

Utah State University

DigitalCommons@USU

Decimonónica

Journals

2004

Entre la modestia y el orgullo: Las coordenadas metapoéticas de Carolina Coronado

Iker González-Allende

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usu.edu/decimononica>

Recommended Citation

González-Allende, Iker, "Entre la modestia y el orgullo: Las coordenadas metapoéticas de Carolina Coronado" (2004). *Decimonónica*. Paper 115.

<https://digitalcommons.usu.edu/decimononica/115>

This Article is brought to you for free and open access by the Journals at DigitalCommons@USU. It has been accepted for inclusion in Decimonónica by an authorized administrator of DigitalCommons@USU. For more information, please contact digitalcommons@usu.edu.





Entre la modestia y el orgullo: Las coordenadas metapoéticas de Carolina Coronado

Iker González-Allende

En la poesía de Carolina Coronado (1820-1911) encontramos un gran número de reflexiones sobre sus propios versos y en general sobre el papel de la poesía escrita por la mujer. De esta manera, el elemento metapoético adquiere una relevancia decisiva para comprender mejor la producción de la autora extremeña y por extensión la de las mujeres poetas que decidieron sacar a la luz sus escritos en el siglo XIX. Sara Pujol Russell señala que de los 577 poemas de Coronado, 107 desarrollan de una forma u otra el aspecto metaliterario (par. 1). La explicación a este fenómeno radica en las limitaciones que encontraba la mujer para expresar públicamente sus opiniones sobre su labor como poeta, lo que hizo que desarrollara sus ideas al respecto en sus poemas, ya que sus lectores simpatizarían con ella y la entenderían mejor que el resto de la sociedad.¹

La preocupación de Coronado por la función de la poesía y de la mujer poeta no sólo se encuentra en sus versos, sino también en artículos periodísticos como “Al Sr. Director” y “Galería de poetisas españolas contemporáneas. Introducción”, así como en un prólogo a un libro de Robustiana Armiño y en las cartas dirigidas a su mentor Juan Eugenio Hartzenbusch. En cuanto a las fechas de composición de los poemas, son sobre todo los escritos en 1845 y 1846 los que más aluden a la cuestión de la poesía. Ahora bien, el componente metapoético adquiere tonalidades diversas dependiendo del poema: en algunos las referencias son mínimas, reducidas a un par de versos o a una parte de una estrofa, mientras que en otros se convierte en su preocupación principal. Incluso se puede decir que la sección “A las poetisas” en la edición de sus poesías completas trata exclusivamente sobre este asunto. En este trabajo me propongo analizar la concepción de la poesía y de la mujer poeta que Coronado ofrece en sus composiciones para destacar el doble paradigma que desarrolla: por un lado, la modestia y la defensa del ámbito de la domesticidad, y por otro, la protesta por la opresión a la que se ve sometida y el orgullo de ser poeta. Coronado constantemente fluctúa entre estas dos nociones opuestas, lo que se explica por el control que la sociedad ejercía sobre la mujer y por la experiencia propiamente romántica de sentir continuas tensiones entre el respeto a las normas establecidas y el derecho a la individualidad. El propio nombre de la autora se presta a esta dualidad. “Carolina” (≈ “corola” → flor), con la sonoridad que le otorgan las consonantes líquidas, parece referirse a esa parte de su personalidad que acata las normas patriarcales y escribe poemas sobre la Naturaleza, mientras que “Coronado” (<

“corona”) aludiría a su orgullo de poeta, a la búsqueda del reconocimiento y de la fama, y la subversión del papel tradicional asignado a la mujer. Este fluir continuo entre modestia y orgullo quizás se deba, en palabras de Íñigo Sánchez-Llama, a la existencia simultánea “de cierta modernización y mantenimiento de prácticas culturales arcaicas” en la sociedad española hasta 1868 (222).

Carolina Coronado pertenece, junto a Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ángela Grassi o Concepción Arenal, a lo que Susan Kirkpatrick ha denominado “primera generación” de poetas románticas, que nacieron entre 1810 y 1830, y comienzan a publicar alrededor de 1840 (“Introducción” 15).² Estas poetas fueron las pioneras en la expresión de la voz poética femenina en el Romanticismo. Esto fue posible debido a una serie de factores que confluyeron en aquella época: el movimiento romántico, que propició la expresión de los sentimientos individuales, las ideas liberales, el desarrollo y la expansión de la imprenta en España, y la existencia de un número cada vez más amplio de lectoras.

El que la mujer se dedicara a escribir versos cuando antes había sido predominantemente el objeto de las composiciones de los poetas generó a mediados del siglo XIX una gran diversidad de opiniones a favor o en contra por parte de la sociedad. Se crearon caricaturas en las que se burlaba de la mujer poeta porque suponía una transgresión de la ley natural (Pérez González, “La condición femenina” 266). Esta atmósfera opresiva se desarrollaba especialmente en los pueblos o ciudades pequeñas, como veremos más adelante. Ahora bien, los que defendían la posibilidad de que la mujer escribiera pedían que ésta se adecuara a las normas culturales y sociales establecidas para el género femenino. Como indica María del Carmen Simón Palmer, los prologuistas masculinos de sus libros aludían constantemente a “la femineidad, la belleza y la bondad de la autora como méritos supremos” (20). Por ejemplo, el francés Gustave Deville escribió un artículo sobre las poetas románticas en el que expresaba la unión entre mujer y sentimiento, pero no entre mujer e intelecto o razón: “La mujer debe ser mujer y no traspasar la esfera de los duros e ímprobos destinos reservados al hombre sobre la tierra. Sea enhorabuena poeta, artista; pero nunca sabia. Sea observadora y analice, pero sin tratar por ello de destruir el orden de cosas establecido” (Pérez González, “La condición femenina” 270). La mujer, por lo tanto, no debe dedicarse a tareas relacionadas con la inteligencia ni a saberes objetivos, sino que si quiere escribir, que escriba sobre ella misma y sus dulces sentimientos; de otra manera, se alteraría la organización de la sociedad.³ Deville está en contra de la mujer “sabia”, de la que se ocupa de aspectos intelectuales hasta ese momento propios del hombre, o en contra de la que expresa una personalidad viril, y por ello se explica la omisión de Gómez de Avellaneda en su artículo. En definitiva, la poeta tiene que escribir de un modo femenino, dejar traslucir en sus versos cualidades tradicionalmente asociadas a la mujer como la ternura y la sensibilidad. De esta manera, la escritura femenina se convierte en “la otra” escritura frente a la masculina, que se considera la normativa y la no marcada: “Men’s writing is in effect considered gender neutral, and thus is not generally marked as writing ‘like a man’” (Bieder 98). Por lo tanto, las poetas que no se adecúan al modo de escribir femenino en función de la sociedad patriarcal son calificadas como masculinas, como le ocurre a Avellaneda.⁴

Se ha solido decir que Carolina Coronado es la poeta romántica cuya poesía mejor se acomoda a las expectativas esperadas de una mujer escritora por parte de la España del XIX (Ezama Gil 4). Sus numerosas composiciones dedicadas a flores y aves apoyarían esta creencia, pero también encontramos comentarios en sus poemas que defienden este tipo de poesía y la importancia del sentimiento y de la virtud en la mujer. Por ejemplo, en “Yo tengo mis amores en el mar” pide disculpas por su exceso de sentimiento que puede no ser considerado pertinente en la poesía de una mujer: “Perdón, amigos, si al sonar mi acento / en el último adiós de despedida, / la mente absorta en su ilusión querida / arrebató mi voz por un momento” (257). El recato de Coronado se aprecia en la insistencia en su ignorancia a la hora de escribir: “Yo no sé hacer canciones / que el genio inspira, que el talento ordena” (473). Estos versos se pueden interpretar como expresión de una falsa modestia, ya que evidentemente el mero hecho de tener el talento de escribirlos contradice su contenido, pero aun así, suponen una aceptación de la idea generalizada de la imposibilidad de la mujer de componer poemas que conlleven aptitudes intelectuales. La misma idea aparece en “Los recuerdos”: “Yo nada sé [...] / yo las leyes ignoro de esos mundos / que los sabios dignísimos comprenden; / pero sé que en la tierra, peregrinos, / hay espíritus mil que son divinos” (238). Aquí la autora opone la inteligencia racional a la inteligencia sentimental; ella, como mujer, comprende el mundo espiritual, mientras que el conocimiento de las leyes del hombre le es ajeno. Asimismo, en un poema dedicado a Manuel José Quintana, Coronado contrapone la agudeza y el talento de este autor a su rudeza y su imposibilidad de imitarle (479-83). De esta manera, reafirma la oposición entre el poeta y la poeta/poetisa y las diferencias en sus creaciones.

La educación que recibió Coronado puede ser la causa de la aparición de estos comentarios en sus poemas: “Mis estudios fueron todos ligeros porque nada estudié sino las ciencias del respunte y del bordado y del encaje extremeño” (Pérez González, *Carolina Coronado* 16). Implícito en este comentario y en otros posteriores encontramos una cierta protesta de la autora por la imposibilidad que tuvo de recibir una educación más amplia por ser mujer. Sin embargo, en otros momentos, parece dominar en ella la resignación y asumir de forma positiva el papel que en la sociedad tenía la mujer poeta. Su relación con Hartzenbusch se inscribe dentro de su aceptación de que la mujer que escribe debe reflejar claramente su feminidad. Gracias a su mentor, Coronado pudo publicar sus primeros poemas, pero por otro lado, él le impuso una poética determinada y censuró algunas poesías en las que ella trataba cuestiones no consideradas adecuadas para una mujer. La autora parece aceptar esta guía y no protesta por las composiciones que Hartzenbusch elimina: “Ya presumía mi atrevida persona que la poesía del ¡ay, ay! no podía ser incluida en la colección y estoy satisfecha de ver que es V. de mi opinión” (Pérez González, “La condición femenina” 304). En “La página en blanco”, Coronado parte de un verso de su mentor en el que éste dice que escribe poco porque escribe mal (“principio y ceso —de lo malo poco”) para expresar que ella no debería escribir nada por su falta de talento:

Menos modesta que Hartzenbusch, acaso,
supliendo a su talento mi osadía,
seis páginas del Álbum llenaría
si no atajaran a mi musa el paso.

Basta con esta, y aun a ser borrada
yo la condeno, por mi orgullo loco,
pues, si debe Hartzenbusch escribir poco,
yo no debo en conciencia escribir nada. (620)

La poeta se sitúa aquí en una posición de discípula respecto a su maestro, pero no es eso lo que llama más la atención, sino la asunción del discurso falocéntrico en el último verso. Es cierto que el mero hecho de componer estos versos rebate la idea que expresa en ellos de su falta de talento. Asimismo, reconoce que a su musa le ponen cortapisas, es decir, que hay una serie de fuerzas opresoras que impiden su labor como escritora (quizás se refiera a la propia labor censora de su mentor), pero expresa claramente que se alegra de que existan y que repriman su “orgullo loco” y su “osadía” de escribir.

Además de las censuras, Coronado desarrolla claramente en sus poemas las cualidades de virtud, sencillez y sentimiento que se esperaban en la escritura de una mujer. Ella defiende este tipo de poesía en la mujer: “Acompañan a este otras cuatro composiciones a flores, asuntos que por lo pueriles creo pertenecen a una mujer” (Pérez González, “La condición femenina” 289). La crítica literaria ha señalado cómo en estos poemas que aparentemente siguen el modelo patriarcal encontramos elementos reivindicativos de la situación de la mujer, como veremos más adelante. Sin embargo, quiero mencionar ahora cómo en otros poemas la autora realiza una apología de ese tipo de poesía y reivindica la sencillez y la modestia como virtudes esenciales en una mujer. En “La planta del valle” se produce claramente una identificación entre el yo poético y la planta que crece en un pequeño valle. La poeta prefiere la sencillez de su pueblo extremeño y el amor de su familia antes que la fama y la gloria de la capital. Al vivir en un espacio pequeño, su poesía trata sobre las cosas humildes y los elementos de la Naturaleza que ve a su alrededor, pero esta inocencia e ingenuidad de sus poemas queda plenamente justificada porque posibilita que su alma continúe pura y limpia, lo que no es factible en una ciudad o en el extranjero, aunque reconoce que le gustaría poder conocer otras tierras. Coronado renuncia expresamente a la fama para mantener su bondad de espíritu: “Yo pude ver grandes pueblos / y cruzar soberbios mares / que me inspiraran cantares / dignos de gloria, tal vez; / mas, quise mejor quedarme / sin laureles lisonjeros / que dejar los compañeros / de mi inocente niñez” (222-23). En el último verso la poeta expresa su deseo de continuar en el espacio en el que ha crecido y vivido siempre. El pueblo se relaciona con la niñez, con el estado de pureza y de ingenuidad. En cierto modo, está dando a entender que sigue en una etapa preadulta, propiciada por la concepción del pueblo casi como *locus amoenus*. Compárense estos versos con “La poetisa en un pueblo”, y se verá cómo el ámbito rural que aquí se describe como idílico puede ser también un espacio de opresión. Éste es un ejemplo claro de las contradicciones entre unos poemas y otros de Coronado.

En algunas poesías, el extranjero se identifica con lo amoral o con lo que corrompe el alma. Así se dirige el yo poético a las aves que parten: “¿de qué os servirán mañana / ver las orillas del Po; / y de Francia los jardines, / y de América las palmas, / si no tenéis unas almas / para cantarlas cual yo?” (224). Las aves podrán volar lejos y huir hacia lugares quizás más liberadores, pero ese viaje, que en un principio es posible que pareciera esperanzador para la consecución de los sueños de gloria poética, termina por

corromper el espíritu de bondad. Por lo tanto, una excesiva libertad de movimiento acarrea la pérdida de la autenticidad del alma.

Los términos que en el siglo XIX se utilizan para designar a la mujer que escribe no son baladíes. Maryellen Bieder señala que en esta época las denominaciones “literata” y “poetisa” hacen referencia a lo que no es la norma (masculina), y por lo tanto su escritura es considerada inferior (98). En cambio, el término “escritora” no tiene esa connotación despectiva, y su significado es meramente el de escritor femenino (101). Resulta interesante cómo algunas de las escritoras llaman a sus compañeras “poetas” en vez de “poetisas” para librar a su escritura de prejuicios sexistas. Por ejemplo, Emilia Pardo Bazán elimina la diferencia de género sexual al referirse a Coronado como “el tierno poeta Carolina Coronado” (Bieder 106). Para Coronado, en España la mujer escritora es poetisa y no pretende rivalizar con los hombres en el campo intelectual, como se hace por ejemplo en el país vecino: “En Francia hay educación para mujeres. La mayor parte de las francesas son *Literatas*; son muy pocas las *Poetisas*” (Kirkpatrick, “Gertrudis Gómez de Avellaneda” 12). Pilar Sinués también se refirió a la diferencia entre la virtuosa escritora española y la extravagante literata francesa, cuyo ejemplo máximo era George Sand (Sánchez-Llama 229).⁵ Mientras que en la poetisa la escritura brota de una forma instantánea y natural, innata a la esencia de mujer, en la literata hay un cultivo de la inteligencia que Coronado no parece valorar tanto.⁶

En 1857 Carolina Coronado llegó a escribir que es más importante la mujer que la intelectual y se retractó de sus poemas reivindicativos: “yo me lamentaba en infantiles versos de la esclavitud de la mujer, de su soledad y su tristeza” (Valis, “Introducción” 29). Incluso dice que esas composiciones las escribió sin quererlo realmente y por ello no posibilitan un conocimiento de su talento poético: “Yo no soy literata; hice versos desde que supe hablar; dejé de hacerlos desde que aprendí a callar [...] Esos ecos se han escapado de mi alma resignada y silenciosa contra la voluntad mía” (Valis, “The Language of Treasure” 249-50). Noël Valis relaciona el silencio poético que adopta Coronado en los últimos años con ciertos aspectos de su vida personal. En opinión de esta crítica, la poeta teme el peso de las palabras, ya que escribir supone un tipo de muerte. Coronado sufría catalepsia, e incluso en una ocasión los periódicos anunciaron su muerte. De ahí se explica su obsesión por no enterrar a sus seres queridos: su marido muerto, Horacio Perry, permaneció *corpore insepulto* en la capilla familiar por casi veinte años, mientras que el cuerpo de su hija muerta se guardó embalsamado en un convento (Valis, “Introducción” 36-37). Frente a la opción de darse hacia el exterior a través de la escritura, lo que supone un acto de muerte continua, en sus últimos años Coronado decide no escribir más versos para permanecer viva. La fama es producto del peso de las palabras, el cual induce a la muerte, y por ello la poeta aquí expresa su renuncia a la gloria.

Nuestra poeta es consciente de que su poesía resulta distinta a la de otras importantes voces femeninas, especialmente la de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Sus opuestas concepciones poéticas se aprecian en “Yo no puedo seguirte con mi vuelo”, donde Coronado identifica a Avellaneda con una golondrina y a sí misma con una tortuga, relacionando el aire con la fama y la tierra con la vida cotidiana. La importancia y la valoración que va adquiriendo Avellaneda difieren del escaso renombre que la poeta

considera que tiene: “tal vas ascendiendo por el cielo / que no puedo seguirte con mi vuelo” (523). Frente a la vida en la capital de su compañera de letras, Coronado vive en un pueblo, donde sólo es posible cantar a las flores: “Tú desde el centro de la regia villa / domeñas con la voz los corazones, / yo sólo alcanzo a modular canciones / en honor de la simple florecilla” (523-24). Puede dar la impresión en las primeras estrofas de que la autora envidia la fama de Avellaneda y se lamenta por vivir alejada de la capital y en un ambiente poco propicio para la mujer poeta. Sin embargo, de nuevo se aprecia el paralelismo que establece entre ciudad y corrupción, y entre campo y pureza respectivamente. Incluso puede percibirse una crítica velada a la mujer intelectual, a la sabia a la que se refería Deville en su artículo: “para cantar del campo embelesada / las risueñas perfectas hermosuras, / basta de mi garganta el leve acento, / y sobra tu magnífico talento” (525).⁷ En la antítesis entre “leve acento” y “magnífico talento”, es el primero de los sintagmas el que adquiere una connotación positiva. Coronado prefiere quedarse con sus “estériles canciones” y su “gloria campesina” antes que con la “bella ciencia”. Los dos últimos versos aluden a lo antinatural de la escritura de Avellaneda: “Serás, entre su especie degradada, / tipo de la mujer regenerada” (526). En definitiva, Coronado sigue más el modelo de mujer poeta impuesto por la sociedad patriarcal, mientras que Avellaneda subvierte claramente las categorías del género sexual. Esto ya ha sido señalado por la crítica, que como Maryellen Bieder indica, generalmente ha visto la poesía de Coronado como “femenina” frente a la escritura de Avellaneda, considerada “masculina” (99). De esta última se llegó a decir “es mucho hombre esta mujer”, frase que se atribuye dudosamente a varias personas (Manuel Bretón de los Herreros, Juan Nicasio Gallego o un espectador anónimo de la obra de Avellaneda titulada *Alfonso Munio*) (Miller 202).

Marina Mayoral señala que Carolina Coronado siempre mantuvo una postura moderada en cuanto a las reivindicaciones de la mujer escritora, que se acentuó a medida que se hacía mayor. Esto se aprecia en el prólogo que escribió para la edición de las poesías de Robustiana Armiño, donde critica los deseos de emancipación de la mujer respecto a las labores domésticas y familiares: “La señorita Armiño no ha querido adoptar la absurda y ridícula doctrina que pretende emancipar a la mujer de la antigua dependencia de sus consideraciones sociales, tal vez porque ha adivinado el lastimoso trastorno que ocasionaría en las familias esa especie de libertad que, a trueque de romper los vínculos más sagrados, quiere conquistar de las costumbres el genio de las mujeres” (“Las románticas” 9). Estas palabras se dirigen a las literatas o sabias que pretenden emular al hombre en el ámbito público y dejar a un lado sus responsabilidades como madres y esposas.

En esta misma línea de crítica a la mujer pedante se sitúa el poema “En otro. Fábula. La poetisa y la araña”, en el que se cuenta la historia de una poeta que escribe sobre Napoleón y que es asustada por una araña que decide burlarse de ella. Coronado se posiciona en contra de la poeta que se considera a sí misma importante y se vanagloria de sus versos: “A veces dél [sic] [el papel] la blanca pluma alzaba, / y en alta voz lo escrito repetía, / y sus propios conceptos se aplaudía / y con su misma voz se enajenaba” (641). Esta poeta está traspasando los límites considerados adecuados por la sociedad, sobre todo por su falta de virtud y de modestia, cualidades que se creían inherentes y esenciales en la mujer. La araña se personifica, ya que tras ver a la poeta jactarse, decide darle un

escarmiento. Puede ser símbolo del hombre o de la sociedad patriarcal que amenaza constantemente la escritura de la mujer, o simplemente símbolo de las normas que se deben respetar para que el estado funcione. No se puede olvidar que Coronado está a favor de la araña, por lo que en vez de producir temor en el lector, genera risa, y éste termina por sentir empatía con ella. Después de que la poeta se cae por la repulsión que le provoca la araña, se transcribe directamente la voz del insecto: “¡Que se rinda ante mí la que traía / al gran Napoleón a la campaña!” (642). De esta manera, la autora da a entender que la mujer no se debe dedicar a poetizar sobre temáticas históricas o políticas, que son más propias de los hombres. La personalidad asustadiza de la poeta demuestra su imposibilidad de escribir sobre asuntos que se encuentran fuera de su subjetividad. Resulta contradictorio que la propia Coronado compusiera varios poemas dedicados a personalidades célebres en su sección “Memoria a los héroes y a los reyes”, pero éste es un ejemplo más de la tensión y negociación constantes entre su defensa del código normativo asignado a la poeta y su trasgresión.

Carolina Coronado utiliza diversos símbolos para hacer referencia a su poesía, tales como “lira”, “cítara”, “arpa”, “canto”, etc. A menudo expresa la finalidad que para ella tiene la creación literaria, es decir, las causas por las que escribe. Una de ellas es la de la liberación de las penas interiores en una especie de catarsis por medio de la escritura. Kirkpatrick considera esta posibilidad de expresión personal a través del desahogo como una forma de resistencia a las fuerzas represoras y opresivas del yo femenino (“Modernizing” 418). Sin embargo, creo que la mera función del desahogo no tiene por qué suponer una oposición al modelo patriarcal vigente. Éste permitía la poesía femenina cuando ésta trataba sobre los sentimientos puros y el mundo interior, es decir, cuando la poeta escribía casi para sí misma. En “Canción”, la autora se refiere a esta finalidad de la poesía de ofrecer sosiego a la mujer: “tú mis horas embellece, / compañera deliciosa, / blanda lira” (160). La poesía se convierte aquí en una actividad individual: “¡lira mía! / sólo a mí tu canto grave / o tu murmurio suave / me extasía” (160).

En “El tiempo”, la autora se lamenta de ser poeta; hubiera preferido nacer en la época de su abuela para no haber escrito. Sin embargo, la necesidad de escribir es algo innato en ella, algo a lo que no puede renunciar: “Yo sé que hay un incendio en mi cabeza, / que sólo en armonías exhalado, / puede aliviar al cabo mi tristeza, / desahogando su fuego concentrado” (322). Escribir supone un medio para calmar su dolor: “he menester decir lo que padezco, / o en compresión violenta yo perezco” (322). Más adelante califica de osadía el hecho de componer, y culpa al momento histórico de permitirle realizar esta labor. No sabemos hasta qué punto son sinceros estos versos, y si realmente se retracta de escribir, pero en definitiva, bien para agradar a los intelectuales o bien para dar a entender que ser mujer poeta es un camino tan lleno de dificultades que es mejor dejar la pluma, expresa su modestia y su acatamiento al orden patriarcal. De hecho, los últimos años de su vida deja de escribir. Ya desde 1850 disminuye notablemente su producción poética debido a su matrimonio y a una serie de tragedias familiares como la muerte de dos hijos.

Ahora bien, en otros poemas hallamos un espíritu de protesta que se aleja considerablemente de lo que los críticos aprobaban en la pluma de una mujer. En “Última tarde en Andalucía” utiliza una metáfora impactante para referirse a los que

atacan su poesía: “te doy mi corazón en mi poesía, / y aunque la hieran con su diente insano / canes que al darles pan muerden la mano” (425). Quizás Coronado se refiere a alguna traición o decepción recibida por parte de alguien que la había apoyado antes, o simplemente a cómo el público acogía sus versos con grandes críticas negativas. Como se ve, su tono es muy diferente al que utiliza en los poemas anteriores.

En “A una tórtola”, identifica su voz con la del ave, que coinciden en la expresión de su desconsuelo: “En tu tristeza la tristeza mía; / con tono igual nuestro cantar alzamos; / si nunca en la armonía, / tórtola, en el gemir nos igualamos” (136). La tórtola puede representar a cualquier otra poeta con la que la autora comparte las mismas penas. En estos versos vemos que la poesía sirve también para “gemir”, es decir, para protestar y dejar constancia de la infelicidad propia. En el siguiente poema, “Al mismo asunto”, la tórtola aparece amenazada por “el fiero azor” que provoca que ahogue su canto. El azor es el símbolo del poder masculino que constriñe el vuelo y la libertad creativa de la mujer. En “Un encuentro en el valle” vuelve a aparecer la identificación entre la tórtola y la poeta, pero aquí se dice que ambas de tanto cantar se encuentran ya afónicas: “roncas ambas de cantar / nos encontramos las dos” (280). Los esfuerzos que Coronado ha realizado para expresar su voz no han sido valorados; su poesía no ha conseguido la finalidad que ella buscaba, quizás cambiar la sociedad y abrir nuevas esferas de desarrollo social para la mujer. Los dos últimos versos de la composición son llamativos: en ellos la poeta parece invalidar el paralelismo que los críticos de su época realizaban entre ella y sus poemas de flores y aves: “pero tú has nacido ave / y yo he nacido mujer” (283). Coronado demuestra que puede escribir sobre algo más que la belleza de la Naturaleza; distanciándose de la tórtola parece incluso negar la validez de sus poemas de aves que sólo cantan las bondades del mundo.⁸

A veces la protesta puede aparecer enmascarada a través de la ironía. Éste es el caso de “Soneto”, cuya dedicatoria a su tío Pedro Romero ya supone de antemano que nuestra autora va a seguir en el poema la preceptiva poética femenina. Sabemos que sus autorreferencias como “niña” y “humilde abeja” no son sinceras por los dos versos con los que cierra el soneto: “Canto las flores que en los campos nacen / cántolas *para ti*, que *a ti* te placen” (115). Se transmite la idea de que ella no escribe sobre flores por su gusto, sino porque las normas sociales le obligan a adoptar ese discurso.⁹ Como explica Liliana Trevizan, el tío de Coronado representa aquí el canon literario que la poeta pretende dar la impresión de acatar (33). Ahora bien, como hemos visto más arriba, en otras composiciones la ironía no está presente, y no es posible encontrar ningún intersticio por el que podamos pensar que la autora está fingiendo.

La tensión constante entre el respeto a lo que se esperaba de una mujer poeta y la expresión libre de la individualidad femenina se manifiesta en la presencia, por un lado, de la idea de escritura como desahogo personal y por otro, de la preocupación por la fama y la posteridad. En el primer poema que escribió, “A la palma”, vemos los deseos de notoriedad y reconocimiento público de la voz poética, aunque ésta piensa que nunca se van a convertir en realidad: “¡Delirio nada más! Nunca gloriosa / guirnalda esplendorosa / alegrará mis sienes lisonjera” (85). Similar es “Un año más”, donde Coronado se dirige a Ángela Grassi, poeta y amiga suya, y le expresa la frustración que siente al no poder conocer otros lugares y por lo tanto expandir su poesía: “[...] doloroso peso / siento en el

alma, al comparar mezquino / con tan soberbios gigantescos mares / el arroyo en que gimo mis cantares” (532). El mar simboliza las tierras lejanas, mientras que el arroyo es probablemente una representación de la vida rural de la poeta. Compárese este poema con “Yo no puedo seguirte con mi vuelo” y véase que ofrecen dos versiones opuestas de la fama. Mientras que en el poema en el que apostrofaba a Avellaneda había una clara renuncia a salir del campo, aquí la poeta se muestra ansiosa por abrir nuevos caminos a su poesía: “en vano tiendo ¡ay! hacia ti mis alas” (533).¹⁰

En “La fe loca” encontramos también el tema de la fama, pero de manera más explícita. La poeta se llama a sí misma “oscura Filomena”, identificándose con el ruiseñor, y a continuación reconoce sus aspiraciones: “alzo la corta voz con larga pena, / y morirá conmigo mi poesía; / pero el amor de gloria me extasía: / De loca fe mi corazón se llena, / y aunque mi voz el viento rechazara, / contra los vientos sin cesar cantara” (584). Su afán de “gloria” puede interpretarse como deseo de popularidad o de unión con Dios.¹¹ En este poema Coronado se enfrenta a los que tienen “la fe perdida” y toma una actitud beligerante contra la sociedad: “Defiendo, sí, mis bellas ilusiones, / las defiendo atrevida y arrogante” (587). El tono de orgullo que adopta muestra que es consciente de su valía y del derecho que tiene a sus reivindicaciones.

En el poema que escribió para celebrar su coronación en el Liceo de La Habana en 1848, une el tópico de la falsa modestia con la satisfacción de saberse estimada. Así, califica sus versos de “canto agreste por mi tierra dura”, pero en definitiva se aprecia el gozo que siente por haber podido llegar su nombre a América aun proviniendo de un pueblo de Extremadura. Sobre todo lo que le place a Coronado es que hayan reconocido su mérito allende los mares aunque en España la sigan criticando: “no importa que mi son rústico y seco / aleje a los pastores de este llano, / si atravesando los lejanos mares / llegan a vuestro cielo mis cantares” (428). La poeta se muestra orgullosa de sus orígenes rurales, pero ahora no considera la fama como algo corrupto, como veíamos en “La planta del valle”, sino como un reconocimiento satisfactorio a su esfuerzo personal. Semejante es el poema escrito como agradecimiento a su coronación en el Liceo de Madrid, en el que está presente de nuevo la fama, que se identifica con la luz: “¡Oh luz amada, luz resplandeciente, / en cuyos rayos mi esperanza fio, / luz de mi alma, luz de mi deseo, / que iluminas al fin, que al fin te veo!” (434). La estimación de su poesía es el premio que merece por lo que ha tenido que sufrir para poder ser poeta. El título del poema, “Se va mi sombra, pero yo me quedo”, da a entender que ella sabe que ha pasado a la posteridad y que su obra podrá ser leída en el futuro. Valis indica que el título consiste también en una respuesta a sus contemporáneos que habían confundido uno de sus momentos catalépticos con su muerte (“The Language of Treasure” 257). El miedo que Coronado mostró por la muerte en vida puede entenderse, no sólo como una renuncia a la fama, como hemos visto antes, sino también como una expresión de su deseo de permanecer, es decir, de pasar a la posteridad. En otros poemas, en cambio, considera que nadie va a recordar su obra. Por ejemplo, en “Gloria de las flores” compara la muerte de las flores con el olvido en que se va a sumir su poesía: “Y aunque un poco más tardía / quiera acercarse la muerte, / a la flor de mi poesía / también de la misma suerte / ha de llegarle su día” (210). Incluso se refiere a su obra como “mi libro carcomido” (210).¹² En definitiva, hay ambivalencia en cuanto a la notoriedad que ella piensa que en el futuro va a alcanzar como poeta.

En “En el castillo de Salvatierra” hay diversas referencias al sufrimiento de las mujeres en la época medieval y Coronado establece una similitud entre su situación y la de ella. Ahora bien, también queda clara su labor de pionera en la poesía y su ruptura con las normas que la sociedad impone a la mujer. Así, se identifica con un ave que decide volar sola: “No pudo el mundo sujetar mis alas, / he roto con mi pico mis prisiones” (354). La autora muestra orgullo al referirse a sí misma y es consciente de su fama: “Yo he triunfado del mundo en que gemía, / yo he venido a la altura a vivir sola” (355). Se encuentra en una torre, que Kirkpatrick considera símbolo fálico y representación de la autoridad masculina (*Las Románticas* 239). También puede verse la torre como metáfora de la pluma. El dedicarse a la escritura hizo que se diferenciara del resto de las mujeres que se consagraban exclusivamente al ideal doméstico, y de ahí surgió la soledad. No obstante su triunfo en las letras, el final del poema deja poco lugar a la esperanza: el trueno impacta sobre la torre en la que se encuentra, y la poeta se ve amenazada por el abismo. La torre, emblema fálico, no es un espacio para la mujer. Es entonces cuando clama a Dios para que le libere y le devuelva la calma: “¡Bájame con tus brazos de la altura / que yo las nubes resistir no puedo! / ¡Sácame de esta torre tan oscura / porque estoy aquí sola y... tengo miedo!” (356). La desesperación de estos versos finales muestra la agonía a la que se ve abocada la mujer poeta. Ella no puede evitar escribir, no puede resistir subir a las nubes, pero ese hecho provoca la ira del trueno, que simboliza el poder falocéntrico. El ámbito del aire se suele relacionar en los poemas de Coronado con la escritura, es decir, con la libertad expresiva que permite a la mujer abandonar el espacio opresor. Por ejemplo, en “Último canto”, donde se refiere a la falta de inspiración y a la muerte de su poesía, el águila equivale a la poeta, mientras que la roca es símbolo de las obligaciones que la sociedad le impone como mujer: “¡Muere el águila a la roca / por ambas alas sujeta; / mi espíritu de poeta / a mis plantas de mujer!” (200).

En la poesía de Coronado se aprecia la preocupación por la consideración de la mujer poeta por parte de la sociedad. Así, deja constancia de las burlas que ésta tenía que sufrir. Por ejemplo, en “A Elisa” aparece la crítica que las poetas reciben tanto de las mujeres como de los hombres: “rompimos el concierto muy aprisa / sin aguardar compás en nuestra era / y las damas cerraron los oídos / y el sexo fuerte prorrumpió en silbidos” (527). Sin embargo, el poema más claro de este tipo es “Poetisa en un pueblo”, en el que queda patente la marginación a la que se veía abocada la poeta en las aldeas y las murmuraciones que sufría.¹³ En esta composición relativamente breve destaca el uso de la polifonía o multiplicidad de voces, que convergen como una sola para atacar a la poeta. Los calificativos que le prodiga la gente son todos negativos: “rara”, “loca”, “romántica”, “mentirosa”, “comedianta” y “la mona”. También se recoge la idea generalizada en la época de que una mujer no podía tener la inteligencia suficiente para componer, que copiaba los poemas de alguien. En la parte final, los dos versos constituidos exclusivamente por la onomatopeya “ja ja ja ja” significan que la reacción más común ante una poeta era la risa. Resulta interesante que sean precisamente las mujeres las que la rechacen: “Riéndonos todas” (370). Coronado era consciente de la oposición que las otras mujeres sentían hacia la figura de la poeta: “Una poetisa es una rival terrible para toda una generación de mujeres” (Kaminsky 10). Valis indica que en este poema la exclusión de la poeta no se mediatiza sólo a través de las palabras o los insultos, sino también por medio de la mirada, que es un medio muy efectivo de control, como ha analizado Michel Foucault. Sin embargo, como nota Valis, Coronado consigue

responder a la crítica de la poeta al caracterizar como chismosas las voces de las que procede el desprecio (“Autobiography” 38).

Para la autora son especialmente los poetas masculinos los culpables de la creación y expansión del estereotipo cultural de la mujer como un ser sensible, bello y delicado. En “Rosa blanca” se rebela contra esta poetización de la mujer como flor: “El poeta ‘suave rosa’ / llamóla , muerto de amores... / ¡El poeta es mariposa / que adula todas las flores!” (146). Como explica Kirkpatrick, la auténtica realidad de la mujer queda suprimida por el lenguaje poético masculino que las encierra a todas bajo la categoría de la flor (*Las Románticas* 228). Además, la metáfora de la mariposa, en cierto modo deja entrever rasgos femeninos en el poeta. Por otro lado, se critica la importancia que para la sociedad tiene la belleza de la mujer, que en realidad no le sirve para liberarse de su soledad y tristeza. Resulta más agresivo el yo poético en “A un poeta clásico”, donde se burla de un poeta que sólo sabe cantar a la Naturaleza y le incita a que deje de hacer versos y se dedique a algo productivo: “¡sacudid el cuerpo inerte / y haced valer vuestros brazos!” (376). Interesante es asimismo el poema que Coronado titula “A Larra”, en el que establece un diálogo ficticio con el famoso escritor que criticaba la dedicación de la mujer a la escritura. La voz de Larra que sale de su tumba representa el canon literario masculino que rechaza la figura de la poeta, mientras que ésta se enfrenta a él al ser atacada.

Ante la oposición de gran parte de la sociedad, las mujeres poetas se apoyaban unas a otras y conformaron lo que se ha venido llamando “hermandad lírica”. Así, se dedicaban poemas mutuamente, se escribían prólogos para sus libros y mantenían correspondencia aun sin conocerse. En estos poemas entre mujeres, Marina Mayoral analiza la utilización de expresiones tomadas de la poesía erótica masculina y que se explican por la fuerte complicidad y comprensión que se daba entre ellas (“Las amistades románticas” 44). Carolina Coronado se convirtió en el modelo para muchas de estas escritoras, mientras que ella misma tenía a Safo y a Santa Teresa como principales guías. Por ejemplo, Vicenta García Miranda decidió dedicarse a escribir tras el profundo impacto que le causaron unos versos de Coronado (Kirkpatrick, “La hermandad lírica” 29). En el Romanticismo, y a través de gran parte del siglo XIX, se veía mayormente a Safo como modelo de escritora y poeta, que sufría por el amor heterosexual no correspondido. Así, Coronado, en “Los cantos de Safo”, expresa el dolor que esta poeta sintió por el rechazo de Faón, sin hacer ningún tipo de referencia a sus relaciones homosexuales en la isla de Lesbos. Aquí Safo se presenta como una mujer que sufre por amor porque carece de belleza. Sin embargo, sí posee talento poético: “¡Ah! No soy bella: su preciosa mano / en mi rostro los Dioses no imprimieron; / mas al alma benignos concedieron / de los genios el numen soberano” (109). Al presentar el dolor de Safo por su amor no correspondido, Coronado introduce la posibilidad de poetizar sobre el deseo y la pasión erótica femenina, temas prohibidos para la mujer del XIX (Kirkpatrick, *Las Románticas* 229). En “A Santa Teresa”, los valores que más se destacan de Santa Teresa son su gran valía como poeta y sus grandes cualidades como la virtud y la bondad. Coronado relacionó ambas mujeres en el artículo “Los genios gemelos: Paralelos de Safo y Santa Teresa de Jesús”, señalando cuatro elementos comunes entre ellas: su dedicación a construir comunidades de mujeres, su pasión, su escritura y su sufrimiento a causa de los hombres (Safo sufre de amor por Faón y Santa Teresa por la continua opresión de los frailes) (Kaminsky 6).

La labor de guía a otras mujeres poetas llevada a cabo por nuestra autora se aprecia en la sección “A las poetisas”, donde se dirige a diversas amigas poetas para ofrecerles consejos o para compartir sus penas y encontrar consuelo. Sobre todo lo que busca es que las mujeres se animen a escribir poemas.¹⁴ En “Invitación”, habla de la formación de un coro como el de las aves, en el que no existan los celos ni las envidias. La importancia de la alianza entre las mujeres poetas se aprecia en numerosos poemas, como en “A la señorita de Armiño”: “unidas nuestras voces alzaremos” (513). En “La flor del agua”, el sufrimiento solitario de la poetisa disminuye en intensidad si se apoya en sus hermanas: “Pero enlazan sus raíces, / a la planta compañera / y viven en la ribera / sosteniéndose entre sí” (518). En “Cantad, hermosas”, Coronado dice que la poesía no es esa “maléfica serpiente” que la gente les ha querido hacer que crean, sino un medio para expresar la voz propia: “Hallen los pensamientos oprimidos, / que ulceran los sentidos, / giro en la voz y en nuestras almas, ecos” (510). Además, a la poeta sólo le es lícito el cantar penas por la continua degradación a la que se ve sometida por ser mujer y poeta: “Canta la vida triste, amiga mía, / que ellos deben cantar la placentera, / y pues que suyos son placer y risa / que le dejen el llanto a la poetisa” (528).

Ahora bien, frente a estas reivindicaciones, Coronado también da muestras de su moderación cuando señala que ante todo valora en las poetas la honradez y la bondad: “Entusiasmo y virtud encuentro en ellas [las poetas] / y en sus arpas dulcísimas y santas / el consuelo y la paz de mis querellas” (“A Ángela” 536). Incluso llega a advertir que la que no sea pura, la que sea “indigna dama”, no se dedique a componer: “mas ¡ay de la cantora / que a esa región sonora / suba sin inocencia y sin virtudes!” (“Cantad, hermosas” 510). De esta manera, quiere evitar que las poetas amorales generen la idea de que todas las poetas son como ellas. Resaltando la necesidad de estos valores en la mujer, Coronado repite el discurso patriarcal que ha interiorizado.

Los sufrimientos que las actuales poetas padecen van a servir, sin embargo, para abrir las puertas a las cantoras venideras. La autora ofrece una visión optimista respecto a la situación de la mujer poeta en el futuro. En “A Herminia”, se presenta a sí misma y a sus compañeras como pioneras en la lucha a favor de las mujeres: “¿Sabes tú para que puedas / alcanzar luz en tus días / qué de noches tan sombrías / estamos pasando aquí?” (398-99). La misma idea encontramos en “A Elisa”: “no estéril ha de ser el dulce riego / que hoy brota en melancólico murmullo; / nueva generación, ora en capullo, / crecerá, se alzaré, brillará al fuego” (529). Por lo tanto, aunque los logros alcanzados por las poetas no sean excesivos, sirven para que otras mujeres después de ellas puedan seguir el camino de la composición más fácilmente.

Carolina Coronado ofrece en sus poemas una reflexión personal sobre la creación de la poesía y la vida de la mujer poeta. Como hemos visto, dos son las tendencias básicas que dominan en sus metapoemas: el acatamiento al orden patriarcal y la ruptura del mismo. Este binarismo se desarrolla a través de dos actitudes básicas: la modestia y el orgullo. Ambas se presentan en multiplicidad de formas y matices. Así, la modestia puede adquirir la tonalidad de una total sumisión y arrepentimiento de su escritura o bien un aspecto de sencillez e ingenuidad infantil. Por su parte, el orgullo aflora a través de la protesta, la desesperanza, el contraataque o la invitación a cantar.

Marina Mayoral considera que la mujer romántica “no escribe con sinceridad lo que piensa y siente, sino que ofrece en la mayoría de los casos una imagen estereotipada y falsa de sí misma y del mundo entorno” (“El canon a la violeta” 3). Yo no creo que esto suceda en todos los casos. Se puede argüir que cuando Coronado habla de su ignorancia y de su falta de conocimientos está siguiendo el tópico de la falsa modestia y la poética que se esperaba de la pluma de una mujer en el siglo XIX. Sin embargo, se sirve de los mismos principios cuando escribe cartas a su mentor Hartzzenbusch, incluso cuando ya era famosa y no dependía tanto de él. Lo que es una realidad es que poetizando sobre los mismos temas podemos hallar respuestas diversas y opuestas por parte de la poeta.

Los poemas sobre la Naturaleza y aquellos en los que apela a la hermandad lírica podrían ser considerados como los dos ejemplos sobresalientes de la poeta virtuosa y orgullosa respectivamente. No obstante, hemos visto que esto no siempre es así. En las composiciones sobre flores y aves, Coronado se sirve a veces de la ironía, dando a entender que escribe de esa manera porque se ve obligada a ello. Otras veces protesta de que sólo la vean como una poeta sentimental, y llega a diferenciarse claramente de las aves, porque éstas pueden volar mientras que ella se encuentra atada a la voluntad de los hombres. En los poemas en los que Coronado se dirige a sus hermanas poetas no hallamos sólo reivindicaciones femeninas. También les recuerda que ante todo deben ser mujeres virtuosas (no sabias) y que el escribir no está reñido con sus obligaciones domésticas.

La preocupación por la fama es una constante en su poesía. En algunos momentos se muestra feliz de vivir en un pueblo, alejada de los disturbios y las corrupciones que la pureza espiritual sufre en las ciudades. Así, proclama no desear la fama: aunque no tenga la gloria, mantiene su virtud intacta. Otras veces, en cambio, expresa su ansiedad por conocer otras tierras y abrir su poesía a otros caminos. Se lamenta por la imposibilidad de desarrollar estos proyectos y no siente esperanza de que sus versos pasen a la posteridad. En contraposición, hay poemas en los que se muestra satisfecha por el reconocimiento en América y es consciente de que es una de las pioneras en las letras.

Respecto a la finalidad de la poesía, cuando acata la normativa masculina, considera que los poemas son tan sólo una forma de desahogo y de expresión individual, e incluso se arrepiente de haber escrito. Sin embargo, es también capaz de abogar por el derecho que tiene la mujer de protestar y levantar su voz a través de sus cantos. Así, sus poemas adquieren un propósito social: servir de modelo a otras poetas que están empezando y facilitar la aceptación de las venideras.

Nos podemos preguntar cuál es la función de todos estos elementos metapoéticos, esto es, por qué Coronado decide incluir tantas reflexiones sobre la escritura y el papel de la mujer como sujeto poético. Una de las razones puede ser la censura que existía en el siglo XIX para que una mujer opinara públicamente sobre estas cuestiones. A la mujer sólo le era permitido sentir y componer sobre sentimientos, pero no meditar sobre el acto de la escritura, algo propio de los críticos masculinos. Sin embargo, Coronado va más allá de lo que la sociedad patriarcal esperaba de una mujer escritora, y recapacita sobre la poesía en sus composiciones. Esto la sitúa en una esfera de autoridad, especialmente cuando se dirige a sus hermanas poetas. Ella crea una poética femenina frente a la normativa

masculina, y se erige como guía de las jóvenes escritoras. La insistencia en las características de su poesía, en la fama que desea o no, o en el talento del que dispone o no, supone un reconocimiento de su labor como poeta: ella no es sólo capaz de escribir a través del sentimiento, sino también de ir más allá y reflexionar sobre lo que canta. En definitiva, la metapoesía de Coronado, aun en los momentos en que expresa modestia, supone un *locus* de enunciación de autoridad, desde el que contesta a los críticos y dirige a las poetas.

La poesía de Carolina Coronado representa, en fin, la negociación de una voz femenina entre la continuación de la tradición y su superación. Los numerosos poemas que tratan parcialmente o en su totalidad sobre la poesía y la mujer poeta constituyen un buen ejemplo de la importancia que para ella tenían estas cuestiones. Su creencia primordial era que la mujer tenía que ser virtuosa, pero eso no impedía que se dedicara a escribir poesía y tuviera derecho a reivindicar su lugar en el canon literario sin tener por qué sufrir las burlas y los agravios de la sociedad. Las corolas también merecen ser coronadas.

*UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT URBANA-CHAMPAIGN*

Notas

- ¹ Tomás Ruiz-Fábrega habla de una poesía de “compromiso” al referirse a los poemas de Coronado que tratan de forma directa o indirecta sobre la cuestión de la mujer. Según sus cálculos, más del diez por ciento de su obra poética desarrolla una temática feminista (83).
- ² Susan Kirkpatrick diferencia tres generaciones atendiendo a las fechas de nacimiento de las autoras. La segunda generación nació durante la época de las reformas liberales (1831-1849) y desarrolla básicamente el modelo del ángel del hogar en sus poemas. Finalmente, la tercera generación la conforman escritoras nacidas entre 1850 y 1869, y en ella encontramos rupturas más claras con la sociedad patriarcal (“Introducción” 15).
- ³ Gustavo Adolfo Bécquer formulará posteriormente unas ideas incluso menos permisivas. Para él, la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer. Sin embargo, para escribir es necesario un cierto raciocinio del que considera incapaz a la mujer: “En la mujer es poesía casi todo lo que piensa, pero muy poco de lo que habla” (231). Al ser ella todo sentimiento, Bécquer considera que la mujer no puede ser poeta: “poesía verdadera y espontánea que la mujer no sabe formular, pero que siente y comprende mejor que nosotros” (241).
- ⁴ Maryellen Bieder recoge las opiniones que diversos escritores dieron sobre Avellaneda. Por ejemplo, Gimeno de Flaquer concluye que “su genio es bisexual” (107). La propia Avellaneda habla de sus dos naturalezas: “la de una mujer y la de un poeta” (Bieder 104).
- ⁵ Pilar Sinués de Marco antepone claramente la escritora española a la francesa por su respeto a los ideales familiares: “¿Cuál es la vida de la escritora francesa? Pasar el día encerrada en su despacho, entregada a la lectura y el estudio, y sin pensar en su familia [...] ¿Cuál es la vida de la escritora española? Pasar el día cuidando de sus hijos, cosiendo o zurciendo sus vestidos y aplanchando [*sic*] sus gorritos. Pasar la noche mientras que sus niños duermen, escribiendo junto a sus cunas que mece con el pie” (Sánchez-Llama 229). La maternidad y la familia son considerados valores primordiales en la mujer, mucho más importantes que la dedicación a la escritura, que pasa a un plano secundario.
- ⁶ En varios poemas Coronado expresa la idea de que la poesía surgió en ella de manera innata desde la niñez. La explicación que ofrece es la de un don divino. Este concepto de inspiración poética es propio del Romanticismo: el poeta es un ser excepcional, conocedor de los misterios del mundo, tocado por la divinidad.
- ⁷ En un artículo que Coronado escribió sobre Safo y Santa Teresa reitera esta misma idea: “Allí donde el genio, la inspiración y el talento se han apoderado del arte y de las ciencias, allí está el Sabio, allí está madame Estael [*sic*]” (Kaminsky 5). Al llamar a Madame de Staël “sabio” en vez de “sabia”, alude al peligro del traspaso de género sexual que corren las mujeres que aspiran a triunfar en el mundo de la razón.
- ⁸ La diferencia entre este poema y otros relacionados con la Naturaleza es evidente. Por ejemplo, en “La luz de la primavera”, Coronado une su voz a la del viento para simplemente cantar las excelencias de la estación florida: “¡y entrambos con el seno palpitante / embriagados de amor por la ribera / cantaremos del cielo la hermosura / adorando en su luz nuestra ventura!” (183). Aquí no hay ningún atisbo de disconformidad.

- ⁹ En esta misma línea, Noël Valis menciona un poema interesante que actúa como respuesta a Antonio Neira de Mosquera, que la había ridiculizado escribiendo que era una poetisa que llora por todo. Coronado niega que sea la poeta de las golondrinas y expresa que las aves son sólo un medio del que dispone para escribir sobre los hombres: “¿Qué más da que en mi lira sean cantados / hombres o grullas, si en diversos nombres / disfrazadas las grullas van de hombres / y los hombres de grullas disfrazados?” (“Autobiography” 35).
- ¹⁰ La aspiración a la gloria se encuentra también en “El girasol”, en el que la planta que busca el sol simboliza a la poeta marginada por su atracción hacia la poesía. El destino de la mujer poeta es, por lo tanto, el de morir sin poder alcanzar el reconocimiento público a su creación literaria.
- ¹¹ Carolina Coronado escribió diversos poemas dedicados a Dios. Por ejemplo, en la sección “Inspiraciones de la soledad”, en el poema “No muera de tus ojos apartada”, busca la unión con Dios quizás para librarse del dolor: “inúndame en tu luz vivificante, / absórbeme en tu esencia misteriosa” (261). Lo mismo sucede en “Y llévame contigo a tu morada”:

Tal vez, Señor, el porvenir me inquieta
 porque nací mujer y soy cobarde,
 y tal vez en las brisas de la tarde
 me anuncia el porvenir mi ángel profeta.
 Triste será el de la mujer poeta,
 mas ora el bien, ora el dolor me aguarde,
 mejor quisiera que con brazo amigo
 me quisieras llevar, Señor, contigo. (293)

La subordinación a la que se ve abocada la mujer y el futuro incierto de la que es poeta hacen que nuestra autora desee anularse en Dios y abandonar la vida terrenal. Esto demuestra el cansancio que sufría debido a la lucha constante contra la normativa social.

- ¹² La misma idea se desarrolla en “Estrenando un álbum por la última página”, donde Coronado decide comenzar a escribir por el final del libro porque piensa que éste no va a tener ninguna acogida y así no pierde el tiempo: “Yo elijo la postrera de tus hojas, / yo voy a anticipar tu despedida; / ya blanco libro, que mi nombre alojas: / sabes cuál es tu término en la vida” (639). La poeta muestra su falta de esperanza de la valoración de la poesía femenina por parte de los lectores y los críticos.
- ¹³ El contexto en el que vivía la poeta influía mucho en sus posibilidades creativas. Así se queja Coronado en una carta a Hartzenbusch: “Nada más opuesto a la educación literaria que el pueblo en donde yo recibí mi educación [...]. Mi pueblo opone una vigorosa resistencia a toda innovación en las ocupaciones de las jóvenes, que después de terminar sus labores domésticas, deben retirarse a murmurar con las amigas y no a leer libros que corrompen la juventud” (Pérez González, “La condición femenina” 290). En esta cita Coronado hace referencia a la murmuración de las mujeres, que como vemos en “La poetisa en un pueblo”, tuvo que sufrir. Debido a su función de continuadora de la familia y baluarte de las tradiciones del hogar, la mujer es la que más agresividad muestra en los ataques a la poeta.

- ¹⁴ Coronado considera que no se puede negar lo evidente, que las poetisas existen porque necesitan escribir, y por lo tanto no es lógico que los hombres discutan si tienen derecho o no a cantar: “La cuestión de si las jóvenes deben o no dedicarse a hacer versos me parece ridícula. La poetisa existe de hecho y necesita cantar, como volar las aves y correr los ríos, si ha de vivir con su índole natural, y no comprimida y violenta” (Torres Nebrera 50).

Obras citadas

- Bécquer, Gustavo Adolfo. "Cartas literarias a una mujer". *Rimas y declaraciones poéticas*. Eds. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid: Espasa-Calpe, 1993. 225-49.
- Bieder, Maryellen. "Gender and Language: The Womanly Woman and Manly Writing". *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Eds. Lou Charnon-Deutsch y Jo Labanyi. Oxford: Clarendon P, 1995. 98-119.
- Coronado, Carolina. *Poesías*. Ed. Noël Valis. Madrid: Castalia, 1991.
- Ezama Gil, Ángeles. "El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura". 8 Dic. 2004. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78034065322345028644568/p0000004.htm#I_17_>.
- Kaminsky, Amy. "The Construction of Immortality: Sapho, Saint Theresa and Carolina Coronado". *Letras femeninas* 19.1-2 (1993): 1-13.
- Kirkpatrick, Susan. "Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado y Rosalía de Castro: estudios recientes". *Ínsula* 516 (1989): 12-13.
- . "La 'hermandad lírica' de la década de 1840". *Escritoras románticas españolas*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990. 25-41.
- . "Introducción". *Antología poética de escritoras del siglo XIX*. Madrid: Castalia, 1992.
- . "Modernizing the Feminine Subject in Mid-Nineteenth-Century Poetry". *Revista de Estudios Hispánicos* 34 (2000): 413-22.
- . *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: U of California P, 1989.
- Mayoral, Marina. "Las amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos". *Escritoras románticas españolas*. Ed. Marina Bajo Mayoral. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990. 43-71.
- . "El canon a la violeta: Normas y límites en la elaboración del canon de la literatura femenina". 8 Dic. 2004. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78034065322345028644568/p0000005.htm#I_26_>.
- . "Las Románticas". *Ínsula* 516 (1989): 9-10.
- Miller, Beth. "Gertrude the Great: Avellaneda, Nineteenth-Century Feminist". *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*. Ed. Beth Miller. Berkeley: U of California P, 1983. 201-14.
- Pérez González, Isabel María. *Carolina Coronado. Del Romanticismo a la crisis fin de siglo*. Badajoz: Del Oeste, 1999.
- . "La condición femenina en las cartas de Carolina Coronado a Juan Eugenio Hartzenbusch". *Revista de Estudios Extremeños* 48.3 (1992): 259-314.
- Pujol Russell, Sara. "Elementos metapoéticos en la poesía lírica de Carolina Coronado". 8 Dic. 2004. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78034065322345028644568/p0000006.htm#I_33_>.
- Ruiz-Fábrega, Tomás. "Temática feminista en la obra poética de Carolina Coronado". *Kañina* 5 (1981): 83-87.
- Sánchez-Llama, Íñigo. *Galería de escritoras isabelinas: La prensa periódica entre 1833 y 1895*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Simón Palmer, María del Carmen. "Las románticas y la sociedad de su tiempo". *Ínsula* 516 (1989): 19-20.

- Torres Nebrera, Gregorio. "La obra poética de Carolina Coronado". *Obra poética*. Por Carolina Coronado. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1993. 11-93.
- Trevizan, Liliana. "Carolina Coronado y el canon". *Monographic Review / Revista Monográfica* 6 (1990): 25-35.
- Valis, Noël. "Autobiography as Insult". *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Eds. Lou Charon-Deutsch y Jo Labanyi. Oxford: Clarendon P, 1995. 27-52.
- . Introducción. *Poesías*. Por Carolina Coronado. Madrid: Castalia, 1991. 7-41.
- . "The Language of Treasure: Carolina Coronado, Casta Esteban, and Marina Romero". *In the Feminine Mode. Essays on Hispanic Women Writers*. Eds. Noël Valis and Carol Maier. Lewisburg: Bucknell UP, 1990. 246-72.