



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 27 (2021)

CAROLINA CORONADO EN SU BIOGRAFÍA. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN: MECENAZGO MASCULINO Y APUNTES BIOGRÁFICOS¹

Estefanía CABELLO

(Universidad de Córdoba)

<https://orcid.org/0000-0003-0187-7982>

Recibido: 23-01-2021 / Revisado: 13-05-2021

Aceptado: 24-03-2021 / Publicado: 18-12-2021

RESUMEN: En la primera edición a las *Poesías* (1843) de Carolina Coronado, el filólogo y erudito Juan Eugenio Hartzenbusch elabora un prólogo que acompaña a la obra de la autora extremeña, le otorga voz y la acredita como autora destacada del momento. En 1852 la obra vuelve a ser editada con la reproducción del prólogo de Hartzenbusch más una nota biográfica añadida por el erudito Ángel Fernández de los Ríos; solo cinco años más tarde Castelar reproduce una semblanza de la autora en el periódico *La Discusión*. Qué papel representan estos paratextos textuales de cara a la construcción de la imagen autorial de Carolina Coronado y de qué manera determinan la institucionalización de esta autora dentro de un canon literario a mediados del siglo XIX en la literatura española son las cuestiones que construyen la naturaleza del presente estudio.

PALABRAS CLAVE: Carolina Coronado, Hartzenbusch, Fernández de los Ríos, Emilio Castelar, biografía, perfil de autor.

CAROLINA CORONADO IN HER BIOGRAPHY. THE CONSTRUCTION OF AN IMAGE: MALE PATRONAGE AND BIOGRAPHICAL NOTES

ABSTRACT: In the first edition of Carolina Coronado's *Poesías* (1843), the philologist and polymath Juan Eugenio Hartzenbusch creates a prologue that introduces and is attached to the literary work of the extremeñan author, granting her a voice and confirming the author as a relevant writer of the time. In 1852, the work was edited again along with Hartzenbusch's prologue plus a biographic note signed by another polymath of that age, Ángel Fernández de los Ríos; just five years later, Castelar reproduces a written portrait of Coronado in *La Discusión*. This study examines the role that these paratexts play on the construction of Carolina Coronado's image and, in this sense, the way they help determinate the institutionalization of Coronado within a literary canon in mid-19th-century Spanish literature.

KEYWORDS: Carolina Coronado, Hartzenbusch, Fernández de los Ríos, Emilio Castelar, biography, author's profile.

¹ Este trabajo, en su inicio un Trabajo Final de Máster, ha sido galardonado con el I Premio María Zambrano de investigación centrada en la mujer (Universidad de Córdoba, noviembre de 2020).

I. INTRODUCCIÓN. ESCENARIO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IMAGEN EN CAROLINA CORONADO

El patronazgo masculino sobre los textos de escritoras a mediados del siglo XIX vierte su influencia en torno a dos líneas complementarias: por una parte, la actividad de publicación y posicionamiento de algunas escritoras (Ángela Grassi, Amelia Fonollosa y, especialmente, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, que pasaron a formar parte de primera mano del círculo literario del momento) y, por otra, la constitución de una imagen —más o menos acertada— que pretende corresponder a la autora en cuestión en vínculo a unos intereses ideológicos y a una semblanza biográfico-literaria. Ambos aspectos, posicionamiento dentro de los círculos literarios y constitución de la imagen de cada una de ellas, acompañarían a las escritoras en la década de los cuarenta en su camino hacia la consecución de un lugar en el Parnaso de las letras españolas.

En relación con Carolina Coronado, señala Labanyi que «paradójicamente, Coronado, que se movía en círculos progresistas, fue más tímida en la expresión del yo femenino que su coetánea Gómez de Avellaneda, que estaba bien relacionada dentro de los círculos moderados» (2017: 47). Según estudia Mercedes Comellas,¹ frente a Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado se consideraba una autora que cumplía el canon de lo esperado como propio para el modelo autorial femenino, a saber: la escritora que, sin descuidar las labores de casa y con altos dotes de sensibilidad, hace discurrir su vida y su escritura en paralelo al concepto por entonces próximo del «ángel del hogar» (2019: 67),² imagen construida contra la que Avellaneda y otras autoras inmediatamente posteriores como Fernán Caballero demostrarían su inconformismo en su defensa sobre la igualdad del sexo en el entorno literario español de mediados del siglo XIX.

En este sentido, el campo literario indudablemente constituía un «campo de batalla» (Bourdieu, 1995) considerablemente complejo para las escritoras empeñadas en evitar la discriminación y en ganar posicionamiento en el panorama literario. Ante las dificultades de acceso y difusión para la mujer creadora en el mercado del libro por aquellos años en España, se van a implementar una serie de estrategias que tienen como escenario común de difusión el erigido en los periódicos y semanarios de la época.³ Además de en ellos, será en los prólogos, y directamente en las obras de estas autoras, donde se recoja la institucionalización de la mujer escritora decimonónica, favoreciendo el ascenso del sexo femenino en la literatura a cambio de una marcada intervención de patronazgo en la caracterización de su imagen. En medio de este atrezo, y a mediados de los años cuarenta, dos figuras serán las que tomen posesión privilegiada de la «escenografía literaria»⁴ femenina —además de Cecilia Böhl de Faber—, a saber: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado,⁵ quien aquí nos ocupa.

¹ Sobre la imagen posterior masculinizada de Cecilia Böhl de Faber, análoga al modelo literario francés de George Sand, precisa: «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 Hartzenbusch»; como la autora señala, el texto se encuentra en Theodor Heinermann (1944: 167). Recuérdese que Cecilia no se introducirá en la escena literaria tomando la voz y nombre de Fernán Caballero hasta la fecha de 1847-1848.

² El concepto se acuña y adquiere presencia pública con la fundación por M.^a del Pilar Sinués de un periódico con este título, que se publicó entre 1864 y 1869; y se actualiza para la crítica a partir del estudio de Bridget A. Aldaraca (1992), al que siguieron abundantes trabajos de diferentes autores con esta referencia en su título.

³ Aludo a periódicos como *La discusión*, *Semanario Pintoresco Español* o *La Ilustración*, *Álbum de damas* —este último dirigido a partir de 1845 por la propia Avellaneda—, donde su sucedían las colaboraciones de las autoras anteriormente citadas; disponibles para su consulta en la Hemeroteca Digital Hispánica.

⁴ Recojo el concepto de José Luis Díaz (2011).

⁵ Para el estudio de la manifestación de la subjetividad femenina en ambas autoras, pueden consultarse los estudios de Mónica Burguera; en particular Mónica Burguera (2018), así como los estudios recogidos y editados en Pura Fernández (2015).

La contienda literaria para la institución y rúbrica de ambas autoras sucederá, pues, a través de los círculos literarios de la capital, encabezados por los más destacados intelectuales, sin desdeñar el cauce de la prensa periódica: publicar en semanarios o periódicos ya no representaría más someterse a una vulgarización —como sí lo pudo haber sido en otras épocas anteriores del panorama literario—, sino un ejemplo de la creciente demanda de conocimiento y de la adaptación de los nuevos tiempos al reciente soporte establecido.⁶

En esta fecha, los prólogos de autores masculinos sobre obras femeninas eran necesarios para que la autora pudiera entrar de una manera distendida dentro del panorama literario-cultural; aun así, estos prólogos constituían rara excepción en este ámbito:⁷ será Juan Nicasio Gallego quien prologará a Avellaneda, Hartzenbusch quien lo hará en la edición novel de las poesías de Coronado.⁸ Las «Galerías de poetisas» se sucederán en los años inmediatamente venideros a la década de los cuarenta, y los periódicos fundados por mujeres comenzarán a ser frecuentes una década más tarde.

Palomo Vázquez (2014), tomando como base los catálogos del propio Hartzenbusch (1870), el de Ossorio y Bernard (1903-1904) y el manual de Simón Palmer (1991),⁹ ha delimitado las cinco revistas cuyas páginas ofrecían mayor número de textos escritos por mujeres, a saber: *El Correo de la Moda*, *El álbum ibero-americano*, *Flores y perlas*, *La violeta* y *La madre de familia*. Palomo Vázquez anota, además, que desde 1813 hasta 1899 aparecieron en España más de cien revistas dedicadas a la mujer lectora —engrosándose notoriamente este número a partir de la fecha de 1850—, hecho que simboliza el cambio en la transmisión y difusión de los textos y en su concepción (2014: 2).

Una de las primeras pioneras para la difusión del trabajo de sus compañeras fue la propia Coronado, para lo cual no dudó en contar con el conjunto de poderosas amistades de las que se rodeaba su familia —y que estudia muy bien Pérez González—. ¹⁰ Avellaneda, que persiguió el prólogo o beneplácito de Hartzenbusch, en cambio, no contó con su pluma dispuesta hacia ella.¹¹ Coronado, por su parte, no solo fue pionera al conseguir el apoyo indiscutible del erudito español, sino que también fue la primera en hacerlo desde el modelo de autoría plenamente *femenino*, y en ello radicaba toda novedad.¹² La joven extremeña supo aprovechar con una actividad prolífica la ventaja que el nuevo espacio

6 A final de la década, en 1849, el director de *Los hijos de Eva. Semanario de Literatura, Ciencias y Artes*, Ventura Ruiz Aguilera —autor comprometido con el entorno social y humano del momento—, escoge a Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Amalia Fenollosa, Dolores Cabrera y Robustiana Armiño de Cuesta para una selección poética. No deja de ser curioso cómo el índice del primer número está encabezado por cuatro mujeres escritoras —las cuatro arriba citadas menos Cabrera— y, a continuación, «los nombres de 51 hombres de letras como colaboradores», *vid.* M. Lledó Patiño (2012: 572). Coronado es la que mayor número de poemas aporta a este semanario. Tampoco es baladí que Balaguer, poeta catalán y amigo de Coronado, publique en 1845 «El pensil de bello sexo», suplemento de la revista *El Genio*, considerada como una de las primeras antologías de escritoras españolas (Lledó, 2012, p. 573). Los términos «damas», «mujer» o «bello sexo» eran frecuentes en estas publicaciones.

7 *Vid.* Pura Fernández (2016). Además, nótese cómo la importancia de un prólogo en una edición novel, como es el caso que aquí analizaremos en la primera edición de las *Poesías* de Coronado por Hartzenbusch, podía situar la obra en un paradigma de atención que facilitaría el interés del público y la prensa y posibilitaría así posibles reediciones de la obra, salvándola del silencio y otorgándole fama.

8 Juan Eugenio Hartzenbusch (1843), preliminar sin título en *Poesías de la Señorita Carolina Coronado*, Madrid, Imprenta Alegría y Charlain.

9 Juan Eugenio Hartzenbusch (1870), Manuel Ossorio y Bernard (1903-1904) y M.^a Carmen Simón Palmer (1991).

10 M.^a Isabel Pérez González (1986, 1992, 1999) y, para los posteriores vínculos político-culturales del matrimonio Coronado-Perry, *vid.* Pérez González (2012).

11 Por su parte, Avellaneda era admirada por otra serie de hombres de letras venerados en la época, como lo eran Juan Nicasio Gallego, Manuel José Quintana o Alberto Lista (Comellas, 2019: 76). La autora fue invitada a formar parte del Liceo en 1840 y en 1853 fue candidata a la Real Academia Española.

12 Parece que Gómez de Avellaneda, la primera en alcanzar cierta fama con la publicación en 1841 de sus *Poesías* y de *Sab*, fue menos generosa. Este hecho quizá se deba a que, en su caso, lo que le interesaba era reivindicar la igualdad de los sexos (en Jo Labanyi, 2017: 54).

de atención y la arena literaria le concedían para dirigir ella misma publicaciones donde otorgar espacio y voz a otras escritoras del momento.¹³

En este contexto, de refuerzo solidario y ensambladura de unas escritoras con otras, es donde nace el concepto —desde el punto de vista de la sociología histórica— de «hermandad lírica», que ha sido puesto en boga por Susan Kirkpatrick.¹⁴ La «hermandad lírica» denomina el grupo de mujeres escritoras, encabezadas por Carolina Coronado como artífice principal, cuya actividad literaria inicial se sitúa entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XIX.¹⁵ Entre todas ellas, se ha de citar autoras que alcanzaron cierto renombre como Ángela Grassi, Amalia Fenollosa, Dolores Cabrera y Heredia o Robustiana Armiño.

Gómez de Avellaneda y la propia Coronado figurarán como estandarte principal del grupo ante el resto de compañeras, al ser estas las primeras en ver publicadas sus obras en 1841¹⁶ y 1843, respectivamente. No obstante, adviértase también cómo esta unión lírica fue comprendida, en parte, como un ataque al bienestar social por el sector más reaccionario de los círculos culturales del país. Jo Labanyi no habla de «hermandad lírica», sino de «asociacionismo abolicionista» y afirma que este movimiento «fue sólo un ejemplo del asociacionismo femenino que facilitó la consolidación de la voz de la mujer en la esfera pública, sin transgredir la idea hegemónica de la diferencia sexual» (2017: 53). Sí se puede establecer, en cambio, que estas escritoras toman como modelo el patronazgo masculino para hacerse eco ellas mismas de esa labor de posicionamiento e imitar la ayuda en la difusión de la obra de sus coetáneas.

Un hecho importante lo marca el mes de septiembre de 1845, en que aparece en Madrid la revista *Gaceta de las Mujeres*, la cual a partir del número 8 cambia de nombre y, bajo la dirección de Gómez de Avellaneda, pasa a denominarse *La Ilustración. Álbum de las damas*.¹⁷ Recoge María C. Albin (2000: 67)¹⁸ al respecto:

El discurso de *La Ilustración* se convierte en el marco ineludible desde el cual en las páginas del periódico se plantearán las reivindicaciones feministas que giran en

¹³ Vid. Carmen Fernández-Daza Álvarez (1997: 306): «Carolina se afanó en promover a las compañeras de generación y sobre todo en defender a ultranza la dedicación literaria de la mujer». También en la edición de Gregorio Torres Nebrera (1993: 48-50) su labor de prologuista de los libros de sus compañeras literarias (por ejemplo, la introducción de Carolina Coronado a las *Poesías* de Robustiana Armiño) o artífice de sus biografías (por ejemplo, la de Faustina Sáez de Melgar que publicó María del Pilar Sinués de Marco); véase Susan Kirkpatrick al respecto (1989: 84-89).

¹⁴ Susan Kirkpatrick (1989 y 1990).

¹⁵ Un buen ejemplo de esta labor de admiración mutua —pese a seguir planteamientos en principio divergentes— lo representaría un poema dedicado por Coronado a Avellaneda fechado en 1846 e incluido en el cuaderno que Coronado tituló «A las poetisas»; se trata de la composición «Yo no puedo seguirte con mi vuelo»; véase Milena Rodríguez Gutiérrez (2014: 4). Mediante el poema, Coronado explicita su admiración —una vez más y pese a las diferencias existentes entre ambas— por la obra de su coetánea.

¹⁶ Las poesías de Avellaneda ven la luz en 1841 bajo el título *Poesías de la señorita doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Est. Tip. Calle del Sordo, n.º 11. El también reconocido poeta por entonces Juan Nicasio Gallego será la persona encargada de patrocinar y prologar la obra de Avellaneda en 1841. En el mismo año, la autora publicará *Sab* y, un año más tarde —en 1842—, su novela de abierto corte feminista *Dos mujeres*, por la que recibiría duras críticas y cuya difusión fue prohibida inmediatamente en fecha posterior a su publicación.

¹⁷ De especial interés resulta el artículo que la propia Gertrudis Gómez de Avellaneda lanzó en defensa de las mujeres escritoras: «Capacidad de las mugeres para el gobierno» en *La Ilustración. Álbum de las Damas*, 2-XI-1845, pp. 3-5.

¹⁸ También, en la p. 69: «Gómez de Avellaneda rescata las propuestas de Condorcet (1743-1794) sobre el derecho de las mujeres a ejercer la ciudadanía, y al igual que el pensador francés, defiende la cuestión de su elegibilidad para las funciones públicas». Avellaneda atacará el pacto social de Rousseau que dejaba fuera a las mujeres de la investigación y de las esferas del saber y defiende a ultranza la no inferioridad del sexo femenino en relación con las facultades del intelecto.

torno a dos propuestas: un nuevo concepto en la educación de la mujer y su acceso a la esfera pública como ciudadana con plenos derechos y deberes.

Encontramos más adelante ejemplos frecuentes de la construcción de esta imagen autorial femenina en los periódicos de la época —encabezada continuamente, en dos vertientes diferentes, por los nombres de Avellaneda y Coronado—. Adviértase cómo será en el número 15, de 14 de abril de 1850, del *Semanario Pintoresco Español* de Mesonero Romanos¹⁹ donde aparece reproducida por primera vez la nota biográfica de Fernández de los Ríos que luego introducirá la segunda edición de las *Poesías* de Coronado en 1852; o, posteriormente, en las páginas de los semanarios *La Ilustración* o *La Discusión* donde saldrán a la luz retratos de la autora extremeña, en una magistral herramienta de encumbramiento y promoción para sus letras.

Realizada esta perspectiva general e introducción hacia la constitución de la imagen de Coronado como poeta, surgen una serie de preguntas hilvanadas que requieren atención directa y en cuya búsqueda de respuestas se sustenta la tesis del presente trabajo, a saber: ¿por qué un reconocido erudito como Hartzenbusch escribe su primer prólogo en 1843 y se centra en la figura de la joven autora extremeña? ¿De qué manera se complementa este prólogo con la nota biográfica añadida para la segunda edición de 1852? Y, no menos relevante, ¿se debe el interés de Hartzenbusch en la autora a meros factores políticos o sociales?; ¿cuánto de coerción social puede sobrevolar el valor estético o filológico que pudo encontrar en los textos de la autora extremeña? Para ello extenderé mi análisis a estos paratextos,²⁰ para estudiar qué datos revelan, de manera directa, los textos que introducen el perfil de autor de Coronado.

2. EL PRÓLOGO DE HARTZENBUSCH A LA PRIMERA EDICIÓN DE 1843. CAROLINA CORONADO: «NOVEDAD, CONCISIÓN Y BELLEZA»

Hartzenbusch²¹ prologa la primera edición de *Poesías* de Coronado en 1843. En su composición, el erudito madrileño estructura la defensa de la autora —puesto que es un paratexto constituido a manera de defensa o disposición favorable frente al público masculino que la iba a leer— en torno a tres *prendas* o habilidades que encontraba en la poesía de la extremeña: novedad, concisión y belleza:²²

¹⁹ En línea [consultado última vez 20/02/2020]. Para los artículos de prensa que aquí se mencionen, de ahora en adelante, vid. Biblioteca Digital Hispánica [última consulta: 23/02/2020].

²⁰ Se adapta el concepto sistematizado por Genette (1989). Aquí lo tomo en su dimensión más amplia, que suma a los peritextos incluidos en el volumen junto al cuerpo del texto, los paratextos, en un espacio diferente al volumen impreso. Comienzo con la consideración de los que pueden ser comprendidos como pre-textos por su desarrollo en una cronología previa.

²¹ Raquel Sánchez (2018) estudia la carrera literaria y redes profesionales del escritor en la literatura isabelina. Como bien señala, a la altura de 1843, el crítico madrileño era más que conocido en el panorama cultural y literario del país gracias a la fama que le otorgó el éxito de *Los amantes de Teruel* en 1837, hecho que propició su entrada en el Ateneo de Madrid ese mismo año. Según los datos reunidos por la Real Academia de la Historia, Hartzenbusch (Madrid, 1806-1880) consigue una plaza de taquígrafo en 1837 en el *Diario de Sesiones del Congreso*, en 1841 colabora en la creación de una Academia Hispano-alemana en Madrid para mejorar las relaciones culturales entre los dos países y, con la publicación de *Teatro escogido* (1839-1842) de Tirso de Molina inicia además su labor de editor de autores del Siglo de Oro español, incluyendo a Lope de Vega, Ruiz de Alarcón o Calderón de la Barca. Vid. en línea [última consulta 23/02/2020]. Sánchez habla de la construcción de una carrera profesional en Hartzenbusch que siempre «se movió a caballo entre la escritura (periodismo, traducción, edición, crítica) y el desempeño de labores profesionales en el Estado o en la empresa privada». Posteriormente, en 1844 entra a trabajar en la Biblioteca Nacional en 1844 e ingresa en la Real Academia Española en 1847, entre otras ocupaciones destacadas y cargos que lo sitúan en la cumbre de la intelectualidad española del momento.

²² La sensibilidad en las composiciones de Coronado ha sido estudiada por Rebecca Haidt en lo que ella denomina la «praxis fenomenológica», la vasta indagación llevada a cabo por el yo poético de Coronado; Rebeca

en un tiempo en que tanto abundan los poetas en España, necesita cada uno para no confundirse con los demás aparecer con una fisonomía original y propia que no deje de ser agradable y he aquí precisamente las tres prendas características de la poesía de nuestra joven autora: novedad, concisión y belleza (cit. por Hartzenbusch, 1843: 9).

Apela Hartzenbusch de manera continuada en el prólogo a la sensibilidad como escritora de Coronado, a través de la sugerencia de que sus poemas de ninguna manera podrían haber sido escritos por la pluma de un hombre. Lo que hallamos tras estas palabras, por tanto, es una manera de remarcar a la autora primero como mujer, desde su *sexo*, para desde él lanzar una valoración positiva de ella y de sus letras.

Con todo lo expuesto anteriormente, y tratándose aún del año 1843, no es difícil comprobar que esta empresa a la que se exponía Hartzenbusch era una tarea de doble filo —susceptible de ser malentendida y malinterpretada por la ideología imperante en la época— en torno a la cuestión del *genio* literario varonil²³ y la invalidez de la mujer como autora.

La lista de calificativos que acompañan a la escritura inconfundiblemente femenina es amplia: *dulce* blandura, *pureza* de espíritu, *delicada* elección de asuntos... todos ellos, según Hartzenbusch, solo señalan la reafirmación de la subjetividad femenina frente a la identidad masculina; y añade a tales observaciones que, si estas composiciones las hubiera escrito un hombre, aún se trataría de un hombre en «edad de niño».²⁴

Esas tres cualidades que Hartzenbusch destaca en el prólogo se disponen en una gradual atenuación para convertir la ruptura del orden habitual en un valor aceptable, propio de lo que se entiende como un espacio compartido por la poesía y la feminidad. Por ello son argumentadas con la reiteración de los calificativos mencionados y defendidas con el repetido recurso a *exempla*, a través de dos casos concretos en el texto: a) por una parte, el crítico utiliza al inicio del prólogo la analogía con el escritor francés Desforges-Maillard, quien se disfrazó de poetisa y por tal hizo pasar sus textos —si bien Hartzenbusch lo usa como contraejemplo de lo que ocurriría, en este caso, con la identidad autorial femenina de Coronado—; y b) desde esta identidad femenina subrayada, añade el erudito madrileño otro símil literario que sirve de sustento a su tesis: la idea del profesor que examina con interés inusitado y añadido las obras de un ciego o un manco en referencia al paralelo valor añadido de esos versos producto de la pluma de una mujer, dadas las circunstancias políticas y sociales de la época.

Estos dos ejemplos le sirven a Hartzenbusch para terminar de componer el perfil de Coronado; en sí mismos los ejemplos no son sino, de nuevo, la manifestación de la difícil y doble labor de, en primer lugar, remarcar a la autora desde su sexo —arduo ejercicio que no hemos de sopesar ligeramente— y, desde esa posición, posteriormente elogiar su trabajo como producto artístico.

Haidt (2011: 233). «Las preguntas que se cultivan en los poemas bajo discusión revelan no solo una subjetividad “femenina” que da voz al lamento de la represión, ni, tampoco, solo una subjetividad “romántica” cuyo yo poético anhela la libertad, sino también —más bien— el desarrollo de una praxis filosófica orientada hacia “el corazón de las cosas” propias del ser humano, complejo a la vez carne, idea y mundo» (2011: 239); y, más adelante (241): «la praxis fenomenológica llevada a cabo por medio de la poesía le permite a la poeta trazar “la tenue fisura entre pasado y presente” que constituye la memoria».

²³ Véanse los trabajos interrelacionados de Isabel Román Gutiérrez (2019) y Mercedes Comellas (2019b), ambos en Pedro Ruiz Pérez (2009, dir.: 645-682 y 683-708 respectivamente).

²⁴ Este matiz nos lleva a plantearnos la correlación femineidad/infantilismo que parece dejarse entrever en las palabras de Hartzenbusch, aunque no podamos profundizar en ella en esta ocasión.

O, en otras palabras, estamos asistiendo con el texto de Hartzenbusch a una derivación de la célebre *píldora* poética horaciana —la intención mezclada con lo dulce, disimulada—: lo que en teoría debería ser la mera exposición demostrativa de la valía de Coronado como poeta a la sociedad de su época pasa a convertirse en un discurso suasorio donde los lectores fundamentalmente masculinos de la época aún parece que pudieran elegir públicamente sobre la institucionalización o no de la naturaleza de la propia autora.

Todo el discurso en sí es una clara muestra de ello: «para que las poesías de la señorita Coronado agraden, basta leerlas sin recomendación ni comentario; para comprenderlas bien, para estimarlas debidamente, necesitan algunas explicaciones» (1843: 4).

Lo anterior queda englobado en la alabanza de Hartzenbusch al perfil rural, al origen provinciano de una niña de notorias cualidades aficionada a la lectura en el núcleo rural de Almendralejo, recurso que también usará Fernández de los Ríos en su nota biográfica sobre Coronado, como veremos.

Una última nota se colige del prólogo de Hartzenbusch sobre la autora: el crítico parece asimilar en todo momento los versos de Carolina Coronado con ella misma; es decir, centra su atención en la persona subyacente tras la obra: de esta manera, en el prólogo, Coronado niña, Coronado poeta y Coronado mujer se confunden en una sola y misma cara de la moneda del perfil biográfico.

Con todo, la *dispositio* del prólogo de Hartzenbusch se articula en torno a los siguientes tres parámetros: a) por una parte, la feminidad y el discurso sobre el mundo rural de la niña Coronado; b) por otra, los ejemplos con los que compara y pretende justificar ágilmente las dificultades de la época a las que se enfrenta la obra poética de la joven extremeña y, c) por último, el elogio de las cualidades de la personalidad de la autora que integran su misma obra poética y se confunden con su persona.

Aquí se ha de notar cómo el crítico madrileño prepara en el prólogo, en todo momento, al lector de la época; un modelo de lector ideal —siguiendo aquí a Anderson Imbert²⁵ que resulta en todos los casos negativo a los efectos de promoción de la autora: un hombre perteneciente a los círculos literarios de la capital frente a las poesías primeras llenas de imágenes de sensibilidad y emoción publicadas por una joven de Almendralejo. En la concepción tripartita defendida por Helgerson (1893: 119)²⁶ del modelo de escritor poeta en los siglos precedentes —a saber, los auto-proclamados poetas, los poetas profesionales y los poetas aficionados o *amateurs*—, la semblanza realizada sobre Coronado correspondería claramente a este último modelo, lo que haría disculpable un ejercicio considerado como poco acorde a una mujer si se desarrolla con pretensiones profesionales e inconcebible como fuente de coronación y reconocimiento.

La utilización de «poetisa» como forma de designación, con sus claras connotaciones de diferenciación sexual, apunta hacia el mismo objetivo. Aunque Hartzenbusch recurre a la alternancia con «poeta», lo hace estableciendo unas estrictas condiciones, en las cuales representa un espacio de excepcionalidad, como al especificar: «tan solo cuando interpreta el celoso despecho de otra mujer resuena la lira de nuestra autora con acentos vigorosos y enérgicos y se olvida un momento de todo para mostrarse exclusivamente poeta». La validez vinculada al rigor varonil parece seguir por momentos despuntando en un prólogo cuya línea de argumentación solo resulta comprensible o justificable insertándolo contextualmente en la esfera temporal en la que se encuentra inmerso y atendiendo a los valores socioculturales que la caracterizan.

²⁵ La propuesta teórica se desarrolla en Enrique Anderson Imbert (2007).

²⁶ «Los poetas aficionados o amateurs cultivan la poesía de forma diletante y reproducen en sus biografías la parábola del hijo pródigo: emplean sus años de juventud en la composición de poemas y reniegan de ellos en la edad proveya», señala Francisco Javier Álvarez Amo (2011: 327).

Contra todo pronóstico, Hartzenbusch se esfuerza por augurar fama a la poetisa extremeña —y él mismo colabora en ello de manera decisiva, al proponerlo y mencionarlo— y por destacar, igualmente, «el brillo de su literatura» (1843: 12). La imagen que él proyecta sobre la autora se repetirá a lo largo de los años, a modo de composición en *mise en abyme*, de forma más detallada en la biografía que sobre la autora realizará Fernández de los Ríos en 1852, y continuará también vertiendo luz sobre la semblanza que Castelar compone en 1857. Con estos textos la imagen de Coronado que Hartzenbusch inauguró ha sido conseguida —en la más primitiva acepción de su etimología—, alcanzada.

3. NUEVOS HALLAZGOS: ANTECEDENTES AL PRÓLOGO DE HARTZENBUSCH DE 1843: LAS CARTAS DE PEDRO ROMERO Y TOMÁS SANCHA

No obstante, si no resultaba lo habitual que se prologaran obras de autoras a inicio de los años cuarenta,²⁷ ¿qué razones contribuyeron a que Hartzenbusch promocionara a la joven poeta extremeña: era un deseo espontáneo del autor o este mecenazgo respondía a una red de intereses articulados en el que intervenían otras motivaciones individuales externas e incluso mercantiles más allá de los dos sujetos actantes, prologuista y biografiada?

Después de la consulta de dos manuscritos inéditos conservados en la Biblioteca Nacional, n.ºs 20808/400 y 20808/401-402,²⁸ estos interrogantes empiezan a encontrar algunas respuestas. La primera edición de las *Poesías* de Coronado sale a la luz en 1843 de mano de la imprenta madrileña Alegría y Charlain.²⁹ Sin embargo, no fue este el primer contacto directo entre Hartzenbusch y Coronado, quien intercambiaba cartas con el crítico madrileño desde 1840 y le interpelaba como «profesor» y «muy señor mío». La primera edición de la correspondencia establecida entre el prologuista y la autora la realiza, de manera parcial, Isabel Pérez Fonseca en 1974. Esas mismas cartas son las que utiliza y amplía en un artículo posterior Pérez González (1992). Años más tarde, Torres Nebrera (1999) en la edición de obras en prosa de la autora extremeña reproduce, según explícita, el resto de la correspondencia entre ambos autores.

²⁷ Ya se ha mencionado cómo Avellaneda y Coronado fueron una excepción al panorama habitual en la escena literaria. De qué manera ellas y no otras autoras y bajo qué mecanismos se realiza este ejercicio de promoción es materia de otro estudio, en el que me encuentro inmersa actualmente.

²⁸ Relación de manuscritos inéditos y no transcritos, en los que me hallo trabajando: MSS. 20808/400, carta de Pedro Romero a Juan Eugenio Hartzenbusch, 6 dic. 1842. / MSS 20808/401-402, correspondencia entre Pedro Romero y Tomás Sancha, 27 nov. 1842.

²⁹ Hoy en día es posible consultar el original digitalizado gracias a Google Books. En el ejemplar de la primera edición, de 1843, en la Biblioteca de la Universidad de Harvard, digitalizado y localizable por Google Books, se observa cómo bajo el título y el epígrafe «de la señorita Carolina Coronado» aparece la firma manuscrita «M. Horatio Perry», filiación que la vincula directamente al nombre de su marido, Horatio Justus Perry; es curioso remarcar a ojos del lector que ella no contrae matrimonio con el estadounidense, secretario de la embajada de EE. UU. en Madrid por entonces, hasta la fecha de 1852. El libro aparece con una dedicatoria manuscrita de Coronado a un amigo médico. Nota Pérez González (2012: 95): «En la biblioteca Widener (Universidad de Harvard) se conservan sendos ejemplares de *Jarilla* y *La rueda de la desgracia*, dedicados por Carolina Coronado a James R. Lowell, quien tras su estancia en España durante 1855 habría de regresar en 1875 como embajador de los Estados Unidos».

La autora firma la dedicatoria como «Carolina Coronado de Perry», lo cual me lleva a situarme ante la siguiente disyuntiva, que inaugura otra línea reflexiva: ¿acudía Coronado a esa firma por decisión e iniciativa propia o constituía este apelativo un factor adicional al refuerzo del posicionamiento social? En cualquier caso, la firma de una señora casada contradice la imagen de candor cuidadosamente reflejada en el prólogo. También queda para otro momento la indagación acerca de que la autora dedicara un ejemplar al menos nueve años después de la publicación de la obra y muy posiblemente tras su reedición el mismo año de su boda; si no se trata de una posible firma de un ejemplar comprado con antelación, nos daría alguna luz sobre la difusión de la tirada y sobre la conservación de ejemplares por parte de la autora.

Hasta aquí lo referente a la edición de la correspondencia establecida entre ambos, intercambio epistolar que ha sido ignorado por luengo periodo de tiempo, como sintetizaba la propia Fonseca Ruiz en estas líneas (1974: 171):

El hecho de que estas cartas formen parte de los fondos de nuestra Biblioteca Nacional y no hayan sido vistas —según parece— por los biógrafos y críticos de la poetisa; el que fuesen escritas por Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch, director ilustre que fue de la Biblioteca Nacional, y el que este homenaje que rendimos los bibliotecarios vaya también destinado al también bibliotecario Guillermo Guastavino creo que son razones más que suficientes para justificar la inserción de este trabajo en la presente colección.

Durante el periodo inicial de este intercambio epistolar es donde entran en juego dos personas del entorno de la literata, cuya correspondencia en los manuscritos de la Biblioteca Nacional ha pasado desapercibida a la crítica: en primer lugar, su tío, Pedro Romero y, en segundo lugar, Tomás Sancha,³⁰ amigo íntimo de la familia, según se deriva de la correspondencia con el tío de Coronado. Sancha era jurista, bibliotecario, miembro de la Academia Grecolatina y, posteriormente, en 1847, miembro de la Real Academia de Historia; es decir, una persona influyente en los círculos culturales y sociales del momento.

Tomás Sancha y Pedro Romero van a desempeñar un papel decisivo en la primera edición de las *Poesías* de Coronado y, más allá de ello, en el prólogo y retrato que al respecto realiza Hartzenbusch sobre la joven extremeña. Sus epístolas manuscritas no se reproducen en ninguna de las obras anteriores dedicadas a la correspondencia entre Coronado y Hartzenbusch, pues debieron de pasar desapercibidas por encontrarse conservadas en los archivos de Pedro Romero, tío de la autora.

Las cartas están fechadas en 1842, un año antes de la publicación de la primera edición de *Poesías*, y constituyen *per se* el verdadero escenario donde se forja la institución como autora de Coronado al influir de manera activa en que el erudito madrileño escribiera el prólogo con que la autora sería introducida en el campo literario de las obras publicadas. Reproduzco y transcribo a continuación un fragmento del contenido del manuscrito 20808/401, que corresponde a la carta de Pedro Romero enviada a su amigo Tomás Sancha el 27 de noviembre de 1842:³¹

³⁰ La Real Academia de la Historia (RAH) recoge la información que sigue sobre Tomás Sancha: «Sancha y González de Castro, Tomás. Madrid, c. 1804- 9.X.1858. Jurista, bibliotecario y académico de número de la Real Academia de la Historia». En línea [consultado por última vez el 20/02/2020].

³¹ En los textos correspondientes a los manuscritos que reproduzco transcribo y actualizo la ortografía y puntuación de acuerdo con las normas actuales.

Mi estimado amigo:

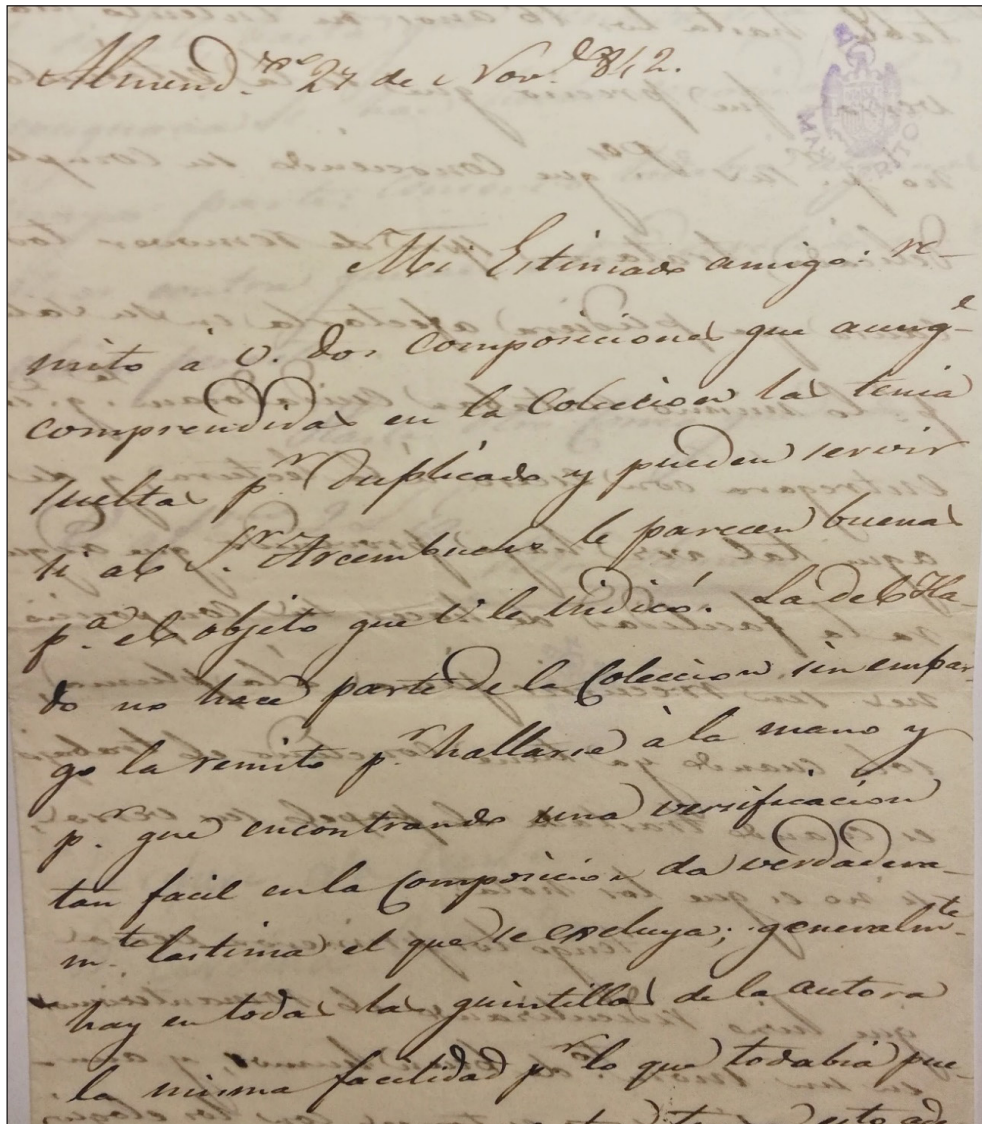
remito a usted dos composiciones que, aunque comprendidas en la colección, las tenía sueltas por duplicado y pueden servir si al Sr. Hartzenbusch le parecen buenas para el objetivo que usted le indicó. La del Hado³² no hace parte de la colección; sin embargo, la remito por hallarla a la mano y porque, encontrando una versificación tan fácil en la composición, da verdadera lástima el que se excluya [...]. En mi carta anterior daba algunos pormenores sobre la vida. Ya digo que nada había en ella notable hasta los 16 años,³³ ni intentó hacer versos; fue preciso que se la estimulara [*ilegible*] por su [*ilegible*], porque, conociendo su complexión delicada, trataba de remover toda causa que pudiera afectarla con su salud; por lo mismo evitaban cuidadosamente que se entregara en exceso a la lectura, y de aquí tal vez haya provenido que adquiriera la facilidad de hacer sus composiciones sin recurrir jamás a la pluma; solo cuando ya tiene concluido el trabajo es cuando traslada al papel sus versos, si no es que los nota. Tengo los primeros versos que hizo ridiculizando el romanticismo en un momento de buen humor, y, aunque estimulada entonces con los elogios que se le prodigan, tuvo bastante tiempo para dar a conocer sus anteriores progresos. Trabajó por mucho tiempo sin querer que su trabajo saliera de cierto círculo, hasta que, vencida esta natural repugnación, se han hecho conocidos la mayor parte. Conservo todavía algunos otros contra quienes está decretado un olvido perpetuo.

Hasta otro correo quedo de usted; afectísimo, Pedro Romero.

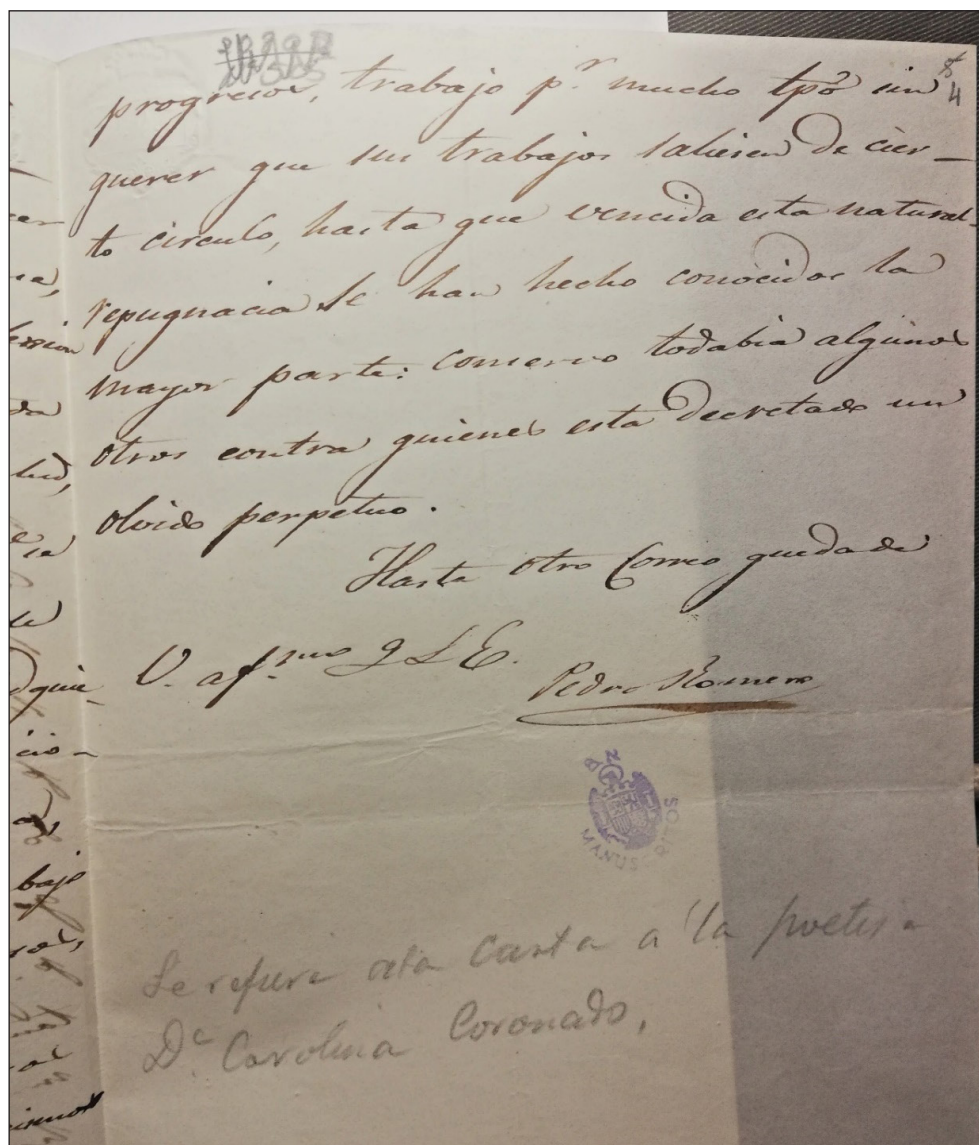
³² Se trata de la composición «El Hado», que aparecerá, efectivamente, seleccionada en la primera edición de la obra (pp. 107-110): «La estrella, el signo... Ideal! / El Hado infausto... Locura; / que para todo mortal / propicia, fácil, igual / en el mundo es la ventura. / Para el monarca opulento, / para el mendigo indigente / tiene la vida igualmente / un oportuno momento / de sonrisa complaciente...». Y que concluye, irónicamente: «Corazón han de tocar; / pero es risible artificio / nuestras culpas llamar / Hado adverso ni propicio».

³³ «Lo primero que escribió cuando aún no tenía diez años, fue una lamentación con motivo de la muerte de una alondra, que enterró al pie de una encina: el papel en que trazó con lápiz aquellas frases sirvió de mortaja al pájaro», en Ángel Fernández de los Ríos (1852: 3). Y continúa: «Catorce años contaba cuando creó los primeros versos en una carta que dirigirá a una amiga suya. No se resolvió, sin embargo, a dar pública expansión a sus pensamientos hasta un año después, en que apareció su nombre al pie de la bellísima composición titulada “La Palma”, digna, por cierto, de Herrera, que la valió un elogio del Sr. Donoso Cortés en el periódico de Madrid que se titulaba “El Piloto”, y la siguiente poesía de su paisano Espronceda, el cual solía decir que la composición a “La Palma” era la música de la inocencia».

Resulta curioso observar cómo Fernández de los Ríos sitúa la edad de inicio de composición de versos por parte de la autora en diez años —hecho que parece ser negado de la mano del propio tío de Coronado en la carta a Tomás Sancha fechada el 6 de diciembre de 1842, al mencionar que su sobrina no se acerca a la versificación hasta edad de 16 años— y alaba la precocidad con que comienza a versificar, citando la composición poética que al respecto le dedicara Espronceda, fenómeno que también subrayará Castelar en 1857 en *La Discusión*.



Detalle de la parte inicial de la carta de Pedro Romero a Tomás Sancha fechada el 27 de noviembre de 1842, en el ms. 20808/402 de la Biblioteca Nacional.



Final de la carta manuscrita de Pedro Romero a Tomás Sancha.

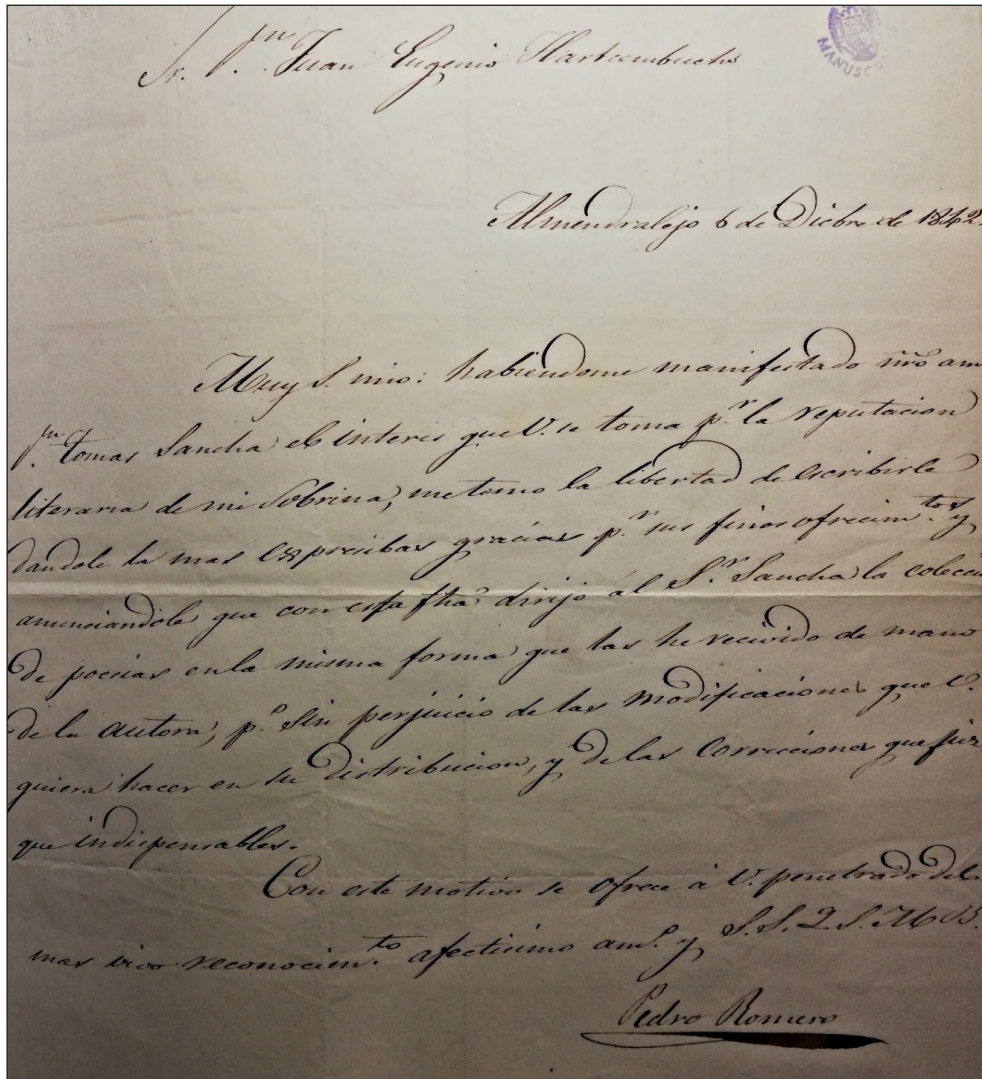
A lápiz, y añadido posteriormente: «se refiere esta carta a la poetisa D.^a Carolina Coronado».

Más tarde, en la carta a Hartzenbusch fechada el 6 de diciembre de 1842,³⁴ el tío de la autora le manifiesta:

Muy señor mío: habiéndome manifestado nuestro [amigo] don Tomás Sancha el interés que usted se toma por la reputación literaria de mi sobrina, me tomo la libertad de escribirle dándole las más expresivas gracias por sus serios ofrecimientos y anunciándole que, con esta carta, dirijo al señor Sancha la colección de poesías en la misma forma que las he recibido de mano de la autora, pero sin perjuicio de las anotaciones que usted quiera hacer en la distribución y de las correcciones que

³⁴ Ms. 20808/400 de la Biblioteca Nacional.

juzgue indispensables. Con este motivo se ofrece a usted penetrado del más vivo reconocimiento, afectísimo amigo, Pedro Romero.



J. E. Juan Eugenio Hartzenbusch

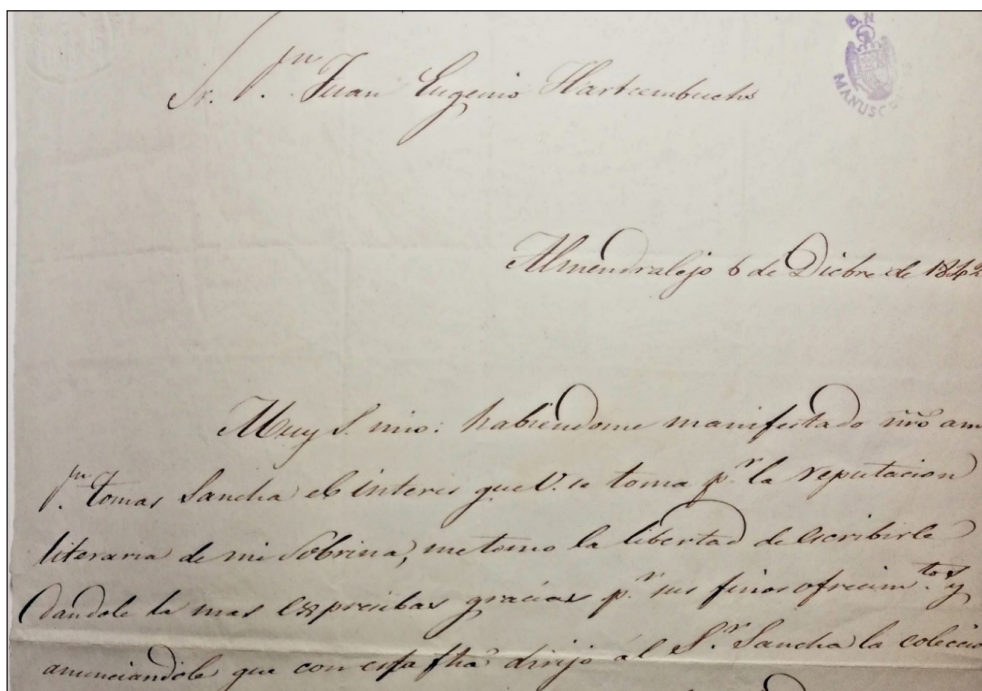
Almendralejo 6 de Diciembre de 1842.

Muy S. mio: habiendome manifestado vivo amor
de Tomás Sancho el interés que U. se toma p.^a la reputación
literaria de mi Sobrina, me tomo la libertad de escribirle
dándole la mas expresiva gracias p.^a sus finos ofrecim.^{tos} y
anunciándole que con esta fha. dirijo al S.^o Sancho la Colección
de poesías en la misma forma que las he recibido de mano
de la Autora, p.^a sin perjuicio de las modificaciones que U.
quiera hacer en su distribución, y de las correcciones que fueren
que indispensables.

Con este motivo se ofrece a U. penetrado del
mas vivo reconocimiento afectísimo amigo, J. E. S. S. M. B.

Pedro Romero

Detalle de la carta fechada el 6 de diciembre de 1842, en el ms. 20808/400 de la
Biblioteca Nacional, que contiene la correspondencia entre Pedro Romero y Hartzenbusch.



No solo observamos cómo Pedro Romero decidió, al parecer, por su cuenta algunos de los poemas que se incluirían en la primera edición de *Poesías*, sino el modo en que despliega una pequeña pero efectiva red de relaciones, en la que se difuminan las fronteras entre los vínculos estrictamente literarios y los propios de una sociabilidad más amplia. La protección en el seno del círculo familiar, por la que Pedro Romero apadrina los versos de su sobrina, se hace operativa cuando el hombre de mundo activa desde la provincia sus contactos en la corte; el perfil de su corresponsal le abre el acceso al espacio letrado, en el que es posible encontrar el agente más cualificado para alcanzar el objetivo de situar los poemas y a la propia autora en los círculos literarios de la capital. Las relaciones y operaciones se mueven en la correspondencia exhumada ahora, y sus datos permiten acceder a la complejidad de unos procesos en los que se combina el moderno recurso a la edición impresa con la persistencia de añejos vínculos de patronazgo,³⁵ en un espacio de transición (muy marcado por la condición femenina de la autora) en que los modos del antiguo régimen de las relaciones literarias van acomodándose al devenir de los tiempos. Las bambalinas de la escenografía³⁶ preparada para la presentación en sociedad y el posicionamiento de la autora quedan así dispuestas: el retrato en construcción de Carolina Coronado se empieza a formar en estos años tempranos bajo la doble tutela del patronazgo familiar y el del crítico literario protector, con las gabelas que lleva aparejado el acceso al centro del campo literario.

³⁵ Véase Noël M. Valis (2015).

³⁶ Traslado en este punto el concepto desarrollado por José-Luis Díaz (2016), «Las escenografías autorales románticas y su “puesta en discurso”» en el libro coordinado y editado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (2016).

4. EN PRENSA: ADICIONES DE FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS Y EMILIO CASTELAR A LA IMAGEN DE LA AUTORA EN LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA

Casi diez años separan el prólogo realizado por Hartzenbusch de la impresión de la segunda edición de la obra,³⁷ con la adición de la nota biográfica de Fernández de los Ríos.³⁸ Para entonces, Coronado ya es una figura introducida y conocida de sobra en los círculos literarios del país.³⁹ Así, no es baladí que Fernández de los Ríos se atreva ya a utilizar el fragmento de un poema de la propia autora como paratexto e inicio a su nota biográfica: «cante la que mostrar la erguida frente pueda serenamente»,⁴⁰ hecho que sería impensable en la primera edición de 1843: el tono, como vemos, no se parece en nada al mostrado en las palabras precedentes que le dedicara Hartzenbusch.

La nota biográfica que elabora Fernández de los Ríos, con fecha del 25 de octubre de 1852, abre, junto a la reproducción inmediata del prólogo de Hartzenbusch, la reedición aumentada de *Poesías*. El matiz más importante que se debe tener en cuenta al acercarse al nuevo texto es el hecho de que esta nota ya había sido impresa inicialmente en un periódico de gran tirada en la época, el *Semanario Pintoresco Español* que dirigía Mesonero Romanos.⁴¹ En otras palabras, Coronado habría sido el sujeto favorecido de una gran campaña de posicionamiento al respecto, cuyo escenario incluía —y se desarrollaba en parte en— los periódicos de la época y cuyos artífices primeros comienzan en el círculo inmediato familiar y continúan hasta el patronazgo masculino, constante y público, de su *magister* Hartzenbusch.

Antes de enfrentarnos al paratexto de Fernández de los Ríos se debe incidir, por tanto, en una idea clave que influirá notablemente para que la nota biográfica a la edición de 1852 sea diferente al prólogo de Hartzenbusch —y desde la que tiene que entenderse lo expuesto en ella—, a saber: para la fecha de 1852 Carolina Coronado ya era reconocida como una autora en los círculos literarios de España y de Norteamérica: ya había sido introducida en Estados Unidos gracias al círculo de amistades forjado con los conocidos de su marido⁴² y era reconocida en Cuba, al igual que Avellaneda, donde también se exiliaría su contemporánea.

³⁷ Hay una edición de la obra, reedición de poesía en 1852, marcada como perteneciente a 1847 en línea [visitado última vez: 16/02/2020]. Los detalles que se reproducen sobre esta obra son los que siguen: «Edición digital a partir de [s. l., s. n., 1847], 139 p. Localización: Universidad de Castilla-La Mancha, Biblioteca General de Ciudad Real, Colección Entrambasaguas, sig. E 7766». Se trata de un error, pues es la edición de 1852, con los textos preliminares de Hartzenbusch y Fernández de los Ríos.

³⁸ Begoña Sáez Martínez (2012: 45) proporciona una valiosa información sobre la relación de la propia Coronado y su opinión anterior a esta segunda edición de su obra y, en concreto, sobre su tedio respecto a los editores, a los cuales llegó a calificar por la época poco menos de «insectos». La investigadora afirma que «en 1846, la escritora se queja de los sufrimientos que, al publicar su primer libro de 1843, padeció con libreros y editores relativos a cuestiones de dinero. Por ello, aunque ve más fácil publicar su segundo tomo de poesías en Sociedad Tipográfica y Literaria, confiesa sus temores a que sea rechazado por ser literatura de mujer, una producción cargada de prejuicios». Y, más adelante, precisa: «no en vano, el siglo XIX constituye —siguiendo aquí a Martínez Martín (2001: 49-50)—, el tiempo de los editores, una pieza central del proceso de producción. Coronado arremete contra esta figura que trata de acoplar la lógica del mercado a la fábrica de libros y que astuto sabe adaptarse a las nuevas condiciones de demanda».

³⁹ «La señorita Coronado, cuyo nombre había figurado ya en 1843 en todos los periódicos literarios de alguna valía de Madrid y de las provincias, al pie de excelentes composiciones que eran reproducidas con elogio en los de la Isla de Cuba y Estados Unidos, fue sucesivamente admitida en el Instituto Español, cuando esta corporación tenía algo de literaria, y en casi todos los Liceos de España, incluso los de Madrid y la Habana», indica Ángel Fernández de los Ríos (1852: 2).

⁴⁰ Se trata del poema «Cantad, hermosas», fechado en Badajoz, 1845, y añadido en la edición de 1852.

⁴¹ Número 15, de 14 de abril de 1850.

⁴² *Id.* Isabel M.^a Pérez González (2012).

El *Apunte biográfico* de Fernández de los Ríos —que no ha sido suficientemente atendido por la crítica— revela algunos detalles que resultan de gran interés para el análisis filológico y sociopragmático.

Ante una época prosaica por excelencia, el autor del *Apunte* celebra la virtud de dedicarse al ejercicio poético y a su lectura. Después de una breve exaltación de la poesía, habla directamente de la figura de Coronado, y de esa popularidad creciente de la que gozaba la autora extremeña:

en medio de la indiferencia de la sociedad por la poesía, del aluvión de volúmenes que arroja la prensa, de que la prosa ahoga los sonidos poéticos, aún hay almas privilegiadas en las cuales hallan eco los acentos del poeta. [...] La popularidad de que goza en la península y en América el nombre de la señorita Coronado nos ha movido a trazar una ligera noticia biográfica que no podrá menos de ser leída con interés por cuantos hayan tenido ocasión de admirar las excelentes producciones de la señorita Coronado (cit. por Fernández de los Ríos, 1852: 2).

A diferencia de Hartzenbusch, Fernández de los Ríos rescata la cuestión del *genio* literario —tampoco resulta accesorio que utilice este vocablo— y libera el concepto de cuestiones asociadas al sexo de la autora: «a este género pertenecen los cantos que el público conoce, de una de las poquísimas poetisas que por su genio y su inspiración han llegado a hacerse un lugar tan distinguido como justo en la literatura española contemporánea». Además, y a diferencia también de su precedente, la alternancia entre la aparición de otros vocablos como *poeta/poetisa* es continua y mantenida a lo largo del texto.

Comienza Fernández de los Ríos, al igual que haría Hartzenbusch en 1843, con una semblanza en torno a la figura niña de Coronado en vínculo con el mundo rural de Almendralejo. Más allá de ese encanto por el mundo rural, no obstante, Fernández de los Ríos dirige su atención a un aspecto vinculado al ejercicio del *vate* literario: soledad en la infancia y adolescencia de Coronado, que la reconducirían, según el crítico, hacia ese carácter creador: «sola, aislada en un pueblo sin recursos artísticos ni literarios, completó en poco tiempo su educación, dedicándose principalmente a la lectura de la poesía, la historia, la geografía y la literatura» (Fernández de los Ríos, 1852: 3).

El propio Fernández de los Ríos nos lega unas interesantes palabras en torno a la institucionalización de la autora, para él acaecida de una manera «misteriosa y clandestina»:

Es ciertamente bien difícil de comprender cómo de esta manera misteriosa y clandestina, por decirlo así, pudo formarse una colección de poesías como la que, precedida de una introducción por el señor Hartzenbusch, apareció en Madrid en 1843; pero este hecho se explica sabiendo que para la señorita Coronado no ofrece dificultades la versificación de memoria; hállalas sí extraordinarias para escribir en prosa, por la tenacidad con que se la agrupan los consonantes, y lo que la desconcierta es el trabajo que tiene que emplear para descartarse de ellos (1852: 3).

Posteriormente Fernández de los Ríos introduce un episodio curioso en la vida de Coronado y que otorga material al lector para la posterior reflexión: que a través de la misma prensa también la den por muerta al inicio de 1844, y que en 1847 se traslade por enfermedad nerviosa a Almería a curarse de una serie de sucesos tristes para la sensibilidad de la autora:

esto era al comenzar el año 1844, y los periódicos vistieron luto por una pérdida tan sensible para las letras: tales demostraciones de simpatía, y los versos que se imprimieron á su memoria, fueron á sorprenderla en su casa de campo, donde vivía una gran parte del año; mas afortunadamente, como añade el citado Déville, la voz de la joven poetisa se hizo oír desde el fondo de la tumba para probar á su país que lo que bajaba á ella eran los despojos de su laborioso aprendizaje, pero que sobrevivía su alma, rica de fuerza, de gracia y de inmortalidad (1852: 3).

Ante lo cual, y al regresar Coronado a los salones públicos después de 1847, compone un poema donde afirma «se va mi sombra, pero yo me quedo».⁴³

Si bien Hartzenbusch destacaba la novedad, concisión y belleza como las tres *prendas* o dones del trabajo de la autora, Fernández de los Ríos destaca su «originalidad, espontaneidad y belleza». Todos los calificativos de dulzura, gracia y belleza se vinculan en la nota biográfica también a la propia figura de la autora, para interpelar a la obra desde la mano que la escribe. Fernández de los Ríos no escatima en alabanzas que recogen la figura personal de la autora, los adjetivos se suceden: caritativa, bienhechora, con celo para la educación, de ambición cultivada, símbolo de la mejora para el país, etc.⁴⁴

Al igual que haría Hartzenbusch, también Fernández de los Ríos apela al argumento de autoridad en la retórica de su texto, acudiendo a la figura de Espronceda y el apoyo en el propio Hartzenbusch, en una manera de discurso suasorio sobre la imagen de la autora que pretende resultar definitivo: «sus escritos están juzgados, y nosotros no podríamos añadir nada al fallo del público y de los hombres entendidos» (1852: 3).

En toda la nota biográfica, sin embargo, hay otro dato claramente diferenciador frente al trabajo que realizó Hartzenbusch y que se entiende meramente por la fecha más avanzada a la que nos enfrentamos: Fernández de los Ríos nos revela a una Coronado como escritora en general —no solo en poesía—, viajera, autodidacta en todos los géneros literarios;⁴⁵ en otras palabras, una verdadera persona de letras, cultivada, de su época:

También ha publicado en el «Semanario» la primera parta de una linda novela que lleva el título de la protagonista *La Sigea*, y un ingeniosísimo e interesante paralelo entre Safo y Santa Teresa de Jesús, que no es hijo de un pensamiento aislado, de un mero capricho del momento, sino que tiene por el contrario su origen en las observaciones filosóficas y fisiológicas que la señorita Coronado ha hecho en sus estudios sobre la historia de la literatura. [...] Como complemento de estas noticias estampadas en el tomo xv del «Semanario Pintoresco Español», réstanos añadir que de vuelta de un viaje que la señorita Coronado acaba de hacer por Francia, Inglaterra, Bélgica y Alemania, ha empezado á publicar con el título de *Un paseo*

43 «El Liceo artístico y literario la dedicó una sesión, donde fue premiada con una corona de laurel y oro» (Fernández de los Ríos, 1852: 2).

44 Véase Ángel Fernández Daza (2012). Esas eran las sensibilidades en las que se movía la nueva sociabilidad instituida en Badajoz por los Coronado y sus círculos progresistas a mediados de los años cuarenta, en la que la presencia de las mujeres, su producción literaria y su implicación en las empresas benéficas se convirtieron en verdadero símbolo de modernidad. En 1844, Pedro Coronado, hermano de Carolina, fundó y presidió el Liceo Artístico y Literario de la ciudad, y, poco después, bajo el patronazgo de Juan Landa, casado con su hermana Matilde, se creó la Sociedad para la educación del pueblo. Carolina fue una de las principales arquitectas de este entramado asociativo de «clase media» que iba tomando forma a imagen y semejanza de la capital y de su repercusión literaria y social. También se destaca esta imagen de Coronado en Mónica Burguera (2016: 281 y ss.).

45 «En este sentido, es muy significativo que siendo la literatura satírica un género exclusivo de varones se pueda encontrar como excepción a Coronado en la redacción de *La Risa* (1843-1844). Si el humor por lo agresivo era considerado poco femenino, la autora pudo soltar esa “carcajada triunfante” de la que nos habla Cixous y autoafirmarse dentro del poder» (Begoña Sáez Martínez, 2012: 55).

desde el Tajo al Rhin descansando en el palacio de cristal, una colección de cartas que contienen las impresiones recibidas al atravesar aquellos envidiables países (1852: 3).

El autor madrileño, por último, da por concluida su semblanza con la siguiente afirmación: «los escritores le damos el nombre de *hermana*, los desgraciados la llaman su *ángel*», afirmación que llama la atención por su posible ambivalencia irónica: los escritores la reconocerán como una igual, una par entre los iguales —se utiliza el vocablo *hermana*—, por ejemplo, y elimina las connotaciones hasta ahora vinculadas al término *poetisa*; por su caridad, en cambio, los desgraciados le dan el nombre de *ángel*, que también podría ser un guiño mordaz a quienes aún vinculaban a la escritora con el concepto de la poetisa, ángel de hogar recostado en las labores domésticas.

El apunte biográfico de Fernández de los Ríos es un brillante ejercicio de retórica mediante el cual, y a través de un argumento ascendente y globalizador —que transcurre desde lo más general y desde la infancia de la autora hasta lo más particular, en respeto, además, a una línea cronológica—, nos sitúa a Coronado en el perfil de una autora ya incuestionable en la época: primero destaca su labor temprana siguiendo el modelo establecido por Hartzzenbusch en su prólogo, luego apela a argumentos de autoridad que sitúan a Coronado como poeta indiscutible, para, posteriormente, dar pruebas de la prolificidad de la autora en todos los terrenos de la literatura en un intento hábil por desvincularla de las cuestiones sociales, de sexo e incluso lingüísticas que han encorsetado su imagen en unos movimientos determinados.

El cierre final lo otorga esa magistral sentencia hacia el final de la nota biográfica en la que Fernández de los Ríos localiza a la autora en el Olimpo de iguales en la profesión del escritor.

Este patronazgo y campaña de constitución de la autora como escritora respetada del momento no finalizará aquí, sino que continuará, solo cinco años más tarde, con la semblanza que de ella elabora Emilio Castelar en *La Discusión*.⁴⁶ Por su parte, Castelar recuperará de nuevo las palabras que Espronceda —muy reconocido autor ya en la época— vierte en alabanza de Coronado sobre una composición que esta hizo de niña, la cual, en palabras de Espronceda, simboliza la misma e inalcanzable «música de la inocencia».⁴⁷ Reproduzco a continuación un fragmento como muestra de la alabanza de Castelar sobre la imagen de Coronado en *La Discusión*, fechado a 3 de enero de 1857:

Pero hay un ser superior al poeta, más sensible, más inteligente, más poeta, si cabe hablar así: la poetisa. No estrañará el lector mi afirmación, si recuerda que el más profundo de los poetas modernos, Goethe, llamó al del arte ideal femenino. [...] En el mundo antiguo, allí donde el amor era el placer, una mujer, Safo, anheló esa confusión de dos almas como dos rayos de un astro en un mismo cielo, [...] ¿Y puede la poetisa desmentir este carácter? No. ¿Cuál será la poetisa más perfecta? La que mejor conserve y refleje las cualidades de mujer en sus versos. Pues bien, esta poetisa vive entre nosotros, y se llama doña Carolina Coronado. No conozco poetisa que le aventaje en conocer la naturaleza de las pasiones, ni que le iguale en

⁴⁶ Apartado «Variedades», *La Discusión* de 3 de enero de 1857, p. 3.

⁴⁷ Se trata del poema «A Carolina Coronado después de leída su composición *A la Palma*» que ya reproduce al inicio de la nota biográfica Fernández de los Ríos en la edición de 1852, antepuesto de las palabras: «no se resolvió sin embargo a dar pública expansión a sus pensamientos hasta un año después, en que apareció su nombre al pie de la bellísima composición titulada *La Palma*, digna por cierto de Herrera, que la valió un elogio del Sr. Donoso Cortés, en el periódico de Madrid que se titulaba «El Piloto», y la siguiente poesía de su paisano Espronceda, el cual solía decir que la composición a *La Palma* era la música de la inocencia»; Ángel Fernández de los Ríos (1852: 6).

la delicadeza del sentimiento. Doña Carolina Coronado tiene el talento peculiar, íntimo, de la poetisa. Doña Carolina Coronado ama el arte por el arte. Hace ya algún tiempo, un gran poeta saludaba con júbilo el advenimiento a la poesía de una ignorada niña. Este poeta, romántico por excelencia, había anidado la duda en su mente, la desesperación en su pecho. [...] Espronceda sabía que al saludar a Carolina saludaba una nueva poetisa; pero ignoraba que saludaba también una nueva poesía (cit. por Castelar, 1857: 3).

Goethe, Safo y Espronceda son algunos de los referentes invocados para aportar autoridad a sus palabras, en un excelso ejercicio del *argumentum ad verecundiam* o *autoritatem*.

La imagen autorial de Coronado, filtrada definitivamente en el apunte biográfico de Fernández de los Ríos y en la semblanza biográfico-literaria de Emilio Castelar en 1857, cumpliría entonces un estereotipo ligeramente edulcorado de la niña autora, en relación con las palabras de su propio tío, quien afirma en la carta a Tomás Sancha que esta no comenzó a tomarse en serio verdaderamente el ejercicio de la pluma hasta entrados los 16 años, lo cual contradice ligeramente tanto lo establecido por Fernández de los Ríos como luego por Castelar.

Observamos, pues, un brillante ejercicio de encumbramiento en la época y de posicionamiento de la imagen de una escritora que, apadrinada primero por Espronceda en un halago temprano y después por importantes conocidos de la familia, unido al prólogo que de ella compuso Juan Eugenio Hartzenbusch y, de manera concluyente, por las biografías comentadas, logró irrumpir en la escena literaria del país con *buena prensa* posterior vertida sobre ella, con independencia del valor estético o no de su obra. Este hecho podría ser interpretado como una arista más que proviene de aquello que Mónica Bolufer, Isabel Burdiel y María Sierra denominan las consecuencias del liberalismo decimonónico de las que se deriva el deseo por el «anhelo biográfico» (2016: 25).⁴⁸ No hay constancias documentales (al menos, por el momento) de que Coronado manifestará expresamente ese anhelo, pero no cabe duda de que, movidos directa o indirectamente por ella, Fernández de los Ríos y Castelar le dieron satisfacción a lo que podía albergarse en su ánimo, para establecer la constitución del perfil literario de la autora y su imagen pública en la república literaria. Iniciada con el prólogo de Hartzenbusch, queda ahora confirmada para lectores contemporáneos y futuros.

5. RAZONAMIENTOS PARA UNA CONCLUSIÓN

Desde una perspectiva radicalmente novedosa para la década de 1840 y tal y como establece Kirkpatrick en su afamado estudio sobre las mujeres románticas en la literatura del XIX, las escritoras de la década de 1840 vierten su yo interior en su obra como defensa de la autonomía del sujeto, de su afirmación como carácter deseante. En ese momento de reafirmación histórica, política y sociocultural es en el que arraiga la semilla del liberalismo decimonónico,⁴⁹ mientras los intereses de la sociedad varían, diversificando los perfiles del público lector y provocando el auge de nuevas maneras de transmisión y difusión de los textos con las que irrumpir en lo hasta ahora conocido como válido.

⁴⁸ Otros aspectos que las autoras vinculan a este «anhelo biográfico» en relación con el auge del liberalismo decimonónico se presentan como fruto derivado de la modernidad y sus descontentos: las posiciones político-editoriales elitistas y autoritarias y el auge de cierto feminismo radical.

⁴⁹ Isabel Burdiel y Roy Foster (2015).

Entra ahí en juego la voz de la mujer escritora, cuyo mecenazgo se construye gracias a los apuntes biográficos, semblanzas y colaboraciones distribuidas en la prensa del momento, en estrecho vínculo y unión al patronazgo masculino de reconocidos hombres de la esfera cultural y política de mediados de siglo. Se pretende en estos años el surgimiento de lo que sería el camino de ascenso de la mujer como escritora en igualdad de condiciones con el hombre hacedor, fuera de toda fuerza coercitiva social, política, cultural o incluso lingüística, como se ha tratado de mostrar en las páginas precedentes. En ese sentido, los efectos inmediatos de los paratextos editoriales y periodísticos en la institucionalización como autora de Carolina Coronado fueron decisivos y posibilitaron la construcción de su imagen como escritora, la misma que, a grandes líneas, nos ha sido legada hasta la actualidad, necesitada de un proceso de revisión que comienza por el desvelamiento de las maniobras que la conformaron.

A la luz de los resultados hallados en la realización del presente estudio —y que incentivan la continuación de la línea de investigación presente—, está atestiguado y se demuestra el modo en que Carolina Coronado contó con un apoyo de tres vértices indispensables para su primera constitución como poeta hacia 1843, que encuentran su apoyo en el seno político y familiar: su tío, Pedro Romero, el prologuista y admirado Juan Eugenio Hartzenbusch y Tomás Sancha, historiador y erudito madrileño, puente y eslabón entre ambos. Las herramientas de las que se sirvió Hartzenbusch (*vid.* apartado 2) para encomiar la imagen de la joven extremeña fueron las mismas que más tarde extenderían y utilizarían tanto Fernández de los Ríos para la segunda reedición de la obra (1852) como, posteriormente, Emilio Castelar (1857), ajustándose ahora a los mecanismos propios de la biografía y a la posición que la autora había logrado alcanzar en el transcurso de una década de actividad literaria.

Además de estos paratextos, el escenario que posibilitó esta estrategia propagandística y el posicionamiento sin igual de Coronado como autora relativamente aceptada en la época fue el desplegado por los semanarios y periódicos más leídos del momento, transformados en el instrumento más útil para la difusión y transmisión de la imagen de Coronado. En adición, por supuesto, desempeñará un papel determinante la palabra en la correspondencia —como se ha comprobado, los hilos intencionales para el posicionamiento de la autora entre las cartas del círculo familiar y de amigos cercano a ella con quien sería su primer editor y prologuista— a la par que las palabras de la propia escritora con su prologuista y maestro.

Aquello que ya estableciera Hartzenbusch hacia 1843 al inicio de su prólogo, «sin guía, sin modelos, sin papel y sin tiempo se propuso y logró hacerse poetisa» (1843: 6) no fue del todo cierto y solo resultó un interesante aparejo más en todo el entramado fascinante detrás de la construcción de la imagen de la joven extremeña.⁵⁰

Como adelantábamos al inicio del presente artículo, Hartzenbusch constituye un importante papel como prologuista y primer «biógrafo» de Coronado ante el círculo literario del país. Sus palabras favorecieron la acogida de los poemas y posibilitaron la reedición posterior de su obra poética. Es esa autoridad establecida la que permite a

⁵⁰ Todo iba a virar en los últimos años de la década de los cincuenta, pero este análisis, por amplio, no tiene cabida en el presente estudio. Nótese solo como observación de qué manera resulta curioso que después de la reedición de sus *Poesías* (1852), y ya en 1854, habiendo sido madre por primera vez la autora, tal y como recoge Isabel Pérez González (2012: 96), «la poeta lamenta la juventud perdida en angustias infecundas y se retracta de sus antiguos afanes de triunfo, de su vocación literaria».

En Gregorio Torres Nebrera (1999: 365) encontramos esta bella cita: «quedó el recuerdo del nombre, y yo me encontré años después con nombre y sin libros. Los periódicos literarios seguían colocándome en la lista de colaboradores, y yo veía aquel nombre que jamás colaboraba, como una evocación de mis primeros años, como un fantasma de mí misma, como un mito».

Fernández de los Ríos —y en consecuencia a Castelar pocos años después— tomar la nominación de genio literario, desprenderla de cuestiones de sexo y vincularla también a Coronado en un segundo estadio o circuito para alcanzar la cumbre de la autora como escritora reconocida en el país.

Nociones como la del *genio* literario eran atribuciones que se vinculaban frecuentemente al género masculino⁵¹ en las descripciones de las semblanzas literarias; palabras rotundas tendría la propia Coronado años más tarde al respecto: «los otros hombres del tiempo antiguo negaban el genio de la mujer; hoy los del moderno, ya que no pueden negar al que triunfa, le metamorfosean».⁵² Estas cuestiones que hoy en día nos pudieran resultar insignificantes desde el punto de vista de la validez artística del texto —que la actualidad y el discurso feminista han recuperado— eran candentes en la época. Afirma a tal afecto Comellas: «según Coronado, las españolas eran auténticas mujeres, adornadas de las virtudes genuinas de lo femenino con las que rebatían ese modelo francés masculinizado».⁵³

Por fortuna, y gracias al empeño y las estrategias de difusión de estos hombres de letras que apoyaron a Coronado en el camino de su institución literaria, y cuyos paratextos a su primer trabajo poético he analizado aquí, la imagen de la autora nos ha sido legada y construida para su estudio. El mecenazgo y patrocinio masculino sobre la obra de Coronado y su valor causal es así innegable; no se podría hablar, por tanto, únicamente del impacto de los movimientos que dan lugar a los conceptos de «hermandad lírica» de Kirkpatrick o del «asociacionismo abolicionista» de Jo Labanyi sin comprender el engranaje del mecenazgo masculino que contribuye y colabora a la institución y difusión de esa imagen autorial.

Por fortuna —remarco—, pues como afirmó ya desde otra luz y en el siglo pasado Gerardo Diego sobre su persona, Carolina nos habla desde «una total vocación literaria que no puede confinarse en una poética estrecha de damisela bordadora o encajera».⁵⁴

BIBLIOGRAFÍA

ALBIN, Michel C. (2000), «Fronteras de género, nación y ciudadanía: *La Ilustración. Álbum de las Damas* (1845) de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas XIII Congreso Asociación Internacional de Hispanistas (Tomo II)*, Madrid, Castalia, pp. 67-75.

⁵¹ Sobre el «varonil» genio literario de Avellaneda recoge Ferrer del Río en su *Galería de la literatura española*: «No es la Avellaneda poetisa, sino poeta: sus atrevidas concepciones, su elevado tono, sus acentos valientes, son impropios de su sexo»; en Ángel Ferrer del Río (1846: 309). También en Íñigo Sánchez Llama (2000: 33 y ss.). Será en dos artículos publicados entre 1857 y 1858 en el periódico español *La Discusión* —que volvieron a ver la luz en 1861 en la revista madrileña *La América*— donde Carolina Coronado ofrezca su respuesta, construida como guiño solidario hacia Avellaneda, a esa misma opinión de Ferrer del Río sobre la escritora. Así, y utilizando el mismo título que le otorgó Ferrer previamente en la sección «Galería de poetisas contemporáneas», Coronado dedicó a Avellaneda dos artículos muy interesantes en defensa de su pluma. Para indagar más sobre la noción de genio, *vid.* Mercedes Comellas (2019b).

⁵² Rescata el apunte Milena Rodríguez Gutiérrez (2014: 3). Paralela a la cuestión del genio literario vinculada al sexo masculino, discurre en la época la cuestión entre la elección divergente del par de vocablos *poeta/poetisa*, que arrastra consigo las mismas connotaciones que la palabra *genio*; así, si el término *poeta* se vincula al genio y, por ende, a lo varonil, el vocablo *poetisa* lo hará a lo femenino, a la creación surgida desde el seno del hogar.

⁵³ Fernán Caballero manifestará años más tarde en carta a Hartzbusch: «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» en Theodor Heinermann (1944: 228); también en Mercedes Comellas (2019: 85).

⁵⁴ Referencia de Gerardo Diego (1962), «Primavera de Carolina [sic] Coronado», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 38, p. 294; recogida en Begoña Sáez Martínez (2012: 41).

- (2002), *Género, poesía y esfera pública. Gertrudis Gómez de Avellaneda y la tradición Romántica*, Madrid, Trotta.
- ÁLVAREZ AMO, FRANCISCO JOSÉ (2011), «Poesía y géneros editoriales entre dos siglos», *Bulletin Hispanique*, 113 (1), pp. 313-329.
- ANDREU MIRALLES, XAVIER (2012), «La cultura», en Isabel Burdiel (coord.), *España. La construcción nacional*, Madrid, Taurus-Fundación Mapfre, pp. 335-433.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE (2007), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel.
- BALAGUER, VÍCTOR (1845), *El Pensil del Bello Sexo. Colección De Poesías, Novelitas, Biografías, Artículos, Etc. Escrita Por Las Señoras D^a Carolina Coronado, D^a Amalia, Fenollosa, D^a Manuela Cambroneró, D^a Josefa Masanés, D^a Angela Grassi y D^a Victoria Peña bajo la dirección de Víctor Balaguer*, Barcelona, Imprenta de D. J. De Grau.
- BOLUFER, MÓNICA (2014), «Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres», *Ayer*, 93(1), pp. 85-116.
- BOLUFER, MÓNICA, BURDIEL, ISABEL, SIERRA, MARÍA (2016), «¿Qué biografía para qué historia? Conversación con Isabel Burdiel y María Sierra», en M. Bolufer y H. Gallego (eds.), *¿Y Ahora Qué? Nuevos usos del género biográfico*, Barcelona, Icaria, pp. 17-35.
- BOURDIEU, PIERRE (1986), «L'illusion biographique», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 62-63, pp. 69-72.
- (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- BURDIEL, ISABEL Y FOSTER, ROY (2015), *La historia biográfica en Europa. Nuevas perspectivas*, Zaragoza, Inst. Fernando el Católico.
- BURGUERA, MÓNICA (2012), *Las damas del liberalismo respetable. Los imaginarios sociales del feminismo liberal en España (1834-1850)*, Madrid, Cátedra.
- (2016), «Mujeres y revolución liberal en perspectiva. Esfera pública y ciudadanía femenina en la primera mitad del siglo XIX en España», en E. G. Monerri, I. Frasset, C. G. Monerri (eds.), *Cuando todo era posible. Liberalismo y antiliberalismo en España e Hispanoamérica, 1780-1842* (257-296), Madrid, Sílex, pp. 257-296.
- (2017a), «Coronado a la sombra de Avellaneda. La reelaboración (política) de la femineidad liberal en España entre la igualdad y la diferencia (1837-1868)», *Espacio, tiempo y forma*, 29, pp. 93-127.
- (2017b), «Una vida en los extremos. Género y nación en Gertrudis Gómez de Avellaneda. Una perspectiva biográfica», en X. Andreu Miralles (ed.), «Género y nación en la España contemporánea», *Ayer*, 116 (2), pp. 93-127.
- (2018a), «¿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, Issue 3, pp. 297-317.
- (2018b), «La estrategia biográfica. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, románticas después del Romanticismo», *Política y sociedad*, 55, pp. 43-69.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, MERCEDES (2019), «Fernán Caballero y el modelo autorial femenino», en Ana M.^a Aranda Bernal, Mercedes Comellas Aguirrezábal y Magdalena Illán Martín (eds.), *Mujeres, Arte y Poder. El papel de la mujer en la transformación de la Literatura y las Artes*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, pp. 65-94.
- (2019b), «Genio romántico e imagen autorial desde los inicios del siglo XIX hasta Espronceda», en Pedro Ruiz Pérez (coord.), «Representaciones de autor (XV-XIX). Retratos, biografías y polémicas», monográfico en *Bulletin Hispanique*, 121-2, pp. 683-708.
- CORONADO, CAROLINA (1844), «Galas postizas», *La Risa*, 161, pp. 165-166.
- (1857), *Galería de poetisas españolas contemporáneas*, en Torres Nebrera (ed.), *Obra en prosa* [1999], Mérida, Editora Regional de Extremadura.

- DAVIS, James C. y BURDIEL, Isabel (eds.) (2005), *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*, Valencia, Universidad de Valencia.
- DÍAZ, José Luis (2011), «La noción de autor (1750-1850)», *Literatura, Teoría, Historia, Crítica*, 13 (2), pp. 209-234.
- (2016), «Las escenografías autorales románticas y su “puesta en discurso”», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre teoría literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 155-185.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Ángel (1852), *Apuntes biográficos de la señorita Carolina Coronado con prólogo de Eugenio Hartzenbusch*, Madrid, Oficinas y Establecimiento Tipográfico del Semanario Pintoresco y de La Ilustración.
- FERNÁNDEZ DAZA, Carmen (1997), «El mundo poético de Vicenta García Miranda o la inspiración de Carolina Coronado», *Revista de Estudios Extremeños*, 53, pp. 299-314.
- (2012), «Yo no puedo seguirte con mi vuelo», en *Actas de las III Jornadas de Almendralejo y Tierra de Barros (27I-292)*, Almendralejo, Asociación Histórica de Almendralejo.
- FERNÁNDEZ, Pura (2015), «No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936)», en P. Fernández (ed.), *La re(D)Pública transatlántica de las letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, Madrid, Iberoamericana, pp. 9-57.
- (2016), «La mujer debe ser sin hechos, y sin biografía... en torno a la historia femenina contemporánea», en M. Bolufer y G. Gallego (eds.), *¿Y ahora qué? Nuevos usos del género biográfico*, Barcelona, Icaria, pp. 81-110.
- FERNÁNDEZ, Pura, y ORTEGA, Marie Linda (2008), *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FERRER DEL RÍO, Antonio (1846), *Galería de la literatura española*, Madrid, Est. Tip. de P. Mellado.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2007), «Mujer e imaginario romántico: Gertrudis Gómez de Avellaneda y sus otras», en María del Carmen García Tejera (ed.), *Lecturas del pensamiento filosófico, estético y político*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 187-198.
- FONSECA RUIZ, Isabel (1974), «Cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch», en *Homenaje a Guillermo Gustavino. Miscelánea de estudios en el año de su jubilación como director de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ed. Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, pp. 171-200.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GIES, David T. (2005), «Romanticismo e histeria en España», *Anales de Literatura Española*, 18, pp. 215-225.
- HAIDT, Rebecca (2011), «Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado. Contemplación y praxis fenomenológica», *Anales de Literatura Española*, 23, pp. 233-257.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1843), *Introducción en Poesías de la Señorita Carolina Coronado*, Madrid, Imprenta Alegría y Charlain.
- ([1870] 1993), *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, ed. facsímil, Madrid, Biblioteca Nacional.
- HEINERMANN, Theodor (1944), *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*, Madrid, Espasa-Calpe.
- HELGERSON, Richard (1983), *Self-crowned Laureates. Spenser, Jonson, Milton and the Literary system*, Berkeley, University of California Press.
- JAGOE, Catherine, BLANCO, Alda y ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina (1998), *La Mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria.
- KIRKPATRICK, Susan (1989), *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*, Berkeley, University of California Press.

- (1990), «La hermandad lírica de la década de 1840», en M. Mayoral (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, pp. 25-41.
- (2000), «Modernizing the Feminine Subject in Mid-19th Century Poetry», *Revista de Estudios Hispánicos*, 34, pp. 413-422.
- LABANYI, JO (2017), «Afectividad y autoría femenina. La construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX», en M. Burguera, *Espacio, Tiempo y Forma*, 29, pp. 41-60.
- LLEDÓ PATIÑO, Mercedes (2012), «La visibilidad de las escritoras del s. XIX en el espacio público de la prensa», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 18, pp. 569-575.
- MARTÍN PUYA, Ana Isabel (ed.) (2018), *El sujeto literario femenino: en busca de definición*, monográfico en *Esféricas Literarias*, 1, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (2009), *Vivir de la pluma: la profesionalización del escritor, 1836-1936*, Madrid, Marcial Pons.
- MAYORAL, Marina (1990), *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- MORALES SÁNCHEZ, M.^a Isabel (2004), «El orador sin tribuna: damas, literatura y política en el siglo XIX», en J. A. Emilio Castelar, M. C. Hernández Guerrero, M. I. García Tejera, I. Morales Sánchez y F. Coca Ramírez (coords.), *Oratoria y literatura. Actas del IV Seminario*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 93-102.
- MORALES SÁNCHEZ, M.^a Isabel, CANTOS CASENAVE, Marieta y ESPIGADO TOCINO, Gloria (2014), «Rompiendo moldes», en M. I. Morales Sánchez, M. Cantos Casenave y G. Espigado Tocino (eds.), *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI), pp. 7-21.
- ÖZMEN, Emre y PADILLA AGUILERA, Tania (eds.) (2019), «El autor en la modernidad», monográfico en *Theory Now*, 2.1., Granada, Universidad de Granada.
- PALOMO VÁZQUEZ, M.^a Pilar (2014), «Las revistas femeninas españolas del siglo XIX. Reivindicación, literatura y moda», *Arbor*, 190 (767).
- PÉREZ GONZÁLEZ, Isabel M.^a (1986), *Carolina Coronado: etopeya de una mujer*, Badajoz, Excma. Diputación Badajoz, Departamento de Publicaciones.
- (1992), La condición femenina en las cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbush, *Revista de Estudios Extremeños*, 48 (3), pp. 259-312.
- (1999), *Carolina Coronado. Del romanticismo a la crisis fin de siglo*, Badajoz, Oeste.
- (2012), «Carolina Coronado y Horacio Perry en el contexto político del siglo XIX», en *Actas de las III Jornadas de Almendralejo y Tierra de Barros*, Almendralejo, Asociación Histórica de Almendralejo, pp. 89-132.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (2014), «Que yo las nubes resistir no puedo: las respuestas de Carolina Coronado y Luisa Pérez de Zambrana ante la polémica en torno al género en Gertrudis Gómez de Avellaneda (una lectura transatlántica)», *Arbor*, 190, 770.
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel (2019), «Del ingenio barroco al genio ilustrado: los prolegómenos de la imagen autorial del genio en España», en Pedro Ruiz Pérez (coord.), «Representaciones de autor (XV-XIX). Retratos, biografías y polémicas», monográfico en *Bulletin Hispanique*, 121, 2, pp. 645-682.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2018), «Una mirada sobre el autor y la institución literaria», en Pedro Ruiz Pérez (coord.), *Sociología de la literatura hispánica: el autor y la institución literaria*, monográfico de *Studi Ispanici*, XLIII (2018), Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 11-35.
- (ed.) (2019), *Autor en construcción. Sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña (2012), «Carolina Coronado en *Un libro sin letras*, entre el desprecio y la autoafirmación», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, xvii, pp. 41-57.

- SÁNCHEZ, Raquel (2018), «Hartzenbusch en el laberinto: carrera literaria y redes profesionales del escritor isabelino», en Pedro Ruiz Perez (coord.), *Sociología de la literatura hispánica: el autor y la institución literaria*, monográfico de *Studi Ispanici*, XLIII, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 351-367.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (2000), *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra.
- SIMÓN PALMER, M.^a Carmen (1991), *Escritoras Españolas Del Siglo XIX. Manual Bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica.
- (1995), «Moments of Writing: Is There a Feminist Auto/biography?», *Gender and History*, vol. II, 1, pp. 58-67.
- (2005), «Las finanzas de las escritoras románticas», en S. Montesa Peydró (coord.), *A zaga de tu huella: homenaje al prof. Cristóbal Cuevas*, Málaga, Asociación para el Estudio Difusión e Investigación de la Lengua y Literatura Españolas, pp. 597-612.
- (2008), «Vivir de la literatura. Los inicios de la escritora profesional», en Pura Fernández y Marie-Linda Ortega (eds.), *La mujer de letras o la letraberrida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 389-408.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1993), *Carolina Coronado. Obra poética*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- (1999), *Carolina Coronado. Obra en prosa*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- VALIS, Noël M. (2015), «Patronazgo masculino y visibilidad de las escritoras románticas españolas y norteamericanas», en Pura Fernández (ed.), *La re(D)Pública transatlántica de las letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, Madrid, Iberoamericana, pp. 83-109.
- WHEELWRIGHT, Edward (1896), *Harvard College. The class of 1844*, Cambridge (Massachusetts), Cambridge University Press.

Manuscritos

[Biblioteca Nacional de Madrid]

MSS. 20800 a 20917, manuscritos que contienen la correspondencia entre Juan Eugenio Hartzenbusch y Carolina Coronado.

MSS. 20808/400, carta de Pedro Romero a Juan Eugenio Hartzenbusch, 6 dic. 1842.

MSS 20808/401-402, cartas entre Pedro Romero y Tomás Sancha, 27 nov. 1842.