

## LA MUJER “ROMÁNTICA” A LA LUZ DEL TEATRO ESPAÑOL DECIMONÓNICO

Por *José Luis González Subías*

El teatro ha sido siempre un espejo en el que se ha visto retratada la sociedad de cada momento histórico y, a su vez, un cuadro en el que dicha sociedad ha encontrado modelos que seguir. La mujer, protagonista ineludible de buena parte de la producción teatral universal de todos los tiempos, se ha visto también retratada en ese pequeño cosmos donde ficción y realidad se confunden; y lo ha sido de múltiples formas. Resulta evidente que los frutos literarios de una sociedad dominada por el hombre habrán estado marcados por una visión de la realidad esencialmente masculina; y la visión de la mujer ofrecida en esta literatura—escrita, no lo olvidemos, de forma casi exclusiva por varones—estará determinada igualmente por esa posición dominante del sexo viril. Esta realidad podría llevarnos a tratar el asunto del papel de la mujer en la literatura—y en concreto, el teatro—adoptando una posición apriorística en la que imagináramos a esta sometida a la voluntad del hombre, víctima de la tiranía despótica de una sociedad machista; y no cabe duda de que tenemos muchísimas muestras literarias que refuerzan esta idea. Pero el papel otorgado a la mujer en la literatura es lo suficientemente rico, ambiguo, contradictorio y polivalente, como para no ser despachado frugalmente con dos o tres frivolidades.

El antiguo debate en torno a la mujer y su papel en la sociedad ha estado presente durante siglos en la literatura española; pero, posiblemente, nunca antes del diecinueve este debate alcanzó la intensidad e importancia que tuvo en la centuria en que se sentaron las bases del mundo actual. El protagonismo de la mujer en la sociedad española y en la literatura se acrecienta de forma considerable en la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en el último cuarto del mismo; pero hay una época anterior a este despegue de carácter prefeminista o profeminista, en la que, de alguna

manera, se sentaron sus bases. La intención de este artículo es acercarnos a esa época, el Romanticismo, y a la visión de la mujer existente en ella, a través del análisis de sus textos teatrales.

## LA MUJER EN EL TEATRO ROMÁNTICO: EL AMOR COMO TRANSGRESIÓN SOCIAL

La presencia de la mujer en la escena se halla ineludiblemente ligada al conflicto amoroso, tema que ocupa el grueso de la producción teatral de todos los tiempos. Y esto no es una excepción en la dramaturgia romántica; antes bien, al contrario. Ermanno Caldera destacó la importancia de *El sí de las niñas* —la célebre obra de Moratín, estrenada en 1806—, advirtiendo que, a partir de su aparición, ningún autor “podía ya ignorar el problema de la libertad de la mujer en lo correspondiente a sus sentimientos” (Caldera: 57). Frente a una mujer sumisa a la voluntad paterna, en lo que respecta a su capacidad de elegir libremente marido, “la mujer del Nuevo Régimen” se presenta como “desenvuelta administradora de sus sentimientos” (57); “vive y actúa exclusivamente en función del amor”. En este comportamiento transgresor, encuentra Caldera “lo novedoso de la mujer romántica” (58). Hay que tener en cuenta, en cualquier caso, que de esta actitud tan aparentemente novedosa podríamos encontrar antecedentes lejanos en la literatura universal; recuérdense, sin rebuscar demasiado, las mujeres presentadas por Boccaccio en su *Decamerón* y, más tarde, el teatro de Shakespeare, tan influido por los asuntos del narrador italiano; o incluso mucho más atrás, en el universo de la mitología clásica.

A principios del siglo XIX, los dramaturgos españoles podían optar—y optaron—por presentar distintos modelos de mujeres en sus obras, aunque siempre dentro de los límites impuestos por una sociedad de carácter patriarcal en la que el varón ejercía el poder. Se afirma que la reina María Luisa, esposa de Carlos IV, pronunció entonces estas palabras, que vienen a poner en sus labios lo que era el pensamiento mayoritario en su tiempo, aceptado por el común de las mujeres: “Soy mujer, y aborrezco a todas las que pretenden ser inteligentes, igualándose a los hombres, pues lo creo impropio de nuestro sexo” (Simón Palmer: 746, Gies 2009: 3). Pero, como ha recordado David Gies, por entonces hay ya mujeres que no “se someten a la ideología dominante” —de ahí las palabras de la reina, claro está—; como pone de manifiesto la figura y el teatro de María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806), por ejemplo (Gies 2009: 4). Esta interesante dramaturga denunció en sus obras “los diferentes modelos de opresión física y psicológica” ejercidos históricamente sobre la mujer; lo que ha permitido a la crítica hablar de la “vocación feminista” de la au-

tora, “allá cuando este término ni siquiera existía” (Establier: 149). En *Safo*, drama trágico estrenado en 1801, Cabrera utiliza a la mítica poetisa Safo de Lesbos para presentar un vanguardista ejemplo de mujer libre, equiparable en su comportamiento a cualquier hombre. Movida por su amor hacia Faón —el protagonista masculino—, sin ningún tipo de represión moral en sus actos, no dudará en quitarse la vida al ser abandonada por este.

Cierto es que el hecho de que este modelo de personaje femenino fuese retratado por una mujer da mayor realce al fenómeno; pero es solo una muestra más de los muchos ejemplos que podrían tomarse de obras teatrales, escritas y estrenadas en los albores del Romanticismo —o, si se quiere, en las postrimerías del Antiguo Régimen y en los inicios de la revolución burguesa—, en las que se pone de manifiesto la aparición de una nueva concepción de la mujer, caracterizada por esa actitud transgresora frente al orden establecido.

Pero puestos a transgredir las buenas normas sociales, no hay mayor transgresión ligada a la moral y al ámbito amoroso que el adulterio; tema que, por supuesto, tampoco era nuevo en la literatura, e irrumpirá con fuerza en las obras teatrales de finales del siglo XVIII para tener una larga y fructífera vida en el XIX. Me refiero, por supuesto, al adulterio femenino; el cual ha sido visto por Josep Lluís Sirera como el primer atisbo de un cambio en la mentalidad con respecto al comportamiento social de la mujer (Sirera: 2). A este respecto, el crítico valenciano muestra como significativo el extraordinario éxito obtenido por la comedia *Misantropía y arrepentimiento*, del dramaturgo alemán Kotzebue, traducida por Dionisio Solís al español en 1800 a partir de su traducción francesa. Frente a la resignación recomendada por Moratín a las malcasadas —como en *El viejo y la niña*—, la protagonista de esta comedia lacrimógena, Eulalia, abandona a su marido y a sus dos hijos para huir con su amante; pero, abandonada después a su vez por este, expiará su pecado con una vida penitente, de carácter casi ascético, siendo finalmente perdonada por su esposo. Como ha destacado el profesor Sirera, lo que mayor escándalo provocó en su tiempo no fue el adulterio de la mujer —asunto no tan novedoso en las tablas—, sino este perdón; poniéndose de manifiesto con su actitud que el público, al igual que la obra, no cuestionaban “ni la institución matrimonial ni la sumisión de la mujer a su esposo” (Sirera: 2).

Los ataques al estado matrimonial —y el adulterio, sin duda, lo era— son frecuentes en el teatro de todos los tiempos; y también en el siglo XIX, donde dicha situación social fue el campo de batalla preferido por defensores y detractores de la mujer para medir sus fuerzas, haciendo aparecer los primeros a esta como víctima de una institución anquilosada e injusta en la que ella representaba el papel de víctima y el hombre el de tirano. Tanto es así que, con motivo del estreno de la obra de Dumas

padre, *Antony* (1836), Mariano José de Larra —un declarado misógino, también es verdad— afirma:

El marido es en el día el coco, el objeto espantoso, el monstruo opresor a quien hay que engañar, como lo era antes el padre. Los amigos, los criados, todos están de parte de la triste esposa. ¡Infelice! ¿Hay suerte más desgraciada que la de una mujer casada? ¡Vea usted, estar casada! ¡Es como estar emigrada o cesante, o tener lepra! La mujer casada en la literatura moderna es la víctima inocente, aunque se case a gusto. El marido es un tirano. (Larra: 383-384).

De ahí que el estado preferido o codiciado por la mujer adulta sea el de la viudedad —recordemos otro mito universal, el de la viuda alegre—; una viudedad, por supuesto, acomodada. Ya en *La fulgencia*, comedia de Rodríguez de Arellano estrenada en Madrid, en 1801, se afirma: “Estas viudas, aunque queden / en la edad la más expuesta, / [...] / al punto que quedan libres, / cierta autoridad ostentan” (Caldera: 63). Pero quizá no haya ejemplo más granado de este modelo de mujer independiente que el presentado por Bretón de los Herreros en *Marcela, o ¿A cuál de los tres?* En esta divertida comedia estrenada en 1831, Marcela, una viuda joven y rica asediada por tres pretendientes que aspiran a desposarla de nuevo, terminará rechazándolos a todos para seguir disfrutando de su libertad, dejando constancia de su negativa opinión respecto al matrimonio en estas reveladoras palabras pronunciadas en la última escena de la obra:

Boda quiere la soltera  
por gozar de libertad,  
y mayor cautividad  
con un marido la espera.  
En todo estado y esfera  
la mujer es desgraciada;  
solo es menos desdichada  
cuando es viuda independiente,  
sin marido ni pariente  
a quien viva sojuzgada.

En opinión de Ermanno Caldera, aunque ya había antecedentes en el teatro español —en especial, del Siglo de Oro— de mujeres fuertes y decididas que se colocan en el centro del enredo, “una pieza en que la dama es la única protagonista” se trata de una situación bastante inusual (63). Efectivamente, sorprende el destacado protagonismo de este personaje femenino, que se apodera de toda la acción y mueve a los hombres a su antojo, como “muñecos” sin voluntad, decidiendo finalmente por

sí mismo lo que más le interesa. Esta situación solo es admisible en el ámbito de la comedia, género teatral donde la “liberación de la mujer” se alcanza de un modo no tan trágico como en el drama romántico, en el que dicha liberación solía llegar con la muerte (Caldera: 63). De hecho, la célebre figura creada por Bretón, quien fuera —es justo recordarlo— un claro defensor de los derechos de la mujer —llegaría a escribir una *Sátira contra los hombres en defensa de la mujeres*, publicada en 1829—, ha sido vista como “precursora de un personaje que será fundamental para un nuevo género teatral, la alta comedia, que llegará a imponerse en la segunda mitad del siglo XIX” (Garelli: 211).

Las palabras de Marcela, a pesar de su privilegiada e inusual posición que le permite escoger por sí misma su camino —gracias a su independencia económica—, ponen de manifiesto una realidad que afecta a la mayoría de las mujeres de su tiempo; la imagen de una mujer sufridora, que debe aceptar esa carga casi como algo consustancial a su condición de género, y cuya única meta consiste en alcanzar un matrimonio lo más ventajoso posible. Además, el hecho de que la mujer solo pueda encontrar la libertad con la muerte del marido no deja de ser significativo, al mostrarnos una sociedad que acepta de forma natural la inferioridad de la mujer respecto al hombre y su pertenencia a este dentro de los lazos del matrimonio. No resulta extraño que surja, en concreto en la comedia —siempre más cercana a la realidad—, una mujer más práctica, que calcula y analiza sus intereses, sopesando con ellos el amor que le inspira un hombre; un nuevo modelo femenino que encontraremos habitualmente décadas después, de nuevo en el ámbito de la comedia burguesa, durante la segunda mitad del siglo.

Las palabras y la actitud de Marcela eran una forma de transgresión, no cabe duda, un acto de rebeldía e insumisión ante el papel adjudicado por la sociedad a la mujer; pero es indudable que será en el drama y la tragedia románticos donde encontraremos las muestras de una mujer transgresora mucho más evidentes; especialmente en las piezas escritas, publicadas y estrenadas en la década de los treinta. En estos dramas —de ambientación histórica todos ellos— no solo encontraremos el consabido adulterio al que antes nos referíamos, sino una amplia gama de mujeres viscerales, apasionadas, fuertes y decididas, que luchan por su amor y llegan incluso a morir por su amado o junto a él. Así ocurre en *Macías* (1834), de Larra, donde Elvira se quita la vida con la daga del trovador, después de haber sido este herido de muerte. En otro drama trágico, *Alfredo* (1835), de Joaquín Francisco Pacheco, asistimos a una pasión incestuosa entre el protagonista y su madrastra, que conduce a este a matar a su propio hermano. Un nuevo caso de mujer adúltera e incestuosa aparece en *El paje* (1837), de García Gutiérrez; e incesto y suicidio volvemos a encontrar en *Doña Mencía* (1838), de Hartzenbusch. Los ejemplos son muy numerosos; no hay

más que buscar y elegir entre los cientos de dramas que se imprimieron y estrenaron en esos años.

Pero añadamos a estos un nuevo “pecado” transgresor de la mujer romántica — por supuesto, acompañada en su pecado por el hombre—; el de la profanación y el sacrilegio. Al hecho de que la protagonista femenina adopte en *El trovador* (1836), de García Gutiérrez, un papel más activo aún que el del propio héroe al intentar liberarlo de la prisión en que se encuentra insinuándose sexualmente a su enemigo, tras haberse previamente envenenado, hay que añadir que esta es, en palabras de Ermanno Caldera, “la primera exclaustrada” del Romanticismo español; “objeto, pues, de mayor escándalo” (62).

Es importante reflexionar sobre un detalle que no debe pasar desapercibido. Como he hecho notar en alguna otra ocasión, “no conozco una sola pieza teatral romántica en la que una relación amorosa, fuera del matrimonio, concluya felizmente” (González Subías: 113). A pesar de la transgresión que supone el comportamiento femenino en estas obras decimonónicas, la enseñanza y el mensaje que se obtiene de todas ellas posee un fondo conservador muy claro: “el amor no tiene cabida fuera del matrimonio, y si este se produce, conducirá a quien lo padezca a su destrucción” (González Subías: 113-114). Por ello, el arrepentimiento o el remordimiento serán una constante en estas piezas, en las que las mujeres todavía se muestran —en la mayor parte de los casos— fuertemente ancladas a la moral dominante. Esta actitud la observó Ermanno Caldera (59) en varias heroínas románticas; desde la Laura de *La conjuración de Venecia* a la adúltera Elvira de *Macías*, la cual, antes de dar el paso sacrílego que la lanzará al pecado, ante los conocidos versos pronunciados por el trovador (“Rompe, aniquila / esos que contrajiste horribles lazos”), responderá:

[...] al recato  
y a mi nombre también, y a Dios le debo  
sufrir mi suerte con valor, y en llanto  
el tálamo regar; si no dichosa,  
honrada moriré. (III, 4).

## LA MUJER “DIVINA”

Todos estos personajes femeninos manifiestan asimismo una acentuada religiosidad; que, como hemos visto, no suele ser freno bastante para detener el impulso humano, pasional, que los mueve. Pero es la suya una religiosidad poco ortodoxa, nacida de una relación más íntima y libre con Dios, que contrasta con la que encontraremos en una época posterior, en que la mujer sigue los preceptos de la virtud

y la honradez propios del catolicismo, desde una perspectiva sin duda mucho más moderada. En cualquier caso, no cabe duda de que la mujer del Romanticismo tiene un elevado componente espiritual frente al hombre y, desde la visión ideal con que esta es retratada en numerosas obras, se muestra humilde y respetuosa ante el Supremo: “Perdón, Dios de bondad, / perdona, sé que te ofendo”, exclama Leonor en *El trovador* (III, 4), tratando de justificar su actitud buscando la comprensión del Altísimo. Es el “ángel de amor” tantas veces citado en la literatura de la época, capaz incluso de redimir al hombre, ligado a una idealización del amor, y por ende de la mujer —de reminiscencias renacentistas—, a los que se otorgan una dimensión divina. En los dramas más característicos del Romanticismo español será frecuente encontrar expresiones del tipo “Ella es un Dios para mí”, como leemos en *Felipe II* (1836), de José María Díaz; o “ángel de Dios en la tierra”, en *Laura o La venganza de un esclavo* (1839), del mismo; por no recurrir a otras obras más conocidas o a los famosos versos del *Tenorio*.

## HIPERSENSIBILIDAD E HISTERIA

Otro importante rasgo presente en los personajes femeninos más característicos del teatro romántico es el de la hipersensibilidad. La mayoría de las heroínas románticas son jóvenes, bellas, dulces, enamoradizas... e hipersensibles. Se ha señalado a Rousseau como creador, en obras como *Nouvelle Héloïse* (1761) y *Émile* (1762), de “un tipo de mujer romántica débil, pasiva”. Esta mujer llorosa, retratada en una posición de inferioridad con respecto al hombre —es conocida la misoginia del filósofo ginebrino—, se trasladará a los dramones sentimentales de finales del siglo XVIII, que se poblarán de mujeres sufridoras y extremadamente sensibles las cuales pasarán después al teatro romántico y crearán lo que algunos autores consideran el “prototipo de mujer romántica exaltada, o sea, delicada externamente, pero apasionada por dentro” (Guardiola: 101); o lo que David Gies ha llamado “la mujer histérica romántica” (2005: 219). En palabras del citado estudioso: “una de las figuras más representativas del drama romántico español es una mujer vestida de blanco, con el cabello suelto, que sufre la obnubilación, la locura o el enajenamiento. Es decir, la mujer histérica” (2005: 215).

Según Gies, a la luz de los tratados de la época, una de cada cuatro mujeres padecía esta patología, vista como propia de su sexo (el término proviene de la palabra griega *hysterá*, que significa “útero” o “matriz”; órgano femenino al que se atribuía la causa de dicha patología); y quienes estudiaron el fenómeno afirmaron que “la causa principal que condiciona la histeria es la feminidad y la causa determinante es el exceso de emoción” (Gies 2005: 216); ingrediente que no será difícil encontrar en el teatro romántico.

Los ejemplos de dramas en los que aparecen mujeres enajenadas o histéricas son muy numerosos en la escena romántica española. Desde el célebre melodrama francés estrenado en 1825 en Madrid con el título de *El abate de l'Epée y el asesinato o La huérfana de Bruselas*, donde hallamos una joven huérfana desvalida cuyo sufrimiento la empuja a la locura (Gies 2005: 217), a multitud de obras teatrales del Romanticismo pleno; como en *Elvira de Albornoz* (1836), de José María Díaz; *Doña Jimena de Ordóñez* (1838), de Romero Larrañaga; *El bastardo* (1838), de García Gutiérrez; *Rosmunda* (1839), de Gil y Zárate; *Laura o La venganza de un esclavo* (1839), de nuevo de Díaz; y tantas otras. Incluso en un período en el que en las tablas españolas comenzaba a imperar un nuevo modelo de mujer, la que el mismo Gies ha denominado “la mujer doméstica realista” (219), podemos encontrar logrados ejemplos de este tipo de personajes femeninos; como ocurre en *La hija de las flores* (1852), de la Avellaneda, o en *María o La abnegación* (1854), de Enriqueta Lozano.

#### LA MUJER VISTA POR LA MUJER: EL TEATRO ESCRITO POR MUJERES

Observemos un detalle: los dos últimos ejemplos citados corresponden a dramas escritos por mujeres, lo que, con honrosas excepciones —como el caso de María Rosa Gálvez de Cabrera—, supone una novedad en nuestro recorrido por la dramaturgia romántica. Una de las principales novedades en la cultura española del siglo XIX es la incorporación de la mujer a las letras; no de una manera esporádica y apenas significativa, como había ocurrido en siglos anteriores con destacadas figuras femeninas de la historia de la literatura española (Santa Teresa de Jesús, Sor Juana Inés de la Cruz, María de Zayas...), sino en una proporción y con una conciencia de profesionalidad equiparable a la de cualquier escritor del sexo masculino. La cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) es el prototipo de este grupo de dramaturgas románticas, que jugaron un destacado papel en la valorización de la figura de la mujer en su tiempo; y junto a ella, o siguiendo su estela, encontramos un destacado número de nombres: Ángela Grassi (1823-1883), Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), la ya citada Enriqueta Lozano (1829-1895) o la también actriz Joaquina García Balmaseda (1837-1911), entre otras.

Aunque la condición femenina de estas literatas podría hacernos creer que su escritura y sus textos presentan unas características diferenciadas frente a los de sus colegas varones, lo cierto es que su obra es muy semejante a la de estos, tanto en la forma como en el contenido. La realidad es que, contrariamente a lo que pudiera imaginarse *a priori*, la visión de la mujer ofrecida en sus obras por estas autoras dista mucho de una actitud pro-feminista; más bien al contrario, podría ser tildada de reaccionaria y profundamente conservadora (con todas las reservas que deben ponerse

al uso de estos calificativos para referirnos a hechos del pasado). Dejando aparte el caso de la Avellaneda, el resto de las dramaturgas citadas representa a la perfección lo que Íñigo Sánchez-Llama denomina el “canon isabelino”; la cultura oficial, “conservadora y nacionalista”, que caracterizó el reinado de Isabel II (Sánchez-Llama: 54); aunque algunas escribieron su obra ya en el período de la Restauración. Estas escritoras románticas intervinieron en la vida pública y cultural del país, llegando a cuestionar y debatir en diferentes ensayos y artículos periodísticos el papel de la mujer dentro y fuera del hogar; pero no fue así en sus obras de creación, donde “convierten a las mujeres españolas en ángeles del hogar de clase media, estableciendo la noción de lo femenino según los valores evangélico-cristianos” (Cornide: 7).

#### LA MUJER BURGUESA: DE “ÁNGEL DE AMOR” A “ÁNGEL DEL HOGAR”

El encumbramiento de la clase burguesa en España, llevado a cabo paulatinamente, a lo largo del reinado isabelino, se pone de manifiesto en la escena con la aparición de un tipo de personaje femenino nuevo: mujeres sensatas, maduras emocionalmente; jóvenes y bellas; pero también humildes, buenas, generosas, prudentes... cualidades muy apreciadas por el público burgués, totalmente alejadas de la impetuosa rebeldía de la Leonor de *El trovador*, por ejemplo.

Estos personajes femeninos, por otra parte, se hallan muy ligados a unos géneros teatrales muy concretos, como son la comedia o la zarzuela, de carácter realista, en los que la clase burguesa —o el público más popular, en su caso— podía verse reflejada con mayor claridad que en los dramas y tragedias históricos.

Bretón de los Herreros, autor de *Marcela, o ¿A cuál de los tres?* (1831) —pieza sobre la que hemos hablado con anterioridad en este trabajo—, ya había plasmado en sus comedias una nueva mujer, muy inteligente, que “aunque tenga que enfrentarse con mil problemas y peripecias, siempre logra salirse con la suya” (Garelli: 208). Será en esta comedia de costumbres urbanas, el género preferido de la ascendente clase media, donde se irá gestando la nueva mujer burguesa que triunfa definitivamente en el teatro español en la segunda mitad del siglo XIX, con el advenimiento de la alta comedia; género cuyo inicio ha sido situado tradicionalmente por la crítica en 1845, con el estreno de *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega.

En esta obra, un desvergonzado donjuán que trata de seducir inútilmente a la esposa de su amigo, saldrá escaldado y humillado de un hogar en el que la virtuosa protagonista —de nombre, Clara— logra vencer al hombre que trata de desestabilizar la felicidad doméstica. Clara representa la mujer perfecta de la época para formar una familia; la perfecta mujer burguesa, al servicio del marido. Un modelo de virtud, pero también una mujer fuerte e inteligente que sabe imponerse a los hombres. Podríamos ver en este

personaje un anticipo de esa mujer que Concepción Arenal retrataría como “mujer del porvenir”: igual al hombre en inteligencia, pero superior a este en moralidad.

Frente a la pasión amorosa que impulsa a las heroínas románticas anteriores y coetáneas, en el universo de la alta comedia el amor pasional cede paso a otros valores y sentimientos, ligados a la estabilidad familiar y al orden social. Estos nuevos valores caracterizan al modelo ideal femenino surgido o afianzado durante el reinado de Isabel II, que, como ha señalado Alda Blanco, llegará a constituirse durante el transcurso del siglo en la norma aceptada para el comportamiento común de las mujeres (Blanco: 12).

En *Una mujer literata* (1851), de Gutiérrez de Alba, se afirma que “el único lugar adecuado para la mujer es la cocina”; y en la misma obra, de una forma menos chusca, se insiste en opiniones que se alinean en una posición semejante: “Dios mismo le manda ser / buena madre y buena esposa”. Estamos asistiendo a la transformación del romántico ángel de amor en el aburguesado y conservador ángel del hogar.

Esta visión del tipo femenino, alejada de la imagen de esa mujer marcadamente espiritual que podríamos hallar en la primera mitad del siglo, es el fruto del ascenso de la burguesía y del triunfo de sus valores, ligados a una mentalidad práctica que, en ocasiones, en su vertiente más negativa, podía conducir abiertamente a un materialismo carente de sensibilidad. En *Lo positivo* (1862), de Tamayo y Baus, la protagonista renuncia al amor a cambio de una desahogada posición económica, partiendo de la lección que le ofrece la experiencia de dos amigas:

Bien presente tengo la distinta suerte que han corrido mis dos compañeras de colegio, Luisa y Elena. La una se casó por amor con un pobre y vive oscurecida, padeciendo molestias y privaciones. La otra dio con un archimillonario; y no hay placer que no disfrute y está siendo la delicia de Madrid. (II, 4).

Difícil será tratar de encontrar rasgos románticos en esta heroína tan interesada, a la que el calificativo de “ángel”, aunque fuera “del hogar”, le vendría algo grande. Se trata de otro de los muchos nuevos tipos femeninos que iremos encontrando en las tablas españolas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX; un período que se aleja ya del propósito y los límites fijados inicialmente en este breve estudio.

Entre la tipología de personajes teatrales del Romanticismo, la mujer tuvo sin duda un papel destacado. De pasiva, débil, indefensa y llorosa, llegaría a convertirse en un ser activo, pasional y decidido, capaz de transgredir, por amor, las leyes de los hombres. Esa superioridad pasional —que en muchas ocasiones lo es también espiritual—, ofrecida principalmente en el ámbito de la tragedia y el drama, presenta otro rostro en la comedia, donde encontraremos otra forma de superioridad femeni-

na: mujeres impulsoras de la acción, superiores a los hombres en inteligencia y, por regla general, también en actitud moral. Sea cual sea el género, y al margen de las variaciones tipológicas que podamos hallar, lo cierto es que el personaje femenino adopta en el Romanticismo un protagonismo nuevo —a pesar de los antecedentes que siempre pueden encontrarse de cualquier fenómeno social y literario—; antesala de lo que será, con el transcurrir de las décadas, plena conciencia y manifestación de su independencia y capacidad respecto al hombre.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENAL, Concepción. *La mujer del porvenir*. Madrid: Ofic. Tip. del Hospicio, 1869.
- BLANCO, Alda. *Escritoras virtuosas: Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Granada: Universidad de Granada, 2001.
- 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)*. *Actas del III Coloquio de la S.L.E.S. XIX*, Virginia Trueba, Enrique Rubio *et al.* (eds.), Barcelona, PPU, 2005, 57-63.
- CORNIDE, Ana I. “El didactismo cristiano en *Lealtad a un juramento* de Ángela Grassi”, *Stichomythia* 8 (2009), 6-18.
- ESTABLIER, Helena. “El teatro de María Rosa Gálvez de Cabrera en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo”, *ALEUA* 18 (2005), 143-161.
- GARELLI, Patrizia. “A modo de prólogo: *Marcela, o ¿A cuál de los tres?*, comedia de M. Bretón de los Herreros”, *ALEUA* 18 (2005), 201-213.
- GIES, David T. “Romanticismo e histeria en España”, *ALEUA* 18 (2005), 215-225.
- GIES, David T. “Teatro y mujer en el siglo XIX”, *Stichomythia* 8 (2009), 3-5.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis. “De *eros* a *thánatos*: La muerte por amor en el teatro de José María Díaz”, *Romanticismo 9. El eros romántico. Actas del IX Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico “Ermanno Caldera”*, Bologna, Il Capitello del Sole, 2006, 107-117.
- GUARDIOLA TEY, María Luisa. *La temática de García Gutiérrez: índice y estudio (la mujer)*. Barcelona: PPU, 1993.
- LARRA, Mariano José de. *Artículos*. Enrique Rubio (ed.). Madrid: Cátedra, 1991.
- SÁNCHEZ-LLAMA, Íñigo (ed.). *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2001.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen. “La mujer lectora”, en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, Víctor Infantes, François López y J.-F. Botrel (dir.), Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez, 2003, 745-751.
- SIRERA, Josep Lluís. “El paradigma femenino en el teatro español del siglo XIX”, *Stichomythia* 1 (2003). En red.