de corazón que me haya hecho la tarea más llevadera.

## ÍNDICE

	Página
AGRADECIMIENTOS .....	iii
CAPÍTULO 1 INTRODUCCIÓN: LA MUJER EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DECIMONÓNICA .....	1
1.1    El ángel del hogar .....	4
1.2    La mujer transgresora o la ruptura con la tradición .....	7
1.3    Literatas pioneras en la defensa de los derechos de la mujer: figuras destacadas y escritoras en la sombra .....	9
1.3.1    El caso específico del teatro español decimonónico: las dramaturgas ...	12
CAPÍTULO 2 FRANCISCA NAVARRO O LA DENUNCIA DISFRAZADA DE COMEDIA .....	14
2.1    Ángel del hogar vs. mujer transgresora en las comedias de Francisca Navarro ..	19
CAPÍTULO 3 JOAQUINA GARCÍA BALMASEDA O LA SIMBIOSIS DE ESCRITURA Y ESCENARIO ....	42
3.1    Ángel del hogar vs. mujer transgresora en las comedias de Joaquina García Balmaseda .....	54
CAPÍTULO 4 CONCLUSIÓN .....	69
BIBLIOGRAFÍA .....	76

## CAPÍTULO 1

### INTRODUCCIÓN: LA MUJER EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DECIMONÓNICA

El siglo XIX marca un antes y un después en la evolución y la importancia del papel desempeñado por la mujer en la sociedad española. Este gran cambio se produce como resultado de un largo y complicado proceso lleno de obstáculos, impuestos sobre todo por la continuación de la mentalidad patriarcal por parte de la misma sociedad burguesa de la época, y respaldada por las fuerzas política y religiosa imperantes. La literatura, y en concreto las mujeres escritoras, realizaron una gran aportación a este cambio, aunque fueron muchas las que se manifestaron en contra. Otras, sin embargo, llevaron a cabo un arduo trabajo en su favor. Es el caso de autoras como Carolina Coronado, Rosario de Acuña, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Emilia Pardo Bazán o Concepción Arenal, por nombrar a algunas de las más conocidas. El propósito de este trabajo es recuperar la vida y obra de dos escritoras, Francisca Navarro y Joaquina García Balmaseda que, sin llegar a alcanzar la fama de algunas de sus coetáneas, pusieron de manifiesto a través de los personajes femeninos de sus obras teatrales, el proceso de ruptura que estaba comenzando a producirse con la imagen de la mujer tradicional — representada por el símbolo del *ángel del hogar* — y la aparición de un nuevo concepto de mujer, inconformista, independiente y rebelde que se aleja del prototípico papel desempeñado o esperado de la mujer en la sociedad española decimonónica. Aunque siempre dentro de los límites de su época y sin llegar a una emancipación total, las protagonistas femeninas de estas obras denotan un fuerte carácter, un gran poder de decisión, inteligencia y astucia, desenvoltura e independencia, dominio e incluso cierta agresividad, pero sin embargo, todas ellas acaban reconociendo que necesitan de la figura masculina para completar su

felicidad, volviendo al final a un modelo algo más cercano al esperado de ellas por la sociedad en la que viven.

A lo largo de todo el siglo XIX se llegaron a alcanzar algunos lentos y sutiles progresos en los derechos de la mujer, que llevarían finalmente a la creación de una conciencia y una serie de debates y organizaciones que desembocarían, ya en el siglo XX, en lo que conocemos hoy como movimiento feminista. En palabras de María Isabel Berbeito Carneiro:

Muchas mujeres de épocas anteriores al feminismo propiamente dicho revelan, mediante gestos y actitudes debidamente documentados, el convencimiento de su semejanza al hombre y consecuentes derechos, que intentaron defender dentro de los medios a su alcance con una conciencia afín al feminismo. Sin ese germen ideológico, en azarosa y progresiva evolución diacrónica, no hubiéramos alcanzado lo que hoy se define como una doctrina social. (59)

Sin entrar en mucho detalle sobre este tema, cabe recordar que el feminismo no llegó a España hasta el final del siglo XIX y principios del XX, más tarde que al resto de Europa y Estados Unidos, donde la primera ola del movimiento se había iniciado ya hacia la mitad del siglo XIX. Los años en que se ubican las obras que trata este estudio corresponden, por tanto, apenas a los atisbos que contribuirían a la toma de conciencia y al aumento de los debates de género. A este respecto, David T. Gies aclara que aunque a mediados del siglo XIX todavía no existía una polémica real sobre el feminismo tal como lo conocemos hoy ni había grupos o entidades bien organizadas, el acalorado debate sobre el lugar de la mujer en la sociedad española se remonta al siglo XVIII, intensificándose aún más en el XIX (“Mujer como Dios manda” 169). Es de sobra conocido el prejuicio hacia la inferioridad intelectual del género femenino — argumentado incluso con fundamentos científicos como el fenómeno de la histeria — cuya discusión se remonta a la Antigüedad y de lo que ya en el siglo XVIII se había ocupado en profundidad Benito Jerónimo Feijoo en su conocido ensayo “En defensa de las mujeres”. La controversia irrumpirá

de nuevo con gran fuerza en el siglo XIX, vislumbrándose con intensidad en la literatura romántica (Gies, "Romanticismo" 215-16). Sin olvidar el hito ideológico que marcó Fray Luis de León con *La perfecta casada* (1583), "modelo ideológico inamovible y mayoritario en España hasta el último tercio del siglo XX . . ." del que se hablará más adelante (Fernández Fraile 12), se podrían distinguir tres grandes fases en el itinerario de emancipación de las mujeres, según expone Gloria Franco Rubio. La primera sería el reconocimiento del talento femenino, encabezado por Benito Jerónimo Feijoo en el ensayo arriba mencionado y que tendría su continuación en Josefa Amar y Borbón con su "Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres" (1786) y su "Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres" (1790).

La segunda fase, consecuencia de la primera, correspondería a la reivindicación dentro ya del contexto del pensamiento ilustrado de la educación femenina. La tercera vendría dada por la conquista de la ciudadanía, proceso de gran complejidad, pues supone el reconocimiento y concesión de los mismos derechos a la totalidad de la población (225-228), que tomaría todo el siglo XIX y se alargaría durante gran parte del XX. Pero estas fases, a pesar de haberse iniciado tan temprano, estaban muy lejos aún de la idea siquiera de movimiento de liberación de la mujer. Es más, en España no se produce un feminismo organizado como el de la primera ola de mediados del siglo XIX en otros países europeos y Estados Unidos, sino que se tratará en el caso español de un feminismo más social que político (Fernández Fraile 13).

Son varias las causas que podrían explicar este retraso cronológico del movimiento feminista en España. Geraldine Scanlon lo atribuye, por un lado, a una economía fundamentalmente agrícola y, por tanto, un desarrollo industrial pobre. Muy relacionado con



ello, habría que añadir la falta de educación básica para las mujeres, que impide su acceso a determinados puestos de trabajo. Por otro lado, Scanlon señala la debilidad de la Ilustración española y la hostilidad del conservadurismo católico hacia las ideas igualitarias de la Revolución francesa, unidas a la gran influencia de la Iglesia en todos los niveles, tanto social como político, económico y educativo (5-7). Estos factores, junto con la continua y generalizada inestabilidad política y social, supusieron un freno a cualquier avance en el terreno de la cuestión de la mujer. Sin embargo, existe un momento clave a partir del cual las voces femeninas comienzan a hacerse escuchar, tal como lo expone Susan Kirkpatrick, y es a partir de 1841, coincidiendo con la influencia del Romanticismo y el Liberalismo, que trajo consigo un notable auge en la publicación de obras escritas por mujeres que poco a poco va consolidándose dando lugar a una producción firme y creciente a lo largo de las siguientes décadas (11). Será en el último tercio del siglo cuando comienza a percibirse de forma más notoria el proceso de cambio en la forma de pensar y la toma de conciencia acerca de la situación de la mujer. Antes de llegar a este punto se hace necesario definir y recurrir a un concepto que ayudará a entender un poco mejor la mentalidad patriarcal imperante, especialmente entre la burguesía de la época, y el papel que se esperaba desempeñara la mujer. Se trata de la figura del *ángel del hogar*.

### 1.1 El ángel del hogar

Son numerosas y diversas las explicaciones que se pueden encontrar para concretar el significado exacto de *ángel del hogar*. María Ángeles Cantero destaca este concepto como el icono femenino de mayor expansión a mediados del siglo XIX, tanto socialmente, entre la burguesía, como en los medios de comunicación, los discursos académicos y el mundo literario,

“respaldado por un rígido sistema patriarcal de valores orientado a someter a las mujeres a la sumisión y obediencia al marido, al tiempo que este ideal constituía un modo de preservar la institución burguesa más preciada: la familia.” Apunta, además, que a pesar de que las mujeres de las clases populares no se tuvieron en cuenta a la hora de formar esta ideología, no fue impedimento para que éstas no lo tomaran también como inspiración y aspiración personal (“De ‘perfecta casada’ a ‘ángel del hogar’” n. pag.) Por su parte, Catherine Jagoe añade que la mujer “es realmente como una santa; nunca se altera, nunca tiene necesidades propias: todo lo sacrifica en aras del bienestar de los demás. Su altruismo y abnegación son infinitos” (30). Detallando un poco más, Macrino Fernández lo define como “buena esposa y buena madre, dueña y señora del ámbito doméstico, baluarte de los valores familiares, sustento espiritual del marido y de los hijos, avanzadilla de la regeneración patria...” (n. pag.)

Lo cierto es que esta expresión fue utilizada por primera vez por el inglés Coventry Patmore como título de su poema narrativo *The Angel in the house* (1854-56), donde describía las características de la esposa ideal inspirado por la suya propia, imagen que tendría su versión española en *El ángel del hogar* (1859) de Pilar Sinués de Marco (Jagoe, Blanco y Enríquez 445; César y Sánchez n. pag.).<sup>1</sup> Ahondando un poco más en el concepto e independientemente del primer uso literal de la expresión en España, el modelo de mujer que define se remonta al siglo XVI tal y como la encontramos en *La perfecta casada* de Fray Luis de León.<sup>2</sup> Esta obra-tratado,

---

1. Aunque hay que puntualizar que al establecer un paralelismo entre el icono de feminidad de la sociedad victoriana inglesa y la española de la misma época se debe tener en cuenta el desfase en los cambios políticos y económicos de los que se ha hablado con anterioridad.

2. Para más detalles sobre el tratado ver “De «perfecta casada» a «ángel del hogar» o la construcción del arquetipo femenino en el XIX”, de M. Ángeles Cantero Rosales.

dedicada especialmente a las jóvenes recién casadas, daba todos los detalles requeridos para ser la esposa perfecta incluso dentro del matrimonio católico, desde el cuidado de la casa, el marido y los hijos hasta su comportamiento en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Naturalmente, se trataba de la visión de la mujer desde la perspectiva de un religioso en el contexto del Antiguo Régimen. En un tono bastante diferente, Benito Jerónimo Feijoo, también religioso, defendía y resaltaba las cualidades del género femenino en su discurso “Defensa de las mujeres”, dentro del primer tomo de su obra *Teatro crítico universal* (1726-1739). Lejos de aleccionar sobre como debían comportarse, Feijoo rebatía las numerosas críticas que, a lo largo de la historia, habían cuestionado la capacidad intelectual de la mujer y presuponían su inferioridad con respecto al hombre en la mayoría de los ámbitos.<sup>3</sup> Sin definir explícitamente el *ángel del hogar*, sí hace referencia a muchas de las características que se le atribuirían posteriormente, y que él asume poseía de forma natural la generalidad de las mujeres. Abierto definitivamente el debate acerca de la posición que debía ocupar la mujer en la sociedad, y después con Carlos III en el trono y la Ilustración en pleno apogeo, comienzan a distinguirse posturas claramente antagónicas: una partidaria del modelo descrito por Fray Luis de León y seguido desde el Antiguo Régimen, y otra más acorde con las nuevas ideas de la mentalidad ilustrada procedente de Francia, a favor de que la mujer tome una parte más activa en la sociedad. En el caso español, sin embargo, la adopción de las nuevas modas francesas por parte de la burguesía llevó consigo también el lado frívolo y superficial, del que no eran partidarios ni los sectores conservadores ni los moralistas e intelectuales ilustrados:

---

3. A este respecto, Liliانا Vela hace una buena síntesis de las posturas de Kant y Rousseau en su artículo “Libertad y espacio público en el pensamiento filosófico ilustrado y moderno, o la ciudadanía negada a las mujeres.”

Incluso entre los defensores de la mujer serán constantes las ideas del gobierno de lo doméstico y la identificación de éste como su territorio, y su papel subordinado respecto al hombre. Por encima de todo será especialmente valorada aquella mujer que responda a la imagen, subordinada e infravalorada desde una perspectiva moderna, que Rousseau dibujó en *Emilio o la educación* en 1762. (Martínez 64)

Se consolidará así la figura del *ángel del hogar* como la triunfadora entre la burguesía, “la perfecta esposa, gobernanta de la casa y madre de familia, el modelo de mujer doméstica” (Martínez 62), limitándose definitivamente su acción al espacio social de la esfera privada, o con muchas restricciones en la esfera pública.

## 1.2 La mujer transgresora o la ruptura con la tradición

Durante todo el Romanticismo las mujeres españolas se acogerán a este ideal de mujer virtuosa, viendo de nuevo limitados sus pequeñísimos avances hacia el reconocimiento de sus derechos. Sin embargo, a pesar de la popularidad de este nuevo arquetipo, y como ya se adelantó en el primer apartado, diversas voces femeninas comenzarán a hacerse oír manifestando su discrepancia, sobre todo en cuanto a la sumisión al varón y en cuanto a su restricción al espacio privado:

Pero en la sociedad española de aquel momento se van a manifestar voces femeninas discrepantes como la de Concepción Arenal; también en el campo de la literatura: Rosalía de Castro, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Emilia Pardo Bazán y muchas otras van a abogar por el derecho de instrucción para las niñas, por el derecho de las mujeres a estudiar, a un trabajo y sueldos dignos, en definitiva, por una equiparación con el hombre en derechos básicos y fundamentales. (Cantero, “El ángel del hogar y la feminidad” n.pag.)

Estas manifestaciones abogarán principalmente por el derecho a la educación, sin el cual el camino hacia el reconocimiento de la ciudadanía se hacía impensable. Muchas de estas mujeres lucharán por la concesión de derechos equiparables a los de los hombres, aunque no tanto orientándola hacia la emancipación del varón, sino reconociendo la posibilidad de

realización plena de la mujer dentro del matrimonio. Entre las literatas tal será el caso de Francisca Navarro, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Concepción Arenal, María del Pilar Sinués, o Joaquina García Balmaseda. Otras, sin embargo, irán mas allá, y reclamarán el derecho a una total emancipación e independencia del sistema patriarcal, como Carolina Coronado, Rosario de Acuña o Emilia Pardo Bazán. Aparece así un planteamiento de mujer diferente, que, en el ámbito de la literatura, quedará reflejado en muchos de los personajes femeninos de las obras de estas escritoras. Se trata de mujeres transgresoras, que no se ajustan a las normas o a lo tradicionalmente estipulado, con una mentalidad abierta y preparada para el cambio, en cierto modo adelantada a su tiempo, conscientes de la necesidad de un giro en la sociedad orientado hacia el progreso.

Este trabajo analiza el contraste entre la mujer transgresora y el ángel del hogar que muestran dos de las escritoras mencionadas a través de las protagonistas de sus comedias. El segundo capítulo se centra en la figura de la dramaturga Francisca Navarro. Aportando todos los datos e información de que se dispone acerca de su vida y obra, se ofrece un breve recorrido por los hallazgos de Juan Antonio Hormigón y su grupo de investigación acerca de las dramaturgas españolas en la historia del teatro español desde el siglo XVI. Se añaden, además, otros detalles encontrados durante la investigación realizada para la elaboración de este trabajo, sobre la vida personal y la carrera profesional de la dramaturga. Tras su biografía, se analizan los personajes femeninos principales de ocho de sus comedias, mostrando sus puntos en común sobre todo en lo referente a la ruptura con la imagen tradicional del *ángel del hogar*. Se exponen asimismo los precedentes literarios, especialmente de la Ilustración, que pudieron

ejercer una influencia en la autora a la hora de elegir y presentar a sus protagonistas transgresoras.

El tercer capítulo está dedicado a otra de las autoras mencionadas anteriormente: Joaquina García Balmaseda. De la misma manera que con Navarro, se exponen los detalles biográficos de que se dispone, recurriendo una vez más al trabajo de Hormigón, además del de Dolores Thion Soriano-Mollá como fuentes principales, aunque no exclusivas. Se analizan en este caso los personajes femeninos principales de tres de sus comedias, también mujeres luchadoras e inconformistas en contraste con el tradicional *ángel del hogar*, indicando nuevamente similitudes entre ellas y posibles precedentes literarios, así como comparaciones con obras de sus contemporáneas.

### 1.3 Literatas pioneras en la defensa de los derechos de la mujer: figuras destacadas y escritoras en la sombra

Los obstáculos que tuvieron que superar las mujeres para hacerse oír en sus reivindicaciones no fueron impedimento para un buen número de escritoras españolas a la hora de expresar su opinión y sus denuncias en diversos ámbitos y a través de distintos medios. La aportación de todas y cada una de ellas es digna y merecedora de valoración y respeto, sólo por el riesgo que acarreaban con sus manifestaciones en el contexto de la época en que vivían. Prueba de ello es el hecho de que no todas gozaron del reconocimiento necesario para ver publicadas sus obras, o representadas en el caso de las dramaturgas, por no mencionar la censura o incluso el exilio. Por lo general, las afortunadas que lograron destacar gozaban del respaldo y apoyo de sus padres o sus maridos — en muchos casos figuras influyentes en el ámbito de la literatura, el periodismo o la política — y de una posición social y económica privilegiada. En tal situación se encontraban Coronado, Gómez de Avellaneda, Pardo Bazán, o

Acuña, entre otras, lo cual les permitió gozar de una mejor educación y formación, incluyendo el aprendizaje de algún otro idioma, y el contacto con otros países, generalmente debido a destinos del padre o del esposo por motivos políticos o militares. Eran ventajas, al fin y al cabo, de las que no disfrutaban la gran mayoría de escritoras, que fueron autodidactas y muchas permanecieron en la sombra.

Privilegiadas o no, todas ellas tuvieron que enfrentarse en algún momento a los prejuicios de la sociedad patriarcal, las críticas y censuras, además de los desprecios e incluso descalificaciones por parte de muchos de sus contemporáneos masculinos. Resulta curiosa la estrategia a la que recurrían algunas autoras de pedir a los hombres que les prologasen sus trabajos para neutralizar posibles ataques por parte de los mismos (Simón Palmer, “Escritoras” 487). Otras optaban por ocultarse tras un seudónimo, o añadían un «de» entre sus dos apellidos, para indicar claramente su estado civil, muestra de la necesidad del apoyo masculino (478). No se podía concebir que una mujer pretendiera estar a la altura del hombre, sobre todo intelectualmente, y mucho menos que esperara ver reconocido su talento. Su labor debía estar centrada en el cuidado del hogar, y cualquier otra actividad era incompatible con esa misión. Por otro lado, toda aquella que optaba por escribir como un hombre, esto es, acerca de temas que se salieran del tradicional terreno femenino de lo religioso, lo relativo a las labores del hogar o la educación de las señoritas en ese ámbito era calificada de viril o varonil. Autoras de la talla de Avellaneda o Pardo Bazán recibieron tal etiqueta (Ezama 154).

Afortunadamente en las últimas décadas se han ido destapando más y más nombres de mujeres que dedicaron al menos parte de su vida a las letras, y, a través de su pluma, a la reivindicación de sus derechos. Sin embargo, como ya se mencionó al principio del capítulo,

hubo una gran división de opiniones entre las mismas escritoras. Así, algunas como Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber), Faustina Sáez de Melgar, Sinués o Ángela Grassi defendían intensamente el papel de la mujer como ángel del hogar, siguiendo la ideología conservadora y ensalzando los valores tradicionales, aunque a la vez se mostraban a favor del derecho a la educación. Curiosamente Sinués es la primera española conocida que vivió de su escritura (Urruela 155). En el extremo casi opuesto se encontraban las que, como Pardo Bazán, Arenal o Acuña se manifestaban abiertamente en contra del sistema patriarcal. La creciente aparición de publicaciones periódicas dirigidas por y para las mujeres permitió a muchas escritoras la participación en los círculos periodísticos, a través de los cuales conseguían ampliar sus actividades como reivindicadoras de sus derechos. De entre estas publicaciones, mayoritariamente de carácter conservador, algunas destacaron por su espíritu liberal y reivindicativo. La revista *El Pensil de Iberia* — anteriormente *El Pensil Gaditano* (1856) y posteriormente *La Buena Nueva* (1859) — dirigida por Margarita Pérez de Celis es un buen ejemplo, donde colaboraron María Josefa Zapata, Rosa Marina, Rosa Butler y García Balmaseda, entre otras, además de un gran número de reconocidas figuras masculinas de la política y la prensa (Jiménez 105, Ramírez Almazán 2). No hay espacio suficiente ni es el objeto de este trabajo nombrar a todas estas literatas pioneras, pero sí cabe mencionar que tanto las más destacadas como las injustamente olvidadas dedicaron gran parte de su vida a la lucha por una misma causa: la defensa de las libertades y los derechos de la mujer. Este trabajo se centra en dos de las menos conocidas, como pequeño homenaje a todas aquellas que permanecieron en la sombra.



### 1.3.1 El caso específico del teatro español decimonónico: las dramaturgas

Muchas escritoras decimonónicas cultivaban varios géneros, desde la poesía, la narrativa, pasando por el ensayo y hasta la literatura dramática. Pocas, sin embargo, se dedicaron por entero a este último. Un dato importante y sorprendente, teniendo en cuenta el marco histórico y social descrito, es que la gran mayoría de obras dramáticas escritas por mujeres fueron publicadas, y algo más de la mitad de lo que se escribía se llegó a representar, aunque fuera en muchos casos en círculos cerrados y a nivel privado (Alvear 616).

Si los obstáculos que tuvieron que superar para acceder a otros géneros no fueron pocos, en el caso del teatro no resultó diferente. Avellaneda, una de las dramaturgas de más prestigio, expresaba su disconformidad ante las dificultades al estrenar sus obras y las críticas por el hecho de ser mujer (Gies, “La reacción antifeminista” 502). Aunque ya desde finales del siglo XVIII empieza a aflorar la producción femenina dramática, no es hasta mediados del XIX, y más aún en el último cuarto de este siglo, cuando realmente hay una eclosión de obras escritas por mujeres (Establier 181; Gies, *El teatro* 44). Los motivos parecen repetirse: la falta de instrucción suficiente, la falta de apoyo y los prejuicios de la sociedad. Sin embargo, investigaciones y hallazgos como los de Hormigón llevan a pensar que quizá hubo mucha más producción teatral de la que se podría imaginar que simplemente cayó en el olvido, al igual que sus autoras, por motivos aún por descubrir:

La cantidad misma de autoras parece indicar que la escritura de textos teatrales no ha sido algo esporádico, una anomalía, dentro de una norma estrictamente patriarcal. Antes al contrario, parece haber existido una “normalidad” en la contribución de las mujeres a la escena. [ . . . ] ¿Han escrito teatro, las mujeres en España? ¿En qué volumen? Pues bien, sí. Lo han escrito, y en forma extensa. (Subirats 16-17)

Los títulos de muchas de estas obras revelan el interés por el tema de la situación de la mujer. A través de sus personajes, las autoras se permiten expresar sus inquietudes en torno a su papel en la sociedad, que en algunos casos no coincide con los cánones estipulados, como se verá en los siguientes capítulos.

El último capítulo de este trabajo ofrece, a modo de conclusión, una comparación entre los personajes femeninos de las comedias de Navarro y Balmaseda, y entre su visión del papel que debía ocupar la mujer en la sociedad de la época, teniendo en cuenta que las comedias de Navarro analizadas fueron escritas durante el primer tercio del siglo XIX, y las de Balmaseda durante el último tercio del mismo. Se expone si se denota alguna diferencia en la forma de enfocarlo, y si se percibe algún tipo de progreso entre una y otra, dada la diferencia de casi medio siglo entre las publicaciones. Se intenta ofrecer alguna respuesta a cuestiones como el hecho de que no haya apenas nada de pensamiento crítico sobre el tema (sobre todo escrito por mujeres) en el primer tercio del siglo XIX, mientras que en la década de los 50 y los 60 parece que haya un gran brote de textos sobre ese tema.

## CAPÍTULO 2

### FRANCISCA NAVARRO O LA DENUNCIA DISFRAZADA DE COMEDIA

Francisca Navarro sigue siendo a día de hoy una gran desconocida. El único rastro que parece haber quedado de ella es un conjunto de once obras teatrales, editadas todas en Barcelona entre 1828 y 1829. A esto habría que añadir una obra poética: *Glorias del inmortal Mina: Poema en dos cantos*, dedicada al general Francisco Espoz y Mina, publicada en la misma ciudad en 1837 (Sorando 4), y el manuscrito de otra obra dramática dedicada al general Baldomero Espartero, escrita en 1840 en Gerona, con el título *El día treinta de agosto de 1839 en los campos de Vergara o el sueño feliz y el ramo de olivo*, que, al parecer, no llegó a publicarse (De la Fuente 111).<sup>4</sup> Los pocos datos biográficos sobre la autora con los que contamos hoy datan en realidad de las investigaciones que Juan Antonio Hormigón y su equipo realizaron en 1996, pero todavía se desconocen datos básicos de su vida, como su lugar de nacimiento, dónde vivió la mayor parte de su vida o incluso dónde falleció. El hecho de que todas sus obras fueran editadas en Barcelona da pie a pensar que pudo desarrollar su carrera literaria en esa ciudad. Por otra parte, el conocimiento sobre los entresijos del mundo teatral de los que hace gala en textos como *Mi retrato y el de mi compadre* (1829) y *El ajuste de la bolera o una intriga en el teatro* (1829) parece sugerir que, tal vez en un estado inicial de su carrera, Francisca Navarro hubiera ejercido como actriz (Hormigón 28).

Sin embargo, estas no son las únicas conclusiones a las que se puede llegar del análisis

---

4. Agradezco a D. Gregorio De la Fuente Monge la información y copia digitalizada del manuscrito, cuyo original se encuentra en el archivo particular del primer duque de la Victoria (APE). En ese mismo año, el 30 de agosto de 1840, Navarro publicaba en la prensa barcelonesa *El Guardia Nacional* y *El Constitucional*, sendos poemas conmemorativos, titulados “El sueño feliz y el ramo de olivo” (3) y “Al aniversario del Convenio de Vergara.” (2-3), respectivamente.

detallado de las obras de la dramaturga. En su drama trágico *Las dos épocas o La destructora de su familia* (1829), Francisca Navarro incluye un prólogo titulado “La autora a sus lectores” en el que disculpándose por no ser capaz de traducir ninguna obra extranjera al no conocer otro idioma más que el español, dice haber sido guiada durante su sueño por una joven llamada “Fantasía” y trasladada a las inmediaciones de París, donde sería testigo de la historia que cuenta en el drama (4). Hacia el final de su discurso, la guía de su sueño se dirige a ella diciendo: “Tú que tienes la dicha de ser madre, podrás pintar al vivo la crueldad de esta execrable mujer.”(9) Más adelante, ya con sus propias palabras, Navarro añade:

Embebida con estas ideas, siento moverse a mi querida Amalia, que tenía su rostro contra mi cuello, y sus manecitas sobre mi pecho: se despierta, y estrechándose con sus inocentes bracitos, me llena de besos y caricias . . . ¡Hija mía! dije, estrechando a mi Amalia contra mi corazón: duerme, y vive tranquila: tu madre no sólo no es capaz de atentar contra tu vida, ¡qué horror! sino que despedazaría con sus propias manos al inicuo, que osara ofenderte. (10)

De estos comentarios se deduce que la escritora tuvo al menos una hija, Amalia, nacida probablemente entre 1826 y 1828. No es por tanto casualidad que uno de los personajes de su obra *La tonta o El ridículo novio de las dos hermanas*, estrenada en Barcelona el 20 de enero de 1827 y editada tan solo un año después (Hormigón 897) lleve el mismo nombre que su hija, al igual que otro personaje en la obra *El día treinta de agosto de 1839* (1840).

Otro detalle relacionado con su vida tanto personal como profesional se encuentra en una pieza teatral titulada *Mujeres*, escrita por Amparo Pastor y representada y publicada en la localidad valenciana de Burjassot, de la que es natural su autora, en abril de 2011. En esta obra, Pastor cuenta la historia de todas las mujeres que dan nombre a las calles de la localidad, entre las que se encuentra Francisca Navarro, a la que está dedicada una plaza. En la parte en que interviene el personaje de la dramaturga, se le juzga por no haber sido más eficiente en su

dedicación a una fábrica de tejido de yute que dirigía su hermano Joaquín, acusación de la que resulta finalmente inocente por considerar que hizo cuanto estuvo en sus manos. En sus declaraciones, la acusada explica lo duro que fue mantener la fábrica durante tantos años y cómo ella fue una pieza clave en su funcionamiento, motivo por el cual el Ayuntamiento le puso su nombre a una plaza de la localidad (52).<sup>5</sup> Lo que no consta en la obra es los años a los que se refiere este hecho, pero parece que Navarro vivió en la localidad valenciana por un periodo relativamente largo.

La lectura atenta de sus obras revela también información acerca de su carrera como actriz. En su dedicatoria a Espartero en el manuscrito de *El día treinta de agosto* la dramaturga afirmaba haber escrito hasta ese momento veintiocho comedias originales, dato importante si se tiene en cuenta lo poco que ha quedado de ella a día de hoy. Por la prensa de la época se sabe que sus comedias tuvieron buena acogida por parte del público barcelonés y el de otras capitales donde se anunciaron y pusieron a la venta, especialmente *El hombre hace a la mujer* (1829).<sup>6</sup> De igual manera, se sabe de otro de sus textos, estrenado en Valencia el 16 de septiembre de 1833 titulado *Rosita o la Venganza malograda*, “obra de una actriz de aquella compañía llamada Francisca Navarro.”<sup>7</sup> Y del mismo modo se encuentra otra evidencia sobre su faceta como actriz, confirmándose las sospechas de Hormigón, al anunciarse como

---

5. Gracias a la información proporcionada muy amablemente por la dramaturga, directora y actriz Antonia Bueno Mingallón, presidenta de la asociación DONESenART y directora de su propia compañía de teatro en Valencia. Amparo Pastor dirigió la puesta en escena de su propia obra, *Mujeres*, representada por el grupo de teatro Paraules i Dones del Espai Dona del Ayuntamiento de Burjassot. [www.elperiodic.com].

6. “Libros”, *Diario de avisos de Madrid*, 24 May. 1831: 575.

7. “Noticias Diversas”, *La revista española*, Madrid, 20 Sep. 1833: 875.

característica segunda de la Compañía Dramática Nacional del Teatro de la Cruz para la temporada de 1842 a 1843, en Madrid.<sup>8</sup> Si entonces fue contratada como actriz característica, es decir, para representar papeles de una persona de edad, cabe pensar que la dramaturga se encontrara en sus años de madurez. Se puede deducir, por tanto, a partir de los datos encontrados en su obra y en la prensa, que el desarrollo de su carrera no se limitó a la ciudad de Barcelona, sino que trabajó e incluso puede que hasta residiera por un tiempo en otras como Valencia, Gerona y Madrid.

Como señala Antonia Bueno, Navarro “publica sus obras durante la década absolutista de Fernando VII, de 1823 a 1833, cuando los dramaturgos Moratín, Martínez de la Rosa o el Duque de Rivas estaban en el exilio.”(11)<sup>9</sup> Hormigón la considera una heredera de la comedia moratiniana, de la comedia lacrimosa y el drama burgués (28). Efectivamente, entre las obras de la dramaturga se pueden encontrar muchas de las características de la estética neoclásica de la Ilustración en general y de Leandro Fernández de Moratín en particular. La finalidad didáctica y moralizante, los contrastes u oposiciones binarias entre personajes, la anagnórisis, el tema de la libertad de elección de pareja frente a los matrimonios concertados, así como las frecuentes críticas a los vicios y costumbres de la época y el respeto de las unidades clásicas son algunos de dichos rasgos (Cañas, *La comedia* 47-61). Ejemplos muy claros de la vinculación del teatro de Francisca Navarro a esa comedia moratiniana lo constituyen textos como *Una noche de tertulia*, donde denuncia la hipocresía y las falsas apariencias en las tertulias de la burguesía; *Mi teatro y*

---

8. “Espectáculos”, *Eco del comercio*, Madrid, 28 Mar. 1842: 4.

9. Consultar la bibliografía para información específica sobre todas las obras publicadas en este periodo.

*el de mi compadre*, donde critica a los autores engreídos y mediocres que se oponen a que escriban las mujeres, o *La tonta*, en que muestra su desacuerdo con los matrimonios concertados, uno de los temas por excelencia del teatro de Moratín. Además, la mayoría de estas obras son utilizadas por la dramaturga como recurso didáctico para corregir dichos vicios, como ella misma señala en el prólogo de *El ajuste de la bolera*:

Yo por mi parte les prometo, que así como ahora descubro sus intrigas para ver si por este medio consigo el fin que me he propuesto, que es corregirlos; si veo que no han sido infructuosas mis tareas, les haré justicia escribiendo otra pieza que los elogie cual merezcan. (7)

Asimismo, todas las obras son comedias y respetan las tres unidades de tiempo, lugar y acción, preocupación de la escuela moratiniana y del teatro dieciochesco. La única excepción es el drama *Las dos épocas*, que no guarda dichas unidades. Este detalle, junto con el hecho de que sus personajes se dejan llevar más por sus pasiones que por la razón, “indica la influencia de las nuevas corrientes románticas que habían comenzado a penetrar en España . . .” (Hormigón 908). Sin embargo, al ser la única obra de estas características — además de otros motivos — lleva a críticos como Hormigón a creer que Navarro no puede ser considerada escritora del romanticismo:

primero, porque prácticamente todas las obras que escribió son comedias; segundo, porque sus personajes no están totalmente dominados por las pasiones y son capaces de razonar en determinadas circunstancias; tercero, por las frecuentes críticas a determinadas costumbres de la época . . . Por último, observa también las tres unidades . . . que desaparecen con el romanticismo. (896)

Todas las comedias que trata el presente estudio tienen en común, principalmente, el enfrentamiento entre géneros. Este polémico debate, presente en toda Europa, se había iniciado en España a raíz del discurso “Defensa de las mujeres” publicado por Benito Jerónimo

Feijoo, dentro de su *Teatro crítico universal* (1726- 1739); el resultado ofrecido por la comedia neoclásica “ensalzará a la perfecta esposa, gobernanta de la casa y madre de familia, el modelo de mujer doméstica, «ángel del hogar», mostrado en la posterior novela de la Restauración . . .” (Martínez 61-62). Josefa Amar y Borbón, con sus dos Discursos de 1786 y 1790, contribuyó en gran medida al debate, defendiendo tanto el talento y la aptitud para cargos públicos de las mujeres como su derecho a la educación (Viñao 40). En la dramaturgia femenina del cambio de siglo, María Lorenza de los Ríos (marquesa de Fuerte- Híjar) y María Rosa Gálvez plasman en sus comedias “el tono crítico y reformista propio de la comedia ilustrada por encima del entretenimiento o de la intriga sentimental . . . inscribiendo su diferencia genérica.” (Establier 184-185) Continuando esa misma línea, Navarro intenta establecer a través de sus personajes femeninos una relación de igualdad con el hombre, haciendo hincapié en aspectos como la toma de decisiones, la expresión de opiniones, la libertad para elegir marido y casarse por amor, o incluso el convivir sin estar casados, opción que defiende en *El enamorado*. Destaca también el hecho de que en todas estas obras, como en las comedias de Gálvez, el protagonista o personaje principal es una mujer. Sus actitudes, comportamientos e interacciones, contrastando con la tradicional imagen de *ángel del hogar*, serán analizados a continuación dentro del contexto de cada obra.

## 2.1 Ángel del hogar vs. mujer transgresora en las comedias de Francisca Navarro

Entre los personajes femeninos de las comedias elegidas se pueden observar dos tipos principalmente: el *ángel del hogar*, que representa la mujer discreta, tímida y recatada, pasiva, juiciosa, obediente, sumisa y fiel; y la mujer transgresora: rebelde, decidida, activa en la toma de decisiones, astuta, dominante, independiente — aunque con reservas y siempre hasta cierto



límite — y que puede llegar en ocasiones a ser vengativa e infiel. Años antes, en obras como *El señorito mimado* (1787) y *La señorita malcriada* (1788) de Tomás de Iriarte, o *La mojigata* (1791) de Moratín, ya aparecían mujeres de similares características,

como contrapunto a la buena educación femenina . . . [son mujeres] que no se adaptan a los cánones de la buena crianza y educación; todo lo contrario, cultivan el arte de la simulación y la hipocresía situándose en una posición transgresora en cuanto al papel que la sociedad asigna a las mujeres. (Franco 241).

No obstante, en las obras de Navarro este tipo de personajes está presentado desde un punto de vista positivo, y con el papel protagonista, sin las connotaciones negativas de las obras de Iriarte o Moratín. No es casualidad que muestre este patrón en todas estas comedias, sino más bien una manifestación de su personal visión de lo que debería representar la mujer en la sociedad de aquel momento. No hay clara evidencia de que ella misma sufriera algún tipo de marginación por parte de la sociedad o, en particular, del género masculino, por el hecho de ser mujer. Sin embargo, simplemente por insistir en el tema de la desigualdad de género, e incluir esas características comunes entre las protagonistas femeninas de casi todas sus comedias, es probable que en algún momento hubiera estado sometida a las limitaciones, censuras, anulaciones y, en general, desigualdades, que sufrían la mayoría de las mujeres en aquella época, en especial las que mostraban alguna intención de crear conciencia acerca de ello. En cualquier caso, no era ajena al cambio que se estaba produciendo en el papel de la mujer en la sociedad, pues, como recuerda David T. Gies,

El debate sobre lo que es la mujer, cómo debe ser, cómo debe comportarse, cuáles son sus limitaciones y qué papel debe desempeñar en la economía doméstica y en la sociedad comenzó en el siglo dieciséis y se intensificó en el diecisiete y el dieciocho . . . pero es en el diecinueve cuando el tema de «la misión de la mujer» captó la atención de un público más amplio. (“Teatro y mujer” 3)

Uno de los personajes que más claramente muestra la rebeldía hacia lo estipulado por la sociedad, en concreto en cuanto al matrimonio concertado por el cabeza de familia, es precisamente la Tonta, de la obra homónima, papel que la propia Navarro representó en su estreno. En esta comedia, don Anselmo tiene dos hijas: Amalia — muy dócil y obediente — y Adela — más hermosa que su hermana pero, según su padre, muy tonta. Las tiene prometidas en matrimonio a las dos, pero ninguna de ellas ama a su futuro esposo. Amalia está prometida a Ricardo, joven rico y apuesto a quien no conoce más que en foto, pero está enamorada de Teodoro, un cajero sin mucho dinero. Sin embargo, por temor a su padre, accede al matrimonio con Ricardo. Adela, por su parte, está prometida a don Bruno, un hombre mayor con mucho dinero pero bastante desagradable, por lo que ella le rechaza continuamente y le hace saber a su padre su inconformismo, oponiéndose a su boda. La *tonta* maquinará un plan para conseguir un final feliz para su hermana y para ella misma.

Es evidente en la composición dramática de la obra la clara intencionalidad de contrastar los diferentes modelos de mujer que representan las hermanas: Amalia es una joven educada, condescendiente y obediente. Su padre afirma de ella: “Su docilidad me encanta / es ejemplo de obediencia / una mujer bien criada.” (3-4) Está dispuesta a ocultar sus verdaderos sentimientos y renunciar a su felicidad para satisfacer los deseos de su padre por el temor que le tiene. No se atreve a llevar la contraria a los hombres, sino que es sumisa y discreta, representando así a la mujer perfecta para la sociedad patriarcal. Su comportamiento se asemeja al del personaje de Paquita en *El sí de las niñas* (1801) de Moratín, y, en general, al de las heroínas clásicas de la Ilustración: obedientes, recatadas y pasivas. Muy al contrario, su hermana Adela es decidida, dispuesta a dar su opinión sincera y hacerse oír ante todo. Tiene

buen corazón, pero su inconformismo no le permite someterse a la voluntad de su padre en lo que concierne a su propia felicidad. Nótese que es ella misma quien le dice a don Bruno, su prometido:

con usted no he de casarme,  
aunque me aborrezca usted,  
aunque se enfade mi padre,  
aunque disguste a mi hermana  
y no me case con nadie. (4)

No se deja intimidar por los hombres, y no duda en plantarles cara si hace falta. Ante la insistencia de don Bruno de que se sincere con él, ella lo hace sin temor diciendo:

no sé si sabré explicarme,  
para mí es usted ya viejo,  
tiene usted tan poco aire  
y tan poquísima gracia,  
y esas orejas tan grandes... (4)

En una escena muy similar de *El sí de las niñas* de Moratín la joven Paquita, por el contrario, no se atrevía a confesar sus verdaderos sentimientos a su prometido don Diego a pesar de su insistencia, para no desobedecer a su madre. Contrastando con esta sumisión Adela no duda en manifestar su decisión añadiendo, tras haberla reprendido su padre:

Esto es peor,  
pero se cansan en balde,  
que yo con ese espantajo  
no me casaré aunque rabien. (8)

La misma desenvoltura y franqueza demostraban ya Inés e Isabel, las jóvenes protagonistas de Gálvez en *Un loco hace ciento* (1801) y *Los figurones literarios* (1804) respectivamente, contrastando con la sumisión habitual de las hijas en las comedias de Moratín (Establier 190). Al igual que los personajes de Gálvez, Adela no está dispuesta a sacrificarse sometiéndose a un matrimonio por conveniencia, sino que cree en la libertad de la mujer para

elegir marido. Es una joven en cierto modo adelantada a su tiempo. Todos la tachan de tonta, pero demuestra ser más lista de lo que piensan, al planificar muy ingeniosamente su propia boda y la de su hermana:

Ya lo sé,  
de tonta padre me trata,  
tonta me dice D. Bruno,  
y tonta todos me llaman;  
y puede ser que la tonta  
en esta ocasión, les haga  
conocer que no es tan tonta  
como se figuran. (11)

El hecho de que a este personaje se le llame «la tonta» tiene gran relación con la forma de Adela de lograr su objetivo sin que nadie sospeche de sus planes. Su padre la trata de tonta porque ella no satisface sus mandatos sin quejarse, pidiéndole explicaciones que le hacen perder tiempo, algo que él interpreta como falta de entendimiento por parte de su hija: “Hija mía eres tan tonta que lo mejor es dejarte . . . ”(8). Adela aprovecha esto para conseguir lo que se propone. La obra puede por tanto interpretarse en este sentido como un guiño de Navarro a los pocos logros que había alcanzando la mujer de entonces, quizá frente a la burla o la falta de concienciación de la sociedad. Aunque las mismas estrategias de engaño y astucia para conseguir sus fines matrimoniales las practican ya la protagonista de *La Anita* (1794) de Joaquina Comella, y las de las comedias de Gálvez (Establier 190), patrón típico de las heroínas del teatro popular que parece adoptar en ocasiones Navarro, diferenciándose en este aspecto de la comedia de costumbres moratiniana, “mucho más contenida y más respetuosa del «buen gusto» neoclásico.” (Establier 188) Como mensaje final a las jóvenes casaderas, Adela concluye la obra con estas palabras:

Pero primero advirtiéndolo  
a las jóvenes incautas,  
que es un temor indiscreto  
el ocultar la verdad,  
supuesto arriesgan en ello  
toda su felicidad;  
y que por duro y severo  
que se manifieste un padre,  
es sensible a nuestro ruego. (38-39)

Navarro transmite así su mensaje didáctico puesto en boca de una mujer, siguiendo el modelo que Gálvez en *La familia a la moda*<sup>10</sup> y en *Los figurones* había usado ya con anterioridad. Manifiesta su crítica a los matrimonios concertados, animando a las jóvenes a mostrar sus sentimientos al respecto. La misma denuncia aparecía ya como tema principal en *El sí de las niñas* (1801) de Moratín, aunque con matices diferentes. El escritor condenaba la irracionalidad de las imposiciones de los padres a los hijos, y defendía “que entre los miembros de la pareja ha de existir una igualdad esencial, en la edad, en la economía, en la clase social” (Cañas, “*El sí*” 42), para preservar la estabilidad del matrimonio como unidad familiar. Navarro, por su parte, no sólo critica la falta de libertad a la hora de elegir marido por parte de la mujer, sino que aboga por la libre manifestación de su propia opinión. La dramaturga, desde un punto de vista femenino, parece enfocarse más en defender los intereses individuales de su género, aspecto que comparte más con las comedias de Gálvez que con las de Moratín, como agudamente señala Establier:

las obras de Gálvez muestran una divergencia ideológica que las convierte en una variante muy singular del género [de costumbres]. Creo que dicha divergencia ideológica proviene de la inscripción del género de la autora en su obra y, como consecuencia de ésta, de su voluntad por hacer de su obra

---

10. Obra póstuma, estrenada en 1805, no se publicó hasta 1995 (Díaz 335).

dramática un catálogo de la experiencia femenina en el cambio de siglo y de construir también un proyecto de futuro para la mujer de su tiempo. (189- 190)

En la misma línea que *La tonta* en cuanto a la denuncia de los matrimonios por intereses, está *Querer y no querer* donde doña Inés, muy joven, tímida e ingenua, de carácter débil y sumiso, se resigna a un compromiso de matrimonio arreglado por miedo a su tía. Recuerda a Amalia de *La Tonta*, y, de nuevo, a Paquita de *El sí de las niñas*. Inés parece representar bastante bien el prototipo de ángel del hogar, pues nunca se atreve a manifestar abiertamente sus opiniones por temor a la respuesta de su tía o de su padre, sometiéndose a la voluntad de estos. Ni siquiera cuando le preguntan directamente es capaz de revelar sus verdaderos sentimientos:

[ . . . ] mi tía,  
con aquel mirar severo  
que tiene, me insinuó  
que respondiera, yo tiemblo,  
y no sé qué responder,  
y ella dice, al himeneo  
tiene bastante afición,  
aprecia a este caballero  
y será feliz con él,  
pero es tan corto su genio  
que no te responderá [ . . . ] (16)

Contrastando con ella, y aconsejándole en contra de casarse obligada, se encuentra doña Cecilia, de fuerte carácter, pero buen corazón. Resentida con los hombres, por haber tenido experiencias terribles en sus dos matrimonios, no quiere abrir su corazón a ninguno más para no arriesgarse a sufrir otro desengaño, pues piensa que todos los hombres son malvados, engañadores y traicioneros, y no se fía de ellos. Admite su recelo, y se lamenta por no poder evitar sentirse así; no le gusta lo que siente y sufre por ello, pero a la vez, no es capaz de deshacerse de ese resentimiento y desconfianza hacia el género masculino. Prefiere estar sola a

volver a sufrir siendo engañada y traicionada por el hombre que ama, pero, al mismo tiempo, la soledad le supone una agonía, y siente que sólo alcanzará la felicidad si es al lado de un hombre:

el que los hombres son malos,  
me grita naturaleza  
sin cesar; que unirme a uno  
es el medio que me queda  
de ser menos infeliz,  
mas la elección es expuesta;  
vivir sola es para mí  
una agonía muy lenta, [ . . . ] (76)

En consonancia con la mujer tradicional de su tiempo, Cecilia tiene un gran conflicto dicotómico entre lo que le dicta el corazón y lo que le dice la razón, pero es tan infeliz en esa lucha interior que finalmente cederá a sus sentimientos, y accederá a casarse con un buen hombre que la ama sinceramente. Aquí es donde Navarro pone quizá de manifiesto que, a pesar de defender ciertas libertades para la mujer, y, en concreto, su independencia de toda figura masculina (sea padre, hermano o esposo) en oposición a la sumisión típica del ángel del hogar, siempre existen algunas reservas por su parte. En casi todas sus comedias los protagonistas acaban recurriendo al matrimonio como fin último para ser feliz, cayendo al final en el convencionalismo estipulado por la sociedad de la época, y admitiendo, en cierto modo, la dependencia del hombre por parte de la mujer. La manifestación más clara de defensa del matrimonio como estado ideal para la mujer es la que presentaba la marquesa de Fuerte- Híjar en *La sabia indiscreta* (Martínez 79). Tanto con esta comedia como con *El Eugenio*<sup>11</sup> su autora busca mostrar que “la mujer debe ser capaz de mantener su dignidad sin renunciar a la

---

11. Aunque la fecha de redacción de ambas piezas está aún por determinar, Alberto Acereda la sitúa alrededor de 1803 (“Una figura” 201).

educación y al amor, hasta su última consecuencia en el matrimonio” (Acereda, “Una figura” 202). La adecuación a los valores establecidos era un factor común a la mayoría de las comedias de las dramaturgas dieciochescas, terminando casi siempre en boda y moraleja final (Establier 183). Incluso Gálvez, aun con su heterodoxia, está “siempre atenta a mantenerse en los límites de la contención ilustrada”, y le da a todas sus comedias desenlaces adecuados a la misma, incluyendo el triunfo del amor (Establier 188), con los consecuentes matrimonios de las protagonistas. Navarro sigue a sus predecesoras en este sentido, y recurre al mismo tipo de desenlace, movida, como aquéllas, por la búsqueda de la aceptación del público, el deseo de que representen sus comedias y el éxito como escritora. Se denota esta intención en el tono de la “Nota de la autora” que se incluye al comienzo de *Mi retrato y el de mi compadre*, donde parece insinuarlo: “si alguna vez la representan [la obra], que regularmente será, o muy lejos del punto donde resida su Autora, o cuando ya no exista . . . ” (2). Volviendo a los personajes femeninos de *Querer y no querer*, enfrentada a doña Cecilia y de carácter también opuesto al de Inés, la tía de ésta, doña Elena, manifiesta un fuerte temperamento, es egoísta, calculadora y malvada. Navarro hace uso aquí de la oposición binaria entre personajes para reforzar la intención didáctica, ambas características neoclásicas. Doña Elena utiliza a todo el que puede, sobre todo a Cipriano, su amante, usando la mentira y el engaño continuamente, para enriquecerse y favorecer su interés personal, sin importarle quién salga perjudicado, motivo por el cual arregla el matrimonio de su sobrina. Se cree muy virtuosa y siempre justifica sus acciones “siendo buena [la] intención” (82). Parece llena de hipocresía, pero su forma de manifestarse a veces da la impresión de que no es consciente del mal que hace, y de que realmente está convencida de que todo lo hace porque es lo que se debe hacer. Aun así, su



moralidad está única y exclusivamente hecha para su propio paladar. Tratando de impedir que su hermano se case con doña Cecilia, se dice a sí misma:

Válgame Dios, lo que vale  
ser una mujer completa  
y bondadosa, el Señor  
sus virtudes recompensa,  
y en todo la favorece. [ . . . ] (81-82)

Su parlamento recuerda a las mujeres transgresoras de Moratín e Iriarte que se comentaban al comienzo de este apartado, con todas las connotaciones negativas que conllevaban. La dramaturga muestra en este caso a dos mujeres de carácter que contrastan con el *ángel del hogar*, pero de personalidades a su vez muy diferentes. Doña Cecilia, por un lado, tiene buen corazón, aunque guarde un resentimiento justificado hacia el género masculino. La otra, doña Elena, es malvada y manipuladora. La enseñanza final en la obra se refiere esta vez a los buenos sentimientos, evitando la soberbia, la ignorancia y la hipocresía (108).

Otro de los temas que Navarro denuncia en sus obras, directamente relacionado con el conflicto entre géneros, es el trato del hombre a la mujer dentro de la pareja, justificando las reacciones y actitudes femeninas como consecuencia del comportamiento masculino. El maltrato de género, con abusos de autoridad e incluso abusos físicos, fue tratado y debatido ya en el siglo XVIII y reflejado en obras como *El delincuente honrado* (1773) de Gaspar Melchor de Jovellanos, *El celoso don Lesmes* (1792) de Vicente Rodríguez de Arellano, o *El Egoísta* (1804) y *Blanca de Rossi* (1804) de Gálvez, entre otras (Martínez 61). El modelo de mujer doméstica y de esposa ideal que se venía desarrollando hasta finales del Antiguo Régimen proponía

una actitud sumisa, mostrando tanto fidelidad y obediencia a su marido como entrega total y abnegación absoluta, tratando siempre de suscitar ese agrado que se espera de ella sin poner nunca en cuestión la autoridad marital. [ . . . ]  
Comprensiva y tolerante con las pasiones masculinas, debería estar atenta, si

fuera necesario, para desbaratar todas aquellas circunstancias creadas por su marido que pudieran poner en peligro el orden familiar. (Franco 235-236)

En su “Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres” (1790) Amar y Borbón no se alejaba mucho de esta idea al hablar sobre el papel de la mujer en la familia y respaldaba el sometimiento de la esposa al marido, pero reconocía que el poder de éste no debía ser tiránico (Díaz 338). Navarro llega aún más lejos, uniéndose a las críticas de Gálvez y con un buen ejemplo en *El Egoísta*. En *El marido de dos mujeres* es muy explícita al expresar su inconformismo con esta doble moral sexual y al exponer las consecuencias del comportamiento del hombre en la mujer, y lo reflejará en los diálogos entre la protagonista y su criada. En esta comedia, doña Elisa es una joven rica, bella y virtuosa que considera la ambición de su padre el motivo de su infelicidad. Es desgraciada porque su padre le obligó a casarse con un hombre al que no amaba, recurriendo de nuevo al tema de los matrimonios concertados al que ya se ha hecho referencia con anterioridad. Elisa, como Nancy en la obra de Gálvez, tiene que soportar los vicios y el libertinaje de su marido, don Feliz, al que todos disculpan por el hecho de ser hombre. Se lamenta porque la mujer no recibe el mismo trato que el hombre en lo que a la fidelidad y la reputación se refiere, señalando la injusticia de la diferencia de género<sup>12</sup>. En una intensa conversación con su criada Teresa, Elisa comenta indignada:

ELISA. No te canses, Teresa: el hombre aunque no debiera ser así, nunca pierde nada. No sucede así a las mujeres, que si alguna al verse despreciada del marido, la conduce su desesperación hasta el punto de deslizarse; es un objeto despreciable a los ojos de todos, y particularmente a las personas de su mismo sexo; [ . . . ] la que tiene un defecto de esta naturaleza, y llega a saberse, es confundida con las mujeres más viciosas, pierde su reputación, y no puede recobrarla jamás; ni volver a la gracia de su marido [ . . . ] Por el contrario: si el

---

12. Amar y Borbón denunciaba en su *Discurso* de 1790 que la desigualdad entre hombres y mujeres, a favor de ellos, era tanto a nivel educativo como a nivel social (Viñao 54).

marido se desliza y después se reconoce, ella le ha de recibir con mil amores, y aun le ha de agradecer que se digne volverla a su cariño.  
TERESA. ¡Qué ley tan injusta! (5)

A pesar de ser fiel y aguantar el comportamiento libertino de su esposo, le planta cara y le pide explicaciones, lo cual muestra su carácter inconformista y decidido, con comentarios como: “¿Por qué no has venido a dormir a casa, como hacen los hombres de juicio?”, “Tu desvergüenza es intolerable”, o “¿Cuándo sentarás esa cabeza?” (9) Pero en el fondo le importa más lo que piense la gente, y sigue sometida a las imposiciones de la sociedad, y a un matrimonio infeliz. Podría cambiar su situación, siendo rica y habiendo muerto ya su padre, pero opta por seguir los convencionalismos de la sociedad patriarcal.

La autora hace múltiples referencias y comentarios de denuncia ante las diferencias de trato a hombres y mujeres. Otro ejemplo recae en Nicasio, amigo de don Feliz, al declarar: “No se puede manejar a un padre con la facilidad que a una mujer” (8). Asimismo Navarro expone el conformismo de las mujeres ante dicha actitud, lamentando el hecho de que no haya más apoyo entre el género femenino. Y es que, a pesar de la ortodoxia ideológica de algunas escritoras del cambio de siglo, como Gálvez, “las autoras teatrales debían promover los valores dominantes de la sociedad - o fingir que lo hacían- para lograr ser admitidas como parte del sistema” (Díaz 335), y el caso de Navarro no es diferente. De ahí que en su obra siempre se encuentren ciertas reservas, como se ha comentado anteriormente. Ante esta triste situación sólo cabe resignarse, o al menos así le confiesa Elisa a Teresa con gran desesperanza: “Las que tienen la suerte de hallar un buen marido, son dichosas: las demás hemos nacido para padecer.” (6) Aun con todo esto, Elisa sigue enamorada de su primo Joaquín, con el que pretendía haberse casado y al que todos dan por muerto desde hace años. Igual que en las

comedias neoclásicas, Navarro hace uso de la anagnórisis para resolver algunos de sus conflictos: Joaquín resulta estar vivo y aparece con Rafaela, primera esposa de don Feliz, para aclarar la situación. Ella representaría lo más cercano a un ángel del hogar en este caso: no sólo le guarda la ausencia a su esposo tras su marcha, sino que al descubrir su engaño, después de tantos años, aún le ama profundamente y le perdona todo aceptándole de vuelta con los brazos abiertos, pero a condición de que corrija sus vicios, detalle diferenciador con el ángel del hogar tradicional. Elisa, por su parte, aliviada y liberada de la carga de un marido infiel, queda comprometida con el amor de su vida, su primo Joaquín.

Un caso parecido se da en *El enamorado*, donde Narciso es un joven mujeriego y libertino que disfruta y se divierte enamorando a las mujeres sin ser fiel a ninguna para luego partirles el corazón. Vive con Julia fingiendo ser matrimonio, aunque en realidad no están casados. Ella fue abandonada por un esposo que la había hecho infeliz, y cuando conoció a Narciso, éste quedó prendado de su belleza y le propuso que fuera con él a vivir a Segovia haciéndose pasar por su esposa, para lo cual ella dijo a sus parientes que su marido la había mandado llamar. Tras dos años de convivencia, Julia y Narciso descubren que el verdadero marido de Julia había muerto en Londres, pero, aun así, Narciso no cumple sus promesas de casarse con ella, ni de dejar de cortejar a otras mujeres. Julia, igual que Elisa en *El marido de dos mujeres*, muy cansada de vivir traicionada continuamente, le planta cara a Narciso y le pide explicaciones sobre sus noches fuera de casa. Él, harto de sus sermones, amenaza con romper con ella. Le confiesa a su amigo Carlos la verdad sobre su relación, y le propone que corteje a Julia y se case con ella, para que le deje a él tranquilo, a lo que su amigo accede encantado, tras reprenderle por su comportamiento. Por otra parte, doña Julia es una joven con muchas

virtudes, el perfecto ángel del hogar, si no fuera por los celos que le provocan los amoríos de Narciso, su amante, quien dice de ella que “tiene las virtudes y gracias suficientes para hacer feliz a cualquier hombre”, menos a él. (15) Por otro lado, vive adelantada a su tiempo, pues se va con su amante sin estar casados, e incluso antes de saber que su esposo estaba muerto. Su ingenuidad le hace creer que Narciso se casará con ella, pero acaba descubriéndole y no duda en reaccionar. Le acusa de su indecencia y le pide explicaciones reprendiéndole, y llegando a declararle su odio por el modo en que la trata:

No he tenido más voluntad que la tuya, pero con los continuos agravios que me has hecho, mi amor propio no ha podido menos que resentirse. Mi cariño ha ido disminuyendo, y ha llegado a convertirse en odio. Te aborrezco: te detesto, y acaso está muy cerca el día en que te deje para siempre [ . . . ] (12)

Con esta valentía demuestra una ruptura con el prototipo de mujer débil y sumisa, aunque al mismo tiempo se lamenta de que no tiene a dónde ir y del *qué dirán*. Se avergüenza de su situación, y se arrepiente de haber aguantado cuatro años de mentiras. Sin embargo, no renuncia a la felicidad que le puede dar don Carlos, y a la oportunidad de dar una lección a Narciso, reflexionando así: “Cree que esclava de mi pasión, no podré jamás olvidarle, ni entregar mi corazón a otro; pero yo le haré ver que el amor también tiene límites, y que el que abusa de la tolerancia de otro, se encuentra chasqueado cuando menos lo esperaba.” (32) Todos los desprecios de su amante la han hecho escarmentar y no se dejará engañar más, sino que tomará las riendas de la situación y de su vida, sin temer las amenazas de Narciso de abandonarla. Irónicamente, él se lo sirve en bandeja, queriendo librarse de ella, pero cuando Julia finalmente se decide él se arrepiente rápidamente, acostumbrado a ser siempre el que daba los desplantes.

Una curiosidad muy atípica de esta obra es la reacción de Narciso, mostrando la debilidad propiamente atribuida al sexo femenino. Al leer la carta de su primo, que le informa sobre el intento de envenenamiento de Eugenia, una de sus conquistas, Narciso deja caer la carta, conmocionándose, teniendo que recostarse en una mesa, después habla solo como fuera de sí, y acaba arrojándose a los brazos de su amigo Carlos, con desesperación (45). Esta forma de reaccionar parece bastante novedosa viniendo de un hombre, pues pierde totalmente la compostura y actúa de una forma que generalmente se asocia con el *sexo débil*. Navarro muestra con el personaje de doña Julia una doble cara: podría ser *ángel del hogar*, pues tiene las virtudes para ello, pero por el comportamiento del hombre, actúa en contra de sus propias convicciones. Por culpa del trato recibido por su primer marido, que le hizo tan infeliz, se va a vivir con Narciso sin estar casados; por los engaños de Narciso, accede a vivir una relación fingida, ante su familia y ante la sociedad. Según ella misma le describe: “vil seductor que me hizo olvidar la virtud, y faltar a mi deber.” (28) En este caso la autora presenta en un mismo personaje el contraste entre el ángel del hogar y la mujer transgresora e inconformista con los cánones establecidos, además de la mala influencia y las consecuencias de la conducta reprobable del hombre hacia la mujer.

Para insistir en lo influyente que puede llegar a ser el mal trato de los hombres a las mujeres en el comportamiento de ellas, Navarro introduce en *Defensa de coquetas* a otro personaje infiel, salvo que esta vez se trata de una mujer: doña Anita. Inteligente y calculadora, finge y engaña a los hombres que la cortejan porque, según ella, estos le han obligado a ser así. Cuando su criada, Isabel, le hace una observación sobre su engaño a dos a la vez, ella responde:

Lo que siento, es no poder  
engañar a cuatrocientos,

y conseguir desquitarme;  
pues si yo dos entretengo,  
cada cual a cien mujeres  
lleva siempre al retortero. (28)

Parece haber tenido algunos desengaños amorosos, aunque no especifica cuántos, y tras dar con tantos hombres perversos cree que es casi imposible encontrar uno bueno, por lo que decide tratar a todos como la han tratado a ella, con falsedad y engaño. Al preguntarle Isabel por qué piensa tan mal de todos los hombres, contesta:

porque llegué a conocerlos;  
y es fuerza que me aproveche  
de la experiencia que tengo.  
Este arte de fingir,  
que con destreza poseo,  
se lo debo a sus lecciones:  
ellos fueron mis maestros:  
ellos los que me obligaron  
a que mudara de genio. [ . . . ] (28- 29)

Piensa que el matrimonio es una “cadena” (26), lo cual típicamente se asocia con la forma de pensar del género masculino. Esta aversión al matrimonio la manifestaba también la joven Isabel de *Los figurones* de Gálvez (Establier 190) y, en un tono aún más cómico, Antonia en *Las mujeres solas* de María Cabañas (Establier 182; Martínez 70). Además, doña Anita cree que la mujer copia del comportamiento del hombre, y que si es perversa es porque sigue su ejemplo: “ellas no pueden ser buenas mientras sean malos ellos.” (30) Al encontrar el amor puro y sincero de Narciso, finalmente se da cuenta de que puede llegar a ser feliz dentro del matrimonio y rompe su coraza, entregándose así a su amado:

Si con extremo me amas,  
yo te amaré con extremo; [ . . . ]  
porque todas las mujeres  
imitamos lo que vemos. [ . . . ]  
Que si nos hacen perversas

con su mal procedimiento,  
cuando vemos que ellos son  
el más perfecto modelo  
de constancia y de virtud,  
también seguimos su ejemplo. (41- 42)

Rompe con la norma y el prototípico papel de *ángel del hogar*, pues no sólo se niega a someterse a la voluntad de un hombre, ya sea su prometido o su abuelo, sino que se divierte engañando a unos y otros. Para ello, al igual que la protagonista de *La Anita* de Comella, se sirve del envío de notas a escondidas y de su “arte de fingir” (29). Doña Anita se asemeja bastante al personaje de doña Julia en *El enamorado*, en el sentido de que si no hubiera sido por sus malas experiencias con los hombres, habría permanecido un ángel del hogar, de corazón puro y buenos sentimientos.

En *El hombre hace a la mujer*, Navarro insiste en este mismo tema una vez más, aunque con una pequeña variación: la introducción de la figura del marido celoso. Aunque con una trama diferente, el trato del tema de los celos es muy similar al que le da Rodríguez de Arellano en *El celoso don Lesmes*. Doña Antonia sufre los celos enfermizos e infundados de su esposo, don Cristóbal, que desconfía de todo el mundo, y cree que su mujer le engaña con su mejor amigo Isidro. Ella no sabe ya como complacerle y convencerle de que todo es imaginación suya, y está tan desesperada que le llega a rogar que no deje a Isidro volver a pisar su casa, creando una situación difícil para Cristóbal, pues su amigo es para él como un hermano. Su prima Joaquina, con bastante más carácter y picardía que ella, llega a aconsejar a su amiga muy decidida: “Tú no seas majadera: ten carácter: dile claro que si no dispone que Isidoro se marche, te vas a separar de él [ . . . ] A fe que si a la primera vez que te maltrató, hubieras tenido firmeza para defenderte, no habría llegado a tanto la cosa.”(38) Esta es la primera vez



que Navarro habla explícitamente de separación en el matrimonio, aunque el tema ya lo había tratado de forma implícita en otras obras como *El marido de dos mujeres* o *El enamoradizo*, lo cual es indicio del adelanto a su tiempo y del carácter transgresor de sus personajes femeninos, pues era más común en la época, y no tan condenable, el abandono de la pareja por parte del hombre, que el caso contrario, por parte de la mujer, considerado un escándalo. Una vez más, Navarro defiende el derecho de la mujer a ser bien tratada por su pareja y a abandonar el matrimonio en caso de que le haga infeliz, aunque no utiliza el término *divorcio* como sí lo hizo ya Gálvez en *El Egoísta*, donde la protagonista, Nancy, le presenta su sentencia de divorcio a su marido (*Obras poéticas* 223). Puede decirse que Antonia representa el ángel del hogar en este caso, pues no pierde la esperanza y confía en que algún día Cristóbal entrará en razón, lo cual ocurre al final de la obra. Su prima, por otro lado, posee un carácter más vivo y desenvuelto, y, aunque es fiel a su esposo y feliz en su matrimonio, no duda en tomar las medidas necesarias ante cualquier situación. Cuenta cómo en una ocasión provocó un episodio de desconfianza en su marido, por flirtear con otro hombre, aunque no con malas intenciones, y creó una situación de confusión que llevó a su marido a proponerle la separación. Fue entonces cuando ella empezó a comportarse más como un ángel del hogar, y menos como una mujer alocada. Su esposo, Alejandro, buen amigo de Cristóbal, le dice a éste: “el buen comportamiento del marido es un freno para la conducta de la mujer.”(20) En el modelo de familia burguesa, además de la asignación de roles correspondientes a cada parte, también empezó a fortalecerse la idea de la complementariedad de los sexos (Franco 248). Junto al *ángel del hogar* debe haber un hombre nuevo que la complemente perfectamente: el *hombre de bien* al que se refirió José Cadalso en sus *Cartas Marruecas* (1793) (Franco 252). Este modelo será el

que defiende Moratín al crear los personajes principales masculinos de obras como *La mojigata* o *El sí*, y que refleja Navarro en *El hombre hace a la mujer* con el personaje de Alejandro.

Siguiendo con sus críticas al entorno social, en *Una noche de tertulia* la escritora denuncia la hipocresía y las falsas apariencias por las que se rige la clase burguesa. Para ello, recrea el ambiente de las tertulias, a las que doña Blasa pretende llevar a su hija Pepita para presentarla en sociedad y que consiga un marido con dinero. Ambas viven en el pueblo, donde Pepita no puede aspirar a una buena posición social, así que su madre decide que lo mejor es mudarse a la ciudad donde podría conseguir, incluso, un marido con título nobiliario. Aunque su nivel económico es inferior, su educación y respeto por los demás es mayor que el de la gente con la que aspira a alternar. Está dispuesta a aparentar lo que no es con tal de situar a su hija en una mejor posición social. Pepita, por el contrario, es una joven a la que nada le importan las apariencias ni los títulos. Quiere casarse con algún joven de su misma condición, edad y convicciones. Aspira a casarse enamorada y no por intereses, y se niega a representar un papel, ante gente que no le agrada, y con la que no tiene nada en común. Sabe, o al menos intuye mejor que su madre, de qué tratan esas tertulias, y todas las críticas y burlas a las que se van a ver sometidas, pero acompaña a su madre por complacerla y quizá por ver si se convence ella misma. Como señala Martínez, la participación de la mujer en el espacio público y su asistencia a citas sociales supuso la adopción de nuevas modas procedentes del modelo francés, con una vertiente frívola criticada por ilustrados y moralistas (66). Al igual que se aprecia en la comedia moratiniana, Gálvez también manifestó su crítica a la sociedad moderna y, en especial, a la petimetría, sobre todo en *La familia a la moda*, utilizando personajes y situaciones tan cómicas como esperpénticas. Aunque el argumento de ambas obras es bastante diferente, Navarro hace

algo similar al ridiculizar a los distintos personajes que participan en la tertulia. Una vez allí, entre tanta falsedad, a Pepita se le presentan múltiples oportunidades de demostrar su inteligencia y su prudencia así como su desenvoltura y astucia, no dejándose embaucar por los intentos de conquista del Coronel (hombre casado, pero muy mujeriego), ni amedrentar por los insultos y desprecios de doña Irene. Muy juiciosa, le aconseja al Coronel:

No sea usted tonto: a un militar le puede ser más útil la amistad con una patrona, Marquesa, viuda y poco avisada, que la de una joven terca, educada no por una madre sencilla como a usted se le figura, sino por un tío lleno de experiencia, que la enseñó a conocer a los hombres, y librarse de sus artificios. (49)

El ángel del hogar también tiene cabida en esta comedia, representado por el personaje de doña Narcisa, la sufrida esposa del Coronel, que siempre le acaba descubriendo en todos sus enredos con otras mujeres. Al presentarse de improviso en la casa de doña Blasa, donde se celebró la tertulia y todos quedaron encerrados por accidente durante la noche, enseguida perdona a su esposo, a pesar de saber que intentaba engañarla una vez más:

CORONEL. Amable Narcisa: estoy seguro de tu bondad: en tu semblante se lee la indulgencia; tu sensible corazón no puede albergar por mucho tiempo el enojo, el resentimiento.

NARCISA. ¡Ay! Cómo me conoces el flaco.

CORONEL. Voy a extender las paces: esos hermosos ojos me dicen que ya estás dispuesta a firmarlas. [ . . . ]

NARCISA. ¡Que no pueda yo resistir a este pícaro sabiendo que me engaña, y que en cuanto se separa de mí hace de la suyas! (57-58)

Todo se resuelve positivamente, y las últimas palabras, por parte del Coronel, están dedicadas a la alabanza de las esposas indulgentes y las jóvenes prudentes “con la cordura y talento de Pepita para resistir la seducción de los hombres, burlando sus astucias, y artificios.” (63), muy acorde con el pensamiento de Amar y Borbón.

Por último, *Mi retrato y el de mi compadre* es una de las comedias más significativas, no sólo porque en ella la mujer se defiende una vez más del trato del hombre, sino porque la protagonista es una mujer que escribe teatro y composiciones en verso, así que parece a simple vista un buen autorretrato de Navarro. No se puede saber, sin embargo, cuánto compartía en realidad la escritora con la protagonista, doña Francisca Xaviera, aparte de su primer nombre y su profesión. En esta obra la dramaturga hace una dura crítica a los escritores presuntuosos y engreídos, que piensan que son mejores que el resto aunque nunca lo demuestren, y que su talento está muy por encima del de cualquier mujer. A diferencia de los argumentos de sus otras comedias, aquí se centra un poco más en la defensa del talento de la mujer que en la trama sentimental. En *La sabia indiscreta* de la marquesa de Fuerte- Híjar, la joven Laura está totalmente entregada a la lectura, y “encarna la imagen positiva de la mujer cultivada y prudente”, diferenciándose de la figura ridícula de las «bachilleras» de la literatura masculina (Establier 185).<sup>13</sup> La protagonista de Navarro también se aleja de esa imagen ridícula. Se trata de una mujer con mucho talento escribiendo, de fuerte personalidad pero humilde y con muy buen humor. No hace caso a los menosprecios y críticas que le hace otro escritor, don Jorge, el cual se opone a que una mujer se dedique a escribir, y más aún, no cree que sea posible que una mujer tenga talento natural para ello. La dramaturga se hace eco de los debates desarrollados en las últimas décadas del siglo XVIII acerca de la educación y la capacidad intelectual de la mujer, y de su papel en el espacio público. A este respecto, Amar y Borbón fue la primera mujer en ser admitida en la Real Sociedad Económica Aragonesa, en 1782, y entró a

---

13. Como explica Establier, este personaje era habitual en la literatura de la época, y “representaba a la mujer que se internaba en los caminos del saber que se consideraban de dominio masculino y que ostentaba su sabiduría sin hacer gala de la preceptiva falsa modestia recomendable para las mujeres cultas.” (193- 194)

formar parte de la Junta de Damas de la Matritense en 1787 (Brozas y Vicente 803). Como muestra de su don, y para mayor pesar de su rival, Francisca tiene la admiración del público y de numerosas figuras masculinas que la apoyan, entre las que se encuentra su primo don Domingo y su vecino don Antonio, que es además un afamado poeta. Serán su primo y un amigo, don Tomás, los que animarán a Francisca a que dé un escarmiento a don Jorge componiéndole unos versos que le dejen en evidencia. Ella, aunque tiene buen corazón y no se preocupa de lo que dicen los demás, tomándose todas las críticas de forma constructiva, termina aceptando el desafío, y don Jorge queda muy ofendido:

JORGE. Señores, este modo de insultar es muy nuevo ¿qué viene a ser esto?

DOMINGO. Nada. Que usted no hace más que criticar las obras de su comadre por los rincones, y ella en público le dice a usted lo que siente.

JORGE. Esto es una picardía.

FRANCISCA. No señor. Esto prueba que usted ha obrado muy mal; y un día u otro debía esperar lo que acaba de sucederle. Yo soy incapaz de incomodar a nadie, si primero no me obligan a que lo haga. Usted lo ha querido, usted es un compositor, y puede contestarme. Ahora no dirá usted, que yo escribo solamente contra quien no me las puede volver. (72)

Para terminar la obra con un toque humorístico, Navarro añade estas palabras en boca de don Antonio, refiriéndose a don Jorge: “Se equivocó usted. Siempre será el mismo: tiene la desgracia de ser muy tonto, y este es un mal que no tiene cura.” (77)

Con el largo camino que aún le quedaba por recorrer a la mujer hasta ver reconocidos sus derechos y equiparación al hombre, Francisca Navarro supone una contribución más en esa dirección, siguiendo los pasos de predecesoras como Amar y Borbón, Fuerte- Híjar, Comella, Cabañas y Gálvez, entre otras. Con sutileza y prudencia refleja en sus comedias su personal visión de la figura femenina y sus preocupaciones, en un entorno en el que se empezaban a sentir los indicios del cambio. Su mensaje, aunque fuera apenas apreciable o apreciado,

supondría una voz más en la labor de concienciación, un apoyo más para todas las escritoras luchadoras de la segunda mitad del siglo XIX.

### CAPÍTULO 3

#### JOAQUINA GARCÍA BALMASEDA O LA SIMBIOSIS DE ESCRITURA Y ESCENARIO

Otra de las grandes escritoras del panorama literario español decimonónico injustamente olvidada es Joaquina García Balmaseda. Polígrafa y muy prolífica, no sólo cultivó diversos géneros y tradujo un gran número de obras extranjeras sino que a través de su escritura polifacética dedicó toda su vida a luchar por la mejora de las condiciones sociales de la mujer desde el neocatolicismo predominante de la época isabelina, sobre todo en materia de educación.

Aunque se han publicado escasos estudios detallados acerca de su vida, se sabe que nació en Madrid en el seno de una familia humilde. La mayoría de fuentes consultadas coinciden en el 17 de febrero de 1837 como su fecha de nacimiento (Hormigón 662; Thion 382), aunque existe algún desacuerdo sobre la fecha: María del Pilar Sinués de Marco y Manuel Ossorio y Bernard la sitúan el 19 de febrero de ese mismo año, y según Ramón de la Huerta Posada sería el 19 de febrero de 1836.<sup>14</sup> Hay confusión también con la de su defunción, considerada erróneamente en numerosos estudios el 19 de febrero de 1893 cuando en realidad se produjo el 2 de marzo de 1911, tal como lo confirma la prensa de la época.<sup>15</sup>

---

14. Sinués escribió una biografía de la joven Balmaseda en el apartado “Escritoras Españolas” del *Álbum de señoritas y Correo de la moda* del 16 Oct. 1861: 301-302. Ossorio proporciona esta información en sus “Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX” (197) de *La España moderna*, por J. Lázaro, en 1889. De la Huerta, por su parte, escribe una breve biografía de Balmaseda años más tarde en “La mujer” de *El Álbum Ibero Americano* n° 22 (Madrid, 14 Jun. 1896: 261-262). Dicha sección la dedicaba habitualmente a la vida de las escritoras y artistas españolas de la época.

15. *La Correspondencia de España* del 3 de marzo de ese año anunciaba su fallecimiento en primera página y publicaba su esquela (8), también publicada ese mismo día en *El Imparcial* (4). Puede que la confusión de fechas se deba a que su madre falleció precisamente en 1893, el 29 de enero, como se ve en *La Época* (3) y *El Día* (2) del 30 de enero de 1893 o en la esquela publicada en *La Correspondencia de España*, 5 Feb. 1893: 4.

Sus padres fueron Dámaso García Fernández y Francisca Javiera Balmaseda y Olivares. Según revela Sinués en el *Álbum de señoritas y Correo de la moda*, Joaquina asistió a uno de los mejores colegios de Madrid donde demostró ser una niña muy precoz para la lectura, llegando incluso a recitar de memoria escenas de obras de Calderón, Rojas, Lope de Vega, Tirso y Moreto. Con tan sólo nueve años perdió a su padre, lo que hizo que se entregara aún más a su afición a la lectura y al estudio. Con ella crecía también su pasión por la poesía, tanto que la gente aconsejó a su madre que la llevara al Conservatorio (“Escritoras españolas” 301). Allí estudió declamación en el que era el primer centro oficial en España donde se impartían dichas enseñanzas además de música.<sup>16</sup> Fue alumna desde el 1 de mayo de 1847 — siendo su profesor el célebre actor don José García Luna — hasta enero de 1853, cuando tuvo que interrumpir sus estudios por haber firmado su primer contrato como actriz. También estuvo matriculada directamente en segundo curso de solfeo desde el 2 de septiembre de 1849 hasta el 1 de octubre de 1850.<sup>17</sup> Su debut en el escenario — actuando como dama joven en la comedia en dos actos *El médico y la huérfana* — se produjo en el Teatro de Variedades el 21 de noviembre de 1851 cuando contaba tan sólo 14 años de edad y siendo aún pupila del Conservatorio. Así anunciaba *La Nación*<sup>18</sup> unos días después la acogida que tuvo:

El Viernes en la noche tuvimos el gusto de oír en este teatro a la joven doña Joaquina García desempeñar con toda perfección y acierto el sencillo y

---

16. Información de la Sección de documentación histórico- administrativa de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid ([www.rcsmm.eu](http://www.rcsmm.eu)).

17. Según los libros de registro de la época fue alumna del Conservatorio con el numero 877. Toda la información relativa a sus estudios fue proporcionada por Fernando Gilgado Gómez, Responsable de Archivo del Real Conservatorio de Música de Madrid.

18. En “Boletín de espectáculos”, *La Nación* 25 Nov. 1851: 3.



sentimental papel de María en la comedia *El Médico y la huérfana*. Ciertamente que para una señorita, novel en el arte de la declamación, no se puede exigir más que lo que hizo la joven a quien nos referimos. El público para mostrarle la satisfacción con que le había escuchado, la hizo salir a la escena colmándola de aplausos.

La señorita García al lado de nuestros primeros actores, podrá con el tiempo sobresalir en la escena, y por lo tanto nos alegraríamos llegara a formar parte de alguna de las compañías de la corte. (3)

A través de la prensa periódica de los años 1852 a 1856 se puede comprobar cómo hizo gala de su talento actuando junto a prestigiosos artistas de la talla de Teodora Lamadrid, Joaquín Arjona, Julián Romea, Mercedes Buzón, Victoriano Tamayo y los hermanos Manuel y Fernando Ossorio Romero, tanto en el Teatro de Variedades como también después en el Teatro Español.<sup>19</sup> De hecho, en las dos temporadas entre 1853 y 1855 actuó con la compañía de Joaquín Arjona, y en la siguiente, de 1855 a 1856, lo hizo en la de Julián Romea (Hormigón 662). A juzgar por las críticas positivas que recibía<sup>20</sup> se revela lo que podría haber sido una exitosa carrera como actriz de no ser por su creciente vocación literaria: en 1854 publicó en *La España musical y literaria* su primera traducción de una novela francesa, *Una noche en las nubes* de Emilio Souvestre (Sinués, "Escritoras" 301). En 1857 comenzaron ya a aparecer sus primeras colaboraciones en la prensa periódica, sin embargo eso no supondría el final de sus actuaciones, pues volvería a participar de forma esporádica en diversidad de obras en años posteriores, así como en la puesta en escena de las suyas propias.

---

19. El Teatro del Príncipe cambia su nombre a Teatro Español a partir de 1849, sin embargo gran parte de la prensa sigue utilizando el primero hasta bastantes años después para anunciar las obras representadas en él, quizá por tradición o costumbre.

20. Ver Adán, "Teatros", *Álbum de señoritas y Correo de la moda* n° 182, 16 Oct. 1856:331; Sáez de Melgar, "Liceo Piquer" *La violeta* 6 Mar.1864: 11; Pérez Zúñiga, "En el Teatro Piquer." *Crónica de la música*, 11 May.1881: 3; "Espectáculos" *La Dinastía* [Barcelona] 11 Ag. 1887: 3.

A pesar de que Balmaseda es principalmente conocida por su actividad pedagógica y de traducción especialmente a través de sus intervenciones en la prensa, interesa detenerse aquí un poco más en su faceta como actriz, sin duda la más desconocida de todas. Y es que aunque la carrera artística de Balmaseda fue breve, tuvo gran trascendencia en su vida, como lo dejaría entrever posteriormente en su artículo “La mujer artista” (1872) y en su ensayo “La actriz española” (1881). Con textos precedentes como *La mujer y la sociedad* (1857) de Rosa Marina y *La mujer del porvenir* (1869) de Concepción Arenal, a los que se uniría unos años después *La mujer española* (1877) de Concepción Gimeno de Flaquer — todos ellos ejemplos de denuncia de la situación de inferioridad de la mujer — Balmaseda continúa esa misma línea presentando en estos dos trabajos el caso particular de la que fue su primera profesión.

En el artículo “La mujer artista” expone las dificultades y sacrificios que acarrea la vida en los escenarios, incluyendo la falta de privacidad y la continua entereza que debe mantener la artista ante los ojos prejuiciosos del público y la crítica, ocultando sus verdaderas emociones. Comienza alentando a las lectoras a nunca envidiar la fama de las artistas célebres, pues, según sus propias palabras:

sin negar que la felicidad doméstica sea compatible con la celebridad de la mujer, debo haceros comprender que en muchas ocasiones sacrifica la primera a la segunda; que muchas veces encuentra en esa vida de ovaciones todas las amarguras de la vida del hombre sin alcanzar ninguna de sus ventajas. (227)

Continúa señalando las diferencias de género:

Y esto sin contar con los esfuerzos que representa alcanzar un nombre en el mundo del arte a la mujer, a quien se cierran todos los caminos de abordarle. El hombre desde que nace vive para el mundo y para la ciencia; la mujer cuando se siente artista empieza a penetrar los misterios del arte, intenta los primeros estudios de él. ¡Qué esfuerzo tan gigante! Y sin embargo no por eso se la exige menos [ . . . ] (228)

Balmaseda finaliza su ensayo reiterando que “el envidiar la ajena suerte es el mayor de los errores... y de todas las suertes de la mujer la de la mujer artista es acaso la menos envidiable”, porque las mayores glorias son las que se recogen en el calor del hogar con el cariño de los seres queridos (228).

“La actriz española” sigue la misma línea que el artículo anteriormente citado, pero ahondando más en la profesión. Comienza con la etimología del concepto de actriz, y hace gala de su gran capacidad de documentación con un detallado recorrido sobre la historia del teatro y de las grandes figuras representativas, así como de la evolución de la profesión de actor en España. Al igual que hizo en su artículo casi una década atrás, comparte las penurias por las que pasaron las actrices de épocas anteriores y añade las diferencias con la vida de las actrices modernas. Se puede percibir la sutileza con la que defiende el derecho de la mujer a trabajar fuera del hogar sin que ello afecte a su labor de madre de familia cuando expresa su admiración por Concepción Rodríguez y Antera Baus:

[ . . . ] la misma mujer que arrebatava a un público en *Angelo, o Gabriela de Vergi*, era, después de abandonar la escena, la honesta madre de familia que repasaba las lecciones a sus hijos y les cosía la ropa [ . . . ] La historia del teatro debería grabar el nombre de estas dos mujeres en letras de oro, porque ellas señalaron nuevos horizontes a la mujer, ellas probaron a cuanto puede llegar y merecer la mujer que se estima a si propia, y cuanto puede alcanzar su talento hábilmente dirigido. (72-73)

Destacando a Matilde Díez y Teodora Lamadrid como representantes de la actriz moderna, también les dedica elogios y aprovecha para denunciar las diferencias de género, especialmente en educación, con palabras como:

Por esta razón su vida es difícil, vida de fiebres que si no está reñida con la felicidad doméstica de la mujer la sacrifica las más veces; vida de esfuerzo titánico porque tiene que procurarse instrucción que el hombre recibe en su

educación primera y tiene que procurársela a la par que el estudio de los personajes que interpreta le pide su tiempo [ . . . ] (73)

Tal era su admiración y respeto por Lamadrid, que la joven señorita Balmaseda dedicaría su primera obra teatral, *Genio y figura* (1861) a esta “eminente actriz” (3).

Resaltaré el tema de la educación de la mujer más adelante hablando de lo que se exige de la actriz del momento: “su educación tiene que ser esmerada, su instrucción vastísima, el estudio del arte que ha de acercarse todo lo posible a la verdad, tiene que ocupar todas sus horas [ . . . ]” (74) Pero también admite el progreso alcanzado en cuanto a las consideraciones de la sociedad y las recompensas económicas, mucho mayores que a comienzos del siglo . En todo su discurso deja claro cómo la profesión de actriz debe ser respetada como cualquier otra y desligada de todo ese libertinaje con el que se la solía relacionar en otros tiempos. Concluye con un mensaje positivo y esperanzador para la actriz del futuro basándose, una vez más, en la educación y el progreso en favor de los derechos de la mujer: “apoyadas en los derechos conquistados, en la consideración de que hoy gozan, cada día se consagrarán al arte teatral mujeres más buenas, más instruidas, más dignas de eterno renombre [ . . . ]” (77)

Analizando sus palabras, tanto en el artículo como en el ensayo, parecería razonable pensar que los sacrificios que pudiera haber visto a su alrededor durante sus años de profesión teatral entre las actrices ya consagradas, aunque dignos de admiración, le dieran motivos suficientes para retirarse de ese medio y forjarse un futuro con menos renuncias a la felicidad en la esfera de su vida privada. Sinués achaca su abandono del teatro al auto convencimiento de que “su carácter e inclinaciones [literarias] la separaban de él” (“Escritoras” 301). Puede ser muestra de tal pasión por las letras el hecho de que Balmaseda, gran defensora del matrimonio y la familia, permaneció soltera hasta los 46 años — poco común para la época — dedicada

por entero a su profesión literaria. Contrajo matrimonio el 2 de marzo de 1883 con el comandante Eustaquio González Marcos, profesor de veterinaria en el regimiento de Húsares de Pavía y escritor en periódicos militares, del que enviudaría el 5 de septiembre de 1907 (Thion 398). Y aunque a partir de su matrimonio fue reduciendo paulatinamente sus actividades, nunca abandonó del todo la creación literaria. De hecho, el mismo año en que se casó tomó el relevo en la dirección de *El Correo de la moda*, tras el fallecimiento de su predecesora Ángela Grassi (Gómez- Elegido 5).

A través de una visión en conjunto de toda su obra se puede apreciar la manera en que su faceta de actriz mantiene una estrecha relación con su faceta de escritora. Su experiencia sobre el escenario le sirvió no sólo para profundizar en sus conocimientos sobre el mundo teatral sino para entender cómo era la vida del artista, y en concreto de la mujer como tal. A la vez su experiencia literaria le sirvió para plasmar sobre el papel la realidad de la mujer trabajadora en general y de la actriz en particular, además de contribuir con sus propias creaciones dramáticas. En éstas, de las que se detallará más adelante, reflejará, como ya hicieran algunas de sus predecesoras de principios de siglo, sus preocupaciones en torno al enfrentamiento entre géneros y la independencia de la mujer, así como la mujer nueva que se va alejando un poco más del tradicional — y tan nombrado ya para aquel entonces — ángel del hogar. Cabe recordar a este respecto que en 1859 había salido publicada ya la segunda edición de *El ángel del hogar* de María del Pilar Sinués,<sup>21</sup> quien de 1864 a 1869 dirigió la revista del mismo nombre. E incluso con sus ideas tradicionales y sus mensajes de moral claramente

---

21. En 1857 había empezado a publicarse en la *Moda de Cádiz* bajo el título “La mujer”, que su autora cambiaría en la segunda edición por coincidir con el título de otra obra que publicaba a su vez Severo Catalina en *El Estado*. (Sinués, *El ángel del hogar* 7)

conservadora, “una y otra vez Sinués se presentó explícitamente a sí misma como una escritora a favor de la educación de las mujeres y de la ampliación de su papel productivo en la sociedad.”(Urruela 158) En esos años Concepción Arenal y Gertrudis Gómez de Avellaneda, escritoras de ideología abiertamente anti patriarcal, eran ya autoras consagradas. Pese a que hubo otros casos, especialmente en el ámbito de la prensa dirigida al público femenino, claramente en contra de la emancipación de la mujer y firmemente a favor de esa imagen abnegada y sumisa de *ángel del hogar* — como Ángela Grassi o Faustina Sáez de Melgar — la gran mayoría de ellas coincidiría al menos en la defensa de la mejora de las condiciones de la mujer en materia de educación, con más o menos limitaciones. Por otro lado, estudiosos del tema como Rebeca Arce Pinedo<sup>22</sup> alegan que

la principal característica de este ángel del hogar es que fue diseñado conscientemente y desde su inicio como máscara de feminidad, como una estrategia de supervivencia con la cual las escritoras trataban de evitar la sanción a la transgresión que suponía su dedicación literaria, ofreciendo una imagen doméstica y moral de sí mismas que no correspondía con la realidad de su actividad laboral ni de su vida, y que sin embargo defendían vehementemente como modelo a seguir por las mujeres. (35)

Otra de esas estrategias de supervivencia, bastante extendida entre las escritoras decimonónicas, consistía en ocultarse tras un seudónimo para firmar sus escritos. Balmaseda utilizó un buen número de ellos: Baronesa de Olivares — tomando el segundo apellido de su madre —, Aurora Pérez Mirón, Adela Samb — anagrama de su segundo apellido —, Condesa de Valflores, Agua de Valldaura, Zahara y Lady Ketty (Thion 397; Cejador y Frauca VIII 325).

---

22. Argumento parecido lo comparten Catherine Jagoe, M. Carmen Simón Palmer, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca en cuanto a la doble cara del discurso de domesticidad de estas escritoras, pretexto a la vez para escribir y para defender sus motivos (Jagoe 39).

No cabe duda de que la existencia de una gran división de opiniones entre todas estas autoras coetáneas, especialmente en lo que se refería al matrimonio y la relación con el género opuesto, estaba estrechamente relacionada con sus creencias religiosas. Balmaseda se encontraría en el grupo de escritoras inmersas en el neocatolicismo imperante durante el reinado de Isabel II, y sus textos moralizantes y pedagógicos girarían siempre alrededor de su profunda devoción católica. Sus artículos y manuales para la educación moral e instrucción de mujeres y niños llegaron a gozar gran popularidad y respeto. Publicó *La madre de familia* en 1860 — dedicándoselo a la Infanta doña Isabel, hija mayor de los duques de Montpensier —, quienes la recibieron y felicitaron personalmente. Al año siguiente sería aprobado por real orden de 1 de Junio de 1861 como texto de lectura para las escuelas de primera enseñanza.<sup>23</sup> Tanto la obra anterior como *La mujer laboriosa* (1876) y *La mujer sensata* (1882) fueron galardonadas en la Exposición Pedagógica de Madrid de 1882 (Criado 74; De la Huerta 262).

Siendo tan extensa su producción como ensayista, traductora — del francés, inglés e italiano — poetisa y dramaturga, es insuficiente el espacio para repasar aquí todas sus obras.<sup>24</sup> No obstante este trabajo se centra en la producción teatral de Balmaseda, más amplia de lo que la mayoría de los estudios mencionan y que se detalla a continuación. Su primera comedia, o proverbio dado su carácter aleccionador, fue *Genio y figura...* en un acto y en prosa, publicada en Madrid en 1861, y llevada por primera vez a los escenarios en el Teatro Español de Madrid el 6 de abril de 1861 (“Diversiones públicas”4). Sinués le dedicó estas palabras de alabanza unos

---

23. “Gacetilla de Madrid”, *La España* 4245 10 Jun. 1860: 4; “Noticias generales”, *La Época* 3869 20 Dic. 1860: 4; “Noticias de Madrid: Parte oficial”, *La Esperanza* 5113 15 Jun.1861: 2.

24. Para más detalles sobre su amplia bibliografía, véase Gómez-Elegido, De la Huerta (261-262), Ramírez Gómez (158-160) y Thion Soriano-Mollá.

meses después de su lanzamiento:

Esta linda producción, escrita con notable gracia y con un estilo fácil y correcto, al mismo tiempo que anuncia en Joaquina García las más felices disposiciones para autora dramática, la coloca en un sitio al cual hasta ahora no ha llegado más que una sola de las escritoras españolas, la señora Gómez de Avellaneda. (“Escritoras españolas” 302)

Tal fue el éxito de la obra que en los años siguientes se representaría en diversos teatros como el Liceo Piquer y la Zarzuela en Madrid, o el Principal de Barcelona. Su inmensa popularidad la demuestra el hecho de que veinte años después de su primer estreno todavía se representaba en el Teatro Piquer de Madrid (Pérez Zúñiga 3) y aún en 1887 en el Teatro de Novedades de Barcelona, tal como anuncia la sección “Espectáculos” de *La Dinastía* en agosto de 1887. En octubre de aquel mismo 1861, la joven Balmaseda ya tenía finalizado otro proverbio titulado *A grandes males...* (Sinués, “Escritoras españolas” 302) que no se menciona en ninguna otra recopilación de sus obras, por lo que es muy probable que no lo llegara a estrenar ni publicar. El 4 de mayo de 1865 sin embargo sí estrenaba en el teatro de la Zarzuela *Una escapatoria*, zarzuela nueva en un acto y en verso, que no causó muy buenas impresiones entre los críticos<sup>25</sup>, a pesar de que *La Correspondencia de España* comentaba el siguiente día que “el público, que aplaudió algunas escenas de dicha obra, llamó al final a las tablas a la autora, saliendo el señor Arderius a decir que esta no se hallaba en el teatro” (“Segunda edición” 3). Tampoco se ha encontrado más información sobre esta obra que la que proporciona la prensa de la época de su estreno. Pero la escritora volvería a ver el éxito como dramaturga el 13 de agosto de 1868 con el estreno de otro proverbio, *Donde las dan...* en el

---

25. Ver “Revista de teatros”, *La Nación* 311 7 May. 1865: 1, firmándolo El conde de Cabra, seudónimo de Fernando Martínez Pedrosa; “Revista de teatros” en *La Iberia* 3348 7 May. 1865: 1; “Revista de teatros”, *La época* 5278 18 May. 1865: 4, firmando Julio Nombela.



teatro Apolo de Madrid, obra que además saldría publicada ese mismo año. *La Época*

comentaba tras su estreno:

preciosa producción dramática que desde un principio logró interesar a los espectadores, no sólo por la sencillez y naturalidad del argumento presentado con novedad y gran conocimiento de la escena, sino por la galana, elegante y espontánea versificación en que abunda.<sup>26</sup>

La siguiente comedia que llevaría a escena sería *Un pájaro en el garlito*, en un acto y en prosa, estrenada en el Teatro de Variedades el 19 de abril de 1871<sup>27</sup>, y publicada ese mismo año. *La última distracción* se estrenó en el Teatro de Variedades el 8 de febrero de 1874 (Thion 394) pero no se ha encontrado ninguna otra información sobre ella, como tampoco de las dos comedias inéditas *Reo y juez* y *Lo que no compra el dinero* (Criado 75; De la Huerta 262). Por la prensa se sabe que el 31 de marzo de 1888 presentaba el cuadro dramático en verso *Ángel del hogar* en una fiesta privada en casa del comandante Keller, y en el que actuaron las hijas de éste.<sup>28</sup> Parece que no se llevó a los escenarios fuera de los círculos privados, pero llegó a publicarse en Barcelona en 1913, habiendo fallecido ya su autora (Thion 394).

Dada la escasez de estudios realizados acerca de la producción teatral de Balmaseda, es probable que existan manuscritos de otras obras escritas por ella que estén aún sin localizar, aparte de las ya citadas. Si se tiene en cuenta además su personalidad tímida, falta de autoconfianza, modesta y perfeccionista, que incluso le llevaba a rasgar muchos ensayos (Sinués, "Escritoras españolas" 301) no es difícil imaginar que tal sea el caso.

---

26. "Noticias generales", *La Época* 15 Ag. 1868: 4.

27. "Tercera edición", *La Correspondencia de España* 17 Ab. 1871: 3.

28. En "Noticias de sociedad", *La Correspondencia de España* 2 Ab. 1888: 2. Para detalles sobre esta obra ver trabajo de Thion (394-95).

El estilo teatral de las tres obras que se analizan a continuación es en cierto modo similar al ya observado en las comedias de Francisca Navarro, sobre todo en lo que se refiere a la finalidad didáctica y moralizante, característica neoclásica de la Ilustración pero también del teatro de costumbres del periodo isabelino español. Como señala Colette Rabaté: “A partir de la década de los 50, con la implantación de la «alta comedia», el teatro se convierte en una «escuela de costumbres», siguiendo la pauta dada por los dramaturgos ilustrados, quienes en la tradición literaria del Siglo de Oro, quieren «enseñar deleitando».”(30)

Balmaseda, como Navarro, también respeta las unidades clásicas de tiempo, lugar y acción, y utiliza como protagonistas a mujeres jóvenes que se alejan un poco del modelo de perfección angelical. Las tres obras giran en torno a los conflictos entre géneros, resolviéndose todos ellos de la misma manera y con el tradicional final canónicamente feliz: realizándose el matrimonio. La autora trata ligeramente el tema de los casamientos concertados, dando un mayor protagonismo a la mujer en la toma de decisiones al respecto, y alejándose ya del moratiniano emparejamiento entre el viejo y la niña. Situada en el Realismo (Hormigón 29), el reflejo de las costumbres de la época hacen que el teatro de Balmaseda parezca acercarse a la alta comedia de segunda mitad de siglo,

en la que se encuentra una de las mejores series de documentos que hay de la clase media española, es decir, la clase media-alta, pues estos dramas reflejan no sólo las preocupaciones sino también los modos, las costumbres, la apariencia, las flaquezas y las virtudes de este segmento de la sociedad ahora privilegiado. Por esta razón se las suele denominar ‘comedias de costumbres’ (costumbrismo burgués) o ‘altas comedias’ (Gies, *El teatro* 322).

En las siguientes páginas analizaremos de qué manera refleja la escritora su particular visión de la mujer transgresora en cada situación y en cada obra en contraste con la abnegación del tradicional ángel del hogar.

### 3.1 Ángel del hogar vs. mujer transgresora en las comedias de Joaquina García Balmaseda

Las protagonistas de las comedias de Balmaseda ponen también de manifiesto ese lado rebelde que se podía observar en las jóvenes de las obras de Francisca Navarro. La principal diferencia estriba en que Navarro utilizaba el contraste u oposición binaria entre personajes en casi todas sus obras — recurso frecuente en la estética neoclásica —, mientras que Balmaseda se vale de un único personaje femenino en cada obra. Es más, utiliza una protagonista, un antagonista masculino, y algún personaje más secundario que le vale de apoyo.

En su primera comedia, *Genio y figura* (1861)<sup>29</sup> la protagonista, Carlota, está prometida a su primo Rafael, a quien no ha visto desde que era niña. Cuando él llega a Madrid desde Zaragoza para visitarla, el carácter de ambos choca continuamente: ella caprichosa y mimada, y él muy directo y rudo, acaban deshaciendo el compromiso. Tras exponer sus mayores defectos y reconocer sus faltas, se disculpan el uno con el otro, y al suavizarse la situación deciden volver a comprometerse. De este conformismo final se hablará más adelante, pues será una tónica común en las tres comedias.

Carlota es una joven de familia adinerada, muy malcriada por su padre, acostumbrada a salirse con la suya en todo valiéndose de un carácter agresivo e indomable, aunque cuando se lo propone también sabe ser dulce y delicada. Su despotismo es tal que trata a su padre sin el debido respeto, y le reprenderá en distintas ocasiones con palabras como: “Papá, papá (*dando un grito*) papá; bien sabes que no me gusta llamar más de una vez”(5), o “déjate de tonterías y escucha” (5), o “¡Ay! Eres inaguantable”(6). Don Serapio por su parte sólo desea que su hija se

---

29. Para todas las citas se utiliza aquí la primera edición de la obra, *Genio y figura...* Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1861.

case, en parte para que le deje tranquilo, pues ya sufrió también el carácter difícil de su difunta esposa: “Minará el mundo tu padre hasta encontrar un marido tan bueno como él lo fue! Pero tú, hija mía, sé cariñosa, dulce; con la dulzura se domestican las fieras. Por este medio pude yo vivir en paz con tu madre, que tenía tan mal carácter como tú; es decir como Rafael.”(21) Esa mención a la domesticación de las fieras es un guiño evidente a la obra de Shakespeare *La fierecilla domada* (1593), donde ya se había utilizado el mismo tema, aunque en este caso la doma no es la misma, como tampoco lo es la fierecilla (Hormigón 663).

Carlota, de hecho, quiere casarse con Rafael hasta que encuentra su carácter tan rudo, grosero y falto de sutileza, que esperaba que el joven hubiera suavizado con los años. Ella, que estaba tratando de ser dulce y complaciente, comienza a perder la compostura. Carlota se comporta en ocasiones como “la figura de la mujer hipersensible, recargada de emociones e histérica” (Gies, “Romanticismo e histeria” 217) que se podía ver en el teatro español ya desde 1820, durante los inicios del Romanticismo. Sus reacciones a la actitud de Rafael son en algunos momentos exageradas, como al enojarse cuando Rafael se queda dormido mientras hablan, que ella interpreta como una grosería, y fue debido simplemente a su cansancio tras el viaje (14). Ambos tienen mucho que pulir, pues ya desde el principio se echan en cara todos los defectos que tenían de niños, y que supuestamente habían superado. Pero la realidad es que ninguno de los dos admite sus faltas. Él lo justifica todo con ser aragonés, nota de humor de amplia tradición en la literatura española. Carlota se hace la ingenua con comentarios como el que le hace a su padre: “Yo dócil, cariñosa, . . . porque bien sabes que lo soy” ( 7). Y después, en su monólogo: “Los defectos se corrigen con la reflexión...cierto. ¡Yo misma me he corregido! Antes era...es decir, afirman que yo era caprichosa...violenta...¡Qué locura! Hoy soy afable,

cariñosa, y para merecer su amor lo seré más todavía [ . . . ]”(8). Más irónico será cuando añade: “En adelante nada alterará mi carácter.”(8)

Todas estas muestras de viveza en su carácter hacen de la joven protagonista lo contrario a la abnegación del ángel del hogar. Su padre, le recuerda continuamente en vano que se comporte tal como está estipulado y se espera de ella: “Sé atenta, complaciente... recuerda que el marido es el que manda: no olvides que mi mujer, tu santa madre, me obedeció en todo, fue esclava de mi voluntad, a pesar de que hizo siempre cuanto quiso . . . ”(7)

Aquí Balmaseda podría estar haciendo alusión al *ángel del hogar* según la definición de Sinués,

un constructo nuevo, diferente en algunos aspectos al modelo tradicional de feminidad, diferencia que, sin llegar a suponer una auténtica reivindicación feminista, contenía algunos elementos tenuemente transgresores que había heredado de la literatura romántica aunque limados hasta representar un aspecto dulce e inofensivo [ . . . ] que, para escándalo de los moralistas católicos, protagonistas de los relatos escritos por estas literatas a transgredir acartonadas convenciones sociales. (ápuđ Arce 35)

El tema de los matrimonios concertados también es tratado en la obra, aunque con gran diferencia con lo que se pudo observar en las comedias de Francisca Navarro del primer tercio de siglo. En este caso no resulta traumático: ni el prometido es un hombre mucho mayor que la protagonista, ni se trata de alguien a quien ella no desea. Más bien al contrario. Aunque sí es cierto que son los padres de los jóvenes, don Serapio y su hermano,<sup>30</sup> quienes arreglan el matrimonio, son los jóvenes al final los que tienen la última palabra. Llegando incluso más lejos, don Serapio no fuerza en ningún momento a su hija a hacer algo que ella no desee: “Pero tú, hija mía, ya sabes lo que te he dicho: si no te parece bien...si encuentras en él algún

---

30. El padre de Carlota y el padre de Rafael son hermanos, y planean el matrimonio de los jóvenes por intereses familiares. En España no era poco común casarse entre primos en aquella época.

defecto...”(6), y después, justo antes de que llegara Rafael: “Ya sabes lo que te he encargado. ¡Nada de sacrificios!...Nada de violencia...pero procura, hija mía, hacerte amar.”(7) Esta actitud un tanto novedosa tiene un antecedente en *El amigo atolondrado* (1852) de Ana María Feysola, escrito una década antes, donde ya se daba el caso en que la madre, doña Anselma, se muestra como una mujer tolerante y liberal permitiendo que sus hijas elijan con quién quieren casarse, sin imponer sus propios intereses. (Alvear 611)

Según Dolores Thion Soriano-Mollá, lejos de ser un alegato feminista, *Genio y figura* ofrece “una lección moral que las jóvenes maleducadas de las clases pudientes tenían que aprender, e indirectamente, los padres, quienes, a juicio de la escritora, tenían la responsabilidad de guiar a sus hijas en la elección del marido.”(390) Pero también puede interpretarse como un intento de la autora por demostrar a las jóvenes parejas comprometidas que el matrimonio es cosa de dos, y la flexibilidad en el carácter debe venir de ambas partes para que el matrimonio cristiano funcione y los dos alcancen la felicidad. Como asevera Andrea Smith, “los que no estén dispuestos a estimar la voluntad y la felicidad de su pareja no deben entrar en el matrimonio”(33). Visto así, podría incluso vislumbrarse como la manifestación de Balmaseda en contra de los matrimonios de conveniencia, y a favor del matrimonio por amor. En cualquier caso la escritora siempre estará a favor de la opción más acorde con la doctrina católica.

Es interesante el hecho de que Balmaseda no carga toda la culpa del choque entre los jóvenes a los caprichos de Carlota. Aunque bien es cierto que parece querer dar un ejemplo de cómo no deberían comportarse las señoritas bien educadas y casaderas, es Rafael quien con sus continuos desprecios y rudezas provoca que la joven pierda la compostura y decida romper el

compromiso. Deja patente que las cualidades negativas están repartidas por igual entre los dos.

Entonces Balmaseda mostrará otra actitud transgresora más en la protagonista: ante la agresividad e intento de imposición de Rafael, Carlota, lejos de acobardarse sumisa, responde con gran firmeza, valor y resolución:

CARLOTA. ¿Y crees que voy a ser tu mujer? ¿que voy a resignarme a tener un marido montaraz, que dice bordo mal, que canto peor, y que quiere tener el derecho de saber cuanto hago? ¡Nunca!

RAFAEL. ¿Cómo que nunca? lo veremos: serás mi mujer aunque rabies tú, aunque se oponga tu padre...aunque se empeñe el mundo entero: soy aragonés y cumpliré mi palabra: seré tu marido.

CARLOTA. No lo esperes. Antes soltera toda mi vida que casarme contigo.

RAFAEL. Te casarás, te casarás, y yo te enseñaré a ser dulce, amable. (*Dando un puñetazo en la mesa*)

CARLOTA. ¡Yo esposa de una fiera como tú!

RAFAEL. Sí, pues será divertido para mí, tener que sufrir un carácter caprichoso, irascible, violento. (17)

Tanta desenvoltura y rechazo se veía de forma parecida — aunque con diferente trama — en la joven protagonista de *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (1832) de Manuel Bretón de los Herreros, en cuyas comedias se inspira ésta de Balmaseda (Cambronero 562). En aquél caso, sin embargo, el dramaturgo mantiene la rebeldía y desplante de la protagonista hasta el final, pues se decanta por la soltería.

El tema de elección de marido, el de los matrimonios así como los problemas en la pareja ya fueron tratados en numerosas ocasiones por Bretón en su dramaturgia, como atestiguan títulos como *Un novio a pedir de boca*, *Un novio para la niña*, *Un tercero en discordia*, *Dios los cría y ellos se juntan*, o *La escuela del matrimonio* (Besó n.pag.). Este mismo interés se había visto en el teatro de Navarro y en las comedias de costumbres moratinianas.

La protagonista de *Genio y figura* dará una muestra más de su orgullo y determinación cuando al verla su padre llorar tras haber roto el compromiso le aclara el motivo: “No, no creas

que es por sentimiento de perderle; al contrario, lloro por haberle creído algún día digno de mi cariño.”(20) Pero al pasar todo el conflicto, ya anulado el arreglo matrimonial y sin necesidad de esforzarse para gustar al otro, es cuando los dos jóvenes comienzan a actuar con serenidad y realmente a agradarse mutuamente. Las críticas del uno al otro que se profesaron al principio se tornan en el reconocimiento de los propios defectos, acto de humildad que acaba por unirles. Como buena cristiana, la autora añadirá unas palabras al respecto en boca de Carlota, ante la duda de su padre de que cambien su carácter:

No, padre, ese indigno error  
de quien cristiano ha nacido,  
le verás desvanecido  
para gloria de mi amor.  
Desde el cielo el Criador  
con el mal remedio envía,  
y yo en la dulzura mía  
su corrección hallaré...  
si una palmada a mi fe  
sirve de estímulo y guía. (26)

Carlota acaba así ofreciéndose como esposa sumisa, acercándose bastante al modelo de ángel del hogar decidida a corregir a Rafael con amor y dulzura, pero esperando de esa manera conseguir cuanto quiera de él. (26)

La protagonista de *Donde las dan...*<sup>31</sup> no presenta las características negativas del carácter de Carlota, a excepción, quizá, del sentimiento de rabia y despecho hacia su antagonista. Aunque el tema de fondo de este segundo proverbio es el mismo que el del anterior — el conflicto entre géneros — Balmaseda crea en este caso una situación muy diferente, incluyendo los intereses económicos, y las actitudes donjuanescas. Cuando se

---

31. Para todas las citas se utiliza la edición *Donde las dan...* Madrid: Establecimiento tipográfico de Eduardo Cuesta, 1868.



estrenó la obra, *La Nueva Iberia* la describía como “proverbio nuevo del género francés”.<sup>32</sup> A este respecto, y antes de proseguir con el argumento de la obra, se hace necesario recordar que la principal novedad del personaje femenino en el teatro antirromántico de los dramaturgos burgueses franceses consistía en

su capacidad de escoger, y de identificarse *libremente* con los grandes principios ideológicos de la burguesía que este tipo de obras se encargaban de difundir. Igualdad propugnaba Larra y libertad previa de la mujer era, a su vez, la fórmula de Bretón para defender la institución matrimonial. En consonancia con ello, la *alta comedia* [ . . . ] se preocupará por perfilar sus personajes femeninos. Unos personajes femeninos que, como trataré de demostrar, se encuentran cortados todos ellos por el mismo patrón. (Sirera n. pag.)

Este patrón estriba en el excesivo interés económico— o amor interesado — en las solteras casaderas, o la postura ante el adulterio en el caso de las casadas. Siempre habrá la excepción del personaje simpático femenino que defenderá los valores tradicionales del amor verdadero, la fidelidad, el respeto al matrimonio y la religión, y rasgos en general de sumisión y pasividad (Sirera n. pag.). Como se mostrará a continuación, la protagonista de Balmaseda en esta obra no se identifica con ninguno de los patrones descritos, sino con una mezcla muy particular y selectiva de algunos de ellos.

Doña Victoria es una bella joven viuda y rica de Toledo que está en pleitos con don Luis por unos bienes. Él es un apuesto joven ambicioso de Madrid, y para solucionar los pleitos va a Toledo a reunirse y enfrentarse con ella — a la que no ha visto nunca —, considerando el matrimonio como arreglo para evitar el conflicto legal. Según le cuenta después Victoria a su criada Petra, ambos coincidieron en el tren desde Madrid y él entabló conversación con ella, ignorando quién era en realidad. Además de intentar seducirla, le habla mal de su prometida

---

32. “Espectáculos”, *La Nueva Iberia* 19 Ag.1868: 3.

doña Victoriana — como él la llama — a la que él imagina como una vieja avara y mezquina que intenta “pescarlo por marido”(5). Victoria decide no revelar su identidad y darle una lección, que consiste en esperarle disfrazada de vieja cuando él llegue a su casa a encontrarse con ella, y fingir que es tal y como él la describió en el tren.

La protagonista demuestra gran astucia e inteligencia en su estrategia. Se la dibuja como una mujer independiente que no representa el prototípico ángel del hogar, sino al contrario, sabe lo que le conviene y es capaz de decidir por sí misma sin depender de un hombre. Recuerda en estos aspectos a la joven viuda doña Cecilia de Francisca Navarro en *Querer y no querer*. Tras oír la opinión que de ella tiene hecha don Luis, sin siquiera conocerla, queda tan ofendida e indignada que lo único que quiere es vengarse: “porque vengarme pretendo, / porque le quiero pidiendo / misericordia a mis pies!”(5) La ocultación de la verdadera identidad tras un disfraz para escarmentar al prometido se ve de forma parecida en *Lances de carnaval* (1840) de Bretón de los Herreros. La conversación que tendrán Victoria y Luis recuerda a la que tuvieron Carlota y Ruiz — en su caso en un carnaval —, aunque el final de Bretón fue más severo para el antagonista, pues Carlota le rechazó en lugar de perdonarle. También Enriqueta Lozano de Vílchez mostró la misma estrategia del disfraz en su primera obra *Una actriz por amor*, aunque aquí la joven Emilia decide hacerse pasar por alguien que no es para enamorar al hombre que quiere (Caldera, “La perspectiva” 212).

Por su parte Luis tiene su propio plan: va a presentarse a doña Victoriana, a la que cree vieja decrepita, como un déspota, celoso, derrochador, agresivo, mujeriego, jugador y pendenciero (14-15). Ella, con esa descripción, se retractará en el compromiso y renunciará a su parte, ganando él así el pleito y librándose de ella. El joven que pretende a la vieja por su

fortuna — o la vieja que desea y compra con dinero al joven apuesto — aparecía también en una antigua comedia bretoniana *Una ensalada de pollos* (1862) o incluso antes, en la zarzuela *Una vieja* (1839) del mismo autor (Muro 288). Balmaseda ofrece una versión diferente, cuando Victoria, aún actuando como vieja, le dice a Luis:

Puede pensarlo tres días,  
y si usted al cabo de ellos  
no quiere cargar conmigo (*Deja caer el mantón*)  
lo dice claro, yo acepto  
la responsabilidad,  
me niego al consorcio, y dejo  
en manos de usted los bienes  
que, aunque míos, no los quiero,  
si ha de pensar mi marido (*En un tono natural*)  
que le compre a tanto precio!  
(*Al decir esto ha ido hacia el espejo quitándose la cofia y los rizos blancos unidos a ella*) (16)

Tras descubrirse él queda perplejo y enamorado de su belleza y su ingenio, pero entonces es ella quien le rechaza, alegando que no se casará con un hombre tan derrochador, pobre, celoso, soberbio, libertino, etc. tal como se describió a sí mismo. La autora deja más que claro en este caso el desinterés económico de la protagonista, dispuesta a perder su parte y cedérsela a Luis pero dejando intacta su dignidad. Siendo rica no necesita más dinero que el que ya tiene, pero tampoco anhela un marido. El desinterés económico a favor del matrimonio por amor se vería de nuevo más adelante en *Luisita* (1872) de Eloísa Estancia. Son casi el caso contrario a Cecilia en *Lo positivo* (1862) de Manuel Tamayo y Baus, donde la protagonista, aunque ama a su pretendiente, no quiere casarse con él porque no dispone de fortuna suficiente. (Sirera n. pag.)

Luis no se rinde fácilmente y planea otra farsa para conquistar el corazón de Victoria. Pero la joven es muy inteligente y no se deja engañar, por lo que decide renunciar a los bienes

en favor de Luis y acabar con el pleito. A su vez, Luis alega que él también renuncia, porque la ama y no quiere recibir limosna de ella, para morir con dignidad y honor. Aquí Balmaseda emplea la misma inversión de papeles que se veía en el personaje de Narciso en *El enamorado* de Navarro, donde el hombre mostraba la debilidad típicamente atribuida al sexo femenino. Luis finge en sus últimas intervenciones que el rechazo de Victoria le va a llevar a morir de amor. Finalmente ella se ablanda, él le pide que olvide su engaño, y ella le cede su mano.

Así termina la obra cumpliéndose la moraleja del título: donde las dan las toman, y donde las toman las dan. Victoria triunfa dando una buena lección a Luis, pero a cambio renuncia a su libertad e independencia. Balmaseda dota a la protagonista de cualidades que la hacen transgresora: es independiente, vive sola y no busca marido, viaja sin acompañante, dispone y decide todo ella misma, es vengativa y no teme confrontar al hombre, su rival. Sin embargo, también manifestará el buen juicio de un ángel del hogar cuando de nuevo la autora deja patente su moral católica en la respuesta de Victoria de lo que es para ella el honor: religión, amor de la madre a los hijos, fe y virtud son algunos elementos que menciona. Son significativos especialmente los versos:

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. (15)

Como expone Gies, se percibe cierta tensión entre su deseo de independencia y lo estipulado para la mujer por la sociedad, aludido por la cadena (Gies, "La mujer vista por la

mujer” 153). Teniendo en cuenta que Balmaseda es gran defensora del matrimonio, el final no podía ser otro que el triunfo del amor y la unión de Victoria y Luis.

En la comedia *Un pájaro en el garlito* (1871) se ven repetidas algunas características de la obra anterior: Rosario es una joven viuda rica, independiente y decidida, que viaja sola entre provincias para resolver unos pleitos de herencia. Desde el principio la autora expone la transgresión de la protagonista, que expresa muy claramente su rechazo hacia el género opuesto y su ansia de emancipación. En un monólogo tras perder la diligencia y quedarse en una fonda en Ávila, se desahoga:

Lo siento sólo por mi hermano y por su amigo don Alberto, que sonaban en mi viaje con percances y peligros... ¡Majaderos! 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! Y quiere mi hermano que me esclavice de nuevo [ . . . ] Nada, nada, me encuentro sola y libre como el pájaro en el aire, ¡como el pez en el agua! [ . . . ] ¡Ay! ¡Hombres, hombres! Dios os dé la gloria para dejarnos a nosotras disfrutar las dulzuras de la tierra. (6-7).<sup>33</sup>

En esta ocasión Balmaseda toca de lado el tema del matrimonio concertado entre el viejo y la joven ya comentado con anterioridad, también presente en las obras de Navarro. Además, como crítica a este tipo de matrimonios, hace mención al mal trato que la joven recibía de su difunto, recordando de nuevo a la mencionada doña Cecilia de *Querer y no querer*, también reacia al matrimonio por sus malas experiencias anteriores. Rosario expresará, además, no sólo su aversión al matrimonio, sino explícitamente su aborrecimiento por los hombres (12). Este mismo sentimiento es semejante al de Anita en *Defensa de coquetas* de

---

33. Para todas las citas se utiliza aquí la edición de *Un pájaro en el garlito*, Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1872.

Navarro, y antes que ella, también se veía en *Los figurones* de María Rosa Gálvez o *Las mujeres solas* de María Cabañas como se expuso en el capítulo anterior.

En la fonda coincide con Alberto — que viajaba en la misma diligencia — ignorando que es el amigo de su hermano con quien pretende casarla. Él tampoco sabe la identidad de ella cuando se conocen. Si Victoria de *Genio y figura* se mostraba con sus acciones como una mujer independiente, Rosario además se enorgullece de ello ante los hombres. En la fonda le dice a Alberto: “Sí señor, sí, viajo sola por no sufrir a nadie, por hacer en todo mi voluntad”(8), y después añade: “No estoy sujeta a preocupaciones vulgares, y creo que la mujer independiente se basta a sí misma, sabe hacerse respetar, y vale tanto como cualquier hombre sin necesidad de lazarillo.”(9) Pero ni él ni el fondista la toman muy en serio. Estas alegaciones, sin embargo, van muy acorde con la vida personal de la dramaturga, que permaneció soltera hasta la madurez, viviendo de su trabajo con total independencia económica de hombre alguno.

Por error los dos jóvenes tienen asignada la misma habitación, la única libre en la fonda. Rosario se enoja mucho, recordando a la protagonista de *Genio y figura*. El dueño de la fonda exclamará: “Por Santa Teresa mi patrona, esto no es mujer, ¡es un basilisco!”(10). Se repiten aquí ciertos tintes de la mujer histérica de la que se hablaba en el primer proverbio de Balmaseda. Andrea Smith señala que “se ridiculiza a la protagonista por proclamar exageradamente sus ideas de la independencia femenina”, añadiendo que se trata de un personaje cómico y exagerado que no representaría la realidad del comportamiento de una mujer de la época (40). Quizá la autora decidió presentar a este personaje de forma tan exagerada y cómica como pretexto para mostrar un hecho que inevitablemente se iría haciendo

cada vez menos extraño, el de la capacidad de la mujer para ser independiente. Qué mejor ejemplo que ella misma.

Con mucha sutileza Balmaseda hará de nuevo alusión a las diferencias de trato a hombres y mujeres. Al quejarse Rosario al fondista porque ha acomodado a todos los viajeros menos a ella, él responde: “Eran hombres, y como entran los primeros y como gritan más...” (10). Ya se vio en el capítulo dedicado a Navarro cómo la denuncia de estas diferencias las había hecho Gálvez en obras como *El egoísta*, y la propia Navarro en *El marido de dos mujeres*, aunque fuera en otros aspectos diferentes. En el caso de Rosario, la joven aún tiene la esperanza de que Alberto le ceda la habitación caballerosamente, pero él, lleno de ironía, se burla de ella mientras poco a poco va obteniendo información sobre su identidad. Al descubrir, por los detalles que ella le revela, que es la hermana de su amigo, su actitud sarcástica se torna más hacia la galantería y seducción. Al cederle por fin el cuarto, ella también cambia un poco su comportamiento defensivo, aunque le recuerda: “Advierto a usted, caballero, que pierde el tiempo; soy viuda y no pienso volverme a casar.”(17)

De nuevo, la ridiculización de las mujeres transgresoras, libres e independientes, de las que se habló anteriormente aparecen en el diálogo entre Rosario y Alberto, al confesarle éste que está enamorado de la hermana de un amigo:

ALBERTO. Sí señora, una mujer hermosa, joven, viuda...¡un poco excéntrica!

ROSARIO. ¡Oh! qué cosa de tan mal gusto en una mujer.

ALBERTO. No, quiero decir, así, independiente.

ROSARIO. ¡Ah!

ALBERTO. Y ese es un encanto más. ¡Me muero por las mujeres independientes!

Son tan francas, tan insinuantes, tan hechiceras... (17)

Aunque ese sarcasmo puede ser parte de la estrategia de Alberto para ganarse el corazón de Rosario, pues con la dulzura se domesticar a las fieras, como diría don Serapio en

*Genio y figura*. No funcionará con Rosario en cualquier caso, pues ella mantendrá su deseo de independencia hasta el final, como hizo Victoria en *Donde las dan...*. Incluso cuando se queda sin billete de la diligencia y Alberto le ofrece uno de los suyos ella lo rechaza:

ROSARIO. No señor, no le conozco a usted, no quiero conocerle.

ALBERTO. ¿Eso que importa? usted es una mujer superior, no esta sujeta a las preocupaciones de su sexo, y bien puede aceptar tan pequeño favor de un desconocido.

ROSARIO. ¡Jamás! Las escenas de esta noche me han hecho abrir los ojos, y el gato escaldado...de nada sirve que yo no tenga preocupaciones, ¡si he de ser víctima de las de los demás! Váyase usted, caballero [ . . . ] (20)

Al despedirse, ella finalmente descubre el nombre del joven en la etiqueta de su maleta. Avergonzado, él confiesa su estratagema. En parte asombrada y en parte aliviada, Rosario renuncia a su libertad y le pide ella misma que sea su marido. Como recita su estrofa final, va a dar en el garlito que le preparó su amor. Y es que Alberto le había contado que era aficionado a cazar pájaros, y muy habilidoso en preparar garlitos — las trampas para cazarlos —. De ahí el juego de palabras del título y la alusión o comparación del matrimonio con el garlito. No queda del todo claro, sin embargo, si su arrebató final y su prisa por “hacer un matrimonio al vapor” (22) será fruto de la frustración y la impotencia acumuladas en el viaje por haber perdido la diligencia dos veces. Cabe preguntarse cuánto de enamoramiento hay en ella al final, así como cuánto de abnegación estará dispuesta a asumir.

Sea como fuere, aquí como en las otras dos obras, la protagonista se transforma de transgresora en *ángel* por amor. No es ya el ángel del hogar tradicional, sin embargo, como se ha comentado en el apartado anterior de este capítulo, pues las protagonistas no estarán totalmente sometidas en su matrimonio. Casamiento, por otro lado, que eligen ellas mismas, y además por amor, por lo que su conformismo final no se asemeja en absoluto al de un



matrimonio concertado o forzado. Se puede observar también un aumento progresivo en las cualidades transgresoras de las jóvenes desde la primera obra, de 1861 hasta la última, de una década después. Puede ser casualidad, o quizá una mayor experiencia de la autora que se permite expresar sus inquietudes con una mayor — aún así moderada — libertad. Como afirma Smith: “Estos personajes femeninos iluminan la realidad conflictiva, y el ideario a veces contradictorio, que experimentaba la mujer que deseaba participar en la vida pública en la segunda mitad del siglo.”(41) Gies lo expresa de esta manera:

estas dramaturgas, al conceptualizar y escribir sus personajes femeninos, recurren a un gran panorama de tipos y posibilidades. [ . . . ] 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. (“La mujer vista por la mujer” 156)

Con sus convicciones sobre la mujer, y rodeada ya de grandes voces como Concepción Arenal, Rosario de Acuña, Emilia Pardo Bazán, Gertrudis Gómez de Avellaneda, o Concepción Gimeno de Flaquer, entre otras, habría sido interesante ver qué tipo de comedias hubiera escrito Balmaseda más cerca del cambio de siglo, y con qué perspectiva habría reflejado a la mujer en ellas.

## CAPÍTULO 4

### CONCLUSIÓN

Tras el análisis detallado de todas estas comedias de Francisca Navarro y Joaquina García Balmaseda, se trata de comparar ahora los aspectos más destacados en las obras de cada una, prestando especial atención a las diferencias con respecto a su visión del papel que debía desempeñar la mujer.

Aunque en todas las obras destaca el protagonismo de la figura femenina y el reflejo de las inquietudes de sus autoras en cuanto al papel de la mujer en la sociedad, se puede ver claramente cómo Francisca Navarro muestra una visión mucho más crítica que Joaquina García Balmaseda acerca de la situación de la mujer en el siglo diecinueve: denuncia de la misoginia de algunos escritores, los matrimonios concertados, la falta de libertad de la mujer al expresar su opinión o sentimientos, la doble moral sexual aplicada a la mujer, el maltrato físico y psicológico a la mujer dentro de la pareja y sobre todo, la denuncia del conformismo y falta de apoyo entre las mujeres. Balmaseda comparte algunas de estas denuncias, como la diferencia en el trato a hombres y mujeres y su desacuerdo con los matrimonios concertados, pero su principal preocupación parece centrarse en torno a la dualidad *independencia- matrimonio*. Esta actitud no deja de ser un hecho curioso, ya que Balmaseda, siendo posterior, tenía más precedentes que le habrían abierto camino en cuanto a la reclamación de derechos para la mujer, como Rosa Marina, Concepción Arenal o Gertrudis Gómez de Avellaneda, por mencionar algunos de los nombres más destacados en este campo. Sin embargo, Navarro resulta ser quien destaca aquí en la variedad y número de críticas hacia la forma en que la sociedad trata a

la mujer, sin querer esto decir que sus denuncias o críticas no hubieran tenido cabida en los años en que Balmaseda escribe sus comedias.

No se dispone de suficiente información biográfica sobre Francisca Navarro para poder encontrar sus motivaciones, y tan sólo se pueden hacer conjeturas basadas en el marco sociocultural que la rodeaba. Es evidente que por un lado, gran parte de sus denuncias tienen un origen en la influencia del gran precedente que supuso el conjunto de la obra moratiniana, así como la perspectiva propiamente femenina que proporcionaba la obra de María Rosa Gálvez de Cabrera. Navarro, igual que sus predecesoras dieciochescas, recurre al mismo tipo de desenlace convencional en sus obras, movida seguramente por la búsqueda de la aceptación del público, el deseo de que se representen sus comedias y el éxito como escritora. Pero el hecho de que casi todos sus desenlaces acaben en matrimonio no es tratado por la autora como una forma de esclavizar a la mujer, o como el modo en que las protagonistas pierden su libertad. Más bien al contrario, les da a sus personajes la libertad de elección y el poder de decisión, para unirse a quien ellas quieren. Lo que triunfa en realidad es el amor. El matrimonio le sirve a Navarro en sus obras como motivo final para ser feliz, pero definitivamente no es el centro de sus preocupaciones. Sí lo es en parte, no obstante, el maltrato que se le pueda dar a la mujer dentro de la pareja, incluyendo la infidelidad y la doble moral sexual. La gran variedad de denuncias en sus obras puede ser reflejo del largo camino que aún le quedaba a la mujer por recorrer en cuanto a su equiparación con el hombre en la sociedad.

En el caso de Joaquina García Balmaseda se podrían sacar algunas conclusiones quizá más acertadas, dada la cantidad de ensayos disponibles en los que la autora refleja su ideología o inclinaciones, aunque todavía hay cuestiones que quedan en el aire, como su verdadera

intención al presentar los personajes de la manera que lo hace: ¿es una crítica o burla hacia las jóvenes que se comportaran como sus protagonistas? ¿Es una forma de evitar la censura? ¿Lo hace para mantener una reputación y ganar popularidad? Una posible explicación a tales cuestiones, dada la convivencia dentro de un mismo personaje de la mujer independiente y la mujer conformista, así como su lucha interna entre el deseo de independencia y el de servir a una familia, es que este conflicto formara parte de la realidad experimentada por Balmaseda (Smith 32). Sus protagonistas también acaban recurriendo al matrimonio como fin último para ser feliz, cayendo en el convencionalismo tradicional estipulado por la sociedad de la época, y admitiendo, en cierto modo, la dependencia del hombre por parte de la mujer. Pero en el caso de Balmaseda el matrimonio sí parece estar visto de alguna forma como la pérdida de libertad de la mujer. Especialmente en sus dos últimas comedias, *Donde las dan...* y *Un pájaro en el garlito*, se da la circunstancia de que sus protagonistas manifiestan su clara intención de permanecer solteras (o viudas, en su caso) para mantener su independencia total del hombre. Sin embargo, a pesar de mantenerse firmes en su decisión casi hasta el final, terminan cediendo a sus pretendientes y las convenciones que la sociedad ha dibujado para ellas como mujeres. Más que como una crítica a estas jóvenes, se puede interpretar como una muestra de la frustración del intento de la mujer por romper con lo estipulado. Es posible que estas protagonistas fueran un poco reflejo de la situación que Balmaseda experimentaba en su vida: entregada por entero a su pasión por la escritura y quizá resistiéndose al convencionalismo del matrimonio. Sin descartar la influencia de su moral católica en el hecho de que fuera gran defensora del matrimonio como base sólida de la familia, hay que apuntar que no lo consideraba totalmente necesario para alcanzar la felicidad, o al menos así lo expresaba pocos

años después, en 1877: “No incurras en el error, amiga querida, de creer que el matrimonio es indispensable para la mujer, vulgaridad que ha dado origen a uniones bien desdichadas: el matrimonio ni es necesario a la dicha, ni la ofrece siempre [ . . . ].” (ápuđ Thion 400) En cualquier caso, queda claro que para Balmaseda éste sí era un gran tema de preocupación en sus obras, más que ningún otro. Por otro lado, no se puede ignorar el peso de la censura que, aunque no fuera determinante, sí pudo afectarle en cierta medida, de la misma forma que tuvieron una influencia sobre ella “su ascendencia social, su larga soltería, entre otros factores socioculturales como la negativa consideración a la mujer trabajadora, el concepto de respetabilidad y el mismo conformismo de las clases dominantes en materia de moralidad.” (Thion 400). Una mujer de su brillantez debía de ser consciente, por otro lado, de que la sociedad aún no estaba suficientemente preparada para aceptar ciertos cambios.

Se ha observado cómo ambas escritoras presentan ciertas reservas en la transgresión de sus personajes. En la mayoría de las obras se puede percibir cómo las jóvenes que empiezan con actitudes transgresoras acaban asemejándose más al conformismo del ángel del hogar. Pero a pesar de esta similitud, lejos de encontrar a un mismo tipo de personaje repetido en distintas obras, se encuentran muy pocos parecidos entre los personajes de una y otra escritora, e incluso entre los de las obras de cada una por separado. Puede deberse al hecho que explica David Gies, de que las dramaturgas decimonónicas recurren a un gran abanico de tipos y posibilidades que reflejan la realidad en que viven (“La mujer vista por la mujer” 156). Se debe tener en cuenta el hecho de que todas las obras de Francisca Navarro analizadas se publicaron entre 1828 y 1829, y seguramente las escribió también todas dentro de un corto periodo de tiempo. Entre las obras de Joaquina García Balmaseda sin embargo hay un salto algo

mayor, como lo demuestra el hecho de que pasara una década entre la publicación de la primera y la última. Aunque no es un factor excesivamente marcado, mientras que en el caso de Francisca Navarro es complicado referirse a una evolución de sus personajes entre las obras, dado el margen tan corto de tiempo entre ellas, sí se denota cierta evolución en el caso de Joaquina García Balmaseda en cuanto a que presenta progresivamente más características de transgresión en sus protagonistas. Así, en su primera comedia la protagonista espera gustosa su matrimonio concertado; en la segunda la protagonista es independiente, pero no descarta totalmente el matrimonio en su vida; en la última obra la joven rechaza abiertamente a los hombres y el matrimonio. Por otro lado, en cuanto a las contradicciones en el comportamiento de sus personajes de las que se habla en algunos estudios, es necesario mirar el conjunto de la obra de Balmaseda en su contexto para poder darse cuenta de que “la escritora siguió una línea de pensamiento coherente en toda su trayectoria, lo que evolucionó, fue la libertad que se concedía en la expresión más abierta y directa de sus ideas a partir de mediados de los 70.” (Thion 400)

A pesar de transcurrir casi medio siglo entre las obras de Navarro y la última de Balmaseda, se observa cómo las preocupaciones de estas dos escritoras son muy similares con respecto a la relación de la mujer con el hombre. Este detalle podría sugerir que la situación de la mujer en la sociedad no había cambiado mucho en el transcurso de ese tiempo. Sin embargo, parece que gracias a voces como las de Carolina Coronado, Rosa Marina, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Concepción Arenal, entre las más destacadas dentro de ese periodo, se logró algún que otro progreso, pues no sólo empiezan a surgir otras muchas manifestaciones femeninas, sobre todo a través de la prensa de y para mujeres, sino que se tienen testimonios

por parte del género opuesto como el que ofrece el escritor y periodista Eduardo Saco en 1871:

La literata de nuestros días no tiene relación alguna con la primitiva literata [ . . . ] las literatas de principios de siglo pertenecían todas, o en su mayor parte, al estado honesto: era su afición una manía de la juventud, tal vez por esto disculpable, que venía a terminar a los altares de Himeneo. La literata de nuestros días pertenece de hecho al estado conyugal, y de derecho a la prensa y a la escena. [ . . . ] y apoderándose de cuantos medios ponía el hombre a su alcance, se hizo escritora para ser luego propagandista, y desbarró en la propaganda como había desbarrado en la poesía. [ . . . ] Por eso la ven Vds. abonada gratis en todos los teatros reclamando su derecho de autora, cuando no improvisando espectáculos para el socorro de las víctimas del Congo, o fundando ateneos o asociaciones para protestar contra el tributo de sangre y defender la abolición de la esclavitud. Por eso funda periódicos y compromete a cuantos emborronan papel para que figuren en la lista de colaboradores, y los dedica al príncipe H o la duquesa Z. (72- 73)

De tales aseveraciones se deduce que las mujeres, al menos las escritoras, comenzaron a ver logros en la práctica que seguramente podrían haber sido mayores o más acelerados si hubiera existido una mayor unión o asociación entre ellas. Y es que dada la eclosión de publicaciones escritas por mujeres que se produjo a partir de mitad de siglo, se podría suponer que hubo más apoyo entre las escritoras. Sin embargo, y en el caso concreto del teatro, aunque hubo un buen número de mujeres que escribieron obras a partir de mitad de siglo siguiendo los pasos de Avellaneda, ni ofrecieron una voz unificada, ni escribían como grupo buscando apoyo mutuo, como ya había ocurrido desde la época de Gálvez. Más bien al contrario, escribían aisladamente, con gran variedad de estilos, géneros e intereses (Gies, *El teatro en la España del siglo XIX* 269). En general, incluso todas las escritoras que prescriben la domesticidad, el matrimonio, la maternidad y la subordinación al hombre, defienden a su sexo y enfatizan su grandeza moral, creando una conciencia de solidaridad femenina entre sus numerosas lectoras (Jago, "La misión" 39). A las que rompen la tradición de domesticidad, pensadoras y literatas que ni siquiera compartirán los mismos presupuestos teóricos acerca del papel de la mujer, ni

los mismos objetivos en la lucha por su emancipación, lo que sí les une es su espíritu combativo (Blanco 447).

Aunque fuera de manera aislada, desde el anonimato, tras un velo de limitaciones, o tras el pretexto de adoctrinar, tanto Navarro como Balmaseda contaron con el valor suficiente para manifestar sus denuncias en defensa de los derechos de su género. En el caso de Navarro, puede que el ser una pionera le costara pagar el precio de no ver representadas todas sus obras, como le ocurrió a muchas otras dramaturgas, y que su ideología le robara la popularidad en una época en la que las voces femeninas aún no se podían escuchar con la fuerza necesaria. Balmaseda tuvo el gran mérito de llegar a los círculos literarios y gozar de cierta popularidad a pesar de su origen humilde. Fue gracias a la prensa— medio que no estuvo al alcance de las escritoras de la primera mitad de siglo— como consiguió crearse un nombre, pero definitivamente su actividad pedagógica fue lo que le proporcionó el mayor éxito y reconocimiento. Tanto una escritora como la otra, junto con otras muchas renombradas y aún por nombrar, contribuyeron a construir los pilares de algo mucho más grande de lo que hubieran podido esperar, base que más tarde otras, ya en el cambio de siglo—con mayor influencia, mejor posición o mejores contactos— pudieron utilizar para crear la conciencia necesaria para iniciar el camino dirigido a hacer de la igualdad de género un hecho, y no sólo un sueño o un ideal. Por sus inagotables esfuerzos, determinación y valiosísima aportación a la historia de la literatura española, se espera, desde este humilde estudio-homenaje, que siga aumentado el número de escritoras rescatadas de las sombras, así como el de investigaciones dedicadas a su vidas y obras.



## BIBLIOGRAFÍA

- Acereda, Alberto. "Una figura relegada de la Ilustración: la marquesa de Fuerte Híjar y su *Elogio de la reina* (1798)." *Cuadernos de investigación filológica* 23-24 (1997-1998): 195-212. *Dialnet*. Red. 9 Ag. 2015.
- . "Una comedia inédita de la Ilustración española: *La sabia indiscreta* de la marquesa de Fuerte Híjar." *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 20.2 (1997): 231-262. *Dialnet*. Red. 9 Ag. 2015.
- Adán. "Teatros." *Álbum de señoritas y Correo de la moda* 182 16 Oct. 1856: 331. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 2 Feb. 2016.
- Alvear, Inmaculada. "Escritoras teatrales españolas del siglo XIX." *Autoras en la historia del teatro español*. Ed. José Antonio Hormigón. Vol. 1. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996. 607-617. Impreso.
- Amorós, Andrés. Res. de *Una noche de tertulia. Mi teatro y el de mi compadre* de Francisca Navarro, ed. Eduardo Pérez-Rasilla. *ADE Teatro* 48-49 (En.-Mar. 1996): 159-161. Red. 25 May. 2015.
- Arce Pinedo, Rebeca. *Dios, patria y hogar: la construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander: Universidad de Cantabria, 2008. *Google Book Search*. Red. 10 Dic. 2014.
- Ayala, María de los Ángeles. "Dos mujeres, novela reivindicativa de Gertrudis Gómez de Avellaneda." *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*. Vol. 4. Reino Unido: University of Birmingham, 1998. 76-83. *Dialnet*. Red. 7 Feb. 2016.
- Ballesteros Robles, Luis. *Diccionario biográfico matritense*. Madrid: Imprenta municipal, 1912. *Memoria de Madrid*. Red. 22 En. 2016.
- Blanco, Alda. "Teóricas de la conciencia feminista." *La mujer en los discursos de género*. Eds. Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. Barcelona: Icaria Editorial, 1998. 445-472. *Google Book Search*. Red. 5 Nov. 2014.
- Berbeito Carneiro, María Isabel. "Gestos y actitudes 'feministas' en el Siglo de Oro español: de Teresa de Jesús a María de Guevara." *Literatura y feminismo en España, s. XV- XXI*. Ed. Lisa Vollendorf. Barcelona: Icaria Editorial, 2005. 59-76. *Google Book Search*. Red. 14 Mar. 2015.

- Besó Portales, Cesar. "Aspectos argumentales de *Marcela o ¿cuál de las tres?*, de Bretón de los Herreros." *Espéculo. Revista de estudios literarios* 29 (marzo- junio 2005): n. pag. Red. 16 Feb. 2016.
- "Boletín de espectáculos." *La Nación* 799 [Madrid] 25 Nov. 1851: 3. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 30 En. 2016.
- Bolufer Peruga, Mónica. "Las relaciones entre los sexos en el discurso ilustrado del progreso: España y Europa." *Ilustración, ilustraciones*. Eds. J. Astirraga, M. V. López-Cordón y J. M. Urkia. Vol. 2. Donostia- San Sebastián (2009): 793-809. *RODERIC*. Red. 31 Jul. 2015.
- Brozas- Polo, María Paz y Miguel Vicente- Pedraz. "El *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790) de Josefa Amar y Borbón: feminidad y el arte de gobernar el cuerpo en la Ilustración española." *Movimento: revista da Escola de Educação Física* 20, 2 (2014): 799-818. Red. 25 Jul. 2015.
- Bueno Mingallón, Antonia. "Las mujeres. ¿Otra mirada escénica?" *Revista con la A* 37 (En. 2015): n. pag. Red. 15 Mayo 2015.
- Busquets, Loreto. "Iluminismo e ideal burgués en *El sí de las niñas*." *Segismundo* 37-38 (1983): 61-88. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 17 Jul. 2015.
- "Cabos sueltos." *Gil Blas* 82 [Madrid] 16 Ag. 1868: 4. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 15 Feb. 2016.
- Caldera, Ermanno. "La liberación 'teatral' de la mujer en las primeras piezas románticas." *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX) : III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)*. Eds. V. Trueba, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005. 57-63. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 8 Dic. 2015.
- . "La perspectiva femenina en el teatro de Joaquina Balmaseda y Enriqueta Lozano." *Escritoras románticas españolas*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Banco Exterior (1990): 207-216. Impreso.
- Cambronero, Carlos. "Cosas de antaño: El Teatro del Príncipe." *Revista Contemporánea* 114 (30 Jun. 1899): 561-573. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 27 En. 2016.
- Campbell, Sara. "¿Quién lleva los pantalones? El ángel del hogar y la disforia de género en *Conspiración femenina* y *La mujer igual al hombre*." *Stichomythia* 8 (2009): 85-95. *Dialnet*. Red. 29 Sep. 2014.
- Campos Langa, Arturo. "Él habla por ella. Apuntes críticos sobre género y construcción del sujeto en la filosofía ilustrada." *Youkali* 4 (Diciembre 2007): 79-94. Red. 13 Ag. 2015.

- Cantero Rosales, M. Ángeles. “De ‘perfecta casada’ a ‘ángel del hogar’ o la construcción del arquetipo femenino en el XIX.” *Tonos Digital* 14 (Dic.2007): n. pag. Red. 16 Feb. 2015.
- . “El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán.” *Tonos Digital* 21 (Jul. 2011): n.pag. Red. 16 Feb. 2015.
- Cañas Murillo, Jesús. “*El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, en la comedia de buenas costumbres.” *Revista de Artes y Letras* 24, 1 (2000): 35-45. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 17 Jul. 2015.
- . *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1994. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 17 Jul. 2015.
- . *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 17 Jul. 2015.
- Catena, Elena. “Concepción Arenal, romántica progresista.” *Escritoras románticas españolas*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Banco Exterior, 1990. 197-205. Impreso.
- Cejador y Frauca, Julio. *Historia de la Lengua y Literatura castellana*. Vols. VII y VIII. Madrid: Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1917-18. *Biblioteca Nacional de España. Archive*. Red. 10 Mar. 2015.
- César Suárez, Natasha y Josefina Sánchez-Money. “Ideas para el XIX: El ángel del hogar.” *Gaceta Frontal* 2 (4 May. 2015): n. pag. Red. 11 Nov. 2015.
- Coca Ramírez, Fátima. “La influencia de la comedia sentimental en la poética del drama histórico y de la tragedia neoclásica a principios del XIX en España.” *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 8 (2000): 115- 130. Red. 23 Jul. 2015.
- El conde de Cabra. “Revista de teatros.” *La Nación* 311 [Madrid] 7-5-1865: 1. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 6 Feb. 2016.
- Cornide, Ana I. “El didactismo cristiano en *Lealtad a un juramento* de Ángela Grassi.” *Stichomythia* 8 (2009): 6-18. Red. 10 Dic. 2014.
- Criado y Domínguez, Juan Pedro. *Literatas españolas del siglo XIX: Apuntes bibliográficos*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1889. *Google Book Search*. Red. 17 Nov. 2015.
- Daza Martínez, Jesús. “La ley de divorcio de 1932: presupuestos ideológicos y significación política.” *Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social* 1 (Oct. 1992): 163-175. Red. 12 Jul. 2015.

- Díaz Marcos, Ana María. "Viejas ladinas, petimetras finas: (des)obediencia y transgresión en *La familia a la moda* de María Rosa Gálvez." *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 32.2 (2009): 333-350. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 25 Jul. 2015.
- "Diversiones públicas." *Diario oficial de avisos de Madrid* 295 6 Abr. 1861: 4. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 27 En. 2016.
- Entrena, Blanca. "Discursos de género en la España decimonónica." *Témpora Magazine* (28 Jul. 2014): n.pag. Red. 17 Mar. 2015.
- "Espectáculos." *La Dinastía* 2303 [Barcelona] 11 Ag. 1887: 3. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 27 En. 2016.
- "Espectáculos." *Eco del comercio* 2887 [Madrid] 28 Mar. 1842: 4. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 13 May. 2015.
- "Espectáculos" *La Nueva Iberia* 193 [Madrid] 19 Ag.1868: 3. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 31 En. 2016.
- Espigado Tocino, Gloria. "La buena nueva de la mujer profeta: identidad y cultura política en las fourieristas M<sup>a</sup> Josefa Zapata y Margarita Pérez de Celis." *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea* 7 (2008): 15-33. *Dialnet*. Red. 8 Nov. 2015.
- . "Mujeres y ciudadanía: del Antiguo Régimen a la revolución liberal." *Revista HMiC* 1 (2003): 171- 193. Red. 3 Ag. 2015.
- Establier Pérez, Helena. "Una dramaturgia feminista para el siglo XVIII: las obras de María Rosa de Gálvez en la comedia de costumbres ilustrada." *Dieciocho* 29.2 (2006): 179-206. Red. 28 Jul. 2015.
- Ezama Gil, Ángeles. "El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura." *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX : II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2002. 149-160. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 11 Nov. 2014.
- Feijoo, Benito Jerónimo. "Defensa de las mujeres". *Teatro crítico universal ó Discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes*. Vol. I. Madrid: La Gaceta (1765): 377-459. *Google Book Search*. Red. 17 Nov. 2015.
- Felski, Rita. *Literature after feminism*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. *Google Book Search*. Red. 10 Dic. 2014.

- Fernández Fraile, María Eugenia. "Historia de las mujeres en España: historia de una conquista." *La Aljaba. Segunda época* XII (2008): 11-20. Red. 14 Mar. 2015.
- Fernández González, Ángel- Raimundo. "Dos dramaturgos navarros en la transición del siglo XVIII al XIX." *Príncipe de Viana* 64.230 (2003): 715-736. *Dialnet*. Red. 13 Ag. 2015.
- Fernández Riera, Macrino. "De 'señora de Laiglesia' a combativa feminista." *Rosario de Acuña y Villanueva - Comentarios* 54. Red. 5 Nov. 2014.
- Fernández Rodríguez, Pura y Marie-Linda Ortega. *La mujer de letras o la letraherida: discurso y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press, 2008. *Google Book Search*. Red. 10 Dic. 2014.
- Fernández de Moratín, Leandro. *El sí de las niñas*. Ed. digital Juan Antonio Ríos Carratalá. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Red. 17 Jul. 2015.
- Folguera, Pilar. "El feminismo en la era del cambio." *Historia* 16.145 (1988): 91- 99. Red. 14 Jul. 2015.
- "Folletín: Revista de teatros." *La Iberia* 3348 [Madrid] 7 May. 1865: 1. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 16 Feb. 2016.
- Franco Rubio, Gloria A. "La contribución literaria de Moratín y otros hombres de letras al modelo de mujer doméstica." *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* VI (2007): 221-254. Red. 31 Jul. 2015.
- Fuente Monge, Gregorio de la. "La figura del general Espartero en el teatro decimonónico." *Historia y política* 29 (En.-Jun. 2013): 103-138. Red. 19 May. 2015.
- "Gacetilla de Madrid." *La España* 4245 10 Jun. 1860: 4. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 15 Feb. 2016.
- Gálvez, María Rosa. *La familia a la moda: comedia en tres actos y en verso*. Ed. René Andioc. Salamanca: Plaza Universitaria, 2001. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 28 Jul. 2015.
- . *Obras poéticas de Doña María Rosa Gálvez de Cabrera*. Vol. I. Madrid: Imprenta Real, 1804. *Google Book Search*. Red. 28 Mar. 2015.
- García Armero, Carmen. "El papel social de la mujer en *A media noche* y *Me voy al cuartel* de Camila Calderón." *Stichomythia* 8 (2009): 55-63. Red. 5 Nov. 2014.

- García Balmaseda, Joaquina. "La actriz española." *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*. Ed. Faustina Sáez de Melgar. Barcelona: Juan Pons, 1881. 63-77. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 2 Feb. 2016.
- . *Donde las dan...* Madrid: Establecimiento tipográfico de Eduardo Cuesta, 1868. *Google Book Search*. Red. 28 Mar. 2015.
- . *Genio y figura...* Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1861. *Google Book Search*. Red. 8 En. 2015.
- . "La mujer artista." *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*. Ed. Íñigo Sánchez Llama. Cádiz: Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, 2001. 227-229. Impreso.
- . *Un pájaro en el garlito*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1872. *Google Book Search*. Red. 8 En. 2015.
- García Jáñez, Francisca. "Faustina Sáez de Melgar, escritora y 'ángel del hogar', imagen plástico- literaria." *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX) : III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)*. Eds. V. Trueba, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005. 135-148. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 5 Nov. 2014.
- García Lorenzo, Luciano, ed. *Autoras y actrices en la historia del teatro español*. Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 2000. *Google Book Search*. Red. 9 Ag. 2015.
- Garrido, Fernando. "La mujer." *Obras escogidas* Vol. 1. Ed. Fernando Garrido. Barcelona: Salvador Manero, 1859. 253- 290. *Google Book Search*. Red. 8 Feb. 2016.
- Gies, David T. "La mujer vista por la mujer: El personaje femenino en el teatro escrito por mujeres en la segunda mitad del siglo XIX." *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX) : III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)*. Eds. V. Trueba, et al. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005. 149-158. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 5 Nov. 2014.
- . "«Mujer como Dios manda»: antifeminismo y risa en *Una mujer literata* (1851), de Gutiérrez de Alba." *Scriptura* 15 (1999): 169-176. Red. 6 Mar. 2015.
- . "Mujer y dramaturga: conflicto y resolución en el teatro español del siglo XIX." *Del romanticismo al realismo. Actas del I coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996)*. Eds. Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1996. 119-129. Red. 17 Feb. 2015.

- . “La reacción antifeminista en algunas obras teatrales del siglo XIX español.” *Una de las dos Españas: representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*. Eds. Gero Arnscheidt y Pere Joan Tous. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert ,2007. 499-516. Red. 25 Feb. 2015.
  
- . “Romanticismo e histeria en España.” *Anales de Literatura Española* 18 (2005): 215-225. Red. 17 Feb. 2015.
  
- . *El teatro en la España del siglo XIX*. Reino Unido: Ediciones AKAL, 1996. Google Book Search. Red. 10 Dic. 2014.
  
- . “Teatro y mujer en el siglo XIX.” *Stichomythia* 8 (2009): 3-5. Red. 29 Sep. 2014.
  
- Gómez- Elegido Centeno, Ana María. “Joaquina García Balmaseda y su contribución periodística al universo femenino decimonónico.” *Arbor*, 190. 767 (mayo- junio 2014): 1-11. Red. 9 Feb. 2015.
  
- Gómez- Ferrer Morant, Guadalupe. “La educación de las mujeres en la novela de la Restauración.” *Scriptura* 12 (1996): 51-75. Red. 8 Ag. 2015.
  
- Gómez Todó, Sandra. “De cómicas a damas de la escena: Representaciones de la actriz en España (1770-1870).” Tesis. Universidad Pompeu Fabra Barcelona. 10 Feb. 2014. Red. 4 Feb. 2016.
  
- González de Sande, Mercedes, ed. *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*. Sevilla: ArCiBel Editores, 2010. *Google Book Search*. Red. 11 Nov. 2014.
  
- Harden, Faith. “El género de la virtud: una nueva valoración de lo femenino en dos obras de Enriqueta Lozano de Vélchez.” *Stichomythia* 8 (2009): 19-29. Red. 10 Dic. 2014.
  
- Heras Aguilera, Samara de las. “Una aproximación a las teorías feministas.” *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política* 9 (Enero 2009): 45- 82. Red. 31 Jul. 2015.
  
- Hidalgo, José Manuel. “*La cadena rota*. Una panorámica de la mujer decimonónica a través de los discursos de ‘Género’.” *Stichomythia* 8 (2009): 43-54. Red. 10 Dic. 2014.
  
- Hormigón, Juan Antonio, Inmaculada Alvear y Carlos Rodríguez. *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*. Vol. I: siglos XVII, XVIII, XIX. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996. Impreso.

- Hormigón, Juan Antonio. "Enigma de un olvido: Literatura dramática española escrita por mujeres." *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*. Ed. Juan Antonio Hormigón. Vol. I. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España (1996). 19-37. Impreso.
- Huerta Posada, Ramón de la. "La mujer". *El Álbum Ibero Americano* 22 (14 Jun. 1896): 261-262. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 27-1-2013.
- Jagoe, Catherine. "La misión de la mujer." *La mujer en los discursos de género*. Eds. Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. Barcelona: Icaria Editorial, 1998. 21-53. *Google Book Search*. Red. 5 Nov. 2014.
- Jagoe, Catherine, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria Editorial, 1998. *Google Book Search*. Red. 5 Nov. 2014.
- Jiménez Morell, Inmaculada. *La prensa femenina en España: desde sus orígenes a 1868*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1992. *Google Book Search*. Red. 8 En. 2016.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de. *El delincuente honrado (1773)*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Red. 5 Nov. 2014.
- Kirkpatrick, Susan. *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra, 1991. *Google Book Search*. Red. 14 Mar. 2015.
- Lafarga, Francisco. "Sobre traductoras españolas del siglo XIX." *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX) : III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)*. Eds. V. Trueba et al. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2005. 185-194. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 25 En. 2016.
- "Libros." *Diario de avisos de Madrid* 144 24 May. 1831: 575. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 25 May. 2015.
- Lledó Patiño, Mercedes. "La visibilidad de las escritoras del S. XIX en el espacio público de la prensa." *Estudios sobre el mensaje periodístico* 18 (2012): 569-575. *ILLiad*. Red. 10 Dic. 2014.
- López Criado, Fidel. "La ley, la moral y el decoro en el teatro feminista del primer tercio del siglo XX." *Acta Literaria* 48 (2014): 117-137. *Redalyc*. Red. 5 Nov. 2014.
- Martínez López, Maribel. "La imagen de la mujer en la literatura española del siglo XVIII. Paradigmas de género en la comedia neoclásica." *Anagnórisis* 1 (Jun. 2010): 59-86. Red. 31 Jul. 2015.



Maxwell Kaiura, Leslie. "El mayor castigo: Mujeres castigadas y hombres perdonados en un melodrama del siglo XIX." *Stichomythia* 8 (2009): 71-84. *Dialnet*. Red. 29 Sep. 2014.

Moreno Hernández, Carlos. "Cadalso y Larra: el fracaso del *hombre de bien*." *Cuadernos de investigación filológica* 12- 13 (1987): 45- 68. *Dialnet*. Red. 16 Ag. 2015.

Muro, Miguel Ángel. "Bretón de los Herreros y la «Alta Comedia»." *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 14 (2005): 277-297. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 19 Feb. 2016.

Navarro, Francisca. *El ajuste de la bolera*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1829. *Google Book Search*. Red. 28 Mar. 2015.

—. *La andaluza en el laberinto*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1829. *Google Book Search*. Red. 2 Mar. 2015.

—. "Al aniversario del Convenio de Vergara." *El Constitucional* 511 [Barcelona] 30 Ag. 1830: 2-3. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 16 Jun. 2015.

—. *Defensa de coquetas*. Barcelona: Imprenta de Torras, 1828. *Google Book Search*. Red. 28 Mar. 2015.

—. *El día treinta de agosto de 1839 en los campos de Vergara o El sueño feliz y el ramo de olivo*. 1840. Manuscrito. Archivo PDF.

—. *Las dos épocas o La destructora de su familia*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1829. *Google Book Search*. Red. 28 Mar. 2015.

—. *El enamorado*. Barcelona: Miguel y Tomás Gaspar, 1828. *Google Book Search*. Red. 8 En. 2015.

—. *El hombre hace a la mujer*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1829. *Google Book Search*. Red. 2 Mar. 2015.

—. *El marido de dos mujeres*. Barcelona: Imprenta de Torras, 1828. *Google Book Search*. Red. 8 En. 2015.

—. *Mi retrato y el de mi compadre*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1829. *Google Book Search*. Red. 28 Mar. 2015.

—. *Una noche de tertulia o El coronel don Raimundo*. Barcelona: Imprenta de Torras, 1828. *Google Book Search*. Red. 28 Mar. 2015.

- . *Querer y no querer o D<sup>a</sup> Cecilia y sus vecinos*. Barcelona: Imprenta de Torras, 1828. *Google Book Search*. Red. 8 En. 2015.
- . “El sueño feliz y el ramo de olivo.” *El Guardia Nacional* [Barcelona] 30 Ag. 1840: 8. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 13 May. 2015.
- . *La tonta o El ridículo novio de las dos hermanas*. Barcelona: Imprenta de Torras, 1828. *Google Book Search*. Red. 28 Mar. 2015.
- Nombela, Julio. “Revista de teatros.” *La época* 5278 [Madrid] 18 May. 1865: 4. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 15 Feb. 2016.
- “Noticias Diversas.” *La revista española* 96 [Madrid] 20 Sep. 1833: 875. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 13 May. 2015.
- “Noticias generales.” *La Época* 3869 [Madrid] 20 Dic. 1860: 4. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 15 Feb. 2016.
- “Noticias de Madrid: Parte oficial”. *La Esperanza* 5113 15 Jun. 1861: 2. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 15 Feb. 2016.
- “Noticias de sociedad.” *La Correspondencia de España* 10968 [Madrid] 2 Abr. 1888: 2. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 11 Feb. 2016.
- Ossorio y Bernard, Manuel. “Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX.” *La España moderna (Revista ibero americana)*. Ed. J. Lázaro. Vol. 1. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull (Sep. 1889). 189-207. *Google Book Search*. Red.
- Pato, Silvia. “Joaquina García Balmaseda: una directora decimonónica.” *Culturamas* (25 En. 2015): n.pag. Red. 23 En. 2016.
- Pérez Acosta, María Ángeles. “Movimiento feminista en España.” *Revista GénEros* 9.26 (febrero 2002): 5-14. *Biblioteca virtual Universidad de Colima*. Red. 14 Mar. 2015.
- Pérez Zúñiga, Juan. “En el Teatro Piquer.” *Crónica de la música* 138 [Madrid] 11 May. 1881: 3. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 27 En. 2016.
- Prieto Grandal, Victoria. “A la búsqueda de la libertad (las escritoras activistas españolas del XIX).” *Coordinadora Feminista* (13 En. 2010): n. pag. Red. 5 Nov. 2014.
- “Primera Edición.” *La Correspondencia de España* 2036 [Madrid] 31 Dic. 1863: 2. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 6 Feb. 2016.

- Pro Ruiz, Juan. "Mujeres en un estado ideal: la utopía romántica del fourierismo y la historia de las emociones." *Rúbrica Contemporánea* 4.7 (2015): 27- 46. Dialnet. Red. 10 Feb. 2016.
- Rabaté, Colette. *¿Eva o María? Ser mujer en la época Isabelina (1833-1868)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007. *Google Book Search*. Red. 3 Mar. 2015.
- Ramírez Almazán, María Dolores. "Rosa Marina: *La mujer y la sociedad*." *Comunicación en congreso. X Cilec: Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea la Mujer en la Literatura, la Sociedad y la Historia*. Bergamo (Italia)- La Coruña (España) (2009): 1-11. Red. 10 Dic. 2015.
- Ramírez Gómez, Carmen. *Mujeres escritoras en la prensa andaluza del siglo XX (1900-1950)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000. *Google Book Search*. Red. 3 Mar. 2015.
- "Revista de teatros." *La Iberia* 3348 [Madrid] 7 May. 1865: 1. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 15 Feb. 2016.
- Rodríguez de Arellano, Vicente. *El celoso don Lesmes: comedia nueva en tres actos*. Madrid: Librería de Castillo, 1790. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 17 Ag. 2015.
- Sabater, Pedro. "La mujer." *Semanario pintoresco español* 4.15 (10 Abr. 1842): 115- 116. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Red. 14 Ag. 2015.
- Saco, Eduardo. "La literata." *Las españolas pintadas por los españoles*. Ed. Roberto Robert. Vol. 1. Madrid: J. E. Morete (1871). 67 -73. *Google Book Search*. Red. 15 En. 2016.
- Sáez de Melgar, Faustina. "Liceo Piquer." *La violeta* 66 [Madrid] 6 Mar. 1864: 11. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 27 En. 2016.
- Sakas, Karliana. "El hombre perverso del siglo XIX en *Mujeres que matan y mujeres que mueren*." *Stichomythia* 8 (2009): 64-70. *Dialnet*. Red. 10 Dic. 2014.
- Sánchez Llama, Íñigo. *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*. Cádiz: Universidad de Cádiz. Servicio de publicaciones, 2001. Impreso.
- . *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid: Cátedra, 2000. *Google Book Search*. Red. 10 Dic. 2014.
- Sánchez Romero, Miguel Ángel. "La Industria Valenciana en torno a la Exposición Regional de 1909." Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2009. Red. 6 Jul. 2015.
- Scanlon, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868- 1974*. Madrid: Ediciones AKAL, 1986. *Google Book Search*. Red. 1 Nov. 2015.

- “Segunda edición.” *La Correspondencia de España* 2545 [Madrid] 5 May. 1865: 3. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 17 feb. 2016.
- Serrano y Sanz, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, desde el año 1401 al 1833*. V.II. Madrid: Tipografía de la “Revista de archivos, bibliotecas y museos”, 1905. *Google Book Search*. Red. 5 Nov. 2014.
- Servén, Carmen. *La mujer en los textos literarios*. Madrid: Ediciones AKAL, 2007. *Google Book Search*. Red. 10 Dic. 2014.
- Simón Palmer, María del Carmen. “Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación.” *Anales de literatura española* 2 (1983): 477-490. Red. 12 Sep. 2014.
- . “La mujer y la literatura en la España del siglo XIX.” *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*. Vol. II, 1986. 591-596. *Dialnet*. Red. 16 Feb. 2015.
- . “La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX.” *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986*. Vol. II, 1989. 91-97. *Dialnet*. Red. 5 Nov. 2014.
- . “Panorama general de las escritoras románticas españolas.” *Escritoras románticas españolas*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Banco Exterior (1990). 9-16. Impreso.
- Sinués, María del Pilar. *El ángel del hogar: obra moral y recreativa dedicada a la mujer*. Madrid: Impr. y Estereotipia Española de Nieto y Compañía, 1859. *Google Book Search*. Red. 14 Mar. 2015.
- . “Escritoras españolas: Joaquina García Balmaseda.” *Álbum de señoritas y Correo de la moda* 422 16-10-1861: 301-302. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 15 Feb. 2016.
- Sirera Turo, Josep Lluís. “El paradigma femenino en el teatro español del siglo XIX.” *Stichomythia* 1 (2003): n. pag. *Dialnet*. Red. 14 Mar. 2015.
- Smith, Andrea. “Joaquina García Balmaseda: desconocida dramaturga decimonónica.” *Stichomythia* 8 (2009): 30-42. *Dialnet*. Red. 29 Sep. 2014.
- Sorando Muzás, Luis. “200 aniversario de la muerte de José Tris — ‘El Malcarau’ — un guerrillero de Gurrea en la guerra de la independencia (1812- 2012).” *A.H.C. Voluntarios de Aragón* (25 Abr. 2012): 1-4. Red. 25 May. 2015. Archivo PDF.
- Subirats, Marina. “Un continente perdido.” *Autoras en la historia del teatro español*. Ed. José Antonio Hormigón. Vol. 1. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España (1997). 15-17. Impreso.

“Tercera edición.” *La Correspondencia de España* 4889 [Madrid] 17 Abr. 1871: 3. *Hemeroteca Digital BNE*. Red. 31 En. 2016.

Thion Soriano-Mollá, Dolores. “Joaquina García Balmaseda: una escritora isabelina al servicio de la mujer.” *Anales de Literatura Española* 23 (2011): 381-403. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 8 En. 2015.

Urruela, María Cristina. “El ‘ángel del hogar’: María Pilar Sinués y la cuestión de la mujer.” *Literatura y feminismo en España, s. XV- XXI*. Ed. Lisa Vollendorf. Barcelona: Icaria Editorial, 2005. 155-169. *Google Book Search*. Red. 14 Mar. 2015.

Vela, Liliana. “Libertad y espacio público en el pensamiento filosófico ilustrado y moderno, o la ciudadanía negada a las mujeres.” *Confluencia* 1.2 (2003): 157- 175. *Biblioteca Digital UNCUYO*. Red. 31 Jul. 2015.

Viñao, Antonio. “La educación en las obras de Josefa Amar y Borbón.” *Sarmiento* 7 (2003): 35-60. *Dialnet*. Red. 25 Jul. 2015.

Vollendorf, Lisa, ed. *Literatura Y Feminismo En España, S. XV-XXI*. Barcelona: Icaria Editorial, 2005. *Google Book Search*. Red. 14 Mar. 2015.

Whitaker, Daniel S. “La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de María Rosa Gálvez.” *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Barcelona, PPU, 1992. 1551- 1559. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Red. 13 Ag. 2015.