

Las escritoras románticas españolas a la conquista del espacio público

MARTA B. FERRARI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

martabeatrizferrari@gmail.com

*"Contenta en esta vida retirada,
solo lloro un mentor, lloro un maestro,
que á mis ojos mostrare los caminos
que guían de la gloria al arduo templo.
Y así al luchar con fruto, llevaría
mi nombre donde tantos ascendieron,
y á mi frente ciñera los laureles
que otras sienes ostentan cual trofeos
de la lucha gloriosa que emprendieran,
mirando así premiados sus esfuerzos."*

Vicenta García Miranda,

"Recuerdos y pensamientos" (1849)

A Carolina Coronado

1. En pleno auge del barroco, Diego de Saavedra Fajardo en su *República literaria* (1655) sueña un país imaginario habitado por literatos, artistas, filósofos, historiadores, científicos. Sin embargo, las poetisas son duramente reconvenidas y apartadas de esta comunidad del conocimiento:

Doblé una esquina y vi salir de su casa a Safo, las faldas en la mano, huyendo de la ira de su padre. Detúvele y diome muchas quejas de su hija que, divertida en hacer versos, había olvidado los oficios y ejercicios caseros de coser y hilar, que es la ciencia más digna y propia de las mujeres, a quien deben aplicar toda su atención y gloria, y no a los estudios, que distraen sus ánimos, y vanamente presuntuosas de lo que saben, procuran las conferencias y disputas con los hombres, olvidadas de su natural recogimiento y decoro, con evidente peligro de su honestidad (Saavedra Fajardo, 2008; 141).

2. El pasaje sintetiza a la perfección el imaginario que en torno a la mujer con pretensiones intelectuales, dominó los discursos masculinos desde la

antigüedad clásica hasta comienzos del siglo XX¹. En todos ellos, la mujer de letras es concebida como un auténtico agente anárquico que desbarata las leyes burguesas de la domesticidad. El desenfado, la arrogancia y la insolencia vienen a reemplazar a la timidez, el recato y el pudor, desafiando mandatos considerados inapelables e invitando peligrosamente a sus congéneres a la emulación.

3. El argumento sobre el que se apoya el discurso condenatorio contra la mujer de letras es un argumento de índole teológica, la fe en la verdad de un orden eterno que rige la naturaleza de los sexos de manera inmutable. Según este supuesto, la naturaleza femenina está predestinada por la providencia a desenvolverse exclusivamente en el ámbito doméstico; ella ha de ser factor de cohesión social a partir de ese núcleo fundamental que es la familia, ejerciendo su rol de hija, esposa y madre. Pero esta argumentación, además, encubre una trampa en la que la misma mujer quedó muchas veces atrapada, puesto que su destino se presenta revestido de un carácter de sublimidad o trascendencia respecto del masculino, reforzado por el utillaje de un léxico litúrgico. Ella es el ángel del hogar, su misión es un sacerdocio, el hogar es un santuario y ella la vestal que mantiene encendido el fuego del amor. Habiendo fijado un parámetro tan elevado, la conclusión del pseudo silogismo resulta evidente, quien se aleje de ese ideal, será una anomalía, una aberración, un desvío de su sexo, un ser hermafrodita o un animal anfíbio. «Sacar los pies del plato», «apartarse del derrotero marcado» o «salirse de su órbita» son otras tantas metáforas que dan cuenta de la osadía de estas amazonas de las letras que por la sola pretensión de serlo se exponían a las críticas más despiadadas de sus contemporáneos².

4. Efectivamente, el ingreso de las escritoras en la «República de las Letras» fue, como se sabe, muy tardío³. Las prácticas sociales e institucionales que tienen lugar en la esfera pública y que, en el caso de los escritores, actúan como naturales estrategias legitimadoras asociadas a la adquisición de prestigio y capital simbólico (universidades, clubes, vínculos laborales, so-

1 Ya en la antigüedad clásica latina existía el lugar común de la *docta puella*, la joven culta que personificaron Cintia, Lesbia o Delia, las amadas de Propertio, Catulo y Tibulo respectivamente. Estas jóvenes, además de cultas, solían ser pintadas como promiscuas, y sus costumbres y atuendos se alejaban del ideal de la matrona, la mujer casada, honrada y respetable.

2 Para ampliar sobre este tema, cf. Ferrari, Marta B., *Amazonas de las letras*, Rosario, Mar Serena ediciones, 2021.

3 Peter Burke señala que la mujer ocupará un lugar destacado en la República de las Letras recién a mediados del siglo XX (2011; 44).

ciabilidades normadas), estaban vedadas a las escritoras aún en el siglo XIX. De esta limitación nació la búsqueda de vías alternativas como las que a continuación examinaremos. Se trata de sutiles tácticas desplegadas por estas escritoras románticas que, precisamente por su carácter indirecto u oblicuo, lograron imponerse con relativo éxito en un contexto fuertemente hostil a la incorporación de la mujer a la esfera pública. Como veremos, las redes socio-afectivas que ellas van tejiendo revelan un *ethos* compartido –el empleo de determinadas estrategias de autopresentación, la apelación a una retórica común, una misma tonalidad afectiva y un repertorio temático identificable–, que reviste a estos textos del carácter de relatos identitarios. Esta nueva identidad nace, como veremos, de la percepción de atravesar experiencias comunes de aislamiento, incompreensión, postergación o exclusión, en razón de su sexo, en virtud de lo cual, las prácticas poéticas que abordaremos se vuelven significantes al revelar una nueva «estructura de sentimiento» (Williams, 1977) propia de la subjetividad femenina. Esta noción puede arrojar luz sobre los sentimientos y los afectos, sobre el modo en que se vivieron o sintieron las cosas en una época y lugar determinado por parte de una comunidad particular, un fenómeno colectivo emergente que se expresa en la práctica artística a través de subjetividades e interacciones y que delata cambios socioculturales que pueden traducirse en gestos de resistencia o, incluso, de oposición a la cultura dominante y hegemónica. Lo que constituye en sí un factor de progreso hacia la modernidad.

1. Las redes como estrategia de promoción: la sociedad de las poetisas

5. Una de las entradas posibles para abordar el profuso panorama de escritoras españolas de mediados del siglo XIX en España, es el entramado de redes que existieron entre todas ellas. En verdad, una doble entrada, por el hecho de pertenecer a ese fenómeno de confluencia generacional, genérico y estético que constituyó el «canon isabelino» (Sánchez Llama, 2001; 20) y por la forja de una suerte de «hermandad lírica» (Manzano Garías, 1969; 1-29), basada en la solidaridad, promoción literaria y apoyo mutuo, motivado en la necesidad de compartir espacios de sociabilidad femeninos para enfrentar los prejuicios que amenazaban al género. Lejos de constituir una suma de individualidades marginales, la confluencia de este grupo de mujeres escritoras nos invita a estudiarlas como un auténtico colectivo que va

ganando paulatino protagonismo en la escena literaria española de mediados del XIX, así como a indagar en las múltiples interrelaciones sostenidas entre todas ellas, desde los vínculos afectivos y epistolares hasta los literarios y profesionales.

6. Las redes tanto políticas como artísticas forjadas por la pionera Carolina Coronado en Madrid incluyeron un sinnúmero de nombres masculinos que oficiaron en ocasiones como auténticos mentores y mecenas, pero paralelamente la escritora fue consolidando un estrecho vínculo con otras mujeres unidas por la amistad, por el género y el oficio. Estas redes, aunque informales, fueron sin embargo tan duraderas como productivas. A la conformación de las mismas, ella dedicará un visible esfuerzo de coordinación y gestión, algo que redundará en la visibilización y promoción de muchas escritoras españolas que no habían gozado del lugar privilegiado –ni del capital simbólico– que la escritora extremeña supo tempranamente conquistar para sí. En un medio altamente resistente cuando no refractario a la incorporación de la mujer, esta labor hacia sus congéneres resultó clave para la habilitación y el desarrollo del proyecto creador de más de una escritora de la época. Cabe señalar, además, que estos vínculos excedían los intereses puramente literarios y comprometían algunas cuestiones de políticas públicas como lo demuestra la iniciativa compartida con otras literatas en la lucha por la abolición de la esclavitud en las colonias españolas de América.
7. Coronado fue, como decimos, pionera en el armado de este entramado de amistades románticas. Ya a finales de 1844, en una carta a Juan Eugenio Hartzenbusch, aludía al prestigio literario que muchas de sus congéneres le reconocían, hecho que se traducía en pedidos formales de corrección y promoción de sus obras, colocándola en una posición equivalente a la que el reconocido escritor madrileño ocupó inicialmente respecto de su obra. En este sentido, los textos ensayísticos que componen su «Galería de Poetisas Españolas Contemporáneas» (*La Discusión*, 1857) resultan sumamente interesantes para comprender mejor el posicionamiento de la propia Coronado en el campo intelectual de su época, y no sería exagerado definirla como la primera antóloga de poesía femenina en España. Tanto la elección de las escritoras (Josefa Massanés, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ángela Grassi, Robustiana Armiño, Vicenta García Miranda), a las que denomina cariñosamente «mis queridas poetisas» en un claro gesto de íntima apropiación, como lo que dice de cada una de ellas es altamente revelador de sus propias estrategias de conquista del campo-(Coronado, 1999; 159). Sin osa-

dos pronunciamientos respecto del ideario masculinizante apuesta aquí por un camino intermedio, conciliador, el que reconociéndole a la mujer el derecho a expresar su genio –un don otorgado por Dios–, no descuida su rol dominante dentro de la sociedad: ser esposa y madre. Contentándose con la conquista de ese solo derecho, Coronado refuerza la convencional autolimitación femenina.

8. Pero el de Coronado tampoco fue un caso aislado, María del Pilar Sinués también dedicó un esfuerzo similar a su proyecto editorial titulado «Escritoras españolas» que fue publicando por entregas en el *Álbum de señoritas y Correo de la moda* entre febrero y diciembre de 1861. Allí vuelve a dedicar un artículo a cada una de las poetisas de la *Galería* (incluida la misma Coronado), y suma algunos nombres como los de Dolores Cabrera y Heredia, Joaquina Balmaseda, Faustina Sáez de Melgar y Enriqueta Lozano de Vilchez⁴.
9. La consolidación en España de una sociedad moderna, liberal y secular fue un complejo proceso de luchas y contradicciones, avances y retrocesos, que recién comenzaría a concretarse con la Revolución de 1868 y el Sexenio democrático que le siguió. Muchas de estas vacilaciones son dables de advertir en la propia escritura femenina de la época que oscila entre proclamas o alegatos feministas –pensemos en la primera y combativa Carolina Coronado– y las propias autolimitaciones que exhiben sus discursos en torno a una emancipación femenina que superara el mero derecho a la instrucción y renunciara al coto cerrado de la complaciente e inofensiva domesticidad. Sin embargo, la producción mayoritariamente periodística y narrativa de este colectivo será la que permita aún de manera incipiente, la profesionalización de la mujer escritora en España; en este sentido, las décadas centrales del siglo XIX se revelan cargadas de significación dentro del desarrollo histórico que lleva a la conquista moderna de la igualdad.

4 Sinués hace referencia explícita a los textos de Coronado pero los sitúa en la contemporaneidad de sus escritos; afirma: «está escribiendo hoy su *Galería de poetisas contemporáneas*, que da á luz en *La América* y que es un trabajo concienzudo y de gran mérito.» Evidentemente se refiere a la reproducción llevada a cabo en 1861 de los textos ya publicados en 1857. Pero hay una voluntad de emparentar ambos trabajos; dirá: «no son sus artículos como el presente, ni como los que le han precedido y han de seguirle. Los de Carolina son más estensos, y consagra á una misma autora dos ó tres, tomándose el desagradable trabajo de juzgar las obras de nuestras escritoras, para lo cual se necesita todo el tacto y buen sentido de que la eminente poetisa está dotada». (Sinués, 1861; 4-6)

10. Por otra parte, la denominada «hermandad lírica», expresión acuñada por el presbítero extremeño Antonio Manzano Garías, da cuenta de otro fenómeno de aglutinamiento, el que se verifica entre varias personalidades femeninas del período romántico. La existencia de esta «hermandad lírica» se manifiesta con indudable evidencia en el variado y nutrido corpus de textos que vinculan de una u otra manera a estas escritoras entre sí. El trazado de estas interrelaciones va articulando una auténtica red que atraviesa todos los formatos discursivos, desde el epistolar –«Cada nueva firma femenina al pie de alguna poesía aparecida en las revistas literarias intrigaba a las otras poetisas, que se ponían en relación epistolar con ella» (Manzano, 1969; 4)–, pasando por las reseñas publicadas en revistas y periódicos, hasta los poemas dedicados, los prólogos a las obras reunidas e incluso las notas necrológicas⁵.
11. Manzano Garías se refiere a la prodigiosa década de 1840 y exclama: «¡Felices años los de esta década, en la que estaban de moda ‘los genios desconocidos’ y una oda, en el sentir de don Juan Valera (más si era de una poetisa), era talismán que abría todas las puertas y daba acceso a todas las redacciones de semanarios y revistas literarias que tanto pululaban por entonces!» (Manzano Garías, 1969; 301). En este sentido, como bien recuerda Carmen Fernández-Daza, el caso de Vicenta García Miranda resulta paradigmático puesto que su popularidad se debió al contacto con Carolina Coronado, su coterránea, una auténtica animadora e impulsora de las inquietudes artísticas de otras muchas escritoras, que le enviaban sus pioneros trabajos poéticos y a las que les permitió la publicación en revistas literarias de diferentes regiones de España (Fernández-Daza, 2008; 53-78).
12. Al referirse al período romántico, Claudio Maíz señala que las tramas culturales del momento se pueden estudiar desde tres focos: los lugares, los medios y las redes entre intelectuales (Maíz, 2013; 24). Efectivamente, las publicaciones periódicas metropolitanas fueron los vehículos materiales que posibilitaron la gestación de estas redes. Se trató de periódicos destinados a un lectorado femenino (en muchos casos dirigidos por hombres), que daban cuenta de la incorporación de la mujer al mundo de la cultura impre-

5 Susana Zanetti estudia estos productivos fenómenos de religación –lazos, tramas entre textos, agentes y lecturas– en relación con la modernización en América Latina, y afirma: «La religación supone la quiebra del aislamiento, y para ello hacían falta bases materiales para vehicularla y una mentalidad moderna» (Zanetti, 1994; 7).

sa, al tiempo que exhibían aunque tímidamente, una voluntad de intervención en la escena pública.

13. En un texto en prosa de 1845, recientemente rescatado del olvido por Carmen Fernández-Daza, Carolina Coronado se refería a este momento fundacional del surgimiento de una «sociedad de poetisas», sociedad «naciente y mínima» surgida de la necesidad femenina de desahogo y consuelo que hallaba en los vínculos amistosos su mejor vía de concreción (Fernández-Daza, 2022; 209). Resulta extraordinariamente revelador el grado de conciencia que la escritora extremeña tenía del alcance de estrategias como ésta, nacidas de una necesidad común o de una «mirada recíproca», para decirlo en sus palabras. Estas incipientes redes de doble signo –tanto literarias como afectivas– se asentaban en una suerte de comunidad de conciencias, esa «dulce y sencilla intimidad de pensamientos», en la que «las jóvenes que la componen se comprenden a veces sin hablarse». En esta «familia de cariñosas hermanas», dirá Coronado, la emergencia «de una nueva cantora, produce una sensación de alegría en los corazones de todas, comparable solo con la pesadumbre que les ocasiona la pérdida de otra»⁶.

2. Los poemas dedicados

14. Más allá de los muchos poemas dedicados al tópico de la amistad⁷, a algún miembro puntual de la familia o al colectivo de las poetisas, llaman la atención los innumerables poemas dedicados a otras tantas poetas con nombre y apellido identificable, que tejen intertextualmente una vasta red de versos propios y ajenos⁸. Se trata de poemas epistolares o de epístolas en

6 Isabel Román Gutiérrez cuestionará el sentido de esta hermandad lírica, a la que define como una «maniobra de legitimación» cuyo sentimiento de fraternidad «solo se proyecta en el ámbito público» ya que «en la intimidad la sororidad es una pura estrategia de cara a la inclusión de las escritoras en el campo literario» (Román Gutiérrez, 2021; 153). En este mismo sentido, Claudio Maíz analiza la «energía emocional» que atraviesa estas escrituras del yo bajo la modalidad del doble discurso (Maíz, 2017; 47).

7 Fernández-Daza se refiere, por ejemplo, a los poemas de García Miranda dirigidos a sus amigas, y nacidos «a petición de las interesadas, durante o tras los paseos que disfrutaba con ellas en los campos o alrededores de Campanario»: «De paseo con mi amiga Ángela», «A mi amiga Rosa», «Volviendo de paseo ese mismo día», etc. Asimismo alude a «un grupo de epístolas poéticas en las que amigos o amigas incógnitos, que son un desdoblamiento del yo de la autora, escriben fabulosamente a García Miranda, y ésta a todos contesta en el mismo tono epistolar» (Fernández-Daza; 2008; 66-71).

8 En un interesantísimo estudio, Mónica Burguera se refiere a este fenómeno como a «la cacofonía de voces entrelazadas» (Burguera, 2011; 71).

verso, en la línea de algunos autores de la Ilustración⁹. Cuando hablamos aquí de poemas dedicados o de poemas dedicatorios (como también se los denomina) nos referimos a esos textos que extreman la función apelativa del lenguaje guiados por una clara voluntad de acercamiento entre ambos polos de la enunciación. Esta proximidad entre el sujeto y el objeto que ape- la al ejercicio de la nominación genera una cercanía cordial entre el yo que escribe y el tú que lee, inscripto, a su vez, en la trama textual.

15. Posiblemente se trate de la continuación en verso de un intercambio epistolar previo entre las agentes involucradas. El gesto que supone el poema dedicado es revelador también de determinadas apuestas que involucran a otros agentes del campo intelectual. Esta práctica es central en la construcción de redes femeninas en tanto exhibe, es decir torna pública, una relación tanto afectiva como profesional que presumimos preexistente en el ámbito privado. En algunos casos, además, funciona como un invite y obliga al destinatario del poema dedicado a brindar una respuesta que adoptará la misma retórica y molde expresivo, proporcionándole la ocasión de lucir sus propias herramientas dialécticas.
16. La isabelina es una época en la que el mercado de las obras femeninas está en pleno proceso de reconocimiento por parte del lectorado masculino. En este sentido, la matriz panegírica o encomiástica de muchos poemas dedicados actúa como una estrategia mediante la cual se busca instalar, a modo de espejo reflectante, el reconocimiento de la propia escritura femenina. El discurso panegírico pertenece, como se sabe, al género epidíctico de la antigua retórica clásica (Aristóteles, 1971; 45)¹⁰. Como género demostrativo tiene por objeto ensalzar, a través de la alabanza, las virtudes de una persona destacando su valor, sabiduría, generosidad y sentido de la justicia, es decir la nobleza de su carácter. Pero cuando estas notas se leen en clave de género sabemos que se nos está hablando quizá menos de la destinataria que de la propia emisora.
17. En este sentido, estos poemas dedicados se pueden leer en la intersección entre el discurso encomiástico o laudatorio y la vasta tradición de la epístola en verso, un género que responde a la conocida definición de Cicerón «*conloquia amicorum absentium*», una «conversación entre amigos

9 La propia Amalia Fenollosa en una carta a Balaguer habla de «poesía epistolar» (Fortuño Llorens, 2020; 141).

10 Lausberg considera significativamente a la retórica epidíctica de alabanza como a un «discurso solemne muy próximo a la poesía» (Lausberg, 1975; 24).

ausentes» nacida como mensaje pretendidamente oral, remedo de la imposible charla en presencia (Cicerón, *Filípicas*, 2.7). Naturalmente, estamos, una vez más, frente a una convención literaria. Mientras la carta conserva la índole íntima y personal y presupone un único lector que es su destinatario, la epístola está dirigida a un vasto público, el lectorado posible del texto en cuestión. Sin embargo, conservará de la primera la impronta pretendidamente oral, la flexibilidad conceptual, la huella autobiográfica y el tono emocional (Williams, 1985; 1-30).

18. El intercambio epistolar privado –como bien lo estudia Meri Torras– funcionó, junto con las prácticas de sociabilidad de los salones, como un instrumento que posibilitó a las mujeres escapar de la reclusión doméstica. Fueron territorios fronterizos de transgresión que les permitían desarticular el binomio público-privado (Torras 2011; 69)¹¹. Creemos que el caso aquí en estudio, el de los poemas dedicados, pertenece también a ese terreno o zona de cruce entre lo privado y lo público, lo biográfico y lo ficcional.

3. El *Álbum amicorum*

Álbum de ignorado origen,
¿por qué mi firma reclamas?
firma y versos a las damas
son cosas que no se exigen.
[...]
Pero haciendo concesiones
a este tiempo de locura,
alteraré tu blancura
con desiguales renglones
y entre firmas de valía
que guardas ya con empeño,
echa la culpa a tu dueño,
de que figure la mía. Emilia Pardo Bazán (1871)

19. Para continuar asediando este fenómeno de los poemas dedicados, quizá resulte productivo pensar en otra práctica social muy popular en la primera mitad del siglo XIX, que nace íntimamente vinculada al creciente desarrollo del mundo editorial y que atrajo especialmente al público feme-

11 La autora se referirá concretamente a la publicidad de la correspondencia privada como práctica habitual en los salones: «circulaban copiadas de mano en mano entre los miembros del círculo de iniciados» (Torras 2011; 240). Asimismo resulta incitante la directa vinculación que establece en su tesis entre «género epistolar» y «género femenino», especialmente desde el siglo XVII francés (253-254).

nino poniendo también en contacto espacio público y privado, me refiero a los álbumes románticos. El llamado *album amicorum* o libro de amigos constituyó un fenómeno cultural que, como bien señala Vanesa Miseres, combinaba escritura con sociabilidad –muy probablemente circulara entre los miembros asistentes a las tertulias–, creando una auténtica «comunidad femenina» entre las élites letradas (Miseres, 2018; 9). Se trató de un objeto de autoría colectiva y naturaleza heterogénea, con sentido antológico y una circulación que traspasaba sin conflicto los frágiles límites de la esfera privada para acceder muy pronto al ámbito de la publicación (Palenque, 2019; 93).

20. Leonardo Romero Tobar fue uno de los primeros en señalar la relevancia del estudio del objeto álbum para conocer mejor la historia de la poesía española del XIX. Sitúa su surgimiento en la década de 1830, en pleno auge del Romanticismo, y lo define como «un manuscrito constituido por textos autógrafos de diversos escritores al que se incorporan materiales pictóricos y musicales y que tiene como finalidad el elogio de la dama destinataria y dueña de la pieza» (Romero Tobar, 1990; 79).
21. Son múltiples y variados los modos en que estas escritoras del XIX español se vinculan con el artefacto «Álbum». Uno de los álbumes personales autógrafos que se conservan es el de la poeta Joaquina García Balmaseda (1863), integrante como ya mencionamos del llamado «canon isabelino» y que sucederá en 1883 a Ángela Grassi en la dirección del periódico *El Correo de la moda*. En él abundan los poemas laudatorios de la propia Ángela Grassi, de Amalia Domingo Soler y de Joaquina Alcalá junto a los de Juan Eugenio Hartzenbusch o Ramón de Campoamor¹². También encontramos algún poema de María del Pilar Sinués en el *Álbum de la señorita Doña Juana García H. de Agüero*, compuesto entre 1853 y 1888; por su parte, en el *Álbum de Julia de Asensi* (1874) hallamos dos poemas autógrafos de Concepción de Estevarena y de Rosario de Acuña. E incluso Gertrudis Gómez de Avellaneda aporta su contribución poética en el *Álbum de Tomasa Bretón de los Herreros* (1842-1874).
22. Pero, sin duda, el caso de Carolina Coronado es el más representativo de este fenómeno que nos permite estudiar las relaciones interpersonales

¹² Joaquina Alcalá de la Calle fue usual colaboradora junto con la misma Balmaseda de *El Álbum de la mujer*, dirigido por Concepción Gimeno. Tanto Alcalá como Rosario de Acuña colaboraban en *El Correo de la moda*, dirigido primero por Grassi y después por Balmaseda. El tejido de esta red de relaciones era, como se advierte, muy sólido.

de la época¹³. En la edición de sus *Poesías* (1852), encontramos un vasto apartado titulado «En varios Álbumes» (sic) que consta de casi cincuenta poemas escritos en diversos álbumes, entre ellos «En el Álbum de la señorita Armiño», prueba evidente de cuán habitual era que estas escritoras pertenecientes al canon isabelino pusieran su firma o escribieran poemas por solicitud en álbumes ajenos. No sería de extrañar, entonces, que algunos de los poemas dedicados que aquí estudiamos hayan surgido en este contexto de amistades literarias, y que posteriormente hayan pasado a la prensa dando cuenta de la reversibilidad entre esfera pública y privada.

23. Evidentemente la práctica del álbum de amistad estaba tan extendida en la España romántica que la propia Coronado se refiere a ellos como a «hijos del demonio», «una calamidad de nuestros días» (Coronado, 1852; 129), e incluso escribe un poema significativamente titulado: «En un Álbum que llegó después de haber firmado otros cuatro aquel día», y que dice así:

¡Vive Dios que es el siglo diez y nueve
de Álbumes tan fecundo semillero,
que a formarlos parece que se atreve,
el mismo Satanás hecho librero!
Así cuando al infierno se los lleve
para quemar allá a todo coplero,
luciremos con luces tan brillantes
que chispas brotarán los consonantes. (Coronado, 1852; 125)

24. A juzgar por la muestra que nos ofrece Coronado, los poemas incluidos en los Álbumes dan cuenta de una amplitud de motivos y de registros que abarcan desde los de inspiración religiosa acompañando láminas alusivas, pasando por los necrológicos y los de homenaje, hasta llegar a los amistosos; poemas de ocasión, circunstanciados, que ostentan una retórica propia y que recorren todos los tonos, desde el elevado y fúnebre hasta el irónico y jocoso como el titulado «En el álbum de una que no quería más que la firma» y en el que la poeta extremeña despliega su habitual ingenio: «Ruégame que sin enojo/ estampe mi firma aquí;/ tomo la pluma, la mojo,/ sacúdola y hago así» (Coronado, 1852; 128). Destacan, asimismo, en este

13 También Gertrudis Gómez de Avellaneda y Emilia Pardo Bazán contaron con sus respectivos álbumes de autógrafos (Miseres, 2018; 9-27). De la primera se conserva también un poema en el *Álbum de María de los Dolores Perinat y Ochoa* (1838-1855). Por su parte, Concepción Gimeno eligió este singular dispositivo para titular las dos publicaciones que dirigió, *El Álbum de la mujer* (1883-1887) y *El Álbum iberoamericano* (1890-1909), y hasta le dedicó un artículo, «La mujer y el álbum» en el que, siguiendo a Larra (1835), los identifica: «Un álbum es un libro que consta de muchas páginas. ¿Acaso no consta de muchas la vida de una mujer?» (Gimeno, 1887; 147).

corpus los ejercicios poéticos, textos compuestos *ad hoc*, siguiendo pautas y exigencias formales que revelan lucimiento personal, destreza y dominio técnico del oficio, así como los que reflexionan sobre el propio género del álbum en un claro gesto autorreferencial.

25. Al igual que en los poemas dedicados que veremos a continuación, en todos ellos hay una clara voluntad por exhibir el nombre de autora –la firma en tanto signo material irrefutable de identidad–, e inscribirlo a la vez como objeto de la escritura ajena porque, tal como señalamos previamente, muchos de estos poemas entran en un juego dialógico con otro que será su réplica o contestación. Tampoco se escapa el alcance del uso estratégico de emparentar el propio nombre con el de un autor consagrado, como leemos, por ejemplo «En un álbum donde hallé la firma de Hartzenbusch»: «Pues que podemos escoger asilo/entre estas hojas y á ninguno agravio,/ quiero elegir la vecindad de un sabio» (Coronado, 1852; 159).
26. Pura Fernández afirma que el concepto moderno de autoría implica un escenario de autoridad letrada y de responsabilidad legal, y que es en el siglo XIX cuando se promulgan las principales leyes de propiedad intelectual y se regulan las relaciones empresariales entre los agentes que componen el circuito del libro (Fernández, 2017; 3).
27. Si bien el reconocimiento económico sobre los frutos del trabajo intelectual no parece haber estado entre las prioridades de estas escritoras isabelinas, el caso de Coronado resulta, una vez más, emblemático. Más allá de la ostensible insistencia en la «firma» en tanto signo material de identidad, ella hace un poderoso llamado de atención sobre el derecho de la mujer escritora a decidir qué es lo escrito para circular por la esfera privada de la amistad y la familia, y qué lo que está concebido como obra artística pública, reclamando como lo hace en 1858 en carta al Director de *La Época* (Coronado, 1999; 340-343) los mismos derechos para la mujer escritora que para un político que escribe. Gestos como éste dan cuenta de la firme decisión de ejercer sus derechos individuales, transformándola en una indiscutida referente en la construcción del concepto moderno de autoría: voluntad de intervención política y social, decisión de ser escritora y conciencia de la importancia del nombre y la imagen de autora constituyen los pilares sobre los que se gestará la figura moderna de la artista.

4. La retórica afectiva

¡Tierna amistad! Tú que eres
más constante que el amor
[...]
¡Amistad! lazo sagrado
que mis penas alivió:
eres tú tan necesaria
como á el árbol el verdor,
como las yerbas á el prado,
como á las mieses el sol.
Y á quien no alumbró en su vida
tu brillante resplandor,
de la dicha verdadera
nunca el aroma aspiró. Manuela Cambronero,
«A mi amiga, la Srta. Agustina Villoria» (1852)

28. La retórica afectiva que exhiben estos poemas dedicados gira en torno a un tropo común, la hipérbole, el exceso. La invariable exageración atraviesa la mayoría de estos discursos y se manifiesta en el tono alto, la intensa efusividad emocional, cierto énfasis declamatorio y un empleo de calificativos que busca destacar tanto el objeto de encomio como el sentimiento expresado. Al mismo tiempo estos textos se apropian de la retórica de la complicidad y la confianza y despliegan una escenografía de la confidencialidad, remedos de la carta privada propios de estas derivaciones del género epistolar en el ámbito literario público¹⁴. Pero hay, además, como ya señalamos, un énfasis puesto en la ostentación del nombre propio –tanto el de la autora como el de la destinataria–, recursos todos que, a diferencia de los apodos literarios del XVIII que enmascaraban la identidad en un simulacro de anonimidad, apuntan, en cambio, a reforzar la común identidad femenina, una afinidad de género compartida.

29. Marina Mayoral será quien aborde este fenómeno en un ensayo pionero titulado «Las amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos» (1990), que se reformularía poco después en su aporte al volumen *Historia de las mujeres en Occidente* (1993), bajo la dirección de Georges Duby y Michelle Perrot. Mayoral hace partir las formulaciones líricas de estas escritoras de los modelos culturales dominantes, es decir, los propuestos por la tradición masculina. De aquí deriva, según la autora, esa ambigüedad o

¹⁴ Isabel Román Gutiérrez estudia el epistolario Sinués/Díaz y concluye que «en la autorrepresentación pública femenina la hermandad parece mostrar una irreprochable cohesión» mientras «en la intimidad epistolar se descubren importantes fisuras» (Román Gutiérrez, 2021; 160).

equivoco a la hora de plasmar el vínculo afectivo femenino que se apropia de las pautas retóricas de la poesía erótica masculina:

Encontramos manifestaciones de admiración, de elogio, de apoyo, de advertencia, de agradecimiento, pero también de celos, de reproche, de resquemor, de desdén. Hay cariño en estas relaciones, hay dolor [...] y hay un sentimiento que no veo otra manera de nombrar sino con la palabra que ellas mismas utilizan: amor [...], se llaman unas a otras «vida mía», «ángel mío», «alma mía», «hermosa mía», «mi bien», y utilizan expresiones como «abrazarse con pasión», o el adjetivo «ardiente» para calificar sus manifestaciones de cariño. A esto hay que añadir cierta ambigüedad en la índole misma de los sentimientos expresados (Mayoral, 1990; 44).

30. Varios años más tarde, Bárbara Zecchi rebatirá la clave de lectura propuesta por Mayoral, la idea de que estas poetas se apropian del discurso erótico masculino y, en consecuencia, al asumir el rol del amante, el destinatario del poema resulte necesariamente femenino. Zecchi afirma: «el objeto poético no es una mera reproducción de la musa masculina sino una mujer concreta con nombre y apellidos». Y se pregunta: «Si se tratara de mera reproducción ¿por qué personalizar tanto los poemas?» (Zecchi, 2002; 43). Resulta interesante la lectura de Zecchi porque, además de habilitar al deseo sexual entre iguales como clave interpretativa de los poemas, coloca en un primer plano la cuestión de la firma y del nombre propio, un sello identitario que actúa como gesto decididamente moderno.

5. Amalia Fenollosa/ Manuela Cambronero/Vicenta García Miranda¹⁵

31. En este apartado final, abordaremos sólo un caso representativo de los múltiples diálogos poéticos existentes, y que involucra a tres poetas, una catalana, una gallega y una extremeña. Si atendemos a sus respectivos lugares de procedencia fácilmente comprendemos la amplitud de este fenómeno que atravesó toda la geografía de la península; un conjunto de mujeres cuya edad oscilaba entre los veinte y los veintiocho años, que cultivaban diversos géneros, aunque la poesía ocupara un lugar de privilegio, y que supieron convertir a las publicaciones periódicas a las que tenían fácil acceso en auténticas plataformas de lanzamiento de una voz conjunta.

¹⁵ La relación que Fenollosa mantuvo con Cambronero está documentada en el epistolario y en las dedicatorias no sólo de los mutuos poemas sino también de alguna novela (Miralles, 1995; 62).

32. Si bien su órbita de influencia fue prioritariamente la zona de Cataluña, Amalia Fenollosa (Castellón de la Plana, 1825 - Barcelona, 1869) publicó sus poemas en múltiples revistas distribuidas por todo el territorio español¹⁶. Santiago Fortuño, un estudioso de su obra, señala el papel relevante que tanto Víctor Balaguer (director de varios periódicos de Barcelona) como Joaquín Borao (figura destacada de la vida cultural y política del Romanticismo) tuvieron en la promoción literaria de la autora.
33. Bajo el título «Penas del corazón» y dedicados «a su querida amiga y hermana Manuela Cambroneró», aparecen publicados cuatro poemas en el periódico *El defensor del bello sexo* del 22 de febrero de 1846¹⁷. Se trata de composiciones de variada estructura formal que van desde el serventesio, pasando por la lira y la cuarteta hasta la copla de arte mayor. Son poemas apelativos en los que el tono dominante de la *lamentatio* propio del género elegíaco busca al tú para poder elevar una queja compartida. De este modo la voz femenina aglutina en los vocativos empleados –«hermana», «querida», «dulce amiga», «poetisa»– aquello que la une a otra mujer en un padecimiento común: «Todo es penar, hermana, en este suelo/ donde nacimos para mal las dos;/ ambas vivimos con el mismo anhelo,/ ambas volamos de la dicha en pos» (Fenollosa 1846; 113)¹⁸.
34. La sentimentalidad romántica encarnada en la voz del sujeto poético enfrenta, una vez más, realidad y deseo; «afán», «anhelo», «sueños», «ilusión» son algunas de las muchas formulaciones del deseo romántico que confronta con una escenificación del «dolor», la «pena», la «maldad», el «pesar». Pero esta identificación se sostiene, a su vez, en una misma autofiguración, extensiva a todo el género femenino, la de ser mujeres soñadoras, sensibles y sobre todo, amantes. Y todavía hay algo más poderoso que une en relación cordial y cómplice a estos dos polos de la enunciación poética, su condición de escritoras: «El sarcasmo que encontramos/ las poe-

16 Enrique Miralles señala que la pléyade de poetisas presentes en la revista barcelonesa *El Genio* es de doce, y que «la que reúne más composiciones es la castellonense Amalia Fenollosa» quien «figura como autora de once poemas más una novelita, *El premio de la virtud*» (Miralles, 1995; 57-59). Por su parte, Santiago Fortuño recoge cerca de veinte publicaciones españolas en las que colaboraba la poeta de Castellón (Fortuño Llorens, 2020; 133-134). Casi todas estas colaboradoras (Coronado, Fenollosa, Cambroneró, Grassi, Armiño, Gómez de Avellaneda, Cabezudo) se incluyen en la Antología *El Pensil del Bello Sexo* (1845), dirigida también por Víctor Balaguer.

17 Varios críticos señalan que ya habían sido publicados en *El Bazar literario*, p. 9 en 1845. No me ha sido posible acceder a dicha publicación.

18 Aunque con signo inverso, resuena en este poema un eco del dedicado por Espronceda a Carolina Coronado.

tisas por doquier,/ que si un nombre nos formamos/ es para más padecer». La tónica oposición entre razón y locura –son reiteradas las figuraciones de la mujer como «insana» o «delirante»– se replica también en el conflicto entre libertad y fatalismo que ocupa un lugar central en la retórica poética de Fenollosa, al extremo de rematar sus poemas con el anuncio de su propia muerte: «Y sobre la tumba que espera la insana/ derrama te ruego tu llanto de amor».

35. Esta retórica que se escribe al filo de lo mortuario es retomada pocos años después por la extremeña Vicenta García Miranda (Campanario, 1817-1877), quien en su libro *Flores del valle* incluye dos extensos poemas dedicados «A mi querida amiga la Srta. Doña Amalia Fenollosa»¹⁹. En estas octavillas dialoga intertextualmente con la obra poética de su amiga y en particular con el verso asertivo de Fenollosa «Todo es maldad en el mundo», verso que reformula al aludir «A esta tierra maldecida», proponiéndole a la poetisa y amiga una huida hacia un más allá que podemos comprender tanto como un viaje hacia una Arcadia literaria como una invitación a una muerte conjunta que las conduzca a un paraíso cristiano: «Este mundo de ficciones/ abandonemos sin pena» (García Miranda, 1855; 160)²⁰. Lo que resulta interesante de la argumentación empleada por García Miranda para convencer a la cantora Amalia –«mi vida», «dulce hermana»– de emprender juntas esa huida liberadora es que toda ella se basa en una evaluación negativa del género masculino: «Deja, poetisa, esos hombres/ que nuestro amor no comprenden/ porque ellos jamás se encienden/ en tan activa pasión». De este modo, deja en claro que la mujer posee un conocimiento del hombre que aquél no posee respecto de ella. La mujer como sujeto de su propia escritura logra, de este modo, posicionarse por sobre las usuales figuraciones minorizadoras del discurso masculino. Asimismo, García Miranda asienta dicha superioridad en el culto a la amistad, como potencia exclu-

19 Al pertenecer al Liceo Artístico y Literario de Badajoz, García Miranda entabló vínculos con hombres y mujeres unidos por similares inquietudes culturales, conoció novedades editoriales y contactó con otras escritoras con las que sostuvo relaciones amistosas, Amalia Fenollosa y Rogelia León, entre las más destacadas (Fernández-Daza, 2008; 58). Y así lo celebra en su poema «Al Liceo de Badajoz»: «Salve, mágico nombre de Liceo,/ salve, nombre que agitas a mi alma,/ salve, porque excitaste en mí el deseo/ de querer aspirar a aquella palma/ que ya tremolan tus poetisas bellas,/ [...] ¡Ah! ¿por qué percibieron mis oídos,/ oh Carolina y Robustiana hermosas,/ de vuestras dulces lirás los sonidos?» (Fernández-Daza, 2008; 59).

20 Pilar Sinués se referirá a García Miranda y hablará de los crueles pesares que han envenenado la vida de esta «musa del dolor» (Sinués, 24 de julio de 1861; 207).

sivamente femenina: «Dejémosles que al amigo/ destruyan cuando les cuadre/ y que vendan a su padre,/ a su patria y a su Dios»²¹.

36. El mismo año 1845 aparece en la Antología femenina *El pensil del bello sexo*, dirigida por Balaguer, un soneto de Amalia Fenollosa dedicado también a Manuela Cambroner «remitiéndole una flor». Con una imaginaria deudora de la estética romántica y construido sobre anáforas y repeticiones, el texto entronca con esa «tradición venerable» de la que habla Susan Kirkpatrick (1989; 197) que identifica a la mujer con la flor como objeto generador de placer: «Esa flor es emblema de tu vida/ grata algún tiempo, deliciosa y pura/ antes de ser por el amor herida:/ hoy marchita y cubierta de amargura» (Balaguer, 1845; 150).
37. De Manuela Cambroner (1820-1854), por su parte, dice Ossorio y Bernard que era vallisoletana (Ossorio, 1889; 186), sin embargo hay indicios de su posible origen gallego. En su colección de poesías y novelas, *Días de convalecencia* editado en la Coruña en 1852, encontramos el soneto dedicado «A mi amiga y hermana la poetisa Doña Amalia Fenollosa». Lejos del tono elegíaco y quejumbroso de su amiga, aquí se nos ofrece un cuadro estilizado que remite a un *locus amœnus* al mejor estilo renacentista con su «pradera hermosa», su «mañana dulce y perfumada», su «alegre primavera», su «pintada mariposa», su «corriente sonora y plateada», su «fuente bulliciosa», sus «verdes juncos» (Cambroner, 1852; 20). Una escenografía embellecida a fuerza de epítetos y metáforas lexicalizadas cuyo tono superlativo responde a la única voluntad de confrontar ese paisaje de idílica contemplación con un bien superior, el amoroso recuerdo de su amiga: «Más grato es a mi pecho apasionado/ que el risueño pensil con su embeleso,/ recordar en la noche silenciosa/ la sincera amistad que me has jurado/ y dar en tu retrato tierno beso.» La unión amistosa presupone un pacto que incluye el componente de la *fides*, como fidelidad al compromiso asumido entre las partes. El soneto de Cambroner rehúye de las reflexiones abstractas en torno del dolor o del deseo y tampoco busca el desahogo sentimental romántico, por el contrario se propone como una íntima confesión, con un destinatario individualizado –«Amalia candorosa»–, que compite en pureza y bondad con el paisaje descrito en los cuartetos y que se clausura en el gesto casi secreto y sagrado del beso a la imagen femenina.

21 En el segundo poema también dedicado a Fenollosa volvemos a leer: «Y veo al hombre vender/ por oro amistad y amor» (García Miranda, 1855; 165).

38. Pero cuatro años antes, otra poeta, poco o nada conocida, Anita Gómez Aguebo publicaba en el madrileño *La Luna. Periódico para el bello sexo* otro soneto titulado «A la poetisa Doña Amalia Fenollosa» en el que la sacralización de la figura femenina era el eje de la composición. Si la amistad era un pacto sagrado en Cambronero, aquí el carácter sacro lo detenta la propia poetisa: «Canta, canta, deidad, que a tu voz pura/ huye el dolor, el corazón se inflama». Esta concepción romántica del trascendentalismo artístico toma cuerpo en un poema saturado de formulaciones como «inspirada mujer, numen divino» o «Los ángeles te dieron su dulzura» (Gómez Aguebo, 1848; s. p.) En este sentido, la apropiación que estas escritoras isabelinas hacen del calificativo de poetisas para autonominarse, desechando la calificación de poetas según la conocida diferenciación establecida por Coronado²², las sitúa en un terreno de gran ambigüedad. La paradoja reside en que en el mismo acto de admitir esa supuesta superioridad que es la vinculación del quehacer poético con un orden divino se está cancelando también la índole intelectual del trabajo femenino, y al hacerlo su producción queda fatalmente confinada a la esfera de la efusión sentimental, catártica y por ello mismo confesional y autobiográfica. Lo que nace como un plus acaba siendo un demérito. La mujer-poetisa por su extrema sensibilidad, por su tendencia a la emotividad queda anclada del lado de la naturaleza, dejando, una vez más, toda actividad intelectual bajo el exclusivo patrimonio cultural de lo masculino. La estrategia que subyace a este tropo fue ciertamente efectiva porque es necesario desmontar esa atribución divina y trascendente para descubrir tras la supuesta ganancia, la pérdida que esa aparente superioridad comporta, ni más ni menos que, en nombre de la distinción, renunciar a los mismos derechos y libertades que los hombres. En relación con este nudo paradójico, Noël Valis estudia cómo el tropo de lo autobiográfico subraya la identificación entre poetisa y persona privando a la escritora de su identidad profesional (Valis, 1992; 325-342).

39. Pero el tejido de las redes poéticas femeninas no se agota en estos pocos intercambios que hasta aquí hemos examinado. La red se expande y ramifica e incluye, hasta donde he podido indagar, más de cuarenta composiciones que diseñan un mapa posible aunque incompleto de la sociabilidad isabelina, desplegado en un lapso de unos 15 años, entre 1845 y 1860 apro-

²² En sus prosas ensayísticas, Coronado insiste en que ser poetisa es un don, algo innato, gratuito, recibido por gracia de Dios o de la naturaleza, aquello que brota espontáneamente y se identifica con el genio creador; ser poeta o «literata» es un acto voluntario, interesado, adquirido, producto de la instrucción (Coronado, 1999; 58 y 188).

ximadamente. Sin pretensión de exhaustividad podemos mencionar los poemas de Vicenta García Miranda dedicados a Rogelia León, a Carolina Coronado, a María Teresa Verdejo y Durán o a Robustiana Armiño²³. Asimismo, encontramos poemas mutuamente dedicados entre Carolina Coronado y Encarnación Calero de los Ríos y entre la misma Coronado, Ángela Grassi y Robustiana Armiño. También los que intercambian recíprocamente Ángela Grassi y Natalia Boris de Ferrant, por un lado y Rogelia León y Eduarda Moreno Morales, por otro. Por su parte, Ángela Grassi y Joaquina Alcalá dedican sendos poemas a Joaquina Balmaseda, y Rogelia León hace lo propio con Faustina Sáez de Melgar. Victoria Mérida y Piret le escribe un poema dedicatorio a Rogelia León, Adela García otro a Robustiana Armiño, mientras Verdejo y Durán y Enriqueta Lozano de Vilches hacen lo suyo con Pilar Sinués. Por último, María Dolores Cabrera y Heredia le dedica un poema a María Teresa Verdejo y Durán con motivo de su prematuro fallecimiento.

6. Algunas consideraciones finales

Tiene a veces el alma un sentimiento
que sabe comprender mas no explicar,
no es amor, no es pasión y es este afecto
más que interés y menos que amistad. Carolina Coronado (1852)

40. En la acotada selección de poemas que hemos abordado, cada una de las voces femeninas examinadas revela idéntica voluntad, y al hacerlo se van perfilando modos sutilmente matizados de una afectividad romántica común. Así lo leemos en el poema que Vicenta García Miranda dedica a Amalia Fenollosa: «Así, Amalia, de tu lira,/ los dulcísimos concentos/ alejaron los tormentos/ de mi triste corazón» (1855; 165), versos donde el dolor encuentra consuelo al saberse padecimiento compartido con un alma gemela, subrayando la fuerza de la amistad tal como lo hiciera Cicerón en su tratado: «Pues la amistad hace no sólo más espléndidas las cosas favorables, sino también más ligeras las adversas» (Cicerón, 9). Así también se busca expresar el amor implícito en el culto sagrado a la amistad, como lo declara Amalia Fenollosa a Manuela Cambrónero: «Esa flor que en mi seno aprisio-

²³ Otros casos muy significativos de poemas dedicados son los de la asturiana Eulalia Llanos y Noriega quien dedica tres extensas composiciones, dos a Robustiana Armiño –«No partas, Robustiana/ mira, no dejes los paternos lares [...] yo te admiro,/ y confieso tu superioridad, mi dulce amiga»–, y una a Carolina Coronado (Llanos, 1871; 272-279).

nada/ deliciosos perfumes despedía,/ y que hora te envió hermana mía/
cual dulce prenda de amistad sagrada» (s. p.).

41. Cada una de estas voces aportará una singularidad que andando el tiempo se irá diluyendo hasta acabar en poemas ciertamente formularios y estereotipados. Ya en su crónica sobre la mujer española, Rubén Darío se refería a esa «mayoría innumerable de Corinas cursis y Safos de hojaldre» que, a su juicio, formaban parte de «la abominable *sisterhood* internacional a que tanto ha contribuido la Gran Bretaña con sus miles de *authoresses*» (1901; s. p.). Son varias las voces críticas que realizan idéntico señalamiento. En su estudio pionero, Marina Mayoral insistía en «la falta de talento literario» de estas poetisas (1991; 145), evaluación compartida años más tarde por Martínez Torrón (2008; 249). Por su parte, Enrique Miralles le achacará a este corpus una imaginería uniforme «con resultados, por lo general, poco brillantes» (1995; 61), consideraciones que replica recientemente Helena Establier cuando alude al carácter encorsetado de las autorrepresentaciones líricas a través de las que se vehiculizan estas indagaciones identitarias (2023; 2).
42. Efectivamente, no en todos los casos estas escritoras pudieron escapar del cliché asociado a cierta poesía de circunstancias que circuló por los medios burgueses de mediados del XIX, poemas *ad hoc* escritos en los álbumes y abanicos de señoritas motivados tanto por una salutación o un pésame, como por un gesto de galantería o simple solidaridad con una hermana de escritura²⁴. Paralelamente, muchas de estas escritoras replicaron el tradicional argumento de la complementariedad de los sexos, enfatizando la oposición entre entendimiento y corazón, razón y sentimiento, en síntesis, lo masculino versus lo femenino. Si sumamos a esto la defensa de una ideología estética deudora del trascendentalismo romántico que concebía a la poesía como libre emanación de la inspiración, y a la poetisa como genio depositario de dicho don, nos enfrentamos a una producción escrituraria que, sin quererlo, acababa reforzando el tradicional imaginario que rodeaba a la mujer de letras, porque en el fondo de ese argumento que sostiene la defensa de una distinguida superioridad femenina reside también la tramposa urdimbre de la cárcel que ellas mismas estaban tejiendo y de la que pretendían escapar.

²⁴ Noël Valis estudia el significado social de lo cursi en la España del XIX y para ello aborda la práctica social del álbum y alude a la «poesía de álbum», una modalidad emparentada con los poemas dedicados (Valis, 2010).

43. Creemos, con todo, que debemos leer estos poemas encuadrándolos en su época, esto es, atendiendo, por una parte, a la apropiación que estas poetisas efectúan de una retórica de la amistad derivada del impulso modernizador de la Ilustración a la que se añade la exaltación de sentimientos propia de la afectividad romántica. Así lo comprende Jo Labanyi cuando define a la voz poética femenina del XIX como a «un palimpsesto de momentos históricos sucesivos (sensibilidad ilustrada, sentimentalismo fin de siglo, deseo romántico), difícil de manejar» (Labanyi, 2017; 46). Por otra parte, si bien los poemas dedicados tanto por la carga de biografismo que ostentan como por el ejercicio de introspección que suponen, encierran un gesto narcisista, sin embargo, éste no se clausura en sí mismo sino que, por el contrario, apunta a forjar una imagen colectiva de una nueva subjetividad, la de la mujer poeta, imagen que se afianza en el vínculo con otra que es, a la vez, un espejo reflectante del yo. Como hemos podido advertir, estos textos adquieren, a través de un *ethos* compartido, el carácter de relatos identitarios. Esta nueva identidad nace, como hemos visto, de la percepción de atravesar experiencias comunes de postergación o exclusión, en razón de su sexo, en virtud de lo cual, esta práctica poética se vuelve significativa al revelar una nueva estructura de sentimiento.
44. Se trata de poemas que tienen, además, la singularidad de leerse intertextualmente incorporando versos ajenos que son reformulados en el texto propio en una práctica sostenida de diálogos poéticos que, por su omnipresencia en los medios editoriales de la época van consolidando un espacio público común, de amplia visibilidad. En síntesis, el entramado textual que diseña el corpus que aquí examinamos da cuenta con suficiente elocuencia de un momento de fuerte aglutinamiento, que supera las producciones aisladas y genera un poderoso sentimiento de cuerpo o de pertenencia, en nuestro caso, a una suerte de cofradía –en el sentido etimológico de «hermandad»– femenina, esa «sociedad de las poetisas» que fundaba Coronado en el mismo acto de escribir sobre su nacimiento.
45. Desde la aparente sumisión a una autoridad masculina, todas ellas lograron expresar un relativo grado de insumisión; para decirlo en palabras de Josefina Ludmer, «si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano» (Ludmer, 1984; 54). En la aparentemente inocente decisión de reseñar un libro, de prologar una selección de textos, de incluir un epígrafe, o en el simple gesto de dedicar un poema se

esconde un ejercicio de poder micro político (Sullivan , 1990; 27) que apunta a incidir en el lento y complejo proceso de institucionalización de la escritura femenina.

Bibliografía

ARISTÓTELES, *Retórica*, Madrid, Instituto de estudios Políticos, 1971.

ASENSI Julia de, *Álbum de Julia de Asensi*, 1874. Disponible en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000207269&page=1>

BALAGUER Víctor (dir.), *Pensil del bello sexo. Colección de poesías, novelitas, biografías, etc.*, Barcelona, Imprenta de D.J.M. de Grau, 1845.

BURGUERA Mónica, «Historia e identidad: los lenguajes sociales del feminismo romántico en España (1844-1846)», *Arenal*, vol. 18, no 1, enero-junio, 2011, p. 53-83. Disponible en línea: <https://doi.org/10.30827/arenal.-v18i1.1441>

BURKE Peter, «La República de las Letras como sistema de comunicación (1500-2000)», *I.C. Revista científica de información y comunicación*, no 8, 2011, p. 35-49.

CALERO DE LOS RÍOS Encarnación, «A la señorita Carolina Coronado», *El defensor del bello sexo. Periódico de literatura, moral, ciencias y moda dedicado exclusivamente a las mugeres*, 11 de enero, 1845.

CAMBRONERO Manuela, *Días de convalecencia. Colección de poesías y novelas*, Coruña, Imprenta de don Domingo Puga, 1852.

CICERÓN Marco Tulio, *Lelio o de la amistad*. Disponible en línea: <https://historicaldigital.com>

CORONADO Carolina, «Galería de poetisas españolas contemporáneas», *Obra en prosa. Ensayos, Artículos y Cartas, Apéndices*, vol. 3, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1999, p. 155-275.

_____, *Poesías Completas*, México, Tipográfica de la librería Hispano-Mexicana, 1884.

_____, *Poesías de la señorita Carolina Coronado*, Madrid, Oficinas y Establecimiento Tipográfico del Semanario Pintoresco y de La Ilustración, 1852.

_____, «A la señorita doña Encarnación Calero de los Ríos», in *El defensor del bello sexo. Periódico de literatura, moral, ciencias y moda dedicado exclusivamente a las mugeres*, 25 de enero de 1846.

DARÍO Rubén, «La mujer española», *España Contemporánea*, 1901. Disponible en línea: <https://archive.org/details/espaacontemporoodar/mode/2up>

ESTABLIER PÉREZ Helena, «Je est...une autre ? Identidad femenina y voz lírica en la poesía escrita por mujeres», *Insula*, no 913-914, enero-febrero 2023, p. 2-5.

FENOLLOSA Amalia, «Penas del corazón», *El defensor del bello sexo. Periódico de literatura, moral, ciencias y moda dedicado exclusivamente a las mugeres*, Madrid, 22 de febrero de 1846.

FERNÁNDEZ Pura, «"Por ser mujer y autora...". Identidades autoriales de escritoras y artistas en la cultura contemporánea», *Insula*, no 841-842, enero-febrero 2017, p. 2-7.

FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ Carmen, «Seis textos en prosa recuperados de Carolina Coronado y Joaquina Ruiz de Mendoza publicados en *El Pensamiento. Periódico de Literatura, Ciencias y Artes dedicado al Liceo de Badajoz*», *Boletín de la Real Academia de Extremadura*, Tomo XXX, Diputación Provincial de Badajoz, 2022, p. 101-247.

_____, «Con motivo del hallazgo de unos poemas autógrafos de Vicenta García Miranda», *Actas del I Encuentro de estudios comarcales. Vegas altas, La Serena y La Siberia*, Villanueva de la Serena, Asociación Cultural Torres y Tapia, 2008, p. 53-78.

FERRARI Marta B., *Amazonas de las letras*, Rosario, Mar Serena ediciones, 2021.

FORTUÑO LLORENS Santiago, «Encuentros con historia literaria (en Castellón, siglo XIX)», *Ítaca. Revista de Filología*, no. 11, 2020, p. 131-154.

GARCÍA BALMASEDA Joaquina, *Álbum de la señorita Joaquina García Balmaseda*, Universidad de Castilla-La Mancha, 1863. Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10578/222>

GARCÍA MIRANDA Vicenta, *Flores del valle*, Badajoz, Imprenta y Librería de Gerónimo Orduña, 1855.

- GIMENO DE FLAQUER Concepción, *La mujer juzgada por una mujer*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1887.
- GÓMEZ AGUEBO Anita, «A la poetisa doña Amalia Fenollosa», *La Luna. Periódico para el bello sexo*, Madrid, 3 de abril de 1848.
- GRASSI Ángela, *Poesías*, Madrid, Imprenta de Campo-Redondo, 1871.
- KIRKPATRICK Susan, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*, Madrid, Cátedra, 1989.
- LAUSBERG Heinrich, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, Madrid, Gredos, 1975.
- LABANYI Jo, «Afectividad y autoría femenina. La construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX», *Espacio, Tiempo y Forma*, no 29, 2017, p. 41-63.
- LEÓN Rogelia, *Auras de la Alhambra*, Granada, Impr. y Librería de José María Zamora, 1857.
- LLANOS Y NORIEGA Eulalia, *Colección de composiciones poéticas*, Gijón, Imprenta y Litografía de Torre y Compañía, 1871.
- LUDMER Josefina, «Las tretas del débil», *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, GONZÁLEZ Patricia Elena y ORTEGA Eliana (ed.), Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1984, p. 47-54.
- MAÍZ Claudio, «Las redes y la "energía emocional": epistolarios iberoamericanos, afectividad y formación de discursos», *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Tel Aviv, vol. 28, 2017, p. 32-52.
- _____, *Tramas culturales. De las determinaciones sociales a la red intelectual. Años 90*, Porto Alegre, vol. 20, no 37, 2013, p. 19-35.
- MANZANO GARÍAS Antonio, «De una década extremeña y romántica (1845-55)», *Revista de estudios extremeños*, no 24, 1969, p. 281-332.
- MARTÍNEZ TORRÓN Diego, *Poetas románticas españolas (Antología)*, Madrid, Sial, 2008. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmco989299>

MAYORAL Marina, «Las amistades románticas: un mundo equívoco», *Historia de las mujeres en Occidente*, DUBY Georges y PERROT Michelle (dir.), Tomo VIII, Madrid, Taurus, 1993, p. 309-321.

_____, «Las amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos», *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, p. 43-72.

MIRALLES Enrique, «Escritoras románticas de la revista barcelonesa *El genio* (1844-1845), con algunas notas biográficas sobre Víctor Balaguer», *Salina. Revista de Lletres*, no 9, 1995, p. 56-66.

MISERES Vanesa, «Solicitudes de amistad: el uso del álbum como red de sociabilidad y práctica de escritura femenina», *Arizona Journal of Hispanic cultural studies*, vol. 22, 2018, p. 9-27.

OSSORIO Y BERNARD Manuel, «Apuntes para un diccionario de escritoras españolas del siglo XIX», *La España moderna (Revista Ibero-Americana)*, Año I, no 9, 1889.

PALENQUE Marta, «El álbum de las señoritas Daguerre. Mujeres (o)cultas entre la retórica del «Ángel del hogar» y la trama del poder político», *Siglo Diecinueve*, vol. 25, 2019, p. 91-118.

ROMÁN GUTIÉRREZ Isabel, «La trastienda doméstica de la sororidad o las "tijeras afiladas": confesiones epistolares de Pilar Sinués a Antonia Díaz», *Bicentenario del nacimiento de Carolina Coronado (1820-2020). Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros*, Asociación Histórica de Almendralejo, 2021, p. 1-28.

ROMERO TOBAR Leonardo, «Los álbumes de las románticas», *Escritoras románticas españolas*, MAYORAL Marina (coord.), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, p. 73-93.

SAAVEDRA FAJARDO Diego de, *República literaria*, Murcia, Edición de la Real Academia Alfonso X, el Sabio, 2008.

SÁNCHEZ LLAMA Íñigo, *Antología de la prensa periódica isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad, 2001.

SINUÉS DE MARCO María del Pilar, «Escritoras españolas», *Album de señoritas*, no 410, 24 de julio de 1861.

_____, «Escritoras españolas», *Álbum de señoritas y Correo de la Moda*, no 392, 28 de febrero de 1861.

SULLIVAN Constance A., «On Spanish Literary History and the Politics of Gender», *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 23, no 2 (Autumn), 1990, p. 26-41.

TORRAS FRANCÉS Meri, *La epístola privada como género: estrategias de construcción*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998. Disponible en línea: https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_32188/TMTF1de4.pdf

VALIS Noël, *La cultura de la cursilería: mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, Madrid, Antonio Machado, 2010.

_____, «La autobiografía como insulto», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, p. 325-342.

WILLIAMS Gordon, *Tradition and originality in roman poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

WILLIAMS Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 2000.

ZANETTI Susana, *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. 2. Sao Paulo, Unicamp, 1994.

ZECCHI Bárbara, «La hermandad lírica, Bécquer y la ansiedad de autoría», *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, MEDINA Raquel y ZECCHI Barbara (ed.), Barcelona, Anthropos, 2002.