

**EL MAYOR CASTIGO: MUJERES CASTIGADAS Y HOMBRES PERDONADOS
EN UN MELODRAMA DEL SIGLO XIX**

Leslie Maxwell Kaiura
University of Virginia

RESUMEN: El análisis de *El mayor castigo* (1883) de Patrocinio de Biedma (1858-1927) permite hacer un pequeño recorrido por los estereotipos femeninos de las obras dramáticas del siglo XIX, limitados por las expectativas de género: ángeles, flores, santas y, en este caso, la mujer como mártir que redime al hombre.

PALABRAS CLAVE: Patrocinio de Biedma, estereotipos femeninos, Teatro Siglo XIX.

ABSTRACT: The analysis of Patrocinio de Biedma's *El mayor castigo* (1883) allows a tour around the feminine stereotypes of nineteenth century's dramas, limited by the genre expectations: angels, flowers, saints and, in this case, the woman as a martyr who redeems the man.

KEYWORDS: Patrocinio de Biedma, feminine stereotypes, 19th century drama.

Con la excepción de algunas mujeres extraordinarias como Fernán Caballero y Emilia Pardo Bazán, muchas de las escritoras españolas del siglo XIX todavía no han sido reclamadas ni estudiadas por los críticos. Sin embargo, debido a las investigaciones de críticos como María del Carmen Simón Palmer, Catherine Jagoe, Susan Kirkpatrick y David Gies, entre otros, estamos aprendiendo más sobre estas mujeres olvidadas. Una de estas escritoras que no ha sido estudiada por la crítica es Patrocinio de Biedma, quien vivió entre 1858 y 1927.¹ Durante su vida, Biedma escribió prolíficamente: fundó y dirigió una revista, *Cádiz*, colaboró en muchas revistas y colecciones de poesía, y publicó novelas de costumbres, libros de poesía, artículos sobre diversos temas, y una obra de teatro, *El mayor castigo*, que es el tema de este estudio. No tenemos información sobre el estreno de esta obra, pero fue publicada en la *Revista de España* de 1883-84 y después en una segunda edición en 1884. La acción de *El mayor castigo* tiene lugar durante el siglo XVII y la autora se aprovecha de varias tradiciones literarias, incluyendo los dramas de honor del Siglo de Oro y también el discurso romántico que se desarrolló durante la primera mitad del siglo XIX. A pesar de estos elementos del pasado literario e histórico, la ideología de la obra refleja inequívocamente los resultados del debate sobre los papeles femeninos y masculinos que se desarrolló durante el siglo XIX, cuando, según Jagoe, «El

1. Toda la información biográfica y bibliográfica sobre Patrocinio de Biedma proviene de *Escritoras españolas del siglo XIX* de Simón Palmer, pps. 86-93.

concepto de 'mujer' fue obsesivamente discutido» (23). Este debate, que trató de describir a la mujer y prescribir su papel en la sociedad, continuó siendo un tópico controvertido en el fin de siglo.

Biedma, como mujer literata y escritora, participó en este debate, publicando muchos artículos con títulos como «La tradición», «La mujer católica», «La política de las mujeres» y «La mujer en la sociedad moderna». Como en el caso de muchas escritoras decimonónicas, las opiniones que Biedma expresa sobre el papel de la mujer en la familia y en la sociedad son conservadoras y tradicionalistas. Ella está a favor de la educación femenina, pero solamente para mejorar su capacidad como esposa y madre, no para crearle un nuevo espacio en la esfera pública o en la profesional. Por ejemplo, en «La política de las mujeres» (1871), Biedma utiliza un portavoz masculino para explicar que una mujer debe entender la política, no para participar en ella, sino para influir en los hombres indirectamente, haciendo su parte para guiarlos a las mejores decisiones (162). Si una mujer intenta *hacer* política, «sería a más que inútil, ridículo, porque nada puede por sí misma» (162). En «La mujer católica», también publicada en 1871, podemos ver algo más de una ideología que apoya opiniones como las que Biedma expone en «La política de las mujeres.» Por ejemplo, Biedma revela en este artículo que sus ideas sobre los géneros están influidas, o quizás fortalecidas, por la nueva «ciencia» de la frenología. Ella escribe, «tanto más, cuanto que tenemos la convicción que de que si han podido hábiles frenólogos encontrar más limitado el cerebro de la mujer, nadie ha podido sondear su corazón, que se hallaría infinitamente más grande a medirle por sus sentimientos» (225). Biedma regresa a este tema otra vez en el artículo, escribiendo que «En la mujer, no hay la razón fría que analiza, sino el ardoroso corazón que siente» (226). Veremos en *El mayor castigo* cómo Biedma usa este tipo de pensamiento, que relaciona el intelectualismo y la razón con el hombre y el sentimentalismo y la emoción con la mujer, para crear a sus personajes y determinar su comportamiento.

De hecho, en *El mayor castigo* la autora utiliza abundantemente los estereotipos comunes que definían los rasgos y los papeles sociales de los hombres y mujeres de la época. Ninguno de estos estereotipos parece ser usado de una manera irónica o satírica y, por lo tanto, la obra parece demostrar cómo tantas personas, aun escritoras letradas que pisaban fuera del dominio aceptado de su sexo, habían integrado estas ideas en su propio pensamiento. Empezando con el hecho de que estas visiones típicas de los géneros habían saturado completamente la cultura y el pensamiento de la época, este estudio de *El mayor castigo* propone investigar cómo la caracterización melodramática de los personajes y los temas centrales de la obra se relacionan con las construcciones decimonónicas de masculinidad y feminidad. Para elucidar estas conexiones, veremos también otros textos de la época, incluyendo algunos ensayos sobre la misión de la mujer y otras obras teatrales que se aprovechan de los mismos modos de pensamiento que surgen en Biedma.

Debido a que la obra de Biedma es desconocida por la gran mayoría de los críticos y estudiantes de la literatura decimonónica, un breve resumen del argumento de *El mayor castigo* será útil antes de empezar con el análisis del texto. La obra empieza con una entrevista clandestina, arreglada por la dueña María, entre Leonor de Riaño, la heroína, y Luis de Haro, un caballero joven que se ha enamorado de ella. Cuando el tío de Leonor, el mismo Calderón de la Barca, se entera de los amores de los jóvenes, se opone al matrimonio porque en realidad Leonor no es su sobrina, sino la hija ilegítima de don Diego de Haro, el padre de Luis. Sin embargo, Calderón no sabe que la hija verdadera de don Diego murió en la infancia y fue reemplazada por la hija de su nodriza, María, quien ahora hace el papel de dueña de su propia hija. Leonor, por supuesto, ignora ambos hechos: su supuesto nacimiento ilegítimo y su substitución por la hija muerta de don Diego. Calderón no quiere revelar el secreto del nacimiento de Leonor y destruir la honra de su amigo difunto, así que Luis no entiende la oposición de Calderón y se pone celoso y aun violento en su deseo de conseguir la mano de Leonor. El rey, Felipe IV, interviene para mediar la disputa entre Luis y Calderón y eventualmente

se pone del lado del dramaturgo. Luis, rechazado por Leonor y contrariado por los otros hombres, apuñala a Leonor, quien le perdona antes de morir. En este momento María revela la identidad verdadera de Leonor, y los hombres echan la culpa a la dueña por todo lo que ha pasado.

El mayor castigo es parte de la tradición melodramática, que empezó en España con un gran número de traducciones de melodramas franceses que comenzaron a estrenarse durante los principios del siglo XIX. Según Wadda C. Ríos-Font, el melodrama llegó a ser «the dramatic genre par excellence of the bourgeoisie» (22). Desde el principio del desarrollo del melodrama francés en España, podemos ver que hay una relación entre los argumentos y técnicas melodramáticos y el pensamiento estereotípico sobre los géneros. Ríos-Font explica en parte esta relación: «It is in classic French melodrama, the utterly popular and heavily translated form which establishes the norm for nineteenth century Spanish melodrama, that the female is most strongly type-casted in her role» (23). La investigadora cita a Peter Brooks, quien dice que el melodrama «Comes into being in a world where the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown into question... The word is called upon to make present and to impose a new society, to legislate the regime of virtue» (Brooks 15). Este «regime of virtue» es, como Ríos-Font señala, un régimen patriarcal (23). Como veremos en la obra de Biedma, los personajes femeninos, incluso la heroína, existen en un mundo completamente dominado por el poder masculino: «melodramatic heroines rarely act. Although they are usually at the center of the play... their protagonism is only a function of their relationship to certain men... [and] most limit themselves to hoping and accepting the actions and decisions of male figures of authority. They cry, faint, both morally and physically at their mercy» (Ríos-Font 24). Leonor, la protagonista de *El mayor castigo*, es un ejemplo típico de la heroína melodramática que se encuentra sometida al hombre.

La obra de Biedma es un melodrama trágico, o lo que James L. Smith clasifica como «sentimental melodrama of defeat» (58). Según Smith, estos melodramas presentan un protagonista inocente cuya bondad es reconocida por todos, y admiten un elemento de maldad humana que lleva a la destrucción de este ángel (58). Es interesante que Smith se refiera al protagonista como «ángel» porque en la cultura española, tanto como en otras culturas europeas, la mujer del siglo XIX se considera como «el ángel del hogar,» y aparece en este papel angelical en muchas obras teatrales.² Aunque los melodramas pueden terminar con tragedia o triunfo, Smith reconoce que, «Barely a moment separates the melodrama of defeat from that of triumph. Indeed, in all these plays, so much depends on accident and ignorance, misunderstanding and mistiming» (59). Esto es lo que encontramos en *El mayor castigo*: la resolución trágica resulta de una información esencial sobre la identidad de la heroína que ha sido ocultada por la villana de la obra. De hecho, el argumento de la obra comparte muchos elementos con los melodramas franceses que eran traducidos al español, como *La huérfana de Bruselas*, traducido en 1825 por Juan de Grimaldi. En esta obra, hay una huérfana desamparada, identidades equivocadas, y escenas que se dirigen directamente a la emoción del espectador. En Cristina, la heroína de *La huérfana*, vemos prefiguradas la vulnerabilidad, la posición social precaria y la fragilidad emocional de Leonor.

2. Patrocinio de Biedma evoca la figura del ángel del hogar en «La mujer católica,» y es evidente que ella considera el desarrollo de esta imagen idealizada como un paso positivo para su sexo. Ella escribe:

La mujer debe a la Religión católica el ser considerada como el ángel de la familia, como la sonrisa del hogar; desde la abyección más profunda fue elevada por Jesucristo a compartir con el hombre la soberanía del mundo; a ser, no su esclava, sino su compañera, pues al nacer de María honró en ella para siempre a la mujer, que debe sus más dulces sentimientos de pudor, de dignidad, de pureza, a la Religión que la engrandece, y en que halla consuelo para todos sus dolores, recompensas para todos esos martirios del alma» (225).

Sin embargo, *El mayor castigo* revela las consecuencias que un estándar tan elevado como el «ángel» puede tener para las mujeres que no alcanzan la perfección requerida.

Como es normal dentro de las obras melodramáticas, los personajes centrales de la obra se dividen en buenos y malos, pero también es importante distinguir entre los masculinos y femeninos para ver cómo los estereotipos del género informan la bondad o maldad de los personajes. Con respecto a los personajes masculinos, tenemos el malo, Luis de Haro, el bueno, Calderón de la Barca, y el rey Felipe IV, quien vacila entre las características malas que vemos en Luis y las buenas ejemplificadas por Calderón. En el caso de los personajes femeninos, tenemos la buena, Leonor de Riaño, y la mala, la dueña María. Un análisis de estos personajes, tanto los masculinos como los femeninos, demuestra que son formados dentro de las concepciones decimonónicas de los papeles y atributos «naturales» del hombre y de la mujer. En el pensamiento decimonónico, según Catherine Jagoe, las diferencias biológicas entre los sexos

Conllevan profundas diferencias psíquicas y mentales: el hombre se asocia con la razón, la objetividad, la cabeza, la creatividad, la agresividad, y la ambición; la mujer, con la sensibilidad, la subjetividad, el corazón, las emociones, el mimetismo, y el amor altruista (30).

Los hombres del texto claramente siguen esta formulación de la masculinidad; son activos y demuestran tanto la razón como la agresividad. Luis de Haro es el primer hombre con quien nos encontramos en la obra; él es el pretendiente al amor de Leonor, quien resulta ser la sobrina del famoso dramaturgo, Calderón de la Barca. Aunque Luis no aparece como enteramente malo, hay varias referencias en la obra a su «mala fama» y su pasado de mujeriego. En su primera conversación, Calderón insinúa que Luis es mujeriego, y Luis protesta, diciendo que su amor por Leonor le ha cambiado (1.5.123–34). Luego, el rey también se refiere a su mala fama y le dice, «¡Para marido / eres sobrado galante!... / Sólo sirves para amante» (1.7.114–6). Smith escribe que el personaje melodramático «greet every situation with an unwavering single impulse which absorbs his personality» (7), y tenemos un caso claro de este tipo de caracterización en Luis. Los rasgos más destacados de su personaje son su impaciencia y su tendencia a palabras y acciones violentas. De hecho, Luis se parece mucho a otro personaje famoso del siglo: don Juan Tenorio,³ quien es mujeriego con tendencia a la violencia, pero quien es «convertido» por su amor a Inés. Además de las acciones violentas de Luis dentro de la obra, la autora usa muchas palabras emotivas para enfatizar su impetuosa violencia. En las acotaciones y el diálogo, hay más de treinta y cinco referencias a estas características, usando una variedad de palabras y expresiones: *impaciencia*, *vehemencia*, *celos*, *ímpetu*, *ira*, *violenta ira*, *con violencia*, *por fuerza*, *ciego de ira*, y el verbo *matar* tres veces antes de la muerte de Leonor. Todas estas referencias se acumulan para prefigurar la violencia en que culmina la obra, cuando en un ataque de celos Luis mata a Leonor con un puñal.

Vemos surgir este lado violento de Luis durante su primer encuentro con Leonor, cuando los dos se reúnen para hablar de su amor. En lugar de hablar dulcemente sobre esto, Luis se vuelve pronto celoso cuando Leonor confiesa su devoción a su tío. Se puede ver cómo sus emociones crecen en las acotaciones, desde «con impaciencia» a «contrariado» a «con vehemencia» (1.2). Los celos que Luis expresa carecen de base y son completamente irracionales:

(*Con vehemencia*)

¡Celos de cuanto tú miras!
¡Celos de cuanto te ve!
¡Celos del suelo en que giras,

3. *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla se estrenó en 1844.

porque le toca tu pié,
y del aire que respiras! (1.2.67–72)

En estos versos tenemos el primer indicio de la violencia de su amor por Leonor, o mejor dicho, de su obsesión por ella. Luis quiere dominarla completamente y por lo tanto Leonor tiene que entregarse enteramente a él para merecer su amor. En los últimos versos de la tercera escena, las palabras de Luis revelan las consecuencias que puede sufrir la mujer que carezca de esta devoción completa:

Dudas no puede tener
quien ama con alma y vida,
pues si la mujer querida
pudiese hacer que dudara,
por no dudar, la matara,
como ingrata y fementida!... (1.3.63–8)

Esta afirmación violenta prefigura la muerte de Leonor, y también figura en la culpabilidad que ésta siente con referencia a las acciones y sentimientos de Luis: ella piensa que ha causado las dudas de Luis, y por lo tanto, merece morir.

También vemos la impetuosidad y violencia de Luis en otros momentos, como en sus conversaciones con Calderón, donde Luis propone luchar por el amor de Leonor. A finales de la quinta escena, Luis dice con ira, «¡Pues por mi vida, / que yo la tomaré! ¡Yo os desafío!» (1.5.152–3), y luego, en casa de Calderón, Luis va más allá de las palabras y desnuda su espada para atacar a Calderón, quien se niega a su deseo de ver a Leonor. A través de estas escenas violentas, podemos ver la falsedad de la representación que Luis hace de sí mismo, especialmente con respecto a su «conversión» por amor. Luis dice que el amor de Leonor le ha cambiado: «se deshace mi pasado / ante esa niña inocente, / ante su amor puro y casto!» (1.6.21–3). No obstante, la transformación de Luis dura poco tiempo; cuando Leonor le rechaza para obedecer a su tío, Luis cambia su opinión de ella. Si la mujer no es ángel, es demonio y víbora, porque las normas de honor y virtud no admiten un punto medio entre los dos extremos. Luis se siente traicionado por Leonor y piensa que su honor ha sido manchado por el rechazo; vemos este sentimiento cuando él le dice, «me engañaste fementida / ahora responde tu vida de mi honor y de tu honor!» (3.5.77–9). Por lo tanto, Luis, como los protagonistas deshonrados del Siglo de Oro, mata a la mujer para lavar su honra manchada. Por lo menos tres veces, Luis prefigura en sus propias palabras el asesinato de Leonor; ya hemos visto la primera referencia al acto de matar a una mujer ingrata, pero en el acto tercero, también dice «comprendo que a una mujer / un hombre llegue a matar!» y después «aunque el rey no me perdone / sabré guardar a Leonor!» (3.5.4-5, 25–6). Si hay un comentario irónico dentro de esta obra, quizás sea que Calderón, el autor de varios dramas de honor en que el hombre mata a la mujer, pierde a la mujer bella y pura que él ha adoptado como sobrina a causa de una cuestión infundada de honor.

A pesar de sus tendencias violentas, Luis todavía tiene un rasgo que distingue su sentimentalismo de la «flaqueza» emocional de las mujeres. Como los otros hombres de la obra, Luis puede dominar sus emociones en la mayoría de las circunstancias. Durante su primer encuentro con Leonor, Luis domina su agitación cuando Leonor tiene miedo de su vehemencia (1.2), y luego Luis controla su sorpresa cuando reconoce a Calderón (1.5). Otra vez, en casa de Calderón, Luis contiene sus emociones y suaviza su manera de hablar cuando Leonor aparece desfallecida (2.9). Por encima de esta capacidad de controlarse, Luis tiene momentos contemplativos: hay dos ocasiones en que la autora indica en las acotaciones que Luis debe aparecer pensativo, pero nunca vemos este término

relacionado con los personajes femeninos: todas sus acotaciones son emotivas. Por lo tanto, aunque el personaje de Luis es impulsado por una serie de emociones relacionadas con la ira y la violencia a través de la obra, todavía tiene la capacidad de pensar y controlar al menos las señales visibles de sus emociones, características que no encontramos en la heroína.

El Rey, que es el personaje que ocupa el centro estructural de la obra por ser el mediador entre los otros personajes, también ocupa un punto medio entre los otros dos hombres. Al igual que Luis, el rey tiene momentos de ira cuando parece perder el dominio de sus emociones. Cuando el rey busca la mano de Leonor para Luis y Calderón se la niega, el rey se enoja y hasta lo amenaza: «¿Sabéis que puede mi mano / á un rebelde abrir la boca?» (2.7.106–7). En la siguiente escena, Leonor repite la respuesta negativa de su tío, y el rey se levanta con enojo y sale furiosamente del escenario (2.8). Sin embargo, el rey demuestra que es capaz de reflexionar y calmarse, aun cuando uno de sus súbditos no le obedece. Su conversación con Calderón en el palacio revela un rey que escucha con más calma y objetividad el razonamiento del dramaturgo, quien todavía evita explicar la historia entera del nacimiento de Leonor. El rey considera la historia del nacimiento ilegítimo de la huérfana y, pensativo, adivina que debe ser una razón muy grave lo que prohíbe el matrimonio entre Leonor y Luis. Por lo tanto, el rey cambia su decisión e intenta disuadir a Luis, quien se niega a olvidarse del matrimonio. Aunque Leonor expresa otra vez su deseo de entrar en un convento, el rey decide hacer honor a su promesa a Luis de que Leonor será su esposa; sin saber la razón por la cual Calderón se opone al matrimonio, el rey soluciona el problema de la manera más lógica. Vemos que, a pesar de sus momentos de ira, el rey, como hombre, tiene la capacidad de pensar, razonar y dominar sus emociones.

El otro personaje masculino, Calderón de la Barca, aparece en esta obra como dramaturgo y sacerdote y representa lo opuesto de la pasión de la juventud que vemos en Luis. Aunque tiene algunos momentos de ira, Calderón es el personaje más razonable y controlado de la obra. Como un hombre de opiniones justificadas y emociones mesuradas, recuerda a otros personajes masculinos del escenario decimonónico, como el abate L'Épée de *La huérfana de Bruselas* o el tío Antonio, que es la voz de la razón en *Una muger literata* (Gutiérrez de Alba, 1851). Este lado razonable de su carácter queda claro desde su primera aparición, cuando escucha a escondidas la conversación de Leonor y Luis. A Calderón le sorprende y le duele que Leonor le haya ocultado un secreto, pero no se enfada irracionalmente; en cambio, dice, «¡No la culpo! Si el doncel, / es, cual galán, caballero, / será su esposo» (1.4.59–61). Esta reacción templada presenta un contraste claro con las reacciones de Luis o del Rey cuando alguien desafía su voluntad. A través de la obra entera, Calderón expresa sus deseos con calma y gravedad e intenta eludir el conflicto. Luis le desafía dos veces, pero Calderón se niega a luchar: la primera vez, Calderón dice, «Y yo os perdono el insensato alarde / que acabáis de lanzar. ¡Que Dios os guarde!» (1.3.155–6), y la segunda vez, cuando Luis intenta atacarlo con su espada, Calderón solamente levanta un brazo para defenderse del golpe (2.11). Luego, mientras intenta persuadir al Rey que deje que Leonor entre en un convento, las acotaciones indican que Calderón tiene una actitud respetuosa y solemne (3.9). Calderón se emociona en varios momentos de la obra, pero como hemos visto con Luis y el rey, Calderón puede dominar sus emociones; en su entrevista con el rey, Calderón «hace un movimiento como para vencer su emoción y se repone» (3.9.66–7). Las raras veces en que Calderón reacciona fuertemente, su emoción parece ser justificada, como al final cuando grita a María con «terrible energía» el verso que da título a la obra.

Ahora que hemos visto las variaciones del tipo masculino que la obra presenta, podemos examinar los tipos femeninos. Mientras los tres hombres pertenecen a las clases acomodadas, y por lo tanto no presentan distinciones económicas significativas, en el caso de las mujeres, tenemos una

mujer de la clase baja y una doncella de la clase media.⁴ Esta diferencia de clase tiene un gran efecto en su caracterización como mujeres; como veremos en el caso de María, la dueña (y madre) de Leonor, la cuestión de género es complicada también por la cuestión de su clase económica. Cuando consideramos las distinciones entre María y Leonor, quien ha sido criada en la clase media, es importante notar que María es de la clase baja, y trabaja como nodriza y luego dueña para mantenerse. La imagen tan popular de la mujer decimonónica, la del ángel del hogar, funciona principalmente en la clase media; según Jagoe, «Los restos de la misoginia que antes se dirigían a la mujer como sexo ahora se proyectan sobre las clases inferiores y superiores» (28). Esta misoginia que sobrevive para ser dirigida a las clases bajas representa a las mujeres como «malvadas, mentirosas, orgullosas, presumidas y voluntariosas» (Jagoe 25). El prejuicio contra las mujeres de la clase baja se ve aún más aumentado porque ellas tienen que trabajar fuera de la casa, y por lo tanto, no pueden dedicarse completamente a su trabajo natural: la domesticidad y la maternidad (Alonso y Rubio 70).

Muchas de estas mujeres trabajan como nodrizas para las familias de la clase alta y debido a la preocupación sobre el carácter de estas mujeres el uso de nodrizas es un tema controvertido de la época. En 1863, Francisco Alonso y Rubio se refiere a las nodrizas como «mujeres mercenarias» (70), y tres años más tarde Faustina Sáez de Melgar, en su artículo «Deberes de la mujer», se manifiesta en contra de las nodrizas porque «con la leche se transmiten a la criatura las enfermedades, los vicios de las nodrizas y sus instintos buenos o malos» (77). En varios casos vemos este prejuicio en el teatro; por ejemplo, en *Una muger literata*, la mujer del título, Josefa, descuida su casa y su hijo. El tío Antonio le critica por abandonar su trabajo santo de madre, y al fin su crítica es justificada porque resulta que la nodriza ha maltratado al niño. El criado de la familia comenta, «el ama es una víbora» (3.7.28), y el descubrimiento del maltrato provoca un cambio en Josefa, quien deja sus actividades intelectuales para cuidar a la familia. En otra obra, *La hija de las flores* (Avellaneda, 1852), los personajes de Beatriz, la nodriza de Inés, y Tomasa, la madre adoptiva de Flora, ambas de la clase baja, son caracterizados de una manera negativa en contraste con las mujeres de la clase alta. Biedma claramente revela este desprecio en su obra a través de las reacciones de los otros personajes hacia María: Calderón se refiere a María diciendo, «¡Yo sí que tiemblo, / de pensar que á mi Leonor / en tales manos he puesto!» (1.4.15–17), Luis en su ira la llama «dueña del demonio» (2.10.10), y al final, María es la «desgraciada» que recibe el mayor castigo de todos (3.11.81). Aunque es Luis quien tiene las manos manchadas por la sangre de Leonor, María resulta ser la verdadera villana de la obra.

El desprecio hacia las nodrizas y otras mujeres empleadas que encontramos en los textos de la época tiene resonancia tanto en la caracterización de María como en las reacciones que los otros personajes tienen ante ella. María tiene las cualidades emotivas de la mujer, pero ella es esencialmente la mujer mala y ambiciosa que decepciona al hombre y manipula a todas para conseguir sus propios fines. En la primera escena, ella confiesa ser ambiciosa; ella ha arreglado la cita entre Leonor y Luis porque si ésta se casa con Luis, tendrá un lugar entre las damas de la corte (1.1.75–80). Aunque María le dice, «Anhelo verte dichosa, / ¡aunque te olvides de mí!» (1.1.90–1), intenta manipular a Leonor y controlar la situación en general para sus propios fines. En la misma escena, María manipula a Leonor emocionalmente porque efectivamente quiere que ésta la reconozca como su madre. La decepción que María creó cuando reemplazó a la hija muerta de don Diego de Haro con su propia hija hace imposible este reconocimiento, pero María todavía lo quiere y lo busca con frecuencia. En estos intercambios podemos ver cómo María manipula a las emociones de su hija:

4. La obra no deja muy clara la posición económica de Calderón, pero podemos asumir que cae dentro de la clase media. La única evidencia de su estatus viene en el acto segundo, donde Calderón refiere a su «humilde casa» o «choza de poeta», y el rey responde que «vale más choza de sabio / que no palacio de necio» (2.7.2, 4, 15–6).

María. ¿Qué afecto puedes sentir
por una pobre criada?

Leonor. Yo no olvido los cuidados
que a tu cariño he debido.

María. (*Llorando.*)
¡Qué significan!... ¡Si han sido
con el dinero pagados!

Leonor. (*Abrazándola.*)
¡Vamos! Tu eterna manía!
¡No te ha pagado con dinero;
que un cariño verdadero
nada lo paga, María! (1.1.106–17)

Sus preguntas a Leonor están diseñadas para provocar una reacción emocional, y en este caso María consigue el reconocimiento y la manifestación de afecto que quiere. Ella desea que Leonor la quiera, y en las escenas en que habla con o de Leonor, podemos ver la tendencia hacia la sensibilidad exagerada que caracteriza a los personajes femeninos de la época. No obstante, las emociones de María en muchos casos son manipuladoras, y por lo tanto, su sensibilidad no es tan natural y pura como la que vemos en Leonor. Al fin, sin embargo, sus manipulaciones no dan los resultados que ella busca, como vemos en el acto segundo cuando las dos mujeres hablan de la madre de Leonor:

María. (*Con viveza.*) ¡Caball!
No la vi nunca, y así,
no puedo... recién nacida
te me entregaron... la vida
yo con mi sangre te di;
y tú no recuerdas...

Leonor. ¡Yo
No olvido cuán buena eres
para mí!...

María. (*Con afán.*) ¿Pero me quieres
como á tu madre?

Leonor. (*Con firmeza.*) ¡Eso no!...

María. (*Con espanto.*)
¡Ah!... (¡Dios mío!) (2.1.70–83)

Desde una perspectiva, la manipulación de María impulsa la trama de la obra porque desde el principio ella trata de controlar el destino de Leonor. Sin embargo, debido a las sospechas de Calderón, María no puede manejar los acontecimientos con tanto éxito. Calderón la separa de Leonor, y por consiguiente, María no sabe lo que Luis y el Rey ya han descubierto: que Leonor ha decidido obedecer a su tío y entrar en el convento. En el acto tercero, su último intento de influir el curso de los acontecimientos no funciona porque ella intenta convencer a Luis de que Leonor comparte sus sentimientos, sin saber que Leonor ya se ha negado a casarse con él (3.3). Desde su primer engaño de Calderón sobre la identidad de Leonor a su arreglo de la cita entre Luis y Leonor, María ha puesto todos los acontecimientos de la trama en marcha, y por lo tanto, ella tiene la culpa del destino fatal de Leonor. En su monólogo en el acto tercero, María dice que su engaño «A nadie daño le hace», pero al final, Leonor y María sufren las consecuencias del subterfugio (3.2.34).

Cuando examinamos el personaje de Leonor, vemos varios rasgos que definían la identidad de las mujeres decimonónicas. Como ya hemos visto, uno de los contrastes fundamentales entre los sexos tiene que ver con su capacidad para la razón y la emoción. Según un escritor de la época, Nicolás de Ávila y Toro, «La mujer es la mitad de la humanidad, pero es el sentimiento entero de ella» (78), y según Alonso y Rubio, «La mujer no es inclinada a la contemplación... sus impresiones son vivas, pero poco profundas y duraderas» (65). Estas afirmaciones intentan limitar la capacidad mental de las mujeres, sustituyendo la capacidad emotiva por la capacidad intelectual. La sensibilidad de Leonor es evidente en la obra, y como en el caso de Luis, su personaje se encuentra formado alrededor de un grupo de emociones dominantes. En lugar de la impaciencia y violencia de Luis, encontramos el sentimiento del miedo relacionado con ella, y como en el caso de Luis, la autora continuamente refuerza esta emoción en las acotaciones y el diálogo. Hay más de 35 menciones de palabras como *temor*, *temblar*, *inquietud*, *timidez*, *miedo*, *terror*, *asustada*, e incluso *enloquecida por espanto*. Estas emociones resultan muy obvias porque Leonor no puede dominar sus emociones como los personajes masculinos. Hay una instancia donde la acotación indica que Leonor domina su turbación, pero inmediatamente después Luis dice, «La mirada, en su cristal / copia siempre el pensamiento... / la tuya dice: temor...» (3.5.57–59). Éste no es el primer ni el último momento de la obra en que los otros personajes leen las emociones de Leonor perfectamente, porque además de expresar sus emociones verbalmente, varias veces ella está temblando visiblemente.

Además, no hay indicaciones en las acotaciones que Leonor se muestre «pensativa» en ninguna parte del texto, mientras esta acotación aparece relacionada con cada uno de los tres hombres. A propósito, tampoco vemos esta acotación en el caso de María. Es dudoso que esta falta sea una omisión que la autora hace a propósito; es más probable que sea un ejemplo de cómo las ideas que saturan la cultura y la formación de las mujeres entran inconscientemente en la escritura. Cuando las emociones y los pensamientos de Leonor llegan a su punto más agitado durante el monólogo, Leonor dice «Loca estoy!» (3.6.19), y María también exclama «Me vuelvo loca» durante su monólogo (3.2.18). Estas referencias a la locura relacionan a Leonor y María con muchas otras mujeres que se vuelven locas en el escenario. La tendencia hacia la locura y la sensibilidad exagerada que vemos en ellas es un rasgo común de los personajes femeninos de esta época; solamente es necesario examinar la debilidad emocional y mental de las heroínas de *La huérfana de Bruselas* y *María, o la abnegación* (Lozano, 1854), o de Inés en *La hija de las flores* para afirmar que este tipo de caracterización impregna el teatro decimonónico.

Además de su sensibilidad femenina, Leonor tiene las cualidades que una doncella de la clase media o alta debe tener; tiene la pureza de un ángel, el amor de una santa y la belleza y fragilidad de una flor. Severo Catalina escribe en 1858 que si la mujer añade «a los encantos de la naturaleza los de la virtud, bien puede pasar en la tierra por un trasunto del cielo» (63), y es cierto que vemos esta combinación en Leonor. Ella no ha llegado todavía al estatus del ángel del hogar, porque no tiene su propia familia, pero es un ángel en su pureza y amor. Los otros personajes comparan a Leonor con ángeles y flores muchas veces en la obra; por ejemplo, Calderón dice, «yo guardaba su cariño puro / como guarda una flor el prisionero» (2.4.15–6). Cuando Luis describe a Leonor, la pinta como la mujer perfecta de la época:

Lo seré: sabed que amo
 á una niña tan pura y tan hermosa,
 que es trasunto de un ángel; y tan buena,
 que en su frente reposa
 de la santa virtud la luz serena. (1.5.83–7)

Estas asociaciones que son tan comunes durante la época son empleadas a lo largo de la obra para describir a Leonor, y por lo tanto, resulta ser otra copia más de los personajes femeninos que aparecen en tantos de estos melodramas. En *Ethelgiva*, una tragedia de Elisa de Luxán de García Dana publicada en 1877, la heroína Ethelgiva es descrita como la «reina de las flores,» «humilde violeta» (1.2.90, 213), «angelical» y «frágil vaso / brillante» (1.6.20, 29–30). Ethelgiva también guarda su virtud y honra a cualquier precio: prefiere suicidarse a hacerse amante del rey. *La hija de las flores* presenta un caso aún más extremo de la caracterización estereotípica; el personaje de Flora piensa que *es* una flor, y los otros personajes la llaman «aparición divina,» «mujer celestial,» y «ángel» (1.5.35, 99, 129). Cuando Luis le pregunta, «¿eres mujer... o flor?», Flora replica, «Mujer y flor, ¿no es igual?» (1.5.46–7). Aunque la manera en que Avellaneda caracteriza a Flora es tan exagerada que parece ser paródica, podemos ver en todas estas obras el peso de estas imágenes de perfección, pureza y belleza que la sociedad ha sobrepuesto en la mujer. En su capacidad como mártir y redentora, Leonor refleja otra visión de la mujer del siglo XIX. Mientras por siglos la mujer era percibida como moralmente inferior al hombre, todavía manchada por el pecado de Eva, este pensamiento cambia durante el siglo XIX. Ahora, según Jagoe, «no es la mujer sino el hombre el que es pecador empedernido, el ser caído, la carne débil: ‘la mujer’ se conceptuaba como un ser moralmente superior por su abnegación y su capacidad para amar, perdonar, y consolar» (26). Según otro escritor de la época, Francisco Pi i Margall, la mujer tiene «la dulce y delicada tarea de despertar en el hombre el sentimiento, de abrir su corazón al amor, de contrarrestar el pernicioso influjo que en él hayan podido producir la maldad y la perfidia de sus semejantes, de atajar los vuelos del egoísmo y la avaricia, de recordarle que hay a su alrededor almas bellas y puras, familias desgraciadas, que necesitan tal vez de su amparo, una patria a quien servir, una humanidad por la cual vivir, y si es preciso, sacrificarse» (81). La redención del hombre por la mujer es otro tema común en el teatro del siglo; solamente hay que pensar en la Inés de *Don Juan Tenorio* para encontrar un ejemplo clave de este fenómeno. También aparece en obras menos conocidas: en *María, o la abnegación*, María sacrifica su honor y en consecuencia su vida para salvar al hombre que ama; y en *Ethelgiva*, ésta pierde su estatus como reina y luego muere por el bien de su esposo y del país.

Dentro de este marco, Luis es el hombre caído que necesita la redención, y ya hemos visto un ejemplo de cómo Luis representa a Leonor como su redentora. Luis relaciona su amor a Leonor con la luz y el cielo, diciendo «¡Te amo Leonor! ¡Y al amar, / un cielo siento en mi alma» (1.3.34–5), y además:

Ella es el compás que mide
 esa distancia ideal
 que hay de la verdad al sueño,
 del dolor a la ventura,
 de la sombra a la luz pura,
 de lo bueno a lo fatal! (1.7.27–32)

Esta cita demuestra la capacidad redentora de Leonor, pero también revela una contradicción. El último verso es una inversión de los que vienen antes; Leonor no mide la distancia entre lo malo y lo bueno, sino entre lo bueno y lo fatal. Las connotaciones de la palabra fatal, que incluyen el destino, la suerte y la muerte, prefiguran otra vez el fin violento de la vida de Leonor. Si ella no cumple la voluntad del hombre, se convierte de la mujer santa y angelical en la mujer mala y ambiciosa que merece ser castigada. Como ya hemos visto, no hay un punto medio entre la mujer buena y la mujer

mala, y cuando Luis empieza a creer que Leonor le ha decepcionado a propósito, él proyecta todos los rasgos de la mujer mala en ella:

[...] Mas no toca
al abismo despreciable
del alma de esa mujer,
que con tan vil intención
me engañó por ambición! (3.5.29–33)

[...]
Está bien!... Me casaré
y sabré guardar mi honor,
que hoy aborrezco a Leonor
tanto, tanto cual la amé! (39–42)

[...]
[a Leonor] Eres la más ingrata,
la más vil de las mujeres... (82–3)

Esta obra, como muchas otras, demuestra que la ambición es un yerro fatal e imperdonable en una mujer. Mujeres ambiciosas como Josefa de *Una muger literata* o Adela en *La ruina del hogar*⁵ siempre son castigadas. En estos dos casos, la familia casi llega a la ruina por la culpa de la mujer, y ella tiene que arrepentirse y cambiar su comportamiento para solucionar el problema. El caso de Leonor es mucho más extremo porque muere por la mera sospecha de ambición, mientras que el lector / espectador sabe que María es la verdadera mujer ambiciosa de la obra. Aunque Luis vilipendia a Leonor, ella cumple su función redentora al final de la obra. Cuando Leonor insiste la última vez en que su destino es el convento, Luis grita, «Pues mía o de nadie!» y la mata (3.11.44). Ella muere sin saber la verdad sobre su identidad, pero antes revive de su desmayo por un momento, y pide que el rey y Calderón perdonen a Luis.⁶ Este acto revela la capacidad ilimitada que las mujeres tienen para el perdón: Leonor perdona a su propio asesino, en parte porque ella se siente culpable de las acciones de Luis. En su único monólogo, Leonor revela que se siente culpable, aunque no articula la razón detrás de este sentimiento. Parece que piensa que si Luis quiere matarla, probablemente tiene una razón justificable que ella no puede entender:

[...] ¿le voy a culpar
si al matarme fuera justo?
Ni Luis perdonarme quiere,
ni que me perdone quiero,
así me ama, aunque me hiera!...
así le amo, aunque me muero!... (3.6.37–42)

[...]
Que me mate mi dolor,
pero sin esta agonía! (51–2)

[...]
¡Si yo no me salvo así,
al menos, le salvaré! (55–6)

5. Otra obra de Enriqueta Lozano, publicada en 1873.

6. La resurrección momentánea de Leonor y el perdón que ella le otorga a Luis nos recuerda el de Inés, la heroína de *Don Juan Tenorio*, quien regresa de la muerte para salvar a don Juan.

La heroína incorpora la retórica de la redención a su propio lenguaje, pero no busca su propia salvación tanto como la de su asesino. Al fin, Leonor no echa la culpa a Luis; en cambio, le perdona en un acto que muestra que ella acepta la acción de Luis como justa: ella cree que merece su destino. Solamente hay una vez, cuando ella reflexiona sobre la injusticia de su situación (un momento que viene justo antes de los versos citados arriba), en la que se pregunta por qué Calderón no le dijo antes que su destino era el convento:

¡Si tal era mi destino,
por qué me dejó vivir
a su lado, no adivino
hasta que supe sentir!
¿qué razón lo justifica?
¿qué poder le da derecho? (3.6.11–16)

A pesar de que reconoce la injusticia inherente de la situación, ella acepta todo después de este momento breve de duda:

Por él [Calderón] vivo!... ¡Nada importa
este dolor del infierno!
La vida es corta... ¡muy corta!
solo el deber es eterno! (3.6.23-6)

En su dedicación a su deber —que es obedecer a su tío y aceptar las consecuencias de su obediencia— Leonor se hace la mujer abnegada, la mujer angélica y martirizada que «solo sabe amar y sufrir» (Catalina 73).

Dentro del análisis de los personajes de *El mayor castigo*, hemos visto surgir los temas centrales de la obra, que pueden ser sumados en la dicotomía entre la culpabilidad y el castigo por un lado y el perdón y la redención por el otro. Muchos de los otros temas, como la obligación, el honor, la ambición y la decepción, figuran en cómo los personajes son castigados o perdonados, y la manera en que la autora maneja estos temas tiene mucho que ver con el género de los personajes. Éstos no reciben su castigo o perdón como resultado directo de sus acciones, sino como resultado de las expectativas de su género y su posición en la sociedad. El tema del castigo aparece de varias maneras a través de la obra: Calderón piensa que ha sido castigado por amar a Leonor demasiado (2.4); Leonor es manchada y castigada por su nacimiento ilegítimo (2.4); María es castigada porque Leonor no la reconoce como madre (2.1); el rey dice que el matrimonio sería el castigo por la desobediencia de Leonor (3.4); y al fin, sufren el castigo de la pérdida de heroína. Sin embargo, las mujeres reciben los castigos más graves; Leonor muere, y María, además de perder a su hija, nunca recibe de ésta el reconocimiento que tanto quiere.

El castigo de María es complicado por el hecho de que ella no es el único personaje en la obra que oculta la identidad de Leonor: Calderón también miente; él disfruta de la belleza y gracia de Leonor en su casa aunque ella no es su sobrina. Calderón oculta la verdad sobre su nacimiento, y aunque lo hace para protegerla a ella y a la honra de su padre, Don Diego de Haro, este ocultamiento también figura en la muerte de Leonor. Si Calderón no hubiera estado tan preocupado por la honra del padre difunto de Luis, éste habría sabido la (supuesta) verdad sobre la identidad de Leonor y habría entendido por qué Calderón se opuso el matrimonio. Sin embargo, Leonor no le echa la culpa a él, sino que acepta su decisión sin rebelarse, y al fin, Calderón no es castigado por su engaño, sino que

pronuncia el castigo de María. El engaño de Calderón, hecho para proteger el honor de un amigo, es completamente perdonable según las normas de la sociedad. Por otra parte, el engaño de María es el resultado de la ambición, y aunque ella lo hizo para mejorar la vida de su hija, ni la mentira ni la ambición son perdonables en una mujer. Entonces, no obstante que todos los personajes son responsables en parte de la muerte de Leonor, María es la que está excluida al fin y quien recibe el mayor castigo. Negando por completo los derechos de María como madre, Calderón le pide al rey que Leonor muera sin saber nada, y manda que María, «esa desgraciada», se calle o salga del cuarto (3.11.81). María parece perder su juicio, mirando «aterrada» a su hija muerta «como una loca,» y lamentando «¡Ni un recuerdo para mí!... » (3.11.112–3). En este punto, mientras los hombres están reunidos alrededor del cuerpo de Leonor, toda la culpa cae como un relámpago sobre María: «¡ESE ES TU MAYOR CASTIGO!» (3.11.116).

A pesar de la sugerencia del título y la declaración de Calderón que el mayor castigo recibido en la obra es el de María, la muerte injusta de Leonor parece ser un castigo más grave. Para el lector moderno es difícil comprender cómo la inocente Leonor muere mientras su asesino recibe el perdón del rey, de Calderón e, incluso, de la moribunda. Además, el perdón de Luis no es solamente humano y legal; también hay ecos del perdón religioso y divino. Calderón, que es sacerdote, usa el verbo «absuelvo» en lugar de «perdono» cuando habla a Luis, y Leonor le dice, «Yo... te amo... ¡y te bendigo!... » (3.11.99, 105). Luis recibe el perdón real y religioso, y encima de todo una bendición de su víctima. Por lo tanto, Leonor representa la capacidad infinita de amar y perdonar que era atribuida a las mujeres, y por eso sus últimas palabras a Luis son dichas con «infinita ternura» (104). Luis recibe este perdón a causa del amor de Leonor, pero también porque sus acciones son justificables por la importancia del honor que persiste desde los dramas del honor del Siglo de Oro hasta el siglo XIX. El honor del hombre depende del comportamiento de todas las mujeres relacionadas con él, y si hay aun una sospecha que una de estas mujeres ha manchado su honor, el hombre tiene el derecho de lavar esta mancha con la sangre de la mujer⁷. El honor, tanto como la reputación social, para el hombre es algo que puede ser perdido y recuperado, pero para la mujer, el honor y la reputación una vez perdidos son perdidos para siempre ya que la única solución es la muerte. Por eso, Luis tiene el derecho de matar a la mujer que (supuestamente) ha manchado su honor, y ella tiene la obligación de morir y restaurarlo. Ella es, como escribe Ávila y Toro sobre la mujer, «mártir hasta el heroísmo» (78).

Esta obra, publicada ya en los últimos veinte años del siglo XIX, después de un siglo de debate sobre la naturaleza de la mujer, y después de las defensas de la mujer que escribieron autoras como Arenal y Pardo Bazán, todavía refleja un mundo donde la mujer vive para amar y sufrir según los deseos de los hombres en su vida. Los mismos estereotipos e imágenes que vemos en la primera parte del siglo en obras como *La huérfana de Bruselas* todavía son aplicados a la caracterización de la mujer, lo cual es evidencia de cómo estas percepciones de la mujer habían sido propagadas en la prensa hasta el punto que llegan a ser parte del pensamiento general, incluso de muchas mujeres letradas como Patrocinio de Biedma. Como consecuencia, en tantas obras teatrales del siglo XIX, tanto de las escritoras como de los escritores, vemos a personajes femeninos que son tipos limitados por las expectativas del género: son ángeles, son flores, son santas, son mártires. En una obra como *El*

7. Durante el siglo XIX, según el Código Penal, en España un hombre podía matar o herir a su esposa si ésta era infiel, sin sufrir consecuencias serias. El Código Penal de 1870 dice lo siguiente en el Artículo 438:

El marido que, sorprendiendo en adulterio a su mujer, matare en el acto a ésta o al adúltero, o les causare lesiones graves, será castigado con la pena de destierro. Si les causare lesiones de otra clase quedará exento de pena. Estas reglas también son aplicables en iguales circunstancias a los padres respecto a las hijas menores de 23 años y sus corruptores» (Jago, et alteri 261).

Debido a las leyes como ésta, hombres que herían o mataban a sus esposas, novias, o amantes a causa de la infidelidad o el rechazo a su amor eran tratados benevolentemente por los jurados en la mayoría de los casos. El Artículo 438 y sus variaciones no desaparecieron completamente del Código Penal hasta la versión de 1932.

mayor castigo, si la mujer como ángel no redime al hombre en la vida, entonces la mujer como mártir lo redime en la muerte.

Obras citadas

- ALONSO Y RUBIO, Francisco, «La mujer» (1863), En Jagoe, Blanco, y Enríquez de Salamanca, pp. 65–71.
- ÁVILA Y TORO, Nicolás de, *Ejercicio de doctorado* (1866), en Jagoe, Blanco, y Enríquez de Salamanca, pp. 78–80.
- BIEDMA, Patrocinio de, *El mayor castigo*, 2ª ed. Cádiz, Tip. La Mercantil, 1884.
- , «La mujer católica», en *La Margarita: Álbum de las Señoras Católico-Monárquicas* 1:21 (20 agosto 1871), pp. 161–162.
- , «La política de las mujeres», en *La Margarita: Álbum de las Señoras Católico-Monárquicas* 1:29 (15 octubre 1871), pp. 225–227.
- BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New York, Columbia UP, 1985.
- CATALINA, Severo, «La mujer» (1858), en Jagoe, Blanco, y Enríquez de Salamanca, pp. 58–63.
- GIES, David T., «Lost Jewels and Absent Women: Toward a History of the Theatre in Nineteenth-Century Spain», en *Crítica Hispánica* 17 (1995), pp. 81–93.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *La hija de las flores o Todos están locos*, Madrid, Imprenta de C. González, 1852.
- GRIMALDI, Juan de, *El abate L'Epée y el asesino, o La huérfana de Bruselas*, Madrid, Imprenta de Pascual Conesa, 1862.
- GUTIERREZ DE ALBA, José María, *Una muger literata*, Madrid, Imprenta de Don José María Repullés, 1851.
- JAGOE, Catherine, ALDA BLANCO, y CRISTINA ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995.
- , «La misión de la mujer», en Jagoe, Blanco, y Enríquez de Salamanca, pp. 21–53.
- KIRKPATRICK, Susan, *Las románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain (1835-1850)*, Berkeley, U. of California P, 1989.
- LLANOS Y ALCARAZ, Adolfo, «La mujer» (1864), Jagoe, Blanco, y Enríquez de Salamanca, pp. 71–74.
- LOZANO, Enriqueta, *La ruina del hogar*, Granada, Imprenta y Librería de D. José María Zamora, 1873.
- , *María, o la abnegación*, Granada, Imprenta y Librería de D. José María Zamora, 1854.
- LUXÁN DE GARCÍA DANA, Elisa de, *Ethelgiva*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1877.
- PI I MARGALL, Francisco, «La misión de la mujer en la sociedad» (1869), en Jagoe, Blanco, y Enríquez de Salamanca, pp. 81–83.
- RÍOS-FONT, Wadda C, «The Impersonation of the Feminine: Gender and Melodramatic Discourse in the Theater of José Echegaray», en *Hispanofila* 36:1 (1992), pp. 21–30.
- SÁEZ DE MELGAR, Faustina, «Deberes de la mujer» (1866), en Jagoe, Blanco, y Enríquez de Salamanca, pp. 75–78.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, *Escritoras españolas del siglo XIX: Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.
- SMITH, James L., *Melodrama. The Critical Idiom* 28, ed. John D. Jump, London, Methuen, 1973.
- ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, ed. David Gies, Madrid, Castalia, 1994.