

# FERNÁN CABALLERO Y EL MODELO AUTORIAL FEMENINO

FERNÁN CABALLERO  
AND THE FEMALE AUTHORIAL SELFPRESENTATION

Mercedes Comellas  
Universidad de Sevilla, España

A mediados del siglo XIX, Cecilia Böhl de Faber decide lanzarse a la palestra literaria con una serie de novelas que pronto se convirtieron en modelos de una nueva manera narrativa. Desde el principio su intención fue construirse un espacio propio y distintivo frente a las grandes autoras de su tiempo, en las antípodas morales de George Sand y que no coincidía con la mayor tipología autorial del romanticismo (el genio, encarnado en Gertrudis Gómez de Avellaneda), ni tampoco con los valores que la literatura femenina afirmaba como propios de su sexo (Carolina Coronado). Eligiendo el pseudónimo masculino de Fernán Caballero, desafió aquellas otras fórmulas anteriores, afirmó la importancia de su novedosa propuesta y preparó el modelo narrativo realista.

Palabras clave: Fernán Caballero, crítica feminista, modelo autorial, siglo XIX.

By mid-nineteenth century, Cecilia Böhl de Faber decides to come to the literary fore by publishing a series of novels that soon became models of a new narrative trend. From the beginning, her intention was to build her own distinctive space, morally opposed to George Sand, and one which did not coincide with the main authorial paradigm of Romanticism (the genius, as exemplified by George Sand or Gertrudis Gómez de Avellaneda), nor with the values that women's literature affirmed as belonging to their own sex (according to Carolina Coronado). Through the masculine pseudonym of Fernán Caballero, she challenged those other previous formulas, stressed the importance of her innovative proposal and set the ground for the realistic narrative model.

Keywords: Fernán Caballero, feminist criticism, authorial self-representation, 19th Century.

La decisión de Cecilia Böhl de Faber de profesionalizarse como escritora debió estar precedida por un proceso largo, complejo y salpicado de dudas. Todavía en 1835 escribía la conocida carta a *El Artista*, asegurando que el relato “Una madre o El combate de Trafalgar”, publicado por la revista, había sido remitido a ésta por su madre sin haber consultado con la autora, que nunca hubiera dado su aprobación. Dos años antes su padre había

hecho llegar a su amigo Julius otra narración, “Sola”, como muestra de las aficiones literarias de su hija<sup>1</sup>. Aquel envío no significaba, sin embargo, que Johann Nikolaus aprobase la incorporación de las mujeres a la actividad artística, postura en la que había siempre chocado con su esposa, la muy dinámica Paquita Larrea<sup>2</sup>. De hecho, solo una vez muerto el padre, viuda de su segundo esposo y casada por tercera vez, Cecilia escribe a Julius la interesante carta de 1845 en la que ya se adivina su intención de dar publicidad a sus escritos, sobre los que habla con ilusión; quizá pensaba entonces dirigirlos al público alemán, apoyándose en la influencia de aquel viejo amigo que ya había debido de servirle como intermediario en la publicación de “Sola”<sup>3</sup>.

Lo cierto es que desde sus primeros pinitos como escritora, ya en los años veinte (según se deduce de su epistolario), hasta la publicación en 1849 de *La Gaviota*, transcurrieron seguramente más de veinte años en los que debió de vivir con íntima tensión la discordancia entre sus aspiraciones literarias y la convicción de que su papel social era incompatible con aquellas<sup>4</sup>. Cuando en 1848 se anima por fin a escribir a José Joaquín de Mora, traductor y editor en su periódico *El Herald* de aquel primer éxito novelesco, había tenido mucho tiempo para meditar las posibles justificaciones de su decisión (no siempre acordes y coherentes)<sup>5</sup>, y sobre todo para madurar la condición autorial desde la que pretendió definirse.

---

<sup>1</sup> El relato fue publicado con ese mismo título en alemán en la *Literarische und kritische Blätter der Börsenhalle*, XIV (1840), pp. 737-743.

<sup>2</sup> Sobre Francisca Larrea ha publicado trabajos de gran interés CANTOS CASENAVE, Marieta: “Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, M<sup>a</sup> Manuela López de Ulloa y Vicenta Maturana de Gutiérrez”, *Anales de literatura española*, 23 (2011), pp. 205-232; “El discurso de Frasquita Larrea y la politización del Romanticismo”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 10 (2002), pp. 3-13; “Entre la tertulia y la imprenta, la palabra encendida de una patriota andaluza, Frasquita Larrea (1775-1838)”, en CASTELLS OLIVÁN, Irene y otras, (coord.), *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*, Madrid: Cátedra, 2009, pp. 269-294.

<sup>3</sup> He traducido y comentado la carta en mi edición de CABALLERO, Fernán, *Obras escogidas*, ed. de M. COMELLAS, Sevilla: Fundación Lara, 2010, pp. 547-553.

<sup>4</sup> Javier Herrero ha recordado que gran parte de la obra de Cecilia fue escrita mucho antes de los años de su edición y difusión, y que incluso “es anterior a los costumbristas y a Balzac”. HERRERO, J., *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento*, Madrid: Gredos, 1963, pp. 288, 306-7 y 333. Durante la época que Montesinos llamó “vasta zona penumbrosa” (MONTESINOS, J. F., *Fernán Caballero: ensayo de justificación*, México: El Colegio de México, University of California Press, Cambridge University Press, 1961, p. 5), Cecilia fue preparando una parte importante de la obra narrativa que se publicaría en los años 1849-1855. V. también MONTOTO, S., *Fernán Caballero, Fernán Caballero, algo más que una biografía*, Sevilla: Gráficas del Sur, 1969 p., 139; y Castro y Calvo, para quien Cecilia empezó a escribir “poco más o menos, a los dieciséis años”. CASTRO, J.M., Estudio preliminar a Fernán CABALLERO, *Obras completas*, Madrid: Atlas, 1961, p. LXXXVIII.

<sup>5</sup> V. COMELLAS, M., “Introducción” a CABALLERO, *op. cit.* (nota 3), pp. XXXII, LVI y C. Las versiones propias y ajenas no coinciden: Coloma cuenta supuestamente la versión de la propia Cecilia: casi la obligaron entre unos y otros a publicar, y ella se defendió con uñas y dientes, pero la enredaron entre su marido y Mora (COLOMA, Luis, *Recuerdos de*

En ese tiempo de espera tuvo también larga ocasión para valorar el papel de otras mujeres con las que seguramente comparó su talento y en cuyas trayectorias tal vez imaginó la suya. Y sin duda también escuchó con sentimientos encontrados las críticas que la buena sociedad a la que pertenecía dictaba sobre las “literatas”. Debieron haber estado muy presentes en aquellos cálculos e imaginaciones sobre sus propias posibilidades, pues lo estuvieron después como referentes, sobre todo negativos, una vez que decidió crear a su voz autorial: Fernán Caballero. Con aquel pseudónimo terminó de dar vida a una imagen que había ido gestando largamente y que queda bien definida en la propia elección del nombre, asociado a los valores de españolidad, reciedumbre, honestidad y varonil aristocracia<sup>6</sup>. Con él podía ocultar su condición extranjera, además de su vulnerabilidad femenina. Porque la elección de un nombre masculino también significaba una renuncia y un rechazo: Cecilia no quiere presentarse ante sus lectores como mujer, porque las señoras no escriben. “La pluma, como la espada, se hizo para la fuerte mano del hombre”, afirmaba en carta a Hartzzenbusch<sup>7</sup>. Así pues, no escribirá como mujer ni se sentirá identificada con esa literatura asociada a un modelo literario femenino. De hecho, si raras veces se comparó con sus colegas varones, en numerosas ocasiones hizo explícita su distancia con las autoras de su tiempo. Uno de los primeros estudiosos de su epistolario, Morel-Fatio, ya señalaba en 1901 que, a diferencia de con los hombres, “avec les femmes, môme celles qui n'étaient pas de l'otro bando, elle se tenait peut-être un peu plus sur la défensive”; incluso se atreve, no sin cierto escrúpulo, a sugerir una tendencia a la rivalidad, señalando cómo “elle se montre peut-être

---

*Fernán Caballero*, Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús, 1910, pp. 313-321). José María ASENSIO, en su edición de las *Obras completas de Fernán Caballero* I (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1893) añade por primera vez el argumento económico que la autora emplea en algunas cartas, como la que escribe a la condesa de Velle confesando que fue la necesidad lo que le llevó a decidirse a enviar a Mora su manuscrito (SIMÓN PALMER, M.C., “Las finanzas de las escritoras románticas”, en MONTESA PEYDRÓ, Salvador (coord.), *A zaga de tu huella: homenaje al prof. Cristóbal Cuevas*, Málaga: Asociación para el Estudio..., 2005, pp. 597-612). La correspondencia de Cecilia con Hartzzenbusch, al que la escritora presenta muchas veces como el primero en animarla a difundir sus obras, demuestra que todos aquellos reparos para publicar fueron más bien argumentos defensivos. Más cierto parece que salió más de ella que de él la idea. V. HEINERMANN, Theodor, “Dichtung und Wahrheit über die Gaviota Fernán Caballeros”, *Romanische Forschungen*, LIV (1942), pp. 313-324.

<sup>6</sup> Sobre la elección y relación con el pseudónimo, KIRKPATRICK, S., “La negación del yo. Cecilia Böhl y *La gaviota*”, en *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 229-231; y “On the threshold of the realist novel: gender and genre in *La gaviota*”, *Letras femeninas* 32 (2006), 1, pp. 33-65; p. 35. También COMELLAS, Mercedes, “El epistolario de Fernán Caballero: el sexo de la identidad autorial”, en MARTOS, María y NEIRA, Julio (eds.) *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid: UNED, 2018, pp. 223-248.

<sup>7</sup> HEINERMANN, Theodor, *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*, Madrid: Espasa-Calpe, 1944, p. 134.

plus attentive à leurs défauts, elle les surveille davantage et leur pardonne moins”<sup>8</sup>.

Suele ser muy habitual que los escritores que se lanzan a la arena ojeen primero a sus competidores, como si el espacio o el público no fueran nunca bastante amplios como para ser compartidos. Cecilia miró a sus contemporáneas marcando fuertes distancias, aunque sus cartas, prólogos y dispersos comentarios permiten afirmar que nunca perdía de vista a las damas que fueron mayores representantes del canon literario de su tiempo. En público solía mostrarse en general respetuosa con ellas, como cuando advertida de las supuestas calumnias vertidas por Pilar Sinués sobre ella contesta: “Todas las señoras que en España escriben eran simpáticas amigas, por sostener los mismos principios y ser inspiradas por los mismos sentimientos”<sup>9</sup>. Sin embargo, se permite otra actitud muy distinta en las cartas privadas o expresada de forma indirecta en sus propias narraciones. Su posición debe ser en cualquier caso observada en el contexto que Jo Labanyi aborda con su habitual penetración cuando estudia las contradicciones identitarias de las escritoras decimonónicas, tanto en el orden vital como en el poético, y especialmente marcadas entre el periodo que va desde los años románticos hasta el advenimiento de la poética realista. Ese variado e intrincado proceso de construcción de la subjetividad femenina no permite definir líneas evolutivas en las reivindicaciones de las mujeres, sino que demuestra la constante necesidad estratégica de reinventarse que hace difícil cualquier coherencia<sup>10</sup>. En el caso de Cecilia, aquella constante reubicación autorial se trazó sobre un mapa que tenía como principales marcas territoriales las que correspondían a las más señeras escritoras del panorama literario.

### **George Sand o la mujer emancipada.**

La primera entre ellas, sin duda, era George Sand, ocho años más joven pero ya reconocida internacionalmente como una gran figura de las letras al publicarse en 1849 *La Gaviota*. Cecilia debió fijarse particularmente en Sand cuando proyectó un espacio europeo, especialmente francés, para su salida como escritora al escenario público<sup>11</sup>, dado además que en francés escribió muchas de sus obras. Sobre todo es importante recordar que quiso presentarlas como “novelas de costumbres”, el género que para los críticos y

---

<sup>8</sup> MOREL-FATIO, Alfred, “Fernán Caballero d’après sa correspondance avec Antoine de Latour”, *Bulletin Hispanique*, 3 (1901), 3, pp. 252-294; 283.

<sup>9</sup> CANTOS CASENAVE, Marieta, “Escribir es poder. Mujeres alrededor de la prensa del siglo XIX. M<sup>a</sup> Manuela López de Ulloa, Fernán Caballero, M<sup>a</sup> Josefa Zapata y Patrocinio de Biedma”, en MORALES SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Isabel y otras (eds.), *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 355-371.

<sup>10</sup> LABANYI, Jo, “Afectividad y autoría femenina. La construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX”, *Espacio, tiempo y forma*, 29 (2017), pp. 41-60.

<sup>11</sup> V. COMELLAS, *op. cit.*, (nota 5), p. CI.

lectores españoles practicaba precisamente George Sand<sup>12</sup>. Hubiese tenido así como principal competidora a aquella singular mujer, entonces famosa tanto por su obra como por desprecio a los convencionalismos: no solo había elegido un pseudónimo masculino, sino que vivía con la misma libertad sexual que un hombre e incluso se vestía como tal desde que en 1820 empezara a usar ropa masculina para dar paseos por la naturaleza con su preceptor. Con esa indumentaria la retrata Danhauser en el famoso cuadro de 1840 (Fig. 1), rodeada de la plana mayor de la música y la literatura románticas.

La imagen triunfante de Sand, una mujer que compartía la fama de los grandes hombres de su tiempo, debió servir como reto, acicate o arraigar en el imaginario fernandiano como presunta rival. Incluso tal vez la elección de Aurore de un nombre autorial masculino pudo inspirar la masculinización de Cecilia en Fernán, como pensaba Castro<sup>13</sup> (aunque fueron bastantes las escritoras que fantasearon con una identidad masculina a través de sus seudónimos)<sup>14</sup>. Lo cierto es que para ambas la duplicidad del nombre público y el privado generó una compleja tensión de la autoconciencia: la dualidad Cecilia/Fernán es tan oscura como la de Aurore/George<sup>15</sup>. Y también en sendos casos la decisión demuestra la voluntad de competir en la escena literaria no solo en el equipo de segunda clase que constituían las señoras, sino a la altura de los varones y con sus armas. Por eso se mantuvieron ajenas al papel reservado a las mujeres en el ámbito literario: no frecuentaron los círculos de las “literatas” ni se sintieron identificadas con ellos, sino que se rodearon de amigos y apoyos varoniles, lo que sobre todo a partir de mediados de siglo, cuando comenzó la progresiva masculinización del espacio literario, implicaba una elección fuerte. Así se deduce del afán de

---

<sup>12</sup> AYMES, Jean-René, “L’image de George Sand en Espagne (1836-1850)”, en AYMES, J.-R. y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle-UPV, 1997, pp. 243-262, p. 247. Aymes se refiere especialmente a los años de su recepción, con artículos de Larra o Mesonero, que incluyen la obra de la francesa en este género costumbrista.

<sup>13</sup> CASTRO, J.M., *op. cit.*, (nota 4), p. LXXIX.

<sup>14</sup> SHOWALTER, Elaine, *A Literature of their Own. British Women Novelist from Brönte to Lessing*, Princeton: Princeton University Press, 1977, p. 58.

<sup>15</sup> Como ha observado Naomi Schor para el caso de George Sand, el cambio de identidad constituye la forma más disruptiva de bisexualidad, pues implica disipar y cuestionar las diferencias. SCHOR, Naomi, “Female Fetishism: The Case of George Sand”, en SULEIMAN, Susan Rubin (ed.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986, pp. 363-372; p. 370. V. también para el caso de Sand el trabajo de MOZET, Nicole, “Signé «le voyageur»: George Sand et l’invention de l’artiste”, *Romantisme*, 55 (1987), pp. 23-32; según Mozet, “les *Lettres d’un voyageur* peuvent être lues comme le temps de la réconciliation avec elle-même d’une personnalité foncièrement double (Aurore/George), longtemps contrainte à une vie éclatée et même masquée”. V. también CRECELIUS, Kathryn J., “Writing A Self: From Aurore Dudevant to George Sand”, *Tulsa Studies in Women’s Literature*, 4 (1985), 1, pp. 47-59, cuyo propósito es analizar los textos juveniles de Aurore para observar el desarrollo progresivo del modelo autorial George Sand. Sobre la duplicidad epistolar de Cecilia/Fernán escribí en COMELLAS, *op. cit.*, (nota 6).

Sand por participar en debates, asumir un papel de relieve en los círculos culturales y controlar la propiedad de su obra<sup>16</sup>. De forma mucho menos abierta, pero igualmente enérgica, Fernán Caballero luchó denodadamente por hacerse con un espacio editorial, por demostrar la validez e innovación de sus experimentos narrativos en distintos prólogos —lo que era muy poco frecuente en las obras de mujeres—<sup>17</sup>, por controlar la publicación de sus textos y defender con no pocos arrestos sus posiciones, como por ejemplo en la conocida “Carta pública” con que responde a las críticas de Vicente Barrantes<sup>18</sup>. El vestir pantalones, aunque fuese a través de una instancia ficcional, les permitía superar la reducción al ámbito de la domesticidad y vulnerabilidad al que estaba recluida la mujer en el ideario burgués desde mediados del siglo XIX y demostrar su brío y su valía<sup>19</sup>.

Precisamente, ambas autoras corresponden a una misma época de intensos cambios en el orden político (1848 es el año de la oleada revolucionaria que acabó con la Europa de la Restauración), pero también literario: el agotamiento de la revolución romántica —que corresponde a los años de juventud y formación de ambas escritoras— y paulatino arribo de la poética realista. En aquella transición, Aurore y Cecilia asumieron servir como referentes de posiciones políticas o ideológicas de asiento religioso y contrario: Fernán Caballero del neocatolicismo conservador de Donoso o Balmes; George Sand del humanitarismo socialista. Superando el espacio que se reservaba a la mujer, que era el del sentimiento, entran con convicción en el ideológico, esencialmente masculino. Es por ello que en ambos casos las críticas que frecuentemente recibieron —sobre todo en la prensa— no se reducían a su obra literaria, sino muchas veces se dirigían a sus convicciones

---

<sup>16</sup> FERNÁNDEZ, Pura, “La condición de la autoría femenina: el caso de Emilia Serrano, Baronesa de Wilson, y la polémica con George Sand y Alphonse de Lamartine (1859)”, en LLUCH-PRATS, Javier (ed.), *Entresiglos: del siglo XVIII al XIX. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, València: Universitat, Anejos de Diablotexto Digital, 3 (2018), pp. 49-65; p. 51. Valga apuntar las concomitancias que también vinculan a la misma Baronesa de Wilson con Cecilia Böhl de Faber en cuanto a la construcción de una identidad que le sirviera de camuflaje y al “silencio” sobre su vida anterior a la profesionalización como escritoras; de ese “silencio” presume Fernán en carta a Latour (la recoge MOREL-FATIO, *op. cit.*, (nota 8), p. 270. También la explicación de “por qué escribo” de la Baronesa tiene interesantes semejanzas con las justificaciones de Cecilia.

<sup>17</sup> PUJOL RUSSELL, Sara, “La cultura y la escritura femenina a debate: las concepciones del siglo XIX en sus textos”, *Salina: revista de lletres*, 20 (2006), pp. 249-273; p. 251.

<sup>18</sup> Las cartas están recogidas en CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), pp. 564-578. La respuesta a Barrantes, aunque comienza en tono de modestia (“soy un enemigo débil, muy fácil de hacer huir, si no de vencer: no tengo armas para pelear”), hace después una demostración de bizarría, presentándose como un duelo entre iguales, a pesar de la diferencia de sexo: “si mis razones no le hacen fuerza, nos saludaremos como dos contrarios que se aprecian y se respetan, y seguiremos cada cual la opuesta senda que nuestras convicciones nos señalen” (p. 572).

<sup>19</sup> JAGOE, Catherine y otras (eds.), *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona: Icaria Editorial, 1998, pp. 21-54.

políticas, de las que se las juzgaba como respectivas propagandistas<sup>20</sup>. Es el principal reparo de Vicente Barrantes a Fernán en la carta antes mencionada, que publicó en *La Ilustración* de 1853. Allí asegura que “la mujer no pued[e] ser filósofa [...]. Si recordamos a las mujeres filósofas del tiempo antiguo, veremos que su único afán fue reducir a ciencia un sentimiento, engañándose completamente a sí mismas”. Es por eso que Fernán yerra, pues

usted va a parar a filósofa irremisiblemente y debemos de sentirlo con sinceridad sus sinceros admiradores. Con ese ojo escudriñador que tiene usted como nadie, ha querido levantar la corteza del mundo material, que tan bien conoce y pinta; ha querido ver más y pintar más, olvidando que va usted a confundir los colores en su paleta. Dios lo ha dicho: no pasarás de aquí. A cada criatura su predisposición y sus tendencias. El camino de usted estaba trazado: abandonarlo es extraviarse<sup>21</sup>.

Fernán había sobrepasado los límites propios de su sexo al entrar en el territorio de la filosofía moral y las ideologías. El error era mucho más grave en el caso de la progresista George Sand, que en la prensa española recibió la desaprobación explícita de Mesonero Romanos, Hartzenbusch, Eugenio de Ochoa, José María Quadrado, Ramón de Navarrete y otros<sup>22</sup>, algunos de ellos grandes apoyos de Fernán Caballero, que combatía a su lado en el bando del moderantismo político y la religiosidad más conservadora.

En principio, nada tenía que ver con aquella mujer francesa libre de prejuicios; precisamente representaba —y supuestamente defendía— el modelo contrario. Y sin embargo desde muy pronto se las comparó (si es que la comparación no comenzó ya por la propia Cecilia)<sup>23</sup>. En 1859 *La Esperanza* publicó un artículo titulado “George Sand y Fernán Caballero” que causó escándalo y disgustó a Cecilia, según afirma en algunas cartas, aunque

---

<sup>20</sup> Para el caso de Sand, sobre todo en la prensa española, V. AYMES, *op. cit.*, (nota 12), p. 245: “G. Sand est surtout mentionnée et jugée dans des revues de nature mixte où cohabitent la politique et la littérature. La voilà mêlée au grand combat d'idées qui oppose, grosso modo, les libéraux aux conservateurs. La critique espagnole sandienne est «idéologisée» au plus au degré”. Para el caso de Fernán Caballero, V. COMELLAS, “Ideología y novela”, en *op. cit.*, (nota 5), pp. XXIII-XLV.

<sup>21</sup> BARRANTES, Vicente, “Carta a Fernán Caballero” de 1852. En CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), pp. 565-566.

<sup>22</sup> AYMES, *op. cit.*, (nota 12), p. 254.

<sup>23</sup> A pesar de que suelen ser presentadas como figuras opuestas en sus convicciones y manera de enfrentar la tiranía patriarcal —como de hecho lo fueron—, tienen muchos más puntos en común de los que cabría imaginar en un principio, comenzando por madres de carácter fuerte y dominante con las que mantuvieron una relación de amor-odio y continuando por una vida sentimental muy agitada: el caso de George Sand es sobradamente conocido, pero recuérdese que Cecilia tuvo tres maridos, y quedando viuda del segundo, marqués de Arco Hermoso, tuvo una apasionada relación con un caballero inglés para terminar casándose con un muchacho veinte años más joven que ella, sin patrimonio ni oficio, boda que le ocasionó no pocos sinsabores y tensiones con la casta social a la que pertenecía. También las dos disfrutaron de una educación internacional que les permitía leer en diferentes idiomas y hacerse una imagen precisa de las novedades que transformaban el campo literario de su tiempo.

en otras es obvio que se siente halagada<sup>24</sup>. En el epistolario de Cecilia anterior a esta fecha ya podía observarse la velada comparación y rivalidad con la francesa, a la que no deja de tener como referencia, incluso cuando pretende distinguirse de ella. Como en la carta que escribe a Alejandro Linares en 1842 —anterior por tanto a su decisión de publicar— prefiriendo su mediocridad a la genialidad de Sand: “Si el talento superior de esa mujer sirve para escribir semejante libro, digo, gracias a Dios, que me ha hecho negrito”<sup>25</sup>. La antítesis talento-genio frente a humildad que asoma en estas líneas volverá a repetirse con insistencia para caracterizar su propia posición frente a la de la famosa autora. En carta a Patricio de la Escosura escrita hacia 1860, cuando ya había alcanzado las mayores cotas de su éxito, usa una comparación similar: “Sand en alemán quiere decir arena; apropiado nombre a aquel suelo en que sólo crecen altos pinos con punzantes borbotas y áspera corteza, pero ni una flor, ni una violeta que humilde perfume el ambiente terrestre”<sup>26</sup>. Y de nuevo en carta a Hartzenbusch aparece la humilde flor con la que se identifica: su intención es “idealizar la verdad, exponer en todo vida y sentimiento, buscar las violetas y ponerlas a la vista, con su perfume”<sup>27</sup>. El temor a que se le acuse de deudas con las novelas de Sand la lleva a renunciar a uno de sus proyectos, que abandona por temor a que se pueda leer como imitación de la francesa, según cuenta en carta de 1859 a Latour<sup>28</sup>. En otras ocasiones sus comentarios dejan ver la combinación entre rechazo y admiración, como cuando escribe sobre la *Léila*: “es la obra más descocadamente mala que he leído, llena de contradicciones, de bello lenguaje y bellos trozos, pero cuyo fondo es de un cinismo asqueroso”<sup>29</sup>. Sand aparece una y otra vez como una suerte de bestia negra y ejemplo de lo que quiere combatir desde el punto de vista moral e ideológico, pero al mismo tiempo no es difícil notar cierta envidia y admiración en esas comparaciones, que siguieron presentes también entre los críticos hasta el siglo XX: en 1909 González Blanco compara a Fernán con Sand muchas veces al recorrer la novela decimonónica, y Benedetto Croce, en su ensayo de 1916 *Poesía e non poesia*, afirma preferir a

---

<sup>24</sup> Carta de 14 de octubre de 1859 a Antoine de Latour, editada en MONTOTO, Santiago, *Cartas inéditas de Fernán Caballero*, Madrid: S. Aguirre Torre, 1961, p. 136.

<sup>25</sup> VALENCINA, Diego de, *Cartas de Fernán Caballero*, Madrid: Hernando, 1919, p. 11.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>27</sup> HEINERMANN, *op. cit.*, (nota 7), p. 115.

<sup>28</sup> Tenía pensado escribir una novela que llevaría por nombre *Hija, esposa y madre* sobre “el poder de la lástima en el corazón de la mujer”, pero teme que se considere un plagio de Sand, que había escrito sobre tema similar *Elle et lui*. MONTOTO, *op. cit.*, (nota 24), p. 197.

<sup>29</sup> BROWN, Penny, “The Reception of George Sand in Spain”, *Comparative Literature Studies*, 25 (1988), 3, pp. 203-224; p. 212, nota 35. Opinión parecida sobre la misma obra publicó Mesonero en el *Semanario Pintoresco español* de 1839, refiriéndose a la Sand como una de las “emponzoñadas plumas” que pintan “sangre y cadalsos por doquier; crímenes espantosos justificados o convertidos en objeto de burla, la seducción, la violencia, el adulterio, el incesto...”, en *Leila* y *León Leoni* solo se ven prostitutas, bandidos, maniáticos, asesinos y estafadores”. Otros críticos elogian su estilo, pero siempre critican la inmoralidad de la francesa, como Lista, Balmes o Donoso (*Ibidem*, pp. 205-6).



la primera por la simplicidad de su corazón y su moralismo ingenuo, verdadero, sentimental y poético<sup>30</sup>.

Sin embargo, las comparaciones más recientes apuntan a una ventaja muy diferente de la española con respecto a la francesa. Ciplijauskaitė observa cómo siendo Fernán Caballero mucho más anticuada en cuanto a la actitud feminista que Madame de Staël —en este caso un modelo positivo para Cecilia, como también lo había sido de su madre, Francisca Larrea— o que la propia Sand, las adelantó en recursos y técnicas<sup>31</sup>. Madame de Staël presenta ideas e instruye, Sand inventa con la imaginación situaciones melodramáticas, pero Cecilia usa la observación inmediata de una manera singularmente novedosa, evolucionando sobre la novela romántica. Su poética narrativa, compendiada en el lema “poetizar la verdad”, mantiene el idealismo como referencia ideológica, pero no como base creativa, que reposa sin embargo en la “verdad”, en “lo real”. En ese terreno Fernán Caballero no solo compite, sino que también gana: si tuviéramos que pintarla en el salón de sus iguales, como hizo Danhauser con George Sand, no le acompañarían Byron, Dumas, Hugo o Liszt, como a la francesa, sino la siguiente generación de escritores y músicos, pues a pesar de ser mayor en edad que Sand, su obra supera la retórica del romanticismo sentimental y avanza en la línea en la que su competidora había dado ya los primeros pasos.

Porque la revisión a que ha sido sometida la obra y figura de George Sand desde finales del siglo XX también viene haciendo hincapié en su progresiva superación de la estética sentimental, valorada hasta entonces por la crítica como un rasgo “femenino” (en el sentido de una modalidad estética determinada) con que hasta entonces se caracterizaba positivamente a la autora. La nueva crítica feminista viene descanonizando aquella versión de Sand (como también está ocurriendo con Fernán Caballero) y recuperando su originalidad<sup>32</sup>. A pesar de que en su tiempo ambas fueron consideradas entre las más importantes escritoras del siglo, después su fama se oscureció y acabó asociada a los cuentos campestres infantiles, o reducida a valores esquemáticos. En los últimos años se está reivindicando el papel que tuvo la francesa desde mediados de los 40 en los inicios de la novela regionalista (*La charca del diablo* se publica en 1846), habitada por tipos campesinos de los

---

<sup>30</sup> GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*, Madrid: Pueyo, 1909, pp. 187-188 y 193-5; CROCE, Benedetto, *Poesía e non poesia. Nota sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari: Laterza, 1916, p. 201.

<sup>31</sup> CIPLIJAIUSKAITĖ, Birutė, *La mujer insatisfecha: El adulterio en la novela realista*, Barcelona: Edhasa, 1984, pp. 147-159; pp. 151-3. Ciplijauskaitė compara *La Gaviota* con *Consuelo* de Sand (1842), sugiriendo que Marisalada está castigada por parecerse a la “mujer libre” que retrató la francesa.

<sup>32</sup> SCHOR, Naomi, *George Sand and Idealism*, New York: Columbia University Press, 1993; PLANTÉ, Christine, *George Sand, fils de Jean-Jacques*, Lyon: Presses Universitaires, 2012; MASSARDIER-KENNEY, Françoise, *Gender in the Fiction of George Sand*, Amsterdam: Rodopi, 2000; DIDIER, Béatrice, *George Sand*, Paris: Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 2004; NAGINSKI, Isabelle, *George Sand: Writing for Her Life*, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1993.

que se intenta reflejar los modos lingüísticos, escenas de costumbres y otros motivos pintorescos. Fernán Caballero demostró ese mismo afán por perseguir lo pintoresco e idéntico interés por la vida rural, su habla, sus costumbres. Una y otra participan de un cambio fundamental en la narración novelesca que se funda en una nueva manera de mirar y observar<sup>33</sup>. De hecho, la gran novedad que Cecilia admira en los franceses, como cuenta en carta a su marido alabando “esa comedia humana de Balzac, tan profundamente pensada y sentida”<sup>34</sup>, es la que su primer comentarista, Eugenio de Ochoa (precisamente también el primer traductor de Sand al español), valoró en *La Gaviota*: por fin una novela española interesante y psicológica como la de Balzac; una novela verdadera y reflexiva, que asume papel tan masculino como el del análisis del espacio público. En el prólogo su autora niega la condición imaginativa de la obra (“no ha costado grandes esfuerzos a la imaginación”)<sup>35</sup>, que correspondería a la narrativa femenina. A cambio elige el estudio y el análisis, capacidades masculinas según la división que imponía la sociedad decimonónica<sup>36</sup>: como afirmaba Escartín, “el hombre es reflexivo, analizador; la mujer, imaginativa. En el primero obra principalmente la razón, la conciencia; en la segunda, el sentimiento, el afecto”<sup>37</sup>. Así que no en vano eligió Cecilia un pseudónimo masculino: le debía servir para prestigiar una novela que nace con más altas intenciones que servir de recreo a señoritas y que dejó atrás el sentimentalismo romántico con mayor audacia que su rival francesa. Las técnicas novelescas de Fernán alcanzan un grado de experimentalismo y sofisticación que no llegó a practicar George Sand, y su defensa de la razón frente al sentimentalismo y las pasiones corresponde asimismo a un nuevo esquema de valores que tiende a alejarse del romántico. Por eso en el prólogo a la *Elia* (1849) se anima a romper los estereotipos de la pasión romántica para afirmar:

Puede que una mujer que no ama con furor no sea el tipo que llena el ideal que muchos se creían; pero puede también que sea el que prefieran almas menos romancescas y más poéticas, es decir, las que simpaticen más con la verdad y la sencillez que no con la elevación y energía, a veces ficticia y forzada en las producciones literarias como en la vida real<sup>38</sup>.

La reflexión se reclama en distintas obras fernandianas como atributo positivo para las mujeres en los asuntos amorosos: frente a los impulsos de la emoción, muchas de sus heroínas se caracterizan por el control de sus arrebatos, pues “la razón no debe solamente dirigir las acciones de una mujer,

---

<sup>33</sup> Hemos tratado de la técnica pictórica de Fernán Caballero en COMELLAS, Mercedes y ROMÁN, Isabel, “La novela como género pictórico: Fernán Caballero”, en RODRÍGUEZ, Borja y GUTIÉRREZ, Raquel (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, Santander: Universidad de Cantabria, 2011, pp. 767-788.

<sup>34</sup> CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), p. 579.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>36</sup> JAGOE, *op. cit.*, (nota 19), pp. 30 y 34.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>38</sup> CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), p. 576.

sino que debe influir poderosamente en sus sentimientos”<sup>39</sup>. Según responde a Vicente Barrantes defendiendo a su *Clemencia* (que “no es una mujer apasionada”), el amor apasionado de las heroínas folletinescas y *romancescas* (esto es, románticas) no era el más habitual en la vida real<sup>40</sup>. O como escribe en *Elia* (1849): “Si la pasión enérgica es un tipo de novela, no siempre –a Dios gracias– es una realidad en la vida”<sup>41</sup>.

Entre la generación de “las románticas” y la masculinización realista, Fernán Caballero representa una valerosa avanzadilla, de la que es plenamente consciente y que describe como “la tendencia [...] combatir lo novelesco” (en el sentido de lo fabuloso, lo inverosímil, la ficción sentimental), para encaminarse por “la buena y llana senda de la vida real. Esto es hacer una innovación, dando un giro nuevo a la apasionada novela, trayéndola a la sencilla senda del deber y de la naturalidad”<sup>42</sup>. Esa “innovación” y “giro nuevo” al que se refiere exige salir de los abismos de la subjetividad romántica para observar el mundo. Es lo que Fernán defiende ante Barrantes, un tercio de siglo más joven pero mucho menos moderno que ella: “Usted me dice que ponga la mano sobre mi corazón para pintar los giros y sentimientos de las pasiones; es este un mal consejo, como lo sería el que diese usted a un pintor de tomarse a sí mismo por modelo de los personajes que pintase”<sup>43</sup>.

### **Gertrudis Gómez de Avellaneda o el genio.**

Al final *La Gaviota* no se publicó en francés, sino que, traducida por José Joaquín de Mora, salió en *El Heraldo* de Madrid y concursó en el territorio español. En éste, el gran nombre femenino con que había de competir Cecilia Böhl de Faber era Gertrudis Gómez de Avellaneda (cuya narrativa tenía no pocos puntos en común con la obra temprana de George Sand; no en vano pensaba Fernán que “Sand es su fetiche”)<sup>44</sup>. Poco más tarde entraría en lid Carolina Coronado. Con las dos demostró Cecilia un continuo afán de medirse, como se aprecia por ejemplo en una carta a Eugenio de Ochoa que la hace explícita: “Compare usted los triunfos del pobre Fernán con los de G. Avellaneda y Carolina Coronado [...], y conocerá que [los elogios que recibo] no son para marear a nadie”<sup>45</sup>.

La reciente reivindicación de Gertrudis (en 2014 se celebró el segundo centenario del nacimiento, que promovió una revisión de su vida y

---

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 572-578.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 514.

<sup>42</sup> Carta a Barrantes, *ibidem*, p. 573.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 575.

<sup>44</sup> Carta de Fernán Caballero recogida por MOREL-FATIO, *op. cit.*, (nota 8), p. 284. Sobre Sand como modelo de Avellaneda, v. RABATÉ, Colette, “Deux «modèles» français de la Avellaneda: Madame de Staël et George Sand”, en AYMES y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, *op. cit.*, (nota 12), pp. 263-281; p. 264.

<sup>45</sup> VALENCINA, *op. cit.*, (nota 24), p. 232.

su obra)<sup>46</sup> la ha confirmado como *rara avis* entre las escritoras de su tiempo; tiempo que coincide, al menos en su configuración autorial, con el de la plenitud romántica (finales de los años 30 y comienzo de los 40), esto es anterior a Fernán, si no en cuanto a producción creativa, sí en cuanto a publicaciones. Avellaneda era rara porque estuvo al margen de las hermandades femeninas<sup>47</sup>, como Sand y Fernán Caballero, y también en cuanto fue la única mujer admirada por los grandes hombres de letras de su tiempo: contó, entre otras, con la protección de Juan Nicasio Gallego, Manuel José Quintana y Alberto Lista, referentes intelectuales de los primeros años románticos. Como Fernán, se apoyó exclusivamente en protectores masculinos, sin recurrir a la *hermandad lírica* de las damas<sup>48</sup>. Recuérdese el caso inaudito de que fue recibida en el *Liceo* en 1840, cuatro años después de su llegada a España. Aquella invitación a participar en un espacio claramente masculino “se concibió desde el principio como una gran excepción en unos espacios del reconocimiento literario pensados por y para los hombres. Su propia excepcionalidad parecía normalizar su presencia, al no proyectar sus atributos al resto de las mujeres”<sup>49</sup>. No fue este el único caso extraordinario de su trayectoria: en 1853 fue candidata a la Real Academia Española, apoyada por público y crítica<sup>50</sup>. Si Sand había sido retratada junto a la plana mayor de los artistas románticos, Avellaneda tiene un papel protagonista en el lienzo de 1859 con que Luis López Piquer inmortalizó la coronación del poeta Manuel José Quintana por la reina Isabel II, ocasión celebrada en 1855 y en la que Gertrudis leyó una oda en honor al homenajeado (Fig. 2). Así lo representa el cuadro, colocando a la autora enfrentada con la reina, como dos figuras femeninas casi equiparables en un espacio claramente masculino, como las dos grandes damas con categoría para compartirlo: la reina política y la reina de la poesía.

Años antes, cuando en 1847 o 1848 Cecilia decide arrojarse a la arena literaria y comenzar su vida como Fernán Caballero, Gertrudis ya era todo un personaje con el que medirse. Se había construido una identidad que Ferrús Antón explora a partir del *Epistolario de amor y amistad* (también conocido como *Diario de amor*), colección de las cartas que escribió a Ignacio de Cepeda y en la que recorre “todos y cada uno de los modelos femeninos del romanticismo” a través de diversas máscaras, construyendo un

---

<sup>46</sup> SIMÓN PALMER, María del Carmen, “Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda (1980-2014)”, *Rassegna iberistica*, 104 (2015), pp. 325-340.

<sup>47</sup> EZAMA, Ángeles, “Una escritora con vocación de historiadora de la literatura: El canon de escritura femenina de Emilia Pardo Bazán”, *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XVII (2006), 2, pp. 89-106; pp. 89-90.

<sup>48</sup> EZAMA, Ángeles, “La identidad autorial en las cartas de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en MARTOS Y NEIRA, *op. cit.*, (nota 6), p. 266.

<sup>49</sup> BURGUERA, Mónica, “Coronado a la sombra de Avellaneda. La reelaboración (política) de la feminidad liberal en España entre la igualdad y la diferencia (1837-1868)”, *Espacio, tiempo y forma*, 29 (2017), pp. 93-127; p. 98.

<sup>50</sup> El que no fuera elegida no obsta para notar lo extraordinario del caso: recuérdese que no hubo ninguna mujer en la RAE hasta Carmen Conde, en 1979.

yo fragmentario y ambivalente<sup>51</sup>. Representaba con su vida y su éxito literario al famoso personaje de Madame de Staël en su novela *Corinne ou l'Italie* (1807): la mujer brillante y admirada por su capacidad intelectual, artista de éxito y que no encuentra hombre a su altura. Esa misma tensión, que había vivido la propia Staël en sus carnes, es la que leemos en las cartas de Tula. En ellas se presenta la exaltación de la pasión como rasgo de superioridad moral, a la manera que lo defendía el genio romántico y como se usa también en su novela *Sab*, de 1841. Después saldría *Dos mujeres* (1842-43), otra obra cuya difusión fue prohibida inmediatamente después de su publicación y que “representa uno de los primeros discursos feministas en lengua castellana que ataca los convencionalismos sociales que discriminan y oprimen a la mujer”<sup>52</sup>. Avellaneda se hizo famosa expresándose en términos profundamente subversivos frente al orden sexual establecido<sup>53</sup>, lo que la masculinizaba al concederle los atributos del genio, “masculinización de su talento que la propia escritora había sugerido sobre sí misma”; de hecho, para sus obras de 1864, seleccionó los ensayos que habían elogiado su “genio sublime”<sup>54</sup>. De nuevo Tula conecta con la imagen de Sand, y para ambas se atribuye el elogio “¡Es mucho hombre esta mujer!”<sup>55</sup>. Cuando salen las

---

<sup>51</sup> GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Poesías y Epistolario de amor y amistad*, Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, 1989. FERRÚS ANTÓN, Beatriz, “Mujer e imaginario romántico: Gertrudis Gómez de Avellaneda y sus «otras»”, en GARCÍA TEJERA, María del Carmen (ed.), *Lecturas del pensamiento filosófico, estético y político*, Cádiz: UCA, 2007, pp. 187-198; p. 190. Fernando Durán ha trabajado sobre una de las cartas, valorándola como singular ejemplo de autobiografía femenina. DURÁN, F., “La autobiografía romántica de Gertrudis Gómez de Avellaneda y la literatura de confesión en España”, en CANTERLA GONZÁLEZ, Cinta (coord.), *De la Ilustración al Romanticismo: VII Encuentro: la mujer en los siglos XVIII y XIX: Cádiz, América y Europa ante la modernidad*, Cádiz: UCA, 1994, pp. 459-468. V. la reciente revisión de EZAMA, Ángeles, “Cerrando el círculo: un fragmento del diálogo epistolar entre Gertrudis Gómez de Avellaneda e Ignacio de Cepeda”, *Romanticismi II* (2016-2017), pp. 109-131; también TORRAS, Meri, *Soy como quiera que me imagines. La construcción de la subjetividad en los diarios de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, Cádiz: UCA, 2003.

<sup>52</sup> PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Identidad femenina y otredad*, Alicante: Universidad de Alicante, 2002, p. 118.

<sup>53</sup> Beatriz Ferruz defiende que los dramáticos finales de novelas en apariencia poco feministas como *Espatolino* o *Dolores* deben leerse no tanto como castigos “por desobedecer el *deber ser mujer* o por creérselo”, sino desde la perspectiva de las *tretas del débil* (que J. Ludmer acuña para el caso de Sor Juana Inés de la Cruz): sus respectivos destinos, “locura y convento, pueden ser interpretadas como formas peculiares de trasgresión”. FERRÚS ANTÓN, *op. cit.*, (nota 48), 192-194.

<sup>54</sup> BURGUERA, *op. cit.*, (nota 46), pp. 95 y 100. Como escribe Ángeles Ezama: “Única y excepcional en su tiempo; así se sintió Gertrudis Gómez de Avellaneda”, y lo ejemplifica con unas líneas que escribe la autora a Romero Ortiz en abril de 1853: “cuando leí una línea de su mano en la que Vd. decía que nada es más excéntrico que el talento, me coloqué sin darme cuenta de ello en el número de los seres dotados algún tanto de aquella feliz excentricidad”. EZAMA, *op. cit.*, (nota 45), p. 252.

<sup>55</sup> La frase es de atribución dudosa y la crítica la adjudica, para el caso de Gertrudis, a Bretón de los Herreros, Juan Nicasio Gallego o un espectador anónimo de *Alfonso Munio* (MILLER, Beth, “Gertrude the Great: Avellaneda, Nineteenth-Century Feminist”, en

poesías de la cubana en 1841, Gallego la califica de “grave”, “robusta”, “nerviosa”, realzando con adjetivos típicamente masculinos la excepcionalidad de su valía: poseía un “varonil” genio literario, como se encargó de confirmar el crítico Antonio Ferrer del Río en una frase de 1846 que se hizo famosa: “No es la Avellaneda poetisa, sino poeta: sus atrevidas concepciones, su elevado tono, sus acentos valientes, son impropios de su sexo”<sup>56</sup>.

Fue otra mujer, Carolina Coronado, la que se sirvió de aquella frase para iniciar un importante debate sobre la escritura y talento femeninos del que no estuvo ausente el matiz político y la filiación ideológica, ni tampoco los celos, como ha estudiado muy bien Mónica Burguera<sup>57</sup>. En un artículo que la Coronado dedicó a “Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda” el 5 de agosto de 1857, partía de las palabras de Antonio Ferrer del Río para confirmar la masculinidad y el genio de Tula:

No hay duda alguna. Como ya hemos dicho, España no ha tenido nunca una poetisa de tanta energía, de tan sublime genio, de tanta elevación y grandeza. Yo al menos no la conozco por más que miro al través de los siglos. [...] la Avellaneda es una heroína más en los fastos de la historia; un escritor [...] dice que su existencia hace creer en la de las amazonas. Es, en efecto, la amazona de nuestro parnaso [...] es más fuerte no porque sea hombre-poeta, sino porque es poetisa-amazona [...]. Si nada aquí se libra de la codicia, hagamos que se libre el genio<sup>58</sup>.

El concepto de “genio” está claramente asociado en este artículo al orden sexual, como la evidente oposición poeta / poetisa. Coronado, al tiempo que la exalta, pinta a Tula como una amazona que roza lo grotesco, una excrecencia además del modelo francés. Recuérdese que según el tradicionalismo romántico, de los que Johann Nikolaus Böhl von Faber y

---

MILLER, B. (ed.), *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley: U. of California Press, 1983, pp. 201-214; p. 202). A su vez estos podían haber calcado un elogio hecho a George Sand. No deja de ser interesante que el mismo se haya atribuido en otras ocasiones a los admiradores de Emilia Pardo Bazán, cuya fama estuvo también acompañada de valoraciones masculinizadoras, como ha señalado Ángeles Ezama, comparándola con Gertrudis Gómez de Avellaneda. EZAMA, *op. cit.*, (nota 45), pp. 252-253.

<sup>56</sup> FERRER DEL RÍO, Antonio, *Galería de literatura española*, Madrid: Mellado, 1846, p. 309. V. SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo, *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid-Valencia: Cátedra-Instituto de la Mujer, 2000, pp. 33 y ss.

<sup>57</sup> BURGUERA, *op. cit.* (nota 46). V. de la misma BURGUERA, “¿Cuál será la poetisa más perfecta? La reinención política de Carolina Coronado en la *Galería de poetisas españolas contemporáneas (La Discusión, 1857)*”, *Journal of Spanish Cultural Studies* 19 (2018), 3, pp. 297-317.

<sup>58</sup> CORONADO, Carolina, “Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda”, *La Discusión*, 5 de agosto de 1857 y del 29 de mayo de 1858. Reimpreso en *La América* en 1861 y en CORONADO, *op. cit.*, (nota 54). Como se ha señalado antes, Mónica Burguera tiene un excelente trabajo sobre este artículo y su contexto en el que se encontrarán otras referencias. BURGUERA, *op. cit.*, (nota 46). V. de la misma BURGUERA, “La estrategia biográfica. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, románticas después del romanticismo”, *Política y sociedad*, 55 (2018), 1, pp. 43-69, donde a través de las biografías de ambas autoras estudia la construcción de la subjetividad femenina en los años de mediados del siglo XIX.

Francisca Larrea son primeros exponentes, de Francia habían venido todos los excesos. Su hija Cecilia insistió en numerosas ocasiones en que su intención era contar la verdadera España que los franceses pretendían deformar, y sobre todo escribir una verdadera novela española para combatir las malas influencias de las francesas. Avellaneda era el “referente de todos los excesos de una feminidad deformante y desordenada que las poetisas españolas no debían imitar” de aquel modelo francés<sup>59</sup>.

Desde un punto de vista muy distinto al de Coronado y años antes de que ésta escribiera el artículo censorio de 1857, Fernán Caballero había ya adelantado aquellas críticas contra el genio (y no solo femenino) en distintos escritos. De hecho, el combate contra el genio como modelo autorial fue uno de los más obsesivos en su poética novelesca, según manifestó hasta la saciedad en cartas y prólogos. El genio había echado por tierra la tradición de la *mimesis* literaria al afirmar que el arte no copia, sino inventa con la imaginación; así declaraba románticamente la propia Avellaneda en un artículo de 1843: “¡Dichoso [el poeta] si acierta a inventar, porque nunca sabrá copiar fielmente!”<sup>60</sup>. Frente a la invención del genio de Avellaneda, Fernán Caballero declara en carta de 1852 al conde de Casal: “mi excesiva timidez para inventar, mi puritanismo de verdad, son trabas que me impedirán siempre salir de un círculo circunscrito y elevarme a la esfera del genio”<sup>61</sup>. Con falsa modestia, desafía los atributos del genio nada menos que bajo el estandarte puro de la verdad, cuya técnica propia estriba en la recopilación e imitación de lo real, esto es: usando de una *mimesis* renovada y emparentada con el costumbrismo<sup>62</sup>. Para Fernán, el artista como *alter deus* corresponde a una actitud soberbia y por tanto diabólica (la soberbia es el gran pecado de Lucifer, que quiso parecerse a Dios). El modelo autorial que propone a cambio se somete a las dimensiones humildes de la pequeñez humana y elige recopilar: la humilde tarea del historiador de costumbres. Como escribe a Hartzbusch en otra carta de 1849, “la paciencia que recopila no es el genio que crea”<sup>63</sup>. Su posición fue demostrada en la práctica creativa con su primera

---

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, “La dama de gran tono”, *Álbum del bello sexo, o Las mujeres pintadas por sí mismas*, Madrid: Imprenta del Panorama Español, 1843, pp. 1-12; p. 5.

<sup>61</sup> VALENCINA, *op. cit.*, (nota 24), p. 38.

<sup>62</sup> El gran estudioso del costumbrismo, José Escobar, usa el citado artículo de Avellaneda para enfrentarlo al de Mesonero Romanos “La romería de San Isidro” y oponer las dos formas de concepción de la creación literaria: “Gertrudis Gómez de Avellaneda plantea la autorreflexión teórica en torno a la contraposición de la *mimesis* costumbrista con la expresividad romántica; la antítesis de la literatura como espejo con la literatura como lámpara, para utilizar los términos metafóricos con que M. H. Abrams contrapone los principios de la teoría literaria en el período romántico. El escritor costumbrista representaría una concepción de la literatura que, por definición, reflejaría la realidad como un espejo, mientras que el poeta romántico vería la expresión literaria como una lámpara resplandeciente”. ESCOBAR, José, “Narración, descripción y *mimesis* en el «Cuadro de costumbres»: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón Mesonero Romanos”, *Romanticismo 3-4*, Genova, Università di Genova: 1988, pp. 53-60.

<sup>63</sup> HEINERMANN, *op. cit.*, (nota 7), p. 73.

y más importante novela, *La Gaviota*, una de cuyas ideas centrales es el rechazo de la categoría de genio.

El mismo prólogo deja clara la renuncia al gran motor del genio: la imaginación, y así presenta la novela afirmando que “la sencillez de su intriga y la verdad de sus pormenores no han costado grandes esfuerzos a la imaginación. Para escribirla, no ha sido preciso más que recopilar y copiar”<sup>64</sup>. Esa elección tiene reflejo directo en el papel autorial, en el argumento y en la trama. En cuanto al primero, Fernán Caballero no se presenta como *creador*, sino como sencillo recolector. Esa humildad la asume en el argumento su *alter ego* novelesco, el alemán Federico Stein, haciendo suyo un fragmento del poeta suizo Von Salis-Seewis, que concluye con la lección más repetida de la novela: “el hombre cuerdo concreta su felicidad a un estrecho círculo”<sup>65</sup>. Por eso,

Stein, que era uno de los pocos hombres que no exigen mucho de la vida, se creía feliz. Amaba a su mujer con ternura; se había apegado cada día más a su suegro y a la excelente familia que le había acogido moribundo y cuyo buen afecto no se había desmentido jamás. Su vida uniforme y campestre estaba en armonía con los gustos modestos y el temple suave y pacífico de su alma. Por otra parte, la monotonía no carece de atractivos. Una existencia siempre igual es como el hombre que duerme apaciblemente y sin soñar; como las melodías compuestas de pocas notas, que nos arrullan tan blandamente. Quizás no hay nada que deje tan gratos recuerdos como lo monótono, ese encadenamiento sucesivo de días, ninguno de los cuales se distingue del que le sigue ni del que le precede<sup>66</sup>.

La identidad entre el personaje y su autora se confirma al comparar estas líneas con las que Cecilia dirige a Cuthbert en una de sus cartas:

cuanto más he vivido tanto más me he convencido que cuanto más se restringe el círculo de sus facultades, de sus sentimientos, de su vida intelectual, tanto más se aproxima uno a esa buena y estúpida felicidad, que es lo único positivo de la existencia, supuesto que para otras dichas la suprema sabiduría las ha hecho imperfectas para nosotros<sup>67</sup>.

La virtud de renunciar con modestia a las grandes aspiraciones románticas del genio y a su afán por romper todos los límites se hace coincidir con el carácter natural de los españoles, que la autora asocia a la humildad cristiana. El general Santa María, representante del español castizo, afirma así que María Santaló, la *Gaviota*, ha hecho mal en dejar su casa y su espacio natural para probar fama como artista:

–Mal hecho –falló en tono resuelto el general. La condesa se volvió hacia su tío con prontitud.

–¿Y por qué es mal hecho, señor? –preguntó.

---

<sup>64</sup> CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), p. 5.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>67</sup> CABALLERO, *Cartas inéditas, op. cit.*, (nota 24), p. 396.



—Porque esas gentes —respondió el general— vivían contentos y sin ambición, y desde ahora en adelante no podrán decir otro tanto<sup>68</sup>.

La enseñanza se repite una y otra vez a lo largo de toda la obra, afectando también a la construcción de la trama. Como ha explicado Yáñez en su penetrante interpretación de *La Gaviota*, el papel central del cuento de Medio-pollito confirma esta lección de humildad, y si la fábula castiga la arrogancia del pollito, la novela hace lo propio con la de la protagonista<sup>69</sup>. Marisalada posee todos los atributos del artista genial: nació con un don extraordinario, instintivo y no aprendido, su condición es salvaje y apasionada, y desprecia a los admiradores de su arte. Para Susan Kirkpatrick, María Santaló es la primera versión española del arquetipo de genio femenino de Mme. De Staël y tiene mucho que ver con Corinne, aquel famoso personaje al que se parecía Gertrudis Gómez de Avellaneda y en el que están representados los mitos románticos prometeicos. Como Corinne, María encarna las aspiraciones burguesas de competir y encontrar éxito a través del arte<sup>70</sup>; y como la Avellaneda, posee una condición rebelde que la masculiniza. No puede pasarse por alto que Stein, el personaje masculino —alemán como su autora—, simboliza los valores de la sencillez y suavidad, mientras Marisalada, con una personalidad cargada con los atributos que el imaginario contemporáneo atribuía a la virilidad (su misma fiereza y tosquedad, su pasión por los toros, su falta de pudor), representa la ambición del genio, encarnada sin embargo en una mujer. Como la encarnaba también Gertrudis Gómez de Avellaneda, a quien Cecilia, en una carta de años después, compara con el personaje de María, incidiendo con malicia en su genio masculino: “¡Dichosa D<sup>a</sup> Gertrudis, tan bien dotada por Apolo como por Marte! De ella diría el general Santa María como de la Gaviota: con una compañía de tales granaderos tomo toda plaza fuerte”<sup>71</sup>.

Cecilia Böhl nunca rechaza el talento de su criatura, ni insinúa que sus aspiraciones no estén a la altura de su capacidad, aunque ésta disturba todo el orden de valores de la novela. Si interpretamos esa ambivalencia en términos estéticos, podría decirse que con el personaje de María, Fernán Caballero admite que la poética del genio había dado resultados admirables en el terreno artístico; de hecho, afirmó también (años más tarde) que

---

<sup>68</sup> CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), p. 158. Poco después, su hermana la marquesa continúa el argumento y retrata la ambición como moda social que está haciendo estragos entre los españoles: “Mi hermano dice que en la jerigonza del día hay una palabra inventada por el genio del mal y del orgullo, especie de palanca a que no resisten los cimientos de la sociedad y que ha ocasionado más desventuras a la especie humana que todo el despotismo del mundo. [...] Esa palabra —dijo la marquesa suspirando— es la *noble ambición*”. *Ibidem*, p. 192.

<sup>69</sup> YÁÑEZ, María Paz, “Los cuentos de *La gaviota*: Punto de partida del discurso literario de Fernán Caballero”, en FRÖHLICHER, Peter y GÜNTERT, Georges (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern: Peter Lang, 1995, pp. 238-262.

<sup>70</sup> KIRKPATRICK, *op. cit.* (nota 6, 1991), pp. 246-255; KIRKPATRICK, *op. cit.*, (nota 6, 2006), pp. 44-46.

<sup>71</sup> MOREL-FATIO, *op. cit.*, (nota 8), pp. 284.

Gertrudis Gómez de Avellaneda era “una verdadera superioridad”<sup>72</sup>. Aunque igualmente sostiene que su desacierto está en volar demasiado alto y perder así de vista la realidad:

yo quisiera que para su propia felicidad, su sangre corriese menos apresurada y su espíritu se elevase menos a esas regiones tan altas que, aunque bellas y puras, tienen la contra que en ellas se pierden de vista las cosas terrenas y la senda que hemos de pisar para nuestro bienestar y conveniencia; así sucede que no está *à son aise* en la atmósfera que a ella y a todos nos rodea...<sup>73</sup>

El genio y las alturas correspondían al tiempo romántico y revolucionario; en los nuevos tiempos tocaba buscar la “convivencia” y no perder de vista (la observación es la clave) las “cosas terrenas”. Sobre los valores individuales del genio, el arte debía ponerse al servicio de la colectividad (lema de la poética realista) y de la moral colectiva. Sin despreciar el arte genial, Fernán sospechaba de su capacidad moral. La *Gaviota* posee una condición “natural” (“bella hija de la naturaleza”, la llama Stein<sup>74</sup>) que la emparenta con la genialidad: su genio es natural, innato. Pero le falta aprender algo superior: la virtud. Por eso en casa de la duquesa, la orgullosa María “se dobló como un junco ante la grandeza y la superioridad de la virtud”<sup>75</sup>. Ese es el atributo que la autora quería añadir a la nueva novela en su “poetizar la verdad”.

El tiempo individualista de las revoluciones —estéticas y políticas— debía dejar paso al tiempo de la cohesión social en torno a unos valores estables. María, símbolo del genio, decide salir del pueblo y del entorno familiar (esto es: del seno de la identidad colectiva y el equilibrio natural) para perseguir su desarrollo individual como artista en la ciudad, que es el espacio de lo fugitivo y mudable. Su autora eligió la senda contraria a su personaje: se esconde tras el seudónimo y aloja su arte —no de la invención, sino de la recolección— en el pueblo, sin aspirar a la fama personal. Se lo

---

<sup>72</sup> Carta de 9 de diciembre de 1864 a Guillermo Forteza: “Un compromiso me obligó a mí, metida en mi casa como un caracol, ir a ver a doña Gertrudis Avellaneda, pero por cierto que no me ha pesado. ¡Qué trato tan agradable! ¡Qué talento tan recto, sólido y firme! ¡Qué instrucción! Dicen que está engreída: no lo hallo así; pocas veces lo está una verdadera superioridad; pero aunque esto fuese, Jesús, ¡y cuántos sin motivo para estarlo lo están muchísimo más que ella! Desengañese usted, las mujeres han valido siempre más que los hombres; pero en este siglo se han elevado ellas todo lo que ellos han caído”. CABALLERO, Fernán, *Epistolario*, en *Obras completas*, vol. XIV, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1912, p. 401. Por la fecha de la carta se deduce que Cecilia cambió su imagen de la Avellaneda cuando ambas habían dejado de tener un papel relevante en el ámbito de las letras y casi no producían. En el epistolario a Latour que editó Morel-Fatio encontramos otras demostraciones de esta amistad madura, expresada por ejemplo en la carta antes citada: “Extrañará V. si le diga que somos muy amigas la de Avellaneda y yo, por ser, al parecer, nuestras sendas muy opuestas, así como nuestros caracteres”. MOREL-FATIO, *op. cit.*, (nota 8), pp. 284-285.

<sup>73</sup> MOREL-FATIO, *op. cit.*, (nota 8), p. 284.

<sup>74</sup> CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), p. 127.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 240.

reconoce Barrantes en la ya citada “Carta a Fernán Caballero” de 1852: “Cuando en todos los escritores nacionales y extranjeros domina el yo ridículo y vano, usted ha sabido permanecer anónima pese a los gacetilleros de Madrid y de Sevilla”<sup>76</sup>. Si la *Gaviota* no sabe usar su don divino sino egoístamente y para disfrute de su éxito, Fernán Caballero pone su voz al servicio colectivo y con una finalidad moral<sup>77</sup>. Adelanta así, también en este posicionamiento, un nuevo arquetipo autorial, enemigo del genio y el subjetivismo románticos: el modelo realista.

### **Carolina Coronado o la literata.**

La otra posibilidad enfrentada a la de Gertrudis Gómez de Avellaneda era la que ofrecía su competidora más conspicua, Carolina Coronado (Fig. 3), que a su vez también había hecho saber públicamente que el modelo genial de autora completa (poeta, novelista, dramaturga, como lo fue Tula) no era el que correspondía a su ideario, ni a lo que consideraba adecuado para la mujer. Según Coronado, las españolas eran auténticas mujeres, adornadas de las virtudes genuinas de lo femenino con las que rebatían ese modelo francés masculinizado<sup>78</sup>.

Las poetisas —que no poetas, según distinguía ella misma— a las que representa constituían en los años 50 del siglo XIX español un grupo considerable, bastante fértil y hasta cierto punto legitimado y autorizado por la crítica contemporánea, siempre que su obra se dirigiera a la lectura femenina y se adaptara a los márgenes y límites del territorio acotado para su sexo<sup>79</sup>. Asumían la concepción rousseauiana y sentimental de lo femenino, que implicaba relegarse al espacio privado, al territorio de los afectos: las mujeres sentían, pero no razonaban. Por eso se les negaba lugar en el espacio público —eran inmaduras sociales— y también las fuerzas intelectuales de reflexión y análisis, que supuestamente no correspondían a su naturaleza. La mayoría de las *poetisas* y *literatas* admitieron aquel papel. Defendían sus posiciones con el argumento de la sensibilidad que sirvió a Carolina Coronado para justificar en carta al director de *El defensor del Bello Sexo* que “La cuestión de si las jóvenes *deben o no dedicarse a hacer versos* nos parece ridícula. La *poetisa* existe de hecho y necesita cantar, como volar las aves y correr los ríos, si ha de vivir con su índole natural y no comprimida y violenta”<sup>80</sup>. Probablemente hacían uso con ello de lo que Ludmer llamaba las *tretas del débil*, pues para ir abriendo brechas en el coto masculino de la

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 564.

<sup>77</sup> Trato por extenso este asunto en COMELLAS, *op. cit.*, (nota 5), pp. CXXIX- CXXX.

<sup>78</sup> BURGUERA, *op. cit.*, (nota 46).

<sup>79</sup> Según Rachel Bowlby, la feminización romántica del espacio literario tuvo su causa en la asociación de la cultura con el espacio de lo privado y por tanto de doméstico y femenino. Las novelas escritas por mujeres asumen la difusión de los nuevos valores burgueses familiares y sentimentales, y contribuyen a construir un ideario para la nueva sociedad. BOWLBY, R., *Just Looking*, New York-London: Methuen, 1985. Para el caso español, v. KIRKPATRICK, *op. cit.*, (nota 6), pp. 11 y 63.

<sup>80</sup> CORONADO, “Carta a la revista *El defensor del Bello Sexo...*”, en *op. cit.*, (nota 54), p. 264.

escritura, usaban “estrategias que muchas veces remiten a las imágenes estereotípicas de dulzura, modestia, ruego u obediencia”<sup>81</sup>.

Como ya se ha notado, Fernán Caballero, desde su autoría masculina, rechaza participar en aquel grupo y también su poética para mujeres, que le resulta dulzona y relamida. Baste recordar la dureza con que se refiere a Ángela Grassi: “Nunca, perdónemelo la autora, he tenido paciencia para leer nada de Angela Grassi, una pobre solterona, según me dicen, sentimental y pedante, que llena el periódico de *La Moda* de cartas morales y de enseñanzas, colección de *lieux communs* sin fin”<sup>82</sup>.

Por un lado, la Avellaneda es una *amazona francesa* a la que responde con su duquesa de Almansa, el modelo femenino de *La Gaviota*, de la que nos dice que “era el tipo de la mujer que Dios ama, que la poesía dibuja en sus cantos, que la sociedad venera y admira y en cuyo lugar se quieren hoy ensalzar *esas amazonas* que han perdido el bello y suave instinto femenino” (y nótese que usa el mismo término de *amazona* que la Coronado empleó con ironía años después en su artículo contra la Avellaneda)<sup>83</sup>. Pero para Fernán, la feminización que proponía la Coronado y su círculo de literatas, tampoco correspondía a nuestra auténtica condición española. Si en *La Gaviota* encontramos respeto por el genio (aunque termine castigándose), también es evidente un claro desprecio por la literatura sentimental y mujeril. Ya nos avisa el prólogo que no debemos esperar una novelita llorona, llena de intrigas y patetismo:

Así es, que en vano se buscarán en estas páginas caracteres perfectos, ni malvados de primer orden, como los que se ven en los melodramas; porque el objeto de una novela de costumbres debe ser ilustrar la opinión, por medio de la verdad, sobre lo que se trata de pintar, no extraviarla por medio de la exageración<sup>84</sup>.

Y efectivamente, el modelo femenino de la novela, la duquesa, “leía poco y jamás tomó en sus manos una novela. Ignoraba enteramente los efectos dramáticos de las grandes pasiones. No había aprendido ni en los libros ni en el teatro”<sup>85</sup>. Lo mismo ocurre con los modelos masculinos, como el joven Rafael, representación del verdadero carácter español, que se niegan a comportarse como en las novelas sentimentales:

Rita era la única mujer que su primo Rafael Arias había amado seriamente: no con una pasión lacrimosa y elegiaca, cosa que no estaba en su carácter, el más

---

<sup>81</sup> SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña, “Carolina Coronado en «Un libro sin letras», entre el desprecio y la autoafirmación”, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, XVII (2012), pp. 41-57; p. 42. V. también GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker, “De la romántica a la mujer nueva: la representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX”, *Letras de Deusto*, 39, 122 (2009), pp. 51-76.

<sup>82</sup> MOREL-FATIO, *op. cit.*, (nota 8), p. 285.

<sup>83</sup> CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), p. 238.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 238.

antisentimental que entre otros muchos reseco el levante indígena, sino con un afecto vivo, sincero y constante<sup>86</sup>.

El mismo Rafael, en esa estupenda escena metaficticia en la que los personajes se plantean escribir entre todos una novela y cuando uno de ellos propone el género sentimental, responde: “Sólo de oírlo –prosiguió Rafael– me horripilo. No hay género que menos convenga a la índole española que el llorón. El sentimentalismo es tan opuesto a nuestro carácter, como la jerga sentimental al habla de Castilla”<sup>87</sup>. La novela sentimental, que sin embargo formó parte indudable de su poética, era reconocida así como un modelo anticuado y ajeno, que Fernán Caballero intenta superar con distintos experimentos más o menos exitosos entre los que vale nombrar *La Gaviota*, *La familia de Alameda*, *Una en otra* —primera novela que aborda la clase media—<sup>88</sup>, y *Un verano en Bornos*<sup>89</sup>.

Aquel experimentalismo la distinguía de la cursilería y amaneramiento de las *litteratas*, a quienes desprecia tanto como su personaje a las novelas sentimentales. Así cuenta en carta a Hartzenbusch que comprende el que Zorrilla haya rechazado una corona poética de escritoras argumentando que “las mujeres escritoras le cargaban”, “y en eso soy completamente de su opinión, empezando por mí, por lo cual tomé un nombre masculino”<sup>90</sup>. Parecería, pues, que esta decisión de adoptar la identidad varonil la libra de ser identificada con aquella figura femenina de la *litterata* con la que no se siente en absoluto identificada, al menos en aquellos años. Solo esa convicción da sentido a lo que añade en aquella carta, criticando que el propio Hartzenbusch —al que tantas veces pidió apoyo en sus planes editoriales— y otros “hombres de valía hacen mal en animarlas a [las mujeres] seguir esta senda, [...], no solo por ellas (con cortas excepciones), sino para la literatura y el buen gusto literario”<sup>91</sup>.

Cuando decide hacerse autor, Cecilia huye de ser confundida con la *litterata*, ese personaje ridiculizado en tantas ocasiones y que cobró encarnadura satírica en el artículo de *Los españoles pintados por sí mismos* que Cayetano Rossell tituló “La Marisabidilla”. Rossell ridiculiza a las *litteratas*, desde sus fuentes hasta sus escritos. En cuanto a las primeras, la biblioteca mujeril es un batiburrillo de todo lo que en el momento se consideraba una moda tenebrosa, sangrienta y exagerada, y que empezaba a pasarse de moda. Por supuesto, en aquella biblioteca “figuran en primer término, bellamente encuadernadas, las novelas de Jorge Sand, a quien la participación de sexo le hace mirar, y no es extraño, con cierta especie de

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>88</sup> COMELLAS, *op. cit.*, (nota 5), pp. CXXXIX-CLII.

<sup>89</sup> Sobre *Un verano en Bornos* y su interés véase el excelente trabajo de DORCA, Toni, “Teorías del realismo en Fernán Caballero”, *Letras peninsulares*, 13 (2000), 1, pp. 31-50.

<sup>90</sup> HEINERMANN, *op. cit.*, (nota 7), p. 228.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

idolatría”<sup>92</sup>. Por lo que se refiere a sus escritos, a la *literata* le basta y sobra que se hable “siempre al alma”; con ello “la poetisa alcanzará una fama universal y eterna”<sup>93</sup>. La sátira —como otras similares— demostraba primero que la mujer escritora era considerada la excrecencia del sentimentalismo romántico; y segundo que sus armas no superaban las ternezas y blanduras de una sensibilidad artificiosa. Al empoderamiento al que aspiraba Cecilia Böhl de Faber no bastaba ese espacio de segunda división que la literatura reservaba a las damas, menos prestigioso que el que había ganado la *amazona* Avellaneda<sup>94</sup>. Su proyecto se disociaba del romanticismo y de aquella manera de escribir en la que primaba el sentimiento. Fernán Caballero decide hacer otra cosa nueva: observar y pintar.

### Final.

Hubo una fraternidad literaria entre las mujeres de mediados del siglo XIX<sup>95</sup>, pero también una rivalidad que en el caso de Cecilia Böhl de Faber estaba asociada a la intención de generarse, al menos en su salida a la escena novelesca, un espacio propio y anchuroso en el campo de las letras. Tanto Sand en Francia como Avellaneda y Coronado en España representaban la competencia, y también modelos con los que no quiso identificarse. A través de esa rivalidad y continua comparación, Fernán Caballero, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, construyen lo que José Luis Díaz define como “escenografía autorial”, a través de la cual el escritor se concibe y representa en la escena literaria<sup>96</sup>. Cecilia, si de un lado se quiso distinguir de

---

<sup>92</sup> ROSELL, Cayetano, “La Marisabidilla”, *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: Boix, 1843-1844, pp. 422.

<sup>93</sup> *Ibidem*, pp. 423, con ejemplos en p. 424.

<sup>94</sup> BURGUERA, *op. cit.*, (nota 46), p. 108: Antonio Neira Mosquera demuestra en varios escritos un respeto por Gertrudis Gómez de Avellaneda que en absoluto tiene por la Coronado, a quien acusaba «de frivolidad, de «desconsolarse por todo», de tener una «ternura lírica mil veces trivial», por ser una «actriz» que abusaba «de todas las monerías del sentimiento»: es decir, la acusaban de todos los atributos excesivos, ridículos que en el universo liberal compartían el romanticismo y la feminidad”.

<sup>95</sup> RABATÉ, *op. cit.*, (nota 41), p. 281: “Au-delà des frontières, ces trois femmes nous apportent l'image d'une «fraternité littéraire», fruit de circonstances politiques sociales et culturelles assez voisines; leur création est aussi l'expression d'esprits libres, qui tentèrent d'accorder leurs écrits à leurs vies”. Kirkpatrick fue una de las primeras estudiosas en investigar la llamada “hermandad lírica”. KIRKPATRICK, Susan, “La «hermandad lírica» de la década de 1840” en MAYORAL, Marina (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 25-41. V. el reciente volumen de FERNÁNDEZ, Pura (ed.), *No hay nación para este sexo: La Re(d)ública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2015, p. 19, donde revisa el concepto y señala que dicha hermandad no significó la ausencia de rivalidades, celos y deseo de protagonismo, aunque muchas veces estos se expresaran en redes de referencias cruzadas entre las autoras.

<sup>96</sup> “No se trata de una mera cuestión de discurso ni de puesta en texto o adopción de un dispositivo de enunciación, genérico o estilístico, sino que involucra una cuestión más amplia: la de qué se es dentro de la escena literaria pero, también, la de qué se es como hombre o mujer. En definitiva, se trata de la configuración de una identidad literaria y personal”. SALOMONE, Alicia, “Escenografías autoriales en la escritura epistolar de

las mujeres “emancipadas”, “esas *amazonas* que han perdido el bello y suave instinto femenino” y renuncian a los valores propiamente femeninos (la delicadeza, la sensibilidad y la humildad)<sup>97</sup>, de otro despreció el modelo autorial femenino que imponía reducirse a los lugares comunes ya trillados, sin investigar —como ella se propuso— en las nuevas maneras narrativas que llegaban de Europa. Su posicionamiento coincide con un retroceso —o más bien una traslación del eje— en los afanes emancipatorios de las románticas<sup>98</sup>.

La exigüidad del espacio literario femenino, las dificultades para visibilizarse y la tiranía de determinadas imágenes de feminidad, negaban a las mujeres la posibilidad de crear las suyas propias y las obligaban a asumir identidades fragmentadas y complejas, dando infinitos rodeos para contarse, según han estudiado Sandra Gilbert y Susan Gubar<sup>99</sup>. Como el yo se hace de miradas al otro, Fernán Caballero pasó la vida comparándose, afirmándose en una identidad fluctuante y contradictoria que no nunca perdió de vista los espejos que fueron sus contemporáneas.

#### BIBLIOGRAFÍA:

AYMES, Jean-René, “L’image de George Sand en Espagne (1836-1850)”, en AYMES, Jean-René y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle-UPV, 1997, pp. 243-262.

BOWLBY, R., *Just Looking*, New York-London: Methuen, 1985.

BROWN, Penny, “The Reception of George Sand in Spain”, *Comparative Literature Studies*, 25 (1988), 3, pp. 203-224.

BURGUERA, Mónica, “Coronado a la sombra de Avellaneda. La reelaboración (política) de la feminidad liberal en España entre la igualdad y la diferencia (1837-1868)”, *Espacio, tiempo y forma*, 29 (2017), pp. 93-127.

BURGUERA, Mónica, “¿Cuál será la poetisa más perfecta»? La reinención política de Carolina Coronado en la Galería de poetisas españolas contemporáneas (La Discusión, 1857)”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19 (2018), 3, pp. 297-317.

BURGUERA, Mónica, “La estrategia biográfica. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, románticas después del romanticismo”, *Política y sociedad*, 55 (2018), 1, pp. 43-69.

---

Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1839-1840”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 50 (2016), pp. 75-92; p. 89.

<sup>97</sup> Carta a Cañete, del 30 de noviembre de 1856; en CABALLERO, *Epistolario*, ed. de Alberto LÓPEZ-ARGÜELLO, Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1922, p. 71.

<sup>98</sup> KIRKPATRICK, Susan, “Modernizing the Feminine Subject in Mid-Nineteenth-Century Poetry”, *Revista de estudios hispánicos*, 34 (2000), pp. 413-422.

<sup>99</sup> GILBERT, Sandra y GUBARN, Susan, *La loca del desván*, Madrid: Cátedra, 1998, en particular pp. 78-79.

- CABALLERO, Fernán, *Obras completas*, ed. de José María ASENSIO, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1893.
- CABALLERO, Fernán, *Epistolario*, en *Obras completas*, vol. XIV, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1912.
- CABALLERO, Fernán, *Epistolario*, ed. de Alberto LÓPEZ ARGÜELLO, Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1922.
- CABALLERO, Fernán, *Obras escogidas*, ed. de Mercedes COMELLAS, Sevilla: Fundación Lara, 2010.
- CANTOS CASENAVE, Marieta: “El discurso de Frasquita Larrea y la politización del Romanticismo”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 10 (2002), pp. 3-13.
- CANTOS CASENAVE, Marieta: “Entre la tertulia y la imprenta, la palabra encendida de una patriota andaluza, Frasquita Larrea (1775-1838)”, en CASTELLS OLIVÁN, Irene y otras, (coord.), *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*, Madrid: Cátedra, 2009, pp. 269-294.
- CANTOS CASENAVE, Marieta: “Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, M<sup>a</sup> Manuela López de Ulloa y Vicenta Maturana de Gutiérrez”, *Anales de literatura española*, 23 (2011), pp. 205-232.
- CANTOS CASENAVE, Marieta, “Escribir es poder. Mujeres alrededor de la prensa del siglo XIX. M<sup>a</sup> Manuela López de Ulloa, Fernán Caballero, M<sup>a</sup> Josefa Zapata y Patrocinio de Biedma”, en MORALES SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Isabel y otras (eds.), *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 355-371.
- CASTRO, José María, Estudio preliminar a Fernán CABALLERO, *Obras completas*, Madrid: Atlas, 1961.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté, *La mujer insatisfecha: El adulterio en la novela realista*, Barcelona: Edhasa, 1984.
- COMELLAS, Mercedes, “Introducción” a CABALLERO, Fernán, *Obras escogidas*, Sevilla: Fundación Lara, 2010, pp. I-CLXXVII.
- COMELLAS, Mercedes y ROMÁN, Isabel, “La novela como género pictórico: Fernán Caballero”, en RODRÍGUEZ, Borja y GUTIÉRREZ, Raquel (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, Santander: Universidad de Cantabria, 2011, pp. 767-788.
- COMELLAS, Mercedes, “El epistolario de Fernán Caballero: el sexo de la identidad autorial”, en MARTOS, María y NEIRA, Julio (eds.) *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid: UNED, 2018, pp. 223-248.
- CRECELIUS, Kathryn J., “Writing A Self: From Aurore Dudevant to George Sand”, *Tulsa Studies in Women's Literature*, 4 (1985), 1, pp. 47-59.
- CROCE, Benedetto, *Poesia e non poesia. Nota sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari: Laterza, 1916.
- CHOR, Naomi, “Female Fetishism: The Case of George Sand”, en SULEIMAN, Susan Rubin (ed.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986, pp. 363-372.



- DIDIER, Béatrice, *George Sand*, Paris: Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 2004.
- DORCA, Toni, “Teorías del realismo en Fernán Caballero”, *Letras peninsulares*, 13 (2000), 1, pp. 31-50.
- DURÁN, Fernando, “La autobiografía romántica de Gertrudis Gómez de Avellaneda y la literatura de confesión en España”, en CANTERLA GONZÁLEZ, Cinta (coord.), *De la Ilustración al Romanticismo: VII Encuentro: la mujer en los siglos XVIII y XIX: Cádiz, América y Europa ante la modernidad*, Cádiz: UCA, 1994, pp. 459-468.
- ESCOBAR, José, “Narración, descripción y mimesis en el «Cuadro de costumbres»: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón Mesonero Romanos”, *Romanticismo 3-4*, Genova: Università di Genova, 1988, pp. 53-60.
- EZAMA, Ángeles, “Una escritora con vocación de historiadora de la literatura: El canon de escritura femenina de Emilia Pardo Bazán”, *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XVII (2006), 2, pp. 89-106.
- EZAMA, Ángeles, “Cerrando el círculo: un fragmento del diálogo epistolar entre Gertrudis Gómez de Avellaneda e Ignacio de Cepeda”, *Romanticismi II* (2016-2017), pp. 109-131.
- EZAMA, Ángeles, “La identidad autorial en las cartas de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en MARTOS María y NEIRA, Julio (eds.) *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid: UNED, 2018, pp. 249-272.
- FERNÁNDEZ, Pura (ed.), *No hay nación para este sexo: La Re(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- FERNÁNDEZ, Pura, “La condición de la autoría femenina: el caso de Emilia Serrano, Baronesa de Wilson, y la polémica con George Sand y Alphonse de Lamartine (1859)”, en LLUCH-PRATS, Javier (ed.), *Entresiglos: del siglo XVIII al XIX. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, València: Universitat, Anejos de Diablotexto Digital, 3 (2018), pp. 49-65.
- FERRER DEL RÍO, Antonio, *Galería de literatura española*, Madrid: Mellado, 1846.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz, “Mujer e imaginario romántico: Gertrudis Gómez de Avellaneda y sus «otras»”, en GARCÍA TEJERA, María del Carmen (ed.), *Lecturas del pensamiento filosófico, estético y político*, Cádiz: UCA, 2007, pp. 187-198.
- GILBERT, Sandra y GUBARN, Susan, *La loca del desván*, Madrid: Cátedra, 1998.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, “La dama de gran tono”, *Álbum del bello sexo, o Las mujeres pintadas por sí mismas*, Madrid: Imprenta del Panorama Español, 1843, pp. 1-12.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*, Madrid: Pueyo, 1909.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Poesías y Epistolario de amor y amistad*, Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, 1989.

- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker, “De la romántica a la mujer nueva: la representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX”, *Letras de Deusto*, 39, 122 (2009), pp. 51-76.
- HEINERMANN, Theodor, “Dichtung und Wahrheit über die Gaviota Fernán Caballeros”, *Romanische Forschungen*, LIV (1942), pp. 313-324.
- HEINERMANN, Theodor, *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*, Madrid: Espasa-Calpe, 1944.
- JAGOE, Catherine y otras (eds.), *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona: Icaria Editorial, 1998.
- KIRKPATRICK, Susan, “La «hermandad lírica» de la década de 1840” en MAYORAL, Marina (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 25-41.
- KIRKPATRICK, Susan, “La negación del yo. Cecilia Böhl y La gaviota”, en *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 229-231.
- KIRKPATRICK, Susan, “Modernizing the Feminine Subject in Mid-Nineteenth-Century Poetry”, *Revista de estudios hispánicos*, 34 (2000), pp. 413- 422.
- KIRKPATRICK, Susan, “On the threshold of the realist novel: gender and genre in La gaviota”, *Letras femeninas*, 32 (2006), 1, pp. 33-65; p. 35.
- LABANYI, Jo, “Afectividad y autoría femenina. La construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX”, *Espacio, tiempo y forma*, 29 (2017), pp. 41-60.
- MASSARDIER-KENNEY, Françoise, *Gender in the Fiction of George Sand*, Amsterdam: Rodopi, 2000.
- MILLER, Beth, “Gertrude the Great: Avellaneda, Nineteenth-Century Feminist”, en MILLER, B. (ed.), *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley: U. of California Press, 1983, pp. 201-214.
- MONTESINOS, J. F., *Fernán Caballero: ensayo de justificación*, México: El Colegio de México, University of California Press, Cambridge University Press, 1961.
- MONTOTO, Santiago, *Fernán Caballero, algo más que una biografía*, Sevilla: Gráficas del Sur, 1969.
- MONTOTO, Santiago, *Cartas inéditas de Fernán Caballero*, Madrid: S. Aguirre Torre, 1961.
- MOREL-FATIO, Alfred, “Fernán Caballero d’après sa correspondance avec Antoine de Latour”, *Bulletin Hispanique*, 3 (1901), 3, pp. 252-294.
- MOZET, Nicole, “Signé «le voyageur»: George Sand et l’invention de l’artiste”, *Romantisme*, 55 (1987), pp. 23-32.
- NAGINSKI, Isabelle, *George Sand: Writing for Her Life*, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1993.
- PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Identidad femenina y otredad*, Alicante: Universidad de Alicante, 2002.
- PLANTÉ, Christine, *George Sand, fils de Jean-Jacques*, Lyon: Presses Universitaires, 2012.

- PUJOL RUSSELL, Sara, “La cultura y la escritura femenina a debate: las concepciones del siglo XIX en sus textos”, *Salina: Revista de lletres*, 20 (2006), pp. 249-273.
- RABATÉ, Colette, “Deux «modèles» français de la Avellaneda: Madame de Staël et George Sand”, en AYMES y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle-UPV, 1997, pp. 263-281.
- ROSSELL, Cayetano, “La Marisabidilla”, *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: Boix, 1843-1844, pp. 413-427.
- SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña, “Carolina Coronado en «Un libro sin letras», entre el desprecio y la autoafirmación”, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, XVII (2012), pp. 41-57.
- SALOMONE, Alicia, “Escenografías autoriales en la escritura epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1839-1840”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 50 (2016), pp. 75-92.
- SÁNCHEZ LLAMA, Iñigo, *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid-Valencia: Cátedra-Instituto de la Mujer, 2000.
- SCHOR, Naomi, *George Sand and Idealism*, New York: Columbia University Press, 1993.
- SHOWALTER, Elaine, *A Literature of their Own. British Women Novelist from Brönte to Lessing*, Princeton: Princeton University Press, 1977.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, “Las finanzas de las escritoras románticas”, en MONTESA PEYDRÓ, Salvador (coord.), *A zaga de tu huella: homenaje al prof. Cristóbal Cuevas*, Málaga: Asociación para el Estudio..., 2005, pp. 597-612.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, “Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda (1980-2014)”, *Rassegna iberistica*, 104 (2015), pp. 325-340.
- TORRAS, Meri, *Soy como quiera que me imagines. La construcción de la subjetividad en los diarios de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, Cádiz: UCA, 2003.
- VALENCINA, Diego de, *Cartas de Fernán Caballero*, Madrid: Hernando, 1919.
- YÁÑEZ, María Paz, “Los cuentos de La gaviota: Punto de partida del discurso literario de Fernán Caballero”, en FRÖHLICHER, Peter y GÜNTERT, Georges (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern: Peter Lang, 1995, pp. 238-262.



Figura 1. Josef Danhauser, *Liszt am Flügel*, 1840.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josef\\_Danhauser\\_Liszt\\_am\\_Fl%C3%BCgel\\_1840\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josef_Danhauser_Liszt_am_Fl%C3%BCgel_1840_01.jpg)



Figura 2. Luis López Piquer, *Coronación de don Manuel J. Quintana*, 1859.  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Coronaci%C3%B3n\\_de\\_Don\\_Manuel\\_J.\\_Quintana\\_%28Palacio\\_del\\_Senado\\_de\\_Espa%C3%B1a%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Coronaci%C3%B3n_de_Don_Manuel_J._Quintana_%28Palacio_del_Senado_de_Espa%C3%B1a%29.jpg)



Figura 3. *Carolina Coronado-Poetisa*. <https://i.ytimg.com/vi/XJvYdZYmFlg/maxresdefault>.