



Trabajo de Fin de Grado

LA FEMINIDAD LITERARIA EN LA MIRADA DECIMONÓNICA

**Lectura comparada entre Doña Inés del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla
y Doña Leonor del *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas**

Alumna: Carmen Amanda Osuna Pérez

Tutora: Isabel Clúa Ginés

Universidad de Sevilla
Facultad de Comunicación
Grado en Periodismo
Promoción 2018 - 2022

*A mi madre, mi padre y mi hermano,
por sujetarme siempre el otro extremo de la carga*

*A Rosa,
y a mi yo adolescente en tus clases de literatura*

Resumen

La figura del personaje femenino de las obras de la primera mitad del siglo XIX parece irremediabilmente inseparable del héroe masculino, más aún si pensamos en las parejas de Doña Inés y Don Juan de José Zorrilla y Don Álvaro y Doña Leonor del Duque de Rivas. En el presente Trabajo de Fin de Grado nos ocupamos a través de una lectura comparada de analizar ambos personajes femeninos en busca del reconocimiento de su propia subjetividad, así como poner de manifiesto su papel objeto en el desarrollo de la obra, ya sea desde una perspectiva de género como por las trágicas relaciones amorosas y paterno-filiales de las protagonistas. Enmarcándonos en la realidad femenina de la época isabelina en España, partiremos de un sobrevuelo del contexto histórico-social que nos sirva de base para comprender mejor a Doña Inés y Doña Leonor, donde estudiaremos sus inquietudes y sus esperanzas, qué podían esperar ambas y qué creían merecer. Con esta lectura comparada se pretende dar respuesta a los puntos que unen y separan a las dos protagonistas románticas. No se trata únicamente de un estudio literario, pues en la base de un buen periodismo cultural debe estar sembrada la semilla de una sensibilidad que nos permita elaborar una lectura crítica, fundamentada y coherente. Así, el periodismo cultural debe estar capacitado para interpretar un texto literario más allá de las líneas escritas en la superficie.

Palabras clave: feminidad; subjetividad; siglo XIX; Doña Inés; *Don Juan Tenorio*; José Zorrilla; Doña Leonor; *Don Álvaro o la fuerza del sino*; Duque de Rivas; crítica literaria; lectura comparada.

ÍNDICE

1. Introducción
2. La mujer en la primera mitad del siglo XIX
 - 2.1. Contexto histórico-literario en España
3. Lectura comparada entre Doña Inés y Doña Leonor
 - 3.1. El ángel del hogar
 - 3.2. Sobre el amor y la fatalidad
 - 3.3. En el nombre del Padre
4. Conclusiones
5. Bibliografía

1. Introducción

Dos obras escritas en el contexto de la época isabelina en España con menos de diez años de diferencia y con temáticas bastante similares, como son el amor, el honor, la venganza y la muerte, la salvación... A priori, sus personajes principales femeninos no deberían ser demasiado diferentes. No obstante, es en la lectura pausada, en la crítica literaria feminista donde encontramos pinceladas de las disimilitudes entre Doña Inés, protagonista de *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla y Doña Leonor, protagonista de *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) de Ángel de Saavedra, el Duque de Rivas.

Expuesto lo anterior, ¿significa que ambas representan estereotipos opuestos de la figura de la mujer? En absoluto. Tanto Doña Inés como Doña Leonor se construyen en un contexto histórico en el que la abnegación de la fémina era lo deseable. La virtud descansaba en la castidad y en la pureza y la Virgen María era el espejo en el que las muchachas debían mirarse si querían salvaguardar el honor de su familia. Sin embargo, no debemos caer en el error de reducir a las dos protagonistas en el concepto de mujer sumisa, puesto que no son pocos los matices que encontraremos durante el desarrollo del presente trabajo.

No deja de ser cierto que estos dos personajes femeninos han sido escritos con una función de objeto cuya finalidad es la de ser vehículo de las acciones del héroe masculino. Es decir, que no han sido concebidas con el propósito de existir “por ellas mismas”, sino para que su presencia en la obra complementa las acciones del protagonista. Esto explicaría la escasa información que los autores nos ofrecen de la vida privada de Doña Inés y Doña Leonor antes de sus encuentros con Don Juan y Don Álvaro, respectivamente. De nuevo, es necesaria una lectura desde una óptica feminista para profundizar en la psique de las protagonistas.

Este planteamiento inicial nos conduce a la elaboración de nuestra hipótesis. Partimos de que los personajes de Doña Inés de Ulloa y Doña Leonor de Vargas cumplen la función de objeto dentro de las obras de *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla y *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas. Y, aunque este papel objeto del personaje femenino es un ladrillo más que conforma el muro del patriarcado, podremos encontrar grietas donde está germinando la semilla de la insubmisión. Si agudizamos la vista (y la lectura), leeremos en esas fisuras del bloque patriarcal arrebatos de exaltación del yo y de reivindicación de la propia subjetividad. Por tanto, pese a la clara abnegación de estos

personajes femeninos, los elementos rompedores no pasan desapercibidos (especialmente en Doña Leonor).

Para llegar a la confirmación (o refutación) de nuestra hipótesis, nos hemos marcado una serie de objetivos a cumplir que se corresponden en mayor o menor medida con cada epígrafe:

- O1: Conocer la situación de la mujer en la primera mitad del siglo XIX;
- O2: Comprender el concepto de “ángel del hogar” y encontrar su representación (o no) en Doña Inés y Doña Leonor;
- O3: Descubrir el porqué de las relaciones amorosas de los protagonistas de ambas obras de teatro;
- O4: Enlazar las relaciones paterno-filiales con la psique de Doña Inés y Doña Leonor;
- O5: Comparar las semejanzas y diferencias entre los dos personajes femeninos principales.

Enfrentados a estas dos obras maestras de la literatura romántica española, no ha de sorprendernos que nuestra metodología no sea otra más que una lectura comparada y reflexiva. Tras una lectura atenta del *Don Juan Tenorio* y del *Don Álvaro o la fuerza del sino*, procederemos a relacionar entre ellos extractos de los textos a la vez que nos apoyaremos en la bibliografía especializada. De esta forma, podremos comprender mejor el sentido de la obra y las distintas expresiones del comportamiento humano a través de los personajes.

Así, nos alejamos de los análisis cuantitativos para centrarnos en los cualitativos, como propone esta disciplina empírica que es la lectura comparada. El periodismo, como rama de las ciencias sociales, ha de servirse del conocimiento humanístico que otorga la crítica literaria para desarrollar un periodismo cultural de calidad.

2. La mujer en la primera mitad del siglo XIX

El siglo XIX carga con una etiqueta difícil de separar de sus ropajes, pues condiciona gran parte de los ámbitos de aquellas décadas. Estamos hablando de la industrialización y, con ella, todo lo que acarreó posteriormente a niveles económicos, históricos, culturales, científicos... hasta la actualidad. Este siglo queda caracterizado por una época de grandes cambios que comenzarían a fraguarse en la primera mitad. Dicha metamorfosis condujo a la sociedad a nuevos ideales, y es ahora cuando se consolida el movimiento obrero y el verdadero auge de la burguesía, así como las ideologías imperialistas y nacionalistas.

Esta vorágine que causó la industrialización de las ciudades no dejó indiferente a la mujer, pues el cambio en el modelo productivo replanteó la imagen de ellas y sus labores dentro de la sociedad. No solo se alteró su posición cultural, sino también su relación con sus maridos, ya que pasaron de ser sus compañeras de trabajo a plañideras desamparadas. Esas mismas mujeres que habían ayudado a sacar adelante el negocio familiar al mismo tiempo que se ocupaban del cuidado de los niños y el hogar, quedaron relegadas a una función puramente ornamental. Las esposas eran el reflejo de la valía del hombre en esa recién nacida sociedad de mercado. No bastaba con el éxito profesional, había que demostrar el poder mediante los lujos que presumían sus consortes, desde finas sedas, encajes y brocados hasta carruajes despampanantes.

Por otra parte, la industrialización coincide con la ola feminista de mitad de siglo que ya llevaba gestándose varias décadas atrás. Las primeras exigencias fueron el derecho al voto, a la educación y ciertos derechos civiles. Como decíamos, estos cambios fueron de la mano del nacimiento de las grandes ideologías como el socialismo. August Bebel, uno de los fundadores del Partido Socialdemócrata Alemán, dedicó una de sus obras a la relación de estas cuestiones, a la que tituló *La mujer y el socialismo* (1879): “la mujer de la nueva sociedad será plenamente independiente en lo social y lo económico, no estará sometida lo más mínimo a ninguna dominación ni explotación, se enfrentará al hombre como persona libre, igual y dueña de su destino” (Bebel, 1879: 654). Esa transición de la primera a la segunda mitad del siglo XIX traería consigo nuevas tendencias e ideas que volverían a revolucionar el ideal de mujer.

En cambio, este descenso para el género femenino en la escala social se acentuó aún más en las grandes ciudades europeas, especialmente británicas, que habían sido

cunas de la industrialización. Las familias quedaron más expuestas a esa voracidad del mundo mercantil que aquellas que permanecieron en el campo pese al éxodo rural. Por ello, las mujeres campesinas (y esposas de campesinos) no experimentaron una alteración destacable en sus vidas, pues siguieron contribuyendo en el subsistir de sus familias en las tareas agrícolas. Por el contrario, sufrieron mayor pobreza que aquellas que estaban viviendo la industrialización en las ciudades.

Esa obsesión del varón por mostrar a su esposa como la mujer más engalanada fomentó la cosificación femenina y, cada vez más, la retirada de ellas del mundo laboral. Como decimos, ya no eran compañeras de trabajo, sino “herramientas”. Eran la prueba visual de la riqueza y la posición social dentro del mundo de los negocios. Ningún hombre podría llegar a un buen acuerdo financiero si su esposa no mostraba sus mejores alhajas.

Thorstein Veblen (1857-1929), sociólogo y economista estadounidense, explicó esta tendencia con su obra *La teoría de la clase ociosa*. En este ensayo publicado en 1899, Veblen habla de cómo la riqueza o la búsqueda de ella influye en el comportamiento humano. Una vez que el varón ha obtenido suficiente capital, se dedica al ocio y a la demostración pública de ello. Es a lo que este intelectual llamaría “ocio llamativo”. La alta burguesía, o clase ociosa como la denominó el sociólogo, alaba la no productividad para mantener la estratificación social.

En esta teoría de la clase ociosa y el ocio llamativo es importante comprender el papel que juega la mujer, a la que Veblen se refiere como “la forma más antigua de propiedad” (Veblen, 1899: 50) en relación a su estado de servidumbre a los hombres. Los maridos, buscando esa glorificación del ocio de la que hablamos, tenían que asegurarse de que sus esposas vistieran con joyas y prendas delicadas que no les permitieran realizar ninguna actividad laboriosa que no fuera el de quedarse en casa. Semejante a un anuncio de carretera se nos aparece la imagen de los corsés o los opulentos abrigos de piel que impedían cualquier movimiento fatigoso. Incluso los propios sirvientes del amo debían aparentar llevar una vida de ocio, como reflejaban sus guantes de un blanco impoluto. Esto se explica porque se partía de la premisa de que, si la esposa no tenía necesidad de trabajar, era porque su marido poseía una gran fortuna.

Dadas todas las privaciones sociales a las que las mujeres eran sometidas, ¿qué tipo de expectativas podrían tener? Puesto que se les había negado la entrada a ese mundo mercantil al ser consideradas inferiores intelectualmente, la única alternativa posible era

el hogar. Podríamos compararlo a un éxodo de lo público a lo privado, desde donde ejercería como refugio del hombre. Así, el hogar quedaba “concebido como un espacio doméstico, íntimo, sentimentalizado, en contraste con el espacio público masculino, racional, competitivo, agresivo e impersonal” (Golubov, 2012: 13).

Esta abnegación del yo femenino se ha acuñado con el término “ángel del hogar”, una palabra de estética romántica pero que encierra un significado turbio (cuya aplicación práctica leeremos con más detalle en el epígrafe 3.1, “el ángel del hogar”). Se entendía que la virtud del hombre quedaba resguardada por la propia virtud de la mujer, cuyo cometido era salvaguardar el alma masculina. Y precisamente la protegía de esa misma sociedad mercantil que había empujado a las mujeres a un exilio interior, en casa, íntimo. El mundo de los negocios se impregnaba de un aire amoral y destructivo que ensuciaba la pureza del alma de los varones, que solo podía limpiarse con el autosacrificio de su esposa.

2.1. Contexto histórico-literario en España

El nuevo paradigma social también llegó a España en unos momentos de inestabilidad política, por lo que se caracterizaría el siglo XIX en nuestro país. La nobleza y la Iglesia perdieron parte de su poder y tuvieron que compartirlo con esa burguesía que había promovido la industrialización, especialmente durante el reinado de Isabel II. Sin embargo, este proceso de modernización de la maquinaria llegó a España tarde y sin la misma fuerza que en el resto de Europa, por lo que el principal sector económico del país seguiría siendo la agricultura. Continuaron, así, las crisis de desabastecimiento y hambre que adecuaron el terreno para el nacimiento de protestas rurales y los movimientos obreros.

En medio del fragor de la Guerra de Independencia (1808-1814), las Cortes de Cádiz promulgan la primera Constitución española. Esta quedó inoperativa con el retorno de Fernando VII al trono y la recuperación por parte de la Iglesia y la nobleza de sus antiguos privilegios. Tras el Trienio Liberal y la llamada Década Ominosa, el rey muere y España volvería a experimentar una serie de profundos cambios. Primero con la regencia de María Cristina de Borbón y después con la de Espartero, donde se llevaron a cabo las desamortizaciones por las que las tierras quedaban confiscadas y expuestas a subasta por el gobierno. Cumplida la mayoría de edad, Isabel II toma posesión de la corona y se inicia la década moderada de Narváez con la promulgación de la Constitución de 1845.

En cambio, las medidas que fue tomando cada gobierno solo contribuyeron a empeorar las condiciones del campesinado y los obreros y aumentar el clima de hartazgo e indignación. Las desamortizaciones, las visibles desigualdades, la deficiencia de la industrialización y el abuso de la alta esfera de poder, provocaron que las revueltas y huelgas comenzaran a ser más frecuentes hasta que alcanzaron su punto álgido en 1868. Con la Revolución de la Gloriosa, Isabel II es derrocada y huye al exilio.

Siguiendo con esta línea, ¿cómo reflejó la literatura española este torbellino de acontecimientos? Con la evasión de la realidad que les rodeaba. El movimiento romántico optó por buscar la belleza en lo oscuro, en lo misterioso, y creó nuevos géneros literarios como la novela gótica. Los románticos podían encontrar cierta estética en la violencia y en la muerte, lo que explicaría Marinetti un siglo después asegurando que “no hay belleza sino en la lucha. Ninguna obra de arte sin carácter agresivo puede ser considerada una

obra maestra” (Marinetti, 1909: 2). El romanticismo en España también se vinculó al liberalismo de la época y a la exaltación del yo, al mismo tiempo que sus autores se mostraban descontentos con esa misma sociedad burguesa que ensalzaba ese férreo individualismo.

En relación al teatro, que es el género literario que nos atañe por nuestra selección de obras, pese a que aún se seguían aplaudiendo las creaciones del Siglo de Oro, los dramaturgos recibieron una considerable aceptación del público. Es el momento de obras como *Tragedia original en cinco actos* (1801) de María Rosa de Gálvez, *La conjuración de Venecia* (1810) de Francisco Martínez de la Rosa, *Los amantes de Teruel* (1836) de Juan Eugenio Hartzenbusch, *El Trovador* (1836) de Antonio García Gutiérrez y, por supuesto, las que nos ocupan: *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del Duque de Rivas y *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla.

El teatro romántico supuso una ruptura con la tradición dramática, pues se desentendió de las unidades clásicas, los tiempos, los ritmos... Esto supone una prueba más de la rebelión contra lo establecido, ya no solo en los mensajes de las obras, sino también en su propia construcción y estructura. Esta serie de elementos transgresores suscitaban emociones en el público, a las que había que sumar una escenografía tétrica propia del Romanticismo con la representación de cementerios, acantilados, bosques... Es la belleza de lo oscuro y lo lúgubre, de la acción y la espectacularidad que conectaba con los sentimientos más profundos del público.

3. Lectura comparada entre Doña Inés y Doña Leonor

El Duque de Rivas y José Zorrilla. *Don Álvaro o la fuerza del sino* y *Don Juan Tenorio*. 1835 y 1844. En el marco del romanticismo español y con estas dos obras de teatro tan cercanas en el tiempo, muchos han de ser los puntos en común. Y no solo en el argumento o los temas que abordan (el amor, el honor, la muerte, la salvación...), sino también en sus dos personajes femeninos principales: Doña Inés de Ulloa y Doña Leonor de Vargas. Son muchos y muy variados las aristas de la personalidad de estas protagonistas, pero nosotros nos centraremos en tres vías principales que van a conducir esta lectura comparada entre ambas y que son los epígrafes ya mencionados: la figura del ángel del hogar, las relaciones románticas y el trato paterno-filial. Con ello, descubriremos si Doña Leonor y Doña Inés son tan similares como podemos esperar a priori.

A través de un viaje por las aspiraciones y los miedos de cada una de ellas, podremos comprender mejor su figura y su papel dentro de estas obras. Mucho de la personalidad de Doña Inés y Doña Leonor queda reflejado no solo en sus intervenciones, sino también en cómo se refieren los demás personajes a ellas o qué impresión perciben. Partiremos del análisis de fragmentos del *Don Juan Tenorio* y del *Don Álvaro o la fuerza del sino* para este trabajo, apoyándonos en los estudios anteriores de expertos en la materia que nos ayuden a derramar luz sobre las conexiones entre Doña Inés y Doña Leonor.

Pese a que nuestra pretensión es la de estudiar a cada una de ellas sin reducirlas a “la amante de” Don Juan/Don Álvaro, es inevitable apoyarnos en los personajes masculinos de ambas obras para conocer al completo a nuestras protagonistas. Sin embargo, el estudio tratará de enfocarse en la subjetividad (o no) de la figura de Doña Leonor y Doña Inés desde una mirada crítica feminista.

3.1. El ángel del hogar

Así como el ángel Uriel vigilaba que el Edén se mantuviera libre de pecado (obviaremos el desliz de Adán y Eva), la mujer debía velar por la moralidad del alma del hombre. El auge de esta protosociedad de mercado propia de la época alteró la posición cultural de la mujer relegándola al hogar, y no por ello disfrutaron ellas, precisamente, de una vida más cómoda. El hombre quedaba así expuesto a los pecados y los peligros del mundo exterior, por lo que el hogar representaba para él el refugio de aquellos males, una cueva para una presa que se sabe acechada. “La mujer usa su poder moral para contrarrestar la influencia destructiva del mundo de los negocios” (Dijkstra, 1993: 11). Ellas tenían el deber tanto a nivel social como a nivel ético de salvaguardar la integridad del alma de su marido. Sin embargo, es clave que entendamos que esta protección se hacía de forma “pasiva”, es decir, que la honra de él quedaba resguardada por la propia virtud de ella. Julio César ya resumía esto diecinueve siglos antes: “la mujer del César no solo debe ser honrada, sino además parecerlo”.

De esta forma, el hogar, la casa, el mundo interior era el reino y la celda de las mujeres, que no podían aspirar a participar en los asuntos públicos. Se da, así, una contraposición entre hombre y mujer y lo público y lo privado. El hogar es un nido en el que se engendra la propia pureza de la mujer, fuente de alimentación del honor del hombre que, como decimos, es el que queda expuesto a la guerra y al mercado. Sarah Stickney Ellis lo explicaba en *The Women of England: Their Social Duties and Domestic Habits* (1839), obra en la que expone que “la mujer debía celebrar que se le hubiera asignado el papel de salvaguarda de la omnipotente alma del hombre” (Stickney, 1839: 306).

Era tal el nivel de autosacrificio que se exigía al género femenino sobre su propia virtud que rozaba lo eclesiástico, y es que casi es comparable no solo a un ángel del hogar, sino a una monja casera. La abnegación femenina no solo era tentadora, sino también deseable, pues se esperaba que ellas aspiraran a la pureza virginal de una monja, estuvieran desposadas o no. Esta idea puede presentarse bastante contradictoria si tenemos en cuenta la importancia de la maternidad en la época (no se planteaba siquiera la posibilidad de separar los conceptos de mujer y madre), pero si ahondamos un poco, entenderemos que no es realmente así. Y no es que se deseara que la mujer muriera virgen, sino que el ideal era que fuera capaz de tener hijos y conservar esa aura casi sacra que otorga la virginidad. La misión del género femenino era la de ambicionar ser virgen,

madre y esposa, y la única figura histórica que había logrado eso había sido María, la madre de Dios. No es de extrañar que fuera Ella el arquetipo de mujer virtuosa.

Por lo que planteamos podríamos llegar a la conclusión de que el varón es un ser imperfecto que solo puede alcanzar la salvación mediante la influencia femenina, y en parte no erraríamos. No obstante, en el sustrato de cómo se entendía la condición de las féminas hallamos que ellas son realmente el objeto incompleto y, por tanto, no se encontraban capacitadas para participar en esa vida pública de la que hablábamos, ese mundo exterior. A través de la intervención del hombre se podría llegar a desarrollar la fémina, como comprobaremos más adelante con Doña Inés y Doña Leonor, personajes que parecen inseparables de sus parejas masculinas.

Para comprender mejor este concepto de crecimiento usamos la metáfora de la mujer como flor –objeto pasivo que contiene la belleza, la virtud– y el hombre como jardinero –sujeto activo–. No viene mal recordar las palabras del historiador francés Jules Michelet: “Todo lo que una niña necesita saber en la vida podrá aprenderlo estudiando una flor” (Michelet, 1860: 96). No obstante, y sin desviarnos demasiado del tema, resultaría interesante detenernos con la metáfora de la flor y el jardinero y el papel que cada uno desarrolla, pues, como en el *Don Juan* de Zorrilla, es el varón quien “hace cosas” y es la fémina la que recibe las consecuencias de las acciones de él. De hecho, las mujeres “están atadas a su lugar de portadoras de significado, pero no son las hacedoras de ese significado” (Mulvey, 1973: 804). Aquí reside su papel objeto-pasivo de sujetos que no han construido su propio *yo*, sino que les ha sido atribuido por el género masculino.

Doña Inés es la primera protagonista en la que plasmaremos estos atributos de ángel del hogar, que no son más que la abnegación de la mujer. En la escena IX del Acto Segundo del *Don Juan*, Doña Inés y su sirvienta Brígida mantienen una conversación en la que esta última trata de embaucar a la joven para caer en los brazos de Don Juan. Resulta interesante analizar qué metáforas usa la sirvienta para referirse a su ama, pues es clave para comprender la personalidad sumisa de la muchacha. Brígida asegura que Doña Inés “irá como una cordera” (Zorrilla, 1844: 122), haciendo referencia a su carácter inocente y manipulable a manos de Don Juan, su pastor. Esta idea no es muy diferente de la metáfora de la flor y el jardinero, ya que ambas ponen sobre la mesa una relación de servidumbre y dependencia.

Brígida continuará en esa escena comparándola con una “garza enjaulada” (Zorrilla, 1844: 122) y que “tratada desde su infancia/ con cauteloso rigor” (Zorrilla, 1844: 123) se encomendó a su padre y, luego, al convento sin conocer nada más allá. ¿Podía esperar Doña Inés saber algo más? ¿Se hacía siquiera esta pregunta? Probablemente pensó aquello de que todo lo que necesitaba saber en la vida lo encerraba una flor, y no se planteó nada más. Así lo aparenta a lo largo de la obra, pues es un personaje-objeto cuyas dos acciones son (irónicamente) pasivas: ser secuestrada por Don Juan tras sufrir un desmayo y morir. Ambos sucesos son claves para el desarrollo de la obra de Zorrilla. El primero, porque sin el desvanecimiento de la joven, Don Juan no habría podido llevársela a su cortijo y embaucarla; el segundo, porque sin la muerte de Doña Inés (el autosacrificio), Don Juan no habría podido salvar su alma. El punto en común de estas dos premisas es que es un personaje que parece ser creado para el desarrollo de Don Juan y no para el de ella misma. No encontramos una evolución en nuestra protagonista, solo una sumisión absoluta hacia un hombre con el que ha hablado una única vez.

De esta forma, Doña Inés se presenta como el arquetipo de mujer virgen y sumisa (“mansa paloma enseñada en las palmas a comer” [Zorrilla, 1844: 132]) tanto para su padre como para Dios en el convento (“Aquí está Dios”, la dijeron;/ y ella dijo: “Aquí le adoro.”/ “Aquí está el claustro y el coro.”/ Y pensó: “No hay más allá” [Zorrilla, 1844: 123]). Incluso para los encierros pesa esa idea que mencionábamos anteriormente sobre lo público y lo privado, que quedaba relegado a las mujeres. Tanto es así, que Jo Labanyi ya apuntó en *Spanish Culture from Romanticism to the Present: Structures of Feelings* (2019) que a los hombres se les encerraba su cuerpo y a las mujeres su espíritu. En este tipo de obras, los protagonistas masculinos caían en desgracia al ser apresados y encarcelados, mientras que para ellas la reclusión consistía en la clausura del convento. Para Doña Inés, la asimilación de su papel como monja suponía la sentencia antes escrita: no hay más allá.

No obstante, no es solo Doña Inés la que sacrifica su libertad (incluso su vida), pues también lo hará Doña Leonor en su marcha al convento de Hornachuelos para redimirse tras la fuga fallida con Don Álvaro, como leemos en la Escena III de la Jornada Segunda. Aquí también se da esa diferencia entre el encierro público y privado, pues al mismo tiempo que ella decide vivir de clausura con el Padre Guardián, Don Álvaro es apresado tras batirse en duelo y dar muerte a Don Carlos. ¿Cuál es el trasfondo, realmente, de esa búsqueda de la redención por parte de Doña Leonor? “En muchas obras de ficción,

la confesión de la pecadora no solo corresponde al deseo del escritor de respetar los códigos sociales; tiene casi siempre un alcance moralizador y didáctico, y los castigos y humillaciones que puede sufrir la heroína deshonrada deben aleccionar a las lectoras” (Rabaté, 2007: 243). El Duque de Rivas hablaría a través de Doña Leonor para avisar a las lectoras de las consecuencias de no atenerse a ser un ángel del hogar, pues el intento de fuga de los amantes les costará hasta cinco vidas (incluidas las de ellos mismos): el marqués, sus dos hijos Don Alfonso y Don Carlos, Don Álvaro y Doña Leonor.

Es interesante y pertinente detenernos en esta escena tercera, concretamente en un detalle de la acotación: “*Se oirá dentro de la iglesia el órgano y cantar Maitines al coro de frailes, y saldrá como subiendo por la izquierda DOÑA LEONOR, muy fatigada y vestida de hombre, con un gabán de mangas, sombrero gacho y botines*” (Rivas, 1835: 83.) Esta estrategia de vestir a la protagonista con ropa de hombre no es solo un recurso para el desarrollo de la historia y llamar la atención del público, sino también es símbolo de esa salida al exterior. Al colocarse estas vestimentas masculinas, Doña Leonor trata de rehuir la mirada de los otros, sabedora de que “cuando una mujer es mirada, es reducida a objeto” (Kirkpatrick, 1989: 120). Por supuesto, no hace falta aclarar que no hablamos de una mirada literal. Es más, hasta en dos ocasiones se despojará de su ropa femenina: la primera ocasión es en la posada de Hornachuelos; la segunda, cuando viste el hábito franciscano en el convento tras ser acogida por el Padre Guardián. Por tanto, supone la demostración visual de la huida de su casa –lo privado– al mundo exterior –lo público–.

Doña Leonor entiende que la única forma de subsanar la deshonra que ha causado a su familia es con la penitencia en aquel convento. Si su vida no va a ser entregada al matrimonio con Don Álvaro, entonces recurrirá a la clausura, la única alternativa al casamiento. Es otro ejemplo de las escasas posibilidades con las que contaba la mujer de la época y que Fernán Caballero plasma en *La Gaviota* cuando la tía María se dirige a Marisalada: “*¿No quieres ser ni carne ni pescado? ¡No he oído otra! La mujer, hija mía, o es de Dios o es del hombre; si no, no cumple con su vocación, ni con la de arriba ni con la de abajo.*” (Caballero, 1849: 139). O Dios o el hombre, uno de los dos para cumplir con la obligación. No variaba mucho elegir uno u otra, pues a la esposa del varón y a la esposa de Cristo se les exigía el mismo nivel de castidad y pureza que mencionábamos al principio del presente apartado.

A diferencia de Doña Inés –que parece ser incapaz de romper la idealización que tiene de su amado incluso ya muerta–, Doña Leonor llega a reprochar actitudes de Don

Álvaro. Esta queja manifestada fractura la idea de ángel del hogar que cabe esperar de ella. No es banal señalar que es capaz de mostrar su propio resentimiento: “¿Y huye el impío? ¿Y huye el ingrato? ¿Y huye y me abandona?” (Rivas, 1835: 84).

Otro atisbo de “rebeldía” de Doña Leonor que rompe con el esquema esperado de ángel del hogar es ese ápice de duda que se presenta de forma constante en la obra. ¿Acaso eso significa que la duda es igual a libertad o insurrección contra la estructura patriarcal? No necesariamente, pero el simple hecho de no obedecer a ciegas a su padre (la autoridad para ella, la personificación de la norma) ya es una señal de una indomabilidad, por muy tímida que sea. Pese a que retomaremos con más profundidad esta complicada relación paterno-filial con ambas protagonistas, es oportuno realizar un breve sobrevuelo de esta lucha interna de Doña Leonor, entre la duda y el deber de la obediencia. La joven está decidida a que su obligación para redimir su pecado y la muerte de su padre es retirarse a la vida en el convento (“no puedo ya dilatarlo más” [Rivas, 1835: 85]), pero la indecisión vuelve a apoderarse de ella (“¿qué dudo?, pues, ¿qué dudo?” [Rivas, 1835: 85]). El titubeo y la inseguridad componen uno de los pilares de la personalidad de Doña Leonor, quien, por culpa de esas vacilaciones, no logra escapar a tiempo con Don Álvaro antes de la tragedia. Sin embargo, el personaje evoluciona a medida que habla con el Padre Guardián a quien asegura ir “resuelta”, despejando todo recelo con frases como: “mi resolución es firme; / mi voto, inmutable y fijo” (Rivas, 1835: 96). Hasta en dos ocasiones repetiría el adjetivo “inmutable”. Insistimos, pues, en que Doña Leonor, pese a no romper completamente con lo establecido, exhibe una conducta que fractura ese armatoste aparentemente inquebrantable de la idea de ángel del hogar.

Una vez analizadas a Doña Inés y Doña Leonor desde este primer parámetro al que hemos llamado “ángel del hogar”, procederemos a comparar ambos personajes con sus similitudes y diferencias. La gran semejanza entre las dos es el uso del convento como refugio espiritual, casi rozando la categoría de “lo privado de lo privado”. Mientras Doña Inés está dispuesta a tomar los votos monásticos de clausura, Doña Leonor aspira a vivir cual ermitaño en el convento de Hornachuelos. Al no contar con la opción del matrimonio (una por la oposición del padre y otra por la fuga de su amante tras el asesinato), la única alternativa que les queda es el casamiento con Dios. Así queda latente esa preocupación de las dos protagonistas por el honor de la familia y que pretenden velar mediante su autosacrificio.

No obstante, en este primer apartado del ángel del hogar, hemos de reconocer que son más los puntos que separan a Doña Leonor y Doña Inés que los que las unen. El ejemplo más claro es el propio lenguaje con el que hablan o, incluso, con el que se refieren a ellas. Recordemos ese símil que hacía Brígida con su ama con una garza enjaulada y una cordera. Nada que ver con la rabia que expresa Doña Leonor hacia su amante, a quien llega a maldecir.

El segundo punto de diferencia entre las dos es su propia actitud. Mientras que la de Zorrilla es pasiva y casi inactiva, la del Duque de Rivas toma sus propias decisiones. Ya decíamos que el rol de Doña Inés se reducía a desmayarse, ser secuestrada, hablar brevemente con Don Juan –engañada– y morir. En contraposición, Doña Leonor es capaz de idear el plan de huida con Don Álvaro y, vestida de hombre, marchar hacia Hornachuelos para vivir en un convento.

3.2. Sobre el amor y la fatalidad

Una vez que nos hemos insertado en esta primera mitad del decimonónico y asimilado el paradigma de mujer propio de la época, cabe preguntarse cómo se relacionaban ellas con el mundo y, particularmente, con los hombres. En este epígrafe lo analizaremos partiendo de las relaciones románticas y sin abandonar a nuestras protagonistas, Doña Inés de Ulloa y Doña Leonor de Vargas.

Recuperamos fugazmente la idea del “ángel del hogar” para señalar que esta condición de la mujer era algo que ella asumía, pero que al mismo tiempo influía en sus relaciones con los varones. Es decir, el hombre era consciente del valor simbólico de la abnegación de la fémina, lo que, como apuntábamos, la hacía aún más deseable. Solo hay que leer cómo Don Juan Tenorio se apuesta con Don Luis Mejía que será capaz de seducir a una novicia:

LUIS. Solo una os falta en justicia.

JUAN. ¿Me la podéis señalar?

LUIS. Sí, por cierto: una novicia
que esté para profesar.

JUAN. ¡Bah! Pues yo os complaceré
doblemente (...)

(Zorrilla, 1844: 99)

Ante esta evidente desigualdad, los hombres no buscaban en sus esposas únicamente una amante obediente, sino una pieza que terminara de complementarles por aquella idea de que eran seres imperfectos. Es decir, que “lo que el varón de mediados del XIX deseaba por encima de todo era una mujer que no solo fuese la salvaguarda de su alma sino que, de hecho, le ofreciese su propio ser, pusiese toda su alma en esa tarea, una mujer que sería una mera prolongación de sí mismo, que se dejase absorber completamente por él” (Dijkstra, 1993: 20). Es esta idea de la que hablábamos anteriormente de la mujer como una extensión del varón, mediante la cual ellos pueden relacionarse con otros hombres en la esfera social. El varón no podía acreditar sus logros sin una mujer que fuera una prueba viviente de su éxito.

Resulta fundamental partir de la idea anterior si queremos comprender la relación entre Don Juan y Doña Inés, en la que se produce una salvación ¿mutua? En la obra,

Zorrilla muestra tímidamente el planteamiento de que realmente él ha sido quien ha salvado a la muchacha de una vida de sacrificio en el convento sin poder experimentar nada más allá de aquellos muros, pues desde la juventud había sido encerrada en aquella celda con el fin de custodiar la honra del apellido Ulloa. Y, además, decimos que se trata de una salvación mutua porque, como ya sabemos, es en la última escena cuando a través de Doña Inés ya fallecida, Don Juan logra asegurar la integridad de su alma. Podríamos pensar que él la salva a ella del mundo terrenal (pese a que las obligaciones de la novicia son divinas), y ella lo salva a él para el mundo celestial. “La muerte se convirtió en el último sacrificio del ser de una mujer a los varones para quienes había nacido para servir” (Dijkstra, 1993: 29).

En el Acto Tercero entre las escenas III y IV, tras la visita de la abadesa a la celda de Doña Inés, esta confiesa que otras noches había disfrutado cuando se le hablaba de cómo iba a ser su vida una vez que tomara los hábitos, una vida de recogimiento espiritual y servicio a Dios. No obstante, ella misma termina por reconocer que, una vez que sabe de la existencia de Don Juan, oye “distraída” a la abadesa. Esto refuerza nuestra premisa de que Doña Inés encuentra en Don Juan su excusa para huir pese a que sea consciente de que fugarse con él es peligroso (“en mi alma engendró este anhelo fatal” [Zorrilla, 1844: 141]). Al final, termina fuera del convento y en la casa de Don Juan tras ser secuestrada por él, aunque no sabemos si ella le hubiera seguido por propia voluntad.

En esta relación amorosa entre Doña Inés y Don Juan se puede apreciar desde sus orígenes la predisposición de ella a ser cortejada. Esta voluntad de la protagonista a ser agasajada se manifiesta en la inverosimilitud de los sentimientos de Doña Inés, pues resulta dudosa la intensidad del amor hacia un hombre que solo conoce de oídas. “El número de veces que los amantes se ven en estas obras es extraordinariamente limitado, pues su amor no se basa en el reconocimiento, sino en su falta” (Labanyi, 2019: 30). En la obra de Rivas cierto es que apenas tienen un par de encuentros los protagonistas, pero cuentan con una historia previa. Sin embargo, en el caso del *Don Juan*, reiteramos que solo coinciden en dos ocasiones: una declaración de amor en el cortijo de él y, años más tarde, en el cementerio con Doña Inés como fantasma. Por tanto, ¿cómo explicamos esa intensidad por la que incluso llega la protagonista a desmayarse “de amor”? Por esa predisposición, ese autoconvencimiento que no es más que una ilusión como la que explicaba Roland Jaccard en *L’amour en miettes*: “La primera mujer que amé se llamaba Maya. Sabía que maya significaba en sánscrito ilusión y que la madre de Buda llevaba

este nombre. ¿Acaso la amé por esto?” (Jaccard, 1980: 33). ¿Acaso ama Doña Inés a Don Juan por ser –muy probablemente– el único hombre con el que ha tenido contacto en sus últimos años más allá de su padre? ¿Habría actuado de igual forma con cualquier otro joven apuesto y tunante?

Realmente no es hasta el Acto Cuarto, escena III, cuando Don Juan y Doña Inés mantienen una conversación (la primera apenas fueron unos balbuceos antes de que ella desfalleciera). Esta es su primera y última conversación (al menos, estando vivos ambos) y ella no puede más que entregarse a él, pues como decíamos antes, debe amarlo como si no existiera otra posibilidad: “¿Y qué he de hacer, ¡ay de mí!/, sino caer en vuestros brazos,/ Don Juan Tenorio/ si el corazón en pedazos/ me vais robando de aquí?/ No, don Juan, en poder mío/ resistirte no está ya:/ yo voy a ti, como va/ sorbido al mar ese río” (Zorrilla, 1844: 159). Es más, incluso sabiendo que es el asesino de su padre, ella es incapaz de condenarlo, como leemos en la Escena XI del Acto Cuarto:

TODOS: ¡Justicia por doña Inés!

INÉS: Pero no contra don Juan.

(Zorrilla, 1844: 173).

Tal es la intensidad que el único camino que no fuera el amor sería la muerte (“o arráncame el corazón/ o ámame, porque te adoro” [Zorrilla, 1844: 160]), lo que ocurriría en el desenlace de la obra.

Pasando al drama del Duque de Rivas que también nos atañe, el amor entre Doña Leonor y Don Álvaro muestra diferencias con el de los personajes de Zorrilla desde el origen. De hecho, su relación comienza in *media res* y ni siquiera sabemos cómo se conocieron, aunque no resulta relevante en el transcurso de la obra. Aunque son diversas las teorías de los estudiosos sobre los verdaderos sentimientos de Doña Leonor hacia Don Álvaro, nosotros nos centraremos en dos líneas diferentes pero que pueden ser complementarias al mismo tiempo.

La primera corriente que vamos a seguir es la que sostiene que ambos protagonistas no se profesan un “amor verdadero”. Doña Leonor es construida como una joven de clase alta y malcriada que se encapricha por Don Álvaro, el indiano de orígenes desconocidos que representa para ella y su sociedad “lo prohibido”, la manzana del árbol del conocimiento. Su carácter voluble le lleva a jugar con el pecado por pura

diversión, a seducir y ser seducida. Si bien ella ha sido copartícipe con Don Álvaro del plan de huida (se refiere a este como “mi proyecto” [Rivas, 1835: 58]), se arrepiente una vez que él aparece. En este momento en el que a ella le falta determinación, Don Álvaro cae rápidamente en el insulto (“hechicera, engañosa, pérfida” [Rivas, 1835: 67]) y Doña Leonor se retracta asegurándole que le adora. No obstante, cuando son descubiertos, es él quien “la arrastra hacia el balcón” (Rivas, 1835: 71), por lo que, partiendo de ese verbo, entendemos que es contra la voluntad de ella.

Sin embargo, pese a que esta teoría se sustenta con cierto fundamento, ¿abandonaría realmente Doña Leonor su hogar por un capricho? Ella misma admite que está dispuesta a rechazar todo lo que se espera de ella como mujer para fugarse con su amante: “por él mi casa, mi familia (...), voy a abandonar” (Rivas, 1835: 59). Y no es que apreciemos una relación fría entre el marqués de Calatrava y su hija, pues ella adora a su padre e incluso se siente querida por él. Puesto que es conveniente e interesante, retomaremos la relación paterno-filial en el siguiente epígrafe.

Este cuestionamiento de los verdaderos sentimientos de la protagonista nos conduce a la segunda teoría: Doña Leonor ve en Don Álvaro un igual ya que ambos se encuentran en situaciones de inferioridad social. Ella, por ser mujer; él, por extranjero de raíces dudosas. Como mujer, Doña Leonor se siente en un escalón inferior respecto a su padre y sus hermanos, como se aprecia en la escena V de la Jornada Primera por las conversaciones que mantienen padre e hija cuando él intenta animarla anunciándole que sus hermanos obtendrán un permiso para volver a casa, pero ella no se siente satisfecha (“¿Qué más puedo anhelar yo?” [Rivas, 1835: 53]). Probablemente esa similitud de colocación en la escala social influya en las relaciones de los jóvenes amantes, que pueden sentirse comprendidos mutuamente.

Además, Doña Leonor puede encontrar en Don Álvaro lo que ella anhela para sí misma y viceversa. El indiano no está atado a una autoridad paterna (pues no conocen sus orígenes) ni sigue las normas convencionales de la sociedad (por su extranjería). Es probable que Doña Leonor se sienta atraída por Don Álvaro por estos supuestos e idealizados aires de libertad que simbolizan todo lo que ella aspira a poseer.

Lo que parece claro que comparten ambas relaciones románticas son el breve tiempo que pasan juntos, la imposibilidad de su amor y el desenlace que acaba en fatalidad. No insistiremos en el concepto de los momentos que comparten pues queda de

sobra mencionado, pero sí en esos obstáculos que se imponen entre las dos parejas, que no son más que problemas de clase. Pese a que Don Juan es un truhan (lejos está de ser un señor), Don Álvaro sí que pertenece a la nobleza al ser hijo de una princesa inca y del virrey de Lima. Sin embargo, su condición de extranjero aventaja la de caballero, por lo que el marqués de Calatrava no permitiría el casamiento con su hija.

Pese a que las resoluciones funestas, hemos dicho, son uno de los puntos semejantes entre las parejas de Zorrilla y Rivas, supone también otra de las grandes diferencias. Quizás la de Zorrilla se escribe de forma menos dramática que la de Rivas, pues describe el fallecimiento de Doña Inés con cierta estética y regocijo: “¡Por Dios,/ que dormida la creí!/ La muerte fue tan piadosa/ con su cándida hermosura/ que la envió con la frescura/ y las tintas de la rosa” (Zorrilla, 1844: 182). Incluso la muerte de Don Juan se envuelve con una sábana de misticismo romántico narrada por Doña Inés: “La voluntad de Dios es:/ de mi alma con la amargura/ purifiqué su alma impura,/ y Dios concedió a mi afán/ la salvación de don Juan/ al pie de la sepultura” (Zorrilla, 1844: 218). No obstante, el final de Don Álvaro y Doña Leonor es bien diferente, pues ella muere asesinada por su propio hermano y él se suicida precipitándose por los riscos. Mientras que Don Juan alcanza la salvación gracias a su amada, Doña Leonor y Don Álvaro mueren condenados. De esta manera, el suicidio del indiano puede entenderse como una resignación, la rendición ante la imposibilidad de luchar contra la fuerza del sino. Ambos amantes terminan muriendo sin lograr salvar ni su alma ni su honra.

3.3. En el nombre del Padre

A primera vista, las relaciones de Doña Inés y Doña Leonor con sus respectivos padres pueden presentarse con bastante similitud si las simplificamos a la imagen de autoridad-obediencia, pero es algo más complejo. No podemos reducir la relación paterno-filial a este concepto con las obras de *Don Juan Tenorio* y *Don Álvaro o la fuerza del sino* porque las dos hijas desobedecen a sus padres en cierta medida. La del comendador abandona el convento donde su padre la había encerrado –aunque engañada, cierto es– y la hija del marqués se insubordina ante las prohibiciones de verse con su amado. Es conveniente barajar en las relaciones entre estos tipos de protagonistas dos valores intangibles, el amor y el honor, por lo que este epígrafe no podría comprenderse sin el anterior, y viceversa.

Stephen Hart lee los argumentos de las obras románticas españolas como “la confrontación del héroe con el padre de su amante”, lo que conduce al refuerzo de la autoridad paterna y la tiranía contra su hija (Hart, 1992: 11-12). En estas dos obras, la intensificación de la potestad de Don Gonzalo de Ulloa y del marqués de Calatrava desembocaría en la muerte de ambos a manos del héroe. Sin embargo, ¿por qué se produce esta reacción en la figura paterna? ¿Temen convertirse en el león viejo de la manada que queda apartado por uno más joven y fuerte? ¿Todo se reduce, pues, a una contienda de orgullo masculino sobre la posesión de la fémina? Siguiendo a Jo Labanyi, “el hombre puede reafirmar su individualidad devaluando lo femenino y rechazando el reconocimiento de su hija” (Labanyi, 2019: 29). Si el padre (de cuya masculinidad depende la repudiación de la feminidad) rechaza la propia individualidad de su hija, esta busca la identificación con la madre.

A pesar de lo anterior, es bastante habitual en las obras románticas que la madre de la joven haya fallecido, como ocurre en el *Don Juan* y en el *Don Álvaro*. Así, la orfandad materna empuja a la muchacha a idealizar la figura de su madre. Este es el caso de Doña Leonor, quien lo expresa en la Escena VI de la Jornada Primera: “Más dulce mi suerte fuera/ si aún me viviera mi madre” (Rivas, 1835: 57). No obstante, como hemos apuntado, se trata de una imagen irreal y construida de manera artificial, pues su sirvienta Curra (que no está sometida a tal idealización) se lo niega: “¿Si viviera la señora?/ Usted está delirante./ Más vana que señor era;/ señor, al cabo es un ángel./ ¡Pero ella!... Un genio tenía/ y un copete... Dios nos guarde” (Rivas, 1835: 57).

Sabiendo esto, si la joven se encuentra con el rechazo de su individualidad por parte de su padre y su madre ha fallecido, ¿qué camino le queda para el desarrollo de su personalidad? No es otro más que la figura del héroe, quien representa la exaltación del yo, como podría ser un Don Juan o un Don Álvaro. Por el contrario, ellos tienden a convertir a sus amadas en objetos idealizados. En la última escena del *Don Álvaro*, cuando reconoce a su amada en los hábitos franciscanos, este se refiere a ella como “imagen dorada” (Rivas, 1835: 188). Don Juan preferiría comparar a Doña Inés con el reino animal: “paloma mía, gacela mía” (Zorrilla, 1844: 157-158).

Nos apoyaremos en una de las reflexiones más conocidas de Hegel (1770-1831) para comprender la relación paterno-filial de las protagonistas: la lucha de las autoconciencias contrapuestas o la dialéctica del amo y el esclavo. Este razonamiento, explicado en la obra *Fenomenología del espíritu* (1807), defiende que para que un ser autoconsciente exista, necesita la interacción con otras mentes y, sobre todo, el reconocimiento del otro. En otras palabras, existimos porque los demás saben que existimos y son capaces de reconocernos. El conflicto aparece cuando dos mentes con ideas diferentes sobre el mundo chocan, y se produce una disputa para ver cuál es la mente que prevalece, cuál se someterá al reconocimiento de la otra. Como la muerte no es una buena solución (pues la mente vencedora quedaría sin ser reconocida), Hegel opta por la relación amo-esclavo. La mente que valore más la libertad que la vida será el amo; mientras que la mente que valore más la vida, será el esclavo. Partiendo de esta premisa, el filósofo razona que el esclavo renuncia a su propio deseo para satisfacer la dominación de su amo, que solo se constituye cuando es aceptado por el esclavo. Si el esclavo no reconociera a su dueño, este no podría avasallar a nadie. Si el amo no reconoce en su esclavo la condición de servidumbre, este tampoco se subordinaría ante él. Es decir, que el amo no es completamente libre tampoco, porque depende del reconocimiento y el sometimiento del esclavo para poder existir.

Realizado este fugaz sobrevuelo sobre uno de los razonamientos más complejos (y apasionantes) de Friedrich Hegel, podemos encontrar aspectos de esta dialéctica reflejados en las relaciones paterno-filiales de nuestras protagonistas. La más evidente es la de Doña Inés y Don Gonzalo de Ulloa, en quienes se cumple de forma paradigmática. La joven ni siquiera se plantea la posibilidad de rebelarse ante su padre, a quien le profesa sumisión absoluta. Es por ello que Francisco La Rubia-Prado afirma que “aquellos que no experimentan un reconocimiento adecuado por parte de los demás o de la sociedad

tendrán más problemas aceptándose a sí mismos y para considerar como válido su proyecto existencial” (La Rubia-Prado, 2021: 42).

Observamos esta relación hegeliana en la Escena II del Acto Cuarto. En cuanto Brígida explica a Doña Inés por qué están en la hacienda de Don Juan, esta no hace más preguntas. Solo le urge salir inmediatamente y volver junto a su amo, su padre: “Pero... ¡en su casa...! ¡Oh! Al punto/ salgamos de ella..., yo tengo/ la de mi padre” (Zorrilla, 1844: 153). Incluso lo repite cuando aparece Don Juan en la alcoba y le pide que se quede: “Señor,/ sabiendo ya el accidente/ del fuego, estará impaciente/ por su hija el comendador” (Zorrilla, 1844: 157). Impaciente como un pastor preocupado porque se le ha descarriado una de sus ovejas y el lobo anda cerca acechando.

Pero aún no hemos acabado con Hegel y la aplicación de su dialéctica en nuestras protagonistas. El filósofo añade que, debido a que el esclavo trabaja por sí mismo, puede alcanzar el estado de la autoconciencia, o sea, darse cuenta de que existe por derecho propio. Por tanto, puede rebelarse contra su amo. Es lo que sucede en la obra del Duque de Rivas con Doña Leonor, a quien le correspondería un papel de esclava, y su padre, que según el pensamiento patriarcal debería actuar como amo; y pese a ello, los roles se ven ligeramente alterados.

Es atrevido afirmar que el autor anula el papel de esclava de la joven, pero sí es cierto que apunta a esa dirección ya que Doña Leonor aspira a reconocerse como sujeto y no como objeto, algo que Doña Inés jamás se planteó. Esta ambición de libertad en contraposición de vida –entiéndase según lo explicado por Hegel– la leemos en Doña Leonor cuando su padre le pregunta si no desea que a sus hermanos les den permiso para poder abrazarlos, a lo que ella responde con un contundente: “¡Pues no!/ ¿Qué más puedo anhelar yo?” (Rivas, 1835: 53). Esta clara exaltación y reivindicación del yo supone un atisbo de consecución de la autoconciencia que, por muy sutil que sea, sigue siendo superior al de Doña Inés.

Otro elemento a destacar en las relaciones padre-hija de las obras de Zorrilla y Rivas es que, tanto Don Gonzalo de Ulloa como el marqués de Calatrava, adoran a su hijas, Doña Inés y Doña Leonor, respectivamente. En el caso de Ulloa, no podemos saber con exactitud si lo que realmente le importa es la honra de su familia o que su hija no se despose con un granuja como Don Juan. El comendador, que ha escuchado todas las fechorías y aventuras del otro, no puede más que enfrentarse a él: “mas desde hoy/ no

penséis en doña Inés./ Porque antes que consentir/ en que case con vos,/ el sepulcro ¡juro a Dios!./ por mi mano la he de abrir” (Zorrilla, 1844: 101). Sea lo que fuere, por la honra del apellido Ulloa o por la felicidad de su hija, no podemos negar al comendador de Calatrava su preocupación por escuchar sobre las andanzas de Don Juan antes de permitir la boda.

En el caso del *Don Álvaro*, se aprecia con más facilidad el cariño que se profesan mutuamente. El marqués le dedica palabras llenas de afecto a Doña Leonor, tales como “mi amor, mi consuelo, mi esperanza, mi alegría” (Rivas, 1835: 53), e incluso se preocupa por su bienestar. La abraza y la anima a que pida algún lujo a sus hermanos, que viven fuera. Es más, hasta reconoce su obediencia y le promete que él mismo le recompensará actuando con diligencia. Como decimos, el cariño es mutuo (Doña Leonor se refiere a él como “padre amado”) y ella misma se sabe querida, aunque no comprende por qué no permite su relación con el indiano, motivo de su felicidad: “¿cómo quien tanto me quiere / puede tan cruel mostrarse?” (Rivas, 1835: 57). De hecho, si la relación no fuera óptima entre ambos, quizás ella no habría tenido tanto reparo en el momento de huir y su plan no hubiera fallado.

Sin embargo, ¿lo que siente el marqués hacia su hija es un cariño verdadero? Parece ser que no, pues rechaza la subjetividad e independencia de Doña Leonor de casarse con quien ella quiera. Labanyi explica que “esta adoración convierte a la hija en un sustituto semi-idealizado de la esposa muerta” (Labanyi, 2019: 29). Lo podemos encontrar tanto en Zorrilla como en Rivas, aunque en la obra de este último resulta paradigmático, pues plasma a la perfección esta idea a través del marqués: “Sabes que el ídolo eres/ de tu padre (...) ¿quién mejor/ sabrá lo que te conviene/ que un tierno padre, que tiene/ por ti el delirio mayor?” (Rivas, 1835: 54-55). Es interesante fijarnos en dos palabras clave: ídolo y delirio. Ídolo, como una divinidad a la que se adora, y delirio, una excitación desmesurada.

Puesto que nos hemos colado en la intimidad del hogar de Doña Inés y Doña Leonor para observar la relación con sus padres, es acertado concluir que no existen grandes diferencias entre las dos. Las dos muchachas, educadas bajo una sombra proyectada de rectitud, obedecen a sus progenitores sin presentar demasiada resistencia. Aunque comienza a ser habitual hacer matices con el personaje de Doña Leonor, que no se ajusta perfectamente a la actitud que se espera de ella de ángel del hogar.

Otro de los puntos compartidos es que, tanto la hija del marqués como la del comendador, sufren un reniego de su propia individualidad fruto de la reafirmación de su padre. Pese a que esta consolidación parte como reacción al personaje del héroe, resulta irónico, pues logra todo lo contrario: que la hija busque con mayor ahínco estar con su amado.

4. Conclusiones

Durante el transcurso de este viaje a la intimidad del hogar de Doña Inés y Doña Leonor, sus idilios fatídicos y luchas internas, nos hemos topado contra la imposibilidad de separar a los personajes femeninos de su relación con los masculinos. Su personalidad, su carácter y las (pocas) decisiones que toman quedan totalmente condicionadas por las acciones de una figura varonil, ya sea el padre o el amante. Esto significa que para que Doña Inés sea el paradigma de mujer sumisa y entregada, debe existir alguien –Don Juan– a quien obedecer. Y para que Doña Leonor sienta la necesidad de redimir su pecado, el peso de la honra familiar –padre y hermanos– debe estar plasmado en la obra. No se entiende la figura de ambas si las aislamos de su contexto histórico-social y de sus relaciones humanas, que terminan por arrastrar las actuaciones de Doña Inés y Doña Leonor.

A pesar de que encontramos matices en el comportamiento de las protagonistas que no se ajustan completamente a lo que la sociedad espera de ellas, estos no son más que pequeños hilos que no llegan a tejer una red lo suficientemente resistente como para soportar palabras como “independencia” o “empoderamiento”. Con la de Zorrilla ni siquiera cabe el planteamiento, pues queda demostrado que su carácter es semejante al de un cordero. El único atisbo de “rebeldía” es la autoconfesión de que ya no se siente atraída por el pensamiento de tomar los votos tras su conversación con la abadesa. Pero ahí queda, en palabras pronunciadas en la clandestinidad y la cómoda seguridad que otorga encontrarse a solas. Es más, incluso con Doña Leonor pecaríamos de osadía si quisiéramos llamarla “empoderada”. Que sea más atrevida que Doña Inés no significa que llegue a ser una mujer insumisa, pues la acechan constantemente las dudas y se condena a sí misma a una vida de clausura en el convento de Hornachuelos junto con el Padre Guardián. Aunque hemos de reconocer su valentía por urdir un plan de fuga con Don Álvaro y engañar a los propietarios del mesón vestida de hombre, Doña Leonor no termina de despegarse del ideal de mujer que se espera de ella.

Mujeres castas, hijas obedientes, amantes sacrificadas, fieles temerosas de Dios... Doña Inés y Doña Leonor desempeñan el papel de mujer de primera mitad del siglo XIX. No es que solo fuera lo deseable, sino lo único pensable. No existía la concepción de que la mujer pudiera ser de otra forma, y menos que se representara de otra manera en la literatura romántica española de la época. Por ello, tanto la protagonista del *Don Juan Tenorio* como la del *Don Álvaro o la fuerza del sino*, cumplen las expectativas que se tienen de ellas.

Sin embargo, ¿qué esperaban ellas? ¿A qué podían aspirar? O, mejor dicho, ¿podían aspirar algo? Doña Inés y Doña Leonor eran conscientes de sus limitaciones como mujer al estar sujetas a la tiranía de sus padres, pero eso no las hacía desear menos. Las dos exponen sus deseos y sus preocupaciones a sus sirvientas, Brígida y Curra, o lo confiesan a sí mismas en voz alta. Por tanto, el saberse privadas de libertad no acota sus pensamientos ni sus anhelos, y esto es algo que comparten las dos. Doña Leonor expresa su deseo de huir con Don Álvaro tanto a él mismo como a Curra y, más tarde, expone su voluntad de vivir retirada de la sociedad en el convento donde ansía lograr la redención. Es una mujer con proyectos y esperanzas que va moldeando según las circunstancias, y que demuestra empeño por lograr sus propósitos. Leemos voluntad en ella. Mientras tanto, pese a la conocida pasividad de Doña Inés, ella también ambiciona situaciones y se queja de otras. Como hemos apuntado, manifiesta su incomodidad por la clausura y su amor desmedido por Don Juan –a quien le confiesa que ya le es imposible resistirse–, al que es incapaz de culpar pese a que es el responsable de la muerte de su padre, Don Gonzalo de Ulloa.

Otro punto con el que nos hemos familiarizado a lo largo del presente trabajo es con la pasividad de estos personajes. Resulta más sencillo sentenciarlo con la de José Zorrilla, que da numerosas muestras de dejarse llevar como aquella brizna de hierba de la que nos hablaba Lorca. La cordera, la paloma enseñada a comer en las manos, la garza enjaulada, el ángel de amor... Es la mujer abnegada de la literatura romántica española por antonomasia, espejo en el que mirarse las mujeres de la primera mitad del decimonónico. Construida para ser tan casta y pura como la virgen María y tan deseable como para ser la perdición –realmente, salvación– de Don Juan.

El origen de una vuelta de tuerca en la figura femenina del siglo XIX comienza a fraguarse en la obra del Duque de Rivas. Pese a ser escrita nueve años antes que el *Don Juan Tenorio*, *Don Álvaro o la fuerza del sino* enseña actitudes en su protagonista femenina que no encontramos en la de Zorrilla. En Doña Leonor se siembra, aunque no termine de germinar, la semilla de la insumisión. Pese a que no podemos despojarla de la indecisión que la caracteriza, hemos de reconocerle que esas mismas dudas ya son prueba de una contestación a la masculinidad hegemónica. Ni los dogmáticos ni los conformistas se plantean vías para cambiar su *statu quo*, por lo que la duda representa en Doña Leonor el inicio de un cambio de paradigma que comenzaría a desarrollarse en la segunda mitad del siglo, coincidiendo con la consolidación de la primera ola feminista en 1848. Así,

Doña Leonor resulta ser un personaje complicado de catalogar por sus diversos vértices, difícil de sentenciar.

Si hay algo que sí podemos atrevernos a afirmar es que no podemos aventurarnos a valorar a dos personajes y querer estar en lo cierto si no nos detenemos a comprenderlos. Hemos de bucear en su construcción individual, sus relaciones familiares y amorosas, sus miedos y aspiraciones para comprender no solo el desarrollo de la obra, sino el porqué de sus acciones. Muchos campos pueden quedar soterrados si no analizamos las obras con la voluntad de querer comprender mejor a las protagonistas femeninas, mirarlas desde su óptica sin caer en la premisa fácil de que están escritas como objetos que permiten el desarrollo del héroe masculino.

Es responsabilidad del periodismo cultural ofrecer a la sociedad análisis literarios fundamentados, pues de no ser así, las obras quedarían expuestas a lecturas superficiales de las que no podríamos extraer mucho más allá de lo básico. A través de una mirada más profunda de los personajes, el periodista cultural puede entender mejor el contexto histórico-social y viceversa. Cada tópico, cada excepción, cada subpunto se encuentra en el propio personaje, en lo que dice y en lo que no, en qué esperan que sea y qué aspira a ser. Tan simple y tan complicado como leer bien.

5. Bibliografía

- Bebel, A. (2017). *La mujer y el socialismo*. Akal. [1879]
- Caballero, F. (2006). *La Gaviota*. Ediciones Cátedra. [1849]
- Dijkstra, B. (1993). *Ídolos de perversidad*. Debate.
- Golubov, N. (2012). *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*.
Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hart, S. (1992). *The other scene: Psychoanalytic Readings in Modern Spanish and Latin-American Literature*. University of Colorado.
- Hegel, G. F. (Ed.). (2010). Autonomía y dependencia de la Autoconciencia: Dominio y Servidumbre. En *Fenomenología del espíritu* (pp. 9–37). Abada. [1807]
- Jaccard, R. (1980). L'amour en miettes. *Magazine Littéraire*, 163. (p. 33)
- Kirkpatrick, S. (2017). Constituting the Subject: Race, Gender, and Nation in the Early Nineteenth Century. En *Culture and the State in Spain: 1550–1850* (pp. 225–251). Routledge.
- La Rubia-Prado, F. (Ed.). (2021). La tragedia romántica: Don Álvaro o la fuerza del sino entre Hegel y Freud. En *Huellas de lo trágico en la cultura española moderna* (Vol. 27, pp. 38–54). Hispanic Issues series.
- Labanyi, J. (2019). *Spanish culture from Romanticism to the Present: Structures of Feeling*. Legenda.
- Marinetti, F. T. (2010). *Manifiesto futurista*. Ediciones del Cotal. [1909]
- Michelet, J. (2011). *La femme*. Nabu Press. [1859]
- Mulvey, L. (2008). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. GRIN Publishing. [1975]
- Rabaté, C. (2017). *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833–1868)*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rivas. (2018). *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Ediciones Cátedra. [1835]

Stickney, S. (2012). *The Women of England; Their Social Duties, and Domestic Habits*.

Ulan Press. [1838]

Veblen, T. (2014). *La teoría de la clase ociosa*. Alianza Editorial. [1899]

Zorrilla, J. (2006). *Don Juan Tenorio*. Ediciones Cátedra. [1844]