

Análisis comparativo de la posición social de la mujer en las obras *Eyvah*, de Ahmet Mithat Efendi, y *Lo positivo*, de Tamayo y Baus¹

Leman Gürlek
Universidad de Istanbul
egurlek@istanbul.edu.tr

Palabras clave:

Ahmet Mithat Efendi. Tamayo y Baus. Mujer. Teatro. Posición social.

Resumen:

En la segunda mitad del siglo XIX surgen en la España moderada dramas que se convierten en un punto de referencia para observar los cambios socio- culturales de la sociedad española del momento. El teatro de la alta comedia española se centró en denunciar todos los defectos de la sociedad: la corrupción, la ambición y la infidelidad. La escena se reduce al entorno familiar, que representa una parte de la realidad circundante. Los roles atribuidos al sexo femenino y el papel desempeñado por las mujeres en la sociedad, no dependerá tanto de su diferencia biológica como de su condición social.

Por otro lado vemos que el teatro turco sufre también cambios que se realizan durante la época *Tanzimat* (reforma política y cultural que tuvo lugar a partir del año 1839) y donde cobra una importancia fundamental el contenido informativo y educativo de las obras de teatro dirigidas al público turco/otomano.

En este trabajo se intentará comparar la situación sociocultural de la mujer española con la mujer turca/otomana en la segunda mitad del siglo XIX, a través de dos obras fundamentales: *Eyvah* (1873) de Ahmet Mithat Efendi y *Lo positivo* (1862) de Tamayo y Baus. Mediante estos dos textos intentaremos analizar las semejanzas y las diferencias, las preocupaciones y los conflictos de las mujeres en estas dos sociedades estudiando sus costumbres, sus modos, su aspecto físico y sus valoraciones positivas.

Comparative analysis of the social position of the woman in the literary works *Eyvah* of Mithat Efendi and *Lo positivo*, of Tamayo y Baus

Key Words:

Ahmet Mithat Efendi. Tamayo y Baus. Woman. Theatre. Social position.

¹ Este trabajo ha sido realizado con el apoyo del Instituto de Investigaciones Científicas de la Universidad de Istanbul- Turquía (BEK-23112).

Abstract:

In the second half of the nineteenth century, dramas appeared in the moderate Spain which turned out to be a point of reference to observe the socio-cultural changes in the Spanish society of the time. The theatre of Spanish high-level comedy was focusing on announcing all sorts of deficiencies of the society: corruption, ambition, and infidelity. The scene was reduced to the familiar environment and represented a part of the surrounding reality. The roles attributed to the female and the role performed by women in the society would not depend neither on the biological distinction nor on the social condition of women.

On the other hand we observe that the Turkish theatre also suffered changes during the period called *Tanzimat* (the political and cultural reform realized as of 1839) and the informative and educative contents of the theatrical works addressed to the Turkish/Ottoman public took on a fundamental importance.

We aim to compare in this work the socio-cultural positions of the Spanish women and the Turkish/Ottoman women in the second half of the nineteenth century, focusing on the two fundamental literary works of the time: *Eyvah* (1873) of Ahmet Mithat Efendi and *Lo positivo* (1862) of Tamayo y Baus. We intend to analyse the similarities and distinctions, the preoccupations and conflicts of women in the two societies, studying their traditions, manners, physical appearances and positive evaluations.

Desde los tiempos antiguos se atribuyen a las obras literarias dos funciones: dar placer y educar. Para muchos críticos la obra debe tener estas dos funciones. El número de los críticos que defienden que el arte solo debería dar placer y divertir, fue escaso. Como afirma Berna Moran, «lo que se espera del arte es educar deleitando» [2003: 36]. El drama era sobre todo una escenificación de las costumbres, tradiciones sociales de la sociedad en el teatro. A través de los dramas se pretende averiguar cuáles han sido las características, papeles y opciones atribuidos a las mujeres como sexo y como personalidad. Los roles y opciones atribuidos al sexo femenino y el papel desempeñado por ellas en la sociedad, no depende tanto de su diferencia biológica, sino de su condición social. Es decir que hay una concentración en la actitud de la mujer, en las limitaciones espaciales y sociales y en sus obligaciones como mujer, madre, esposa, hermana, hija en su propio hogar y en su entorno social. Por otro lado vemos que la clase social a la que pertenece, su comportamiento psicológico y su personalidad son atribuciones que marcan su vida –familia, matrimonio y/o hijos– y su



trabajo- obligaciones y responsabilidades. El rol de la mujer que es depende de su condición social se razona según Catherine Jagoe con estas palabras:

El hombre es reflexivo, analizador; la mujer imaginativa.

En el primero obra principalmente la razón, la conciencia; en la segunda, el sentimiento, el afecto. El primero es excepcionalmente apto para la vida pública, para la vida de relación, para el comercio social; la segunda es, por esencia, el ángel del hogar [1998: 30].

El drama del siglo XIX, que actualmente se ve como valor documental o de época, contiene una relación con el marco histórico-social y los escritores se convierten en los portavoces que presentan los anhelos de su época -dependiendo de la ideología de los escritores-, los escenarios se transforman en plataformas y los personajes en oradores. La mayoría de las veces, el teatro servía tan solo para difundir las «buenas costumbres».

El teatro «moderno» turco no floreció hasta la época denominada *Tanzimat*² Esta época dio paso a una necesidad de desarrollar la vida social según las normas occidentales. Esta reforma no significó solo una renovación en asuntos militares, sino en todos los estamentos de la vida social. Se notó sobre todo la influencia de las leyes francesas que declaraban la igualdad de todas las personas ante la ley. El período del *Tanzimat* representa también la presión de los países occidentales sobre los otomanos para mejorar los derechos de las minorías en el Imperio.

Los primeros teatros en Turquía fueron creados por empresarios italianos y franceses pues todavía había solo un pequeño grupo interesado en el teatro occidental y en sus representaciones. Por ser una diversión cara y como la mujer turca no podía estar sobre el escenario, el teatro turco tardó en desarrollarse. Los actores eran artistas armenios adaptados a la vida turca. La primera mujer turca musulmana que estuvo en la escena fue Afife

² Tanzimat: Reforma política del año 1839. El decreto imperial *Tanzimat* es un documento oficial que inició la occidentalización en el Imperio Otomano. El desarrollo cultural, social, político y literario se aceleró a partir del año 1840 y siguió hasta los finales del siglo XIX. Al mismo tiempo dio la posibilidad de conocer obras literarias de esta «nueva» civilización [Gökçek, 2006:8].



Jale³ en 1919 con el drama *Yamalar* (Remiendos). El primer teatro otomano medio oficial se fundó en 1867 y siguió funcionando hasta que en el año 1884, el sultán Abdülhamit II lo mandó cerrar y lo hizo derribar a causa de un drama de Mithat Efendi, *Çerkez Özdenler*, que provocó «deseos de libertad».

El novelista, dramaturgo y cuentista del período del *Tanzimat*, Ahmet Mithat Efendi nació en Estambul en 1844 y fue considerado como uno de los escritores que conocía de cerca el teatro tradicional popular. Orhan Okay menciona que Ahmet Mithat Efendi era una de los escritores que tenía una gran cantidad de lectores, no solo por su fama, sino por su estilo, su valor literario y su técnica narrativa [2002:130]. Pero la intención de este escritor no era tanto una preocupación estética o literaria, sino la de escribir con una visión más social. Es decir cubrir las necesidades de la sociedad turco-otomana para poder formarla en los asuntos menos tratados hasta ese momento. Los dramas servían al mismo tiempo para poder desarrollar y modernizar una sociedad con un alto porcentaje de población analfabeta. En lugar de mostrar a sus personajes dentro de una serie de largos discursos prefiere colocarlos en un ambiente relajado y divertido. El autor, que nunca se aleja de la sociedad en la que vive, refleja los cambios en la forma de pensar y en la manera de vivir. Estos cambios también influyen en la vida de la mujer turco-otomana. El valor, la educación, la formación y la posición de la mujer en la familia eran los temas fundamentales tratados en sus obras.

También trató otros temas como el de la patria y la importancia de la libertad, el de la familia y el matrimonio, la religiosidad y las falsas creencias, así como los problemas causados por la incorporación de las ideas occidentales en la vida social. Como afirma Okay, después de la época

³ A pesar de que la escena se prohibió para las mujeres musulmanes y se aceptó como pecado, la artista estuvo sobre el escenario con el seudónimo Jale. Obtuvo el papel con solo diecisiete años a causa de la huida de una artista armenia al extranjero. Jale tuvo que escaparse muchas veces del escenario por las batidas de policía. En 1923, Mustafa Kemal Atatürk promulgó una ley que permitió a las mujeres actuar en el escenario. Ella murió muy joven, a los treinta y nueve años por problemas de salud y problemas psicológicos.



Tanzimat, una de las instituciones que sufrió mayor cambio era la familia, donde se percibía una oposición excesiva entre el occidente y oriente. La comparación/la oposición de la mujer occidental y oriental se convirtió rápidamente en un tema primordial donde se analizaba a la mujer y a la familia otomana. Ahmet Mithat Efendi, en lugar de criticar esta oposición entre las mujeres, intentó buscar una síntesis, analizando y comparando la posición de la mujer occidental [1991:159-160]. Por un lado, como hombre inmerso en la sociedad otomana, no aceptaba la igualdad total entre la mujer y el hombre, al verlos también fisiológicamente distintos, pero por otro lado defendía que la mujer recibiera el respeto que merecía en la sociedad. Según el crítico Kurnaz, Ahmet Mithat sostenía que si se le hubiera dado a la mujer turca todos los derechos que ofrece el islam entonces no se habrían sentido los efectos negativos del feminismo en la sociedad otomana [1991:35]. En su obra *Eyvah* publicada en 1873 vemos como la poligamia era todavía un tema bastante presente en aquella época, ya que el islam permite a los hombres casarse con dos o más mujeres al mismo tiempo. Según Kurnaz, en esa obra nuestro autor nos muestra que la poligamia causa problemas esenciales que perjudican el matrimonio. Para la felicidad y el buen funcionamiento de un matrimonio, solo el amor no es suficiente. La mujer debe conocer sus responsabilidades como madre y esposa [1991:39].

Eyvah (1872) es una obra en cinco actos y dieciocho escenas. En esta obra actúan ocho personajes en dos espacios interiores: la casa de doña Sabire y la casa de doña Leyla. Don Meftun, el protagonista, está casado con dos mujeres y tiene dos casas. La primera mujer, doña Sabire, es una mujer muy celosa y no soporta siquiera que su marido hable de otras mujeres. La primera escena empieza con una partida de backgammon (chaquete/tablas reales) jugada por nuestra pareja y en la que ambos han fijado una condición: si gana doña Sabire entonces don Meftun no volverá a hablar más sobre otras mujeres; pero si gana don Meftun entonces doña Sabire deberá dar a su marido el permiso para que pueda casarse con otra mujer. Doña Sabire gana pero lo que no sabe es que don Meftun ya está



casado con otra. El padre de doña Sabire, don Rifat, se da cuenta de la situación y pide a su yerno que se divorcie de su hija. Baştürk afirma que don Rifat, representa un personaje bastante «tolerante» que no reprueba a su yerno, le tolera y procura entenderle [2015:119]. Este divorcio causa una enfermedad mortal en doña Sabire. Ella, antes de morir quiere ver por última vez a su ex-marido para pedirle como último deseo que se divorcie también de su segunda esposa, doña Leyla, este se divorcia y poco después muere doña Sabire con lo que finalmente don Meftun se queda sin nada y sin ninguna esposa.

En el primer acto de la primera escena, don Meftun llega a casa quejándose de las mujeres y diciendo que ellas son las culpables y las causantes de la poligamia señalando que: «La culpa es de las mujeres que dejan actuar a los hombre como monos ridículos y se ríen de ellos para finalmente darles una esperanza» [Enginün, 1990:17]. Este argumento causa el enfado de su mujer Sabire respondiendo que: «Ya basta con tus quejas. Como si cada noche no entendiera que éste sería tu deseo» [1990:17]. A don Meftun le gusta hacer enfadar a su esposa insinuándole su deseo de querer casarse por segunda vez, sabiendo que doña Sabire es una mujer muy celosa. Don Meftun que se ha casado a escondidas y oculta a su primera esposa su segundo matrimonio no se siente culpable. Culpa de su pecado al destino por haberle hecho amar a dos mujeres al mismo tiempo, y no haber podido controlar su actitud ante el encanto femenino. Dejó atraerse y arrastrarse de la pasión amorosa. Según don Meftun las mujeres no deberían exagerar tanto con sus sentimientos, ser más tolerantes y no comportarse con tanta aprensión. Como afirma Bourdieu, las emociones corporales causan perjuicios desfavorables [Bourdieu:10]. Doña Leyla, comparada con doña Sabire, parece una mujer mucho más humilde y tolerante pero tampoco acepta la poligamia. Para conocer realmente el pensamiento de su marido insiste en saber si don Meftun la quiere tanto como ella a él. Mithat presenta a don Meftun con un carácter bastante débil al romper a llorar para convencer a su segunda esposa de la sinceridad de su amor por ella. La



debilidad prosigue cuando el suegro de don Meftun llega a la casa de doña Leyla para pedir el divorcio de su hija. El padre ve la poligamia como una cosa normal pero exige una decisión firme de su yerno sabiendo al mismo tiempo defender los derechos de su hija para poder casarla otra de nuevo. Pero don Meftun se ve a sí mismo como un «esclavo, siervo y súbdito de Leyla y Sabire» [1990: 30] e insiste en que no puede abandonar a ninguna de las dos. Él no acepta que su primera mujer se case después del divorcio con otro, señalando que «¿Y qué pasa si me he casado con dos mujeres? ¿No es ése acaso el deseo de Dios? Podría haberme casado con cuatro mujeres al mismo tiempo. A ninguna he dejado desnuda, a ninguna le he hecho pasar hambre y jamás lo haría» [1990:33]. Esta argumentación es como una confirmación de la condición de la mujer turco-otomana en aquellos tiempos. Es decir que la única obligación de un hombre es mantener y vestir a sus mujeres. En palabras de Bourdieu, «la mujer es más poderosa en la economía del hogar: ahí predomine el derecho del más débil, que el sexo masculino por su naturaleza se siente llamado a proteger y a defender» [26]. Doña Sabire que no acepta que su marido quiere abandonarla busca la solución a sus problemas en la brujería. Su sirvienta también afirma que «no hay que confiar tanto en los hombres» [1990:34]. En el tercer acto, en la primera escena, ella está tan desesperada que acepta incluso las palizas de su marido diciendo: «Le quiero a pesar de todo. Le seguiré queriendo a pesar de sus palizas, a pesar de sus blasfemias y a pesar de querer matarme» [1990:34].

Las mujeres de aquella época viven dependiendo de sus maridos. La muerte del esposo puede perjudicar su vida porque son mujeres que no trabajan y necesitan el sostén económico de un hombre. Doña Sabire que espera la muerte en su lecho pide que venga don Meftun. Este presenta un carácter muy frágil y apático al negar que se ha casado con otra y al mismo tiempo esperando que le perdone Sabire todas sus infidelidades, ocultaciones y debilidades. Doña Sabire quiere vengarse de su ex-esposo pidiéndole que escriba una carta-libelo a doña Leyla para declararle el



divorcio. Al final muere Sabire y Leyla no es ya su esposa con lo que queriendo dos se queda sin ninguna. Ahmet Mithat Efendi concluye su obra con un mensaje moral llamando la atención sobre el factor destructivo de la poligamia (en este caso bigamia) y sobre el destino desgraciado del hombre codicioso y ambicioso. La acción y la solución del problema se desenvuelven en un espacio cerrado, la casa, que representa los valores de la familia.

Mirando hacia España vemos como el teatro sirve también para evidenciar las preocupaciones, los conflictos, las costumbres, los modos y formas de vida, los aspectos físicos, así como las virtudes y defectos de la sociedad española, sobre todo de la clase burguesa. Según Víctor Cantero García, «los autores comprendieron que la escena contemporánea debe ser un espejo de la vida social donde la figura del autor queda pospuesta a las imágenes de la acción que refleje» [2001:166]. La obra de Tamayo y Baus *Lo positivo* (1862) que se publicó diez años antes de la obra de Ahmet Mithat Efendi también tiene como asunto primordial dar un mensaje de tono moralizante. La época que reproduce la obra es una España moderada y conservadora bajo el reinado de Isabel II. Su intención esencial no es pintar/describir la vida real, sino «el retrato moral del hombre» y según Tamayo y Baus «ni todo lo que es verdad en el mundo cabe en el teatro» [1947:1136]. Tamayo y Baus nació en 1829 y es uno de los mejores representantes de la alta comedia de su época. Tamayo y Baus dotó a sus personajes, que encarnan partes de la sociedad, con una característica llamativa, y como afirma Díez Taboada, el teatro de Tamayo y Baus

trata de revelarnos las pasiones inconfesables de los personajes, los intereses ocultos que mueven a la sociedad. Su teatro se preocupa por el hombre en la sociedad, disminuyendo la distancia entre la literatura y la vida, entre el teatro y el espectador [1997:406].

Su obra *Lo positivo* tiene tres actos y cada acto consta de ocho escenas. Se puede decir que *Lo positivo* es una obra que contiene ideas pre-realistas que



conlleven un sentido de irónica protesta. Vemos a Cecilia, la protagonista, una mujer que busca contraer matrimonio por interés que se une al deseo de su padre, don Pablo, que ve en el matrimonio económico algo «positivo», símbolo del materialismo, dominante en la sociedad. Pero al final Cecilia renuncia al dinero, convencida de que «el espíritu es superior a lo material» [Ferrerías y Franco, 1989:80]. Toda la obra transcurre en un espacio interior, en la casa de don Pablo, padre de Cecilia. La primera escena del primer acto se abre con un soliloquio del protagonista Rafael recién vuelto de Marruecos, que confiesa sus sentimientos hacia su prima Cecilia. Ya desde el primer momento la obra se centra en el tema fundamental de la época: contraer matrimonio con un adinerado. Rafael, pobre y sin esperanzas, dibuja a Cecilia «muy linda está» [Tamayo y Baus, 1930:3], pero conoce también sus defectos diciendo «como siempre, tan aficionada a lucir y tan prendada del dinero» [1930:3]. El personaje femenino, envenenado del «maldito dinero», es trazado como el de la hija perfecta, que obedece a su padre y al hablar con Rafael sobre su futura boda, menciona la importancia que el dinero tiene para ella:

CECILIA. Que tengo un predendiente.
 RAFAEL. ¡Dios mío!
 CECILIA. Y papá quiere casarme.
 RAFAEL. ¿Y tú?
 CECILIA. [Con alegría] ¡Es rico!
 RAFAEL. ¡Ah, es rico!
 CECILIA. ¡Por supuesto! ¿Había yo de casarme
 con un pobre? [1930:5]

El marqués, otro tío de Rafael, al enterarse que su sobrino está enamorado de Cecilia, critica también la superficialidad de la mentalidad del momento, en relación al dinero. La nobleza y la aristocracia han sido sustituidas por la burguesía y el poder del dinero. Las mujeres ya no solo corren detrás del linaje, de un rango mejor en el estamento social, sino que buscan sobre todo el dinero de los hombres de negocios y el de los nuevos ricos hacendados.



Rafael exalta dos valores opuestos en Cecilia. Por un lado es un «ángel» como debía ser la mujer de aquella época, y por otro lado es hechicera, atribución que se da a una mujer soltera que tiene suficientes atractivos como para captar la voluntad de un hombre con intención de «cazarle». En la quinta escena del primer acto, cuando hablan Cecilia y Rafael sobre su futura boda, Cecilia muestra rasgos de ser una mujer tan obsesionada, que vincula todo al dinero, y que no le importa el aspecto físico de su pretendiente, ni su verdadero carácter al decir:

CECILIA. Papá dice que un matrimonio es ni más ni menos que una especulación como otra cualquiera[...]
 RAFAEL. ¿Es persona estimable?
 CECILIA. ¡Estimabilísima: tiene dinero!
 ¿Qué más ha de pedírsele a un novio?
 Tiene dinero, y esto es lo positivo [1930:15].

Al declarar Rafael el amor que siente hacia ella, Cecilia sufre una transformación, recobrando su «verdadero carácter» y empieza a «pensar». La confianza que le da amar y sentirse amada la convierte en una mujer mejor, mucho más responsable y decidida, en un «ángel del hogar», al lado de su padre, de su hermano y de su amante. Ahora es ella la que se sacrifica por su amor a Rafael para complacerle diciendo: «Quiero quedarme pobre para dar gusto a Rafael» [1930:60]. La generosidad de Rafael le convierte al final en un ser victorioso: sobre Cecilia, el dinero y la felicidad. Como afirma el marqués al final, «a veces la caridad y la gratitud suelen dar resultados muy positivos» [1930:65].

Tamayo y Baus concluye la obra con un mensaje religioso a través del que pretende demostrar, como autor de una cierta postura moral, «una defensa ante el aumento de la corrupción y la inconsistencia de su sociedad» [Gíes, 1996: 341]. Pero su excesiva preocupación por dar una lección moral trae como consecuencia una solución simplista, una simplificación brusca y forzada de las realidades en conflicto, es decir, como en las historias para niños, hace triunfar a los buenos sobre los malos. Se aleja de la «realidad



circundante» reflejando una «realidad torcida». Como hemos visto en la obra de Ahmet Mithat Efendi también aquí, tanto la acción como la solución de los problemas se realizan en un espacio cerrado, en su propio hogar, que simboliza al mismo tiempo los valores y la unión familiares.

Al concluir podemos decir que Cecilia, comparada con las dos protagonistas turcas Sabire y Leyla, se comporta según el reglamento/orden de la sociedad, y no actúa como Sabire según sus propias decisiones y convicciones. Desde el principio se le atribuye una característica negativa como es la de estar enamorada del dinero. Mientras tanto Sabire se nos muestra como exageradamente celosa y manipulante. A pesar de la transformación de Cecilia en un «ángel del hogar» y la evolución material del personaje, que son rasgos que corresponden a las expectativas del espectador, no reflejan ninguna profundidad verdadera. La indecisión/vacilación que muestra Cecilia se debe a la debilidad de su carácter. Sabire, a diferencia de Cecilia, tiene un carácter fuerte, decidido. Es tan ambiciosa que busca, antes de morir, vengarse del marido, por haber tenido una segunda esposa, y lo consigue. Cecilia es víctima de las estrictas reglas de la sociedad española mientras que Sabire sabe manejar su propio destino y no se somete a los mandatos del islam que permiten cuatro mujeres a un hombre. Al mismo tiempo es rebelde y no se deja convencer por sus padres para aceptar sin más el divorcio. Cecilia, sin embargo, se deja influir por distintas personas antes de tomar su decisión definitiva.

Para criticar la poligamia Ahmet Mithat Efendi se sirve de mujeres decididas y fuertes mientras que Tamayo y Baus critica el matrimonio realizado por intereses económicos utilizando una mujer más bien débil e indecisa. Esta debilidad de la mujer española es como una condición disminuida que el mundo social asigna a las mujeres de aquella época, mientras que la fuerza de las mujeres turcas consiste en las conductas debilitadas de los hombres.



BIBLIOGRAFÍA

- BAŞTÜRK, Mehmet, «Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatrolarında Değerler», en *Journal of Values Education*, 2015, vol.12, pp.105-140.
- BOURDIEU, Pierre, *La dominación masculina* [en línea], <http://book4you.org/book/783611/929306.pdf>, [consultado el 28-5-2017], 1-44.
- CANTERO GARCÍA, Víctor, «Tomás Rodríguez Rubí y el drama histórico de intención política: estudio y consideraciones sobre un subgénero dramático de claro alcance social», *Cuaderno de Investigación y Filología*, 2001, núm. 27-28, 157-184.
- DÍEZ TOBADO, Juan María, «Características y evolución de la alta comedia. Adelardo López de Ayala y Manuel Tamayo y Baus», en *Historia de la Literatura Española, Siglo XIX (I)*. Coordinador Guillermo Carnero, Madrid, Editorial Castalia, 1997.
- ENGİNÜN, İnci, *Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatroları*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1990.
- FERRERAS, Juan Ignacio y FRANCO, Andres, *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1989.
- GÍES, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, 1996.
- GÖKÇEK, Fazıl, *Osmanlı kapısında büyüme*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.
- JAGOE, Chaterine, «La misión de la mujer», en *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria, 1998, pp.21-54.
- KURNAZ, Şefika, *Cumhuriyet öncesi Türk Kadını (1839-1923)*, Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, 2.Baskı, 1991.
- MORAN, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.



OKAY, Orhan, «Ahmet Mithat», [en línea] en Vesika-lık, <http://www.earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui>, [consultado el 25-2-2017], 129-136.

_____, *Batı Medeniyeti karşısında Ahmet Mithat Efendi*, Ankara, MEB Yayınları, 1991.

TAMAYO Y BAUS, Manuel, *Lo positivo*, Madrid, Prensa Moderna, 1930.

_____, «Discurso leído ante la Real Academia Española» (1858), en *Obras completas de Tamayo y Baus*, Madrid, Ediciones FAX, 1947.

