



5-2017

MUJER, TRADICIÓN Y CONCIENCIA HISTÓRICA EN GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Ana Lydia Barrios

University of Tennessee, Knoxville, abarrios@vols.utk.edu

Recommended Citation

Barrios, Ana Lydia, "MUJER, TRADICIÓN Y CONCIENCIA HISTÓRICA EN GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA." PhD diss., University of Tennessee, 2017.
https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/4441

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Doctoral Dissertations by an authorized administrator of Trace: Tennessee Research and Creative Exchange. For more information, please contact trace@utk.edu.

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Ana Lydia Barrios entitled "MUJER, TRADICIÓN Y CONCIENCIA HISTÓRICA EN GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA." I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

Óscar Rivera-Rodas, Major Professor

We have read this dissertation and recommend its acceptance:

Michael Handelsman, Nuria Cruz-Cámara, Jacqueline Avila

Accepted for the Council:

Dixie L. Thompson

Vice Provost and Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

**MUJER, TRADICIÓN Y CONCIENCIA HISTÓRICA
EN GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA**

A Dissertation Presented for the
Doctor of Philosophy
Degree
The University of Tennessee, Knoxville

Ana Lydia Barrios
May 2017

Copyright © 2017 by Ana Lydia Barrios
All rights reserved.

DEDICATORIA

A mi esposo, Dagoberto Barrios
A mis hijos, Liliana, Josué, David y Adriel Barrios

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi gratitud a todos los profesores, colegas, amigos y familiares que me han brindado su apoyo durante los años de estudios doctorales. Gracias a mi esposo y a mis hijos, a quienes he dedicado esta tesis doctoral, por comprender la magnitud del trabajo de investigación y por mostrar siempre un interés genuino. Gracias a mis padres, Pedro y Anita Rodríguez, por ser ejemplo de curiosidad intelectual y determinación.

Gracias al Dr. Óscar Rivera-Rodas, quien ha sido un profesor, guía y consejero insuperable durante estos años, y a quien debo una visión más amplia y justa de la vida. ¡Qué privilegio acceder a su vasto conocimiento y experiencia, y cuánto he disfrutado y aprendido en sus clases así como en nuestras discusiones académicas!

Gracias a la Dra. Nuria Cruz Cámara por su valiosa contribución y una revisión esmerada de este trabajo. Gracias al Dr. Michael Handelsman por enriquecer las ideas aquí presentadas con sus oportunos comentarios. Gracias a la Dra. Jacqueline Ávila por participar con entusiasmo en la defensa de esta tesis doctoral. Gracias a la Dra. Dolly Young por darme el mejor ejemplo de dedicación y esmero en la enseñanza. Gracias al Dr. Luis Cano por la excelencia en impartir sus clases, las cuales impulsaron mi pensamiento crítico. Gracias a la Dra. Ann Jefferson por compartir su perspectiva histórica y social de Latinoamérica y por su valiosa amistad.

Gracias a quienes contribuyeron a que la vida académica de posgrado fuera más liviana e interesante: a mi fiel amigo Leonel Glees por su ayuda y apoyo incondicionales, y a mis apreciadas colegas Ángela Pérez del Puerto y Andrea Perales Fernández de Gamboa. Gracias a todos los que me han dado aliento para llevar este trabajo de investigación hasta el final.

ABSTRACT

This dissertation studies the historical consciousness in the literary production of Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814, Cuba – 1873, Spain). The numerous novels, plays, and legends, as well as articles written by her, display an array of female characters selected from history, traditions, and the Bible. This focus of women undoubtedly shows the author's concern with the condition of women in society, which transcends her own time and place in history, nineteenth century Spain, as her stories attempt to establish a connection between herself and her readers, and women of different times in history. In doing so, Gómez de Avellaneda's characters demonstrate that in the legacy and continuity of the cultural, political and religious institutions and traditions of the past, the present condition of women in society can be explained, questioned, and confronted. Understanding the past becomes, in her stories, a powerful tool in exposing and combating antiquated and even barbaric practices that subjugate women, and that have been perpetuated in society, with devastating results. In today's world, where women continue to face social inequalities and even violence, despite the gains made in education, health, and even political power, the host of female characters in the works of Gómez de Avellaneda continue to be relevant for the twenty first century readers. This dissertation demonstrates the lasting impact of the author's literary work and its implications for women in society, even today.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|--|---------|
| INTRODUCCIÓN | 1-24 |
| | |
| CAPÍTULO 1: | |
| LEYENDA Y CONCIENCIA HISTÓRICA | 25-55 |
| Importancia de la leyenda | 25-26 |
| La condición femenina medieval | 26-30 |
| La leyenda y su reescritura | 30-32 |
| Versiones y revisiones textuales | 33-38 |
| La narradora y el tiempo en el relato | 38-41 |
| El personaje femenino | 41-45 |
| El personaje masculino romántico | 45-48 |
| Propuesta de un modelo masculino | 49-50 |
| La problemática del trovador | 50-55 |
| | |
| CAPÍTULO 2: | |
| LA MUJER EN EL CONTEXTO MEDIEVAL | 56-76 |
| La imaginación gótica | 56-66 |
| El medievalismo en el romanticismo | 67-76 |
| | |
| CAPÍTULO 3: | |
| LA MUJER EN LA TRADICIÓN HISTÓRICA | 77-101 |
| Del relato oral al relato literario | 77-92 |
| Entre el relato histórico y el relato literario | 92-101 |
| | |
| CAPÍTULO 4: | |
| LA MUJER Y EL RELATO FANTÁSTICO | 102-126 |
| El mito de la Virgen de Lourdes | 102-109 |
| La creación de la ondina | 109-118 |
| El mito de la mujer fatal | 118-121 |
| Estructura del relato y discurso de los personajes | 121-126 |

| | |
|---|----------------|
| CAPÍTULO 5: | |
| PASIONES Y TRAGEDIA | 127-152 |
| El debate histórico de las pasiones humanas | 127-133 |
| El argumento trágico del drama | 133-143 |
| Estructura y personajes | 143-152 |
| | |
| CAPÍTULO 6: | |
| HISTORICIDAD, ROMANTICISMO Y RELIGIÓN | 153-176 |
| Historicidad del relato dramático <i>Saúl</i> | 153-163 |
| El romanticismo en la obra | 163-170 |
| El sentido religioso de la obra | 170-176 |
| | |
| CONCLUSIÓN | 177-186 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA | 187-198 |
| | |
| VITA | 199 |

INTRODUCCIÓN

Las escritoras del siglo XIX se enfrentaron a los modelos sociales y literarios imperantes en la época, producto de las fuerzas culturales e históricas masculinas que marginaban a la mujer; iniciaron así una lucha por la emancipación social de la mujer, y reclamaron su lugar en la producción literaria de sus países y en el momento histórico en que vivían. Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba, 1814-España, 1873) ocupa un lugar prominente entre las escritoras decimonónicas, tanto en España como en América. Su extensa obra literaria es representativa de la estética romántica y revela el espíritu de la época por los temas que trata así como por su expresión artística. Ávida lectora desde muy joven y conocedora de obras de escritores románticos franceses e ingleses, de las historias de Walter Scott y aún de las primeras novelas de Jorge Sand, resuelve dejar la villa de Puerto Príncipe en Cuba, donde había nacido, y viajar a España donde espera realizar su vocación de escritora, según el crítico e historiador literario Emilio Cotarelo y Mori (15). Desde 1838, año en que ve publicados sus versos por primera vez en la revista *El Cisne*, hasta poco antes de su muerte, escribe y publica incansablemente, dejando una rica creación literaria que abarca todos los géneros.¹

Las numerosas novelas, leyendas y obras de teatro así como los artículos escritos por Gómez de Avellaneda colocan a la mujer en el centro de su obra, develando una serie de personajes femeninos que la escritora selecciona de la historia, las tradiciones y la Biblia. Este

¹ “*El Cisne*, revista literaria semanal, que principió justamente en junio de este año de 1838, en que vino la

enfoque en la mujer muestra la preocupación de la autora por la condición social de la mujer, preocupación que trasciende su propio tiempo y lugar en la historia. Sus relatos buscan establecer conexiones entre la mujer de su tiempo y las mujeres de otras épocas. Los personajes femeninos de la escritora demuestran que en el legado y la continuidad de las instituciones y tradiciones sociales, culturales y políticas, la condición de la mujer en la sociedad hoy en día puede ser explicada, cuestionada y enfrentada. Entender el pasado en las obras de Gómez de Avellaneda se convierte en una herramienta para exponer y combatir las prácticas anticuadas que subyugan a la mujer y que han sido perpetuadas en la sociedad moderna, con resultados devastadores.

Los escritores románticos invocaron el mundo histórico, ahondando en las raíces de los pueblos, en las tradiciones, los mitos y el folclore, con el objetivo de comprenderse a sí mismos por medio de una búsqueda en el pasado. Conscientes de que la modernidad había derrumbado muchas de las certezas de la tradición, se volvieron al pasado, según comenta el escritor y filósofo alemán Rüdiger Safranski (1945): “se comienza a poner en duda que el progreso traiga siempre lo mejor. ¿No podría radicar éste más bien en lo más antiguo y primitivo? En cualquier caso, cuando oscurece el futuro iluminado, se oye mejor la voz del pasado” (52). En particular, los románticos se volvieron al pasado medieval en procura de la sensibilidad que creían ver sofocada por el racionalismo de la Ilustración.² El pensamiento racionalista de la modernidad trajo consigo el desencanto y el desamparo metafísico del cual los románticos intentaron escapar mirando con nostalgia hacia la cristiana Edad Media (Safranski 118). El escritor e historiador colombiano Germán Arciniegas (1900-1999) afirma: “Paradójicamente,

² Para el filósofo alemán Ernst Cassirer (1874-1945), el historicismo del siglo XIX se apoya en la investigación histórica de la ilustración del siglo XVIII: “El mundo histórico, al que apeló el Romanticismo contra la Ilustración y en cuyo nombre se combatieron sus supuestos intelectuales, se descubrió merced a la eficiencia de estos supuestos, a base de las ideas de la Ilustración.” (222)

para romper las estructuras del presente, el conocimiento positivo del pasado resultaba más sólido que la incierta aventura de un futuro por experimentar. Todo tiempo pasado fue mejor era, también, fórmula revolucionaria” (284-285). No así para Gómez de Avellaneda, cuya búsqueda en la historia no implica nostalgia por el pasado sino un rechazo de los dogmas y tradiciones que subyugaban a la mujer y un constante reflexionar sobre el pasado para entender la vida en el presente. Nuestra autora mira al pasado con el objetivo de crear una conciencia de la historicidad de la condición de la mujer, al acceder a las épocas pasadas por medio de las leyendas, mitos y tradiciones que narra en sus obras. Su labor literaria consiste, en gran medida, en mirar al pasado a través de esas expresiones culturales de las épocas pasadas, desde una perspectiva femenina.

La teoría de la conciencia histórica, propuesta por el filósofo e historiador alemán Wilhelm Dilthey (1833-1911), plantea que la vida puede comprenderse solo desde la historia: “Lo que es el hombre, solo su historia nos lo dice. Es inútil, como hacen algunos, desprenderse de todo el pasado para comenzar de nuevo con la vida, sin prejuicio alguno. No es posible desentenderse de lo que ha sido ... La melodía de nuestra vida lleva el acompañamiento del pasado” (*Introducción a las ciencias* xxv). Esta comprensión de la vida desde la historia no se basa en la historiografía sino que es facilitada por el trabajo cultural de la humanidad, por sus expresiones artísticas, según señala Dilthey. La literatura, en particular, tiene gran importancia para Dilthey porque provee acceso directo y completo a una visión del mundo en el pasado y la expresa de una manera única. Al leer la experiencia de otro ser humano, aunque sus circunstancias históricas hayan sido diferentes, el lector puede volver a vivirla. Esto es posible por la naturaleza humana compartida que, para Dilthey, es el puente que conecta los períodos

históricos. La perspectiva histórica de Dilthey es fundamental en su estudio de las ciencias del espíritu, dentro del cual desarrolla el concepto de conciencia histórica:

Desde la época en que la gente se agrupaba en torno a la hoguera de campaña ... el fuerte interés de los vivientes ha destacado y conservado hechos recogidos del fluir de la vida humana cotidiana ... La historiografía, como arte libre de la narración, abarca solo una parte de ese todo inmenso ... A esto se añade que la sociedad actual vive, por así decirlo, sobre las capas y escombros del pasado; el trabajo cultural decantado en el lenguaje y en la superstición, en la costumbre y en el derecho como ... en cambios materiales que exceden a los testimonios, contienen una tradición que protege de modo inestimable estos testimonios.

(Introducción a las ciencias 33)

El proyecto de una crítica de la razón histórica surge del historicismo de la escuela romántica y de su estudio de diversos pueblos y sus tradiciones, como reconoce Dilthey en un discurso de 1903, en ocasión de su setenta aniversario (*Introducción a las ciencias xv*). Fue a partir de la toma de conciencia del carácter histórico del ser humano que se produjo la conciencia histórica. Adquirir una conciencia histórica es tener una conciencia de la relatividad; es decir, del cambio de las circunstancias históricas y de cómo una visión del mundo da lugar a otra. En este sentido, la conciencia histórica es un concepto de la modernidad, según explica el filósofo alemán Hans Georg Gadamer (1900-2002): “Entendemos por conciencia histórica el privilegio del hombre moderno de tener plenamente conciencia de la historicidad de todo presente y de la relatividad de todas las opiniones” (41). Los relatos de Gómez de Avellaneda muestran esta conciencia de relatividad y ofrecen una interpretación del pasado que parte de su preocupación por la condición de la mujer en la sociedad del presente. Asimismo, esa reflexión sobre el

material de la tradición en sus relatos se proyecta hacia el futuro al proponer nuevas alternativas para la mujer. Este proyectarse hacia el futuro es también un aspecto de la conciencia histórica, como afirma Dilthey: “Porque en el curso de la vida, en el crecimiento desde el pasado y en la proyección hacia el futuro radican las realidades que constituyen el nexo efectivo y el valor de nuestra vida” (xix). Gómez de Avellaneda es consciente de la necesidad de cambio en la sociedad en que vive, donde los tiempos han cambiado pero no necesariamente la condición social de la mujer. Sobre esa conciencia en la obra de Gómez de Avellaneda de que su propio momento histórico es herencia del pasado histórico, y de que esa realidad debe ser superada, la escritora cubana Mary Cruz (1923-2013) comenta muy acertadamente:

La manera de enjuiciar la realidad de su tiempo, la problemática que, bajo una apariencia casi – no completamente – inofensiva, se atrevió a tocar, la hacen contemporánea nuestra, porque todavía no han sido del todo resueltas las cuestiones planteadas por ella y porque su juicio apunta hacia soluciones acordes con lo que hoy empieza a verse como justo, no sin grandes esfuerzos por parte de los afectados por la injusticia social. (ix)

Una buena parte de la obra de la autora refiere el pasado histórico y las tradiciones, evidencia del interés y la importancia suprema que le concede a la historicidad. En estas obras, al igual que en las que tratan temas contemporáneos, la gran mayoría de sus protagonistas son mujeres y aún en las obras protagonizadas por personajes masculinos introduce personajes femeninos que son portadores de un discurso femenino que se enfrenta a la tradición. Las cinco obras dramáticas de la autora reconocidas como tragedias tienen argumentos históricos, como confirma Mary Cruz: “Las tragedias avellanedinas ... son históricas o pseudohistóricas, y su acción se reparte en un espacio aproximado de veinticinco siglos, de acuerdo con el mundo

presentado: *Saúl* (siglo IX a.n.e.), *Baltasar* (siglo VI a.n.e.), *Egilona* (siglo VIII de n.e.), *Munio Alfonso* (siglo XII) y *El príncipe de Viana* (siglo XV)” (xxiv).

Egilona (1844) se remonta a la época de la conquista de la Península Ibérica por los moros. Egilona es la viuda de Rodrigo, el último rey visigodo. En este drama trágico la autora reescribe la historia, dándole el protagonismo a una mujer que es apenas mencionada en los registros históricos. La crítica estadounidense Evelyn Picon-Garfield (1940-2000) declara que Gómez de Avellaneda se apropia de Egilona, una figura histórica marginal, y la convierte en “eje de la balanza entre dos ‘amores’, dos pueblos y dos religiones”, con lo cual subvierte el discurso hegemónico de la leyenda de Rodrigo (94). En el drama, Egilona participa de la política y desempeña un papel en la historia de España. En este personaje femenino, hay también un desafío al modelo de mujer de la época de la escritora, limitada a la esfera doméstica donde debía encontrar la completa felicidad en atender a su esposo y a sus hijos, según afirma la hispanista Susan Kirkpatrick (49).

El príncipe de Viana, estrenada también en 1844, refiere la historia trágica del príncipe Carlos de Viana, quien fue apresado por su propio padre, Juan II de Aragón. Carlos no pudo reinar puesto que murió repentinamente poco tiempo después de ser liberado, en 1461, aparentemente envenenado por su madrastra, Juana de Enríquez (Ruano 31-38). *El príncipe de Viana* representa el final de la vida de Carlos, desde la orden del rey de apresar a su hijo hasta su muerte por envenenamiento. Las intrigas de la reina y el crimen cometido contra Carlos en procura de que su propio hijo, el futuro Fernando el Católico, fuese el heredero, hacen de Juana de Enríquez un personaje femenino deformado por la ambición de poder. La autora así lo reconoce en la dedicatoria de la segunda edición de la obra (1869) a su contemporánea, la escritora española Fernán Caballero (1796-1877), al admitir que prefirió librar al rey del estigma

del parricidio, con el cual ha pasado a la historia, recargando el peso de la maldad en la madrastra. Su reflexión sobre la cuestión de la veracidad en el relato histórico es de especial interés: “En efecto, ¿no debe considerarse condenable el abuso que cometemos los autores cuando, al presentar hechos y personajes que han existido realmente, nos cuidamos menos de la verdad histórica que de los efectos dramáticos?” (*Obras literarias* 2: 67). Lejos de coincidir con la autocrítica de la autora sobre la inexactitud histórica, debe reconocerse que *El príncipe de Viana* es una obra de arte, y no un documento histórico, por más que represente un episodio de la historia. Denunciar la injusticia histórica cometida contra el príncipe Carlos es la preocupación principal en la obra. En guerra contra su propio padre, derrotado, desheredado, encarcelado y desterrado de Navarra, son las circunstancias que lo convierten en una figura trágica, además de las especulaciones en torno a su muerte.³ Es preciso reconocer que en esta tragedia, así como en otras obras de Gómez de Avellaneda, la escritora se coloca del lado del oprimido, y no necesariamente de la mujer, como bien lo expresa Mary Cruz:

Por sí, o por boca de sus personajes, es la voz que protesta, que defiende los derechos burlados, no ya de todas las integrantes de su sexo, sino que involucra también a los hombres oprimidos. Y en esto, contrariamente a lo que se supone, la Avellaneda supera ... algunos patrones feministas para alcanzar una dimensión humana trascendental: un humanismo de buena ley que la coloca a mayor altura moral y estética. (xxi)

Munio Alfonso (1844), la primera de sus tragedias en ser representada, se sitúa en el siglo XII y refiere cómo Nuño Alfonso, alcalde de Toledo, mató a su hija Fronilde para mantener el

³ “El príncipe don Carlos de Viana” (1881), obra pictórica de José Moreno Carbonero (1860-1942), representa al príncipe sentado en la soledad de la biblioteca del convento de Mesina adonde se retiró, habiéndose resignado a su suerte. El príncipe parece pensativo y melancólico, acompañado únicamente de su perro, en un ambiente de estilo gótico. El cuadro se encuentra en el Museo del Prado de Madrid.

honor de su familia y la estabilidad política. En el prefacio de la edición de 1969 la autora admite que Nuño Alfonso no se menciona en la historia general de España pero insiste en que no es creación suya y que cualquiera que busque en las memorias de Toledo encontrará su nombre puesto que fue el décimo alcalde de esa ciudad (5). En efecto, el alcalde Munio Alfonso y el hecho del filicidio aparecen registrados en *La crónica del emperador Alfonso VII*, escrita por un autor anónimo hacia mediados del siglo XII (Lipskey 185). El historiador español Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) cita el relato de la crónica en el contexto de las guerras contra los musulmanes llevadas a cabo cada año por Alfonso VII:

Hasta qué punto esa preocupación imperial interviene en todo momento y está en el ánimo de todos lo dice la trágica historia de Munio Alfonso, que cuando este alcalde de Toledo se vio obligado a peregrinar a Jerusalén en expiación de su horrendo filicidio por honor familiar, el emperador rogó a los obispos que le conmutasen la penitencia por la de combatir a los sarracenos hasta su muerte. (45)

La historia de amor entre Sancho III, el hijo de Alfonso VII, y Fronilde es invención de Gómez de Avellaneda puesto que tanto la crónica referida como el libro de Rodrigo Mendez y Silva, en el cual se basa la escritora para casi todo el argumento, registran que Munio Alfonso mató a su hija al hallarla concertando con un joven. Es alrededor de este hecho histórico que giran los acontecimientos trágicos, independientemente de que Munio haya sorprendido a Fronilde con Sancho III o con cualquier otro hombre. Se juzga duramente a través de la tragedia de esta familia la situación de la mujer como responsable del honor, especialmente en vista de la inocencia de Fronilde. En el horror que experimenta el espectador cuando el padre ejecuta a su hija inocente se produce la catarsis. El rechazo de esas prácticas arcaicas de defender el honor llama la atención del espectador a la continuidad de las expectativas de una sociedad que busca

controlar la sexualidad de la mujer colocando sobre ella la responsabilidad de proteger la honra de la familia. En esta tragedia, como en las mencionadas anteriormente, la conciencia histórica es despertada al mirar al pasado y establecer conexiones con el presente, así como proponer cambios para el futuro. En ellas “reflejó su impulso de futuro al denunciar males pasados y presentes en su momento” (Mary Cruz xxiii). *Munio Alfonso* es prueba, como afirma la autora en el prefacio a la segunda edición, “que la edad media ... podía suministrar argumentos y caracteres no menos dignos de la tragedia que los rebuscados todavía en las historias de los antiguos Griegos y Romanos” (*Obras literarias* 2: 3).

No obstante su interés por la época medieval, escogió también argumentos de la historia antigua para sus tragedias *Saúl* (1849) y *Baltasar* (1858). En estas dos obras reescribe la historia del Israel antiguo, partiendo de los relatos bíblicos. En *Baltasar* denuncia la tiranía y la opresión del pueblo judío por un rey pagano, y en *Saúl*, revela un conflicto entre el poder religioso y el poder político. Estos temas, aunque tratados desde aquellos contextos históricos de la antigüedad, expresan las preocupaciones de la autora por los asuntos sociales, religiosos y políticos de su siglo. Por un lado, era consciente de que la esclavitud continuaba vigente en Cuba, que seguía bajo la dominación española, una situación que la escritora no veía resuelta. Por otro lado, la influencia y el poder que había perdido la iglesia, gracias al racionalismo y liberalismo de la modernidad europea, se habían impuesto nuevamente en España en las Cortes de Cádiz (1810-1812) y fueron ratificados por el Concordato de 1851 entre España y la Santa Sede (Artola 121). En el ámbito social, la iglesia mantenía el control sobre la moral de la mujer y predicaba la domesticidad, una ideología que se apoyaba principalmente en dos libros que habían sido escritos en el siglo XVI, *De la instrucción de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives, publicado en 1523 y *La perfecta casada* de fray Luis de León, publicado en 1583. Por eso en

estas dos tragedias bíblicas Gómez de Avellaneda crea personajes femeninos que desafían los modelos impuestos por el discurso masculino de su época. Elda y Micol no son representadas en la esfera doméstica. Son mujeres valientes y decididas y muestran un espíritu de independencia, a pesar del medio restrictivo en que se desenvuelven.

Mary Cruz concluye que el antiguo pueblo judío de *Baltasar* “es el pueblo cubano del momento en que fuera escrita; Rubén, el esclavo ... a quien se priva de todo derecho, hasta de la vida; y Elda, la mujer, sin más *status* en la sociedad que el ser ‘objeto de culto’ (la virgen venerada, futura esposa paridora y sumisa) u ‘objeto de placer’ (la hembra), pero en ningún caso con posibilidad de ser considerada *persona*” (xvii). Los discursos sociales y políticos en estas dos tragedias refutan las críticas que señalan la falta de compromiso de Gómez de Avellaneda con la causa independentista de Cuba, así como la crítica de no comprometerse con la causa de la mujer en España.⁴ Los argumentos, temas y personajes son clara evidencia de su compromiso con la libertad, la igualdad y la justicia social, no solo de la mujer sino de los marginados por el discurso hegemónico de su tiempo. Por ese espíritu de lucha reflejado en su obra Mary Cruz la llama “ese Quijote femenino en arremetida sin tregua contra toda la opresión” (xvii).

En la narrativa también trabaja con argumentos históricos y de la tradición. No se trata de un simple gusto por los temas históricos, como se ha señalado acerca de los escritores de su época, sino que es un proyecto consciente de la escritora, acerca del cual la ensayista y crítica literaria cubana Nara Araújo (1945-2009) afirma: “En un tiempo en que la marginalidad era asunto de interés literario, y en que el romanticismo exploraba el universo de los excluidos y

⁴ Mary Cruz informa que en 1867 se excluyó a la escritora de una antología de poetas cubanos. Gómez de Avellaneda protestó, en cartas que fueron publicadas en los periódicos cubanos *El fanal* y *El siglo*. Al frente de la antología estaba el poeta José Fornaris, quien respondió en *El Occidente* (1868): “Se dijo entonces ... que no habíamos querido dar lugar a la Avellaneda en *La Lira Cubana* por ser adicta a España y a Isabel II.” (xvi) También, en 1973, el crítico cubano José A. Portuondo concluyó que, dada la calidad innegable de la obra de Gómez de Avellaneda, el olvido en que cayó se debió a su falta de compromiso, tanto en desear la independencia de Cuba como en adherirse a la línea de Concepción Arenal (en *Revolución y Cultura* 11: 2-16).

sojuzgados, Avellaneda combatió la hipocresía con enfado y humor, y construyó personajes que ansiaban su liberación en historias de bandidos y esclavos, mantenidas y malcasadas, y artistas” (11). En ese sentido, las tradiciones recogidas por la escritora en sus viajes por tierras europeas son de gran valor. En *La baronesa de Joux* (1844), relata una tradición francesa en la que expone lo arcaico de arreglar e imponer un matrimonio por conveniencia, mostrando sus trágicas consecuencias para la mujer. El horror del encerramiento perpetuo de la protagonista, Berta de Joux, en un calabozo subterráneo del castillo y la violencia y el sadismo del esposo por vengar su honor, niegan cualquier idealismo y añoranza por el pasado medieval. Al mismo tiempo, la autora se propone crear conciencia de que los convencionalismos sociales del pasado y la situación de confinamiento de la mujer en el matrimonio siguen vigentes en la sociedad española del siglo XIX. El argumento de esta leyenda, su riqueza temática y el discurso crítico de la autora se analizan detalladamente en los dos primeros capítulos.

El crítico literario cubano Mariano Aramburu y Machado (1879-1941) inicia su conferencia del 12 de febrero de 1897, que trata de las novelas y leyendas de Gómez de Avellaneda, con una importante reflexión que enmarca la narrativa de la escritora dentro de la teoría de la conciencia histórica:

El arte y la literatura marchan siempre a compás de la civilización, mostrando en bellas formas representativas los elementos característicos de una cultura, reproduciendo en geniales creaciones las ideas predominantes de una época, encarnando en tipos arrancados a la realidad de la vida los sentimientos peculiares de un pueblo ... presentando en todo momento el fiel retrato, la efigie verdadera de lo que constituye, en la inacabable serie de mudanzas y transformaciones que

desarrolla la actividad humana, algo así como el *subtractum* de los tiempos, la histórica esencialidad del progreso. (181-182)

En un recorrido por el norte de España y los Pirineos franceses en el verano de 1859, Gómez de Avellaneda recoge, de la tradición oral de Bilbao, las historias de Toda de Larrea y de Elvira.⁵ Los relatos muestran a estas dos mujeres víctimas del abuso del poder por parte de Fernando el Católico la una y de Don Tello de Trastámara la otra. La relación extramarital del Rey Católico con Toda de Larrea era un asunto conocido, así como el hecho de que María de Aragón, hija ilegítima del Fernando el Católico, fruto de esa relación, llegó a ser abadesa del convento de Madrigal de las Altas Torres. No obstante, desde la perspectiva femenina del relato de Gómez de Avellaneda, es Toda de Larrea la protagonista, y no Fernando el Católico. Por medio de la dolorosa experiencia de Toda se cuestionan las acciones de los Reyes Católicos, independientemente de que hayan seguido el protocolo de la época, el cual exigía el alejamiento de los hijos ilegítimos de la corte y su educación religiosa, en el caso de las hijas.

La tradición de Elvira y Avendaño data del siglo XIV y da cuenta de la rivalidad y la violencia entre las familias nobles en la Vizcaya de aquella época, de la cual fueron víctimas tanto Elvira como su esposo. El relato, que se adelanta a otras fuentes literarias e históricas publicadas posteriormente, revela el sentir popular sobre la injusticia cometida contra esta familia noble de Bilbao. Este sentir es percibido y transmitido por la autora cinco siglos más tarde cuando recibe la tradición de labios de una mujer bilbaína. Como se discutirá en el tercer capítulo, los relatos literarios de ambas tradiciones enriquecen los relatos históricos y se enfrentan a ellos por medio del discurso femenino de la autora.

⁵ Las tradiciones de Toda de Larrea y de “Avendaño y Elvira” aparecen por primera vez en el relato de viaje titulado “Mi última excursión por los Pirineos”, publicado en la sección de folletines del *Diario de La Marina* (1860). Una segunda edición une ambas historias bajo el título “La bella Toda y Los doce jabalíes” en *Obras literarias* (1871).

La historia y las tradiciones de las tierras americanas ocupan un lugar importante, aunque más reducido, en su producción literaria. La leyenda *El cacique de Turmequé* (1860),⁶ es la reescritura de un suceso del siglo XVI en el Nuevo Reino de Granada, registrado en los capítulos XIII y XIV de *El carnero* de Juan Rodríguez Freyle.⁷ Aunque sigue de cerca la crónica, la leyenda de la escritora presenta su propia perspectiva femenina, enfrentándose al discurso hegemónico del historiador. Con el personaje de Estrella, Gómez de Avellaneda subvierte la imagen de mujer monstruosa del discurso masculino del cronista. Según Rodríguez Freyle, Estrella es la causante de todas las dificultades sociales y políticas en la Bogotá del siglo XVI debido a los celos que provoca entre los hombres. Desde este personaje femenino, el cronista arremete contra las mujeres calificándolas de sabandijas y víboras y condenando la pérdida de la virtud. En la reescritura de la leyenda, la autora defiende a Estrella y, aunque la describe linda y sensual, desecha el modelo de la mala mujer. En cambio, atribuye su aburrimiento y búsqueda de aventuras a la falta de educación, y no a una condición natural femenina y pecaminosa. En la versión del cronista, la seducción y el adulterio son siempre culpa de la mujer mientras que en la leyenda de la escritora, se responsabiliza tanto al hombre como a la mujer por sus acciones. Según Cotarelo y Mori “la autora se acomodó a una relación histórica del suceso” sin lograr buenos resultados en las alteraciones a la crónica, y argumenta que más hubiera valido publicar la relación como un documento histórico (354). No obstante, para Picon Garfield, en esta leyenda la autora “emprende una revisión parcial de un episodio de una crónica colonial famosa

⁶ Gómez de Avellaneda escribe esta leyenda en Cuba pero la publica por primera vez en *Obras literarias* (1871).

⁷ *El carnero o conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada* (1636-1638) de Juan Rodríguez Freyle, o Fresle, como aparece en algunas partes de su crónica, es publicada por primera vez en Bogotá en 1859. Para este trabajo se ha consultado la edición de 1926 *El carnero de Bogotá* I: 177-209.

por su misoginia, y en el proceso lo convierte en una leyenda codificada en la que se expone la política de la sexualidad textual” (49).

De gran importancia en *El cacique de Turmequé* es el hecho de que la autora condene la Inquisición. Su postura en cuanto a *la cuestión del tormento* es clara y tajante, y le hace frente en los mismos términos de la doctrina cristiana: “Se hace ... inverosímil que semejante inspiración del infierno haya podido dominar los primeros fervorosos siglos del cristianismo” (*Obras literarias* 5: 264). Gómez de Avellaneda confronta las grandes incongruencias del cristianismo a través de la historia y no vacila en emitir su juicio crítico sobre el fanatismo y la intolerancia. No hay que pensar que la Inquisición era un tema del pasado, sin ninguna relevancia en el momento en que se escribe este relato. A pesar de haber sido abolida definitivamente en la década de 1830 (La Parra López y Casado 192-193), la polémica de la razón o sinrazón de tal institución continuó latente en la historiografía de la España decimonónica, siendo uno de sus más tenaces defensores el historiador y crítico literario español Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912). En su libro *Historia de los heterodoxos españoles* (1880), el crítico defiende la Inquisición y la equipara al espíritu de la nación española:

Pues qué, ¿hubiera podido existir la Inquisición si el principio que dio vida a aquel popularísimo tribunal no hubiese encarnado desde muy antiguo en el pensamiento y en la conciencia del pueblo español? ... Desengañémonos: nada más impopular en España que la herejía, y de todas las herejías, el protestantismo ... y España, que aún tenía el brazo teñido en sangre mora y acababa de expulsar a los judíos, mostró en la conservación de la unidad, a tanto precio conquistada, tesón increíble, dureza, intolerancia, si queréis; pero noble y salvadora intolerancia. (I: 24-25)

Menéndez y Pelayo es una de las voces que se alzaron en el siglo XIX a favor de la intolerancia religiosa. De igual manera se alzaron muchas otras voces en su contra, tanto en la política como en la literatura, y una de ellas fue la voz de nuestra autora en *El cacique de Turmequé*. Esta no fue la única vez que Gómez de Avellaneda se pronunció en contra de la Inquisición sino que en la novela *La velada del helecho o el donativo del diablo* (1849) atacó el “fanatismo religioso – creador del funesto tribunal que osó llamarse *santo*” (*Obras literarias* 5: 46). Algunos años antes, en la novela histórica *Guatimozín, último emperador de Méjico* (1845), la escritora ya se había opuesto a la barbarie del tormento, igualando los sacrificios humanos realizados por los aztecas con las atrocidades cometidas por el tribunal de la Inquisición:

Nosotros, que acabamos de describir con imparcial veracidad y profundo horror, los sacrificios cruentos que deshonoraban la religión azteca ... no olvidamos tampoco que la culta europea inmolaba también víctimas humanas al Dios de amor y misericordia, con tan fanático celo como los bárbaros de Méjico a sus belicosas deidades.” (229)

La novela denuncia, además, la arbitrariedad de la evangelización en América, llevada a cabo junto a la esclavitud, la injusticia y la deshumanización de los indígenas. *Guatimozín* bien puede valorarse como una novela representativa de la conquista española en América por su denuncia de los abusos y las crueldades cometidos contra los nativos americanos. De hecho, Mari Cruz la designa como la primera novela indigenista latinoamericana puesto que defiende los derechos de los indoamericanos contra los conquistadores en un tiempo cuando incluso los hispanoamericanos celebraban la conquista como una hazaña (xxiii).⁸

⁸ Es preciso informar que en *Obras literarias* (1871), Gómez de Avellaneda redujo la novela a un breve relato titulado: “Una anécdota de la vida de Cortés”. Una nota de pie de página aclara: “Esta anécdota, tomada de su novela *Guatimozín*, es lo único que la autora ha querido conservar de dicha obra, suprimida de la presente Colección a causa de no haberle permitido su falta de salud revisarla y corregirla, según juzgó necesario.” (159)

En *Guatimozín* la escritora se pone decididamente de parte de los vencidos americanos, admira su heroísmo, compadece su sufrimiento y revela la barbarie de la conquista. Se interesa, en particular, por representar el talento y extraordinario valor que mostró el joven rey Guatimozín, conocido también en la historia de México como Cuauhtémoc, en la heroica defensa de la ciudad imperial. Para escribir la novela, la autora le da gran importancia a las fuentes históricas, como comenta ella misma en sus notas de pie de página, y revisa cuidadosamente cada una de las crónicas sobre la conquista de México, en busca de información sobre el joven emperador (116). Finalmente se decide por la crónica de Bernal Díaz del Castillo, la que había rechazado inicialmente por su falta de imparcialidad. Sin embargo, termina por reconocer su valor por haber sido aquel testigo ocular de los hechos, y por la minuciosidad del cronista (115; 243). El pensamiento inquisitivo de la escritora, sin embargo, la lleva a cuestionar el relato de Bernal Díaz del Castillo, señalando que, en ocasiones, el cronista se desmiente a sí mismo. En la opinión de Gómez de Avellaneda todas las crónicas de la conquista presentan una historia incomprensible puesto que pintan a los indígenas como bárbaros para luego desmentir tal epíteto en cada una de sus páginas (229). La crítica más aguda que hace a Bernal Díaz del Castillo es el hecho de que hubiera sido capaz de narrar las crueldades contra los indígenas con la mayor naturalidad, como si se tratase de animales, y no de seres humanos:

Las pinceladas más enérgicas que pudiéramos emplear, para dar al lector un cuadro exacto de los horrores de aquella guerra, en que la muerte o la esclavitud más cruel seguían forzosamente al vencimiento, no llenarían tan bien nuestro objeto como creemos conseguirlo, copiando únicamente algunas líneas de B. Díaz del Castillo, que con aterradora sencillez y naturalidad refiere los más horribles hechos de aquella conquista ... 'Como hubo llegado (dice) Gonzalo de

Sandoval con gran presa de esclavos, fue acordado que luego se herrasen, y ... todos los más soldados llevamos las *piezas* que habíamos habido para echarles el hierro de S.M ... los oficiales del rey que tenían encargo de ellas hacían lo que querían, y ... muchos soldados que tomábamos buenas indias, las escondíamos y no las llevábamos a herrar. (290-291)

El relato de Bernal Díaz del Castillo, quien no solo es testigo sino que, además, participa de los actos salvajes de herrar a los indígenas para esclavizarlos, no puede ser narrado de ninguna otra manera, por lo que la autora lo relata tal y como lo recibe de la crónica. Donde sí se detiene la escritora para denunciar con la mayor fuerza que le permite el lenguaje es en el cuadro doloroso de las mujeres indígenas siendo traficadas, “desnudas, mancilladas, aguardando como su mayor fortuna que el liviano antojo de algunos de los capitanes extranjeros, las salve de ser presa de la soldadesca desenfrenada, que suele hacer bienes comunes las adquisiciones de aquel género” (1847: 291). *Guatimozín* es una reescritura de la crónica de Bernal Díaz del Castillo desde el punto de vista de los americanos, de los vencidos, de las mujeres, y aún de los tlaxcaltecas, a quienes la novela representa como ilusos y engañados por falsas promesas de liberación del yugo azteca.

En la época de Gómez de Avellaneda, cuando ya España había perdido todas sus colonias americanas excepto Cuba y Puerto Rico, todavía sostenían algunos como Menéndez y Pelayo la legitimidad de la conquista española en América, basados en un supuesto derecho divino, otorgado cuatrocientos años antes.⁹ Cuestionada la legitimidad de la conquista desde su mismo principio, el Papa Alejandro VI había resuelto el problema de conciencia y de legalidad haciendo

⁹ En *Historia de los heterodoxos españoles*, Menéndez y Pelayo cita *La falsa filosofía* (1774-1776) de Fernando Ceballos (1732-1802) como una apología que establece y prueba los derechos de conquista de España sobre el Nuevo Mundo (III: 324). Ceballos es uno de los autores principales del movimiento de reacción antiilustrada en España.

una donación de gran parte del Nuevo Mundo a la corona de Castilla y de León. Para ello expidió la bula *Inter Caetera* (1493), en la cual se justificaba e impulsaba la conquista, con el propósito redentor de convertir a los indígenas a la fe católica (Márquez Ramírez 72-73). En pleno siglo XX Ramón Menéndez Pidal realizó un alegato a favor de la obra colonizadora de España, en el que cuestionó la imparcialidad y aún la españolidad de Bartolomé de Las Casas y ensalzó el carácter progresivo de la empresa colonizadora de España. Llegó, incluso, a exaltar el heroísmo y el sacrificio de los conquistadores y a sopesar la muerte de Guatimozín con un *vae victis*, que significa ¡ay, del vencido! Para Menéndez Pidal, la honra y la sed de gloria del conquistador justificaban las guerras sangrientas, la muerte de Guatimozín y el exterminio de los indígenas (Goytisolo 71-73).

Es evidente que el juicio de Gómez de Avellaneda sobre los acontecimientos históricos, formulado cuarenta años antes del de Menéndez Pelayo y un siglo antes del de Menéndez Pidal, es más imparcial y más humano que el de estos historiadores. Aramburu y Machado, en su análisis de *Guatimozín*, dice ver ambas visiones en el texto: “cantó la gloria del martirio y entonó alabanzas al heroísmo del infelice azteca vencido, mas con tan raro acierto que logró hacer convivir, sin oposición, el entusiasmo hacia la víctima con los respetos sagrados que en justicia se deben al vencedor español, nuestro inmortal Hernán Cortés, cuya figura no sufre menoscabo ni se estremece con ofensivas apreciaciones” (200). Ciertamente el relato no contiene apreciaciones ofensivas de Cortés; sin embargo, la escritora expone las acciones del conquistador, sin ningún tipo de revestimiento poético, y denuncia la codicia de los conquistadores y las traiciones que hicieron posible la caída de Tenochtitlan. La idea de deber respetos sagrados al vencedor español es una interpretación de Aramburu y Machado, y no la intención de Gómez de Avellaneda. La visión de los vencidos y la acusación al conquistador se

ven claramente al final de la novela cuando la princesa Gualcazinla, esposa de Guatimozín, quien había perdido la razón durante el sitio de Tenochtitlan, aparece en la escena de su esposo ahorcado por orden de Cortés, y recupera la lucidez momentáneamente para gritar:

¡Hernán Cortés! ... Él envileció a mi padre; profanó nuestros templos ... y luego arrasó nuestras ciudades; grabó la marca de esclavitud en la frente de nuestros príncipes; dio tormento al más grande y heroico de todos ellos ¡a Guatimozín mi esposo, a quien hoy ha mandado matar en presencia de esa muchedumbre! ... ¡y mi hijo! ... ¡mi hijo ha muerto también hambriento y abrasado por el ardor del sol en ese infernal camino que nos hizo emprender para pasear de pueblo en pueblo nuestra humillación e infortunio! ... ¡Hernán Cortés! ¡sí, lo conozco! ¡lo conozco! muy bien! (374)

Conviven en *Guatimozín* las dos visiones, como afirma Aramburu y Machado, pero no sin oposición. Antes bien, se exponen los efectos funestos de la conquista y la incompatibilidad de tan sangrienta empresa con el pretendido fin de la evangelización de los indígenas. Semejante contradicción no es ignorada y muchos menos excusada por Gómez de Avellaneda, aun cuando profesa ella misma la fe católica. Por eso el juicio crítico de la escritora sobrepasa por mucho al de los críticos mencionados anteriormente, los cuales están desprovistos de humanidad y proveen argumentos basados, no en los testimonios de la conquista o en las consecuencias de los acontecimientos históricos, sino en razonamientos de orden metafísico así como en la teoría aristotélica de la esclavitud natural de los pueblos bárbaros.¹⁰

Este y otros aspectos contradictorios del cristianismo atraviesan la obra de Gómez de Avellaneda, desde su lírica que claramente expresa el sentimiento de religiosidad hasta la

¹⁰ “En efecto, el que es capaz de prever con la mente es un jefe por naturaleza y un señor natural, y el que puede con su cuerpo realizar estas cosas es súbdito y esclavo por naturaleza...” (*Política* 47)

narrativa y los dramas que cuestionan la opresión de la mujer, que tiene su base en la institución religiosa y su enorme poder en la sociedad. La religión está ligada a la historia de los pueblos y, por lo tanto, no puede separarse del tema histórico. Como muestra Dilthey en su estudio de las ciencias del espíritu, la metafísica es un aspecto fundamental de la historicidad del ser humano:

Nos rodean los resultados del pasado religioso, los templos derruidos y los lugares sagrados de las más diversas naciones, los monumentos funerarios, los altares de sacrificios, los ídolos y todos los enseres del culto, música y pintura religiosa ...
¡Qué poder han poseído las religiones de las que ha quedado un vestigio monumental tan inmenso! (*Teoría de la concepción del mundo* 355)

Las leyendas de Gómez de Avellaneda, en particular, reflejan esa historicidad de la religiosidad del ser humano, que no se limita al cristianismo puesto que en ellas se evoca la época precristiana en Europa. La superstición, los presagios, los fantasmas, sombras y espectros se sincretizan con ciertas doctrinas y dogmas del catolicismo, complejizando el tema de la religión, lo cual es característico en las obras románticas. Incluso cuando el discurso de los personajes muestra oposición al mito pagano, específicamente en la leyenda *La ondina del lago azul* (1860), la figura mitológica de la ondina encuentra su paralelismo en la figura de la Virgen María, un tema discutido en el cuarto capítulo, donde se contraponen dos relatos míticos, la Virgen de Lourdes y la ondina, originados ambos de las experiencias de la escritora en su viaje por los Pirineos franceses. El rechazo a cualquier sentimiento de religiosidad de carácter pagano es evidente en el relato de la ondina, donde es el personaje romántico quien crea la figura mitológica. Esta es rechazada por los otros personajes, en nombre de la religión oficial, y por la narradora, porque la ondina representa a la mujer fatal de la literatura romántica. No obstante, el relato de las apariciones de la Virgen de Lourdes es aceptado por la narradora porque apela al

sentimiento de religiosidad que encuentra apoyo en las creencias del catolicismo.

En ese mismo viaje del verano de 1859, la escritora recoge varias tradiciones y mitos de las provincias vascongadas que le proveen amplio material para sus leyendas. Una de ellas es *La dama de Amboto* (1860), la cual recibe de la tradición oral conservada en aquella región desde la época medieval. Su protagonista, María de Urraca, se rebela contra la injusticia del sistema patriarcal que la despoja de su herencia y le otorga todos los derechos a su medio hermano, quien es menor que ella. “Tal era el espíritu de la época de que hablamos: el sexo menos fuerte era desheredado sin piedad, y muchas veces se le condenaba a la perpetua clausura de un monasterio, para que el varonil representante de la casa no tuviera ni aún el cuidado de proporcionarle aceptable colocación o módicos alimentos” (*Obras literarias* 5: 149-150). María rechaza el matrimonio como la solución de la sociedad a esta situación de la mujer y reclama su autonomía. La escritora llama la atención al hecho de que en la España del siglo XIX las condiciones no han cambiado sino que la mujer continúa privada de los derechos de propiedad. Kirkpatrick señala que las reformas legales del siglo XIX, lejos de reconocer estos derechos, eliminaron las áreas marginales de propiedad que las leyes feudales les habían concedido a la mujer (49). María reclama la igualdad entre el hombre y la mujer en la sociedad y exhibe fuerza y audacia, características que se consideraban masculinas. Es un personaje femenino fuerte que se rebela a las normas de la sociedad. La inconformidad con su situación la lleva a cometer un fratricidio, convirtiéndose en la propietaria y única heredera de la familia. No logra, sin embargo, disfrutar de la posición tan ambicionada puesto que, abrumada por la culpabilidad, se entrega a la locura y termina por suicidarse, arrojándose al mismo precipicio adonde había empujado a su hermano. Esta leyenda, que contiene elementos sobrenaturales ya que el espíritu de María regresa para presagiar desgracias, se basa en el mito de Mari, la deidad o lamia principal de la

mitología vasca. Las muchas versiones que existen del mito ubican la morada de Mari en la montaña rocosa de Amboto en el País Vasco. Aunque la autora intenta darle un vago contexto histórico a la leyenda, es en realidad un tema mitológico.

La religiosidad y la mitología son aspectos importantes en la literatura del siglo XIX, como parte del rechazo romántico al racionalismo de la Ilustración y al dogmatismo escolástico. No se trata de un resurgimiento del cristianismo sino de una religión del arte que tiene sus raíces en las mitologías paganas. El historiador del arte húngaro, Arnold Hauser, afirma:

El Romántico se arroja de cabeza ... en todo lo oscuro y ambiguo, en el caos y en el éxtasis, en lo demoníaco y en lo dionisiaco, y busca en ellos simplemente un refugio contra la realidad, que es incapaz de dominar por medio racionales. En la fuga de esta realidad encuentra lo inconsciente, lo oculto a la razón, la fuente de sus sueños ilusos y de las soluciones irracionales para sus problemas (2: 359).

En contraste con las leyendas, la religiosidad en las novelas y obras dramáticas de Gómez de Avellaneda, es mayormente de carácter cristiano o judeocristiano, si bien revela contradicciones. Por ejemplo, en la dedicatoria de *Baltasar* la autora comenta que “Elda y Rubén representan en este pequeño cuadro los dos seres más débiles y abyectos de la sociedad antigua: la mujer y el esclavo, rehabilitados solo por el Cristianismo” (*Obras literarias* 2: 298). Esta afirmación se contradice en el relato de *Guatimozín* que, como ya se ha discutido, denuncia la esclavitud y la objetificación sexual de la mujer en la historia de la conquista de América, una empresa realizada bajo el estandarte del cristianismo y de la comisión de evangelización proclamada desde Roma.

Los temas y argumentos históricos desarrollados por Gómez de Avellaneda no se limitan a las obras ya mencionadas. A estas se añaden la novela *Dolores* (1850) cuya historia data del

reinado de Juan II de Castilla, en el siglo XV; la novela *Espatolino* (1844), que es la historia del famoso bandido italiano del siglo XIX; la obra dramática *Recaredo* (1850), del tiempo de los visigodos en España; *Catilina* (1867), una tragedia sobre la historia de una conspiración romana en el año 63 a.C, la cual no se representó nunca en el teatro. La conciencia histórica es crucial en todas ellas porque, como afirma Gadamer, “la conciencia histórica no oye más bellamente la voz que le viene del pasado, sino que, reflexionando sobre ella, la reemplaza en el contexto donde ha enraizado, para ver en ella el significado y el valor relativo que le conviene. Este comportamiento reflexivo cara a cara de la tradición se llama *interpretación*” (43).

A través de su extensa obra literaria, Gómez de Avellaneda reconoce la desigualdad de la mujer en la sociedad como una realidad histórica en todas las épocas y como una tradición que tiene sus raíces en la antigüedad y que ha sido perpetuada por las costumbres, los convencionalismos y las instituciones sociales, políticas y religiosas. Esta conciencia histórica creada al mirar al pasado, desde su presente, propone que ese falso “destino histórico” de la mujer sea combatido y superado.¹¹ Con tal propósito, el primer capítulo de esta investigación, titulado “Leyenda y conciencia histórica”, examina la leyenda de Berta de Joux, que se remonta a la época medieval en Francia, como un medio para enjuiciar el pasado y rechazar las tradiciones y convencionalismos sociales que subyugaban a la mujer y que continúan vigentes en la época de Gómez de Avellaneda. La rígida estructura patriarcal y el orden social de la Edad Media que determinaron el destino de Berta son examinados en el segundo capítulo, “La mujer en el contexto medieval”. Por medio del medievalismo y de la ficción gótica, la escritora problematiza los sistemas que idealizan a la mujer y la relegan al confinamiento y al silencio, y resalta la necesidad de acabar con un pasado opresivo que ha sido perpetuado en el presente.

¹¹ “Ante todo, el reconocimiento de que hay una especie de destino histórico y de que ‘nosotros somos ... lo que somos porque tenemos detrás un determinado curso vital’ es una conquista del Romanticismo.” (Hauser 2: 346)

El capítulo tercero, titulado “La mujer en la tradición histórica”, examina dos tradiciones orales recogidas por Gómez de Avellaneda en Bilbao, e incluidas en su relato de viaje de 1859. Por medio de la experiencia dolorosa de Toda de Larrea y su hija, y el fin desgraciado de Elvira y Avendaño, víctimas de la prepotencia de las autoridades políticas y de la violencia que caracterizó a la sociedad vizcaína de la Baja Edad Media, la autora realiza una interpretación de la historia que se enfrenta a los relatos históricos. El relato de viaje de 1859 revela dos figuras femeninas fantásticas, la Virgen de Lourdes y la ondina, que surgen de las experiencias de la escritora y de la imaginación romántica. Las significaciones de ambas figuras, así como el discurso de la escritora y de sus personajes son analizados en el capítulo cuarto, titulado “La mujer y el relato fantástico”.

El quinto capítulo, titulado “Pasiones y tragedia”, estudia el tema de las pasiones humanas en *Saúl*, una tragedia inspirada en el relato bíblico del primer rey del antiguo Israel y en la tragedia homónima del escritor italiano Vittorio de Alfieri. Las pasiones, un tema fundamental en el romanticismo, son representadas en su máxima intensidad en los personajes, siendo el orgullo el móvil de todas las acciones de Saúl, desde su caída inicial hasta su trágico final. La pasión amorosa, cultivada en el personaje de Micol, complementa la acción puesto que la hija de Saúl, quien se enamora del usurpador del trono de su padre, se plantea un amor imposible que no sobrevive al trágico desenlace de la obra. En este personaje femenino, Gómez de Avellaneda desafía los modelos impuestos sobre la mujer tanto por la sociedad como por la literatura. De igual importancia en *Saúl* son los aspectos estudiados en el capítulo sexto, titulado “Historicidad, romanticismo y religión”, donde se examina la rebelión del personaje frente a toda clase de tiranía, su lucha contra un destino que no puede escapar y su suicidio como máxima expresión de su libertad.

CAPÍTULO 1: LEYENDA Y CONCIENCIA HISTÓRICA

Importancia de la leyenda

El relato novelesco *La baronesa de Joux* (1844)¹² está basado en la leyenda de Berta de Joux, una tradición medieval del este de Francia. El propósito principal en el relato de Gómez de Avellaneda es la creación de una conciencia histórica. Es decir, el sentido de historicidad que la escritora le confiere a la leyenda le permite reflexionar sobre las circunstancias históricas en las cuales tuvo lugar la historia de Berta y cómo tales circunstancias han evolucionado hasta el presente. El pasado histórico, según lo entiende Gómez de Avellaneda, contiene la clave para comprender la vida en el presente por lo cual necesita ser escudriñado. La conciencia histórica es creada al facilitar el acceso a una visión de la época medieval y establecer una conexión con la época moderna en la cual vive la escritora. Mirar al pasado medieval a través de la leyenda le permite entablar una lucha con las tradiciones y actitudes de aquella época, las cuales considera responsables por la condición de la mujer en la sociedad en que vive. La reconstrucción del pasado medieval en el relato, así como de los personajes que con sus actitudes y acciones responden o desafían a los modelos de aquella época, implican una revisión del pasado. Tan importante es esta indagación que la misma narradora señala la función del relato de revelar escenas desconocidas por otros escritores, con el fin de apoyar a los historiadores que se atreven

¹² Una segunda edición de la obra se encuentra en *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda* de (1871). Se citan aquí ambas ediciones.

a desenterrar del olvido historias de mujeres infelices, como es el caso de Berta.¹³ La narradora señala que el trabajo de estos osados historiadores consiste en remover los “escombros de los siglos” (*La baronesa* 5), en la búsqueda de tales historias. Gómez de Avellaneda colabora con el trabajo del historiador puesto que no se limita a recontar la leyenda de Berta sino que emplea todo el conocimiento y los recursos disponibles para acceder al pasado medieval y a la historia de Berta de Joux. Dilthey formula una idea similar en cuanto a los hechos recogidos en las tradiciones y su importancia para comprender la vida en el presente al afirmar que “la sociedad actual vive ... sobre las capas y escombros del pasado” (*Introducción a las ciencias* 33). Con esto Dilthey se refiere a todo el material histórico que aportan las tradiciones, el lenguaje, las supersticiones y las costumbres, que rebasan los límites de la historiografía.

La condición femenina medieval

La baronesa de Joux constituye, por lo tanto, una importante contribución al estudio de la mujer en la época medieval por ser el testimonio de una mujer infeliz que permite profundizar en las circunstancias históricas y sociales que determinaron su experiencia. Hay una apreciación negativa de aquella época que se manifiesta por medio de un discurso crítico que lucha contra las tradiciones y los modelos prescritos para la mujer en un pasado remoto. Como afirma la narradora, eran “tiempos en que la mujer representaba tanto y tan poco, en que era el numen invocado en los combates y la esclava despreciada en el hogar doméstico; en que se rompían lanzas para sostener su hermosura y se inventaban cerrojos para asegurar su virtud ... tiempos

¹³ El género del narrador no se define en este texto, como es el caso en otras obras de Gómez de Avellaneda, en las cuales un personaje femenino asume la voz narrativa. *La baronesa de Joux* mantiene la neutralidad en cuanto a género puesto que se trata de un narrador en primer nivel que está ausente de la historia (extra-heterodiegético, de acuerdo a la clasificación de Gérard Genette, 1998). En este estudio se le designa con el género femenino.

calamitosos (por más que el prestigio de lo pasado los revista de cierta poesía)” (*La baronesa* 15).

Revestir el pasado de poesía fue precisamente lo que hicieron los escritores románticos.¹⁴ Se volvieron nostálgicamente a la época medieval en un intento de aferrarse a un tiempo que se había perdido con la llegada de la modernidad. “Los románticos oyen la voz del pasado y quieren reprimir el espíritu racionalista” (Safranski 52).¹⁵ Todo lo contrario sucede en *La baronesa de Joux* porque la escritora no está interesada en luchar contra la razón sino que se propone hacer una clara distinción entre el pasado medieval, en el cual imperaban costumbres y tradiciones que sometían a la mujer a la dominación masculina, y el siglo XIX, época que considera moderna y que supone un nuevo orden social que reconozca la igualdad entre el hombre y la mujer. Esta apreciación negativa es importante para establecer la injusticia del sistema al cual fue sometida Berta de Joux; para enjuiciar y rechazar la tradición que subyuga a la mujer; y para distinguir entre el pasado medieval y la época moderna. Tener una visión histórica o una conciencia histórica en la que el antiguo orden social pierde su valor es una actitud moderna:

La historia lo reduce todo a un plano relativo... frente a la historia ningún dios, ninguna idea, ninguna moral, ningún orden social, ninguna obra pueden afirmarse como algo absoluto. Incluso el bien, lo verdadero, lo bello, enclavados antes en el cielo de las ideas y revelaciones inmutables caen en la resaca del devenir y del parecer. (Safranski 29)

¹⁴ “Poetas que se sentían empeñados en una lucha contra el mundo ... Escapistas, hastiados de cuanto les rodeaba, o buscaban en el pasado remoto héroes caballerescos, o miraban hacia otros continentes imaginando en ellos una vida mejor.” (Arciniegas 284)

¹⁵ El romántico, a pesar de toda su estimación por el pasado, no juzga su propio momento ni de manera histórica ni dialéctica. No comprende que el presente está entre el pasado y el futuro y representa un conflicto indisoluble de elementos estáticos y dinámicos.” (Hauser 2: 340)

La leyenda de Berta en el relato de Gómez de Avellaneda, lejos de transmitir un sentimentalismo en cuanto a las ideas tradicionales sobre el matrimonio, el hombre y la mujer, heredadas del pasado medieval y enraizadas en la sociedad del siglo XIX, tiene la intención de cuestionarlas. En este sentido, la escritora no comparte el sentir de los románticos, de quienes afirma Hauser: “ninguna otra generación ... poseyó un deseo tan definido de repetir simplemente un tiempo pasado, una cultura perdida y despertarlos a una nueva vida” (2: 343). En *La baronesa de Joux*, la fascinación con la lejanía del tiempo en que ocurre la historia sirve para establecer conexiones entre el pasado y la persistencia que la autora ve del pasado en el presente. La escritora recurre a la corriente medievalista en el Romanticismo, no para idealizar o añorar el pasado, sino para reexaminar los valores de las estructuras sociales y mostrar, en todo su horror, las consecuencias de aferrarse al orden social del pasado medieval. Las escenas trágicas relatadas en esta obra dan acceso a la realidad que vive el personaje para, por medio de ellas, crear conciencia sobre la vulnerabilidad de la mujer, la cual se encuentra aún, en el siglo en que escribe Gómez de Avellaneda, a la merced de las mismas tradiciones. La historia de Berta es relevante tanto para la sociedad contemporánea de Gómez de Avellaneda como para las épocas posteriores puesto que su revisión del pasado medieval implica una visión de un nuevo orden que plantea nuevas posibilidades para la mujer en la sociedad. Como señala la investigadora Elizabeth Fay, el concepto de medievalismo, entretejido en la tela de la cultura y el pensamiento románticos, es una compleja metáfora de conciencia histórica puesto que implica no solo la idealización del pasado medieval por los escritores románticos sino también una revisión de ese pasado así como una mirada utópica al futuro que se proyecta hacia la modernidad (1).¹⁶

¹⁶ Elizabeth Fay ilustra el movimiento romántico con la metáfora de Jano, el dios romano bifronte; una de sus caras mira hacia el pasado y la otra hacia el futuro (2002): 1

Establecer el carácter histórico de la leyenda es fundamental en la creación de la conciencia histórica, por lo que el relato contiene una serie de referencias que lo sitúan en un momento histórico específico. Tanto Berta como Amaury de Joux son personajes históricos que vivieron en el castillo de Joux. La representación de Amaury de Joux como caballero cruzado es también históricamente acertada. El relato incluye a otros personajes históricos como Conrado III, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico de 1138 a 1152, el cual aparece como protector de Aimer de Montfaucon. Se hace referencia a la disputa por el trono de Inglaterra entre Esteban, hijo del Conde de Blois, y Matilde, la hija de Enrique I, entre los años de 1135 y 1154, así como al asedio de Weinsberg, ocurrido en 1140. El trovador del relato cuenta la legendaria anécdota de las mujeres de Weinsberg, a las que se les permitió salir de la ciudad sitiada llevando consigo toda la riqueza que pudieran. Estas se echaron sobre sí a sus maridos y a sus hijos, lo cual fue celebrado generosamente por Conrado, perdonándoles la vida a los hombres también. Aunque estas referencias históricas sitúan la leyenda de Berta a mediados del siglo XII, disponiendo incluso de la participación de Amaury de Joux en la Segunda Cruzada ocurrida entre 1145 y 1148, los personajes históricos, Berta y Amaury de Joux, no vivieron exactamente durante ese tiempo sino un poco más adelante. De acuerdo a la genealogía de la familia de Joux, Amaury III de Joux, quien tuvo por esposa a Berta de Joux, nació en 1166 y participó en la Tercera Cruzada, entre 1189 y 1192. Berta de Joux nació en 1170 y murió aproximadamente en 1228.¹⁷ Es evidente que la escritora no está interesada en producir un documento histórico sino un texto literario que mantiene su carácter de leyenda pero que, a la vez, se apoya en referencias concretas que le dan un carácter histórico. La leyenda requiere de la

¹⁷ Jean-Louis d'Estavayer argumenta que la leyenda de Berta no coincide con el personaje histórico de Berta de Joux. Refuta, además, la cuestión de la infidelidad de Berta así como la autenticidad del relato de su encierro en el calabozo, explicando que Berta de Joux abrazó la vida religiosa después de la muerte de su esposo, Amaury III de Joux. (30-31)

representación de un contexto histórico-social por lo que la función de las referencias históricas en el relato es la reconstrucción del mundo medieval en el cual surge y se divulga la tradición. Las circunstancias históricas en torno a la leyenda no pertenecen a la ficción sino que son una realidad histórica. No obstante, la importancia de contar la leyenda radica, no en su verificación como un evento histórico, sino en entender la vida de la mujer medieval por medio de la experiencia de Berta, la cual no está incluida en la historia oficial. Según explica el investigador Timothy R. Tangherlino, “In legend one can find a reflection of the socio-historical context one needs to understand the history of sixty to eighty percent of the population ignored by official history” (379). Lo singular de la experiencia de Berta narrada, no como un hecho histórico sino novelada desde la sensibilidad artística de la escritora, permite acceder de una manera directa y completa a la realidad del mundo medieval.

La leyenda y su reescritura

Según la tradición popular recogida en “Berthe de Joux”, un poema de Auguste Demesmay (1805-1853), escritor y político francés,¹⁸ el conde Amaury de Joux y su joven esposa Berta se separaron cuando Amaury partió a una cruzada en Tierra Santa. Pasó el tiempo sin que Berta recibiera noticias de su marido hasta que un día, cuatro años después, se presentó un caballero en el castillo. Berta le ofreció hospedaje al caballero, Amé de Montfaucon, quien había sido su amigo de la infancia. Berta y Montfaucon sostuvieron una relación amorosa hasta el día en que el conde de Joux volvió de la Tierra Santa, llegó a su castillo y sorprendió a los amantes en la cámara nupcial. Como venganza por el engaño, Amaury de Joux dio muerte a Amé de Montfaucon y colgó su cadáver sobre una montaña. Berta fue encerrada en una pequeña

¹⁸ El poema fue publicado en *Traditions populaires de Franche-Comté: poésies suivies de notes* (77-82).

celda desde donde podía ver el cuerpo de su amante, corroído por la intemperie. Consumiéndose por el dolor, el hambre y el frío, la mujer repetía en vano el refrán: “Priez vassaux, priez à deux genoux, / Priez Dieu pour Berthe de Joux”.¹⁹ Berta permaneció en la celda por espacio de diez años, hasta que murió. Cuenta la leyenda que aún ahora, por las noches, se escuchan sus gritos como en un eco distante en el valle. Demesmay narra la leyenda en diez *estancias* o estrofas compuestas como una canción italiana. Este estilo de poesía tiene sus raíces en la lírica trovadoresca del siglo XII. Es significativo que el poeta haya escrito la leyenda de Berta siguiendo esa tradición poética ya que es probable que la leyenda misma haya sido cantada por los trovadores primeramente, haciendo posible tanto su difusión como su perpetuación.²⁰ Gómez de Avellaneda se refiere a Demesmay como “el trovador francés” (*La baronesa* 4-5).

Aunque “Berthe de Joux” es la fuente de inspiración de Gómez de Avellaneda, los versos de Demesmay se limitan a narrar la historia y no contienen referencias explícitas al contexto histórico. La escritora, en cambio, ubica la leyenda de Berta en el siglo XII, en el Franco-Condado, conocido anteriormente como Condado de Borgoña. Tiene por escenario el castillo de Joux, que fue edificado en el siglo XI por los señores de Joux y posteriormente convertido en una fortaleza en el siglo XV. En la introducción del relato se destaca la celebridad del castillo tanto por la disputa por su posesión como por su función de cárcel de Estado, entre los siglos XVII y XIX. La mención del revolucionario francés Honoré Gabriel Riqueti (1749-1791), conocido como el Conde de Mirabeau, y de François-Dominique Toussaint Louverture (1743-1803), líder de la Revolución Haitiana, dos personajes célebres que estuvieron encarcelados en la fortaleza de Joux, no sólo confirma la importancia del castillo sino que lo designa como un lugar de opresión

¹⁹ Traducido por Gómez de Avellaneda: “Rezad, vasallos, rezad de rodillas a Dios por Berta de Joux.” (*La baronesa* 68)

²⁰ Cuando los trovadores iban de castillo en castillo gustaban de cantar los infortunios de esta dama que vivió tanto tiempo atrás. Defrasne (62).

y de muerte. No obstante las referencias históricas, la escritora no está interesada en estos personajes y eventos de la época moderna sino en las tradiciones antiguas que tuvieron su origen en el castillo. De acuerdo a la narradora, son esas tradiciones las que dan fundamento a la celebridad del castillo, en particular, la leyenda de Berta de Joux.

Como señala la narradora, el poema de Demesmay presenta de manera muy breve las trágicas escenas de la vida de Berta. Gómez de Avellaneda se propone desarrollarlas en mayores proporciones en su relato y añadir nuevas escenas que, según se explica en el relato, eran desconocidas por el poeta. Es decir, la autora parte de la escritura de la leyenda poética de Demesmay para efectuar su propia creación literaria que le permite ampliar tanto las escenas como los temas planteados en la leyenda por el poeta. La elaboración de este relato exhaustivo le permite a la escritora sondear en la leyenda más allá de la significación del poema de Demesmay cuyo motivo central gira alrededor del lamento por Berta, expresado en el estribillo del final de cada estrofa: “Priez vassaux, priez à deux genoux, / Priez Dieu pour Berthe de Joux”. Así lo reconoce la escritora al referirse al uso que hace de esos versos en el epígrafe de su relato: “Demesmay ... ha llorado en melancólicos versos el deplorable fin de una mujer ilustre y desventurada, víctima de la barbarie de la época más cruda del feudalismo” (*La baronesa* 4). Más que lamentar la suerte de Berta, la autora se propone realizar una investigación sobre la condición social de la mujer en la época medieval. Su propósito es examinar las prácticas que hacían de la mujer una víctima y rechazar los vestigios de esas tradiciones que continúan vigentes en la sociedad del siglo XIX en que vive. Como afirma Elizabeth Fay: “within the fundamental differentness of medieval culture lay the visible roots of the present, with the remnants of feudalism still part of current social structures and institutions” (10).

Versiones y revisiones textuales

La primera publicación de *La baronesa de Joux* se realizó en 1844. Una segunda edición que la escritora incluyó en *Obras literarias* (1871), contiene importantes diferencias en relación a la primera edición. Ambas incluyen aspectos relevantes para este estudio por lo que se distinguen aquí tanto los detalles que son exclusivos de la versión de 1844 como las ampliaciones realizadas en la reescritura de 1871. Los relatos de una y otra edición, con una distancia de casi treinta años, revelan el trabajo de la escritora en dos épocas y una evolución de su pensamiento crítico, como se verá en el análisis. He aquí los acontecimientos principales y las diferencias entre los dos relatos.²¹

Cuando el joven barón Amaury de Joux entró en posesión del castillo de Joux, decidió cambiar su aspecto sombrío y reemplazar las fiestas religiosas por torneos, monterías y banquetes a los que asistían damas y caballeros de todos los castillos de la comarca. La afabilidad y generosidad de Amaury le ganaron también la simpatía de sus vasallos. Sucedió que en medio de los placeres que ocupaban la vida del barón se apoderó de él una repentina tristeza. Amaury dejó de ser un caballero amable y alegre y se transformó en un hombre melancólico y malhumorado. Interrogado por Lotario, el escudero, sobre la causa de su pena, Amaury le confesó su pasión amorosa por Berta de Luneville, a quien consideraba la mujer más hermosa del universo y la única digna de ser su esposa. Amaury sabía que Berta estaba comprometida con Aimer, el heredero del barón de Montfaucon. Esta situación, unida a la humillación de haber sido vencido por Aimer en el último torneo, eran la causa de su actitud triste y decaída. Sin embargo, Lotario le dio una esperanza al comentarle el rumor de que los barones de Luneville y de Montfaucon se habían declarado la guerra por una vieja disputa sobre el repartimiento de ciertas tierras y que los planes de matrimonio entre sus hijos habían sido anulados.

²¹ En ambas ediciones la obra se divide en nueve capítulos; la de 1871 incluye títulos en cada capítulo.

Los rumores de la hostilidad entre las dos familias y del rompimiento del compromiso resultaron ciertos por lo que la felicidad de Berta y Aimer, quienes se amaban tierna y profundamente, fue destruida. Amaury aprovechó la oportunidad para declarar su lealtad y ayuda al barón de Luneville. Después de combatir contra el barón de Montfaucon y vencerlo, le pidió a Luneville la mano de Berta, favor que le fue concedido de inmediato. Berta no pudo oponerse a la voluntad inflexible de su padre, y Aimer, quien se había marchado del lugar en procura de ayuda, no pudo hacer nada para evitar el casamiento de Berta con Amaury de Joux. Berta salió de la torre del castillo de Luneville en la que había estado confinada para convertirse en la esposa de Amaury.

Hasta este punto de la historia, ambos relatos siguen las mismas secuencias. La edición de 1844 tiene aquí dos escenas adicionales que narran los sucesos del día del casamiento de Amaury y de Berta. La primera escena toma lugar a la salida de la capilla, al presentarse el padre de Berta con unos pergaminos traídos por Aimer de Montfaucon de parte del emperador Conrado, los cuales autorizaban la unión de Berta y Aimer y aseguraban la paz entre las dos familias. Amaury se negó a aceptar la autoridad del documento declarando que Berta ya era su esposa. Berta, por su parte, se resignó a obedecer a Amaury cuando este le indicó que debían partir de inmediato. En la segunda escena, que toma lugar unas horas más tarde, Berta cayó desmayada en brazos de su marido al entrar en el castillo de Joux. La edición revisada de 1871 omite por completo las dos escenas anteriores. Las elipsis son reemplazadas por un sumario de las gestiones de Aimer en la corte de Conrado III para obtener la paz entre las dos familias nobles y poder realizar su unión con Berta. Coincidentemente, Aimer recibía las cartas del emperador en el mismo día y a la misma hora en que se celebraba la boda de Berta y de Amaury. En su desesperación, Aimer quiso reclamar sus derechos y desafiar a Amaury pero sus

protectores le hicieron desistir de su propósito. Perdida toda esperanza, Aimer desapareció de la corte de Conrado III sin que se supiese a dónde había ido.

El transcurso del primer año de matrimonio de Berta y Amaury es narrado de manera similar en ambas ediciones. Berta se mostraba solícita y sumisa a su esposo pero su reserva y melancolía eran interpretadas por Amaury como falta de amor. A esta misma razón atribuía Amaury la aparente infertilidad de Berta. Debe notarse que la primera edición contiene una descripción más amplia del sufrimiento de Berta y de los celos de Amaury, para quien es evidente que Berta conserva un amor secreto por Aimer. Después de varios meses de matrimonio, Amaury partió a la Tierra Santa para tomar parte en la Segunda Cruzada, dejando a Berta al cuidado de Lotario y de Alicia, la anciana que servía a Berta. La salud de la baronesa se debilitaba cada día, y el rumor de la muerte de Montfaucon la hacía desear su propia muerte como el único medio de reunirse con él.

Durante la ausencia de Amaury, apareció ante el castillo un anciano trovador cuyo canto pedía refugio de la noche tormentosa y ofrecía contar las hazañas de los cruzados. Lotario y Alicia le ofrecieron albergue en nombre de la dama del castillo y el trovador contó, entre otras anécdotas de guerra, la historia de un valiente caballero cuyo nombre no recordaba y a quien comparó con un halcón. Siendo que el nombre del pájaro en francés es *faucon*, Berta comprendió que se trataba de Montfaucon. Por insistencia de Alicia, quien sospechaba la verdadera identidad del trovador, este concluyó su historia y Lotario se marchó a disponer una cama para el peregrino. En ese momento Aimer se quitó el disfraz de anciano y se le reveló a Berta. La baronesa dio un grito al verlo y cayó exánime en sus brazos.

Alicia aprovechó la condición de Berta para llevarla a su recámara e hizo que Aimer se disfrazara nuevamente pero el falso peregrino convenció entonces a Lotario de sus habilidades

curativas y consiguió entrar en la recámara de los esposos y pasar la noche junto a Berta. Los sucesos de esa noche y el diálogo entre Berta y Aimer son relatados de manera similar en ambas ediciones si bien el relato de la primera edición tiene un tono más ambivalente en cuanto a la naturaleza del encuentro. Se describe tanto los sentimientos de pureza y de castidad de los amantes como el placer y la culpabilidad que experimentan. Aimer le propuso a Berta llevarla con él, lo cual ella rehusó, argumentando su deber de mujer casada. En el relato revisado predomina la idea de que Berta y Aimer deseaban y esperaban morir juntos esa noche y así alcanzar la eternidad. Sucedió todo lo contrario puesto que esa noche Berta ganó fuerzas para seguir viviendo. Al amanecer se despidieron entre lágrimas y con la promesa de enviarse un suspiro de amor cada noche mientras viviesen. Mientras se despedían se oyó un ruido en la puerta y un grito de sorpresa. Aimer se disfrazó nuevamente y salió del castillo, no pudiendo despedirse de Lotario pues este se había marchado.

Unos meses después regresaba Amaury de la cruzada, cuando le salió al paso el escudero, quien le avisó a Amaury de lo que había sucedido y de cómo había sido deshonrado. Amaury concibió una terrible venganza que puso en ejecución de inmediato. Le ordenó al escudero que volviese al castillo y que no dijese nada de su encuentro con él, y se marchó en otra dirección. Con motivo del regreso de Amaury se preparó un festejo en el castillo y se invitó a los nobles de los castillos cercanos. Después de la cena y de escuchar a los trovadores cantar las proezas de los cruzados, los visitantes se marcharon y los criados se recogieron, quedando solos los esposos. En la edición de 1844, Amaury condujo a Berta a uno de los calabozos del castillo con el pretexto de cumplir un voto de no pisar la cámara nupcial ni dormir en un lecho blando por espacio de un año. Allí abrió una caja y sacó de ella la cabeza ensangrentada de Aimer, diciéndole a Berta que ahora viviría ella con su amante en ese calabozo que había sido una

mansión de criminales. Berta se desmayó, circunstancia que aprovechó Amaury para ceñirle al cuello la cabeza de Aimer. Después salió y cerró la puerta por fuera. En la edición revisada, la escena anterior toma lugar en la recámara de los esposos, donde Amaury le arrojó la cabeza de Aimer a Berta, al tiempo que esta caía al suelo desmayada. Hay una elipsis de la escena en la que Amaury encierra a Berta en el calabozo, y el encierro es referido más adelante en el relato.

Al día siguiente se dijo que Berta había tenido una recaída y que había muerto durante la noche. Se celebraron los supuestos funerales y fue enterrada en el panteón de la familia de Joux. A los pocos días, sin embargo, comenzaron a circular por la comarca rumores de que algo terrible le había sucedido a Berta de Joux y que Alicia estaba convencida de que su señora vivía y estaba encerrada en alguna habitación del castillo. Se comentaba sobre el hecho de que la puerta del calabozo donde Amaury había escogido pasar la noche con su esposa no había vuelto a abrirse y que nadie había visto el cadáver de Berta en los funerales. Se supo también que Aimer de Montfaucon había sucumbido a manos de un guerrero desconocido y que este se había llevado su cabeza. El relato de la primera edición termina reiterando el horror que los labradores de alrededor cobraron al castillo de Joux y a su dueño y la creencia popular de que por espacio de diez años, todas las noches, se oía resonar por el valle el lamento: “Rogad, vasallos, rogad de rodillas / Rogad a Dios por Berta de Joux”. (*La baronesa* 68).

La edición de 1871 añade un capítulo final donde se narra que Alicia había oído salir unos lamentos tristísimos de los subterráneos del castillo. Aprovechando una noche en que Amaury y Lotario se habían ausentado del castillo bajó, acompañada de otros criados, para investigar la procedencia de los lamentos. Delante de la puerta del calabozo de donde salían los lamentos vieron aparecer un fantasma de un hombre sin cabeza, de cuyo sangriento cuello salían las palabras: “Priez vasseaux, priez á deux genoux, / Priez Dieu pour Berthe de Joux” (*Obras*

literarias 5: 225). Los vasallos de Joux creyeron el rumor del fantasma y decidieron cumplir sus órdenes, haciendo rogativas por la desgraciada baronesa, hasta el día en que Alicia les comunicó que los lamentos habían cesado y la visión del hombre decapitado había desaparecido. Según los rumores, Alicia confiaba en que finalmente las almas de Berta y de Aimer de Montfaucon se habían reunido en el cielo.

La narradora y el tiempo en el relato

La narradora principal de este relato es extra-heterodiegética, es decir, una narradora en primer nivel que no es un personaje de la historia.²² No obstante, como es evidente en la lectura, su función no se limita a contar la historia sino que interviene frecuentemente con explicaciones y comentarios que permiten acceder al juicio de la autora tanto de la época medieval como del tiempo en que vive, y las comparaciones que realiza entre ambos. Por ejemplo, al referirse a la situación de dependencia y sumisión de Berta, comenta: “hija de un padre despótico como lo eran todos los del siglo XII se había habituado desde su infancia a una pasiva obediencia y a una silenciosa resignación” (*La baronesa* 14). En otro comentario llama la atención a la violencia entre las familias de los señores feudales: “Siguiendo la costumbre de aquellos días belicosos, en que las armas decidían la justicia, los señores ... comenzaron a hostilizarse recíprocamente. Aquellas guerras parciales entre los barones, inmotivadas por lo común y siempre sangrientas y tenaces, eran asaz frecuentes en aquellos días de la anarquía feudal” (*La baronesa* 17-18). Estas intervenciones de la narradora tienen el propósito de ubicar la historia de Berta en su contexto histórico y expresan la opinión negativa de la escritora sobre la violencia y el abuso del poder en la sociedad medieval, los cuales considera como la causa de la desgracia de Berta.

²² Se emplea en esta sección la nomenclatura propuesta por Gérard Genette (1998).

Por otra parte, hay varios comentarios que hacen referencia a la época moderna en que vive la escritora. Este es el caso cuando la narradora vincula los rasgos fisionómicos de Amaury con las hipótesis de la frenología y la fisiognomía, bastante populares en el siglo XIX y con numerosas implicaciones sociales y morales: “Si por entonces se hubiesen conocido las curiosas observaciones de Lavater, o el atrevido sistema de Gall, acaso vacilaran los villanos en su favorable juicio” (*Obras literarias* 5: 190).²³ La narradora establece que estas ideas son de su tiempo y es evidente que no les concede ningún tipo de seriedad, aunque las considera curiosas. El relato no elabora mucho más sobre este punto excepto para aclarar que el comportamiento de Amaury hasta ese momento no justificaba tales indicaciones de sus rasgos. La narradora no vincula la violencia demostrada por Amaury al final del relato con ninguna tendencia criminal determinada por su fisionomía sino con las pasiones desmedidas del personaje romántico y la violencia del caballero medieval amparada en una cultura del honor.

La narración se realiza mayormente desde un punto de vista ulterior, es decir, se cuentan los hechos ocurridos en el pasado, si bien el relato parte del presente, desde el escenario del castillo de Joux, para remontarse al pasado:

Ya no se oye crujir el puente levadizo bajo los pies de los corceles de guerra; ya no se ven brillar al sol las cotas y los cascos de los guardas; ya no ensordecen las montañas al eco ronco de las cornamusas de caza; ni se oyen los ladridos de la jauría; ni acuden por la noche los habitantes del valle a escuchar las canciones del

²³ Este pasaje no contiene una crítica directa de las pseudociencias pero el hecho de referirse a ellas como “curiosas observaciones” y “atrevido sistema” puede ser indicación de la opinión poco favorable de la escritora. La frenología y la fisiognomía fueron desarrolladas por el alemán Franz Joseph Gall (1758-1828) y el suizo Johann Caspar Lavater (1741-1801), respectivamente. La frenología aducía la inteligencia superior del hombre e inferior de la mujer, en base al tamaño del cráneo, una idea incompatible con el pensamiento de Gómez de Avellaneda demostrado en su obra. En una nota de pie de página en *Guatimozín*, la autora parece mofarse al señalar que los frenólogos colocan en la cabeza todos los talentos y pasiones, lo que ya era un hecho desde mucho antes (230).

trovador, que entona junto al rastrillo las hazañas de los ilustres señores. (*Obras literarias* 5: 189)

El cuadro que presenta aquí la narradora establece las diferencias entre el presente de la instancia narrativa y el tiempo pasado en el que ocurre la historia, logrado a base de marcar, por una serie de elementos medievales, lo que ya no es el castillo de Joux en el momento en que escribe leyenda. Inmediatamente después de este párrafo se introduce el siglo XII en el relato: “Entre las épocas más brillantes del castillo de Joux, debe contarse aquella en que entró a poseerlo el joven barón Amaury” (*Obras literarias* 5: 189). La narración, en este caso, parte del presente y evoca el pasado.

Hay un intento en el relato de narrar desde el punto de vista anterior.²⁴ Es decir, de proyectarse de manera predictiva hacia una futura reunión de los amantes en el cielo, después de la muerte. Este es un tiempo indeterminado en el futuro que surge a partir del carácter utópico eterno que Berta y Aimer le confieren al amor, lo cual es producto de la fantasía romántica. Este tiempo futuro encuentra expresión por medio del discurso religioso oficial que la narradora proyecta en Berta y Aimer: “querían y esperaban morir juntos, cuando perdiendo toda idea de tiempo y mutación en el éxtasis divino de un amor inefable, alcanzaban en rápidos momentos, de cuya sucesión se olvidaban, la imagen indescribible de la eternidad” (*Obras literarias* 5: 213). Ese tiempo indefinido de la eternidad solo existe en la imaginación de Berta y Aimer, y por eso es imposible narrarlo. La supuesta contemplación de la eternidad se hace posible únicamente por el estado de éxtasis en que se encuentran los amantes. El éxtasis en este pasaje tiene un tono místico, si bien se produce entre un hombre y una mujer. No obstante, la aspiración de morir y

²⁴ “Habría que distinguir, pues, desde el simple punto de vista de la posición temporal cuatro tipos de narración: *ulterior* (posición clásica del relato en el pasado, sin duda la más frecuente...), *anterior* (relato predictivo, generalmente en el futuro...), *simultánea* (relato en el presente contemporáneo de la acción)... e *intercalada* (entre los momentos de la acción).” (Genette, *Figuras III* 274)

trascender a la eternidad se troncha por la nota de realidad con que concluye la narradora: “Pero queriendo y esperando la muerte, era la vida la que tornaba a ellos con impetuosa fuerza, haciendo latir de nuevo sus juveniles pechos” (*Obras literarias* 5: 213). Claramente esta es una negación del concepto romántico del amor eterno puesto que el delirio que experimentan los amantes, lejos de consumarse en la muerte y la consecuente reunión de sus almas, como deseaban y esperaban, los devuelve a la realidad de la vida la cual experimentarán en toda su crueldad. El relato de la edición revisada queda inconcluso en la cuestión del tiempo ya que propone la reunión de las almas de Berta y Aimer en “el cielo”. La posibilidad de que Berta se halle encerrada viva en un calabozo del castillo es desechada por Alicia y los otros sirvientes del castillo, los cuales prefieren acogerse al consuelo que proporciona la creencia religiosa de una vida mejor después de la muerte, a pesar de que esta creencia es improbable.

El personaje femenino

Berta ejemplifica la condición de la mujer en una sociedad premoderna. En la caracterización del personaje femenino se revela un discurso crítico que lucha contra los modelos prescritos para la mujer en un pasado remoto y que continúan vigentes en el discurso masculino del siglo XIX. En el tiempo en que la autora reescribe la leyenda, las circunstancias históricas han cambiado y la visión del mundo ha evolucionado. No obstante, continúan en pie las mismas instituciones sociales, culturales y religiosas y la ideología hegemónica que dominaba y regulaba el destino, la identidad y el comportamiento de la mujer. La escritora mira al pasado medieval para acceder a una visión del mundo que, si bien ha evolucionado en muchos aspectos con la llegada de la modernidad, continúa afirmándose por medio de las representaciones de la mujer en la literatura romántica así como por el discurso de las instituciones sociales y religiosas. Según

la describe la narradora, Berta “parecía aproximarse a la idea que tenemos de la naturaleza angélica” (*Obras literarias* 5: 195). La creación lingüística del personaje, la cual es mucho más detallada en la edición de 1844, revela la imitación del modelo de mujer angélica:

Su estatura no llegaba a mediana; su talle delicado y flexible se balanceaba ligeramente al andar; su cabeza de querubín, cubierta por una profusa cabellera de color de oro pálido, se sostenía con trabajo sobre un cuello de cisne, exquisitamente torneado, y el conjunto de sus facciones finas, y aun pudiéramos decir afilegranadas, era realizado por el brillo melancólico de dos grandes ojos azules, llenos de languidez y de inocencia.” (*La baronesa* 15)

En este cuadro, la belleza de Berta está acentuada por la fragilidad, la inocencia y la melancolía. La figura de mujer angélica, utilizada tanto en las pinturas como en la literatura de la época de la escritora, implica que la pureza, así como otras virtudes, son inherentes a la mujer. La propia narradora observa que la figura angélica de Berta revela su naturaleza magnánima. No obstante, inmediatamente después de imitar el modelo, la narradora señala que este es el estilo utilizado por los escritores de su época: “ninguno de los modernos románticos, apasionados por lo vaporoso y fantástico, puede concebir idealidad tan poética como la que realizaba aquella purísima niña” (*Obras literarias* 5: 195). Aquí se llama la atención tanto al ideal que persiguen los escritores románticos al representar a la mujer por medio de la figura angélica como a la calidad imaginaria de tales personajes femeninos. La mujer idealizada de los románticos es una ilusión y la escritora llama la atención a lo ficticio de su representación.²⁵ Hay un reconocimiento de que los románticos están interesados en idealizar a la mujer al producir este modelo

²⁵ “El concepto de la ‘ironía romántica’ se basa fundamentalmente en su idea de que el arte no es otra cosa que autosugestión e ilusión, y de que nosotros somos siempre conscientes de lo ficticio de sus representaciones.” Hauser se refiere aquí al poeta y filósofo alemán Novalis, seudónimo de Georg Philipp Friedrich von Handberg (1772-1801) (2: 354).

femenino.²⁶ Al elevar a la mujer a una naturaleza angélica, se le confieren atributos que se consideran aceptables y deseables, por medio de los cuales se regulan su comportamiento y su sexualidad. La escritora imita el modelo en el personaje de Berta con el objetivo de mostrar que la mujer angélica es una expresión de las aspiraciones del discurso masculino. El portador de ese discurso es Amaury, quien expresa claramente: “quiero una mujer linda, púdica, candorosa y tierna” (*Obras literarias* 5: 192). Los adjetivos utilizados por Amaury muestran que la belleza de la mujer, desde la percepción masculina, está ligada al pudor, al carácter dócil y al afecto. Como señala la investigadora Anne K. Mellor, el valor de la mujer para el escritor romántico, “is equated with her beauty, submissiveness, tenderness and affection” (109). Gómez de Avellaneda utiliza ese modelo en el personaje de Berta pero, al colocar a su personaje en una época pasada distante, propone que este modelo femenino no tiene cabida en la sociedad moderna.

La narradora admite que Berta es la mujer más admirada de la comarca, tanto por su belleza física como por su modestia y dulzura. No obstante, concluye que Berta es el producto de la educación que recibía la mujer en la época medieval: “educada en la servil sumisión que constituía en aquella época la principal virtud de las mujeres” (*Obras literarias* 5: 197). Este comentario es de suma importancia puesto que Gómez de Avellaneda es consciente que en su sociedad contemporánea, así como era en el siglo XII, la educación de la mujer se realiza en función del hombre. Apenas un siglo antes Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), en su descripción de la educación femenina, en *Émile ou De l'éducation* (1762), había escrito que la mujer estaba hecha para complacer al hombre y para ser sometida. Rousseau le asigna a la mujer el espacio doméstico, sin la posibilidad de acceder a la esfera pública sin antes pasar por la figura

²⁶ Las pinturas de los prerrafaelitas proveen ejemplos de la mujer idealizada de los artistas románticos. Esta se caracteriza por su blancura, languidez y tristeza; ejemplo, “Helen of Troy” (1863) de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882).

masculina, el padre o el esposo (259-308). La narradora no vacila en afirmar que la sumisión es servil y que Berta es, en esencia, una prisionera. Berta sale de su cautiverio en una torre del castillo de Luneville, donde ha vivido completamente sometida a la voluntad del padre, para casarse y someterse a la voluntad de su marido. Como baronesa de Joux, no volverá a salir nunca más del castillo de Amaury de Joux, que se convierte literalmente en su prisión y finalmente en su tumba. El curso de su vida, y aún su muerte, están determinados primeramente por el despotismo del padre, y más tarde por la crueldad del esposo.

Berta es una mujer infeliz y resulta interesante que en la primera edición del relato el personaje femenino exhibe una melancolía que el escritor romántico considera un aspecto de la belleza en la mujer. Según indica la narradora, la melancolía habitual en Berta perfecciona su belleza. El crítico italiano Mario Praz (1896-1982) confirma que, efectivamente, en las obras románticas la belleza va siempre acompañada de la tristeza: “Para los románticos, la belleza es realizada por las mismas cosas que parecen contradecirla ... la belleza es más apreciada cuanto más triste y doliente” (45). La edición de 1844 vincula claramente el aire de tristeza de Berta con su hermosura y añade que su sufrimiento por el casamiento con Amaury tiene el efecto de embellecerla: “en aquel día terrible de su existencia adquirió su hermosura un carácter enteramente sublime, porque el dolor supremo en aquella alma apacible y resignada contribuía eficazmente a embellecerla” (*La baronesa* 18). Esta asociación entre la belleza de Berta y su tristeza y sufrimiento no se encuentra, sin embargo, en el texto revisado de 1871, lo cual sugiere un cambio de pensamiento en la escritora y un intento de dissociar a la mujer de este aspecto de la representación femenina enfatizado en las obras de los románticos.

Por un lado, el personaje de Berta parece reforzar el modelo que prevalece en los discursos social y literario de la época pero, consciente del mecanismo de control ejercido sobre

la mujer por medio de esa figura femenina, la autora combate el modelo al exagerarlo y mostrar un destino funesto (Fernández 6). La especialista en Estudios Hispánicos Brígida Pastor afirma: “Avellaneda se enfrenta a los modelos vigentes de representar a la mujer y a través de la construcción de sus personajes femeninos propone alternativas en firme resistencia, en constante batalla, para definirse en una sociedad que las anula como seres autónomos y con identidad propia” (46). Como personaje femenino situado en el relato de una tradición de la Francia medieval, Berta le permite a la escritora analizar la condición de la mujer en la sociedad desde una perspectiva histórica. De esta manera lucha por que la mujer no permanezca estancada en una imagen que evoca un pasado que considera inhumano y se mantenga, en cambio, al paso de la modernidad.

El personaje masculino romántico

Amaury es un personaje complejo debido a las transformaciones que experimenta a lo largo del relato. Amaury es un joven barón, dueño del castillo de Joux y de considerables dominios. Tiene buena apariencia física, es sociable y generoso y se granjea la amistad y admiración de nobles y vasallos. De acuerdo al escudero, Amaury es “el más bizarro de todos los caballeros de la comarca” (*La baronesa* 11). Sin embargo, es transformado repentinamente en un personaje romántico por la pasión amorosa que siente por Berta. Cae en una profunda melancolía y deja de ser una persona sociable para convertirse en un hombre displicente. Su amor por Berta surge de repente pues ha visto a la joven una vez solamente pero ese sentimiento se convierte en una obsesión. Amaury exhibe la exaltación extrema de las pasiones del personaje romántico. Se plantea el amor imposible, entregándose completamente al sufrimiento y alienándose de toda sociedad. La aparente imposibilidad de tener a Berta como esposa es la

causa de su sufrimiento. El tormento de Amaury es exacerbado por los celos y la envidia puesto que Berta está comprometida con Aimer.

Para Amaury, Berta “no tiene igual en el mundo” porque es la única mujer que coincide con el ideal femenino que ha concebido en su imaginación. Al ver en ella una proyección de su propio ego, Amaury tiene la ilusión de llegar a poseerla totalmente: “¡Si logro poseerte, ¡Oh Berta! habré satisfecho ... mi implacable amor...! (*Obras literarias* 5: 194). Amaury rechaza cualquier otro modelo femenino que no sea el de la mujer angélica, imaginado por él. Por ejemplo, no le agrada Eleonora Landeberg, una de las candidatas para esposa propuestas por Lotario porque, según la describe el propio Amaury, es briosa y juguetona. Las comparaciones que realiza Lotario de Eleonora con el caballo y el halcón marino del barón revelan vitalidad, inteligencia y libertad de espíritu en Eleonora que Amaury no valora como características positivas en una mujer. Eleonora representa a la mujer fuerte e independiente y, por lo tanto, no es femenina. En la edición de 1844, lo expresa de esta manera: “quiero una mujer menos varonil, menos desenvuelta” (*La baronesa* 10). Amaury considera la afirmación de independencia de Eleonora como una característica masculina la cual no es deseable en la mujer.

No obstante conseguir su propósito de casarse con Berta y de llegar a poseer su hermosura así como sus otras virtudes, Amaury se frustra ante la imposibilidad de ser amado por ella. No alcanza nunca a poseer el amor de Berta, a pesar de ser legalmente su dueño, como él mismo lo expresa después del casamiento: “Berta de Luneville no existe ya” (*La baronesa* 20). Con estas palabras establece su derecho absoluto sobre Berta y la completa dependencia de esta en la relación matrimonial. Pero Amaury no consigue la felicidad esperada porque sospecha que Berta continúa amando a Aimer secretamente: “Amaury no era feliz, aunque viese cumplidos sus deseos, poseyendo la hermosura de la mujer que amaba y aniquilando las esperanzas del hombre

que aborrecía” (*Obras literarias* 5: 199). La pasión amorosa de Amaury no correspondida resulta en su desolación y sufrimiento: “en vano había creído satisfacerla con la posesión del objeto anhelado; aquella posesión no aplacaba su anhelo...” (*La baronesa* 22). Como personaje romántico, “what he most deeply desires is absolute possession of the beloved; but since this desire is never realizable in life, his quest always fails, leaving him frustrated, forlorn, sinking, trembling, expiring, yet still yearning for his impossible ideal” (Mellor 27). Efectivamente, como afirma la narradora, a Amaury le es “imposible vencer en el alma de su esposa la resistencia pasiva” (*Obras literarias* 5: 199). En esta resistencia pasiva de Berta reside, precisamente, su fortaleza y su única arma de defensa frente a la dominación masculina.²⁷

Amaury recurre a la crueldad y la violencia para reafirmar su dominación absoluta como esposo de Berta al concluir que ha sido deshonrado por ella y su amante. Se transforma en un villano implacable hacia el final del relato y su crueldad no conoce límites. La violencia desplegada en las escenas finales convierte a Amaury en un demonio, lo cual es fundamental para los efectos del horror gótico en el relato. Al sacar la cabeza aún ensangrentada de Aimer y ceñirla al cuello de su esposa, “el feroz Amaury contempló largo rato con infernal placer aquel espectáculo repugnante y horroroso” (*La baronesa* 66). El personaje toma proporciones satánicas porque no se conforma con el ejercicio de la violencia sino que encuentra placer en el sufrimiento de Berta: “una alegría feroz radió entonces en las lívidas facciones de Amaury, que se recreó un instante imaginando lo que debía sentir la desdichada al recobrar los sentidos, y verse enlazada con aquel triste despojo del hombre a quien había adorado” (*La baronesa* 66). En esta transformación Amaury se aproxima al personaje satánico que Mario Praz distingue en las

²⁷ Este es un ejemplo de ironía romántica: “lo supremo ‘existe sólo en tanto en cuanto no lo poseo, y en tanto en cuanto lo poseo, no existe’. Se proclama un más allá inalcanzable que huye cuando se lo capta o que más bien ha huido ya.” (Vieweg 58)

novelas góticas de la novelista inglesa Ann Radcliffe (1764-1823), los cuales se gozan en el violento ejercicio de las pasiones y son estimulados al arruinar la felicidad de los otros.²⁸

El aspecto de la violencia en el personaje de Amaury no se presenta de repente en su ejecución de la venganza. Amaury es un cruzado y la violencia a la que está acostumbrado es empleada aquí en toda su fuerza, y redoblada por el sadismo. La cultura caballeresca medieval está marcada por la violencia, demostrada tanto en las grandes empresas militares como en las disputas entre los señores feudales, las venganzas y los conflictos domésticos. La reputación y la hombría llegaron a asociarse con los valores caballerescos, como señala el investigador Nigel Saul (186). De ahí la necesidad de Amaury de “lavar la mancha” de su deshonor puesto que su masculinidad está ligada a su reputación como caballero, la cual cree que ha sido deshonrada por Berta y Aimer. La violencia desplegada por Amaury, la cual lo convierte en un antihéroe de la figura del caballero noble, es mucho más detallada en el poema de Demesmay, donde el personaje pasa de caballero a asesino en un momento: “Au coeur du jeune homme expirant / Trois fois el plonge son épée; / Berthe de son sang est trempée...” (80). Se describe en estos versos cómo Amaury entierra su espada tres veces en el corazón de Aimer, empapando a Berta de sangre.²⁹ Es importante notar que esta escena en el poema de Demesmay es posible porque Amaury sorprende a Berta en brazos de su amante en la cámara nupcial. No hay tal escena en el relato de Gómez de Avellaneda, en el cual la violencia contra Aimer está implícita y las escenas finales giran en torno al sadismo y la crueldad de Amaury hacia Berta.

²⁸ Mario Praz se refiere aquí a Montoni, personaje de la novela de Radcliffe, *Los misterios de Udolfo* (1794).

²⁹ El epígrafe del poema de Demesmay es tomado del Canto XII de la Divina Comedia de Dante Alighieri (c.1265-1321) y se refiere al castigo por la violencia: “Oh! ira folle / Che sì ci sproni nella vita corta / E nell’ eterna poi sì mal c’immolle” (76). El uso de los versos de Dante muestra que Demesmay considera la violencia un tema central en la leyenda de Berta.

Propuesta de un modelo masculino

Gómez de Avellaneda desecha el modelo masculino de hombre romántico representado en Amaury por ser un individuo exigente y tiránico, y propone un modelo masculino moderno en el personaje de Aimer. Al igual que Amaury, Aimer es un caballero medieval. Es educado en los combates, donde se distingue por su valor y gana el título de caballero armado desde muy joven. Sin embargo, Aimer es presentado como un hombre adelantado a esa época, “una de aquellas almas superiores que se adelantan a su siglo” (*La baronesa* 15). Aimer es el único hombre capaz de apreciar a Berta por su verdadero valor. En contraste con las expectativas de Amaury en cuanto a la mujer, Aimer no espera ver en Berta la encarnación de una mujer idealizada. La narradora observa que “física y moralmente existían entre ellos notables simpatías, aunque no la absoluta semejanza” (*La baronesa* 14). En principio, Aimer no exhibe las exigencias y los delirios propios del personaje romántico si bien es importante señalar que es él, llevado por la pasión amorosa por Berta, quien comete el error fatal que desencadena la tragedia en la obra.

Aimer es un personaje inteligente y fino en sus modales, sin un asomo de rudeza. Su rostro revela dulzura y afabilidad. Tan diferente es Aimer de los otros caballeros que tanto Amaury como el escudero le atribuyen rasgos que se consideran femeninos al juzgarlo “delicado como una dama” y referirse a sus “cabellos largos y rostro de doncella” (*La baronesa* 11). La belleza de Aimer es comparada a la de Berta y por eso Lotario observa que los dos jóvenes son llamados por los vecinos: “los ángeles de la montaña”, lo cual ridiculiza añadiendo: “a la verdad, tan figurilla es el tal Montfaucon como la niña de Luneville” (*Obras literarias* 5: 193). La aparente feminización del personaje masculino, mucho más evidente en la primera edición de la obra, se realiza de forma negativa desde la perspectiva de otros personajes masculinos; sin

embargo, adquiere un tono positivo en la perspectiva de la narradora. El relato de la primera edición contiene una descripción física de Aimer: “sus ojos, de un brillante verde oscuro rasgados bajo cejas horizontales y perfectamente negras, centelleaban inteligencia: sus cabellos de ébano descendían hasta el cuello en gruesos y numerosos rizos ... sombreando una frente serena y de expresión reflexiva” (*La baronesa* 16). La edición revisada prescinde de esta descripción detallada de las características físicas de Aimer. En cambio, se limita a señalar sus ojos llenos de inteligencia y de pasión, dejando la caracterización física completamente a cargo de los personajes masculinos y enfocándose en la inteligencia, educación y buenos modales de Aimer. La omisión posterior de la descripción física es importante porque la autora disocia la apariencia física de las cualidades morales e intelectuales del personaje.

En este personaje masculino Avellaneda propone que la delicadeza, los modales finos y la ternura, considerados como virtudes deseables en la mujer, son también apropiadas y deseables en el hombre. Tanto las habilidades de Aimer como caballero armado y su valentía como sus modales elegantes y su sensibilidad son aspectos importantes de la masculinidad del personaje. Según Mellor, “the historical enslavement of women has corrupted men... treating women as inferior dependents has undermined men’s ability to understand the needs of others, to act justly or compassionately, to be good leaders” (37). La representación del hombre moderno en el personaje de Aimer propone que este acepte y ame a la mujer como el Otro que es valioso, lo cual es el punto de partida para lograr la igualdad entre el hombre y la mujer.

La problemática del trovador

En el personaje de Aimer la escritora fusiona la figura del caballero y la figura del trovador, ambos elementos de la época medieval. Aimer es adiestrado en las armas y en el

combate, por lo cual ha ganado fama en el mundo de la caballería, pero es también conocido en toda la región y aplaudido en la corte de Conrado III por su talento poético. El trovador, un producto de la cultura del siglo XII, era un poeta lírico que cantaba de su amor secreto e ilícito por una dama, para el entretenimiento de la corte. La presencia del trovador no es propiamente una reproducción del modelo del amor cortesano caballeresco en este relato puesto que la relación entre Aimer y Berta no puede verse en esos términos.³⁰ No obstante, las implicaciones del amor adúltero y sus consecuencias son ineludibles así como la asociación del trovador con la revolución de pensamiento y de sentimiento en cuanto al matrimonio. Aimer se presenta en el castillo de Joux, durante la ausencia de Amaury, disfrazado de un anciano y haciéndose pasar por uno de los más antiguos trovadores de las Borgoñas. Su trova inicial promete cantar sobre las hazañas de los cruzados, así como sobre otros temas, y apela a la bondad y al entendimiento de la dama del castillo.³¹ Es mediante la figura del trovador y de su canto que Aimer accede, no solamente al castillo sino incluso a la cámara nupcial del barón y la baronesa de Joux, y se convierte en un agente seductor y en el usurpador de la dama del castillo.

Como caballero, Aimer está moralmente obligado a adherirse al código de honor tradicional de la aristocracia mas como trovador puede mostrar la resistencia a la estructura social y religiosa del matrimonio que se impone sobre su deseo personal.

The troubadour figures the individual's resistance through a linguistic politics that seems appropriate to the current times ... this figure proves a disruptive agent, a

³⁰ “Lo cortesano es la resignación ante la inaccesibilidad del objeto adorado, la entrega a la pena del amor, el exhibicionismo y el masoquismo sentimental del hombre. Todas estas cosas, características más tarde del romanticismo amoroso surgen ahora por primera vez ... Lo extraño de la situación aumenta por el hecho de que es justamente en la rigurosa Edad Media en la que el amante confiesa públicamente su inclinación amorosa, nada casta, por cierto, hacia una mujer casada y de que esta mujer es habitualmente la esposa de su señor y huésped.” (Hauser 1: 267)

³¹ “Dama ilustre del castillo, / No desechéis, ¡ay! por Dios, / El ruego que alza sencillo, / Y que el cielo entiende ... y vos” (*Obras literarias* 5: 204).

seductive force, and a masterful performer of the lyric art whose personal longing for a beloved screens political critique: a critique often aimed at the vestigial remains of medieval feudalism in contemporary life as representative of the conservative forces seeking to prevent social change. (Fay 4)

El trovador y el amor cortesano representan un desafío al sacramento del matrimonio.³²

Procurar este encuentro es ilegítimo puesto que Berta es una mujer casada. Con este acto, Aimer pone en riesgo el prestigio de Berta y el honor de su esposo, el barón de Joux, y desencadena una serie de acontecimientos que culminan en tragedia. En la figura del trovador se plantean tanto el aspecto platónico de la pasión amorosa entre Aimer y Berta como el aspecto ilícito del encuentro de los amantes. Como señala Hauser: “El potente idealismo del amor cortesano caballeresco no puede engañarnos sobre su latente sensualismo ni impedirnos conocer que su origen no es otro que la rebelión contra el mandamiento religioso de la continencia. El éxito de la Iglesia en su lucha contra el amor físico queda siempre bastante lejos de su ideal” (1: 274). El trovador y su lírica están relacionados con el amor sexual mientras que Aimer y Berta aseguran tener un amor puro y casto. Desde el punto de vista del amor cortesano, el trovador busca un amor extramarital, lo cual problematiza el encuentro de Berta y Aimer. La poesía del trovador es sensual pero en teoría al menos prohíbe la relación sexual. Aimer no busca un encuentro sexual aunque la figura del trovador es sensual por naturaleza. Hay una tensión entre el amor ennoblecedor que Aimer proclama y el deseo adúltero que supone la figura del trovador. Gómez de Avellaneda se vale de la tradición trovadoresca y del canto del trovador para concretar la fatalidad de la pasión amorosa entre Berta y Aimer.

³² Es precisamente en el siglo XII que la Iglesia instituye el matrimonio como sacramento, declarando su exclusividad e indisolubilidad (Lehmkuhl 707-715).

Según explica Fay, los cantos del trovador eran de su propia composición y estaban codificados para sugerir nombres y revelar secretos, aún cuando parecían adherirse a los términos del honor y del amor verdadero (3). El canto de Aimer contiene una alegoría por medio de la cual se da a conocer a Berta; sin embargo, no es un canto con referencias eróticas ni aspiraciones a procurar el favor de la dama, como es el caso en la mayoría de las composiciones trovadorescas. El trovador y su canto representan en este relato la imposibilidad del amor y no la imposibilidad del deseo sexual. Aimer ejecuta una canción que narra su propia desventura utilizando la alegoría del halcón herido, por medio de la cual despliega su propia subjetividad:

con vuelo cansado,
perdido el valor;
sin rumbo ni guía
volaba el halcón;
remedio buscando
del fiero dolor
que agudo destroza
su fiel corazón. (*La baronesa* 38)

En su composición poética el trovador elige el halcón, cuyo nombre es *faucon* en la lengua provenzal en que cantaban los trovadores, para revelar su verdadera identidad a Berta y a la vez ocultarla al escudero. Aimer logra su propósito ya que Lotario, como lo declara al regreso de Amaury, no comprende la alegoría. El halcón representa a Aimer y es por medio de la figura del pájaro herido que la voz poética desdobra su dolor. La canción describe primeramente la derrota del halcón frente a un buitre feroz que representa a Amaury. El enfrentamiento de los dos pájaros establece la superioridad moral y guerrera del halcón y es una crítica disfrazada al

caballero del castillo.³³ No obstante la superioridad del halcón, los primeros versos declaran su derrota y la pérdida de la prenda de su amor.

La alegoría del halcón herido expresa el amor desgraciado entre Berta y Aimer. El suyo es un amor romántico porque, dadas las circunstancias, se convierte en un amor irracional. La pasión amorosa de Berta por Aimer, la cual es prohibida e irrealizable puesto que Berta está casada con Amaury de Joux, es el único propósito de su existencia. Es importante recalcar aquí que esta situación no es el resultado de una decisión de Berta puesto que ella es víctima de las convenciones sociales, las cuales niegan su autonomía. La imposibilidad de ese amor debilita a Berta, física y psicológicamente y, finalmente, destruye a los amantes. El amor de Aimer llega a la irracionalidad. Aimer es culpable de traspasar los límites y poner a su amada en la situación de aparente infidelidad en la misma recámara nupcial, por lo cual perece, por ese acto de temeridad e irracionalidad. El desenlace provoca en el lector no sólo sentimientos de horror y de compasión, por lo injusto de la situación de estos amantes y lo macabro del castigo, sino que el trágico final de Berta y Aimer expone las consecuencias de la pasión prohibida e irracional. De esta manera, Gómez de Avellaneda rechaza el modelo del amor romántico.

Como se ha señalado anteriormente, el amor entre Berta y Aimer es romántico por su aparente carácter eterno que, según afirma la narradora, “estaba sin duda decretado anteriormente por el cielo” (*Obras literarias* 5: 194). Este comentario se adhiere al pensamiento tradicional del providencialismo. La narradora quiere decir que el amor entre Berta y Aimer estaba bendecido por el cielo. Esta idea está en conflicto con la autonomía que Gómez de Avellaneda quiere conferirle a la mujer si se toma en cuenta que la religión es una de las dictaminadoras de la subordinación de la mujer. Berta y Aimer se aferran a su pasión amorosa, sin ninguna esperanza

³³ “The semantic and political playfulness of the courtly love lyric, which toys with scandal at the expense of the lady, was meant at the poet’s patron lord, or other knights of the court...” (Fay 3-4).

de poder realizarla en vida. Convencidos de que sus afectos están destinados a ser eternos, añoran la muerte como la única manera de superar la imposibilidad de estar juntos. Esta ilusión de los amantes no se materializa al final del relato, a no ser desde el punto de vista de la superstición popular, cuestionando así la efectividad de la fe en la creencia católica del cielo, como el lugar adonde van las almas después de la muerte.

La pasión amorosa es vista en relación con un destino que es imposible de escapar. La narradora declara la futilidad de luchar contra ese destino: “¿Por qué os afanáis, intentando oponeros al torrente que se precipita? ¡Apartaos! ¡Dejadlo correr! Esta es la hora del triunfo de la pasión irresistible” (*Obras literarias* 5: 213). Es evidente que la escritora conoce bien el tema del amor en las obras románticas de su época y utiliza este recurso del amor romántico para mostrar los resultados adversos de regular las relaciones amorosas por medio de convenciones sociales y de la imposición del matrimonio como un sacramento. Las consecuencias de estas convenciones son funestas, particularmente, para la mujer, como es evidente en el caso de Berta, puesto que son contrarias a la autonomía femenina y favorables a la arbitrariedad masculina.

CAPÍTULO 2: LA MUJER EN EL CONTEXTO MEDIEVAL

La imaginación gótica

El castillo en Joux está situado en las montañas del Jura, en Francia. Se levanta en el extremo de una elevación rocosa, junto a un desfiladero, por lo que es casi inaccesible. Es un imponente edificio feudal, construido inicialmente de madera en el siglo XI y reconstruido en piedra en el siglo XII. Este es el espacio narrativo donde se desarrollan las escenas principales *La baronesa de Joux*. La importancia del castillo no se limita a ser un simple escenario de los acontecimientos sino que cumple múltiples funciones que son fundamentales para el relato y sus significaciones. En primer lugar, el castillo expresa el cronotopo medieval puesto que es el espacio en el cual se revela la época medieval en que se sitúa la historia.³⁴ Los elementos de la época, el dominio del señor feudal, el torneo, el trovador, el caballero, se hacen visibles en el castillo. Es un símbolo representativo del pasado medieval y es el lugar concreto en que la obra representa ese mundo medieval. El castillo, como cronotopo, condiciona los acontecimientos y aún la imagen de los personajes. Como señala el teórico literario ruso Mijaíl Bajtín (1895-1975), además de cronotopo artístico, el castillo tiene intensidad histórica: “El castillo está impregnado de tiempo, de tiempo histórico en el sentido estricto de la palabra, es decir, de tiempo del pasado

³⁴ “En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales... Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.” (Bajtín 237-238)

histórico” (396). Era el lugar donde vivían el señor feudal y su familia y era el centro de la vida económica, social y militar de la sociedad feudal. Esta historicidad del castillo de Joux y de los personajes históricos que vivieron en él es el punto de partida del texto de Gómez de Avellaneda. El relato revive una tradición cuyos personajes y acontecimientos están vinculados al espacio histórico del castillo de Joux.

El cronotopo medieval se manifiesta particularmente en el castillo gótico, ese espacio de terror en el cual se desarrolla la trama de la novela gótica de finales del siglo XVIII.³⁵ El castillo gótico, aislado y de aspecto inquietante, es el escenario en el cual se representan los sucesos siniestros que ocurren en el relato gótico. Como escenario de tales sucesos, el castillo de Joux posee elementos de las construcciones góticas, los cuales se hacen visibles en la descripción de la narradora. El aspecto imponente del castillo, asentado en el vértice de una roca y el paisaje agreste que lo rodea crean una atmósfera de aprensión y de misterio que es fundamental al relato:

Sus elevados torreones se pierden en un cielo siempre nublado... sus blancas almenas resaltan como inmóviles fantasmas entre los pálidos y ondulantes vapores de aquella atmósfera caliginosa... Pudiera creerse que el pensamiento que presidió a su construcción encerraba el secreto de sus futuros destinos, y le señaló desde luego con rasgos indefinibles de una majestad más lúgubre. (*La baronesa* 3-4)

Los efectos de sublimidad y de presagio que resultan de este pasaje son ampliados por la descripción del paisaje. Los valles profundos, los bosques de olmos y encinas, las rocas afiladas y las montañas cubiertas de nieve presentan un cuadro sublime. Ese sentimiento de lo sublime

³⁵ La novela gótica tuvo sus comienzos con *El castillo de Otranto* (1764) del escritor inglés Horace Walpole (1717-1797) y gozó de gran popularidad entre los años finales del siglo XVIII y principios del XIX con escritores como la inglesa Ann Radcliffe (1764-1823) y el estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849).

que inspiran el escenario del castillo y la naturaleza producen una sensación de terror.³⁶ De ahí que la creación del espacio del castillo y su entorno sea esencial al relato. El castillo de piedra, descrito a grandes trazos, aislado, al que únicamente se puede acceder por un puente levadizo, no es un ambiente familiar sino extraño que cumple la función de presagiar los sucesos sobrecogedores que lo convierten en un lugar aterrador. Ese es “el grande y sombrío cuadro que conviene a las escenas que nos proponemos bosquejar”, según observa la narradora (*La baronesa* 5). La creación de este escenario es el punto de partida para la elaboración del elemento gótico que es esencial para la leyenda de Berta y el cual utiliza la autora de una manera efectiva. La leyenda surge precisamente del misterio y el horror que causa el castillo: “Los labradores de las cercanías llegaron a adquirir una tan íntima convicción de la verdad de aquellos hechos inauditos, que cobraron insuperable horror al castillo de Joux y a su dueño” (*La baronesa* 69). La leyenda escrita por Demesmay establece la conexión entre el aspecto gótico del castillo y los hechos que ocurren en él. Los seis primeros versos de su poema “Berthe de Joux” presentan una breve reseña de la fachada del castillo que lo identifican como una mansión gótica:

Sur une roche aride
 Qui jusques vers le cieux
 Élève en pyramide
 Son front chauve et brumeux,
 S’élancent les tourelles
 D’un gothique manoir. (77)

³⁶ El filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804) expone que lo sublime produce emociones agradables que van unidas al terror. La vista de una montaña de nevadas cimas que se alzan sobre las nubes, una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton producen agrado, pero unido a terror. En contraste, la vista de campiñas floridas y valles con arroyos serpenteantes proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente (9).

La estrofa que sigue a esta descripción refiere los lamentos que provienen del interior del castillo: “Le père, chaque soir, / Entend lui venir d’elles / Un cri de désespoir” (77). Se establece así un vínculo entre el castillo de Joux y el horror y el misterio que provienen de él.

El castillo medieval era una construcción que ofrecía seguridad pero era a la vez un lugar que inspiraba terror debido a las lúgubres habitaciones subterráneas que eran destinadas a criminales. El interior del castillo era un espacio sobrecogedor. La atmósfera de silencio y la lóbreguez de su interior y, en particular, los calabozos subterráneos, son elementos del castillo gótico como un espacio cerrado y opresivo. Su fin es lograr una atmósfera propicia al miedo. Este es el lugar físico del confinamiento de Berta, un espacio cerrado en el que entra el día de su casamiento con Amaury. El horror de lo gótico está en contraste con lo sentimental de la domesticidad de la mujer.³⁷ El encerramiento del interior del castillo así como lo imponente e impenetrable de su aspecto exterior muestran el pasado medieval con su rígida estructura patriarcal. El orden social feudal y paternalista está enclavado en las imágenes de castillos, torres y calabozos. Este espacio es una prisión simbólica que se convierte literalmente en cautiverio cuando Berta es encerrada por Amaury en un calabozo, del que no volverá a salir. El castillo representa la estructura de poder que mantiene a Berta en una condición de dependencia. Berta sale de su confinamiento en el castillo de Luneville, donde ha estado bajo el dominio de su padre, para dirigirse a su boda con Amaury y luego al castillo de Joux, donde vive bajo el dominio de su esposo. La filóloga hispánica Miriam López Santos asevera: “Se privilegia el castillo como exponente de determinados valores, dado que pretendía simbolizar la opulencia, la hegemonía y la superioridad de un poder feudal venido a menos, así como la opresión con que se sujetaba al súbdito, especialmente a la mujer y a los considerados inferiores” (“Ampliación”

³⁷ La investigadora Alice Chandler afirma: “The iconography of confusion and horror, frequently poised against a sentimentalized domesticity, dominates the Gothic novel, with its purposely disorienting psychological apparatus of labyrinthine passages, crumbling towers, and untamed scenery.” (4)

282). La escena de la llegada al castillo después de la boda es reveladora del efecto opresivo que este espacio tiene sobre Berta. Al atravesar “los umbrales de la lúgubre fortaleza, un horrible presentimiento embargó de tal manera su corazón ... que faltándole las fuerzas cayó desmayada en los brazos de su marido” (*La baronesa* 20).

Aunque las condiciones del espacio se dan desde el principio y se crea una atmósfera opresiva a través de las descripciones, el horror gótico se desarrolla en las escenas finales, la noche del regreso de Amaury al castillo, después que las puertas se han cerrado, el puente se ha levantado y las luces se han extinguido.³⁸ El rostro de Amaury adquiere una palidez fúnebre y su voz infunde el terror en Berta: “le pareció tan extraña, tan siniestra la expresión de sus miradas, que desvió la suya con un involuntario gesto de terror” (*La baronesa* 65). El terror aumenta al ser dirigida por Amaury a la lúgubre habitación en los subterráneos del castillo que llamaban “el cuarto del crimen”. El horror se experimenta en la escena macabra en la cual Amaury le entrega a Berta la cabeza ensangrentada de su amante y la encierra en el calabozo. La escena provoca el horror en el lector por el sadismo y la indecible crueldad exhibidos por Amaury. Las imágenes explícitas del cuerpo humano mutilado, de la sangre y de la inminente corrupción presentan un cuadro repugnante. Amaury ata la cabeza aún sangrante de Aimer al cuello de Berta, contempla “largo rato con infernal placer aquel espectáculo repugnante y horroroso” y finalmente dice, con una risa satánica: “– ¡Adiós, amante dichosa!... ¡Repite ahora los placeres de aquella noche de amor en que deshonraste mi tálamo. Yo te dejo con tu amante! (*La baronesa* 66).³⁹ Amaury no le concede la muerte a Berta sino que la condena a vivir el resto de sus días en un calabozo con

³⁸ Radcliffe distingue entre el terror y el horror: “Terror and Horror are so far opposite that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and nearly annihilates them and where lies the great differences between horror and terror, but in the uncertainty and obscurity that accompany the first, respecting the dreaded evil?” (149-150)

³⁹ La escena gótica puede haberse inspirado en la obra pictórica “Wolfram Observing his Wife in her Walled-in Cell with the Skeleton of her Lover” (circa 1820) de Henry Fuseli (1741-1825).

la cabeza ensangrentada de su amante, la cual, como Amaury observa, pasará por un proceso de putrefacción y de descomposición hasta llegar a ser una calavera. La escena es completamente gótica puesto que se dan en ella “lo misterioso y nocturno ... lo raro y lo grotesco, lo horrible y lo fantasmal, lo diabólico y macabro, lo patológico y perverso” (Hauser 2: 360).

La escena de parafilia que se sugiere aquí lleva todo el peso de la perversión sexual que implica, para Amaury, el encuentro entre Berta y Aimer. El horror en este cuadro está ligado a la sexualidad, lo cual es congruente con la exploración de temas prohibidos y la denuncia de la represión que realiza la ficción gótica.⁴⁰ La utilización del elemento gótico en este relato no es al azar sino que tiene el propósito de mostrar el horror de la represión de la cual es víctima la mujer y del castigo que acarrea sobre ella la profanación de su sexualidad. El discurso social sobre la sexualidad de la mujer, apoyado en el discurso religioso, imponía el modelo paradójico de virginidad y maternidad encarnado en la Virgen María. Según Picon Garfield, “la veneración de la asexualidad de la Virgen María se deben a un odio profundo del cuerpo femenino y a la ideología de la supresión de la sexualidad de la mujer...” (39). Para Amaury, Berta deja de ser la mujer angélica para convertirse en un monstruo en esta escena que revela el castigo por la profanación sexual. Dada la naturaleza aparentemente adúltera del encuentro entre Berta y Aimer, la escena en el calabozo constituye más que una venganza. Es una expiación por la transgresión. Como lo expresa el mismo Amaury: “la mancha de su vergüenza está lavada” (*La baronesa* 67). La restauración del honor y del nombre de la familia es importante para Amaury pero su preocupación principal es que la imagen de pureza y virtud de Berta permanezca intacta, lo cual es evidente en su advertencia a Lotario: “pero desgraciado de ti si hay un solo mortal que sospeche que la baronesa de Joux no bajó honrada y casta a la tumba de su familia” (*La baronesa*

⁴⁰ “Las novelas góticas enfrentan al lector a temas prohibidos, temas tabú, logrando que este se identifique con el dolor moral padecido por los protagonistas”. López Santos, “Teoría” (2010): 196.

67). La imagen idealizada, asexuada de Berta ha sido transgredida, y esta profanación entraña el castigo. Desde la perspectiva de Amaury, tanto Berta como Aimer son culpables por la deshonor, por lo que ambos son castigados, pero es la mujer quien sufre las consecuencias en todo su horror y crueldad.

Es significativo que los sucesos que causan horror en esta escena no tengan nada que ver con los elementos sobrenaturales característicos de los relatos góticos sino con el castigo, en toda su perversidad, planificado y llevado a cabo por el hombre. El fantasma, el cual es añadido por la escritora en la versión revisada del relato, cumple otra función. Berta no es una mujer acosada por fantasmas y espectros, huyendo por los corredores laberínticos y oscuros de los subterráneos del castillo y esperando ser rescatada, sino una mujer condenada a vivir en un calabozo con la calavera de su amante. No hay posibilidad de liberación para ella. El horror es real, y no imaginario, lo cual evidencia el rechazo de Gómez de Avellaneda del romanticismo por el realismo. Las trágicas escenas de la vida de Berta muestran que ella es una víctima de la estructura patriarcal opresiva, representada por el padre primeramente y después por el esposo, los cuales son dueños de su sexualidad. La suerte deplorable de Berta revela de una manera vívida la tiranía patriarcal sobre la mujer de la sociedad medieval y proyecta el horror de sus consecuencias.

De acuerdo a Anne Williams, “Gothic narrative real reason for being is to provide its record of suffering – the pain of a lonely, vulnerable, isolated young woman. And most damning of all, the concluding marriage cannot be a happy ending” (139). La escena de la salida de Berta y Amaury de la capilla de la boda deja ver el horror que la ceremonia implica para Berta. Deja de existir para ser propiedad del esposo. La realidad es que en la época en que la escritora reflexiona sobre esta historia en el pasado esa situación continúa vigente en la sociedad. Las

circunstancias históricas han cambiado pero no la situación de la mujer. Así como era ocho o nueve siglos atrás, la mujer no tiene dominios ni identidad propia sino que está enteramente bajo la tutela de su esposo. El aspecto gótico en este relato es el vehículo para criticar el sometimiento patriarcal de la mujer, que la mantiene confinada y marginada, y le niega su autonomía sexual. “De este modo, nuestra autora se sirve del discurso romántico como trampolín para lanzarse a una crítica subversiva del discurso social” (Picon Garfield 120).

La leyenda de Berta no puede ser olvidada. Por eso, tanto los lamentos que se escuchan por espacio de diez años, en el relato de 1844, como el fantasma que se añade en la versión revisada de 1871, sacan a la luz lo que se suponía que debía quedar secreto. El fantasma aparece para revelar los crímenes que debían permanecer ocultos, tanto la degollación de Aimer como el crimen de encerrar a Berta en el calabozo. El misterio del fantasma surge después de los funerales de Berta y de la desaparición de Aimer de su castillo; aparece en las profundidades sombrías, frente al calabozo donde se cree que está encerrada Berta, y tiene la apariencia de un cuerpo mutilado, sin cabeza, con capacidad de movimiento y de emitir un mensaje desde su cuello sangriento. La visión es pavorosa y aunque tiene la apariencia de un ente maligno, siguiendo la tradición romántica, el fantasma da órdenes de rogar a Dios por Berta, según los rumores. La orden contiene el mismo mensaje del lamento en el relato de la primera edición: “Priez, vasseaux, priez à deux geneux, / Priez Dieu pour Berthe de Joux”. Los lamentos tienen la función de prolongar la memoria de la injusticia y la desgracia de Berta. El lector no presencia la agonía de Berta en aquel encierro que fue perpetuo. Es la imagen pavorosa del fantasma la que debe incitar el horror y la compasión. El motivo de la escritora para incluir al fantasma en el relato es transmitir el horror de la barbarie cometida contra Berta. El fantasma proviene del mundo mítico o imaginario. Es una imagen de una persona muerta y es un componente

primordial de la narrativa gótica que está a tono tanto con las supersticiones populares como con la creencia católica de que las almas de las personas continúan viviendo después de su muerte. La escritora no da una explicación racional para la aparición del fantasma puesto que este se construye como un rumor desde las voces populares, los sirvientes del castillo y los labriegos de las cercanías. Según esos rumores, el fantasma se les aparece a Alicia y a los criados que la acompañan, y es un intento de explicar las extrañas circunstancias de la muerte de la baronesa la misma noche del regreso de su esposo y de lo fortuito de la desaparición de Aimer.

Ante todo, por medio del fantasma se experimenta el horror de los sucesos siniestros que permanecen ocultos. Este sentimiento de miedo es el principal objetivo del horror gótico: “Un miedo estético que viene a ser reflejo y resultado de ese conjunto de miedos históricos que convergen en el recuerdo de un antiguo régimen de opresión y persecución que a todos amenazaba y que impedía, por lo mismo, una entrada en la modernidad, libre de todo perjuicio” (López Santos, “Teoría” 192). El fantasma es el pasado, que se supone muerto, pero que continúa apareciendo y causando terror. Es la persistencia del pasado en el presente, lo cual es motivo de horror para la escritora. “The ghosts hunting the castle may be the reminders of the burden of past violence or past crimes hidden in its dark recesses” (Williams 20). Dejar atrás el antiguo régimen con toda la represión que representa para la mujer y dar paso a la modernidad, libre del miedo del pasado, es precisamente uno de los propósitos de la autora al utilizar la imaginación gótica en la leyenda de Berta. La aparición de un fantasma, imagen de una persona que ha muerto y que, por lo tanto, está en el pasado, hace que ese pasado invada el presente. Por eso, el elemento del fantasma ilustra la conciencia histórica; es decir, ayuda a reflexionar sobre la tradición como un asunto del pasado que continúa reapareciendo en el presente. Este aspecto es importante puesto que la escritora establece conexiones entre el pasado medieval de la tradición

y la época moderna de la reescritura. El relato contiene múltiples referencias al pasado, las cuales introduce con la frase “en aquellos tiempos”, en un intento de hacer una clara distinción con su propio tiempo moderno. Sin embargo, Gómez de Avellaneda es consciente de que el pasado se hace presente en las instituciones feudales continuadas, en el matrimonio eclesiástico, en la mujer confinada al espacio interior, y en la subordinación y dependencia de la autoridad paternal o del esposo. El fantasma invoca la supervivencia de la tiranía de las tradiciones y el despotismo del pasado medieval. De esta manera, el mundo representado en la obra critica el discurso social sobre la mujer de la época de la escritora.

Es importante señalar que el siglo XII en el cual se sitúa la leyenda de Berta no es un momento oscuro de la historia como tradicionalmente se ha pensado sino que en ese siglo se produce una revolución cultural e ideológica y un despertar a una conciencia individual. El siglo XII es un mundo cambiante, no estancado en el feudalismo atrasado. Es el inicio de la decadencia del sistema feudal puro (Haskins 2-29). Algunas mujeres intervienen en la vida cultural de la corte, y la cultura del trovador parece abrir un espacio para la mujer medieval. Una mujer famosa en este aspecto es Leonor de Aquitania (1122-1204) quien recibía a los trovadores en su corte en Poitiers (Meade 234-265). No obstante, la condesa de Aquitania y otras pocas como ella fueron excepciones en su tiempo. El investigador Nigel Saul argumenta que no hay evidencia concreta de un espacio cultural para la mujer en el siglo XII y que la noción de la mujer como inspiradora del hombre era en su mayor parte una ficción. En el mundo fuertemente masculino de la caballería, las mujeres ocupaban generalmente una posición de sujeción y de subordinación. Socialmente y físicamente estaban marginadas. Eran espectadoras y no participantes (270-275). Por su parte, la investigadora Paula M. Rieder argumenta: “Over the course of the twentieth century, medieval scholars moved from understanding the Middle Ages

as a golden age for women to seeing medieval society and its institutions as vehicles of women's oppression (1). Mientras que los historiadores de finales del siglo XIX y principios del XX procuraron rectificar la ausencia de la mujer en los registros históricos, estudios realizados desde mediados del siglo XX en adelante evidencian que la posición de la mujer en la sociedad medieval comienza a declinar del siglo XI en adelante. Rieder se hace eco del llamado de Judith Bennett a los historiadores a investigar la cuestión fundamental de la opresión de la mujer y por qué ha durado tanto y en tantos contextos históricos diferentes (13).⁴¹ Como hemos visto, Gómez de Avellaneda ya se había planteado esta cuestión en su obra literaria ciento cincuenta años antes.

La creación de una conciencia histórica implica buscar en el pasado la explicación de la situación de la mujer en el presente. Gómez de Avellaneda muestra por medio de su relato de la leyenda de Berta que el pasado no puede ser ignorado puesto que se hace presente en las tradiciones religiosas y en las instituciones sociales que niegan su autonomía a la mujer. La conciencia histórica implica, además, reconocer que ningún orden social puede establecerse como absoluto y que todos los valores están sujetos al devenir de los tiempos. La escritora es plenamente consciente de esto, por lo que desecha los modelos de los escritores románticos y sus representaciones de la mujer y del hombre, así como su manejo del concepto del amor, por ser estos productos de los discursos hegemónicos heredados de la época medieval. La revisión del pasado supone una proyección hacia el futuro por lo que el trabajo de Gómez de Avellaneda continúa siendo relevante para la mujer de hoy.

⁴¹ Rieder cita a Bennett, Judith in *Feminism and History* (259-260).

El medievalismo en el romanticismo

El medievalismo del siglo XIX consistió en una búsqueda nostálgica de un pasado que, en gran medida, era imaginado. El medievalismo comenzó en la década de 1760 y estaba basado en una interpretación romántica del pasado. La Edad Media se prestó a la imaginación de los románticos como un símbolo de un mundo que estaba desapareciendo, un mundo de orden, ceremonias y tradiciones, el cual representaron en muchas de las obras de la época. En ellas se adoptan, imaginativamente, los elementos y los ideales de la Edad Media. A la vez, el medievalismo mostró que el feudalismo continuaba latente, de muchas maneras, en la sociedad moderna, lo cual era evidente para Gómez de Avellaneda.

The medieval revival was a great imaginative force for more than a century in arts, literature, politics, and culture ... It was also present in the whole texture of nineteenth-century thought: in the imagery with which it expressed and surrounded its daily life and in a broad network of values and ideas that similarly sought to recapture an idealized vision of history. (Chandler 1)

En *La baronesa de Joux*, la autora entabla un diálogo a través de los elementos del medievalismo que utiliza en la obra. No es su intención regresar a un pasado fantástico para imponer esas conveniencias sociales en la sociedad moderna, donde resultan anacrónicas, sino que usa las mismas convenciones y elementos para expresar sus propias ideas. Los valores propagados por el medievalismo, representados tanto en el caballero como en el trovador son sistemas que idealizan a la mujer y la relegan a un plano secundario, al confinamiento y al silencio, por lo cual son subvertidos por la escritora. Por otra parte, la imitación de la novela gótica, que incorpora el elemento de violencia del medievalismo, resalta la necesidad de acabar con un pasado opresivo.

El pasado medieval no estaba vivo solo en la imaginación de los escritores sino que mucho de ese pasado persistía en el presente, en los castillos e iglesias que aún estaban en pie, así como en las tradiciones y las convenciones sociales que continuaban vigentes en el siglo XIX. El medievalismo apelaba a esos vestigios del pasado, visibles aún en el paisaje y en la vida diaria. Como afirma Chandler: “One reason that the nineteenth century so frequently returned to the Middle Ages was that they were still so tangibly part of the scenery, with its timeworn profusion of churches, castles, abbeys, and manors and changeless rural backdrop” (1). El castillo de Joux, con sus siete siglos de historia, era uno de esos vestigios de la época medieval que testimoniaba el pasado y era una prueba de su persistencia en el presente. El castillo y los bosques que lo rodeaban eran aún una parte tangible del escenario en el momento en que Gómez de Avellaneda escribió la historia de Berta, por lo que el relato comienza de esta manera: “Pocos serán los viajeros que hayan visitado el Franco-Condado, y no conserven un recuerdo de la roca aislada y calcárea cuyo vértice corona el antiguo castillo de Joux” (*La baronesa* 3). Por medio de este escenario que aún permanecía en pie, la escritora reflexiona sobre la continuidad de las costumbres y los valores tradicionales que determinaron la suerte de Berta. Considera que el castillo de Joux es un vestigio medieval que “no tiene las facultades ni las inclinaciones de los antiguos moradores” (*La baronesa* 6). Esto significa que la época medieval, con su rígida estructura social, representada en el castillo, es cosa del pasado. No obstante, pervive en él la memoria de Berta, víctima de la violencia y de los horrores de ese pasado medieval, cuyas huellas profundas y duraderas son visibles aún en el presente.

La historia de Berta pertenece al pasado pero el orden social y las tradiciones que decidieron el curso de su vida y su muerte persisten de diversas maneras en el presente. La escritora establece una conexión entre el pasado histórico del castillo y la persistencia de mucho

de ese pasado en el presente. No obstante, la obra no muestra la tensión característica del medievalismo entre un pasado imaginado y la persistencia del pasado real como un hecho porque Gómez de Avellaneda no idealiza el pasado sino que utiliza los elementos del medievalismo para rechazarlo, precisamente porque es consciente de su persistencia en la sociedad del siglo XIX. No romantiza la Edad Media sino que busca en ella las raíces de los males del presente. Mira hacia atrás, haciendo uso del espíritu romántico, hacia la época de los castillos, las doncellas y los trovadores y, al hacerlo, transmite todo el peso del horror de la desgracia de Berta. No usa el pasado con la intención de provocar emociones a favor de una continuidad histórica y cultural. Por el contrario, asume una conciencia histórica basada en una revisión de las estructuras de poder del pasado.

Como ya se ha expuesto, el relato de Gómez de Avellaneda ubica la historia de Berta en un pasado específico que coincide con la cultura del trovador en Francia, las cortes de amor como la de Leonor de Aquitania y el concepto del amor cortesano. Esta cultura idealiza el amor y a la mujer, por lo cual ejerce una fuerza sobre la imaginación romántica. El siglo XII es también el comienzo de la arquitectura gótica, que serviría de escenario a la novela gótica de finales del siglo XVIII, con sus castillos en ruinas llenos de memorias y secretos oscuros guardados por cientos de años, los cuales son una atracción poderosa para los románticos.⁴² La Segunda Cruzada, convocada por el Papa Eugenio III en 1145, la cual resultó en fracaso para los caballeros cruzados, trae a la luz la violencia y la ambición de estos señores feudales, quienes financiaron y lideraron las cruzadas (Phillips 61-79; 269-279). Gómez de Avellaneda apoya la

⁴² “In the 1830s, historians began to use ‘medieval’ in the place of ‘Gothic’, a word which had previously done very much the same job, but had negative associations of barbarism and irrationality ... As a period term, ‘Gothic’ soon became confined to architecture ... ‘Gothic’ ... is also the label for a kind of horror fiction or fantasy ... which Horace Walpole and his successors derived from imagining unspeakable threats to beautiful young women imprisoned by feudal tyrants in the bowels of their castles.” (Alexander xxv-xxvi)

leyenda de Berta sobre estos aspectos contradictorios del siglo XII, los cuales están reflejados en su relato, pero evita el sentimentalismo por el pasado y enfatiza, en cambio, la barbarie y la irracionalidad que convirtieron a Berta en víctima de las convenciones del feudalismo. Las imágenes de la época medieval, el salón de banquetes y las costumbres de la época feudal, dan un sentido de las relaciones humanas y establecen un vínculo con el tiempo y la memoria, llegando a ser parte de una manera de pensar que conecta las emociones con un cierto orden social del pasado: “Todo cambió de aspecto en la feudal morada. Ornáronse sus lóbregos aposentos con el mayor lujo que se conocía en el siglo XII, y los torneos, las monterías y los banquetes sucedieron de pronto a las fiestas religiosas que únicamente interrumpían de vez en cuando la monótona tranquilidad ...” (*La baronesa* 6).

Estas imágenes están ancladas en la referencia específica al siglo XII, que provee el contexto histórico real al relato e introduce los elementos del medievalismo más relevantes en la obra, el castillo gótico, el caballero y el trovador. El espacio del castillo medieval es importante a la cultura del trovador. Según Elizabeth Fay, la cultura del trovador es el locus más afectivo en las relaciones históricas porque se trata del amor refinado como el amor verdadero y por eso atrae la imaginación romántica de una manera tan poderosa y efectiva. Es un amor que trasciende al presente y a la historia (34). El trovador es añadido por la escritora ya que no forma parte de la leyenda contada por Demesmay. Siendo un elemento importante del siglo XII, la escritora lo incorpora a su relato, pero no de manera convencional, ya que renuncia a convertir a la mujer en objeto a través de la lírica del trovador y se enfoca en el desafío al señor del castillo, como se ha planteado. El amor del trovador por la dama sigue teniendo aquí el refinamiento del amor cortesano pero no es esa la razón por la cual representa el amor verdadero, sino porque ya existía entre ellos la sinceridad: “Berta y Aimer estaban enlazados por un sentimiento profundo,

sereno, casto y solemne, por una confianza perfecta, y por aquel aprecio justo e inalterable, que acompaña a los afectos destinados a ser eternos” (*La baronesa* 14). El amor entre Aimer y Berta incluye el aspecto de la castidad que, en el caso de la figura del trovador, implica una dualidad entre la sinceridad y el deseo, al intentar expresar un amor ennoblecedor y reprimir el deseo sexual por una dama casada. En realidad, la relación entre el poeta y la dama era imaginaria, por lo cual el amor verdadero también era algo fantástico. Este no es el caso de Aimer y Berta. Aimer no busca seducir a Berta y, de la misma manera, ella rechaza su propuesta de irse con él, a pesar de que lo ama, en virtud de su juramento de matrimonio a Amaury. De cualquier modo, Berta es inalcanzable para Aimer puesto que está casada con Amaury. Al entrar hasta la misma cámara nupcial y traspasar el espacio del esposo de Berta y señor del castillo, el trovador va demasiado lejos, e irrumpe en el orden instituido por la iglesia y la sociedad. Este aspecto del trovador es de suma importancia en el medievalismo romántico. Los románticos vieron en el trovador una expresión de individualismo, de secularismo, de resistencia y desafío. Es importante para Gómez de Avellaneda, sobre todo, porque “the textual relation between poet and lady encodes a challenge to male authority that can stand in for any act of political resistance to patriarchal authority” (Fay 21). No obstante el desafío implícito en esta escena, los jóvenes amantes sacrifican su amor a la religión y el deber, valorando la moralidad sobre la intensidad del amor, lo cual es contrario a la postura del trovador. Pero la transgresión ya ha sido cometida y el amor de Berta y Aimer es trágicamente truncado por las implicaciones adúlteras en las acciones del trovador y la aparente complicidad de Berta.

El medievalismo romántico puede verse también a través del lente del caballero, una tradición que viene desde la misma Edad Media, iniciada en la leyenda del rey Arturo, la cual se remonta al siglo VI. Las virtudes del caballero asociadas a la leyenda de Arturo, el honor, el

valor, la lealtad, la cortesía y la liberalidad fueron codificadas en el siglo XII y pretendían reflejar, por tanto, el espíritu de los cruzados. En el siglo XIX, los románticos hicieron de la leyenda del rey Arturo un modelo del pasado pero, tanto en el siglo XII como en el XIX, el modelo es idealizado y el código de honor era más una aspiración que una descripción de la conducta regular de los caballeros. En el relato de Gómez de Avellaneda, el caballero es el mismo señor feudal tiránico, lo cual era el caso de muchos de los caballeros que participaron en las cruzadas. Según el medievalismo romántico, el caballero debía actuar en defensa de las damas, de acuerdo a los códigos de honor, pero el heroísmo del caballero en este relato se torna en violencia contra Berta. Las virtudes del caballero son problematizadas por las pasiones de Amaury, demostradas en la rivalidad y la violencia. No obstante, en el personaje de Aimer, quien es trovador y caballero a la vez, se exalta el modelo romántico del caballero medieval. Interesantemente, las virtudes de Aimer lo proyectan hacia la modernidad, según el punto de vista de la narradora. Pero Aimer deja de ser el hombre modelo al disfrazarse de trovador. Su heroísmo y valor de caballero se convierten en temeridad, poniendo a Berta en una situación de vulnerabilidad y causando, finalmente, la desgracias de ambos.

La idealización de la mujer en esta obra no se produce por medio del trovador sino por Amaury, el caballero y señor feudal, quien emplea todos los recursos para conseguir a Berta, a la cual ha convertido en objeto de su amor. Berta y Aimer están a la merced de las pasiones feudales de los padres, y es por medio de la violencia que Amaury triunfa sobre su rival y logra casarse con Berta. Aunque dice amarla, ella no es más que una posesión y al final la destruye para vengar el honor que supone mancillado por el encuentro de los amantes. Ambas figuras medievales, el trovador y el caballero, son problematizadas en el relato pero, sobre todo, se cuestionan los valores del medievalismo romántico simbolizados en la figura del caballero.

Amaury como caballero y señor feudal confirma el juicio de la narradora de que la mujer en la época medieval representaba una paradoja pues era la inspiración del caballero en los combates mientras que era una esclava en su hogar. La narradora concluye que solo Aimer podía estimar a Berta en su verdadero valor porque no representaba los valores de su época, tan importantes en el medievalismo romántico, sino un hombre superior, adelantado a su época.

El medievalismo en esta obra no consiste de nostalgia por el orden social y las tradiciones del pasado sino, todo lo contrario, consiste en una actitud de enjuiciamiento del pasado y en hacer conciencia de su persistencia en la sociedad del presente. Esa búsqueda del pasado que implica el medievalismo, parte del escenario del castillo y de sus alrededores, que aún está en pie en la época de la escritora, y tiene la intención de apelar a la memoria y al sentimiento de los lectores. Del escenario surge la memoria de Berta, en todo su horror, y despierta simpatía por la vulnerabilidad al sufrimiento y la muerte, como lo confirma este fragmento: “Sirven de fundamento, por así decirlo, a la celebridad que en los tiempos modernos han dado a aquel edificio los ilustres desgraciados a quienes ha servido de cárcel, algunas tradiciones interesantes de los tiempos antiguos, entre las cuales ocupa el primer lugar la que suministra argumento a la presente historia” (*La baronesa* 4).

El sufrimiento de Berta está ligado al castillo de Joux, donde es prácticamente una prisionera, por causa de un matrimonio forzado, y su situación es comparable al terror de la novela gótica, en la cual una mujer joven se encuentra aprisionada en un castillo por un tirano feudal: “Gothic literature ... places the history of the heroine at the heart of a reimagined landscape in which ruins of the past haunt the possibilities of the present” (Fay 68). La estructura que confina a Berta, representada tanto en el castillo como en el matrimonio, es doblemente fuerte porque ha sido ordenada, impuesta sobre ella. El castillo es una estructura

fuerte y estable pero que infunde pavor en sus pasadizos y laberintos, torres en ruina y escenarios salvajes. El medievalismo incorporó los elementos de violencia, desorden y deterioro que dominaron la novela gótica. Fue una búsqueda nostálgica del desvanecimiento de un orden social y un modo de expresar lástima y temor. La contradicción de la iconografía del horror que se asocia a un sentimentalismo de domesticidad en la novela gótica es utilizada de manera efectiva pues, como ya se ha visto, el castillo de Joux es una prisión para Berta, no un hogar. El sentimentalismo del espacio doméstico se contradice en el horror del confinamiento en un edificio lúgubre y atemorizador. En contraste con estas estructuras tanto físicas como sociales que se mantienen en pie, se presentan en el medievalismo los elementos de lo viejo, frío, aislado y oscuro de los edificios medievales. El mito del medievalismo en el romanticismo se presenta, por un lado, como una búsqueda nostálgica del orden y, por otro lado, en los elementos de violencia, desorden y deterioro. En la literatura se refleja esa dualidad, un deseo de tradición y seguridad, acompañado por el ansia por lo extraño y aún lo violento. La estabilidad y seguridad del orden social feudal es balanceada por lo amenazante (Chandler 4).

Los muros del castillo contienen la historia del sufrimiento de Berta así como de otros personajes de épocas más recientes, quienes expiaron allí sus faltas o sus desgracias, como lo expresa la narradora. En el castillo de Joux y el escenario que lo rodea hay un sentido de historia y del paso del tiempo que está a tono con el medievalismo romántico. El edificio, el tiempo y el acontecer humano se combinan de una manera elocuente en la siguiente declaración de Ruskin, confirmando la importancia del castillo en el paso del tiempo y la conciencia histórica: “For, indeed, the greatest glory of a building is not in its stones, nor in its gold. Its glory is in its age, and in that deep sense of voicefulness, of stern watching, of mysterious sympathy, nay, even of approval or condemnation which we feel in the walls that have long been washed by the passing

waves of humanity” (155). Ese mismo sentir del escenario como testigo de los acontecimientos está expresado en la descripción de una vista panorámica desde los torreones del castillo de Joux, de la cual se derivan varias reflexiones importantes sobre el pasado:

Desde los torreones del feudal edificio aún puede recrearse la vista con el soberbio y agreste panorama que despliegan en torno aquellos valles profundos, aquellos trozos de selva donde se cimbrean a los silbadores soplos de un viento sutil los negros abetos y los verdes fresnos, los majestuosos olmos y las vetustas encinas, gigantes de la vegetación, testigos mudos de la ruina de diez generaciones, atalayas de los tiempos, y aun pudiéramos decir padrones de la eternidad. (*La baronesa* 5)

El enfoque de la narradora en este fragmento no está en la vieja y rígida estructura del castillo sino en los bosques y valles que lo rodean, los cuales observa desde sus torreones. Los mismos olmos y las encinas, árboles centenarios, que rodeaban el castillo en el tiempo pasado siguen siendo parte del paisaje en el presente por lo cual los llama “testigos mudos de la ruina de diez generaciones.” Hay un sentido del paso del tiempo en la referencia a las diez generaciones que han vivido en el castillo, mientras que al indicar su ruina hace conciencia de la decadencia, el sufrimiento y la muerte de todas ellas. Esta conciencia del paso del tiempo y de la muerte, que es un aspecto del medievalismo, surge del testimonio del pasado que proveen el castillo y su entorno. Aunque mudos, son testigos de la historia de Berta. La ruina que implica la muerte de las diez generaciones que vivieron en el castillo, se aplica también a la decadencia de la rígida estructura medieval y de las tradiciones pero implica que no han desaparecido completamente sino que quedan vestigios de ellas en el presente.

Los árboles son también los atalayas de los tiempos. La expresión tiene el sentido de una vigilancia estricta y continua, ya que los árboles ha sido una constante en el paisaje. La vigilancia es un aspecto del orden social medieval, sobre todo, la vigilancia sobre la pureza y la virtud de la mujer, el cual persiste en la sociedad del siglo XIX. Esa actitud está expresada también en la figura de los árboles como padrones de la eternidad. Los padrones pueden referirse a un registro de las diez generaciones que han vivido en el castillo pero la palabra puede referirse también a lápidas o inscripciones con los recuerdos de un suceso. Un padrón puede referirse, incluso, a una nota de infamia que ha quedado en la memoria como resultado de una mala acción. En este sentido, los árboles son más que testigos mudos de las injusticias y los horrores a los que fue sometida Berta.

El medievalismo romántico en esta obra es un recurso para entender el pasado. No se trata de una evasión sino de señalar los problemas en la sociedad del presente desde una perspectiva histórica. El medievalismo resultó ser, para los románticos, un recurso al cual aferrarse frente a la incertidumbre del mundo moderno. *La baronesa de Joux* no se aferra al pasado sino que crea una conciencia histórica por medio de los elementos del pasado medieval que han persistido en el presente y que hacen posible su lectura y reescritura de la historia de Berta. De esta manera, Gómez de Avellaneda lucha por que la mujer sea partícipe de los cambios sociales planteados por la modernidad.

CAPÍTULO 3:

LA MUJER EN LA TRADICIÓN HISTÓRICA

De la tradición oral al relato literario

El interés de Gómez de Avellaneda por las leyendas y las tradiciones históricas está a tono con el historicismo del siglo XIX del cual participan con entusiasmo los escritores románticos. La escritora contribuye por medio de sus novelas, leyendas y obras dramáticas a la gran investigación histórica que se lleva a cabo en la literatura de su época. Como hemos visto en los capítulos anteriores, su labor de escritora la sitúa muy cerca del historiador puesto que recurre a la historia para encontrar material para sus obras, enriqueciendo, a la vez, el discurso histórico desde su propia perspectiva crítica. El escritor y crítico literario mexicano Alfonso Reyes llama a este auge de la ficción histórica en el siglo XIX el “milagro de la fertilización de la historia por la literatura” y comenta que esa época “volvió la mirada a la Edad Media, restaurándola con nuevo espíritu y mediante los instrumentos de la literatura episódica (drama y novela), los cuales vinieron a servir de acicates del pensar histórico” (101). En efecto, la novela histórica despertó el interés por el estudio de la historia y planteó nuevas aproximaciones, enriqueciendo el discurso histórico. El argumento de que la literatura es ficción mientras que la historia narra los hechos verídicos, discutido desde la antigüedad por Aristóteles, ha sido cuestionado a través del tiempo.⁴³ Con respecto a esta distinción entre el relato histórico y el relato literario, el historiador estadounidense Hayden White presenta el siguiente desafío:

⁴³ “... la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder.” (*Poética* 158)

“consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much *invented as found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences” (82). White afirma que el relato histórico es una narración, al igual que el relato literario, que contiene una ideología o punto de vista del historiador. Para reconstruir el pasado, el historiador emplea los mismos recursos del escritor y recurre, incluso, a la imaginación con el objetivo de atar los hilos de los datos históricos para narrarlos e interpretarlos.⁴⁴

En el caso de nuestra autora, el interés por la historia está marcado por una preocupación por la condición social de la mujer, tanto en el presente como en el pasado medieval que revive en sus relatos. Como ya se ha demostrado, la reescritura de la leyenda de Berta de Joux contiene una revisión del pasado y un rechazo del antiguo orden social que subyugaba a la mujer y que persiste en muchas de las convenciones sociales en la época moderna de la autora. La historia de Berta es un testimonio elocuente de la situación de subordinación en la cual se encontraba la mujer en el siglo XII. De igual manera, las historias de Toda de Larrea y de Elvira estudiadas en este capítulo, son un medio para hacer comentarios críticos sobre la condición de la mujer en la sociedad bilbaína de la Baja Edad Media. Estos relatos novelescos ayudan a crear una conciencia histórica al evocar personajes, lugares y hechos de las épocas pasadas, y hacer ver el contraste entre el sentir de la época presente y las mentalidades de la época narrada. Hay una correlación entre los recuerdos del pasado y la interpretación que la autora hace de ellos en el presente en que los invoca. Las tradiciones de Toda de Larrea y de Avendaño y Elvira forman

⁴⁴ El hispanista Kurt Spang afirma: “El relato historiográfico, fruto de la labor del historiador ... lleva a recordar el pasado al hacerse con el saber histórico acumulado y, además, le permite adaptarlo al presente. El relato historiográfico es como una invitación a revivir el pasado ... y crea la conciencia histórica en el sentido de una correlación sistemática entre recuerdos del pasado, interpretación del presente y expectativa del futuro ... Salta a la vista que estas motivaciones también pueden estimular al novelista creador de novelas históricas.” (72-73)

parte del relato de viaje de Gómez de Avellaneda de 1859 que narra su recorrido por el norte de España y los Pirineos franceses.⁴⁵

En Bilbao, donde da inicio al relato, la escritora hace un interesante comentario sobre las mujeres jóvenes de la ciudad. Las jóvenes bilbaínas gozan de la libertad de pasearse solas y aún de ser acompañadas de sus amigos durante la travesía en el vapor que va de Bilbao a Portugalete, sin que esto perjudique su reputación. La narradora considera que esta libertad está basada en el respeto público que advierte en la sociedad vizcaína. En su opinión, el comportamiento respetuoso del hombre vizcaíno es lo que garantiza dicha libertad. Elogia también el decoro de las jóvenes, dando a entender que allí, tanto el hombre como la mujer, son responsables de su conducta social. Este comentario, que sugiere una situación de igualdad, al menos para la mujer soltera de Bilbao, no representa, sin embargo, una tendencia permanente o una apertura para la mujer en la sociedad, si se ubica en su contexto histórico. El movimiento burgués de liberación fue contradictorio a la mujer, particularmente en España, donde se impuso una moral religiosa tradicional. Los cambios sociales, lejos de garantizar la igualdad de la mujer, produjeron un discurso social que demandaba la domesticidad de la mujer e intentaba reglamentar su presencia en la esfera pública. A pesar del espíritu de libertad de la mujer vizcaína, manifestado en este cuadro del Bilbao de 1859 que pinta la escritora, y de la importante participación que tradicionalmente tuvo, tanto en la vida pública como en la privada, sus roles se ven limitados al ámbito del hogar como resultado de esa actitud de la sociedad española del siglo XIX (Fernández Fonseca et al. 277). El arabista y político español José Moreno Nieto, contemporáneo de Gómez

⁴⁵ Gómez de Avellaneda publica las tradiciones como parte del relato de viaje “Mi última excursión por los Pirineos” en el *Diario de la Marina* de La Habana, en los folletines del 20 de junio al 28 de julio de 1860. Una segunda edición del texto se encuentra en *Obras de la Avellaneda* (1914), Tomo VI. En dicha edición el relato de viaje deja por fuera la leyenda de Avendaño y Elvira, la que está incluida en el Tomo V.

de Avellaneda, resume la visión social sobre la mujer de la época, la cual fundamenta en el cristianismo:

Yo tengo para mí que la condición que han hecho a la mujer y el ideal que de ella se han formado el cristianismo y la moderna civilización, son la condición y el ideal que en estas líneas generales responden mejor a la esencia y al verdadero destino de la mujer. Que debe intervenir ... en todas las funciones de la vida privada y pública. No; no son para ella las luchas del foro, de la plaza pública o del Parlamento, ni las fatigas, los grandes afanes y temerosas aventuras de la vida exterior. Sea ella como vaso de perfumes, suave y discreta, tierna y de gusto delicado; broten de su alma limpios y castos pensamientos, y cuando casada, procure imitar la mujer fuerte del Evangelio, y ella tendrá, no todo, es verdad, pero sí lo que más importa para cumplir el destino a que la llama la naturaleza. (14)

Este destino de la mujer prescrito por Moreno Nieto así como por tantos otros escritores, políticos y religiosos del siglo XIX tiene una larga tradición que viene desde la antigüedad. Los prejuicios acerca de la inferioridad de la mujer planteados en la filosofía griega y en las leyes romanas fueron asimilados por los padres de la iglesia y llegaron a ser parte esencial de la teología medieval. Los ideales humanistas del Renacimiento no representaron ningún cambio significativo para la mujer, salvo para unas pocas privilegiadas que tuvieron acceso a la cultura y las artes, algunas de las cuales la autora trae a colación en el relato de viaje, en su paso por las ciudades del suroeste de Francia. El discurso del siglo XVIII también le negó la igualdad social a la mujer, particularmente en España, donde se contradijeron los principios de igualdad y racionalidad, debido al enorme poder del catolicismo. Como señala Brígida Pastor: “La Iglesia

Católica ... impidió a la mujer trascender las limitaciones de su entorno en su pensamiento político y social. Uno de los imperativos más fuertes que pesaba sobre las mujeres del siglo XIX era la necesidad de ser religiosas ... la Iglesia dictaba que las injusticias tenían que ser aceptadas dócilmente y sobrellevadas con fortaleza” (22). Gómez de Avellaneda tiene plena consciencia de que las sociedades, las leyes, los tiempos han cambiado pero que el lugar asignado a la mujer ha permanecido inalterable durante siglos. La escritora combate enérgicamente la idea de la inferioridad de la mujer y demuestra su capacidad intelectual y su actuación en la vida pública a través de la historia, en los artículos sobre “La mujer” (1860), que publica en el *Álbum cubano de lo bueno y lo bello*, revista fundada por ella. En los artículos reclama no solo la igualdad sino la superioridad de las mujeres para ser líderes en la sociedad y en los gobiernos. No obstante, la ficción histórica es su arma más efectiva para combatir ese falso destino que le ha sido impuesto a través de los tiempos. En este relato de viaje la autora combate en dos frentes. Por un lado, las historias de Toda de Larrea y de Elvira revelan las consecuencias de la opresión histórica de la mujer. Por otro lado, las anécdotas que incluye de unas pocas mujeres de la región que tuvieron el privilegio de abrazar el progreso y la modernidad junto a los hombres representan la visión de la autora para la mujer del presente y del futuro, la cual tiene también una base histórica, como lo demuestra. De ahí la importancia de escribir las tradiciones que han sido conservadas en la memoria popular puesto que son reveladoras de una realidad histórica que se perpetúa en los discursos sociales y religiosos de su siglo.

La aproximación a la historia en los relatos de Toda de Larrea y de Avendaño y Elvira es la de una narración interpretativa. Junto a los hechos históricos, la autora coloca las experiencias de sus personajes femeninos y selecciona, interpreta y critica los hechos por medio de la narración y de la ficción. Es decir, en los relatos se mezclan elementos de la imaginación de la

escritora con elementos verídicos. No son documentos históricos sino que son relatados a partir de las experiencias personales de los personajes femeninos y desde la subjetividad de la autora. En ellos se acentúan los aspectos personales e individuales y la autora no ve a sus personajes a través de las instituciones sociales o políticas sino a través de su psicología y de sus motivaciones. La escritora dialoga con la historia y asume una postura de juzgar a los personajes y las circunstancias históricas. Como se verá más adelante, en el relato de Toda de Larrea, Isabel la católica es representada como una reina severa que victimiza a otra mujer con el fin de proteger la reputación de su propia familia y de su reinado. Fernando el Católico es representado como un padre irresponsable que abandona a su hija, la cual no se considera legítima de acuerdo a las convenciones sociales y religiosas de la época, privándola así de los privilegios y derechos de sus hijos legítimos y condenándola al encierro del convento. Lejos de eximir a estas figuras históricas, se las acusa de ser responsables de robarles la libertad y la dignidad a Toda de Larrea y a su hija. En el relato de Elvira se denuncia el abuso de poder por parte de Don Tello de Trastámara, Señor de Vizcaya quien, movido por sus intereses personales, ordena la muerte de Avendaño, uno de sus súbditos y guerreros leales, dejando viuda a Elvira y huérfano a su hijo. Las historias de estas dos mujeres revelan las injusticias a que fueron sometidas y desenmascaran a quienes las perpetraron e intentaron luego encubrir sus propias faltas ante la sociedad. Este impugnar la legitimidad de la versión oficial de la historia exhibe un aspecto moderno de los relatos novelescos de Gómez de Avellaneda.

La historia es recodificada por la autora, como afirma Picón Garfield, al reescribir las historias canónicas de la cultura, revisarlas, refundirlas y vincularlas al discurso femenino. “las escritoras decimonónicas se adaptan a los ‘géneros literarios patriarcales’ que relatan las hazañas de los hombres: por ejemplo, la épica, la crónica y la novela histórica. Mediante el disfraz de

estas formas literarias de la tradición occidental, a veces las autoras logran producir un texto secreto, o mejor dicho un subtexto, como vemos en el caso de Gómez de Avellaneda...” (98). La recodificación de la historia en estos relatos es coherente con el proyecto literario de la escritora, el cual consiste en combatir el discurso masculino sobre la mujer. De cierto modo, estos relatos novelescos se identifican con la novela histórica de la época pero, en contraste con la usanza de las novelas históricas, no tienen el objetivo de exaltar a los héroes de la nación ni de crear una conciencia nacional sino de crear una conciencia sobre la condición de la mujer en la sociedad. Su aproximación a la historia es romántica pero reflexiva y crítica porque la autora reconoce que, aunque las circunstancias históricas han cambiado, la desigualdad social entre el hombre y la mujer sigue vigente en su siglo.

El relato comprende un amplio repertorio de personajes femeninos de la historia y las tradiciones de la región, así como de las vivencias de la escritora en el viaje. En una carta de 1860, dirigida al director del *Diario de la Marina*, la escritora explica su interés por las tradiciones de la región y su intención de realzarlas. Aunque observa que hay una gran abundancia de ellas, no hay duda que su interés es escribir y difundir aquellas que tratan el tema de la mujer. La carta revela el proceso por el que pasan las historias que recoge en el viaje del año anterior. En el momento en que las obtiene de la tradición oral, toma notas de ellas con el propósito de escribir un relato extenso. Posteriormente, tropieza con la dificultad de que las notas están borrosas e inteligibles y que ha olvidado una multitud de datos con los que pensaba complementarlas, por lo que desiste de su primera intención. No obstante, las envía al periódico con la esperanza de que sean publicadas y reafirma el valor de las tradiciones al señalar que el relato, aunque incompleto y desaliñado, gana en “sencillez y verdad” (*Obras de la Avellaneda* 6: 47). El hecho de que ambas leyendas sean revisadas posteriormente por la escritora y publicadas

en una segunda edición es prueba de la importancia que concede a las historias de estas dos mujeres bilbaínas.⁴⁶

La historia de Toda de Larrea se sitúa cuatro siglos atrás, en la época de los Reyes Católicos Fernando e Isabel, y la de Avendaño y Elvira se remonta al año 1356, tiempo del Conde Don Tello, Señor de Vizcaya. Las historias, con más de un siglo de separación, se conectan por medio del espacio, un vetusto caserón situado en la plaza del mercado, antigua Plaza Mayor de Bilbao. Se establece así la relación de tiempo y espacio que se materializa en el caserón, creando el cronotopo de ambos relatos. El momento de la narración también ocurre en la plaza del mercado, lo cual propicia la sensibilidad romántica en los relatos. Hay una narradora de primer nivel que se convierte en la receptora de las historias. Su interlocutora es un personaje femenino creado por la narradora: la cicerone. Esta le refiere ambas historias que son parte de la memoria colectiva de los bilbaínos, e insiste en que sean escritas: “prepare su cartera de viaje para tomar nota del trágico suceso que tuvo lugar en este mismo paraje” (*Obras literarias* 5: 63).⁴⁷ Esta es una invitación de la cicerone a revivir el pasado de su propio pueblo, sus antepasados, la mentalidad de la época en que vivieron y sus problemas. Tanto el hecho de contarlas, o recontarlas pues son tradiciones orales, como de escribirlas, se realizan desde el punto de vista de la mujer: la viajera, que es la narradora de primer nivel y que se convierte en la receptora de la historia, y su interlocutora, la cicerone. Como mujeres, ambas narradoras pueden identificarse con Toda de Larrea, su hija y Elvira, y conmoverse ante la desgracia que les ha tocado. Estas tradiciones orales contienen un mensaje significativo para la cicerone y para la

⁴⁶ Ambas leyendas son revisadas y publicadas como una sola obra, dividida en tres capítulos y bajo el título “La bella Toda y los doce jabalíes”, en *Obras literarias de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Tomo V (1871).

⁴⁷ “La narración se hace desde la primera persona pero son varias las voces narrativas que se suman a la de la narradora principal, con lo que en el discurso se hace énfasis en la oralidad de las tradiciones relatadas” (Ezama Gil 334).

sociedad bilbaína, y es por eso que han pervivido en la memoria colectiva. Las tradiciones representan una continuación de la historia, la cultura y la imaginación de la sociedad. Estas son consideradas por la cicerona como su pasado puesto que ella es de Bilbao. La memoria de la cicerone está en relación con el lugar donde se encuentran, el caserón donde vivieron Toda de Larrea y Elvira, por lo que es en torno a este que se reconstruyen e interpretan las historias.

Es importante señalar el poder que ejerce la plaza de Bilbao sobre las emociones de la narradora de primer nivel y receptora de las historias: “Donde me detuve con particular complacencia fue en la antigua plaza mayor – hoy del mercado, pues aunque nada atractivo y ameno ofrezca su aspecto a las miradas posee para la imaginación un encanto poderoso en su tesoro de viejas tradiciones” (*Obras de la Avellaneda* 6: 9). La narradora admite que hay en la plaza un poder inexplicable que agita su fantasía. Las emociones y presentimientos provocados por el escenario de las historias son acrecentados por el patetismo con que le son contadas por su amiga. Este personaje de la cicerone proyecta no solamente su percepción de la receptora como mujer sino la percepción de ella como poeta: “su corazón de poeta adivina quizá que en el mismo sitio en que usted asienta sus plantas coloca otra tradición – muy triste también – el comienzo de una de las escenas más características de los tiempos de que hablamos” (*Obras de la Avellaneda* 6: 10). Esta declaración sugiere que, como poeta, la narradora puede dejarse guiar por las emociones y la sensibilidad al escribir las tradiciones, y no necesariamente por la razón o por los relatos históricos.

Los relatos recrean el dramatismo de los acontecimientos vividos por los personajes, por lo que los sentimientos y las emociones tienen un papel fundamental en ambos relatos. En ellos se revive el sufrimiento de Toda de Larrea y de Elvira, primeramente, por medio de la carga emocional que proviene de los relatos orales de ambas tradiciones, transmitidos por la cicerone.

Estos tienen el efecto de conmover a la receptora de las historias y de excitar su imaginación. En segundo lugar, los relatos escritos no son una mera transcripción de las tradiciones orales, sino que en ellos los personajes y acontecimientos históricos se revisten de una sensibilidad romántica por medio de la expresión de los sentimientos de ambas narradoras. Esta expresión de las emociones tiene el propósito de provocar sentimientos de empatía en el lector y de indignación frente a las injusticias de que fueron objeto tanto Elvira como Toda de Larrea. Al terminar la cicerone de relatar las tradiciones de aquellas mujeres, las emociones dominan a la narradora de primer nivel, como lo expresa en este pasaje:

las sombras de la noche descendían, envolviendo aquellos sitios de trágicas recuerdos, y prestándoles a los ojos de mi mente cierta poesía indefinible. Sin embargo, nos alejamos de ellos, bien que con paso lento y en prolongado silencio, y cuando algunas horas después quise encontrar en el sueño reposo de las emociones del día, me fue imposible alcanzarlo. En mi insomnio agitado me parecía estar mirando las lágrimas de la bella Toda, arrancada de su palacio con la divina *excelenta*, y la sangre de Avendaño corriendo bajo los furiosos jabalíes.

(*Obras literarias* 5: 74)

La sensibilidad romántica de la narradora y la manifestación de sus sentimientos son una constante en el relato de viaje, como es evidente en el lenguaje poético con que se narran las tradiciones. La villa de Bilbao, y en particular la plaza del mercado, dejan de ser simplemente lugares turísticos para la narradora y se convierten en el escenario del sufrimiento de Toda y de Elvira, dos mujeres que vivieron allí en el pasado, y cuyos destinos y el de sus hijas fueron injustamente determinados por el capricho y la conveniencia de quienes tenían el poder. Las historias de estas mujeres bilbaínas, cuyos nombres son apenas mencionados en los relatos

históricos protagonizados por hombres, son recuperadas en el acto de escribir las tradiciones, las que han sido conservadas por la tradición oral por varias generaciones.

El primer relato de la cicerone refiere la relación amorosa entre Toda de Larrea, una mujer noble de Bilbao, y el Rey Católico Fernando de Aragón, de la cual nace una hija. Este parece ser un hecho bien conocido en Bilbao por lo que la cicerone se apoya en una tradición oral conservada por casi cuatro siglos en la memoria de los bilbaínos. En el relato de Gómez de Avellaneda, en cambio, la historia es presentada desde una perspectiva femenina. Las palabras de la cicerone captan los sentimientos de compasión y de indignación que inspiran en ambas la suerte de Toda de Larrea y de su hija: “Mire usted esa puerta: por ella la sacaron con engaño, llevando en sus brazos a su hija – a quien llamaban en el país la *excelenta* – para sepultar a ambas, por disposición superior, en un convento de Madrigal, que rigió más tarde como abadesa la bastarda del monarca aragonés” (*Obras de la Avellaneda* 6: 9). En la edición revisada del relato de 1871, la representación del convento como una tumba está expresada de manera explícita y es planteada en relación con el castigo de Toda de Larrea: “salió vestida de negro, bañada en llanto, y acompañada de su preciosísima hija, la infeliz amante del monarca aragonés, cuando la arrancaron de la suntuosa morada – testigo de sus pasados placeres – para trasladarla al sombrío claustro que debía ser su expiación y su tumba” (*Obras literarias* 5: 62). En este pasaje se señala la injusticia de culpar a la mujer y castigarla por la relación amorosa, y sus consecuencias, eximiendo al rey de su responsabilidad moral. No solamente Toda es castigada, sino que el destino de su hija es determinado por el hecho de ser hija ilegítima del rey. La única opción para ella es una vida de religiosa en el convento. Como señala la narradora, la niña es también encerrada en el convento, donde llega a ocupar el cargo de abadesa. La leyenda de Toda de Larrea, que es apenas mencionada en la edición periodística de 1860, se elabora en el relato

revisado para juzgar las circunstancias sociales y políticas que determinaron su suerte. Uno de los aspectos que añade la escritora en el relato revisado es la crítica al papel de Isabel la Católica en los acontecimientos, acerca de la cual comenta: “sabedora la austera soberana de castilla de las consecuencias que había tenido el secreto extravío de su consorte, – ordenó la reclusión perpetua de la madre y de la hija en un convento de Madrigal, donde efectivamente se las sepultó para siempre” (*Obras literarias* 5: 62). Este comentario es una denuncia de la complicidad de la reina en encubrir las infidelidades de su esposo y salvar su propia reputación al precio de la libertad de Toda de Larrea y de su hija. La crítica a la paternidad de Fernando el Católico con respecto a su hija es también una adición importante. Según se narra en el relato revisado, la tradición afirma que el rey:

visitó el convento el día solemne en que recibió su investidura de abadesa ... y que enternecido vivamente al aspecto de aquella maravillosa beldad, sepultada en perdurable encierro, algunas lágrimas humedecieron sus párpados reales, mientras que ... la infortunada hija de Toda de Larrea (ya difunta), besaba humildemente ... la mano paternal que no osó nunca extenderse sobre ella para bendecirla.”

(*Obras literarias* 5: 62-63)

Con estos dos comentarios la narradora ofrece una interpretación de la historia que se enfoca, no en los Reyes Católicos, sino en las víctimas de su proceder. En la interpretación de los acontecimientos históricos la autora asume una postura de cuestionamiento, enjuiciando a los personajes históricos desde su propia perspectiva de mujer.

El relato de Toda de Larrea sirve de preámbulo a la leyenda de Avendaño y Elvira, la cual es presentada de forma completa y bien lograda desde la edición periodística de 1860 por lo que el relato revisado de la edición de 1871 no contiene ninguna adición importante. En cambio,

se elimina el personaje de la anciana octogenaria que vive en el caserón frente a la plaza, la cual es descendiente de aquella pareja. Este personaje de tercer nivel, creado por el personaje de la cicerone, es quien le refiere la historia de Avendaño y Elvira a la narradora de primer nivel. Sin embargo, aún en la edición periodística, el personaje de la anciana no tiene un discurso propio, sino que su relato oral es transcrito por la narradora de primer nivel. Su presencia en el relato puede explicarse como un intento de añadirle dramatismo y la noción de validez a la historia, al ser la heredera de la tradición de su familia. Tiene también el efecto de ganar la simpatía del lector por las condiciones de pobreza en que vive la anciana, a pesar de pertenecer a la que fuera una familia ilustre. La anciana es una vendedora de hortaliza que arrenda un cuarto en el caserón que fuera la mansión de sus antepasados. La verosimilitud de tal personaje es puesta a prueba al calcular los cinco siglos que han pasado desde la época de los Reyes Católicos, en que se sitúa la historia, y el momento en que la narradora recoge la tradición en la plaza de Bilbao. Esta es probablemente la razón por la cual la escritora prescinde del personaje al revisar el relato.

El relato de Avendaño y Elvira comienza con la boda de estos dos jóvenes enamorados. La felicidad de la pareja se ve amenazada desde un mismo principio por la presencia y la actitud del caballero de Lazama, el favorito de Don Tello, quien despierta sospechas en todos los concurrentes, menos en los nuevos esposos. Algún tiempo después, Avendaño recibe una invitación de parte de Don Tello para participar en una montería, ocasión que aprovecha Lazama para quedarse en Bilbao y declararle sus intenciones a Elvira. El rechazo que experimenta Lazama de parte de Elvira se suma a la humillación de Don Tello por las habilidades demostradas por Avendaño durante la montería, y la creciente hostilidad del príncipe hacia Avendaño es evidente a todos los que viven en el palacio. Elvira y Avendaño no participan de la vida palaciega, sino que prefieren la intimidad de su hogar que ha sido alegrado con el

nacimiento de una niña. Unas semanas después la villa de Bilbao se encuentra a la expectativa de un espectáculo planeado por Don Tello por el cual planea establecer su superioridad sobre Avendaño. Don Tello se propone alancear a doce jabalíes, montando en un corcel no domado, a la vista de todo el pueblo. El día del evento, la Plaza Mayor se convierte en una especie de circo romano. El corcel en que va montado Don Tello retrocede espantado por las fieras y lanza al jinete de su silla. Los jabalíes embisten al gentío que grita estruendosamente. Es Avendaño quien detiene al corcel y, creyéndolo su deber, le pide a Don Tello que le permita a él saltar sobre los jabalíes y alancearlos. Don Tello accede, convencido del seguro fracaso de Avendaño, pero éste monta el corcel y logra hacerlo saltar por encima de los jabalíes. Después los atraviesa uno a uno con su lanza hasta derrotarlos. El triunfo de Avendaño representa una nueva humillación para Don Tello quien solo logra calmarse y felicitar públicamente al vencedor después de una breve conversación con Lazama. Avendaño vuelve a su casa entre los gritos y aplausos del pueblo y se sorprende al encontrar a Elvira muy triste y preocupada. Elvira no puede explicar la razón de su consternación, pero tiene el presentimiento de que la hazaña realizada por su esposo traerá la desgracia para su familia. Avendaño no entiende el pavor manifestado por su esposa, pero hace todo lo posible por reconfortarla antes de irse a la cama. Esa misma noche, tres hombres tocan a la puerta de la casa, entran en la cámara de los esposos y apuñalean a Avendaño en presencia de Elvira. Los asesinos arrojan el cadáver de Avendaño a la calle el cual es devorado por los jabalíes. Elvira tiene que presenciar este cuadro al amanecer cuando huye de la casa, con su hija en brazos, a pedir refugio en un convento. Don Tello, al enterarse de lo sucedido, hace alarde de indignación, pero termina por aceptar ciertos rumores sobre la imprudencia cometida por el propio Avendaño al querer acabar con los jabalíes a altas horas de la noche, como la causa de la muerte del caballero. Elvira rehúsa aceptar el

ofrecimiento que le hace Don Tello de que se case con Lazama y escoge hacer profesión de religiosa. Don Tello se conforma con concederle a la hija de Avendaño y Elvira la honra de poner doce jabalíes de oro en el escudo de la familia.

El relato está lleno de intriga y emoción, se idealiza el amor y se exaltan las pasiones. El señor de Vizcaya y su favorito en la corte se confabulan para destruir a una familia respetada y querida por los bilbaínos. Don Tello y Lazama se sienten humillados por lo que dan rienda suelta a sus pasiones, el orgullo, la lujuria, los celos y la envidia, desencadenando la violencia y el horror de las escenas finales. Don Tello, “herido en su vanidad ... apenas acertaba ... a dominar los violentos impulsos de su humor contra Avendaño” (*Obras literarias* 5: 65). Lazama, por su parte, es un hombre perverso y sin escrúpulos que se asemeja al personaje fatal de los románticos por su aspecto y su conducta:

Desde que sus ojos se dirigieron por primera vez al semblante de Elvira, se clavaron en él ... con incansable tenacidad, pero lejos de esclarecerse su sueño, naturalmente torvo, pareció condensarse sobre sus duras facciones la nube de displicencia que a menudo las velaba ... pudiera creerse que al adusto desdén que aparentaba se unía la amargura de una envidia sañosa. (*Obras literarias* 5: 64)

La exacerbación de las pasiones en estos personajes le permite a la autora remitirse a la violencia entre los nobles vizcaínos de la época medieval. Esta rivalidad estaba basada en una auto exaltación del linaje que, como explica el investigador Arsenio Dacosta, da su carácter permanente y agonístico a la violencia banderiza (91).⁴⁸ Aquí los elementos románticos no tienen el propósito de idealizar la Edad Media como una época cristiana y caballeresca sino como una época violenta y despótica. El relato de Avendaño y Elvira narra apenas una de las incontables

⁴⁸ Dacosta explica que las luchas banderizas o luchas de bandos se dieron entre los diferentes linajes de la nobleza rural vasca a fines de la Edad Media (281-282).

leyendas conservadas en las tradiciones de Bilbao y forma parte de una historia mucho mayor de violencia que dominó la vida en la sociedad medieval. El relato termina destacando el hecho de que los bilbaínos no creyeron los falsos rumores sobre la muerte de Avendaño, tomándolos por un cuento ridículo “contra el cual protestó en balde la conciencia pública, que rara vez puede ser ofuscada” (*Obras literarias* 5: 73). Este comentario indica que la sociedad, y no solo Elvira, es impotente e indefensa ante el poderío de Don Tello y sus cortesanos, quienes resultan impunes después de cometer un crimen de esa magnitud. La tradición que se ha preservado reconoce la injusticia y se conmueve frente al dolor de Elvira, como señala la cicerone: “no solo han humedecido lágrimas el suelo en que se asientan sus plantas, sino también sangre ... sangre ilustre, que – aunque borrada por los siglos de la tierra que la recibió – no lo ha sido aún en la memoria de los bilbaínos” (*Obras literarias* 5: 63).

Entre el relato histórico y el relato literario

Estas tradiciones no son el producto de la fantasía sino que tienen verificación histórica, tanto en el caso de Toda de Larrea y su hija la *excelenta*, como en el caso del caballero Juan de Avendaño y su esposa Elvira. Fuentes históricas publicadas posteriormente confirman la relación extramarital de Fernando el Católico con Toda de Larrea, el nacimiento de una hija, María Esperanza de Aragón, y el secuestro y confinamiento de madre e hija en el convento de Madrigal, por orden de la reina Isabel la Católica. El relato histórico de Juan E. Delmas, escrito a finales del siglo XIX, atribuye esta circunstancia y las acciones de la reina Isabel contra Toda de Larrea y su hija a una indiscreción de la dama de Bilbao durante un festejo público:

Larrea, Toda de.- Señora principal bilbaína, que en ocasión en que el rey don Fernando el Católico hizo estancia en la villa de Bilbao (1476) y luego de jurar

los Fueros en Guernica, fue por él requerida de amores y muy solicitada, quedando encinta y dando a luz una niña que se llamó María, a la que apodaron *La Esceleta* [sic] y a quien su madre crió sigilosamente. Ocurrió un regocijo público por un buen suceso que tuvo la corona, y saliendo doña Toda con sus vecinas a bailar en la plaza, según era usanza en Bilbao, tuvo la debilidad de cantar esta copla: “Por mi gran ventura / hame un gran señor, / rey es de Castilla, / y eslo de Aragón.” Súpolo la reina Isabel, y enviando ciertos caballeros a Bilbao con el falso propósito de que iban de paso a las guerras de Flandes, pidieron licencia a doña Toda para pasar una tarde a visitarlas y despedirse de ellas, regalando algunas joyas a la madre. Ésta, que vivía en la torre del Portal de Carnicería Vieja ... observó que antes de amanecer el siguiente día llamaron a la puerta, y mandándola abrir, penetraron en la habitación aquellos caballeros a cumplir con la promesa de la despedida, pero también a secuestrarlas, porque tapándoles la boca a la madre y a la hija, y sin que nadie lo observase, las transportaron, en acémilas preparadas en la calle, al monasterio de Madrigal, donde la *Esceleta* llegó a ser abadesa ... De la madre jamás se tuvo la menor noticia. (121)

Toda de Larrea es el nombre que aparece en esta entrada del diccionario biográfico de Delmas. No obstante, el historiador se enfoca en las acciones de los otros personajes y deja claro que Toda de Larrea y su hija están a la merced de Fernando de Aragón y de Isabel de Castilla, y de las instituciones política y religiosa que los respaldan. En este relato histórico Toda de Larrea es un personaje femenino pasivo, a la disposición de los requerimientos del rey, y consciente de la obligación de mantener en secreto su relación amorosa con Fernando el Católico, y a su hija.

De acuerdo al historiador, Toda de Larrea acarrea el castigo sobre sí misma y sobre su hija al cometer la imprudencia de no callar en cuanto a su relación con el rey. Sin embargo, el relato de Delmas revela también la manera engañosa en que Toda y su hija fueron sacadas de su casa y llevadas al convento, en contra de su voluntad.⁴⁹

El convento era la solución para tales casos, y es un hecho histórico que no solo esta sino otra hija ilegítima de Fernando el Católico, la cual tuvo de María de Pereira, una noble portuguesa, fue llevada al mismo convento de Madrigal. Como su hermana, se llamaba María de Aragón y llegó a ocupar también el cargo de abadesa. El fraile agustino Jesús Miguel Benítez, en su estudio de las monjas agustinas en España, argumenta:

Su condición de hijas naturales exigía, según costumbre de la época, que fueran apartadas de la corte. Un convento como el de Madrigal, tanto por su observancia regular y buena fama, como por su estrecha relación con la familia real, daba garantías suficientes para una esmerada educación de las infantas. No es cierto que su condición de hijas naturales fuera un secreto escondido. Consta la relación de la Reina Isabel con la casa y la relación del Rey Fernando con sus hijas (376).

Es evidente que Benítez escribe desde los discursos religiosos, sociales y políticos de una época en que el encierro de las hijas ilegítimas de personajes como Fernando el Católico fuera un procedimiento normal y aceptable para todos los que ejercían el poder y aún por la sociedad. No obstante, el encierro en el convento es visto como un castigo en el relato de Gómez de Avellaneda. Desde su punto de vista, Toda y su hija fueron sepultadas en vida, víctimas de la

⁴⁹ Otra novela escrita hacia 1870 por el novelista español Francisco Navarro Villoslada (1818-1895), titulada *Doña Toda de Larrea o La madre de la Excelenta*, sitúa la historia en la villa de Bilbao en el año 1483 y sigue de cerca el relato histórico de Delmas. La novela permaneció inédita hasta su publicación en 1998 por la Editorial Castalia.

prepotencia de un hombre que consideraba a la mujer objeto de su deseo y cuyas acciones eran amparadas por su posición de poder.

La leyenda de Avendaño y Elvira está basada en un acontecimiento histórico pero la historia de amor y tragedia que relata Gómez de Avellaneda es casi enteramente una creación literaria. El relato del personaje histórico de Juan de Avendaño, donde se hace una breve mención de su esposa Elvira, está registrado en el libro de las *Bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar (1399-1476), cronista de las luchas banderizas entre las familias nobles de Vizcaya. Según relata García de Salazar, Juan de Avendaño era un banderizo enfrascado en las luchas de la nobleza vizcaína, en la Baja Edad Media. Aunque el relato de Gómez de Avellaneda sigue los acontecimientos principales que presenta este relato histórico, es evidente que el suyo se basa en la tradición oral y no en el relato del libro de Lope García de Salazar, cuya primera edición no se publicaría hasta 1884, a pesar de haber sido escrito en el siglo XV:

En el año del Señor de U CCCLLVI (1356) años, mató el Conde Don Tello, Señor de Vizcaya, a este Juan de Avendaño, en la Villa de Vilvao, dentro de su palacio, e echolo de las ventanas a la plaza, e la causa de su muerte fue porque fazia muchas osadías en Viscaya e no preçiava nada al Señor; e la postrimera causa de su muerte fue porque este Conde don Tello, que era mucho montero, tenia dose puercos monteses en Alviña, e eholos en la Placça de Vilvao, e cavalgó en un cavallo, e nunca lo pudo meter entre ellos espantándosele dellos, e dixole aquel Juan de Avendaño, Señor, dexadme cavalgar en ese caballo e yo lo faré saltar sobre ellos, a pesar de si, e diogelo e cavalgó en el. E como era ome endiablado, pusole las espuelas e fizole saltar sobre aquellos puercos, e tropeçando en ellos, cayeron ambos en tierra, e levantose el cavallo con el, e tornó

otra vez sobre ellos, e fizole saltar de parte en parte, e dixo contra el Conde, como en solas a rruyn malandante yo fuera para Señor de Vizcaya. E descavalgando, e subido el Conde a comer, no faltó quien le dixo que no era para en el mundo si tales cosas soportava, e uno de los principales fue Pedro Roys de Leçama, que le andava por tomar a Doña Elvira, su muger, que era mucho fermosa e loçana, sobejamente, sobre todas las de su tiempo de Viscaya, e siempre la tenia guardada en la su torre de Leçama con criados suyos por este recçelo. E viniendo este Juan de Avendaño al palaçio despues de comer, fue luego muerto a porradas, e echado por las ventanas a la calle como dicho es. (4:181-182)

El historiador presenta a Avendaño como un personaje altanero y osado, e identifica tales características como la causa de su muerte violenta a manos de Don Tello y de sus aliados. Elvira, mencionada circunstancialmente en el relato, es simplemente descrita como la mujer más hermosa de Vizcaya. Vive encerrada en una torre y custodiada por criados a causa del recelo de Avendaño por las claras intenciones de Lezama de tomar a Elvira por la fuerza. Al comparar el relato literario de Gómez de Avellaneda con el relato histórico de Lope García de Salazar es evidente que, además de la perspectiva femenina que ofrece la escritora, su relato presenta una serie de elementos románticos. Los personajes en el relato de Gómez de Avellaneda son idealizados: Avendaño es gallardo, valiente, generoso y leal, y reconocido por todos como el caballero más cumplido de Vizcaya. Avendaño ama a su esposa y a su hija y prefiere la vida hogareña a las diversiones de la corte. Lezama, en cambio, es un personaje malévolo y sin escrúpulos, amparado por la institución de poder representada en el personaje de Don Tello. El personaje de Elvira es tan importante como el de los protagonistas masculinos. Elvira no es

solamente una mujer bella, sino que es una mujer amada y valorada por su esposo, que no está dispuesta a ceder a las exigencias de Lezama.

Como es el caso en la novela histórica, estos relatos tienen personajes y acontecimientos que pertenecen a la historia y sitúan la acción en un pasado histórico concreto y reconocible por el lector. Se establece una distancia temporal entre el pasado de la historia narrada y el presente de la escritura, lo cual le permite a la autora elaborar su propio discurso en relación con los personajes y la época pasada en el texto. Sobre todo, estos relatos revelan la necesidad de cambios sociales para la mujer por medio de las figuras de Toda y de Elvira. La autora no pone a estas dos mujeres como ejemplo positivo de la sociedad medieval sino como un ejemplo de las consecuencias destructivas de la política, del abuso del poder y de la violencia. Al trabajar desde la historia se asegura de que las mujeres sean protagonistas en el acontecer histórico. Su recuento es literario y no se limita a los datos históricos sino que las representa desde una perspectiva femenina y romántica, destacando lo que de ellas se ha conservado en la memoria popular.

El relato de viaje incluye también historias de mujeres de Navarra y del suroeste de Francia que ejercieron liderazgo político. Su interés en demostrar la capacidad de la mujer es supremo, como muestra en los artículos “La mujer”, al presentar “mujeres famosas en la administración de los grandes intereses públicos”, intentando probar, “no ya la igualdad de los dos sexos, sino la superioridad del nuestro en el desempeño de aquella misión augusta...” (*Obras de la Avellaneda* 6: 93). Al igual que en los artículos, las mujeres que incluye en esta parte del relato de viaje son mujeres triunfadoras en la historia. Una de ellas es Catalina de Foix, (1468-1517), reina de Navarra. En su paso por Orthez la narradora señala que allí “Catalina de Foix agotó sus últimos esfuerzos y perdió sus últimas esperanzas de recuperar la Navarra...” (*Obras*

de la Avellaneda 6: 16). El relato resalta la lucha de Catalina de Foix por recuperar el reino de Navarra, conquistado por Fernando el Católico en 1512, obligando a la familia real de Navarra a retirarse al castillo de Pau, en Francia (Floristán Imízcos 154). La narradora presenta el hecho histórico desde la perspectiva de Catalina, destacando su liderazgo en los asuntos políticos de Navarra, y su resistencia y tenacidad en la lucha contra el usurpador de su reino.

Otra mujer de importancia para la narradora es Juana de Albret (1528-1572), reina de Navarra, a quien asocia con la iglesia en Pau “en que se dice comulgó por primera vez ... después de abrazar la religión reformada” (*Obras de la Avellaneda* 6: 17). En efecto, Juana de Albret se conoce en la historia como líder del movimiento hugonote y de las guerras religiosas francesas entre católicos y protestantes (Bainton 62). La entereza de Juana de Albret es representada por la narradora en la figura de una guerrera mitológica: “aquella amazona que atravesó la Francia para parir a su hijo en el castillo de Pau, y le saludó, mientras le arrojaba al mundo, entonando un cántico guerrero” (*Obras de la Avellaneda* 6: 18). El relato destaca la capacidad de Juana de Albret de desempeñar los papeles de madre, reina y guerrera y por pasar a la historia como un ejemplo de la lucha por la tolerancia religiosa.

En la visita al castillo de Pau, la autora recuerda a Margarita de Valois (1553-1615), reina de Navarra y esposa de Enrique IV de Francia, y narra una anécdota de la vida de la reina:

Todo es allí antiguo y caballeresco. Cada sito os recuerda ... una aventura amorosa. Creéis a cada paso que vais a encontraros con la elegante Margarita, arrastrando su traje de terciopelo escarlata, y con su gran tocado de plumas y pedrerías, según la describe Brantôme, ‘semejándose a la bella aurora cuando se asoma anunciando el día’. Os parece que aun circula en torno vuestro el suave

aliento de la tierna Fosseuse, aquella rival tan querida de la reina que dio una hija a Enrique en los brazos de su mujer real. (*Obras de la Avellaneda* 6: 18)

La narradora cita al biógrafo Pierre Brantôme (1540-1614) quien, en su libro *Lives of Fair and Gallant Ladies*, escrito hacia 1593, exalta la belleza de la reina y su inteligencia, habiendo pasado un tiempo en la corte de Enrique IV y Margarita de Valois. En las *Memorias* de la reina, las que escribió desde su prisión en el castillo de Usson hacia 1595, Margarita de Valois refiere el acontecimiento mencionado en el relato de Gómez de Avellaneda. Escribe la reina que Fraçoise de Montmorency, conocida como “la belle Fosseuse”, era una de sus damas, con quien tuvo una relación amistosa hasta que Fosseuse se convirtió en amante de Enrique IV. Cuando Fosseuse quedó embarazada, Margarita hizo cuanto pudo para evitar el escándalo y asistió ella misma en el parto de Fosseuse, quien dio a luz a una niña muerta (166-171). Al comparar el relato de Margarita de Valois con el de Gómez de Avellaneda, es evidente que ésta ha idealizado la complicada relación matrimonial entre Enrique IV y Margarita de Valois. Estas mujeres célebres son importantes para la autora porque son protagonistas de sus propias historias. La narradora se propone resaltar la fortaleza y determinación demostradas por ellas en diversas facetas de la vida y su desempeño en los papeles sociales y políticos que asumieron. Los relatos proceden, no de documentos históricos, sino de las tradiciones que han sido conservadas en el acervo popular, y por esa razón muestran un idealismo que está a tono con la época en que las escribe. Así lo reconoce la narradora al comentar que salió del castillo con la mente llena de “románticos recuerdos” (*Obras de la Avellaneda* 6: 18).

Las reinas que incluye Gómez de Avellaneda en el relato de viaje son de la época del renacimiento y la reforma protestante y, por lo tanto, participan del florecimiento de las artes y el conocimiento, y del cuestionamiento de la tradición medieval. Es evidente que esta participación

en los ideales humanistas se da en las cortes del Reino de Navarra y de Francia, donde el protestantismo tiene más fuerza e influencia, mientras que se ve restringida en España, donde la Inquisición procura mantener el control sobre las conciencias. El investigador Juan Plazaola, en su “Historia del arte vasco” establece esta diferencia entre el clima político-religioso en España y el País Vasco francés, al decir que, en esa época, España vive:

del entusiasmo que despierta, después de Trento, la victoria sobre los herejes, y de un sentimiento general de consolidación de la doctrina católica y de reforma moral y disciplinaria ... no se puede decir lo mismo al referirse al País-Vasco Francés, donde el celo ardiente de una reina calvinista, Juana de Albret, va a mantener a la población de la Baja Navarra, católica en su mayoría, en perpetua turbación bélica.” (410)

El discurso de Plazaola es evidentemente parcial y presenta el punto de vista de la España católica del siglo XVI, mientras que el relato de Gómez de Avellaneda revela una perspectiva mucho más amplia de la situación política y religiosa de aquella época, al destacar el papel fundamental de Juana de Albret en los cambios de mentalidad motivados por la reforma protestante.

Es notable el contraste entre estas mujeres que participaron en la esfera política y que ejercieron decisiones políticas, y las dos mujeres bilbaínas que fueron víctimas de quienes estaban en el poder. Aquellas representan a unas pocas mujeres privilegiadas del pasado histórico que tuvieron acceso a la educación e incluso al poder, desempeñando papeles admirables. La mayoría, representada por Toda de Larrea y Elvira, estuvo a la merced del poder masculino, aún las que pertenecían a la clase noble. Los relatos son una invitación a volver a vivir las experiencias de estas mujeres, sus luchas, sentimientos, problemas familiares y aún los

abusos y la violencia que sufrieron, en algunos casos. Por medio de los relatos, la escritora ofrece una importante reflexión sobre la condición de la mujer en la sociedad bajomedieval y renacentista del norte de España y del antiguo Reino de Navarra.

CAPÍTULO 4:

LA MUJER Y EL RELATO FANTÁSTICO

El mito de la Virgen de Lourdes

La mitología es uno de los grandes intereses de los escritores románticos puesto que representa un aspecto esencial de las tradiciones de sus pueblos. Como ya se ha expuesto, las leyendas de Gómez de Avellaneda desarrollan temas mitológicos, los cuales obtiene, en particular, de las tradiciones de las provincias vascongadas. El interés por los mitos en el romanticismo estaba relacionado con la nueva religión de los románticos, la cual se basaba en una intuición o sentimiento de religiosidad, y no en ningún dogma moral o eclesiástico. Era una religión de la fantasía, en la cual el romántico tenía la libertad de imaginar y crear su propia mitología por medio del arte. “La creación artística ... se convierte ahora en un proceso misterioso que surge de fuentes tan insondables como la inspiración divina, la intuición ciega y una incalculable disposición de ánimo” (Hauser 2: 286). Esa perspectiva de la religión como sentimiento y como fantasía creadora es esencial en esta lectura del relato de viaje “Mi última excursión por los Pirineos”, particularmente en la leyenda *La ondina del lago azul*.⁵⁰ La autora participa de esa creación artístico-religiosa del romanticismo pero hábilmente la proyecta desde el discurso de un personaje romántico dentro de la obra. Como creador de la ondina, el personaje de Gabriel es el exponente de esa religión de la estética y de los sentimientos. La

⁵⁰ Las citas de “Mi última excursión por los Pirineos” han sido tomadas de *Obras de la Avellaneda* (1914). Las citas de *La ondina del lago azul* han sido tomadas del *Diario de la Marina* de La Habana, (20 de junio-28 de julio, 1860).

sensibilidad artística de Gabriel y su fantasía creadora producen una mitología que toma vida en la naturaleza que lo rodea. Safranski señala que este concepto de religión, que plantea en sus discursos el filósofo alemán Friedrich Schleiermacher (1768-1834), “era tan amplio que no solo ofrecía cobijo al arte y a la poesía, sino que enseñaba también a entender el mito y la mitología de manera distinta. Ya no era necesario delimitar rigurosamente lo cristiano frente a los pagano” (137).

En ese sentido, los Pirineos, tierra de mitos y supersticiones heredados de la época precristiana y que a través de los siglos se mezclaron con el cristianismo,⁵¹ son el escenario ideal para los dos relatos de índole fantástica que la autora recoge en sus notas de viaje. El sentimiento de religiosidad en el relato del viaje no se limita a la creación de la leyenda de la ondina sino que la narración de la visita a Lourdes y la respuesta de la narradora al relato de las apariciones de la Virgen es también una manifestación de ese sentimiento. Ambas figuras femeninas, la ondina y la Virgen de Lourdes son el producto de la fantasía. La ondina es un ser mitológico de origen pagano y tiene la función, en el texto, de combatir a la mujer fatal, una de las representaciones femeninas de moda en la literatura del siglo XIX. La Virgen de Lourdes, de origen cristiano, es también un ser mitológico, pero el relato de sus apariciones es respaldado por el discurso de la narradora, sucumbiendo así a la misma irracionalidad que exhibe el personaje romántico en el mito de la ondina.

La irracionalidad que permea el relato de Lourdes y la aceptación de los elementos fantásticos como auténticos es la misma irracionalidad que da lugar a los hechos fantástica en el

⁵¹ “There is no element of its landscape, no chapter of its history and legend, that is not suffused with the otherworldly and the divine ... Mari and Mary may bear the same name only by coincidence, but 1,400 years ago, when Christian missionaries began to expropriate the sacred sites ... they probably did not realize they were helping maintain a religious continuity that goes back to the beginnings of time.” (Facaros 35)

relato de la ondina. Tanto las apariciones de la Virgen como las de la ondina son producto de la imaginación y apelan al sentimiento de religiosidad. Ambas visiones son improbables pero es necesario reconocer que las supuestas visiones de la Virgen logran la aprobación general porque están apoyadas sobre el discurso religioso oficial. En el caso de la ondina, la irracionalidad es fácilmente reconocida y rechazada por los representantes del discurso religioso oficial, para quienes la ondina es un espíritu maligno. En el caso de la Virgen de Lourdes, la irracionalidad es aceptada y justificada puesto que concuerda con el sentimiento y las experiencias religiosas de la narradora, así como con el discurso religioso dominante. La Virgen de Lourdes continúa apelando a millones de seres humanos desde aquella visita de Gómez de Avellaneda en 1859 hasta el presente.

Se establece así una lucha en el texto entre ambas figuras mitológicas por parte de sus respectivos adoradores y en el propio discurso de la narradora. Este debate es particularmente significativo al considerar que la figura mítica de la ondina, que descende de las mitologías de la antigüedad pagana, simplemente se ha refundido en la figura de la Virgen en el catolicismo. Es decir, en su veneración a la Virgen María el catolicismo reemplazó las diosas griegas y romanas y las continuó en la forma cristiana.⁵² Acerca de esta herencia pagana en la figura de la Virgen María, afirma Stephen Benko: “I propose ... that Mariology does not simply resemble pagan customs and ideas, but that it is paganism baptized, pure and simple” (4). Desde esta propuesta, y al comparar el relato de la visita de Gómez de Avellaneda a Lourdes con el relato de las visiones de Gabriel y de Lorenzo, es necesario reconocer que ambas figuras míticas expresan modelos femeninos opuestos. La Virgen es el modelo cristiano de pureza y virtud que debían

⁵² “In the veneration of the Virgin Mary, not only did Roman Catholic Christianity absorb many elements of the cults of Greek and Roman Goddesses, but Mary in effect replaced these deities and continued them in a Christian form.” (Benko 2)

imitar las mujeres y que continuaba vigente en el arte y en la sociedad de la época de Gómez de Avellaneda. La ondina, que se asocia a la diosa vasca Mari,⁵³ es el modelo de la mujer fatal, popular en la literatura romántica, cuyas implicaciones en el relato serán discutidas más adelante en este capítulo.

El relato de viaje narra la visita de Gómez de Avellaneda a la ciudad de Lourdes, en los Altos Pirineos, precisamente un año después de las hipotéticas apariciones de la Virgen María a Bernadette Soubirous. Aunque no menciona su nombre, es evidente que al referirse a “la niña favorecida de Nuestra Señora” (*Obras de la Avellaneda* 6: 21) habla de la joven francesa que aseguraba haber visto dieciocho apariciones de la Virgen María entre el 11 de febrero y el 16 de julio de 1858. En el verano de 1859, cuando la escritora pasó por Lourdes, los relatos de Bernadette sobre las apariciones de la Virgen atraían ya multitudes de personas que llegaban en busca de sanidad.⁵⁴ En la narración de esta experiencia predomina un sentimiento de religiosidad que es resultado de las impresiones y de las emociones que experimenta la viajera: “nos sentimos vivamente impresionados ... por la veneración llena de fe con que multitud de enfermos se acercaban de rodillas al manantial salúfero ... allí vimos cojos, sordos, herpéticos, todos animados de una misma esperanza...” (*Obras de la Avellaneda* 6: 21). Es evidente que la narradora se siente conmovida por las demostraciones de fe de tantas personas, y por la serie de relatos de curaciones que escucha. Un sentimiento general de religiosidad predomina en

⁵³ “This Mari is no virgin; her consort, shocking as it may have seem to the ears of Christian proselytizers, was a great serpent ... the prototype for all the Pyrenees’ many dragons, and according to legend, the founding father of many of the old Basque families.” (Facaros 36)

⁵⁴ “The pilgrimage of Lourdes is founded on the apparitions of the Blessed Virgin to a poor, fourteen-year-old girl, Bernadette Soubiroux. The first apparition occurred 11 February, 1858. There were eighteen in all; the last took place 16 July, of the same year. Bernadette often fell into an ecstasy. The mysterious vision she saw in the hollow of the rock Massabielle was that of a young and beautiful lady... But the girl was the only one who saw the vision, although sometimes many stood there with her... the apparition spoke to the seer who also was the only one who heard the voice... At first the clergy were incredulous. It was only four years later, in 1862, that the bishop of the diocese declared the faithful ‘justified in believing the reality of the apparition’. A basilica was built upon the rock of Massabielle.” (Bertrin 389-391)

Lourdes, causando una fuerte impresión sobre la sensibilidad de la narradora. Al comentar sus impresiones sobre Bernadette muestra que está completamente bajo el influjo de la atmósfera de religiosidad que la rodea: “El aire de sincera sencillez con que acompañaba sus palabras, la seguridad con que contestaba a todas nuestras preguntas y la recomendación que le prestaba su fisonomía candorosa, no nos permitieron conservar recelos de una superchería” (*Obras de la Avellaneda* 6: 21-22). Las conclusiones sobre la autenticidad del relato de las visiones se basan en la inocencia que proyecta Bernadette. Otros relatos de la época también legitiman el testimonio de las apariciones de la Virgen en Lourdes basados en la ingenuidad de la niña vidente. En una carta de Bertrand Severo Lorenzo, obispo de Tarbes, publicada el 13 de febrero de 1862 en *El Pensamiento Español* se lee:

El testimonio de la niña Bernarda ofrece todas las garantías que podíamos desear, y su sinceridad no puede ponerse en duda. ¿Quién al acercarse a aquella niña no admira su sencillez, su candor y su modestia? Mientras que todos hablan de las maravillas que se le han revelado, solo ella guarda silencio, y no habla sino cuando la preguntan. En este caso refiere todos sus afectos con tierna ingenuidad y sin vacilar nunca.

El relato de Bernadette sobre las apariciones así como los testimonios de los milagros de sanación no tenían explicación científica ni médica sino que estaban envueltos en el misterio. Este es un aspecto importante de la irracionalidad y, por ende, del sentir romántico que persiste en el relato de viaje. Resulta claro que el juicio de la narradora sobre la situación no está basado en ningún tipo de evidencia que le confiera validez a los relatos de Bernadette sino en la candidez que percibe en las palabras y en el rostro de la joven, y en las emociones provocadas por el ambiente que la rodea. Admite que a su llegada a la ciudad se había mostrado dudosa

sobre las visiones de la joven pero que se retira de Lourdes convencida de su autenticidad: “nos dirigimos a nuestro coche de viaje bendiciendo al Señor por la señalada predilección que dispensa a los débiles y humildes, a la par que compadeciendo a los *esprits forts* que están privados del placer que causan siempre a nuestros corazones creyentes todas las piadosas tradiciones del benéfico poder de la Madre de los Desamparados” (*Obras de la Avellaneda* 6: 22). No deja de sorprender el tono de puerilidad que adquiere el relato de viaje en torno a la visita de Lourdes, aún considerando la filiación católica de Gómez de Avellaneda como una constante a través de su vida. Nos encontramos ante una escritora que de muchas maneras desafía la tradición y abraza un pensamiento moderno en sus obras. No obstante, hace una crítica a las personas que no están dispuestas a creer en el testimonio irracional e inverificable de la joven, llamándolas *esprits forts*. No hay duda que la narradora se deja guiar enteramente por el sentimiento de religiosidad y no por la razón. No está interesada en llegar a la verdad por el camino de la razón sino en seguir las tradiciones que proporcionan consuelo y felicidad, aún cuando estas estén sostenidas sobre la superstición o la ignorancia. La declaración final de este relato “Dejamos, pues, a Lourdes poseídos de una grata emoción”, ilustra el triunfo del sentimiento de religiosidad en esta experiencia, y el poder que este ejerce sobre la narradora. Se comprueba en este relato la afirmación de Dilthey: “La creencia religiosa nos remite, frente a todos los ataques, a la experiencia íntima, a aquella que el ánimo puede experimentar en sí de modo actual y a la que ha experimentado históricamente. Ni es sostenida por el razonamiento ni puede ser refutada por él” (*Introducción a las ciencias* 136).

La experiencia de Gómez de Avellaneda en Lourdes es reveladora de la época. Sus sentimientos e impresiones sobre la joven francesa eran compartidos por miles de personas de Lourdes, así como de las ciudades y las áreas rurales vecinas. El relato de las apariciones y de

los milagros de sanidad había comenzado a divulgarse más allá de los Pirineos y se convertía rápidamente en un fenómeno de proporciones universales. La crítica a los escépticos muestra que la escritora era consciente de la lucha ideológica en ese momento en la historia de Europa. El siglo XIX vio un reavivamiento religioso popular que siguió a la decadencia de la Iglesia Católica, causada por el secularismo, el anticlericalismo y el liberalismo del proceso de la modernidad. Se vio, durante la segunda mitad de ese siglo, una proliferación de iglesias, fundaciones y asociaciones religiosas, sitios de peregrinación y publicaciones de tipo confesional. Cuatro años antes de las supuestas visiones de Bernadette, el Papa Pío IX había proclamado el dogma de la Inmaculada Concepción (1854). Estas manifestaciones religiosas populares y declaraciones dogmáticas proclamados desde Roma, completamente irreconciliables con la imagen del individuo moderno como un ser racional y autónomo, fueron el blanco de ataque de los intelectuales liberales, quienes vieron en ello una nueva manera de someter a las masas ignorantes, no emancipadas (Clark 11-46).

La imprecisión con que se narra la experiencia en Lourdes es prueba del misterio y de la confusión que caracterizaron los muchos relatos en torno a las supuestas visiones de Bernadette. En algunos se añadían detalles al relato de la joven y en otros se tergiversaban, con el objetivo de darle peso e importancia, o de desacreditarlo. Un ejemplo es el milagro de sanidad de la vista de Bernadette, según la versión que el cicerone le da a la narradora, pero que no es confirmado por otros relatos de la época.⁵⁵ Cabe preguntarse sobre este punto por qué la narradora escoge transmitir el relato de un cicerone de Lourdes y no el de la propia Bernadette, a quien dice haber conocido e interrogado. Es también notorio el hecho de no haya considerado importante incluir

⁵⁵ “Books about Bernadette and the shrine began to appear almost from the moment the apparitions came to an end ... Part of the reason why Lourdes was so successful lay in the ability of one of its early chroniclers to generate a stunning narrative that answered the spiritual yearnings of an era. Henry Lasserre, in his *Notre-Dame de Lourdes* (1869), produced the most romantic of stories” (Harris 19).

el nombre de la joven en su relato. Estas pueden ser indicaciones de lo informal y personal de la experiencia de Lourdes para Gómez de Avellaneda, en la cual predomina el sentimiento de religiosidad sobre la razón. En el verano de 1859, la visita a la roca de Lourdes y a Bernadette era una impresión más de todas las recibidas en el viaje. La escritora no podía haber previsto que las visiones de Bernadette adquirirían un carácter oficial al ser legitimadas por las autoridades eclesiásticas; que Lourdes se convertiría en uno de los centros de peregrinaje católico más populares del mundo; y que la niña francesa llegaría a ser canonizada.⁵⁶ La importancia de incluir esta experiencia en el relato de viaje es el hecho de narrarla desde el punto de vista de una mujer creyente, cuya actitud refleja su sensibilidad romántica. En este caso, el sentimiento religioso está por encima de todos los sentimientos (Safranski 134). Sobre todo, este relato refleja una realidad histórica y social en la cual participa la autora: “The Church saw itself and society in deep crisis, and Lourdes was part of the response, the centre piece, in fact, of the conservative Catholic reaction against modernism” (Facaros 245).

La creación de la ondina

El sentimiento de religiosidad se acentúa en el relato de viaje a medida que la autora se aleja de las ciudades y de la sociedad de los balnearios para adentrarse en el ambiente rural de los Pirineos. La contemplación de los Pirineos, en toda su inmensidad y sublimidad, conduce a una experiencia religiosa por medio de la cual la narradora aspira a trascender los límites humanos y alcanzar el infinito, como es evidente en este pasaje:

¡Oh! El hombre menos pensador se siente sin duda alguna filósofo al respirar en la majestuosa soledad de las grandes alturas ... El alma parece que se siente

⁵⁶ Bernadette Soubirous fue declarada Santa de la Iglesia Católica el 8 de diciembre de 1933 por el Papa Pio XI (Ruggles 68).

menos oprimida por los lazos del cuerpo – que indudablemente se aligera en aquel ambiente rarefacto – y cual el águila, cuando se remonta libre por las regiones del aire, puede mirar el cielo y beber los destellos de su luz” (*Obras de la Avellaneda* 6: 41).

Esta experiencia religiosa no es necesariamente de índole cristiana, sino que es un sentimiento producido por una mirada subjetiva a la naturaleza que el romántico identifica como su religión.⁵⁷ Como afirma Safranski, al referirse a la doctrina de la religión de Schleiermacher: “La experiencia religiosa es ‘sentimiento’ e ‘intuición’ de la infinitud del ‘universo’. También la llama, sencillamente, ‘sentido para el universo’. Se refiere a la impresión profunda que el universo nos produce, a los escalofríos ante lo monstruoso y la devoción ante lo sublime” (128). Este es precisamente el sentimiento que invade a la narradora al contemplar el paisaje de los Pirineos. La naturaleza se le presenta como un espectáculo grandioso y amenazante:

La cascada de Gédres, caprichoso juego de la naturaleza que parece una lluvia de diamantes y perlas sostenida y balanceada en los aires sobre alas de silfos juguetones; el Caos, aquel desordenado agrupamiento de enormes masas de granito que se diría fueran hacinadas allí por los brazos de los titanes en su aspiración de escalar el cielo ... los numerosos torrentes que se desatan atronadores del seno de aquellas frías alturas, cayendo en brillantes cascadas que pasan luego bajo puentes de hielo ... Todo es allí sorprendente, arrebatador, sublime ... la mano de Dios ha alzado torreones y almenas colosales ... ha precipitado el Gave con fragor espantoso... (*Obras de la Avellaneda* 6: 25).

⁵⁷ El escritor francés Victor Hugo (1802-1885), en su libro *Les Alpes et les Pyrénées* (1880) describe así su experiencia en los Pirineos: “Poco a poco, el paisaje exterior, que miraba vagamente, había desarrollado en mí este otro paisaje interior al que denominamos ensueño. Tenía la mirada vuelta y abierta a mi interior, y ya no veía la naturaleza, veía mi espíritu.” (93)

Es a partir de esta naturaleza extraordinaria que el relato se adentra en un mundo fantástico, de donde surge la leyenda de la ondina. La descripción atribuye la creación de la naturaleza a la mano de Dios; sin embargo, coloca a los silfos y a los titanes en la naturaleza. Es evidente que se trata de figuras literarias y no de las creencias de la autora pero cumple la función de acoplar el relato bíblico de la creación con elementos de mitologías paganas. El relato no delimita entre las ideas cristianas y las paganas; de la misma naturaleza que la narradora atribuye a la obra creadora de Dios, surge la figura mítica de la ondina. Los Pirineos constituyen un escenario ideal para las leyendas y los relatos míticos por el sentido de religiosidad que inspiran sus picos, valles, lagos, cascadas y bosques. Las sensaciones causadas por el paisaje facilitan la entrada al plano fantástico en el que se desarrolla el tema de la ondina. Como señala el escritor catalán Pep Coll en su compilación de leyendas y mitos de los Pirineos: “las tierras pirenaicas están llenas de espacios mágicos y fantásticos” (38). Uno de esos espacios fantásticos es precisamente el *Lac Bleu*, que facilita la creación de una atmósfera de misterio en el relato, elaborada a propósito para mitificar el ambiente y darle contexto a la historia fantástica de la ondina.

Esta relación de las figuras míticas con la naturaleza, que viene de la mitología griega y que se vincula en este relato al Dios del cristianismo, se encuentra en los escritos del médico y filósofo suizo Teofrasto Paracelso (1493-1541). En el *Liber de Nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (1566), Paracelso propone que hay espíritus elementales en cada uno de los elementos de la naturaleza establecidos por los antiguos: las ondinas en el agua; las sílfides en el aire; los gnomos en la tierra; los vulcanos en el fuego. Paracelso argumenta que estos seres fueron creados por Dios y que son semejantes a los seres humanos en apariencia, en particular, las ondinas. Viven en su propio elemento y tienen sus habitaciones, costumbres,

lenguaje y formas de gobierno. Según Paracelso, los elementales tienen intelecto como los hombres, pero no tienen un alma inmortal y esta es la razón por la que buscan unirse con los hombres. Las ondinas, en particular, por parecerse a las mujeres, procuran casarse con hombres para obtener inmortalidad tanto para ellas como para sus hijos (223-253). Paracelso recopiló las tradiciones populares de estos espíritus elementales de la naturaleza que descendían de la antigüedad pagana. Sin embargo, en vez de aceptar la premisa de la Iglesia Católica de que estas criaturas eran diabólicas o demoníacas intentó determinar su lugar y su función en la naturaleza. De esta manera, escogió darle un sentido religioso a la naturaleza. Las ideas de Paracelso no eran compatibles con el pensamiento racional del Renacimiento, pero sí encajaban con el pensamiento romántico y por eso sobrevivieron en las leyendas y tradiciones populares. Gómez de Avellaneda utiliza estas ideas en la elaboración de la leyenda de la ondina. Sin embargo, no son expresadas por la narradora sino por la propia ondina, según el diálogo que cree escuchar Lorenzo entre esta y Gabriel:

No te engañabas al poblar los senos de la tierra, los aires, las aguas, el fuego mismo, de criaturas simpáticas cuya alma respondiese misteriosamente a las voces de la tuya. Existen realmente en todos los elementos, entre seres de naturaleza inferior, otros que poseen como los hombres un espíritu amante, inteligente, sociable y perfectible. Solo, empero, con ciertas condiciones (que aun no debo revelarte) les es permitido a dichos seres, destinados a vivir en los elementos que constituyen sus cuerpos, el presentarse a los humanos y hablarles en su lenguaje. (*Diario* 170)

Los seres míticos que Gabriel ve en la naturaleza responden a la religión del romántico, la cual está basada, no en dogmas, sino en su propia intuición del mundo que lo rodea. En las

palabras de Schleiermacher: “No tiene ninguna religión el que no ve prodigios desde el punto de vista bajo el cual observa el mundo, aquel en cuyo interior no ascienden revelaciones propias, cuando su alma anhela aspirar la belleza del mundo” (Safranski 131). Este concepto romántico de la religión le permite a Gabriel crear su propio mundo y poblarlo de criaturas fantásticas.

La leyenda de la ondina surge de la excursión al Lago Azul. No hay referencias en el texto a ninguna tradición en particular, como es el caso en otras leyendas de Gómez de Avellaneda, a las cuales identifica como tradiciones francesas, suizas o vascongadas. Tampoco hay referencias explícitas a la lectura de otras obras. Los críticos que han comentado la leyenda señalan las influencias de la novela romántica *Undine* (1811) de Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) y del poema “Rusalka” de Alexander Pushkin (1799-1837). Estas conexiones intertextuales son válidas, especialmente al considerar el conocimiento de Gómez de Avellaneda de las obras de los románticos europeos y la popularidad del tema de la ondina en la literatura de la época. No obstante, es más acertado afirmar que la leyenda viene de una larga tradición de los espíritus femeninos del agua, que tiene su origen en las ninfas de las mitologías griega y nórdica, y que perviven, en sus diferentes versiones, en las tradiciones y los mitos de los Pirineos desde la época precristiana.⁵⁸ El periodista francés Olivier De Marliave denomina a estas figuras míticas femeninas de los Pirineos como *Dames des eaux* o *Daunas d’aygua* y las describe como hadas, es decir, como seres fantásticos representados en forma de mujer.⁵⁹ Un ejemplo de estas mujeres del agua es la leyenda del hada del *Lac d’Estaing*, situado en la región de los Altos Pirineos.⁶⁰

⁵⁸ “In Greek mythology nymphs were the personification, always female, of various aspects of the natural world. No defined statement can be found that endows them with immortality ... Generally, nymphs were rather like the fairies of other traditions.” (Stapleton 146)

⁵⁹ “Daunas d’aygua. Fées vivant près des cours d’eau, des lacs ou des sources. ‘Dames des eaux’ répandues sur toute la chaîne des Pyrénées cherchent le plus souvent à quitter leur sort en fréquentant un home qui les épousera ou une jeune fille qui les tirera de la fontaine dont elles sont prisonnières.” (Marliave 73)

⁶⁰ Incluida en *Contes Populaires de Toutes les Pyrénées* de Dominique Lormier (39).

Otro lago de la región, *Lac de Gaube*, es poetizado en el relato de viaje del historiador francés Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893), *Voyage aux Pyrénées* (1858), con la aparición de la diosa Diana, la cual está ilustrada por un cuadro de Gustave Doré (1832-1883): “The green water ... has the reflexes of an emerald ... The Greek Diana, the wild, maiden huntress, would have taken it for a mirror. How one sees her come to life again in such sites! ... she reappears like a vision ... In the morning she came to bathe her arms in the lake ... her virgin breasts gleamed beneath the winter sun” (292-296). De igual manera, la leyenda de la ondina es el producto de ese mundo mágico de los Pirineos en cuyos lagos viven, según la imaginación popular, las ninfas y las hadas que protagonizan un sinnúmero de historias fantásticas.

La ondina surge del Lago Azul, el elemento al cual está ligada. Es en el momento en que la narradora contempla el lago que su imaginación concibe la leyenda. El Lago Azul es el lugar ideal para la creación de este ser mítico. Es un “inmenso y magnífico lago, cuyas ondas han robado al cielo su color más hermoso”, como lo expresa la narradora. Hace notar, además, “la encantada soledad de aquel misterioso oasis” (*Diario* 161). El Lago Azul no es imaginario, sino que es un lugar geográfico determinado, situado en el valle de Lespone, en los Altos Pirineos, exactamente donde lo ubica el relato de viaje de Gómez de Avellaneda. Este relato no es el único que refiere la belleza y el aura de misterio en torno al Lago Azul. Unos años antes, la escritora inglesa Sarah Ellis (1799-1872) había realizado la misma excursión al *Lac Bleu* en los Altos Pirineos y su relato de viaje de 1841 ofrece una excelente descripción que no solamente resalta la belleza y el intenso color azul del agua del lago sino también ayuda a comprender la razón por la cual la leyenda de la ondina está ligada a este lago en particular:

The lake itself is an oval about two miles in length ... The surface is like an emerald sea... I can never forget the strangeness and the stillness of this place.

We had time to give one delighted survey to its beauties, and only one; when a thin misty cloud, which had pursued us up the mountain, spread over the whole; and though it sometimes passed for a moment, so that we could distinctly see a part, it grew thicker and thicker, until we lost all the grand outlines of the scene.

(299)

El relato de Ellis ofrece una descripción mayormente realista del Lago Azul y, sin embargo, es evidente que la vista del lago provoca sentimientos de extrañeza debido a la quietud del agua y a la bruma que se extiende sobre el lago. La superficie del lago y la verde ribera en ese lugar remoto en la montaña son un lugar misterioso que excita la imaginación y se presta a la creación del relato fantástico. La impresión causada por el lago en calma y envuelto en una neblina hace factible la aparición de las ondinas. En efecto, cada una de las escenas en que aparece la ondina se caracteriza por un vago rumor de las olas del lago y lo espeso de la neblina. La ondina que, según Gabriel, ha escogido revelársele es la reina de las ondinas del Lago Azul y, según las visiones que dice tener Lorenzo, el lago se encuentra poblado de estas criaturas. La aparición de las ondinas está estrechamente vinculada con el color y el movimiento del agua del lago. Los ojos azules de la ondina son dos gotas del agua del lago, su vestido blanco y vaporoso se confunde con la espuma de las ondas, y los vestidos de las otras ondinas son también del color azul del lago. Los ojos azules desempeñan un papel fundamental tanto en la mitificación como en la desmitificación de la ondina. Desde la primera vez que Gabriel le habla a Lorenzo de los ojos azules de la ondina, éste escucha un ruido entre los arbustos y, al volver la cabeza, sus ojos se encuentran “con otros ojos bellísimos que parecían haber robado al lago su puro y transparente azul” (*Diario* 169). Este es el momento de la creación de la ondina, en el relato, la cual se realiza desde la imaginación de estos dos personajes masculinos, fascinados por el

misterio que perciben en el Lago Azul. La ondina no existe fuera del escenario del Lago Azul y de sus márgenes. La prueba está en el hecho de que el mismo día de la excursión al Lago Azul, la narradora cuenta la visita al Lago Verde, *Lac Vert*, y lamenta que este no tenga también “alguna ondina enamorada cuyos ojos viéramos resplandecer entre los tupidos ramajes que lo sombrean” (*Diario* 169).

La naturaleza juega un papel sumamente importante en todo el texto, creando zonas confusas de niebla y de sombras para borrar los límites de lo perceptible y lo no perceptible, y de lo creíble y lo no creíble. Las apariciones de los seres fantásticos son siempre de carácter dudoso porque ocurren entre la niebla y la sombra, como lo describe Lorenzo:

El silencio que me rodeaba; la semioscuridad que me permitía distinguir, aunque confusamente, las formas vagas y caprichosas de las pardas peñas y los negros abetos que siembran por todas partes aquella lúgubre angostura; el rumor de las aguas que llegaba a mis oídos como lejano lamento ... las brumas que se elevaban del lago, formando a distancia fantásticas figuras... todo contribuía a inspirar cierto terror a mi imaginación, algo supersticiosa...” (*Diario* 170).

La imaginación de Lorenzo, afectada por este ambiente sobrecogedor, y predispuesta por las creencias de los pobladores del lugar sobre estos seres malignos de apariencia femenina de los cuales debían huir los pastores, contribuye a la construcción de la mujer mítica porque, a pesar del terror, se siente atraído por la belleza femenina, seductora, y hasta siente la necesidad de buscarla. Lorenzo vacila entre la atracción casi irresistible de los ojos azules de la ondina y el pavor que ella le infunde. No obstante, la irracionalidad no llega a posesionarse completamente de Lorenzo sino que hay una serie de factores que lo llevan a dudar de las apariciones. En cada una de las apariciones, Lorenzo se marea, se duerme, pierde el sentido, ve confusamente o le

parece columbrar. En una ocasión cree escuchar la voz de la ondina, pero no puede asegurarlo porque la voz se parece a una de las melodías de la flauta de Gabriel. La música de la flauta adquiere un significado especial en el texto. Gabriel afirma que se comunica por medio de ella con las criaturas míticas que ve en la naturaleza. Lorenzo confirma que, en efecto, la flauta de Gabriel llora, gime, canta y expresa ardientes deseos (*Diario* 168). Es claro que el lenguaje de Gabriel es un lenguaje de los sentimientos y las emociones, expresado en la música, y que Lorenzo es afectado por ella, como él mismo lo admite. Una vez pasada la primera sensación de la aparición de las ondinas, las visiones se desvanecen dejando a Lorenzo con la impresión de que todo ha sido un sueño extravagante. Estas visiones están en la esfera de lo irracional, en el subconsciente de Lorenzo. Pasada la visión, o al despertar del sueño, la racionalidad se impone a la extravagancia y procura encontrar alguna explicación racional.

La desmitificación de la ondina se produce, no en el lago, sino en el escenario de París, donde Lorenzo reconoce los ojos azules de la supuesta ondina en una condesa parisina. Este golpe de realidad del final del relato se ha prestado a múltiples interpretaciones y críticas e incluso ha sido visto por algunos críticos como un desacierto literario de Gómez de Avellaneda. Sobre este punto comenta el crítico español Leopoldo Augusto de Cueto (1815-1901):

Sólo una cosa nos atrevemos a tachar en esta obra singular, y es lo que ya no le pertenece, esto es, la explicación dada después de terminada la leyenda, de las causas prosaicas y tangibles que han ocasionado el alucinamiento apasionado de Gabriel ... ¿Qué importa al lector saber que la ondina no es la creación aérea y conmovedora de un cerebro juvenil y enfermizo, sino una coqueta de Paris que se burla del sandio aldeano? (406)⁶¹

⁶¹ En “Observaciones acerca de algunas leyendas y novelas de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda” por Leopoldo Augusto de Cueto. (*Obras literarias* 5: 397-414)

El crítico cubano Aurelio Mitjans (1863-1889) responde a la censura de Cueto argumentando que “mejor es escarmentar con el desengaño que ofrece la leyenda y aprender que es un tormento terrible alimentar insaciables ansias infinitas y dar esperanzas a los irrealizables sueños de la fantasía, que hacerse inútil, como el desdichado Gabriel, para cumplir los deberes humanos que tiene cada individuo dentro de su esfera” (367). Estos críticos, al igual que otros, pasan por alto, como afirma Picon Garfield, “los significados meta-poético y social del desenlace realista de la leyenda” (177). Como se verá a continuación, Gómez de Avellaneda se propone despojar a la mujer de la imagen mítica en la que ha estado atrapada en la literatura.

El mito de la mujer fatal

La ondina simboliza a la mujer fatal porque cumple la función, en este relato, de la mujer que ejerce su poder seductor sobre el amante, el cual se convierte en su víctima. Gabriel es atraído por la belleza inigualable de la ondina: “Entonces viene púdica y amorosa a identificarse con mi espíritu la mujer ideal de mis ardientes aspiraciones, ante la que quedarían oscurecidas las más perfectas beldades de la tierra” (*Diario* 169). Gabriel considera que la ondina, a la cual describe como pálida y rubia, de nacarado seno y ojos color de cielo, es la mujer más linda de la tierra. Esta belleza es la que distingue a la ondina de todas las demás mujeres. Todas son de belleza inferior en comparación a ella. Gabriel no es el único hombre fascinado por la belleza de la ondina. Una vez que se la describe a Lorenzo éste se siente irresistiblemente atraído y es así como comienza a tener visiones de la ondina. En la belleza de la ondina reside su poder seductor sobre Gabriel. La ondina es un ser sobrenatural, lo que significa que es superior a Gabriel. El misterio que rodea su origen mitológico lo lleva a idolatrarla, al punto que está dispuesto a sacrificarse para unirse a ella. La única manera en que este puede llegar a la realización de sus

aspiraciones es arrojándose al lago. La ondina le ha revelado a Gabriel que ésta es la única manera en que pueden unir sus “hálitos” puesto que ella está destinada “a vivir en los elementos que constituyen” su cuerpo (*Diario* 170). La ondina es, por tanto, la causante de la perdición de Gabriel. Mario Praz, en su análisis de la mujer fatal en los escritores románticos, menciona tres características de la mujer fatal: “the lover is usually a youth, and maintains a passive attitude; he is obscure, and inferior either in condition or in physical exuberance to the woman, who stands in the same relation to him as do the female spider, the praying mantis, &c., to their respective males: sexual cannibalism is her monopoly” (205-206). Gabriel termina por reconocer en la ondina a la mujer fatal, pero se ofrece a ser su víctima porque está loco de amor: “Ángel o demonio, ser humano, o de otra especie desconocida, yo te amo; yo te recibo como bienhechora realización de mis aspiraciones misteriosas, de mis esperanzas incomprensibles. ¡Ven, sí, ven, o déjame llegar a tus plantas, aunque deba morir al sellarlas con mis labios” (*Diario* 170). Las palabras de Gabriel confirman no solo el reconocimiento de la ondina como un ser superior a él sino también la ambivalencia que procede de la figura mítica de la ondina. La ondina lo seduce con sus encantos, pero también se muestra cruel y caprichosa, abandonando a Gabriel, al punto que enferma de desesperación. La imagen de la ondina está cargada de las sombras y las características inquietantes de la mujer fatal. Lorenzo no logra discernir sobre la naturaleza misteriosa de la ondina y vacila entre juzgarla una aparición divina o un espíritu maléfico. Finalmente decide no continuar siguiendo los pasos de Gabriel precisamente por no estar seguro de la naturaleza de la ondina: “porque empecé a temer por mí propio al sentir que la belleza de las ondinas iba atenuando rápidamente el pavor que me había inspirado en un principio su naturaleza misteriosa y ambigua” (*Diario* 175). La ondina representa ambos aspectos para estos dos personajes masculinos, el deseo y el temor; el amor y la muerte.

El propio narrador masculino, Lorenzo, destruye el tipo de mujer creado por la fantasía masculina, sugiriendo la posibilidad de que la ondina sea una mujer de París. Según Picón Garfield, esta alternativa termina por destruir el objeto femenino de la fantasía masculina, la mujer ideal inalcanzable, y la vulgariza en el personaje realista de una mujer frívola (177). Sin embargo, la perspectiva de la crueldad de la condesa que Lorenzo presenta al final de su relato no es menos objetable que la imagen maléfica de la ondina, lo cual problematiza aún más el tema de la mujer fatal en el texto. Ante la posible realidad de que esta mujer de carne y hueso sea la responsable del trágico suceso en el lago, Lorenzo la rechaza, prefiriendo conservar intacta su creencia en la ondina. Dada la tendencia de Lorenzo a dudar de sus propios ojos, sus deducciones en el relato realista no son más creíbles que las apariciones en su relato fantástico, ni debe asombrar que deseché a la mujer de la realidad e intente recuperar la figura mítica de la ondina. Este final puede parecer contradictorio, pero no es más que otra imagen femenina, de creación masculina, que termina por ser desacreditada. Cualquiera de las dos imágenes, ya sea la de la ondina o la de la cruel condesa, es una imagen distorsionada de la mujer y Gómez de Avellaneda se propone combatir ambas en este texto.

La mujer fatal siempre ha existido en la mitología y en la literatura, como afirma Mario Praz, y se fija como una imagen de lo femenino en la literatura hacia la segunda mitad del siglo XIX (189-190).⁶² Utilizar esta imagen de la ondina le permite a la escritora abordar el tema de la mujer fatal para enfrentarlo y desacreditarlo. La ondina es un producto de la imaginación masculina, tanto de Gabriel como de Lorenzo, aunque nunca llega a estar totalmente convencido, y así también de Santiago puesto que la rechaza y, como representante de la ideología y la

⁶² Un ejemplo es la figura femenina creada por el romántico inglés John Keats (1795-1821) en el poema "La Belle Dame sans Merci" (1819).

doctrina de la tradición, intenta por todos los medios arrancar a su hijo del maléfico espíritu que supone en la ondina. Gómez de Avellaneda se vale de la ondina para debatir el tema de la mujer fatal como una invención del discurso masculino e inventa a los personajes masculinos para que lo expongan y, lo que es más importante, para que lo desacrediten. Las estrategias utilizadas por la escritora producen un texto con múltiples lenguajes y convierten el relato en un espacio de resistencia al discurso masculino de la época. Brígida Pastor comenta que el desafío de Gómez de Avellaneda es el de representar a la mujer con modelos alternativos al modelo patriarcal, vigente por miles de años, y usando el lenguaje del hombre puesto que es el único lenguaje de que dispone (57).

Estructura del relato y discurso de los personajes

Las estrategias narrativas utilizadas en el relato le permiten a Gómez de Avellaneda tanto la creación como el cuestionamiento de la figura mítica de la ondina por boca de los personajes masculinos. Hay varios niveles narrativos. En un primer nivel la autora asume una posición de narradora homodiegética. Desde su relato de viaje se convierte en la receptora de un relato interior al suyo, o sea, un relato de segundo nivel el cual está a cargo del personaje de Lorenzo, el guía del viaje, cuya narración ocupa el relieve del texto. Al desplazarse a la posición de receptora, la narradora principal renuncia a las funciones diegéticas principales y se distancia del relato de segundo nivel, narrado por Lorenzo, relato notablemente fantástico. Así, la narradora principal pasa a ocupar una posición heterodiegética puesto que transfiere la voz narrativa a Lorenzo, convirtiéndose ella en narrataria intradiegética y convirtiendo a su personaje en narrador homodiegético de su narración en un nivel metaficticio de segundo grado. Este recurso metaficticio en el texto le permite a la narradora principal abrir un nivel distinto del nivel real,

donde ocurrirán los hechos extraños, maravillosos o sobrenaturales. El narrador del relato fantástico es Lorenzo. Siendo un cicerone, su trabajo consiste en explicar hechos históricos y geográficos, referir antigüedades o de interés artístico pero la elocuencia con que Lorenzo narra el relato extraordinario contrasta con su sencillez campesina y le ganan el gracioso apodo de “Dumas campesino”. Sin embargo, y obviamente, esa elocuencia no es más que una transferencia de la autora a su personaje. Lorenzo es un hombre ingenuo y supersticioso que continuamente cuestiona la autenticidad de su propio relato y termina por admitir que en el momento en que lo refiere, tres años después de lo sucedido, sus creencias distan mucho “de la firmeza que tenían entonces” (*Diario* 181).

En la narración metaficticia de segundo nivel de Lorenzo se abre otro nivel interior, o de tercer grado, para dar lugar a otro relato a cargo de Gabriel, el personaje de Lorenzo, quien le narra su historia personal a éste convirtiéndolo, no sólo en su interlocutor o narratario intradieгético, sino asumiendo él mismo la posición de héroe romántico, narrador autodieгético de su propia narración que se proyecta sobre un tercer nivel metaficticio. La ondina se construye en la imaginación de Gabriel. Como personaje romántico, Gabriel tiene una mirada mística sobre la naturaleza. La ondina no es una mujer sino una creación de la mujer ideal que Gabriel realiza desde su percepción de la naturaleza. Claro está que para Gabriel la ondina es ambas cosas, es el producto de su imaginación y es también su realidad porque esa naturaleza que lo rodea, el lago, los bosques, las nubes, son reales. Para crear estos seres mitológicos la realidad y la fantasía se aúnan, dando lugar a una creación artística:

tan pronto es la sílfide aérea que hace ondear su vaporoso manto entre las nubes que coronan los montes; tan pronto la dríada juguetona triscando por la esmaltada pradera, o a la sombra de sus queridos bosques; o bien, con más frecuencia aun, la

pálida y melancólica ondina dejando sus palacios de líquido cristal para sonreírme cariñosa en esta orilla escarpada, oculta entre los arbustos balsámicos que riega cada día con su bella urna de nácar. (*Diario* 169)

Gabriel inventa una mitología compuesta de seres de la tierra, del aire y de las aguas. La suya es una visión religiosa de la naturaleza, en el sentido romántico, lo cual implica también una religión de la estética, como ya se ha expuesto. Por medio de estos seres mitológicos, Gabriel expresa sus emociones y el pensamiento romántico de vivir en armonía con la naturaleza. Su unión con la ondina expresa ese deseo, pero implica la muerte porque, para unirse a ella, debe seguirla hasta su palacio en el fondo del lago. Estas ideas expresadas y demostradas por el personaje no resultan exclusivamente de su aislamiento en la naturaleza, sino que, como explica Lorenzo, los libros de cuentos maravillosos que el joven leía venían de Alemania y de otras tierras extrañas. Esto indica que Gabriel ha leído a los escritores románticos y conoce los temas y los presupuestos de la escuela romántica. El mismo Gabriel lo expresa así: “Ignoro si mi educación ha sido causa o solo auxiliar de este sentimiento profundo que me aleja del círculo en que debiera vivir” (*Diario* 169).

Gabriel es un personaje melancólico y raro, el cual se rebela contra el racionalismo y le rinde culto a los sentimientos. Es amante de la libertad, al punto de intentar traspasar los confines humanos. Es excesivo en sus pasiones, insatisfecho, y rehúye lo mundano, en una eterna búsqueda de la subjetividad. La libertad que tanto ansía Gabriel lo hace rehuir de toda sociedad, tanto la de las ciudades como la de los rústicos habitantes de aquellas montañas, porque su espíritu romántico requiere de la naturaleza, su única esperanza de satisfacer su alma insatisfecha de romántico, y le ruega a Lorenzo: “no quieras envolverme en el frío positivismo que secaría mi alma. Déjame aquí con mis ensueños, con mis ilusiones, con mis delirios... ”

(*Diario* 169). Hay un rechazo en este personaje romántico del positivismo científico del siglo XIX. Gabriel desprecia el escepticismo del discurso científico y prefiere abrazar su vocación de poeta, su creación artística, porque solo así puede existir la ondina, a la cual ve únicamente con los ojos de su mente. Gabriel defiende el mundo creado en su imaginación, el cual no necesita comprobar científicamente porque en él encuentra satisfacción, y se coloca a sí mismo en un plano superior a los que carecen de sentido poético y se limitan a explicar la naturaleza únicamente por medio de la razón y del método científico. Considera que su mundo es superior al mundo positivo:

¡Oh, Lorenzo!, los que por su desgracia, o su dicha, no han recibido de la naturaleza una organización de artista como la que en suerte me ha cabido; los que no ven en estos campos sino árboles, yerbas, aguas, nunca podrán comprender los misterios de la existencia mía ... ¿Cómo iniciarles en el íntimo secreto de mis goces intelectuales en este mundo de mi creación ...? (*Diario* 169)

La postura de Gómez de Avellaneda en este debate puede ser vista en el personaje de Gabriel en la medida en que este rechaza el cientificismo como la única manera de comprender el mundo que lo rodea. En su análisis del positivismo versus la poesía, el crítico estadounidense M. H. Abrams comenta que casi todos los escritores románticos se unieron al debate entre el positivismo y la poesía: “The prevalence of phisolophic positivism ... claimed the method of the natural sciences to be the sole access to truth ... To some writers, it seemed that poetry and science are not only antithetic, but incompatible, and that if science is true, then poetry must be false, or at any rate, trivial” (299). Irónicamente, Lorenzo concluye su relato de la ondina planteando la duda de que la condesa que vio en París, una mujer del “mundo positivo”, como la llama la narradora, haya sido la seductora de Gabriel. Esta posibilidad explicaría el misterio de

la ondina. Sin embargo, la narradora no está dispuesta a aceptarla ya que, como lo explica, esto representaría “una burla y una venganza lanzada por la prosaica verdad sobre la poética aspiración” de Gabriel (*Diario* 181). Aceptar esta posibilidad sería explicar y reducir lo fantástico a un plano prosaico, lo cual no admite la sensibilidad romántica. Implicaría destruir la creación artística y mitológica de Gabriel, “el inspirado artista” y “tierno soñador del mundo ininteligible” (*Diario* 181). Esta respuesta de la narradora no implica necesariamente un rechazo al pensamiento moderno, sino que es una oportunidad para debatir un tema vigente en su época.⁶³

Es importante notar el hecho de que ninguno de los dos personajes masculinos desde los cuales se construye la figura mítica de la ondina puede dar crédito de lo que está diciendo. Lorenzo se muestra indeciso, a través de todo el relato, entre la fantasía y la realidad. Gabriel, en cambio, rompe los límites de la realidad y asciende al plano de la imaginación donde realiza la creación de la ondina. En este tercer nivel narrativo, Lorenzo narra también al viejo Santiago, padre de Gabriel, al que le confiere un discurso que considera racional el cual está apoyado en el punto de vista de la religión tradicional. Santiago es religioso y de una moralidad exagerada. Convencido de que su hijo ha estado en “peligro inminente de perder su alma”, emplea todos los métodos que conoce, consejos, reprensiones, sermones, amenazas, exorcismos y repetidas súplicas a la Virgen para que libere a Gabriel de lo que considera un “pérfido monstruo”. El discurso religioso de Santiago expone un combate sostenido entre las fuerzas del infierno, del cual la ondina es un instrumento y las fuerzas celestiales, compuestas por la Virgen y los ángeles

⁶³ The real separation between science and what we might as well call mythical thought ... occurred in the seventeenth and the eighteenth century. At that time, with Bacon, Descartes, Newton, and the others, it was necessary for science to build itself up against the old generations of mythical and mystical thought, and it was thought that science could only exist by turning its back upon the world of the senses, the world we see, smell, taste, and perceive, whereas the real world was a world of mathematical properties which could only be grasped by the intellect and which was entirely at odds with the false testimony of the senses. (Lévi-Strauss 6)

custodios, los cuales han acudido al rescate de Gabriel gracias a sus oraciones. Este discurso, que pretende apelar a la razón del hijo, provoca una reacción completamente irracional en el joven quien en ese momento se imagina quizás a la ondina “encadenada por superior poder en los abismos de las aguas” (*Diario* 175). Se cuestiona aquí la racionalidad del discurso religioso oficial puesto que, tanto el mito de la ondina como las creencias religiosas con que Santiago pretende exorcizar al hijo, son de carácter irracional y dogmático. Ambos discursos están fundados en la fe, y no en la razón, en tanto que el padre cree que sus súplicas a la Virgen pueden prevenir que el hijo sea esclavizado por la ondina. Tanto la religión que profesa Santiago como el mito de la ondina al que se aferra Gabriel son relatos sagrados que requieren de la fe del creyente puesto que son imposibles de comprobar por los métodos racionales. Los dos están en un nivel sobrenatural por lo que hay un enfrentamiento de discursos religiosos, de creencias. El discurso religioso no puede apelar a la razón, sino a la fe. La irracionalidad del padre es comparable a la irracionalidad del hijo puesto que ambos se apoyan en lo sobrenatural. No hay diferencia entre el padre y el hijo en el sentido que ambas, la ondina y la Virgen, son cosas de la imaginación. Hay entre los personajes de la Avellaneda un combate entre el discurso religioso, que se considera racional, y el discurso mítico, considerado como irracional. Lorenzo le asigna el discurso irracional al propio protagonista, Gabriel, y el punto de vista de la religión tradicional al viejo Santiago. Este es un recurso que le permite a la autora traer a la palestra el cuestionamiento de la religión institucionalizada y su discurso dominante que exige supremacía sobre los pueblos (Garfield 11). El debate entre las dos figuras femeninas fantásticas, la Virgen de Lourdes y la ondina del Lago Azul, vuelve a presentarse cuando Santiago, el padre de Gabriel, ruega a la Virgen que libere a su hijo del espíritu maléfico de la ondina. Esto representa una lucha entre el dogma católico y la mitología pagana.

CAPÍTULO 5:

PASIONES Y TRAGEDIA

El debate histórico de las pasiones humanas

La obra de teatro *Saúl* propone un estudio de las pasiones humanas, un tema fundamental en el romanticismo y en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda. El orgullo figura como la pasión predominante en el protagonista. Es la causa de la caída de Saúl y es el móvil de todas sus acciones, desde el mismo comienzo de la obra hasta su trágico final. De igual importancia es el análisis de la pasión amorosa cultivada por el personaje de Micol, la hija de Saúl. Si bien la escritora afirma en el prólogo que la pasión amorosa “no representa sino secundario papel” en el relato (*Obras literarias* 2: 213), esta es presentada con igual intensidad al orgullo, por lo que merece ser examinada con el mismo interés y rigurosidad. El tema del amor le permite a la autora introducir el discurso femenino, el cual es de interés primordial en su obra literaria.⁶⁴

En *Saúl*, Gómez de Avellaneda participa en el debate milenario de las pasiones humanas abordado desde la antigüedad por Platón y Aristóteles, reestructurado posteriormente por el pensamiento cristiano y replanteado por filósofos y pensadores modernos como el filósofo escocés David Hume (1711-1776). Michel Meyer (1950), filósofo belga, rastrea el tema de las

⁶⁴ “Avellaneda explora cómo la mujer – aparentemente condenada al silencio en el orden simbólico actual mediatizado por un lenguaje y un discurso masculino – puede articular su identidad como sujeto femenino, por muy insuficiente e indirectamente que lo lleve a cabo. En otras palabras, Avellaneda se propone inscribir a la mujer real, la identidad puramente femenina, en su lenguaje.” (Pastor 48)

pasiones en el pensamiento filosófico occidental y concluye que mientras que para Aristóteles las pasiones eran una expresión de las diferencias individuales y de las relaciones con otras personas, esa libre expresión fue evolucionando a través de la historia. En la tradición cristiana, afirma Meyer, las pasiones dejaron de ser un asunto de las relaciones entre las personas y se convirtieron en un asunto de relación con Dios: “Hopes withdrew themselves from the world and in the process transformed reason into faith, and passion into sin” (275). En efecto, en la tradición establecida por los llamados Padres de la Iglesia, las pasiones llegaron a identificarse con los pecados, confirmándose finalmente como una lista de pecados capitales con el papa Gregorio I (540-604 d.C.).⁶⁵ Para el teólogo y filósofo Agustín de Hipona (354-430 d.C.), todas las pasiones emergen del pecado original, por el cual Adán pretendió ser como Dios comiendo de la fruta prohibida y causando así la caída de la naturaleza humana. Agustín identifica el orgullo como el pecado original y argumenta que este debe subordinarse puesto que quebranta el orden establecido por Dios, colocando el amor a uno mismo por encima del amor a Dios (Meyer 66).

El pensamiento filosófico de la modernidad aporta nuevas teorías de las pasiones. Según Meyer, la humanidad se encontró sola, consigo misma y con otros, al desligarse del pensamiento teocéntrico medieval, y las pasiones se afirmaron nuevamente como humanas. Este regreso a las pasiones como algo natural y el intento de disociar las pasiones de los pecados es el resultado del trabajo de los filósofos del siglo XVIII. Ya desde el siglo anterior, la naturaleza humana y las pasiones habían sido un asunto importante pero, como observa Cassirer, predominaba la concepción de que las pasiones eran perturbadoras y que la razón debía triunfar sobre ellas 126-

⁶⁵ “These are enumerated by Thomas Aquinas as vainglory (pride), avarice, gluttony, lust, sloth, envy, anger ... Earlier writers had distinguished eight capital sins ... The number seven, however, had been given by Gregory the Great ... and it was retained by the foremost theologians of the Middle Ages.” (O’Neil 5)

127).⁶⁶ David Hume, en cambio, desarrolla una teoría de las pasiones que cuestiona tanto los criterios de la tradición escolástica como el racionalismo. Hume se aparta de las hipótesis de la metafísica y basa su teoría en un estudio empírico de la naturaleza humana (443-472). Deja a un lado el debate entre la razón y las pasiones y lo reemplaza con una lucha entre dos tipos de pasiones, las pasiones serenas y las pasiones violentas. Según la teoría de Hume, las pasiones violentas influyen más sobre la voluntad, pero las pasiones serenas, sentimientos morales y estéticos, deben prevalecer en la conducta. Entre las pasiones violentas Hume incluye el orgullo y el amor, ambas relevantes en el estudio de *Saúl*. Esta reevaluación de las pasiones que realiza Hume es particularmente notable por su aproximación positiva del orgullo, la cual está en oposición a la tradición cristiana que juzga al orgullo como el pecado original.

En la teoría de Hume, el orgullo es un estado contemplativo del yo que está relacionado con las virtudes, la inteligencia, la familia y las propiedades, y que produce un sentimiento agradable en las personas. La humildad, por el contrario, es un sentimiento desagradable asociado a la falta de belleza, virtudes o riquezas. Hume es consciente de lo polémico de su valoración positiva del orgullo, la cual está en contraste con la tradición escolástica, vigente aún en su tiempo: “Es posible que algunas personas acostumbradas al estilo de las escuelas y el púlpito, y que jamás han examinado la naturaleza humana desde otra perspectiva que no fuera aquella en que *ellos mismos* la han situado, se sorprendan al oírme decir que la virtud excita el orgullo, que para ellos constituye un vicio” (472). Tal como reconoce Hume, su análisis del

⁶⁶ “La psicología y la ética del siglo XVII descansan esencialmente en esta concepción de los afectos como manifestaciones entorpecedoras, como *perturbationes animi*. Solo la acción que domina estas perturbaciones tiene valor ético, encarnando la victoria ... de la razón sobre las pasiones ... El siglo XVIII rebasa esta caracterización y esta valoración negativa de los afectos. No ve en ellos un entorpecimiento; al contrario, trata de mostrarlos como el *impulso* radical e imprescindible de todo acontecer anímico.” (Cassirer 126)

orgullo y la humildad se enfrenta a la concepción del orgullo como pecado y la humildad como virtud, establecida como tradición desde los primeros siglos de la iglesia cristiana.

El escritor venezolano Andrés Bello (1781-1865), también desde un punto de vista humanista que deja por fuera la tradición cristiana, comenta sobre la expresión del sentimiento de superioridad. Bello hace una distinción entre ufanía, elación, altivez, orgullo, soberbia y altanería, asignando diferentes valores a estas manifestaciones. Dos de ellas, el orgullo y la soberbia, son de interés particular en este trabajo. En la opinión de Bello, el orgullo y la soberbia tienen diferentes connotaciones. El orgullo consiste en la ostentación de la superioridad, lo cual puede ofender, mientras que la soberbia tiene mayores consecuencias ya que “traspasa las reglas a que se sujeta el común de los hombres” (465). Es decir, Bello le da un valor mucho más negativo a la soberbia y añade que esta es impaciente y osada, e inspira el odio en los demás. El escritor ejemplifica estas pasiones con dos personajes literarios e identifica al Agamenón de Homero como orgulloso y al Aquiles de Horacio como soberbio.

Como afirma Cassirer, la filosofía del siglo XVIII, “no solo define los derechos de la imaginación sino también los de los sentidos y los de las pasiones sensibles ... se presentan ahora como los impulsos vivos, como los móviles auténticos que animan el acontecer psíquico y lo mantienen en marcha (385-386). El movimiento romántico que siguió a la Ilustración del siglo XVIII elevó los sentimientos por encima de la razón. Los románticos descartaron la máxima de que el ser humano podía independizarse de las pasiones y ser gobernado por la razón. El llamado Siglo de las luces terminó con el Reinado del Terror, en Francia, donde se hizo evidente que “de una manera u otra el hombre está dominado por su naturaleza, sin poder dominarse a sí mismo” (Safranski 41). Ante los excesos de la Revolución Francesa, los románticos se volcarán hacia su interior, hacia su naturaleza creadora, para vindicar las pasiones

por el camino del arte. En sus obras, los escritores románticos buscan rebasar los límites de la razón, rechazan la vida ordinaria y el desencanto que trae consigo la modernidad, entregándose a los excesos de la fantasía, y reclaman la libertad absoluta del individuo.⁶⁷

La larga tradición que se ha ocupado del tema de las pasiones humanas oscila entre la necesidad de dominarlas por medio de la razón y el reconocimiento de que las pasiones son naturales en el ser humano y proveen el impulso necesario a la vida. Gómez de Avellaneda aportó su pensamiento crítico al debate de las pasiones, en sus artículos de “La mujer”. Entre los muchos temas abordados en los artículos, sobresale el de los sentimientos, los cuales considera que ocupan un lugar preponderante en el papel que ha desempeñado la mujer a través de la historia. La escritora valora la gran capacidad afectiva del ser femenino como un aspecto positivo. No obstante, combate la idea equivocada de que la mujer haya sido dotada de sensibilidad, y privada, en cambio, de vigor intelectual y moral. Argumenta que, lejos de estar incapacitada por los sentimientos y restringida al plano del amor, los afectos le proporcionan a la mujer una fuerza asombrosa y la capacitan para una esfera de acción mucho mayor.

Los razonamientos de la autora no se limitan a demostrar la capacidad de la mujer en cualquier ámbito de la sociedad, aunque ese es el propósito principal de sus artículos, sino que aporta su propio juicio al debate de las pasiones humanas, en general. Por un lado, reconoce que, en efecto, las pasiones violentas pueden extraviar o pervertir a las personas inteligentes; por otro lado, argumenta que es prácticamente imposible hallar un gran potencial intelectual desprovisto de sensibilidad apasionada. En los sentimientos y las pasiones, la escritora ve la fuerza

⁶⁷ “Como respuesta a la Revolución francesa, Schiller intenta con arrogancia superar la Francia con una revolución alternativa de tipo espiritual. Por primera vez el juego del arte, dice Schiller, puede hacer a los hombres verdaderamente libres. Conseguirá su meta primero en su interior y más tarde, cuando las circunstancias hayan madurado en Alemania, también externamente. Schiller cifra grandes esperanzas en la acción liberadora del arte y de la literatura. La primera generación de románticos podrá apoyarse en esta elevación sin parangón del rango de lo estético.” (Safranski 41)

impulsora del acontecer humano, un pensamiento que parece estar a tono con el espíritu romántico de su época. Sin embargo, conocedora de la historia, se muestra cautelosa de las consecuencias de las pasiones excesivas. Sus reflexiones se apoyan tanto en sus propias observaciones como en argumentos de otros pensadores, como el predicador y activista político francés Henri-Dominique Lacordaire (1802-1861), a quien cita en este fragmento:

El poder del corazón es, por tanto, origen y centro de otras muchas facultades, y aunque a veces ese poder pueda dar al carácter o a la inteligencia una iniciativa errada; aunque mal educado y dirigido – como lo está por lo común en la mujer – suela emplearse indigna y lastimosamente, no por eso nos es permitido rebajar su incomparable importancia; antes bien, debemos decir con Lacordaire: *Que el que quiera despojar al hombre de la pasión por los males de que ha sido a veces instrumento, se asemejaría a un insensato que rompiera la lira de Homero, porque ha servido para cantar falsos dioses.* (293)

La analogía de Lacordaire ilustra de manera elocuente el argumento de la autora, que reúne aquí ambas cuestiones, tanto la defensa de las capacidades de la mujer a partir de su sensibilidad como la importancia y complejidad de las pasiones, en general. El dilema de las pasiones se refleja en *Saúl*, una creación literaria cuyo protagonista está inspirado en el personaje bíblico del primer rey del Israel de la antigüedad. No obstante, Gómez de Avellaneda lo caracteriza según su propia interpretación poética, haciéndolo actuar como un personaje romántico, ensoberbecido, tiranizado por sus pasiones, y luchando contra un destino al que finalmente sucumbe. La escritora comenta en su prólogo que, al leer sobre Saúl, le parecía un “magnífico personaje para una tragedia aquel príncipe soberbio y desventurado, que no cesó de

luchar hasta la muerte contra la mano omnipotente que se alzaba airada para hundirle con su naciente dinastía” (*Saúl* 6).⁶⁸

El argumento trágico del drama

Gómez de Avellaneda explica en el prólogo que, además de la lectura del relato bíblico del primer monarca israelita, su *Saúl* se inspira en la lectura de dos obras de teatro homónimas: *Saul* (1782), una tragedia del escritor, poeta y dramaturgo italiano Vittorio de Alfieri (1749-1803) y *Saül, tragédie en cinq actes* (1822) del poeta y dramaturgo francés Alexandre Soumet (1788- 1845). La escritora admira, en particular, la belleza de la tragedia de Alfieri, si bien decide apartarse de la rigurosidad en su observancia de las reglas clásicas, así como dar más dramatismo a su propio *Saúl*. Con todo, reconoce que no se ha apartado tanto de estos dos modelos, al tratarse de un asunto tan conocido. Tales observaciones de la autora y su evidente interés en la tragedia de Alfieri dan lugar a la siguiente comparación entre ambas obras, cuyo objetivo principal es señalar los elementos de la tragedia, según los conceptos aristotélicos.

El *Saül* de Alfieri, reconocida como una de las mejores tragedias del escritor, surge de la escuela de los antiguos, según comenta Dilthey: “La tragedia de Alfieri expresa en las formas de la gran Antigüedad clásica ... el mundo de los afectos ... tales como agitaban su gran alma italiana” (*Literatura y fantasía* 202). También el crítico Jerome Mazzaro afirma que: “Along with Reinassance ‘rules’ of drama, *Saul* subscribes to Aristotle’s notions of tragedy’s involving the purgation of pity and fear” (126). Gómez de Avellaneda utiliza estos términos en el prólogo de su obra al opinar que el orgullo, como ninguna otra pasión, es capaz de excitar los

⁶⁸ “Advertencia o prólogo” *Saül, tragedia biblica en cuatro actos* (1849). En este estudio se cita esta edición y la edición revisada incluida en *Obras literarias* (1869).

sentimientos de terror y de piedad que se producen en el espectador de una tragedia.⁶⁹ En efecto, *Saúl* es una tragedia porque destaca el destino trágico de su protagonista, aunque la obra no siga al pie de la letra todos los elementos de la tragedia clásica. Mary Cruz señala que “el conflicto trágico absoluto es principio configurante” en esta tragedia, así como en las otras tragedias de la autora (xxiv).

Según comenta Dilthey, el interés de Alfieri por la tragedia griega se revela en el hecho de tomar temas de la antigüedad que le dan un carácter distintivo: “las fábulas de la tragedia griega, en efecto, habían pasado por lo menos desde el principio por el proceso mitológico y carecían, por consiguiente, de los azares de la vida real” (*Literatura y fantasía* 205). El tema de la caída de Saúl proviene de la antigüedad hebrea por lo que plantea cuestiones metafísicas y no necesariamente sociales o de moralidad. Los personajes funcionan en relación a los ritos y las leyes de la religión hebrea. Por eso el estilo del *Saúl* de Alfieri es severo, “being especially suited to the simplicity of the patriarchal age”.⁷⁰ Es evidente que Gómez de Avellaneda comparte ese interés por los temas de la antigüedad y que reconoce la seriedad de su argumento. Por eso comenta en el prólogo: “*Saúl* no es una creación, es un drama real, severo, religioso; ... en el que no se hacían peripecias violetas ni se ostentan adornos postizos, excluidos por la gravedad de su asunto; es un drama, en fin, *sin alteración considerable de la verdad bíblica*” (*Obras literarias* 2: 213).

Saúl combina, en ambas obras, elementos de la tragedia griega con el tema de la religión hebrea. El crítico literario canadiense Northrop Frye afirma: “Saul is the one great tragic hero of

⁶⁹ Para Aristóteles, la tragedia es la imitación de una acción elevada, completa en sí misma y con un desenlace fatal; en forma dramática, no como narración, con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales se realiza la catarsis de tales emociones. (*Poética* 144-150)

⁷⁰ Del comentario introductorio a *Saúl* por Edgar Alfred Bowring, editor de *The Tragedies of Vittorio Alfieri*. Translated from the Italian (109).

the Bible ... he is an able ruler and by his standards a fair-minded one. But he seems to do nothing right” (*The Great Code* 181). El error inicial de Saúl, tanto en la tragedia de Alfieri como en la de Gómez de Avellaneda, parece ser el resultado directo del orgullo, que lo lleva a desafiar el mandato divino y a ser castigado. El orgullo del héroe trágico, conocido como la *hybris* en la antigua Grecia es la causa de la caída puesto que induce al personaje a cometer el error, *hamartia*, que desencadena la tragedia. La caída del protagonista se presenta de forma explícita en la tragedia de Gómez de Avellaneda, cuando Saúl falla en cumplir la orden, al pie de la letra, del exterminio de los amalecitas. La tragedia de Alfieri, sin embargo, se ocupa de las últimas escenas de la vida de Saúl por lo que su caída es referida por el mismo personaje: “... To Samuel did it seem / A crime unpardonable that I slew not / The king of Amalek ...” (152).

The ... reductive theory of tragedy is that the act which sets the tragic process going must be primarily a violation of *moral* law, whether human or divine; in short, that Aristotle’s hamartia or “flaw” must have an essential connection with sin or wrongdoing. Again it is true that the great majority of tragic heroes do possess hybris, a proud, passionate, obsessed, or soaring mind which brings about a morally inteligible fall. (*Anatomy of Criticism* 210)

Es necesario señalar que el error inicial de Saúl no parece ser la violación de una ley moral sino que consiste en una interpretación propia del mandato divino, circunstancia esta que intensifica aún más la arbitrariedad del castigo. Lo trágico en Saúl no está en el significado moral de su error sino en la consecuencia del acto. En Alfieri, el acto de perdonar al rey amalecita, indica que Saúl rehúsa aceptar el punto de vista de Samuel de un Dios despiadado (Mazzaro 128). De igual manera, el Saúl de la escritora manifiesta el deseo por un Dios más moderado que el Dios representado por Samuel. La percepción del Dios de Samuel como

iracundo no es exclusiva de Saúl sino que es manifestada también por el pueblo, cuyos sentimientos son expresadas por el coro de David y las vírgenes que acompañan a Micol, la hija de Saúl:

¡Apaga, ¡oh Dios!, apaga
 Los rayos de tus iras,
 Cuando a tus pies nos miras
 pidiéndote piedad!” (*Obras literarias 2: 238*)

A pesar de que Saúl interfiere con el orden divino, el lector en ambas tragedias puede simpatizar con su humanidad. Saúl puede ser percibido como víctima del arbitrio o de la voluntad divina, ante la cual es completamente impotente. “Tragedy is a paradoxical combination of a fearful sense of rightness (the hero must fall) and a pitying sense of wrongness (it is too bad that he falls)” (Frye, *Anatomy* 214). Lo que sí queda claro es que el error tiene su origen en el orgullo. Saúl es cegado por el orgullo y se plantea un desafío más que humano sosteniendo una lucha desigual con el destino, que es precisamente el argumento trágico de la obra.

El héroe trágico cae de una posición exaltada, como es caso de Saúl, quien se encuentra en la cima de su reinado. Su suerte da un giro total, de la gloria a la ruina, como lo expresa el Saúl de Alfieri: “O times long past! ... O my illustrious days / Of joyful triumph! ... Lo! they throng before me / Triumphant images of past success” (128). De igual manera, el Saúl de la escritora reconoce en el vaticinio de Samuel la transformación de su éxito y felicidad en fracaso total: “Cual ese sol se eclipsará tu gloria, / Y otro, presente aquí, verás muy presto / Que la corona de tu frente arranque” (*Obras literarias 2: 244*). Saúl cae de la cima de la rueda de la fortuna, como explica Frye: “The downward movement is that tragic movement, the wheel of

fortune falling from innocence toward hamartia, and from hamartia to catastrophe” (*Anatomy* 162). El destino de Saúl nos conmueve porque de la dicha inicial de su reinado y de sus victorias militares, la obra concluye en completa desdicha. De un guerrero triunfante y seguro de sí mismo, Saúl es postrado por un poder que es invencible, como él mismo reconoce.

Para Alfieri, el momento de anagnórisis ocurre cuando Saúl se entera de que sus hijos han muerto en el campo de batalla. Este reconocimiento implica también su sufrimiento y el suicidio como la aceptación de su destino:

O my children! ...
 – I was a father. – See thyself alone,
 O King; of thy so many friends and servants
 Not one remains. – Inexorable God,
 Is Thy retributory wrath appeased? (164)

Gómez de Avellaneda incluye una escena de anagnórisis similar a la de Alfieri pero elaborada con más dramatismo, al inventar que Saúl mata a su propio hijo, a quien toma por David, su enemigo. Cuando se da cuenta de lo que ha hecho, Saúl se hiere con su espada y cae. En ese momento reconoce que ha sido vencido por un poder superior a él, se arranca la corona y se la arroja a David. Este momento de la trama es la culminación de la caída, en que Saúl llega al punto más bajo de su descenso. Desde el punto de vista de Frye, “The discovery or *anagnorisis* which comes at the end of the tragic plot is not simply the knowledge of the hero of what has happened to him ... but the recognition of the determined shape of the life he has created for himself, with an implicit comparison with the uncreated potential life he has forsaken” (*Anatomy* 212). La tragedia de Alfieri se apega más a este sentido por el hecho de presentar la caída de Saúl en retrospectiva, y desde su propio discurso que deja entrever

sentimientos de remordimiento, mientras que en el *Saúl* de la escritora el espectador presencia todos los acontecimientos que marcan las etapas de la caída, desde el error inicial y el giro de la suerte de Saúl hasta su muerte. También enfatiza mucho más la pugna con el destino.

En el parricidio que comete Saúl, matando a su hijo Jonathas, al confundirlo con David, Saúl cumple el oráculo del profeta Samuel privándose de su heredero y dejando el trono disponible a la casa de David. Hay dos aspectos de la tragedia en este suceso, el primero tiene que ver con el intento de Saúl de esquivar el destino, el cual ejecuta justo al tratar de evitarlo. Saúl está convencido de que matando a David, le asegurará el trono a su hijo Jonathas por lo que se lanza contra el hombre que lleva puesto el casco que él mismo le dio a David cuando este mató al gigante Goliat, ignorando que David y Jonathas habían intercambiado sus cascos como prueba de amistad. El momento de esta revelación muestra a Saúl como un personaje trágico puesto que el espectador descubre que es él mismo el vehículo por el cual se consuma la tragedia.

El segundo aspecto del parricidio que incluye Gómez de Avellaneda en su tragedia está relacionado con el tabú en las relaciones familiares, un tema de la tragedia griega. El hecho de matar a su propio hijo es moral y socialmente inaceptable. “Tragedy is much concerned with breaking up the family and opposing it to the rest of society” (Frye, *Anatomy* 219). Este tema no está ausente en la tragedia de Alfieri donde son evidentes los conflictos familiares entre Saúl y sus hijos, quienes rehúsan obedecerle y se adhieren a la causa de David. El conflicto es acentuado por el casamiento de Micol, la hija de Saúl, con David y la lucha de Saúl por asegurarle el reino a su hijo primogénito. La perspectiva de Jonathas con relación a David contrasta radicalmente con la obsesión de Saúl por el trono:

Now, should that pow’r which gives and takes away

Kingdoms at will, bestow this throne on David,

What other greater proof can I require?

He is more worthy of that throne than I

.....

What language dost thou hold? A son of Saul

Art thou? – Feel'st thou no int'rest for the throne? –

.....

My house will be abolish'd, from the roots

Torn up, by him who seizes on my sceptre. (149-150)

En ambas tragedias se ventilan sentimientos, sufrimientos y pasiones por medio de los acontecimientos patéticos en la trama, los cuales causan dolor. El sufrimiento de Saúl y su trágico final provocan sentimientos de lástima en los espectadores. Como héroe trágico, Saúl lleva a sus espectadores hasta los límites del sufrimiento humano. La derrota de Saúl nos conmueve, independientemente de su responsabilidad moral en los acontecimientos trágicos. El sufrimiento es el motivo principal en la tragedia y tiene un efecto edificante en los espectadores, evocando las emociones trágicas, tanto el terror por las acciones desmedidas como la compasión por lo trágico del personaje. Estos sentimientos de compasión son provocados por la muerte de los hijos de Saúl y por el suicidio de este. Así como en la tragedia griega, la obra de la escritora tiene la intención de la purificación o catarsis de las emociones en los espectadores por medio del sufrimiento.

Como se ha planteado en las páginas anteriores, Saúl comete un error. No obstante, una vez pronunciado el vaticinio por el profeta, se convierte en el destino ineludible, en una maldición terminante que no admite lugar a ningún tipo de discusión o reconsideración, una

fuerza que no puede escapar. Por un lado, se plantea en ambas obras el destino del héroe trágico, tal como lo concebían los griegos de la antigüedad, el cual es revelado por el oráculo, y al que era imposible oponerse. Por otro lado, se plantea la responsabilidad moral del individuo que supone el material bíblico de donde proviene la historia de Saúl. Aunque contradictorios, ambos planteamientos se complementan, tanto en la tragedia de Alfieri como en la de Gómez de Avellaneda. En ésta, Saúl se presenta como culpable de su propio destino por rebelarse al mandato divino. Tan pronto como Saúl ofrece el sacrificio, Samuel aparece en escena para revelarle su destino y, a partir de ese momento, no hay nada que el personaje pueda hacer para revertirlo. El destino se cumple en él tal como había sido anunciado. Cotarelo y Mori concluye que al personaje de Gómez de Avellaneda le falta la libertad y que por eso tiene mucho del carácter griego (180). Con esto el crítico sugiere que se trata de una tragedia de destino y no necesariamente provocada por el error de Saúl.

En su estudio del relato bíblico de Saúl, David M. Gunn, erudito del Antiguo Testamento, pregunta: ¿Es la tragedia de Saúl una tragedia de destino o una tragedia de error? ¿Es un dios, es decir, el destino quien controla las fuerzas que dictan la suerte del héroe? La revisión de la literatura crítica que presenta Gunn revela una tensión entre las dos interpretaciones. Algunos de los críticos citados por Gunn ven en la historia de Saúl cierta afinidad con el espíritu de la tragedia griega pero, a la vez alegan la culpabilidad del personaje. Tras presentar este debate, Gunn concluye: “Logically speaking the tragedy of Fate and the tragedy of character flaw are incompatible. Aesthetically speaking they are not, as may be observed in practice (28-31). Frye expresa esa misma idea: “Tragedy ... seems to elude the antithesis of moral responsibility and arbitrary fate, just as it eludes the antithesis of good and evil (*Anatomy* 211). El papel de Dios es decisivo en todos los acontecimientos que dan forma al

destino de Saúl. La mano de Dios representa una fuerza invisible y poderosa a través del relato en ambas obras. Es Dios quien persigue a Saúl, según lo expresa el personaje de la escritora. El Saúl de Alfieri exclama: “Thou see’st that God hath cast me off for ever” (124).

La autora escribe en el prólogo de su *Saúl* que toma a su protagonista “desde el momento en que, llegando al apogeo de su gloria y de su orgullo, atrae sobre su cabeza la reprobación divina, y no lo deja sino cuando sucumbe a la suprema voluntad, que cumple sus designios con majestuosa calma y por maravillosas vías” (*Obras literarias 2*: 213). Con esto afirma que, a propósito, hace que Dios mismo se encargue de ejecutar el destino de Saúl. La mano de Dios, que es invisible, dirige el destino de Saúl y no lo deja hasta verlo cumplido. Aunque Saúl no es destituido como rey en el acto, puesto que continúa reinando sobre Israel por un tiempo después de la profecía de Samuel, no puede escapar a su destino, como señala la autora. Saúl es pronunciado culpable por el profeta, incluso antes de cometer su error, lo cual sugiere que el personaje ya estaba marcado por el destino. El diálogo entre Samuel y Achimelech con que inicia la obra contiene la sentencia sobre Saúl, aún antes de que el espectador compruebe su culpabilidad: “Corre, ¡oh Achimelech! Corre a las aras, / Y al Rey de reyes prosternado ruega / Por el triste Saúl”. Ante la actitud fatalista del profeta, Achimelech pregunta: “¿Qué quieres indicar con tales voces, / Si es que sentido misterioso encierran?” (*Obras literarias 2*: 219). Es evidente que Samuel ya ha pasado un juicio antes de que el personaje entre en escena. Aunque sería contradictorio a la religión hebrea llegar a la conclusión de que el personaje está privado de libre albedrío, debe reconocerse que la trayectoria de Saúl, desde el momento en que desafía la autoridad divina, está guiada por un sino irrevocable. Es el destino que debe arrostrar Saúl, del cual no puede librarse. La explicación de Jonathas sobre el tormento de Saúl plantea el sino romántico al cual sucumbe finalmente, a pesar de luchar por todos los medios para evitarlo:

¡Una mano invisible, omnipotente,
 Es la que postra su valor activo.
 Pesa sobre su frente el anatema,
 Y de Samuel le acosa el vaticinio! (*Obras literarias* 2: 234)

El crítico cubano José A. Escarpanter (1933-2011) observa la lucha de Saúl contra la profecía de Samuel y concluye que esta pugna contra el destino le concede la jerarquía trágica al personaje. Añade que el Saúl de Gómez de Avellaneda, “como todo personaje auténticamente trágico, lucha encarnizadamente hasta el desastre final” (38). Desde el momento en que es anunciado el destino, vive obsesionado y atormentado por él, y lucha con todas sus fuerzas por resistirlo. Saúl expresa su determinación de no humillarse ni rendirse sino de luchar hasta el final, aunque eso signifique luchar contra el mismo Dios:

¡Y que me busque el Dios que me persigue,
 De lid tremenda en el sangriento campo,
 Do, a su despecho, como a rey me hunda,
 Mas no me huelle como a vil esclavo! (*Obras literarias* 2: 270)

Hasta el último momento de su vida, Saúl se empeña en luchar contra el oráculo. Una vez muerto Samuel, hace traer a la Pitonisa de Endor, con el propósito de desentrañar el misterio en que se envuelve su destino. La hechicera intenta hacerle renunciar a la curiosidad de tocar “... la funesta urna / donde el destino sus secretos guarda”. A las amenazas de Saúl, dice contemplar una visión fatal que revela, entre otras cosas, el lugar de su muerte que ya es inminente:

¿Ves esa roca estéril, negra, ruda,

... La muerte

A su pie cava doble sepultura,

Donde – a los golpes de tu misma mano –

Tú y tu esperanza a un tiempo se confundan. (*Obras literarias* 2: 282)

La pitonisa hace aparecer la sombra de Samuel, la cual pronuncia una última sentencia para Saúl: "... hollando estás la tumba / De tu estirpe infeliz ...” (*Saúl* 72). El personaje de la pitonisa con sus visiones y apariciones no se encuentra en el *Saúl* de Alfieri, quien excluye de su tragedia las manifestaciones sobrenaturales, excepto en los delirios de Saúl. Hay en esto otra demostración de la obra de Gómez de Avellaneda como una tragedia romántica en contraste con la tragedia neoclásica de Alfieri.

Estructura y personajes

La obra de teatro *Saúl* está dividida en cuatro actos.⁷¹ Está escrita en versos endecasílabos, con excepción de los cantos del coro que exhiben una variedad de métricas. La escritora explica en el prólogo que ha renunciado a la observancia estricta de las tres unidades con el objetivo de poder abarcar un período mayor en la vida del protagonista. Este rompimiento con la preceptiva neoclásica es una de las características del teatro romántico de la época de Gómez de Avellaneda.

En la “Advertencia o prólogo” escrito en 1846, dirigido a los Socios de la Sección de Literatura del Liceo de Madrid, la autora somete su obra a la aprobación de ese grupo de literatos. A pesar del voto favorable, no la hace imprimir ni ejecutar hasta tres años después,

⁷¹ La “Nota” que sigue al prólogo explica que la obra constaba originalmente de cinco actos pero que fue reducida por la autora, quien prefirió suprimir algunas escenas que hacían que la obra fuera demasiado extensa para llevar al teatro. La versión de 1846, publicada en *Obras literarias*, Tomo 2 (1869), consta también de cuatro actos pero incluye algunas escenas que posteriormente la autora deja por fuera en *Saúl, tragedia bíblica en cuatro actos* (1849).

cuando realiza una revisión de la misma para ser representada en el Teatro Español, según informa la “Nota” que sigue al prólogo. Además de suprimir algunas escenas y al personaje de Abiathar con el objetivo de facilitar la representación, el prólogo de esta edición de 1849 fue también revisado y ampliado, mostrando algunos cambios importantes en el criterio de la autora sobre su propia obra. El más importante es su resolución en presentar a *Saúl* como una tragedia bíblica, y no simplemente un drama, que es el término que más utiliza en el primer prólogo. La evolución de drama a tragedia está apoyada sobre dos argumentos de la autora, la soberbia de Saúl y “la mano omnipotente” que, según afirma, se alza para hundir su dinastía (*Saúl* 6).

El tiempo total de la obra representa el trayecto desde el triunfo de Saúl sobre los amalecitas hasta su suicidio. La escritora comenta en el prólogo sobre su manera de resolver la dificultad del tiempo en la obra, tomando en cuenta que el relato histórico de Saúl abarca un período de casi cuarenta años: “No me he curado, a la verdad, de hacer comprender el tiempo que transcurre, y aún he procurado que los intervalos aparezcan de tal modo, que más bien se tomen por días que por años los comprendidos en la tragedia; mas creo, sin embargo, no haber vencido escasas dificultades al conservar el orden cronológico de los hechos.” (Obras literarias 2: 213-214)

La obra introduce a Saúl en la cima de su reinado cuando, por un acto de desobediencia, atrae sobre sí la reprobación divina. El poder de Saúl comienza a declinar justo en el momento de su mayor éxito militar. A partir de ese momento, es posible trazar la trayectoria del personaje y analizar su caída a través de las etapas de un proceso de degradación, según la lógica narrativa propuesta por Claude Bremond.⁷² El error de Saúl inicia una cadena de secuencias de carácter

⁷² Para Bremond, toda narración consiste en una sucesión de eventos organizados en una serie temporal estructurada que toman sentido a partir de los personajes, en la unidad de una misma acción. La narración puede alternarse según un ciclo continuo de fases de mejoramiento y de degradación que pueden o no cumplirse (Prada Oropeza 165-180).

trágico que culmina en el suicidio del protagonista. El enfrentamiento de Saúl al destino anunciado por el profeta Samuel sostiene la unidad de acción en la obra.

El primer acto abre la primera secuencia en la narración, iniciada por el augurio de Samuel. Saúl es introducido en la cuarta escena del primer acto, en el escenario de una plaza en la ciudad de Gálgala, donde se encuentra el tabernáculo. Entra en escena seguido de los guerreros que vienen cargando el botín de la guerra. Lo acompañan su general Abner, su hijo Jonathas y el rey Agag, encadenado. Saúl se dirige al pueblo para anunciar la victoria y procede a presentar las ofrendas de animales traídos de Amalec, pero el sumo sacerdote Achimelech le sale al paso y al darse cuenta de la desobediencia de Saúl en traer los animales, e incluso al mismo rey de Amalec hasta la puerta del santuario, rehúsa aceptar las ofrendas y se marcha, junto con los demás sacerdotes y levitas. Saúl decide ofrecer él mismo el sacrificio. Tan pronto como termina de realizar el sacrificio, aparece Samuel para reprochárselo y anunciarle que Dios lo ha desechado como rey y que el reino se le dará a otro allí presente. Saúl sale con sus guerreros para ir a pelear contra los filisteos, con lo cual termina también la primera secuencia. Entre el primero y el segundo acto, el coro canta una plegaria que tiene la intención de apaciguar la ira de Dios. El coro cumple aquí la función de expresar el temor de los personajes.

La apertura del segundo acto da comienzo a la segunda secuencia, la cual toma lugar en el valle de Teberinto, donde acampa el ejército israelita. Esta secuencia narrativa es iniciada por el tormento de Saúl, que causa consternación en su ejército, especialmente en vista de la amenaza del gigante Goliat. El acontecimiento singular de esta secuencia es el desafío de Goliat y el ofrecimiento de David para ir a luchar en su contra. David resulta victorioso y se lanza en persecución de los filisteos, seguido por los guerreros. El enfrentamiento de David y Goliat es una escena elíptica, y el espectador se entera de los pormenores por el diálogo entre Jonathas y

Saúl. El triunfo de David es el comienzo del recelo de Saúl al sospechar que el joven es el usurpador de su trono. En contraste con las pasiones que atormentan y neutralizan el empuje guerrero de Saúl, David es presentado como un joven de origen humilde, quien no le teme a nada ni a nadie porque tiene fe en Dios. Al concluir esta segunda secuencia, Saúl parece agitado, mostrando “en su aspecto la sospecha y envidia que van posesionándose de su alma” (*Obras literarias* 2: 250). La victoria de David sobre Goliat implica una nueva caída para Saúl en su lucha contra el destino.

El descenso del personaje alcanza una nueva dimensión en la violencia desplegada en el tercer acto, que se desarrolla en el alcázar de Saúl. El alivio momentáneo que había encontrado Saúl del mal que lo acosaba, gracias al talento musical de David, se torna en furia al escuchar por boca de un labrador de Ramá las palabras de Samuel que confirman su sospecha en cuanto al joven guerrero. Esta secuencia que inicia con el consentimiento de Saúl al casamiento de Micol con David y los preparativos de la boda, se trunca cuando Saúl pronuncia la sentencia de muerte sobre David. Encolerizado al darse cuenta que David ha escapado ayudado por los sacerdotes, ordena el asesinato de todos los sacerdotes y levitas. Las dos últimas secuencias de este tercer acto expresan la desesperación de Saúl en su pugna contra el destino y cómo sus acciones, que intentan evitar que se cumpla el oráculo, hacen justamente que se cumpla. El moribundo Samuel aparece en escena para narrarle al rey la muerte de los sacerdotes en el mismo momento en que esta sucede. Horrorizado por la descripción del degollamiento de los sacerdotes, el rey grita que se detenga a los verdugos pero ya es demasiado tarde, según confirma el profeta. Samuel anuncia nuevamente el destino funesto del rey y cae muerto. Saúl se reconoce perdido para siempre y decide consultar el oráculo por medio de una pitonisa.

En el último acto Saúl ha enloquecido completamente y su encuentro con la Pitonisa de Endor, quien hace aparecer la sombra de Samuel, revela que su fin es inminente. Saúl intenta burlar al destino una última vez y se lanza tras el que piensa que es David. Demasiado tarde se da cuenta que ha matado a su propio hijo Jonathas. Reconociendo que ha sido finalmente vencido por el destino, se hiere con su espada y le arroja la corona a David antes de morir. Estas secuencias muestran la trayectoria del personaje, siempre en descenso, desde su caída inicial hasta su muerte.

La trayectoria de Micol tiene que ser trazada en relación a la de Saúl, si bien su proceso emocional, a partir de la misma historia, funciona de manera diferente. Cada uno de los cuatro actos incluye una secuencia que marca las etapas de la pasión amorosa en Micol: el amor a primera vista y la ilusión, el reconocimiento y la confesión del amor y del sufrimiento que trae consigo, la boda truncada, la locura y la aceptación del destino. La pasión amorosa entre Micol y David complementa la acción puesto que se trata de la hija de Saúl, enamorada nada menos que de David, el joven escogido por el profeta Samuel para heredar el reino. El sufrimiento de Micol, tanto por la condición de su padre como por la imposibilidad de su amor por David, añade una nueva dimensión al sentido trágico de la obra. Micol y David, como personajes románticos, están destinados a amarse y a ser desgraciados en el amor. La pasión inicial, que está enteramente condicionada a la caída de Saúl y que, por lo tanto, se ve truncada, prolonga el sufrimiento de la heroína romántica hasta convertirse en locura. Micol y David se plantean un amor imposible, lo cual es característico en las obras románticas.

En la primera secuencia, que comienza en la segunda escena del primer acto, aparece Micol seguida de Sela, su dama de compañía, y de un grupo de vírgenes que se dirigen al tabernáculo, con el propósito de adornarlo con guirnaldas en anticipación de la llegada de su

padre Saúl, quien vuelve victorioso de la guerra contra los amalecitas. En ese instante, se oye a David tocar en el arpa una música dulce y grave, según se lee en la acotación. Micol escucha en suspenso y, después de una pausa, exclama:

¿Pulsan querubines, nuestro suelo hollando,

De arpas celestes misteriosas cuerdas?

... Mis sentidos

Todo mi ser se arroba y embelesa. (*Obras literarias 2: 220*)

Aún antes de ver a David, Micol expresa su admiración por el talento del joven, y la emoción que siente al escucharlo: “(¡Cielos! ¡Qué extraña, / Qué invencible emoción!)” (*Obras literarias 2: 221*). La pasión amorosa de Micol se da en términos románticos puesto que, como afirma el crítico Navas Ruiz: “El amor pasión ... surge de repente y se plantea en términos de todo o nada” (54). Es interesante que Micol se refiera a David como a un ángel, usando un lenguaje masculino romántico para representar a la mujer. En las obras románticas es usual ver a la mujer “como un ángel de amor, inocente, hermosa, fuente de ilusiones para el corazón del hombre a quien lleva a cimas de felicidad y virtud” (Navas Ruiz 54). En este caso, Micol convierte al hombre en la fuente de sus ilusiones y en el objeto de su deseo y de su devoción.

En la apertura del segundo acto, Micol ha ido hasta el valle de Teberinto, donde está acampado el ejército, con motivo de cuidar a su padre por la dolencia que lo aqueja. Con este propósito ha llevado también a David, con la esperanza de que Saúl encuentre alivio en su música. Sin embargo, cuando se anuncia el desafío del temido Goliat y Saúl ofrece la mano de Micol por premio al guerrero que lo venza, David se ofrece para ir a luchar contra el filisteo. Micol ruega que lo detengan pero David se lanza a combatir al gigante. Es inevitable ver a Micol ir en busca del sufrimiento. Al llevar a David al campamento en el valle de Teberinto le

da la oportunidad de ganarse su mano y paradójicamente lo expone a la muerte, como se lo expresa a Sela: “¡Oh amiga! ¡le trajimos a la muerte!” Micol reconoce que la pasión amorosa le trae sufrimiento: “¿Ves cuán rudo / Es el castigo que a sufrir comienzo / De mi loca pasión?” (*Obras literarias* 2: 241-242). Admite que desde el día en que escuchó a David tocar el arpa y cantar, y se enamoró de él, todo ha sido agitación, desvelos y delirios del amor infausto que inútilmente pretende sofocar. A la vez, el amor romántico “consiste en una actitud de melancolía, de tristeza íntima, de sueño irrealizable” (Navas Ruiz 53). Al imaginarse a David frente al gigante, la imagen de su “ángel” de amor adquiere un tono grotesco:

¡Oh Sela! ¡acaso de su brazo férreo
 En este instante se descarga el golpe,
 Y a sus pies postra lívido y sangriento
 El ángel de las santas armonías
 De mi primer amor al dulce objeto. (*Obras literarias* 2: 243)

Esta escena de sufrimiento preludia la fatalidad en la pasión amorosa de Micol para quien David llegará a ser el hombre amado e imposible, a medida que crece el recelo de Saúl. La muerte se le presenta a ella como el destino inexorable. La pasión amorosa se convierte en una obsesión para Micol y en una fuente de sufrimiento. La victoria de David sobre el gigante constituye un triunfo para Micol pero este no es representado en la obra sino que David se lanza en persecución del enemigo, dejando a Micol en el mismo estado de desamparo y desolación. El amor de Micol es romántico porque es pasional y ama fuera de control. No se conforma con llegar a ser la esposa de David sino que necesita poseerlo completamente. Micol llega al punto de sentir celos por el amor divino, al comprender que David es primeramente un guerrero y un líder político, y que su pasión no es correspondida con la misma intensidad. Mientras se prepara

para la boda, al ser interrogada por Sela sobre lo que le falta para completar su dicha, Micol responde:

... ¡Ah! ser amada.

.....

Si el cielo – mi rival – sólo me deja

De posesión un pálido fantasma,

¿Piensas que puedo resignarme? ¿Juzgas

Que esa sombra de dicha me bastara?

¡Oh, no, Sela: jamás! yo necesito

Ser querida ó morir ... ¡ó todo ó nada! (*Obras literarias 2: 252-253*)

En el tercer acto, el sufrimiento de Micol por el amante ausente, y el recelo de Saúl por el éxito militar de David, se disipan momentáneamente en los preparativos para la boda pero la felicidad dura muy poco pues la boda es interrumpida por la orden de Saúl de matar a David. Éste tiene que salir huyendo antes de que pueda consumarse el matrimonio, dejando a Micol en total perplejidad y angustia. El cuarto acto muestra a Micol vagando por los campos, horas antes del amanecer. Sumida en el duelo desde el día del casamiento en que David tuvo que huir de Saúl, delira por aquel lugar con los restos marchitos de su corona nupcial. Al encontrarse con David en aquel lugar, Micol le propone huir pero David argumenta que debe ser leal a la patria, luchar contra los filisteos y merecerla a ella. Se despiden reconociendo que tal vez no volverán a verse. Hacia el final de la obra, Micol es la esposa virgen que vaga por el campo, enloquecida por la pasión amorosa que le es imposible consumir. En esta escena, la investigadora María Prado Mas compara a Micol con el personaje de Ofelia en *Hamlet* por las flores que lleva y

porque canta su desdicha (303). Es necesario aclarar que el discurso de Micol no es incoherente, como en el caso de Ofelia, sino que ilustra su dolor de una manera elocuente:

¡Míralas! Polvo son las que corona
 Fueron de amor y de esperanza un día...
 Todo a un tiempo pasó nada perdona
 Del destino, mi bien, la mano impía. (*Obras literarias 2: 274-275*)

En una despedida romántica, Micol le propone a David descansar los dos a la par en sus tumbas. Al marcharse dice: “¡David! ¡mi alma te sigue!” David responde: “¡Vivo o muerto, Micol, la mía es tuya!” (*Obras literarias 2: 278*). Así termina esta última secuencia entre Micol y David, cuya pasión amorosa no sobrevive al desenlace de la tragedia en la obra. Gómez de Avellaneda escoge darle la ilusión de un final romántico, que es además trágico porque ambos se dan cuenta de la fatalidad de su amor y se juran un amor eterno, más allá de la vida presente. No hay una resolución a la historia de la pasión amorosa entre Micol y David debido al final trágico de la obra.

En el breve comentario que realiza Evelyn Picón Garfield sobre *Saúl*, la crítica afirma que el discurso de la obra es netamente masculino (162). Sin embargo, una lectura detenida del personaje de Micol revela a una mujer que subvierte el modelo masculino de mujer angélica y desafía las convenciones impuestas por su padre y aún por el destino. Micol carece de fuerza para rebelarse contra las circunstancias a las cuales está supeditada su pasión por David, y ninguna de sus acciones puede considerarse como un acto de independencia. Su fortaleza reside en atreverse a amar a David, en expresar su amor mucho más elocuentemente que David, y en su persistencia en la pasión, dada la extraña circunstancia de amar al hombre que es perseguido por su padre. Este aspecto se desprende del relato bíblico, donde se afirma que esta hija de Saúl

“amaba a David” (RV 1960, 1 Sam 18.20). Interesantemente, esta es la única mujer en toda la Biblia de la cual se dice que amaba a un hombre, circunstancia que Gómez de Avellaneda utiliza para desarrollar la pasión amorosa en su propio personaje femenino romántico.

El amor romántico “... rompe las fronteras de las convenciones sociales: los amantes saltan por encima de los padres, de los códigos morales, aún de Dios. Para hacerlo posible, cuando es imposible, se reclama la libertad del corazón y el derecho de la mujer a escoger compañero” (Navas Ruiz 54). No puede verse a Micol como un personaje femenino pasivo, aunque hay que reconocer que su propio destino está a merced del destino de su padre. Micol lucha por mantener el protagonismo de su historia de amor, a pesar de estar completamente a la merced de las figuras masculinas, el padre, el hermano y el esposo. En este personaje, al igual que en otros personajes femeninos, la escritora asume un compromiso hacia la mujer “mediante la inversión de los paradigmas convencionales, en cuanto a las conductas femeninas, y la subversión de los sistemas dominantes, tanto estéticos como sociales” (Araújo 13).

La pasión amorosa en esta obra es presentada desde la cosmovisión romántica porque resulta ser una pasión desmedida, y entraña el sufrimiento y finalmente la fatalidad. La dicha a la que aspira Micol en la pasión amorosa por David no llega nunca a realizarse, por estar supeditada a la trayectoria trágica de Saúl así como por tratarse del enemigo de su padre, el usurpador del trono de Israel. Micol es participante del sufrimiento trágico de su padre, de su tormento y de la muerte de su hermano Jonathas. El proceso emocional de Micol está íntimamente ligado a la caída de Saúl pero es necesario reconocer que este proceso en Micol está guiado por su propio sino romántico.

CAPÍTULO 6:

HISTORICIDAD, ROMANTICISMO Y RELIGIÓN

Historicidad del relato dramático *Saúl*

Saúl figura como el primer monarca en la historia del antiguo Israel. Su reinado se sitúa en la primera mitad del siglo XI a.C. (1096-1056) y representa el punto de transición, de una sociedad tribal a la monarquía, en la historia del pueblo de Israel (Guillemin 158-163). Por tal razón, es preciso establecer la historicidad de *Saúl*, comparando el relato dramático con el relato histórico, con el propósito de conocer las circunstancias históricas del protagonista y su familia, de Samuel, el profeta, y de David, el joven guerrero que llegó a convertirse en yerno del rey y en su más temido adversario.⁷³ El drama presenta los acontecimientos de la última parte del reinado de Saúl, desde que éste regresa vencedor de la batalla contra Amalec, hasta su muerte en el campo de batalla en Gelboé. Se examina aquí la historicidad de los cinco acontecimientos principales en el relato dramático: el desafío de Saúl a la autoridad religiosa, que marca el principio del fin de su reinado; el relato de la victoria de David sobre el gigante Goliat en el valle de Teberinto; la hostilidad de Saúl hacia David, la huida de éste y el asesinato de los sacerdotes de Nob; el encuentro de Saúl con la pitonisa de Endor; y el parricidio de Jonathas por Saúl.

⁷³El relato histórico difiere del relato bíblico en que realiza una reconstrucción histórico crítica de la misma. El relato bíblico está marcado por la tendencia religiosa mientras que la investigación histórica procura hallar la historia de los manuscritos más antiguos. En 1 de Samuel se hallan refundidos en un mismo relato pasajes de distintas capas de tradición, algunos de los cuales son contradictorios. Los relatos de colorido religioso son modernos, en comparación con los relatos históricos de los manuscritos más antiguos y son, de acuerdo a los historiadores que informan este estudio, contrarios a la verdad histórica. Estas sistemáticas revisiones de las bases de la tradición son todas posteriores al año 631 a. C., y la mayor parte a la destrucción del Estado judío en el 587 a. C.

En primer lugar, es importante examinar la relación de predominio y fuerza entre Saúl, como representante del poder político en Israel, y Samuel, como el representante máximo de la religión. El relato dramático de *Saúl* le concede un lugar preponderante a Samuel, quien no solo interpreta y comunica las órdenes de Jehová a Saúl sino que, además, vigila las acciones del rey e intenta restringir su poder político al poder religioso que precede a la monarquía. Saúl es introducido en el relato como el líder militar, cuya función principal es librar a Israel de las invasiones de los pueblos enemigos que lo rodean. Esta función aparece totalmente subordinada a un culto de Jehová bien establecido, bajo el cual se unifica el pueblo de Israel.⁷⁴ La superioridad de Samuel con relación a Saúl en el texto se suscribe a la hipótesis de que antes de la monarquía, el pueblo judío formaba una comunidad religiosamente organizada y dirigida por jueces, cuyo lazo de unión era el culto de Jehová en el tabernáculo que existía desde que Israel era un pueblo nómada en el desierto. El teólogo e historiador alemán Bernard Stade (1848-1906) argumenta que no existió tal gobierno de jueces y que este concepto histórico es producto del judaísmo después del cautiverio (116).⁷⁵ La opinión general entre los historiadores concuerda con que Samuel participa en la fundación de la monarquía de Saúl. Sin embargo, la idea de que Samuel era juez de todo Israel y administraba un reino de Jehová, y que Israel pasó de una sociedad teocrática organizada a monarquía, proviene de la llamada reforma deuteronomica del

⁷⁴ “La dignidad de Saúl era sin embargo únicamente militar, pues el nuevo jefe del gobierno continuó mucho tiempo sometido a la influencia del santuario, y Samuel dirigía la administración. El mismo profeta había redactado la nueva constitución que fue depositada en el templo ... el mismo rey no era más que un capitán constantemente armando, sin corte ni residencia fija, y bajo las órdenes de Jehová, de quien era intérprete Samuel.” (Guillemin 163)

⁷⁵ En el año 587 a. C., Nabucodonosor, rey de Babilonia tomó a Jerusalén y llevó cautivo a la mayor parte del pueblo judío. En el año 536 a. C., Ciro, rey de Persia, publicó un edicto que permitía a los judíos regresar a su tierra (Guillemin 57-184).

libro de Samuel.⁷⁶ Stade señala que, para la capa de tradición histórica más antigua, Samuel es el vidente y sacerdote de la pequeña ciudad rural efraímica de Ramá, mientras que en las revisiones posteriores se le concede la categoría de cabeza de Israel tanto en asuntos espirituales como seculares (49).

En el relato dramático, Saúl recibe órdenes de exterminar a los amalecitas, las cuales deben ser obedecidas al pie de la letra. El diálogo entre el profeta Samuel y el sumo sacerdote Achimelech con que inicia la obra refiere que el profeta había transmitido a Saúl el mandato divino de destruir a los amalecitas y de no tomar nada de ellos como botín de guerra. Al entrar Saúl en escena, revela que ha conservado lo mejor de los animales para ofrecerlos como sacrificio y que además ha dejado con vida al rey Agag, a quien ha traído hasta el tabernáculo en Gálgala. Achimelech rehúsa realizar los sacrificios y se marcha, junto con los demás sacerdotes, por lo que Saúl decide realizarlos él mismo. Apenas termina, aparece Samuel y le anuncia que ha sido desechado como rey, por su desobediencia, y que su reino pasará a otro linaje. El relato histórico refuta tanto la centralidad de Samuel como su poder sobre las campañas militares de Saúl.⁷⁷ Por otro lado, los manuscritos más antiguos de la tradición bíblica no registran la desobediencia de Saúl, aunque el historiador admite la posibilidad de una discordia entre el rey y el profeta debido a que Saúl no hubiera cumplido las órdenes de exterminio de los amalecitas al pie de la letra (Stade 147).

⁷⁶ La reforma deuteronómica se refiere a una reforma de los elementos de la tradición, motivada por el hallazgo de un libro que contenía la ley de Moisés. El libro fue hallado en el templo, durante el reinado de Josías. La reforma comenzó en el año 621 a. C. y se extendió hasta los primeros años del cautiverio (Stade 115).

⁷⁷ La misión histórica de la monarquía hebrea fue crear un pueblo de Israel por medio de la concentración de las tribus, y terminar la conquista de la comarca occidental del Jordán. La centralización del culto de Dios que, según el concepto histórico *al uso* era el lazo que unía a Israel antes de los reyes, fue solo posible bajo el gobierno de estos y no se llevó a cabo sino en los últimos tiempos de este mismo gobierno (Stade 115-117).

Otra figura de poder con la que se enfrenta Saúl es la del sumo sacerdote Achimelech. Según el relato dramático, ante la negativa de Achimelech de sacrificar los animales traídos como botín de guerra, Saúl usurpa el sacerdocio, declarándose a sí mismo sacerdote y asumiendo funciones exclusivas de los sacerdotes al realizar los sacrificios. El sacrificio de Saúl es visto como un sacrilegio, lo cual es consecuencia, primariamente, del hecho de sacrificar animales anatemizados, pero también está presente la opinión de que el rey no tiene el derecho de sacrificar. La idea de que solamente los sacerdotes y los levitas tenían autoridad para hacer sacrificios no concuerda con el hecho histórico de que el mismo Saúl realizó sacrificios en otras ocasiones. De hecho, aunque no se destaca en Israel el carácter sacerdotal del rey, era un concepto muy natural en aquellos tiempos que el monarca funcionara al propio tiempo como sacerdote (Stade 272). La exclusividad de los sacrificios es un concepto muy posterior a la época de Saúl. Stade afirma que antes de que existiera una organización sacerdotal en torno al templo como lugar central de adoración, “todo jefe de familia sacrifica por sí y por los suyos, y del mismo modo el rey por todo su pueblo. Así se nos refiere que sacrificaron Saúl y David, y por cierto que lo hacen ellos mismos hasta en casos en que hay sacerdotes presentes” (272). Es en el *Deuteronomio*, es decir en la reforma deuteronomica, donde se limita el derecho de sacrificar a la tribu de Leví. El código de los Sacerdotes, o el *Levítico*, posterior al *Deuteronomio*, lo niega a la mayor parte de esa tribu y solo lo concede a los descendientes de Aarón. (Stade 16).⁷⁸

Los dos errores cometidos por Saúl según el relato dramático, ofrecer los sacrificios y desobedecer el mandato divino, son dos acontecimientos separados en la tradición histórica, si bien la hostilidad entre Saúl y Samuel, y las declaraciones de rechazo de la monarquía de Saúl no

⁷⁸ El llamado código de los Sacerdotes ofrece una reforma del antiguo material de la leyenda respecto del modo de ser de la comunidad judía en el cautiverio, por lo tanto, es posterior a la reforma deuteronomica (Stade 16).

pertenecen al relato histórico primitivo sino que son adiciones posteriores, como muestra Julius Wellhausen (1844-1918), erudito bíblico y orientalista alemán. Wellhausen alega que estas inserciones posteriores tienen la intención de favorecer la idea de que la teocracia existía cuando Saúl llegó al reino, al presentar asuntos estrictamente militares desde el punto de vista de un mandato religioso. Otro problema que presentan las adiciones posteriores es que muestran formas de culto que no son coherentes con la caracterización del Israel de la época de Saúl. Sobre todo, estas reformas buscan explicar el fin de la monarquía de Saúl y el comienzo de la monarquía de David desde el punto de vista de la religión y no desde el punto de vista político, el cual es más congruente con el relato histórico (255-260).

En segundo lugar, el desafío entre David y el gigante Goliat en el valle de Teberinto es de gran importancia al relato dramático puesto que explica el comienzo del recelo de Saúl y de su temor por la creciente popularidad de David, debido a sus éxitos militares. No obstante, el relato es desdeñado por la apreciación histórica por adherirse a la leyenda inspirada por conceptos religiosos, según señala Stade (148). Una tradición más antigua, libre de toda influencia religiosa, “informa que Goliat de Gat, cuya lanza tenía una asta gruesa como enjullo de telar, muere a manos de Elhanán de Bethlehem, capitán de guerra de David (Stade 150-151). La leyenda de David y Goliat, sin embargo, es esencial en la caracterización del personaje de David en el relato dramático de *Saúl*. David se presenta como un joven pastor cuyo talento musical y sensibilidad inspiran el amor en Micol. Al obtener la victoria sobre Goliat, disparando una piedra desde su honda, se convierte en un héroe, en el favorito del pueblo, y en yerno del rey. En contraste, según el hilo histórico más antiguo, David, “al presentarse en la corte de Saúl es ya un hombre formado, con fama de guerrero y buen músico y cantor ... Su capacidad le abrió el camino para llegar a la confianza del rey y a los altos honores. No hay duda que descendía de

uno de los linajes más nobles de Judá” (Stade 152). A falta de una tradición digna de confianza sobre los motivos que determinaron el consentimiento de Saúl al casamiento de su hija con David, el historiador propone que el objeto del rey era establecer un vínculo con un guerrero del talento y la fama de David. Lo novelesco de la relación amorosa entre Micol y David choca con la tradición legítima que informa de la compra de Micol por David, por cien prepucios de filisteos muertos, lo cual responde a las costumbres bárbaras de aquella época (Stade 154).⁷⁹ Este asunto de la dote está incluido en *Saúl*, en el canto de las vírgenes que precede a una escena de amor entre David y Micol, antes de la boda:

David desbarata
 La turba perversa,
 Cual sombras dispersa
 La lumbre del sol,
 Y trae el valiente,
 Mostrando sus bríos,
 Cabezas de impíos
 Por dote a Micol. (*Obras literarias 2: 253*)

La violencia implícita en el acto de matar cien filisteos y decapitarlos, o cortar sus prepucios, según el relato histórico, y entregarlos como dote, es idealizada y cantada como una hazaña por un grupo de doncellas israelitas. Esta creación poética de Gómez de Avellaneda combina elementos del relato histórico auténtico con la leyenda de amor entre David y la hija de Saúl, la cual no pertenece a la tradición original sino a adiciones posteriores. “Micol y David ... forman parte indudablemente de los temas más predilectos de los antiguos narradores de

⁷⁹ En una nota de pie de página, Stade confirma esta costumbre de la época: “En inscripciones egipcias encontramos, junto a las cabezas y manos de los enemigos muertos, también sus partes genitales como trofeos de victoria” (153).

leyendas. El casamiento de Micol y David se originó de manera tan novelesca, que bien se puede suponer que con él se hayan relacionado muchas otras leyendas no menos fantásticas” (Stade 155).

En tercer lugar, el relato dramático presenta un antagonismo entre Saúl y David que es clave en el desarrollo de la trama, tanto en el personaje de Saúl como en la relación amorosa entre Micol y David. La hostilidad proviene de Saúl mientras que es David quien sufre la ira de Saúl, la persecución y finalmente el destierro. El recelo de Saúl por el éxito de David se convierte en una obsesión debido a la sospecha de Saúl de que David se ha confabulado con Samuel y con Achimelech para usurpar el trono. Cuando cree confirmada su sospecha, Saúl decreta la muerte de David. Al recibir la noticia que este ha logrado huir, ayudado por Achimelech, ordena el asesinato de todos los sacerdotes de Nob. Este acontecimiento, así como la hostilidad de Saúl hacia David, son confirmados por Wellhausen en un resumen que deja por fuera los elementos de la leyenda y procura trazar un hilo simple de la tradición más antigua:

David, known as a man of courage and prudence, and of a skilfull tongue, and recommended, moreover, by his skill on the harp, came to the king’s court and became his armor-bearer ... He so approved himself in the war with the Phillistines that Saul advanced him step by step, and gave him his daughter in marriage ... But the success and fame of the man of Judah filled Saul with jealousy, and in one of his fits of frenzy he threw his javelin at David, who was seeking to drive away the evil spirit by his playing ... David agreed with Jonathan that it was advisable for him to absent himself, but this only confirmed the king’s suspicions, which prompted him to destroy the priests of Nob, because their head had provided David with food and consulted the oracle for him. The fugitive

himself Saul failed to lay hands on; he gathered round him his own family and other desperate men, and became thier leader in the desert of Judah. (263)

La complicada relación entre Saúl y David se reduce básicamente al relato histórico anterior. En el relato dramático, Achimelech sobrevive la masacre de Nob mientras que en el relato histórico es Abiathar, el hijo de Achimelech, quien logra escapar de Saúl y se une a David en el desierto. Sin embargo, esta inexactitud histórica es cometida a propósito en la revisión que realiza la escritora en 1849, con el propósito de facilitar la representación de la obra, como lo aclara la nota al final del prólogo.⁸⁰ En cuanto al papel de los sacerdotes en el encono de Saúl contra David, Stade señala que, aunque se carece de información sobre la relación de David con el santuario de Nob, no debe menospreciarse la influencia espiritual que esta comunidad de sacerdotes podía ejercer en la dirección política de Israel. Por lo tanto, el hecho de que David se detuviera en el santuario, en su huida de Saúl, y recibiera alimento de los sacerdotes, podía ser indicio de alguna conformidad entre ellos, aunque no necesariamente una prueba de confabulación en contra de la casa de Saúl (160).

En cuarto lugar, el relato histórico desecha el encuentro de Saúl con la pitonisa de Endor como una leyenda sin base histórica. En el relato dramático Saúl busca a la pitonisa por la necesidad de consultar el oráculo después de la muerte de Samuel y de los sacerdotes. La pitonisa le revela a Saúl que al día siguiente morirá por su propia mano. Como prueba, hace aparecer la sombra de Samuel ante la cual Saúl cae de rodillas y pierde el sentido. El propósito de esta leyenda, según Wellhausen, es la confirmación de que Saúl ha sido abandonado por Dios y que David es el favorito. La leyenda representa de una manera dramática la condición de abandono de Saúl como consecuencia de su desobediencia (261). Stade sugiere una fecha

⁸⁰ “Por facilitar la representación fue suprimido desde el año 49 el personaje de Abiathar, prefiriéndose la inexactitud histórica de suponer a Achimelech sobreviviendo a la destrucción de la familia sacerdotal, en vez de su hijo Abiathar, que fue el que realmente escapó de ella y le sucedió en el pontificado” (*Obras literarias 2*: 215).

moderna para el relato de la adivina de Endor y le niega todo carácter histórico, por el hecho de que presenta a un Saúl rechazado y a David como su sucesor, como una continuación del relato de la desobediencia de Saúl al no ejecutar el exterminio de los amalecitas como se le había indicado, relato que carece también de base histórica, como se ha expuesto anteriormente (167). Otra objeción es el elemento fantástico en la leyenda, que no se limita a la aparición de la sombra de Samuel sino que incluye un diálogo entre Saúl y el espíritu de Samuel que aparece al conjuro de la pitonisa. A la pregunta de Saúl sobre lo que debe hacer en vista de la inminente batalla contra los filisteos, el espíritu responde:

¿Y para qué me preguntas a mí, ya que Dios se ha apartado de ti y es tu enemigo? Jehová ha obrado, pues, como me había dicho. Jehová ha arrancado el reino de tu mano y lo ha dado a tu sucesor David. Como tú no obedeciste la voz de Jehová ni cumpliste su ira sobre Amalec, por eso Jehová te ha hecho esto hoy. Mañana morirás tú con tus hijos y el campamento de Israel será entregado por Jehová en manos de los filisteos. (Stade 167)

El relato dramático de la edición de 1869 no presenta esta interacción entre Saúl y el supuesto espíritu de Samuel sino que es la pitonisa quien predice la muerte de Saúl y de sus hijos. Esto tiene un efecto de verosimilitud, ya que la aparición de la sombra de Samuel es producto de la imaginación, tanto de la pitonisa como de Saúl. Sin embargo, el relato de la edición de 1849 incluye tanto la aparición como la voz de Samuel, lo cual apoya el discurso romántico de la irracionalidad. Sin duda, esto significó un reto en la representación de la obra. De hecho, la revisión de ese año contiene una nota en la que se comenta que la autora, dócil al consejo de sus amigos en suprimir algunas escenas para facilitar la representación, “no lo ha sido

empero en lo tocante a la muerte de Samuel y aparición de su sombra, que algunas personas ... han creído atrevidas para la ejecución” (*Saúl* 11).

En último lugar, el parricidio de Jonathas que no es histórico pero que contribuye a la visión trágica del relato dramático, se origina en la amistad entre David y Jonathas, la cual es histórica, como se comprueba en la elegía de David por Jonathas y su padre (Stade 159).⁸¹ Jonathas era un adulto cuando Saúl subió al trono, como se demuestra en su iniciativa de atacar a los filisteos en Mikhmas, logrando una victoria decisiva para el reino de Saúl. El relato histórico muestra a un Jonathas temerario, el apoyo principal de Saúl en las batallas y “su guerrero más bizarro” (Stade 142). No así en el relato dramático, donde su papel histórico de guerrero queda relegado por el papel de hijo, hermano y cuñado, constantemente preocupado por la condición de su padre y gestionando restaurar la relación entre Saúl y David. De hecho, Saúl considera débil a Jonathas, por defender y proteger a David, y lo acusa de no tomar en serio la amenaza que éste representa para él como legítimo sucesor del trono. Esta caracterización de Jonathas es, sin duda, inspirada en el tema de su amistad con David, que tiene mucho de leyenda. Aunque el relato histórico confirma la amistad inalterable de Jonathas hacia David, a pesar de la hostilidad de Saúl, no hay evidencia de una confabulación contra Saúl en esta relación, ni un consenso entre Jonathas y David sobre el sucesor de Saúl.

⁸¹ Forma esta elegía el final de II Samuel, cap. I, y procede del *Libro del Justo*: “Perecido ha la gloria de Israel sobre tus montañas. ¿Cómo han caído los valientes? No lo digáis en Geth; no deis las nuevas en las plazas de Ascalón; porque no se alegren las hijas de los filisteos, porque no salten de gozo las hijas de los incircuncisos. Montes de Gilboa, ni rocío, ni lluvia caiga sobre vosotros, ni seáis tierras de ofrendas; porque allí fue profanado el escudo de los héroes, el escudo de Saúl, como si no hubiera sido ungido con óleo santo. Sin sangre de muertos, sin grasa de valientes, el venablo de Jonatán nunca volvió atrás, ni la espada de Saúl se tornó a la vaina. Saúl y Jonatán, amados y queridos en su vida, en su muerte tampoco fueron apartados; más ligeros que águilas, más fuertes que leones. Hijas de Israel, llorad sobre Saúl, que os vestía de escarlata en regocijos, que adornaba vuestras ropas con ornamentos de oro. ¿Cómo han caído los valientes en medio de la batalla? ¡Jonatán muerto en tus alturas! Angustia tengo por ti, hermano mío Jonatán, que me fuiste muy dulce: más maravilloso me fue tu amor que el amor de las mujeres. ¿Cómo ha caído los valientes? ¿Cómo perecieron las armas de guerra?” (Stade 170).

Jonathas y dos de sus hermanos mueren en la batalla de Gelboé, en la cual no participa David. Saúl intenta escapar pero es herido por los flecheros y, para evitar ser alcanzado vivo, se hiere con su espada y muere (Stade 168). Es un fin trágico para Saúl y Jonathas, sin duda alguna, pero no en el sentido trágico del relato dramático, en el cual Saúl, confundiendo a Jonathas por David, por haber intercambiado estos los cascos, mata a su propio hijo y, al darse cuenta del error, se quita la vida. Este final no pertenece a ninguna leyenda bíblica sino que es una creación literaria de la escritora, en imitación de la tragedia.

Como es evidente en las comparaciones anteriores, el relato dramático se apoya sobre la tradición histórica del pueblo de Israel, la cual contiene tanto los relatos históricos más antiguos, y por lo tanto más apegados a las circunstancias históricas de la época, como leyendas y otros relatos intercalados posteriormente que muestran una tendencia religiosa y teocrática. Esta distinción entre las diversas capas de tradiciones en la historia de Saúl no es necesaria en la creación literaria por lo que la escritora se toma la libertad de utilizar tanto los elementos históricos como las leyendas, y aún de crear su propio final para aumentar el efecto dramático. No obstante, la historicidad de los personajes y de los acontecimientos principales en el relato facilitan la interpretación de la obra y es coherente con el interés de Gómez de Avellaneda en la historia y su impacto en la vida en el presente.

El romanticismo en la obra

Saúl es el producto de la imaginación de la escritora y se enmarca en una cosmovisión romántica, en cuanto reclama la libertad del individuo y recupera la fuerza de los sentimientos y de las pasiones. Como afirma Picón Garfield, “El discurso romántico valoriza los sentimientos y emociones desenfrenados del héroe ... la subjetividad, la individualidad, la rebeldía ... la pasión

desmesurada y la lucha activa contra su destino (83-84). Saúl es un personaje romántico por todas estas características, su actitud endiosada, su rebeldía a la autoridad, su incursión en lo irracional, y sus pasiones desenfadadas. El orgullo de Saúl, en particular, que lo hace creerse por encima de todo poder, es característico del sujeto romántico. En el drama, la escritora lleva las pasiones a su máxima intensidad, convirtiendo a Saúl en una figura trágica. Como escribe Safranski, “lo romántico busca la intensidad hasta llegar al sufrimiento y la tragedia” (352).

El comportamiento arrogante e iracundo de Saúl en algunas escenas contrasta con el sentimiento de abandono y de duda que expresa en otras. A propósito de esta actitud ambivalente del personaje romántico, el hispanista estadounidense Russell Sebold (1928-2014) observa: “La sensación de soledad y de injusto abandono en estas almas tan seguras de su superioridad proviene del hecho de que creen hallarse rechazados a un mismo tiempo por Dios y por los hombres” (22-23). En efecto, Saúl siente que ha sido injustamente rechazado por Samuel y Achimelech, y cree que todos, incluso sus hijos, se han confabulado contra él: “El cielo, el mundo, contra mí conspiran, / y vosotros también... ¡hijos ingratos!” (*Saúl* 54). El sentimiento de abandono lo lleva a dudar y a negarse a humillarse ante un Dios que atribuye a la fantasía de los religiosos, como lo expresa en el decreto de muerte de Achimelech y los sacerdotes:

¡Oh vil raza de Aron! ¡desaparece!

Y arrastra en pos los fúnebres presagios

Con que humillar pensaste mi corona

Delante un Dios, de tu invención acaso. (*Obras literarias 2: 267*)

Al dudar de la divinidad y cuestionar el poder religioso que intenta relegarlo a una posición de subordinación, fácilmente se coloca a sí mismo como su propio dios, una postura inconfundible del personaje romántico que puede vincularse a la actitud rebelde del personaje de

Lucifer en *Paraíso perdido* (1667), del poeta inglés John Milton (1608-1674). Mario Praz vincula al personaje rebelde de la literatura romántica con el Lucifer de Milton. Praz explica que el personaje de Lucifer fue leído por los románticos como un rebelde fascinante cuyas cualidades heroicas, si bien sus actos son siniestros, imitarían en sus propios personajes románticos. Por tal razón, Praz propone que el personaje rebelde de la literatura romántica es un “lejano descendiente del Satanás de Milton” (85). Puede decirse que la rebeldía de Saúl lo acerca a los hombres fatales de los románticos que describe Praz: “la sospecha de una culpa horrible, el aspecto melancólico, el rostro pálido, los ojos inolvidables” (84). El tormento interior de Saúl, que se revela en su aspecto exterior, es descrito así por una de las voces del pueblo: “Ya vuelve el rey: ¡miradle! Torvo, altivo / se muestra su semblante. / Se revela / En su mirada la inquietud del alma” (*Obras literarias* 2: 227). La referencia a Lucifer, la cual está implícita en el prólogo de *Saúl*, es particularmente significativa por el hecho de que Saúl rehúsa humillarse aún en la hora de su muerte, cuando reconoce que ha sido vencido por el destino. Sus palabras ¡El poder invencible que me postra / Deshecho me hallará, no de rodillas” (*Obras literarias* 2: 291) recuerdan a las palabras de Lucifer: “Better to reign in Hell than serve in Heaven” (Milton 263).

Saúl es esclavo del orgullo así como de la envidia y de la ira. En este personaje la autora muestra las consecuencias de ser controlado por las pasiones. En el personaje de Saúl, Gómez de Avellaneda muestra los resultados funestos de ser controlado por las pasiones. Las pasiones, la ira y la desolación, son una constante en el personaje en el transcurso del relato. El personaje oscila entre la cólera que exhibe cuando cree ser desafiado y el desamparo que experimenta cuando es dejado solo con sus pensamientos y es atormentado por el vaticinio de Samuel: “... así tú mismo dejarás el cetro, / Ya destinado en perdurable herencia / A otra estirpe mejor” (*Obras literarias* 2: 229). La violencia aumenta a medida que la ira, la envidia, los celos se van

posesionando de Saúl, al punto de cegar su entendimiento y dar muerte a su propio hijo, al confundirlo con su adversario. El tormento de Saúl es tal que se le ve proceder como una persona desequilibrada. En el valle de Teberinto, donde los israelitas están acampados preparándose para luchar contra los filisteos, Jonathas le revela a su hermana Micol el extraño comportamiento de Saúl, quien grita como un loco por los montes y las cavernas solitarias. Se representa en esta escena uno de esos parajes solitarios en los que el personaje romántico, abandonado y en pugna con el destino, se debate y clama contra su suerte. Es la locura que sufre Saúl como personaje romántico, dominado por las pasiones y luchando desesperadamente contra el destino de perder el reino.

Sudoso trepa los breñosos riscos,
 Penetra por cavernas solitarias,
 Huella los bordes de hondos precipicios,
 Y arranca del silencio de los montes
 Medrosos ecos de sus roncós gritos. (*Obras literarias 2: 234*)

El comportamiento de Saúl en este pasaje no corresponde al de una persona cuerda, guiada por la razón, sino al de una persona perturbada, mental y emocionalmente, muy cerca de la locura. Las palabras y acciones de Saúl revelan a un personaje en lucha contra el universo entero: contra la religión, contra David, al cual sospecha como conspirador para usurpar el trono, contra sus propios hijos. Sobre todo, es una lucha contra el destino predicho por Samuel: “Otro – presente aquí – se alzaré pronto, / Que arranque de tu frente la diadema” (*Obras literarias 2: 229*). El destino de Saúl es perder el trono y que este pase, no a sus descendientes, sino al linaje de David. El destino o el sino romántico contra el cual lucha desesperadamente el personaje es

la causa de su tormento que se manifiesta como locura, la cual es vívidamente expresado en diferentes escenas en el relato.

Como personaje romántico, Saúl abraza el irracionalismo y adopta una religión de lo misterioso, lo cual implica también desafiar la religión establecida, es decir, la religión de Samuel y de Achimelech. Consultar a la Pitonisa de Endor, un personaje de la tradición pagana, representa una nueva forma de rebeldía puesto que la hechicería estaba prohibida en Israel, por estar relacionada con seres maléficos provenientes del infierno. Tanto la hechicería como otras artes oscuras habían sido perseguidas y castigadas por el mismo Saúl, lo cual es evidente en las palabras de Pitón: “¿Por qué ¡Saúl! con ansiedad me llamas, / Tú, que otro tiempo con insana furia / A mis tristes hermanos perseguiste?” (*Obras literarias 2: 280*). Lo absurdo del personaje de la hechicera no se limita al conocimiento de los detalles de la muerte de Saúl que aún es un asunto del futuro, sino que se extiende a la comunicación con los muertos, por lo que puede hacer que se rompa la tumba de Samuel y que aparezca su sombra. Lo irracional de esta escena no la invalida ya que, desde la cosmovisión romántica, la sombra de Samuel no necesita ser explicada racionalmente sino que es parte del interés por lo sobrenatural y lo misterioso en el Romanticismo, como señala Safranski:

En esta época ávida de literatura el misterio tuvo su coyuntura. La luz de la Ilustración perdía brillo. De todos modos, este movimiento no había penetrado en los estratos más sencillos del pueblo; y los mismos círculos aristocráticos jugaban con la razón y practicaban espiritismo ... lo extraordinario regresaba, consciente de sí mismo, como algo prodigioso ... La complacencia en lo misterioso y maravilloso ... es el síntoma de un cambio de mentalidad, que reprime el espíritu racionalista. (51-52)

La irracionalidad en consultar lo desconocido y el acontecer futuro por medio de la supuesta comunicación con un mundo ultraterreno, trae como consecuencia los delirios y las pesadillas que experimenta el personaje sobre ese espacio imaginario. Después de consultar a la hechicera, Saúl pierde completamente la razón. Se observa aquí el conflicto entre la fe y la razón que es propio de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Las visiones o pesadillas del personaje son elaboradas de forma romántica, enfatizando elementos macabros. Este es el caso cuando Saúl ordena la muerte de los sacerdotes y aparece entonces Samuel, como en una visión, para hacerle experimentar la vileza de sus acciones y confirmarle su derrota ante el destino: el rostro de Samuel es cadavérico, la mirada fija y la voz profunda mientras hace vivir a Saúl el cuadro macabro de la ejecución de los sacerdotes, en el mismo momento en que está sucediendo. Por un momento, Saúl retrocede con horror al ver la sangre pero reconoce que es incapaz de resistir la fuerza de su destino y decide enfrentarlo, cualquiera que sea:

Del arrepentimiento los caminos
 Para Saúl por siempre se cerraron;
 Si venganza me ofrece el negro abismo,
 Por los suyos intrépido me lanzo. (*Obras literarias 2: 269*)

Este nuevo desafío da paso al desenlace trágico de la obra donde vemos a Saúl enloquecido, sucumbir a los engaños de la hechicera, convertirse en parricida y finalmente recurrir al suicidio como máxima demostración de su rebeldía, la cual no se doblega ante nada ni nadie. Una sombra implacable lo sigue y no tiene descanso de las visiones fantasmales que lo atormentan, las cuales son producto de la fantasía:

¡Siempre me has de seguir, sombra implacable!

.....
 ... Mas ¿adónde

Me quieres conducir? ¿Por qué esa fila

De sangrientos espectros te acompaña,

Que tendiendo sus manos amarillas

Y exhalando sus hálitos de muerte,

Me llaman, me trastornan, me fascinan? (*Obras literarias 2: 287*)

La obsesión y la lucha desigual contra el destino progresa desde un terror secreto hasta la locura por causa de dar rienda suelta a sus pasiones y entregarse a la irracionalidad. La catástrofe del final es la consumación de su destino, como bien lo reconoce el personaje: “¡Al borde estoy de una profunda sima! ¡En el sepulcro de una estirpe entera!” (*Obras literarias 2: 288*).

Achimelech confirma que su funesto final es la consecuencia de su rebelión: “¡Contra el poder de Dios te rebelaste, / Y el poder infernal ahora te abisma!” Antes de morir, Saúl le arroja la corona a David y le dice: “... en ella va la maldición escrita” (*Obras literarias 2: 291-292*).

Explica Picon Garfield que este es un intento de vengarse de su sino al legar el trono maldito a David (162). En este hecho, Saúl niega ser culpable de su propio destino y sugiere ser víctima de la maldición implícita en ser rey de Israel. Saúl reconoce que todo está perdido y que ha sido derrotado por el destino, por lo cual se hiere con su espada y cae al suelo, al tiempo que exclama: “Que el cielo y el infierno juntamente / Vengan a disputarse mis cenizas” (*Obras literarias 2: 291*). En su muerte, causada por él mismo como máxima expresión de su libertad, Saúl reclama el derecho a escoger su destino. El amor por la libertad vincula a Saúl con el personaje rebelde romántico y confirma su parentesco con el Lucifer de Milton, quien declara al levantarse del lago

quemante del infierno adonde ha sido arrojado desde el cielo: “Here at last We shall be free” (259).⁸²

El sentido religioso de la obra

Los elementos trágicos en *Saúl* son realizados por la lucha de Saúl contra la religión. por lo que es importante analizar a Saúl en relación a la religión y a las autoridades religiosas para descubrir la naturaleza de su error y el porqué de su rechazo. El profeta y el sumo sacerdote lo acusan de rebelarse contra el mandato de Jehová pero Saúl demuestra tener una perspectiva diferente a la de los religiosos. Por un lado, es evidente que Saúl no interpreta la orden de exterminar a los amalecitas y de no tomar nada como botín de guerra con la misma severidad con que son transmitidas e interpretadas por Samuel y Achimelech. Por otro lado, los religiosos son caracterizados como intransigentes y excesivamente autoritarios. Exigen sumisión y obediencia a la religión y aseguran ser los voceros de Jehová. Saúl no acata la autoridad de los religiosos y, lo que es más, duda del Dios de Samuel y de Achimelec, racionalizándolo como una invención de ellos. La duda de Saúl se justifica por el hecho de que no tiene acceso directo a Jehová sino que es Samuel quien pretende hablar en nombre de la divinidad.

De acuerdo a Samuel, el mandato de Dios era claro y tajante, y él mismo se lo había transmitido a Saúl de una manera inequívoca, como lo declara en su diálogo con Achimelec:

Jehová pronunció grave sentencia.

Yo su voz escuché: – “Samuel, me dijo,

.....

La corrompida gente Amalecita.

⁸² D.C. Somervell, historiador inglés y editor de *Paradise Lost* (1920) comenta en este verso: “Milton cannot avoid attributing to Satan that love of freedom which is the rebel’s final glory.” (168)

Del suelo que oprimió desaparezca.

Cumpla Saúl de mi justicia el fallo;

Yo la victoria fijaré en su diestra...” (*Obras literarias 2: 218*)

Samuel añade la advertencia que había hecho a Saúl de no tocar nada del botín de guerra y, en particular, de no traer animales de los amalecitas para ser sacrificados: “¡Ay del que llegue a las divinas aras / Con holocaustos que su Dios condena!.....” (*Obras literarias 2: 218*). Como ya se ha mencionado, Samuel plantea la posibilidad de la desobediencia de Saúl desde el mismo comienzo de la obra, predisponiendo a Achimelech en contra de Saúl. En un principio, Achimelech expresa confianza en la fortaleza y la virtud de Saúl; sin embargo, este criterio cambia radicalmente, como resultado del encuentro con Samuel. De ahí que cuestione el origen de los animales, tan pronto como Saúl llega al santuario en Gálgala, y lo acuse de desobedecer el mandato de Dios expresado por Samuel. Es claro que, desde un principio, el profeta y el sumo sacerdote se han aliado para determinar la desobediencia de Saúl, aún antes de verificar los hechos. Saúl, en cambio, no juzga sus acciones como desobediencia. A la pregunta de Achimelech, admite sin rodeos que ha tomado el botín de guerra, a pedido de sus guerreros, y que ha reservado lo mejor de los animales para los sacrificios: “Llego con manos vencedoras; llego / Cargado del botín que en lid sangrienta / Mi brazo conquistó, y a Dios tributo / Lo más selecto de la rica presa.” Saúl juzga que su intención es noble puesto que va dirigida a premiar el esfuerzo de los guerreros. En su opinión, es una muestra de magnanimidad: “Y el legítimo anhelo rehusarles / Fuera en un rey tiránica dureza” (*Obras literarias 2: 224-225*). Saúl se expresa en términos muy diferentes a los de Achimelech. Mientras que este condena los animales que Saúl ha destinado para los sacrificios como anatema, Saúl juzga que su ofrenda es apropiada, por

tratarse de lo mejor del botín. Tanto Achimelech como Samuel lo acusan de desobediencia pero Saúl no se considera a sí mismo desobediente.

Saúl rehúsa someterse al poder religioso y reclama ser la autoridad máxima en Israel, como muestra su enfrentamiento con el sacerdote: “¿Pones en olvido / Que ejerzo aquí la potestad suprema?” Ante lo que considera una subversión de Saúl, Achimelech apela a un poder supremo: “Tú contra la de Dios te rebelaste, / Rehusando cumplir lo que te ordena” (*Obras literarias 2: 225*). Con esto da a entender a Saúl que al rebelarse contra la religión y contra sus representantes, se rebela contra Jehová. Es evidente que Saúl no está dispuesto a someterse a la pretensión de autoridad de Achimelech, quien asegura ser la voz por la cual Dios desecha el holocausto de Saúl. Ante la negativa del sumo sacerdote, Saúl asume su cargo, declarando: “Yo – sacerdote y rey a un mismo tiempo – / Yo inmolaré las víctimas.” Con esta declaración Saúl desafía el orden ceremonial establecido y se arroga un derecho que no le corresponde, según lo expresa una de las voces del pueblo: “¿Él va a inmolar las víctimas, no siendo / ni sacerdote ni levita?” (*Obras literarias 2: 226-227*).

Samuel, siendo profeta, se considera a sí mismo la máxima autoridad puesto que asegura tener comunicación con la divinidad y ser la voz de Dios. Como señala Northrop Frye: “The prophet claims to speak with the voice or authority of God. They are advisers to princes even when their advice is furiously rejected. They represent an authority in society” (*The Great Code 126-127*). Sobre esta base, Samuel intenta subyugar a Saúl, denunciando su desobediencia al mandato divino, y reprochando su envanecimiento:

Cuando te alzó la mano soberana
Sobre las tribus de Jacob, ¿quién eras?
¿Quién eras, di, mortal envanecido,

que hoy de tu Dios los mandamientos huellas? (*Obras literarias 2: 228*)

En el enfrentamiento entre Saúl y los religiosos se refleja una lucha entre dos ideologías. En el discurso de Samuel y de Achimelech se ve la pretensión de la religión de someter al ser humano y de dominar las conciencias. En el discurso de Saúl se ve la libertad de conciencia y la autonomía moral que están basadas en la razón y en la opinión propia. Samuel y Achimelech exigen la sumisión de Saúl, basados en el poder que supone una hierocracia, pero Saúl rehúsa someterse. Por eso le dice a Achimelech: "... tus deberes cumple / Y déjale el juzgar a mi conciencia" (*Obras literarias 2: 225*). La actitud de Saúl coincide con el individualismo y la insatisfacción con una religión dogmática, lo cual es propio de la época moderna en que vive la autora. Saúl se rebela contra el dogma y contra la vigilancia y el control ejercidos por los religiosos, cuyo Dios le parece exigente e implacable. En su racionalismo, Saúl duda de que sea Dios quien lo acusa de desobediencia y lo rechaza. No cree ser culpable de desobediencia al mandato divino sino que ve su situación en términos de una lucha de poder con los religiosos, y por eso reflexiona: "¿Es mi enemigo Dios, o lo es el hombre? / ¡Dame aclarar las sombras que me cercan!" (*Obras literarias 2: 230*).

De acuerdo a Samuel y a Achimelech, Saúl ha incurrido en desobediencia y rebelión contra Dios. La acusación de Samuel explica las razones del rechazo de Saúl: "... rebelde, impío / Te apropias del maldito las riquezas / Del sacerdote abates los derechos" (*Obras literarias 2: 228*). Saúl es rechazado no solo por desobediente y rebelde sino también por su incredulidad y su menosprecio de los representantes de la religión. Saúl no acepta culpabilidad y por eso procura, por todos los medios, luchar contra un destino que considera que le ha sido impuesto arbitrariamente. Su concepto de Dios evoluciona en su lucha contra el destino y, aunque al principio juzga que son el profeta y los sacerdotes quienes lo han rechazado, llega a la

conclusión de que es objeto de la ira de Dios: "... pues si alberga / saña tan fiera un Dios, debo imitarlo" (*Obras literarias 2: 261*).

Desde el discurso religioso de Samuel y de Achimelech, el orgullo de Saúl, el cual designan también como soberbia y envanecimiento, es la causa de su rebeldía. En efecto, Saúl se atribuye a sí mismo el éxito en las empresas militares, y no reconoce el papel de la religión. Este es el caso cuando, al llegar victorioso de la batalla contra los amalecitas y ser aclamado por el pueblo, responde: "... Si un tiempo / sufrimos de Amalec torpes ofensas, / postrado ya por nuestro esfuerzo yace" (*Obras literarias 2: 223*). Saúl no admite en ningún momento del relato que las victorias en la guerra estén de algún modo relacionadas con el liderazgo y la intercesión de los líderes religiosos. En su opinión, todos los triunfos sobre sus enemigos han sido logrados a base de su propio esfuerzo. Saúl demuestra autosuficiencia en sus habilidades de guerrero así como en la iniciativa de realizar los sacrificios. Sin vacilación, les asegura al pueblo y a los guerreros haber obtenido el favor de Jehová y su protección para la batalla contra los filisteos que se aproxima. Su conducta es motivo de consternación para sus hijos y para el pueblo, quienes participan del punto de vista de los religiosos.

Un aspecto importante en el discurso religioso del relato es el espíritu maligno que acosa a Saúl. Jonathas confirma los efectos del espíritu maligno al decirle a su padre: "Del que te acosa espíritu maligno / Descubro en él los infernales rasgos" (*Obras literarias 2: 262*). Las palabras de Jonathas se refieren a la violencia a la que recurre Saúl al ordenar la muerte de los sacerdotes. La autora, sin embargo, identifica al espíritu maligno como la pasión del orgullo: "En efecto ... el orgullo era aquel espíritu maligno posesionado del alma de Saúl, y ninguna pasión me parece más fuerte, más infausta, más capaz de excitar los afectos de terror y de piedad que exige la tragedia" (*Obras literarias 2: 211*). Es evidente que asociar el orgullo con el

espíritu maligno tiene el propósito de presentar al personaje totalmente poseído por la pasión, el cual se comporta como si estuviese poseído de un espíritu maligno. A la vez, este pasaje demoniza el orgullo, siguiendo la tradición cristiana de las pasiones como pecados. La interpretación del espíritu maligno como el orgullo parece ser exclusiva de la autora pero encuentra apoyo en una tradición que asocia las pasiones humanas a los demonios, una idea desarrollada por el monje y asceta cristiano Evagrio Póntico (345-399), el primero de los Padres de la Iglesia en formular una lista de pasiones que más adelante derivaron en los siete pecados capitales.⁸³ Evagrio toma de las ideas demonológicas del neoplatonismo y del judeocristianismo, entre otras influencias de su tiempo, y formula su propia demonología, la cual aplica a un análisis psicológico de las pasiones. De acuerdo a Evagrio, cada demonio se especializa en uno de los malos pensamientos, los cuales esquematiza en una lista de ocho.⁸⁴ Los malos pensamientos o pasiones se derivan todos del amor a uno mismo, una idea similar a la del pecado original presentada en los escritos de Agustín. Según afirma Evagrio, el orgullo puede ocasionar la peor de las caídas: “The demon of pride is the cause of the most damaging fall for the soul ... Anger and sadness follow on the heels of this demon, and last of all there comes in its train the greatest of maladies – derangement of mind, associated with wild ravings and hallucinations of whole multitudes of demons in the sky” (20). Para Northrop Frye, el narrador del relato bíblico, de donde proviene la historia de Saúl, ha cometido un error elemental pero muy común al afirmar que el espíritu maligno que acosa a Saúl viene de Dios, lo cual sugiere una cierta malicia en la divinidad. Esta sugerencia, según el crítico, es esencial a toda tragedia (*The Great Code* 181).

⁸³ Evagrio Póntico, apodado *El solitario*, es uno de los llamados Padres del desierto y el primero en formular una lista de *logismoi* (malos pensamientos o pasiones) en *The Praktikos: Chapter on Prayer*, escrito en el 375 d.C. La lista de ocho *logismoi* derivó en la lista de los siete pecados capitales.

⁸⁴ *Hyperephania* (orgullo); *Kenodoxia* (vanagloria); *Akedia* (pereza); *Thumos* (ira); *Lupe* (tristeza); *Philarguria* (avaricia); *Porneia* (fornicación); *Gastrimargia* (gula).

Desde el momento en que desobedece y es poseído por el espíritu maligno, Saúl está prácticamente perdido, lo cual se comprueba en el episodio de la pitonisa. Las implicaciones de consultar el oráculo por medio de la pitonisa son funestas para Saúl, al ir demasiado lejos en su intento de comunicarse con los muertos. Saúl es plenamente consciente de lo clandestino y abominable de sus actos, ya que en la religión hebrea se consideraba a los ocultistas agentes de los “espíritus maléficos del infierno”, como él mismo lo expresa (*Obras literarias* 2: 280). El nombre de este personaje, Pitón, que en primera instancia se refiere a su oficio de pitonisa y al arte de adivinación, está relacionado con la mitología griega. Pitón es también el nombre antiguo del lugar en Delfos donde el dios Apolo mató a la serpiente de ese mismo nombre que vigilaba el oráculo primitivo, con el fin de establecer su propio oráculo, y las sacerdotisas del templo de Apolo que interpretaban las respuestas del oráculo eran llamadas pitias o pitonisas. Este personaje problematiza el discurso religioso en la obra, al presentar un agente pagano cumpliendo la función del profeta hebreo. El profeta representa la religión oficial y la pitonisa es la sacerdotisa del oráculo del infierno. Al sucumbir al destino, Saúl no tiene claro si este es ejecutado por un poder del cielo o del infierno. En su rebelión contra el cielo, había buscado la venganza por el camino del infierno y no discierne por cuál de los dos poderes es destruido.

CONCLUSIÓN

La obra de Gómez de Avellaneda recorre todas las épocas, desde la antigüedad hebrea, la Edad Media europea, la conquista y la colonia en América, hasta la sociedad española del siglo XIX. ¿Por qué los argumentos históricos? ¿Qué relevancia tienen en el presente? ¿Qué busca en el pasado? ¿Cómo asume una conciencia histórica? ¿Cómo emerge la mujer en su interpretación del material que recoge de la historia, la tradición y el mito? ¿Cómo logra intercalar su discurso crítico sin renunciar a la creación artística? ¿Qué relevan sus personajes femeninos en cuanto a la representación de la mujer en la literatura y cómo combate esas imágenes de la tradición literaria? ¿En qué sentido asumir una conciencia histórica revela la actitud moderna de la escritora?

En la España en que vivió Gómez de Avellaneda y la Francia por la que viajó y recogió toda suerte de leyendas continuaban en pie los castillos y plazas testigos del acontecer histórico. Continuaban vivas las tradiciones en la memoria colectiva de los pueblos, y los mitos pervivían refundidos en nuevas formas de religiosidad. Las exigencias de la sociedad respecto a la mujer, lejos de ceder a las libertades que la modernidad había planteado para el individuo, se revestían de un nuevo discurso de virtud, maternidad y domesticidad, sostenido por conceptos del siglo XVI. En su Cuba natal y en toda la América, la mujer, el esclavo, el mestizo continuaban oprimidos y sometidos bajo el discurso hegemónico y bajo las mismas ideologías que justificaron la conquista, la colonización y la esclavización de sus pueblos. En la literatura persistían las representaciones femeninas que mantenían a la mujer atrapada en los modelos de

buena mujer o mala mujer, por medio de los cuales se controlaba su comportamiento y su sexualidad. Las palabras finales de la novela *Dos mujeres* (1842-1843), pronunciadas por Elvira, revelan la preocupación de Gómez de Avellaneda por la condición de la mujer en la sociedad a través de todos los tiempos:

¿Qué verdad les revelaría? ... Acaso ninguna ... sino que la suerte de la mujer es infeliz de todos modos ... Seres apasionados y débiles, ya ofensoras, ya ofendidas, ellas son las que salen destrozadas, y en sus propios yerros como en aquellos de que son víctimas, ellas son siempre las que presentan al mundo, que las contempla con indiferente egoísmo, o con fría severidad, el espectáculo de aquellos silenciosos dolores, de aquellas profundas desventuras que pudieron servir de expiación para mil crímenes. La culpable encuentra por doquier jueces severos, verdugos implacables. La virtuosa pasa desconocida y a veces, ¡ay! calumniada. Y la culpable y la virtuosa ambas son igualmente infelices, y acaso también igualmente nobles y generosas. (*Obras de la Avellaneda* 5: 210)

En *Dos mujeres* se reevalúa la condición de la mujer en la sociedad del presente, la cual es herencia del pasado. La historia de Luisa y Catalina es un pretexto para hablar de las injusticias a las cuales está sometida la mujer en la sociedad. En esta, así como en las historias del pasado, se denuncia la opresión porque continúa vigente en el presente. Es decir, la escritora busca comprender el presente por medio de la historia. El destino de sus protagonistas es ser mujer así como el destino de Sab es ser esclavo o el destino de Guatimozín es ser conquistado, vencido y sometido porque históricamente han sido oprimidos, como bien muestran sus novelas, leyendas y dramas históricos.

La mayor parte de los críticos del tiempo de Gómez de Avellaneda, y los de la siguiente generación, no siempre percibieron el discurso de la escritora, hábilmente proyectado a través de sus personajes e intercalado en la narración. “No sabía la mayoría de los críticos decodificar una literatura en clave producida por una escritora de una época en que el talento literario en manos de una mujer la convertía en monstruo de la naturaleza de quien, además, no se esperaba ninguna ideología política” (Picon Garfield 98). Esta afirmación se comprueba en los ensayos críticos realizados por Emilio Cotarelo y Mori y por Mariano Aramburu y Machado, los cuales reconocieron el valor artístico y humano en las obras de Gómez de Avellaneda pero no siempre comprendieron el subtexto, o prefirieron ignorarlo. Cotarelo y Mori insiste en que *Sab* no es una novela abolicionista y que su trama podría haberse dado en cualquier otra sociedad (75). Apoya estas afirmaciones en los comentarios del escritor y político español Nicomedes Pastor Díaz (1811-1863). En la novela *Guatimozín*, según la opinión de Cotarelo y Mori, hay un exceso de historia que no es verdadera y “la novelista habla por su cuenta o pone sus ideas en labios de los personajes” (129). En cuanto a la novela *Dos mujeres*, Cotarelo y Mori alega que Gómez de Avellaneda imita a Jorge Sand en su tendencia contra el matrimonio pero que, asustada ella misma del alcance y de las consecuencias del asunto, trata de enmendarlo con un desenlace inesperado por medio del cual “restablece la buena doctrina” (83). Aramburu y Machado, por su parte, también asocia el tema del matrimonio en *Dos mujeres* con Jorge Sand pero afirma que Gómez de Avellaneda trata el tema de los pavorosos problemas que se ocultan en el fondo de la sociedad conyugal con madurez y profundidad psicológica. Concluye el comentario con un eco de la moral religiosa: que los problemas matrimoniales “solo dejarán de presentarse en las familias engrandecidas con la práctica vivífica de las consoladoras virtudes cristianas” (200-201).

En los ensayos de crítica literaria de Leopoldo Augusto de Cueto, incluidos en *Obras literarias* (1871), el crítico distingue a Gómez de Avellaneda de Jorge Sand así como de otras escritoras de la época que, según su opinión, difunden “la confusa y peligrosa idea de cambio en el estado social de la mujer” (5: 402). Cueto afirma que nuestra autora no pertenece a ese grupo sino que se identifica con Fernán Caballero y Madame de Craven, a las cuales juzga contrarias a la emancipación de la mujer. Después de elogiar el talento y el sentimiento que ve en la obra de Gómez de Avellaneda y de asegurar que no desea contradecirla en nada, descarta el modelo de mujer guerrera que la escritora ejemplifica en los artículos “La mujer”, calificando a tales mujeres de *viragos* militares. Cueto intenta corregir el texto de la escritora proponiendo que son más verdaderas, más históricas y, sobre todo, más mujeres Cleopatra, por cautivar el alma de los Césares con su provocante belleza y su refinamiento, y la reina Isabel la Católica porque acudía al campamento del ejército donde estaba su esposo, no a hacer alarde de fuerza y destreza, sino a llevar vituallas, ropa, armas, consuelo y esperanza (5: 399). Cueto reinserta a la mujer en las imágenes femeninas de belleza, delicadeza, pureza y timidez y argumenta que el hogar doméstico continúa siendo la esfera propia y natural de la mujer. Termina su artículo subestimando la importancia de la emancipación femenina: “¿No les concedemos tres superioridades, que son las tres fuerzas principales que dominan el mundo, a saber: la belleza, la gracia y la ternura? ¿Qué falta les hace esa soñada *emancipación*, cuando en realidad ejercen un imperio absoluto en la tierra?” (5: 414).

Es evidente que estos críticos, en mayor o menor medida, niegan o ignoran la importancia de los discursos sociales y políticos en las obras de Gómez de Avellaneda cuando estos chocan con el discurso hegemónico de la época. Otros críticos como Luis Vidart (1833-1897), historiador de la filosofía española, discernen las intenciones de la escritora, si bien se

aproximan a su obra desde la mentalidad masculina de la época en lo que se refiere al papel de la mujer en la sociedad. En los ensayos críticos incluidos en *Obras literarias*, Vidart se plantea la pregunta: “¿por qué la Sra. Avellaneda no ha dado un lugar en la colección de sus obras literarias a las novelas *Sab*, *Dos mujeres* y *Guatimozín*?” (*Obras literarias* 5: 378). Vidart lamenta la exclusión de las novelas y opina:

Si *Sab* ... no merecía el olvido a que le ha condenado su autora, aún nos parece más digna de figurar en la colección de sus obras su novela titulada *Dos mujeres*. En *Sab* se ocupó la Sra. Avellaneda de llamar la atención pública sobre los dolores del esclavo; en *Dos mujeres* en pintar los dolores no menos acerbos de los seres que se creen libres. La esclavitud ha sido ya condenada por la razón y hasta por el sentido histórico de nuestro siglo; pero quizá existen instituciones que, tal como hoy se hallan establecidas, forman una especie de esclavitud social, tan contraria a la naturaleza humana como la que sujeta a los pobres africanos que trabajan en los ingenios de la siempre fiel isla de Cuba. (*Obras literarias* 5: 379-380)

Estos comentaristas se basan en el argumento de que la escritora tuvo el gran acierto de regirse siempre por los parámetros de la creación literaria, por lo que sus obras son producciones estéticas y no alegatos en contra de la esclavitud o a favor de la emancipación de la mujer. De acuerdo con Aramburu y Machado, en las obras de Gómez de Avellaneda “el pensamiento artístico domina al pensamiento filosófico, que luce secundariamente y como natural consecuencia de la impresión por el arte causada” (191). De igual manera, afirma Cueto:

La Sra. Gómez de Avellaneda es novelista, y no propagadora de arriesgadas y ambiciosas doctrinas; no desnaturaliza la novela ni el drama, convirtiendo estos

géneros literarios ... en órganos de trastorno y agitación moral; a las cavilaciones metafísicas y a las vanas temeridades del pensamiento antepone los sentimientos y las ideas que descansan en la firme basa de la conciencia humana. (*Obras literarias* 5: 408)

En efecto, el valor artístico de las obras de Gómez de Avellaneda no se subordina, en ningún momento, a su discurso crítico, pero éste siempre está presente y no es nunca circunstancial sino que es un proyecto consciente de la escritora, como se ha demostrado en este estudio que analiza parte de su narrativa y de su teatro. Sus obras abordan todo tipo de debate, en la voz narradora así como en el discurso de los personajes. Hábilmente se distancia de los discursos dominantes de su época, los cuales reconoce como herencia del pasado. Sus historias mantienen un diálogo con el pasado, desde el presente. El pasado resulta extraño y familiar a la vez porque está presente en las estructuras físicas, sociales, religiosas y políticas de su época que perpetúan la opresión. Es así como asume una conciencia histórica que implica una postura reflexiva y una interpretación crítica de las fuentes históricas así como de su conexión con la realidad del presente.

En *La baronesa de Joux* la escritora explica la condición de la mujer en la sociedad como herencia histórica, estableciendo conexiones con las costumbres y las instituciones medievales que perviven en la sociedad del presente. El castillo medieval aparece como la estructura que confina a la mujer al espacio interior. Es una atmósfera de opresión que se proyecta desde la mujer encerrada en el castillo. El castillo representa también el matrimonio puesto que después de la ceremonia de casamiento Berta no volverá a salir de él. Aún antes de casarse con Amaury, era ya una prisionera en el castillo de su padre, un hecho que muestra su subordinación total, primeramente al padre y después al esposo. Berta es víctima de un matrimonio arreglado por

conveniencia. El horror a la ceremonia religiosa que impone un lazo indisoluble en la relación matrimonial muestra la postura de la autora en cuanto al matrimonio eclesiástico, claramente expresado en *Dos mujeres*: “Quince días después, a las siete de la mañana, se celebró en la catedral la ceremonia que unía a dos personas hasta la muerte. Ceremonia solemne y patética en el culto católico, y que jamás he presenciado sin un enternecimiento profundo mezclado de terror” (*Obras de la Avellaneda* 5: 34). El matrimonio es cuestionado también en *La baronesa de Joux* por la figura del trovador, el cual representa un ataque al sacramento del matrimonio, establecido precisamente en el siglo XII en el cual se sitúa la historia. El trovador propone el amor verdadero entre Berta y Aimer, en contraste con la relación matrimonial entre Berta y Amaury que ha sido impuesta, todo lo cual coloca a los amantes en una situación de adulterio.

El uso de la imaginación gótica en la leyenda expresa el horror de las circunstancias y el destino de Berta, particularmente en el desarrollo de las escenas finales en las que es encerrada en los subterráneos del castillo y experimenta la violencia y el sadismo del esposo, como expiación por la deshonra. El pasado, perpetuado en la figura del fantasma, llama la atención a la necesidad de dejarlo atrás. La autora propone que la rigidez de los códigos sociales y religiosos, y el confinamiento físico y social de la mujer, los cuales persisten como fantasmas del pasado en la sociedad del presente, deben ser superados y que los cambios propuestos por la modernidad deben alcanzar también a la mujer. *La baronesa de Joux* rechaza una interpretación romántica del pasado. Un pasado en ruinas, ejemplificado en los castillos medievales, no es digno de imitarse puesto que es anacrónico aplicar sus valores a una sociedad moderna.

La imagen de la mujer angélica, representada repetidamente en las obras de los románticos, es presentada en *La baronesa de Joux* precisamente como una creación del discurso masculino, expresado por Amaury, para quien Berta encarna la ternura, pureza e inocencia que

considera atributos femeninos por excelencia. La narradora afirma que tal modelo de mujer es una invención de los románticos, en su idealización de la mujer. Asimismo, se descarta el modelo masculino romántico, puesto que sus pasiones lo convierten en un hombre exigente y tiránico, y al caballero medieval, a quien acertadamente coloca en una época caracterizada por la violencia, las luchas constantes entre las familias feudales y las cruzadas, en las cuales estos caballeros recorrieron Europa y Asia derramando sangre bajo la insignia del cristianismo. En contraste, el personaje de Aimer, el cual es feminizado en el discurso de los otros personajes masculinos por su sensibilidad artística y modales finos, es propuesto como un modelo de hombre moderno.

En *La bella Toda y los doce jabalíes* los relatos de Toda de Larrea y de Elvira, dos tradiciones de Bilbao, enriquecen el discurso histórico al aportar una interpretación de la historia desde la perspectiva femenina. La interpretación propia de la historia que cuestiona e impugna la versión oficial muestra una conciencia moderna. En ambos relatos las mujeres son las protagonistas mientras que los personajes históricos, los reyes católicos Fernando e Isabel, y don Tello de Trastámara, son enjuiciados por sus acciones prepotentes y violentas que determinaron el destino de Toda de Larrea y su hija, y la desgracia de Elvira. Por medio de estas tradiciones históricas la autora realiza importantes reflexiones críticas sobre la condición de la mujer hacia finales de la época medieval y comienzos de la época moderna. Toda y Elvira son ejemplos de las incontables mujeres que sufrieron la opresión de quienes se sentían con derecho de decidir su vida y su destino. En contraste con las historias de las dos mujeres bilbaínas, la escritora incluye en su relato de viaje las historias de tres reinas de Navarra, las cuales representan a las pocas mujeres que tuvieron el privilegio de ejercer el liderazgo político en épocas pasadas. Destacar el talento de la mujer para desempeñar funciones políticas así como sus capacidades intelectuales y

artísticas a través de la historia, es un tema de gran importancia para Gómez de Avellaneda, como puede comprobarse en los artículos “La mujer”, publicados casi simultáneamente a la publicación de las tradiciones.

Las tradiciones y leyendas incluidas en el relato de viaje reflejan las creencias religiosas de las provincias vascas. Como se establece al principio de este estudio, la religión está ligada al acontecer histórico y su poderío sobre los seres humanos de todas las épocas. Al tratar el tema de la religiosidad el discurso de la escritora se torna más complejo puesto que su propio sentimiento de religiosidad está reflejado en el relato. En la lucha entre las dos figuras femeninas mitológicas, la cual es representativa de la lucha histórica entre el cristianismo y el paganismo, la autora se coloca de parte del discurso religioso oficial. Rechaza la figura de la ondina, un ser maléfico que representa a la mujer fatal en la literatura de la época pero sucumbe al mito de la Virgen de Lourdes porque apela a su sentimiento de religiosidad. La veneración por la Virgen no implica que esta sea un modelo de buena mujer. El rechazo del modelo de la mala mujer representado en la ondina muestra su intención de acabar con los modelos femeninos basados en la moralidad religiosa, como se comprueba en el primero de sus artículos sobre “La mujer”, donde argumenta que María Magdalena personifica a todo el sexo femenino, al igual que la Virgen María. La leyenda de *La ondina del lago azul*, surgida de las impresiones recibidas en el viaje por los Pirineos, se convierte así en un espacio de combate entre dos ideologías y en espacio de resistencia al discurso masculino sobre la mujer. El tema de la religiosidad es relevante en la sociedad europea en que vive la autora, donde se experimenta un resurgimiento de la devoción popular católica como respuesta al secularismo y el liberalismo traídos por la modernidad. Como tal, es un tema de debate para los románticos, en su afán de entender el mundo desde una perspectiva espiritual.

La religión forma parte de la cosmovisión romántica porque apela a la irracionalidad. De la misma manera, el tema de las pasiones humanas, que tiene una larga tradición filosófica, es de gran importancia para la escritora, por lo que aporta su propio pensamiento al debate desde una perspectiva femenina. Las pasiones, en particular el amor y el orgullo, son vívidamente representadas por los personajes bíblicos en su tragedia *Saúl*. Desde el relato bíblico, la autora reescribe la historia, entrecruzando temas de la religión hebrea con los conceptos de la tragedia griega. Se debate el tema religioso del libre albedrío en oposición al destino del personaje. El debate de las pasiones es visto en la obra desde la cosmovisión romántica. La lucha entre las autoridades políticas y las eclesiásticas, que se desarrolla desde este relato del antiguo Israel es un tema de actualidad, por medio del cual se opone a toda clase de tiranía, tanto de las instituciones religiosas como de las instituciones políticas.

La obra literaria de Gertrudis Gómez de Avellaneda da cuenta de la índole histórica de la religiosidad, de las convenciones sociales y del lenguaje. Sus novelas, leyendas y dramas ofrecen un panorama que ayuda a comprender la vida, el mundo. Son una expresión de la vida. Como afirma Dilthey: “La concepción histórica del mundo es la que libera al espíritu humano de las últimas cadenas que no han podido quebrantar todavía la ciencia ni la filosofía” porque revela la finitud de toda manifestación histórica. Nada permanece y nada es universal. (*Introducción a las ciencias del espíritu* xvii). La escritora tiene un sentido histórico. Es decir, puede comprender el pasado desde su propio contexto. Busca en la investigación histórica la explicación y la regla del presente. Asume una actitud reflexiva ante las tradiciones y las leyendas que llegan del pasado y les asigna un valor relativo, o sea, que ya no valen igual en el presente. Las ideologías que predominaban cuando estas experiencias tuvieron lugar, ya no son necesariamente válidas, al juzgarlas a la luz de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*.
New York: Oxford UP, 1953.
- Alexander, Michael. *Medievalism: The Middle Ages in Modern England*. New Haven: Yale UP,
2007.
- Alfieri, Vittorio. *The Tragedies of Vittorio Alfieri*. Vol. 2. Ed. Edgar Alfred Bowring. London:
George Bell, 1876.
- Aramburu y Machado, Mariano. *La Avellaneda: su personalidad literaria: Conferencias
pronunciadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*. Madrid:
Caños, 1898.
- Araújo, Nara. Prólogo. "El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: Identidad femenina
y otredad." Brígida Pastor. *Cuadernos de América sin nombre* 6 (2002): 9-14.
- Arciniegas, Germán. *América en Europa*. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.
- Aristóteles. *Política*. Introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés. Madrid:
Gredos, 1988.
- . *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Artola, Miguel. *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Madrid: Alianza, 2006.
- Bainton, Roland H. *Women of the Reformation in France and England*. Minneapolis:
Augsburg, 1973.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trans. Helena S. Kriúkova and Vicente Cazcarra.
Madrid: Taurus, 1989.
- Bello, Andrés. "La expresión del sentimiento de superioridad." *Obras Completas*. Vol 9. *Temas
de crítica literaria*. Caracas: La Casa de Bello, 1981.

Benítez, Jesús Miguel. "Agustinas de Madrigal de las Altas Torres del siglo XVI al XVII."

La clausura femenina en España, actas del symposium 1. (2004): 374-384. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina. Web. 10 Sep., 2016.

Benko, Stephen. *The Virgin Goddess: Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology.* New York: E. J. Brill, 1993.

Bennett, Judith. "Feminism and History." *Gender and History* 1.3 (1989): 251-272.

Bertrin, Georges. "Notre-Dame de Lourdes." *The Catholic Encyclopedia.* Vol. 9. New York: Robert Appleton (1910): 389-391.

Boase, Roger. *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship.* Manchester: Manchester UP, 1977.

Bowring, Edgar Alfred. Introduction. *The Tragedies of Vittorio Alfieri.* Vol 2. London: George Bell (1876): 107-110.

Brantôme, Pierre De. *Lives of Fair and Gallant Ladies.* Vol 2. London: The Alexandrian Society, 1922.

Cassirer, Ernst. *Filosofía de la Ilustración.* Trans. Eugenio Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

De Ceballos, Fernando. *La falsa filosofía, o el ateísmo, deísmo, materialismo, y demás nuevas sectas, convencidas de crimen de Estado contra los Soberanos y sus regalia, contra los Magistrados y Potestades legítimas.* Madrid: Antonio Fernández, 1775.

Chandler, Alice. "Order and Disorder in the Medieval Revival." *Browning Institute Studies* 8 (1980): 1-9.

Clark, Christopher. "The New Catholicism and the European Culture Wars." *Culture Wars: Secular-Catholic Conflict in Nineteenth-Century Europe.* Ed. Christopher Clark, and Wolfram Kaiser. New York: Cambridge UP, 2003.

Coll, Pep. “Los Pirineos: magia y fantasías. Secretos y leyendas de una cordillera mítica.”

Mètode 69 (2011): 34-41.

Cotarelo y Mori, Emilio. *La Avellaneda y sus obras*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1930.

Cruz, Mary. Aproximación biográfico-crítica. *Gertrudis Gómez de Avellaneda: Obra Selecta*.

Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.

De Cueto, Leopoldo Augusto. “Observaciones acerca de algunas de las leyendas y novelas de la

Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda.” *Obras literarias*. Vol 5, by Gómez de

Avellaneda. Madrid: Rivadeneyra (1871): 397-414.

Dacosta, Arsenio. *Los linajes de Bizkaia en la Baja Edad Media: poder, parentesco y conflicto*.

Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2004.

Defrasne, Jean. *D'après Contes et Légendes de Franche-Comté*. Paris: Fernand Nathan, 1962.

Delmas, Juan E. *Diccionario biográfico de claros varones de Vizcaya*. Bilbao: La Gran

Enciclopedia Vasca, 1970.

Demesmay, Auguste. *Traditions Populaires de Franche-Comté: poesies suivies de notes*. Paris,

1838.

D'Estavayer, Jean-Louis. *Histoire Généalogique de la maison de Joux*. Besançon: Sainte-

Agathe, 1843.

Dilthey, Wilhelm. *Obras de Wilhelm Dilthey: Introducción a las ciencias del espíritu*. Trans.

Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

---. *Literatura y fantasía*. Trans. Emilio Uranga y Carlos Gerhard. México: Fondo

de Cultura Económica, 1997.

---. *Teoría de la concepción del mundo*. Trans. Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura

Económica, 1954.

- Ellis, Sarah. *Summer and Winter in the Pyrenees*. London: Fisher, 1841.
- Escarpanter, José A., Gaston Baquero, Carmen Bravo-Villasante. *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1974.
- Ezama Gil, Ángeles. “Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda.” *Anales de Literatura Española* 23 (2011): 232-351.
- Facaros, Dana y Michael Pauls. *Gascony: The Pyrenees and Toulouse*. London: New Holland, 2007.
- Fay, Elizabeth A. *Romantic Medievalism: History and the Romantic Literary Ideal*. Houndmills: Palgrave, 2002.
- Fernández Fonseca, María J. y Ana I. Prado Antúnez. “Roles femeninos en la Bizkaia del siglo XIX: aproximación a la situación de la mujer en el mundo laboral en ámbitos pesqueros urbanos.” *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco* 3. (2000): 277-287.
- Fernández, Teodosio. “De pasiones imaginarias: la narrativa de Gertrudis Gómez de Avellaneda”. *Arbor* 190-770 (2014): 1-11.
- Floristán Imízcos, Alfredo. Ed. *Historia de España en la Edad Moderna*. Barcelona: Ariel, 2004.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: Princeton UP, 1971.
- . *The Great Code: The Bible and Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1982.
- Gadamer, Hans Georg. *El problema de la conciencia histórica*. Trad. Agustín Domingo Moratalla. Madrid: Tecnos, 2007.
- Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Trans. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.

- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *La baronesa de Joux: Novela original*. La Habana: Prensa, 1844.
- . *Guatimozín, último emperador de Méjico: Novela histórica*. Valparaíso: Mercurio, 1847.
- . *Saúl, tragedia bíblica en cuatro actos*. Madrid: Don José María Repollés, 1849.
- . *Obras literarias de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Vol. 2, *Obras dramáticas*. Madrid: Rivadeneyra, 1969.
- . "Mi última excursión por los Pirineos". *Diario de la Marina* (1860) *Digital Library of the Caribbean*. Web. 11 Jun., 2016.
- . *Obras literarias de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Vol. 5, *Novelas y leyendas*. Madrid: Rivadeneyra, 1871.
- . *Obras de la Avellaneda: Edición Nacional del Centenario*. La Habana: Aurelio Miranda, 1914.
- . *Gertrudis Gómez de Avellaneda: Obra selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.
- Goytisolo, Juan. "Menéndez Pidal y el Padre Las Casas". *Cuadernos de Ruedo Ibérico* 12 (1967): 69-81.
- Guillemin, Jean Jacques. *Historia antigua*. Trans. D. Manuel Angelon. Madrid: Librería Española, 1858.
- Gunn, David M. *The Fate of King Saul: An Interpretation of a Biblical Story*. Sheffield: JSOT Press, 1980.
- Harris, Ruth. Lourdes: *Body and Spirit in the Secular Age*. London: Penguin, 2008.
- Haskins, Charles H. *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge: Harvard UP, 1927.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Vol. 1. Trans. A. Tovar and F.P. Varas-Reyes. Barcelona: Labor, 1978.

- . *Historia social de la literatura y del arte*. Vol. 2. Trans. A. Tovar and F.P. Varas-Reyes. Barcelona: Labor, 1993.
- Hugo, Victor. *Viaje a los Pirineos y a los Alpes*. Trans. José Miguel González Marcén. Ed. Juan Pedro Bator. Barcelona: Alhena Media, 2012.
- Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Trans. Félix Duque. Madrid: Nacional, 1981.
- Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime: Ensayo de estética y moral*. Trans. A. Sánchez Rivero. Madrid: Calpe, 1919.
- Keats, John. *The Complete Poetical Works of John Keats*. Boston and New York: Houghton, 1900.
- Kemp, Anthony. *The Estrangement of the Past: A Study of the Origins of Modern Historical Consciousness*. New York: Oxford UP, 1991.
- Kirkpatrick, Susan. *Las románticas: Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: UP, 1989.
- La Biblia*. Versión Reina-Valera. Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.
- La Parra López, Emilio y María Ángeles Casado. *La inquisición en España: agonía y abolición*. Madrid: Catarata, 2013.
- Lehmkuhl, Augustinus. "Sacrament of Marriage" *The Catholic Encyclopedia*. Vol. 9. New York: Robert Appleton (1910): 707-715.
- Lévi-Strauss, Claude. *Myth and Meaning*. New York: Schocken, 1979.
- Lipskey, Glenn Edward. *The Chronicle of Alfonso the Emperor: A Translation of Chronica Adefonsi Imperatoris, with Study and Notes*. Dissertation, Northwestern University, 1972.

- López Santos, Miriam. "Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica." *UNED. Revista Signa* 19 (2010): 273-292.
- . "Teoría de la novela gótica." *Estudios Humanísticos. Filología* 30 (2010): 187-210.
- Lormier, Dominique. *Contes populaires de toutes les Pyrénées*. Bordeaux: Sud Ouest, 1992.
- De Marliave, Olivier. *Dictionnaire des mythologies basque et Pyrénéenne*. Paris: Entente, 1993.
- Márquez Ramírez, Gabriel. Ed. *Cuatro visiones del descubrimiento y conquista de América*. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2007.
- Mazzaro, Jerome. "Alfieri's 'Saul' as Enlightenment Tragedy". *Comparative Drama* 33.1 1999: 125-139.
- Meade, Marion. *Eleanor of Aquitaine: A Biography*. New York: Penguin, 1977.
- Mellor, Anne K. *Romanticism and Gender*. New York: Routledge, 1993.
- Memoirs of Marguerite de Valois, Queen of France, Wife of Henry IV*. New York: P.F. Collier and Son, 1910.
- Menéndez Pidal, Ramón. *El imperio hispánico y los cinco reinos: Dos épocas en la estructura política de España*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1950.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. Vol 1. Madrid: F. Maroto e Hijos, 1880.
- . *Historia de los heterodoxos españoles*. Vol 3. Madrid: Librería Católica de San José, 1880.
- Meyer, Michel. *Philosophy and the Passions: Toward a History of the Human Nature*. Trans. Robert F. Barsky. University Park: Penn State UP, 2000.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Ed. David C. Somervell. London: Vent, 1920.
- Mitjans, Aurelio. *Historia de la literatura cubana*. Madrid: América, 1918.

- Moreno Nieto, José. "Influencia de la mujer en la sociedad". *Conferencias dominicales sobre la Educación de la mujer: undécima conferencia*. Madrid: Rivadeneyra, 1869.
- Navarro Villoslada, Francisco. *Doña Toda de Larrea o La madre de la Excelenta*. Madrid: Castalia, 1998.
- Navas Ruiz, Ricardo. *El Romanticismo español*. 3rd ed. Madrid: Cátedra, 1990.
- O'Neil, Arthur Charles. "Sin." *The Catholic Encyclopedia*, Vol. 14. New York: Robert Appleton (1912): 4-11.
- Paracelsus, Theophrastus. *Four Treatises of Theophrastus Von Hohenheim, Called Paracelsus*. Trans. C. Lilian Temkin, George Rosen, Gregory Zilboorg, and Henry E. Sigerist. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1941.
- Pastor, Brígida. "El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: Identidad femenina y otredad." *Cuadernos de América sin nombre* 6. Alicante: Universidad de Alicante, 2002.
- Phillips, Jonathan. *The Second Crusade: Extending the Frontiers of Christendom*. New Haven: Yale UP, 2007.
- Picon Garfield, Evelyn. *Poder y sexualidad: El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- Plazaola, Juan. "Historia del arte vasco II: del gótico al renacimiento." *Euskal Herria Emblemática*. Lasarte-Oria: Etor Ostoa (2003): 410-423.
- Ponticus, Evagrius. *The praktikos. Chapters on prayer*. Trans. John Eudes Bamberger. Spencer: Cistercian Publications, 1972.
- Portuondo, José A. "La dramática neutralidad de Gertrudis Gómez de Avellaneda." *Revolución Y Cultura* 11 (1973): 2-16.

- Prada Oropeza, Renato. *El lenguaje narrativo: prolegómenos para una semiótica narrativa*. San José: Educa, 1979.
- Prado Mas, María. *El teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Dissertation, Universidad Complutense, 2001.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. London: Oxford UP, 1951.
- . *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trans. Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.
- Prettejohn, Elizabeth. *The Art of the Pre-Raphaelites*. Princeton: Princeton UP, 2000.
- Radcliffe, Ann. "On the Supernatural in Poetry." *The New Monthly Magazine and Literary Journal* 16.1 (1826): 145-152
- Reyes, Alfonso. *El deslinde: Prolegómenos a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Rieder, Paula M. "The Uses and Misuses of Misogyny: A Critical Historiography of the Language of Medieval Women's Oppression." *Historical Reflections* 38.1 (2012): 1-18
- Rodríguez Fresle, Juan. *El Carnero de Bogotá*. Bogotá: Talleres de Ediciones Colombia, 1926.
- Rousseau, Jean Jacques. *Rousseau's Émile or Treatise on éducation*. Trans. William H. Payne. New York: Appleton, 1918.
- Ruano, Eloy Benito. *Tópicos y realidades de la Edad Media*. Vol 3. Madrid: Real Academia de la Historia, 2004.
- Ruggles, Robin. *Apparition Shrines: Places of Pilgrimage and Prayer*. Boston: Pauline, 2000.
- Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*. New York: Wiley, 1849.
- Safranski, Rüdiger. *Romanticismo: Una odisea del espíritu alemán*. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets, 2009.

- Salazar, Lope García De. *Las Bienandanzas e Fortunas*. Ed. Ángel Rodríguez Herrero. Vol 4. Bilbao: Diputación de Vizcaya, 1967.
- Saul, Nigel. *Chivalry in Medieval England*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2011.
- Sebold, Russell P. *Trayectoria del romanticismo español: desde la ilustración hasta Bécquer*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Severo Lorenzo, Bertrand. “Carta pastoral del Monseñor el obispo de Tarbes, dando sentencia en el proceso formado sobre la aparición ocurrida en la gruta de Lourdes.” *El Pensamiento Español* 3. 655, 1862.
- Somervell, David C. Commentary. *Paradise Lost* (1929): 167-192.
- Spang, Kurt. “Apuntes para una definición de la novela histórica.” *La novela histórica*. K. Spang, I. Arellano y C. Mata. Eds. Pamplona: Eunsa, 1995.
- Stade, Bernardo. “El pueblo de Israel: hasta la destrucción de Jerusalén por los babilonios.” *Historia Universal*. Tomo 7. Ed. Guillermo Oncken. Barcelona: Montaner y Simón, 1917.
- Stapleton, Michael. *The Illustrated Dictionary of Greek and Roman Mythology*. New York: Peter Bedrick, 1986.
- Taine, Hippolyte, and Gustave Doré. *A Tour Through the Pyrenees*. Trans. J. Safford Fiske. New York: Henry Holt, 1875.
- Tangherliny, Timothy R. “‘It Happened Not Too Far from Here...’: A Survey of Legend Theory and Characterization.” *Western Folklore* 49.4 (1990): 371-90.
- Vidart, Luis. “La novela en la Edad Moderna.” *Obras literarias*, Vol 5, by Gómez de Avellaneda Madrid: Rivadeneyra (1871): 371-387.

Vieweg, Klaus. "Ironía romántica como *skepsis* estética: sobre la crítica de Hegel al proyecto de una 'poesía trascendental.'" Trans. Carlos Emel Rendón. *Estudios de Filosofía* 25 (2002): 53-70.

Wellhausen, Julius. *Prolegomena to the History of Israel*. Trad. J. Sutherland Black and Allan Menzies. Edinburgh: Adam & Charles Black, 1885.

White, Hayden. "The Historical Text as Literary Artifact." *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: John Hopkins UP (1978): 81-100.

Williams, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: The U of Chicago P, 1995.

Wilson, James D. "The Romantic Love Object: The Woman as Narcissistic Projection." *Comparative Literature Studies* 15.4 (1978): 388-402.

VITA

Ana Lydia Barrios is from Cuba. Ana earned her B.A. in Education from Union College (1987); and her M.A. in Spanish from the University of Tennessee, Knoxville (2011).