

**LA CADENA ROTA. UNA PANORÁMICA DE LA MUJER DECIMONÓNICA
A TRAVÉS DE LOS DISCURSOS DE «GÉNERO»**

José Manuel Hidalgo
University of Virginia

RESUMEN: Faustina Sáez de Melgar entreteteje sutilmente gracias al marco esclavista donde se desarrolla la acción y mediante el triángulo amoroso de Horacio, Azella y Rosa, cada una de las percepciones intelectuales que vienen determinando la situación social de la mujer decimonónica. Mediante el enfrentamiento de los dos personajes femeninos, y la progresiva imposición de la supremacía de Horacio, la obra se destapa no sólo como un alegato contra la esclavitud sino que nos presenta la concepción tradicional de la mujer al igual que una actitud reaccionaria a la misma. En este sentido, mediante los conflictos amorosos de los personajes, la autora aboga por el resurgir de una nueva figura femenina que rompa con los presupuestos teóricos que venían embargando a la mujer decimonónica.

PALABRAS CLAVES: Esclavitud, mujer decimonónica, tradición, arquetipo.

ABSTRACT: Faustina Sáez de Melgar skillfully interweaves the intellectual perceptions that define the social situation of the nineteenth-century woman by utilizing the slave plantation as a backdrop to develop the action and the love triangle between Horacio, Azella, and Rosa. Through the confrontation of the two main female characters and the progressive demanding nature of Horacio's domination, the play unfolds not only like a declaration against slavery, but it also shows us the traditional concept of woman contrasted against a new possible reactionary attitude towards it. In this way, through the character's sentimental problems, the author supports the emergence of a new feminine figure who breaks the stereotypes that plague the nineteenth-century woman.

KEYWORDS: Slavery, nineteenth-century woman, tradition, archetype.

Un año antes de la abolición de la esclavitud en Cuba (1880)¹ se publica en forma de libro *La cadena rota*, escrita por Faustina Sáez de Melgar. La escritora pudo haberla redactado en 1875,² según se deduce de la carta adjunta a la edición del libro en donde Echegaray dice haberla leído en 1876.

El momento histórico que está viviendo España es de gran relevancia para nuestro acercamiento crítico de la obra. En esos años se detienen los intentos de democratización del país, iniciados ya con

1. SÁNCHEZ LLAMA, Iñigo, *Galería de escritoras isabelinas*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 293-324.

2. Se puede asumir el éxito de la obra al considerar que el texto conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid es una tercera edición.

la Revolución de septiembre del 68, conocida como la mítica *Gloriosa*. Se marca a partir de entonces el comienzo del largo y mediocre período de la Restauración. Las obras escritas entre 1875-1936 merecen especial atención, ya que estos años determinan la condición social, política, laboral y familiar de la mujer española:

The political and social shifts of the Restoration in the mid-1870s seemed to provide a climate more accepting of women playwrights than earlier decades; hence the increase in activity in the last third of the century over that of the first two thirds» (Gies, 86).

En la edición de *La cadena rota* realizada por Eduardo Pérez Rasilla,³ éste no sólo comenta sus rasgos neorrománticos, sino que apunta la incorporación de elementos de otro signo, como una crítica contra la esclavitud. Esta corriente esclavista se ve también en la producción de Adelardo López de Ayala⁴ quien, durante el reinado de Amadeo de Saboya,⁵ se opuso a la ley abolicionista de la esclavitud.

Dentro de esta vertiente, la obra de Faustina Sáez de Melgar se entiende como un alegato contra la esclavitud que tenía lugar en las plantaciones de América.⁶ Todo el aparato ideológico y estético de la obra está al servicio de una vigorosa defensa contra el esclavismo en Cuba. Sin embargo, también se puede rastrear un «discurso de género», basado precisamente en la figura de la mujer. La constante preocupación durante el siglo XIX por el papel que la mujer desempeñaba en la sociedad nos invita a pensar que la autora se sirvió de un hecho social como es la esclavitud para denunciar, al mismo tiempo, la situación de la mujer en las últimas décadas del siglo XIX.

Toda esta exposición sobre la mujer la hace Faustina Sáez de Melgar de una forma muy sutil e ingeniosa. Sus planteamientos, los cuales se debatían ya desde la Ilustración,⁷ si se dejan a un lado la situación y el contexto social de la mujer decimonónica, pasarían inadvertidos para el lector moderno. A la corriente abolicionista de la esclavitud durante la década de 1860-70 se le sumaría, curiosamente, el que tal defensa es una de las funciones sociales que la mujer puede desarrollar en su época: «La mujer, que es todo amor, todo sentimiento, ¿cómo no se ha de interesar, por ejemplo, por que se declare cuanto antes abolida la esclavitud de los negros en nuestras colonias?» (Pi i Margall, 81). Se hace así más evidente y no tan sospechoso el que Faustina Sáez de Melgar se sirviera de la apología antiesclavista para expresar otro tipo de esclavitud y, en este caso, el de la mujer.

Paralela a esa voz antiesclavista de la obra, se propone una lectura que refleja la situación social vivida por la mujer decimonónica, y su representación a lo largo de dicha centuria. María Inés Lagos, al citar en su artículo a Showalter, menciona que:

Las escritoras cuentan dos historias, una historia que sigue los parámetros convencionales y otra que los subvierte. Showalter señala que al examinar la tradición de escritura de mujeres se puede observar que esta tradición puede ser de una fortaleza y solidaridad, pues las mujeres han contado desde su perspectiva, pero también una fuente negativa, al representar la condición disminuida y falta de poder de las mujeres (22).

3. SÁEZ DE MELGAR, Faustina, *La cadena rota*, Eduardo Pérez Rasilla, ed., Madrid, ADE, 1998.

4. Adelardo López de Ayala (1829-1879), es uno de los representantes de la llamada alta comedia, tendencia que entrará en declive.

5. Amadeo de Saboya, o Amadeo I (1845-1890), duque de Saboya, rey de España entre el 2 de enero de 1871 y el 11 de febrero de 1873, fecha en la que abdicó ante las Cortes y dio paso a la I República.

6. Véase para ello la *Introducción* a la edición de Eduardo Pérez Rasilla.

7. BOLUFER, Mónica, *Mujeres e ilustración; la construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Valencia, Diputación de Valencia, 1998.

Esta posible dualidad en el texto reforzaría el argumento a favor del uso de una temática antiesclavista recurrente en la época, para denunciar así la situación del género femenino. En este caso, Faustina Sáez de Melgar manejaría el triángulo amoroso de Rosa, Azella y Horacio para plasmar y entretejer la realidad palpitante de la mujer decimonónica.

En el comienzo de *La cadena rota*, lo que primeramente llama la atención del lector es el escenario donde transcurren los hechos y la presentación de su dueña. La trama tiene lugar en un ingenio de La Habana, a orillas del mar, pero con la peculiaridad de ser un plano espacial dominado por una mujer, Rosa, la poseedora de la hacienda. El hecho de que Rosa sea la cacique y desempeñe plenos poderes en su hacienda, es un rasgo que se aceptaría en nuestra mentalidad moderna. Sin embargo, ya en el siglo XIX, Concepción Arenal mostraba su desacuerdo con el absolutismo autoritario de la mujer:

En el ejercicio de la autoridad hay siempre algo de militante; puede ser necesaria la coacción, y, además, el respeto que inspira la mujer no es, ni puede ser, ese respeto mezclado de temor que inspiran los que han de vencer las resistencias que se presentan a la ejecución [...] (480).

No sólo es llamativo el mando que esta mujer ejerce, sino su propio nombre floral: «Rosa». Como se verá, su nombre no se corresponde en absoluto con su forma femenina de actuar, dejando explícita la ironía de un personaje que no se ajusta a las connotaciones femeninas de su nombre: «The flower was the single most common token associated with feminine: especially roses and lilies, but also daisies, sweet peas, chrysanthemus, lilacs, peonies and water lilies» (Charmon-Deutsch, 24).

En los albores de la trama, la única preocupación de Rosa es la llegada de Horacio y su futuro matrimonio, ajena a cualquier otro tipo de obligaciones y funciones propias de la época. Tal situación no ejemplifica el rol que la mujer tenía en el siglo XIX, sino más bien parece de una sociedad moderna en donde la mujer: «consume estérilmente su vida cuando la rodea la abundancia y la lisonjea la fortuna» (Alonso Rubio, 69).

La llegada de Horacio y su sirviente Restituto a la isla abre las puertas del argumento y sus primeras impresiones son las de un lugar paradisíaco: «que hermoso todo esto [...] parece un nido de amores» (11). El sitio, es idílico para los fines matrimoniales que Horacio busca con su viaje, aunque ambos son desconocedores de las injusticias que allí se cometen contra los esclavos. Desde el principio, Horacio se muestra ardiente y deseoso de conocer a Rosa: «este es mi mayor deseo; / mi sólo y único afán, / hablar a mi prometida / y su rostro contemplar» (10), con la idea en mente de que con su viaje encontraría a la mujer ideal. Se confirmarían así los presupuestos de Josep Lluís Sirera sobre la influencia romántica en la obra: «en el Romanticismo se considerará mayoritariamente al personaje femenino, como objeto amoroso a obtener por el héroe quien, con tal obtención, culminará su deseo y proyecto vital» (2). No obstante, las miras amorosas de Horacio, apuntarán poco a poco hacia otro personaje, Azella. Este nuevo giro destapará el personaje romántico de Horacio, sin importarles arrastrar toda suerte de peligros y conducir su pasión amorosa a buen puerto.

Horacio tenía su boda ya organizada desde la niñez, entendida ésta como un matrimonio de conveniencia.⁸ Ello se debe a la gran importancia de los lazos matrimoniales en una política de consolidación familiar: «tiene que considerarse no sólo desde la óptica de los contrayentes, sino de las perspectivas de las familias implicadas» (Nash, 23).

De acuerdo con la boda preacordada entre Horacio y Rosa, en el Código Civil de 1889, diez años posterior a la obra, se señala de la patria potestad que:

8. NASH, Mary, *Mujer, familia y trabajo*, Barcelona, Anthropos, 1983. Según los ácratas, el matrimonio de conveniencia se puede considerar como una forma de prostitución.

El padre, y en su defecto la madre, tienen potestad sobre sus hijos legítimos no emancipados; y los hijos tienen la obligación de obedecerles mientras permanezcan en su potestad, y de tributarles respeto y reverencia (Nash, 165).

Esta autoridad paterna, se acaba con la muerte de los padres, y en este caso, la orfandad de Rosa y Horacio, no les obligaría a casarse. No obstante, de los primeros deseos de ambas partes por contraer matrimonio, se deduciría que ambos siguen bajo esa subyugación paterna.

Lo poco que Horacio conoce de Rosa es gracias a un retrato y todas las referencias a su apariencia exterior abrirían otro de los temas de la obra, la belleza del alma que busca Horacio. De la dualidad femenina que estructura la obra, y opuesta a Rosa, aparece la figura de Azella en el papel de esclava. La contraposición de Azella frente al atractivo de Rosa, establece una diferencia bastante conocida: «Napoleón lo dijo: una mujer hermosa agrada a los ojos; una mujer buena agrada al corazón» (Catalina, 63). Con Rosa como dueña y Azella de sirvienta, la acción adquiere un plano doméstico completamente femenino, donde el poder lo ejerce una mujer sobre otra. Dentro de esta bipolaridad femenina, se destacaría el parecido con la descripción que hace Concepción Arenal entre un hombre y una mujer: «en las relaciones domésticas y sociales del hombre y la mujer, como lo que se llama justicia no lo es, ni puede por lo tanto convertirse en regla puramente y respetada, todo está a merced de los afectos y las pasiones» (475). En el transcurso de la trama, la primera actitud de Rosa hacia a Azella cambiará drásticamente, al ver cómo Horacio se ha enamorado de su sirvienta, y la relación entre ambas se basará sobre todo en una tensión de pasiones.

Uno de los debates candentes del siglo XIX, es el de la maternidad: «El hijo necesita siempre de su madre, aunque la mantenga. ¿Quién le amará como ella le ama? Pero el cuidado asiduo de todos los momentos no es necesario sino en los primeros años de la vida» (Sáiz, 520). En la obra, la figura de Ruderico, el hermano de Azella, sirve en estos inicios para traer a colación una de las grandes diferencias entre Azella-Ruderico y Rosa-Horacio. Ruderico, ante las inquisitorias preguntas de don Mamerto sobre su familia, responde: «Una madre que lloramos, / ¡ángel más bien que mujer! / Era nuestro sólo lazo / en la tierra [...]» (16). La maternidad, en este caso un «ángel de mujer», pasa a ser uno de los elementos destacables que diferencia a Rosa y Horacio, tanto de Azella como de su hermano. Del origen de Rosa se sabe que es de Jerez, pero en ningún momento se menciona su madre, sino su padre: «Mi padre y el suyo eran hermanos de D. Mamerto» (14).

Se podría argumentar que esta ausencia maternal produce en ambos personajes diferentes cualidades. En el caso de Horacio aparece como una persona sensible y capaz de ver las injusticias, contraria a la personalidad de Rosa. Quizás, esta oposición de carácter y forma de actuar, tenga que ver más con su *género*, enfatizándose con ello la necesidad de una madre para las «futuras mujeres», quienes son las que deberían cuidar a sus hijos.

La maternidad no es sólo uno de los temas principales en el siglo XIX, sino que la educación es de vital importancia en las implicaciones del carácter femenino. La educación de la mujer cobra realmente atención en España a partir de 1869. Dicho interés se desprende en el discurso de Fernando de Castro del 21 de febrero de 1869 como Rector de la Universidad Central: «la mujer tiene que recibir una educación más extensa si se quiere que cumpla su misión en la vida. La base de tal educación debe consistir en: religión, moralidad, bellas artes, lengua española, literatura» (Scanlon, 30-31). Curiosamente, dichos fundamentos educacionales son los que posee Azella y no Rosa, y por ello la posterior sorpresa de ésta, cuando averigua que Azella no sabe hacer ninguna de las labores propias del hogar y de los esclavos: «¿Pero no sabes coser? / ¡Dios me tenga de su mano! / La adquisición fue preciosa. / ¿Sabes más?» (*La cadena rota*, 34).

Tanto Azella como su hermano son, según el capataz en conversación con don Mamerto, muchos de quienes hay que tener cuidado: «porque son largos, muy largos, / saben de letra y escriben, / y charlan cual papagayos» (18). En el texto se explica que su educación se la deben a su amo: «Nuestro amo / nos legó en chispa divina, / de luz el reflejo sacro [...] Nos educó por sí mismo / que éramos sus hijos ambos» (19). Es de extrañar que los esclavos tuvieran acceso a la educación y, sobre todo, una mujer. Ello se contrapondría al personaje de Rosa quien, pese a tener una situación económica saneada, no goza de ninguna clase de educación, bien sea ésta moral o intelectual. En cierta medida, esa falta de educación influiría en su mal comportamiento con los demás, al igual que poseer un alma insensible para hacer el bien: «la mujer educada será más dulce, más benévola, porque la educación suaviza el carácter hasta de los irracionales» (Arenal, 482), enfatizándose la educación sobre la instrucción, porque: «la primera (educación) se dirige principalmente al corazón; la segunda a la inteligencia» (Catalina, 59).

Junto con la falta de una crianza maternal y el aspecto educativo, se puede explorar en la obra otro de los temas de controversia en la figura de la mujer, y es el del matrimonio. Aunque ya se mencionó el matrimonio como política de lazos familiares, el personaje de Don Mamerto sirve como espejo de esa preocupante situación social femenina. La soltería de la mujer no gozaba de mucha aceptación, como se desprende de las palabras de Emilia Pardo Bazán:

Siempre tropezamos en lo mismo, en el concepto relativo del destino de la mujer. Dependiente de los azares del matrimonio, si tiene esposo tendrá honra, virtud y pan. Mas si queda para vestir imágenes, o no encuentra en el compañero el sostén que buscaba [...] entonces la estrechez, el hambre, o el infame oficio que también, ¡también! es un relativismo, porque depende del capricho viril («Una opinión», 504).

Don Mamerto era consciente de que la solterona no gozaba de mucha popularidad en la época: «He aquí lo que propiamente puede llamarse un mal engendro. Aborto de la naturaleza. Capricho de Lucifer. La polilla más grande de la sociedad» (Alonso Rubio, 72). Y por eso, no es sólo Rosa quien aguarda con ansiedad la llegada de Horacio, sino el tío de ambos, don Mamerto, quien le dice a Horacio que con su venida hará feliz a Rosa y encontrará: «cariño, paz y ventura» (*La cadena rota*, 23). Éstos, son afectos de los que Horacio careció en su niñez, debido a la falta maternal, y por eso su deseo de encontrar a Rosa, porque como dice Alonso y Rubio: «La mujer ha nacido para amar; el amor es su distintivo, el móvil de sus virtudes, el estímulo de sus grandes hechos. Suprimid el amor en la mujer, y sería una estatua muda» (66).

El primer choque entre el virtuosismo de Azella frente al orgullo de Rosa va a ser uno de los ejes conductores de la obra. Los celos serían a primera vista la explicable actitud de Rosa contra Azella, sin embargo, también se pueden proponer otros motivos, como el no haber tenido una madre y educación. Al ser Azella la que se sienta subyugada por Rosa, y la mujer: «Allí donde se sienta rodeada de las cadenas de la esclavitud, allí también habrán perdido sus opresores el sentimiento de su libertad» (Sánchez de Toca, 87) evidencia el que Rosa, pese a gozar de su libertad como dueña del ingenio, irá perdiéndola poco a poco, ya que su deseo de casarse con Horacio la obligará a tener que obedecer sus peticiones.

Tras el encuentro entre Rosa y Azella, don Mamerto sigue preocupado por saber si Rosa entra dentro de las expectativas de Horacio, a lo que éste responde: «Mucho mejor, / y confieso que es peregrino / el contraste, de las dos» (25).⁹ El casamiento de su sobrina será una de las inquietudes manifiestas de don Mamerto a lo largo de toda la obra. A pesar de todos sus esfuerzos, don Ma-

9. En este caso Horacio considera a Azella superior a Rosa, y por ello la preocupación de don Mamerto.

merto no podrá evitar que Horacio se fije en Azella tras oír su canto: «¡Qué dulce voz! Si se siente, / melancólico el gemido, / eco de un alma doliente /en la soledad perdido» (38). Con respecto a la visión del matrimonio, es interesante la opinión de la propia autora:

[...] El matrimonio es el árbol sagrado que nos cobija; bendito sea su amoroso yugo, que nos da la dicha; bendita sea la autoridad marital, que protege y ampara nuestra débil naturaleza, nuestra inexperta juventud» («Deberes de la mujer», 76).

En este caso, don Mamerto representaría la voz de Faustina Sáez de Melgar a favor del matrimonio, como reforma a las malas acciones de su sobrina Rosa. Ésta tendría que casarse para cambiar de actitud y ser educada por un hombre: «Es más noble, más delicado y más justo que el hombre eduque, que no que el hombre avasalle a la mujer» (Catalina, 60).

Desde la infancia, Horacio ha buscado una mujer que reemplazara a su madre. En la escena séptima del acto primero, Horacio, con su sueño, nos cuenta su deseo de encontrar un amor grande y ahora al llegar a Cuba se encuentra con dos ángeles:

En perpetua oscuridad mi alma se sumergía, cuando por el mar venía buscando la claridad. Hállame solo en el mundo y soñé en triste quimera, con la gloria lisonjera de un amor grande, profundo. Y mi delirio al calmar, vi dos luces esplendentes, dos estrellas refulgentes, dos ángeles de un altar. Azella, Rosa, ilusión de mis sentidos funesta; ¿qué nueva tortura es esta que surge de mi razón? [...] Rosa, Azella, cómo brillan (soñando) cual faro en oscuro puerto (*La cadena rota*, 27-29).

Horacio concibe en su sueño a Rosa y Azella como ángeles, quienes iluminarían la oscuridad del puerto metafórico de su ser. De las muchas representaciones existentes sobre la mujer decimonónica, una de ellas nos la presenta como víbora o serpiente: «[...] in the eye of the fin-de-siècle male, most perverse of women was also perpetually shown in intimate communication with serpents [...]» (Dijkstra, 307). En los discursos del siglo XIX, al plantearse la cuestión de qué es la mujer, se confirma dicha imagen: «¿Qué es la mujer? Como niña, un juguete. Como amante, un ídolo. Como esposa, una amiga. Como madre, una santa. Como enemiga, una víbora» (Alonso y Rubio, 73). No es hasta la escena décima, cuando Horacio descubre cómo es verdaderamente su prima Rosa y Restituto le comunica que: «Vuestra prima, señorito, / es una sierpe, una arpía; / lo dicen a voz en grito / todos aquí y a porfía. / La crueldad y el capricho / son para ella fácil cosa; / soberbia y voluntariosa, / tiene instintos de mal bicho» (33). Todo ello provoca tanto miedo que hasta Restituto sugiere que deberían marcharse. Esta imagen de Rosa la confirma como un ser dominante, quien desea que todo se cumpla a su gusto: «¡Estúpida raza! / Aquí, coloca ese costurero. / Y tú el bastidor, rapaza, / en ese lado. Así quiero. / Siéntate» (34).

Por otra parte, y complementando el carácter viperino de Rosa, Alonso y Rubio señala que:

La vanidad es el vicio innato de la mujer. Su único vicio propio [...] Es manantial de aguas venenosas, origen de todos esos vicios que con los nombres de lujo y egoísmo, orgullo y ambición, interés y coquetería causan la desgracia de la mujer. Quitad a la mujer la vanidad y quedará una criatura angelical» (72).

En la obra, Rosa no quiere en ningún momento que Ruderico o Azella lleven ropas normales: «Irás aunque no te cuadre, / como los del cafetal. / Mis negros visten así, / pues yo no quiero señores / que impongan su ley aquí; / busco sólo servidores» (37), llegando tal obsesión a querer incluso cortarles

el pelo a Azella. Ésta es una escena muy dramática y absurda, en donde la acción gira en torno a las trenzas de Azella, evitando que ésta sea el objeto deseado de Horacio.

Al entrar en el segundo acto, se ofrece otra de las posibles representaciones de la mujer decimonónica, contrapuesta a la de Rosa. Azella, en conversación con su hermano Ruderico, se siente como: «¡pobre cautiva, /avecilla prisionera / que hondos ayes lastimera / exhalará mientras viva» (46). Azella se identifica no sólo con elavecilla encerrada,¹⁰ sino con las flores, y es en contacto con la floresta, donde ella se encuentra a gusto: «vengo a la floresta umbría / falta de sueño y de calma, / que aquí respira mi alma / con un placer singular, / si oigo al céfiro agitar / el tamarindo y la palma» (47). Al mismo tiempo, éste es el lugar donde ella revela su amor por Horacio y lo curioso es que de la representación de la mujer con las flores se sabe que:

Ninguno de los sentidos prueba tan manifiestamente la excelencia de la sensibilidad de las mujeres como el olfato. Aquí es, que su más dulce seducción es la de las flores y perfumes gratos. Parece que la naturaleza las ha vinculado esta soberanía, prodigándolas una incommensurable suma de deliciosas sensaciones que apenas percibe el hombre, y cuyas irradiaciones les encantan y recrean, insinuándose hasta el sexto de los sentidos (De Viguera, 372).

Al principio de este trabajo, se apuntó la ironía del nombre de Rosa, cuya forma de actuar no iría en consonancia con su nombre. Las apreciaciones de De Viguera vendrían a corroborar el carácter inusual de alguien llamada Rosa, y que probablemente el lector decimonónico captaría en su lectura o representación de la obra.

Posteriormente, Horacio se reúne con Ruderico y Azella para explicarles que hará todo lo posible para liberarlos, pero que deben de tener cuidado con Rosa, quien está atenta en todo momento. El no haber poseído una madre ni un padre que la «educaran» correctamente explica la maldad que Rosa alberga en su corazón: «Entre una mujer *sin educar* y una mujer *mal educada*, la segunda hará irremisiblemente el mal» (Catalina, 60). Este aspecto de la mujer lo refuerza Joaquina Balmaseda, quien aconseja a todas las mujeres entre otras cosas la inteligencia, pero además que:

Si rica, no envanecerse con su fortuna, tratar a los criados e inferiores con cariño, porque el cariño es la única moneda que compra voluntades, y nadie más necesitado de ellas que el rico, por lo mismo que su fortuna suele crearle enemigos» (97).

El elemento que reflejaría la extremada maldad de Rosa es su empeño por vender a Azella, consiguiendo así toda la atención de Horacio. Sin embargo, éste piensa rescatar a Azella para llevarla a España y se revela en este momento que ni siquiera su tío Mamerto ejerce poder alguno sobre ella: «Rosa es el jefe absoluto / de su casa y hacienda; / y por no tener contienda / también la rindo tributo. / Huérfana desde la cuna, / y riquísima heredera, / se ha conservado soltera, / mimada por la fortuna» (54). Tales palabras de don Mamerto reflejan los presupuestos que circulaban en los discursos de *género*, como el hecho de ser huérfana y la soltería. Ambos provocarían y justificarían en cierta medida la actitud de Rosa, la cual se explicaría en una rápida lectura, como consecuencia de sus celos. No obstante, con el contexto cultural y social propuesto, se aprecia cómo existen otras variantes que influirían en su actuación.

Ya al final de la escena cuarta, cuando Rosa va a hablar con Horacio, don Mamerto señala: «y qué mala cara tiene» (55).¹¹ Esta descripción física del estado de Rosa sería un guiño al lector y presagiará

10. *Topos* literario muy usado para ejemplificar la situación de subyugación en la que se encontraba la mujer.

11. Cf. CHARNON-DEUTSCH, Lou, *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Press*, pp., 225-251. Aparecen representaciones de la mujer en sus pre-estadios de locura.

su consiguiente estado. Ésta se interesa por saber lo que siente Horacio y, pese a que presiente que éste no la quiere, intentará someterlo aunque sea por la fuerza: «¡Se turba! Pues a mis pies he de rendirle a fe mía» (57). Rosa cree en todo momento que la conversación sobre el amor es el que les concierne a ambos, pero Horacio rectifica: «De amor a la humanidad» (57). Horacio aparece como defensor de la abolición de la esclavitud, quien ansía libertar tanto a Azella como a su hermano por haberse enamorado de un ser que para él es la luz, la quimera que estaba buscando. De vuelta al aspecto matrimonial, y en este caso la dote,¹² a la que ambas partes aportaban algo, se sabe que: «Se compone de los bienes y derechos que en este concepto la mujer aporta al matrimonio al tiempo de contraerlo y de los que él adquiera por donación, herencia o legado con el carácter dotal» (Nash, 170). La ley señala que el marido debe ser responsable de cualquier pérdida que se produzca de dicha dote: «El marido sólo es responsable del deterioro que por su culpa o negligencia sufran dichos bienes» (175). Por lo tanto, el matrimonio entre Horacio y Rosa serviría como medio para mantener las riquezas y aumentarlas, deducible de la conversación de Horacio con Restituto: «Mi padre y el suyo eran hermanos de D. Mamerto, los tres de escasa fortuna, pero de mucho talento. Y debieron sus riquezas a espléndidos casamientos» (*La cadena rota*, 14). Sin embargo, en el supuesto de que Horacio se casara con Rosa, se convertiría también en el administrador. Y por ello, uno de los temores de Rosa es que Horacio no sólo se enamore de Azella, sino que gaste parte de su fortuna en liberarla: «No por ti; / que tu fortuna es la mía, / y es demasiada porfía / querer prodigarla así / ¡qué locura!» (61).

Ante la insistencia de Horacio por liberar a Azella, ésta se niega en un principio, porque su salvación no tiene sentido si no puede marchar con su hermano y Horacio. Este rechazo a su propia libertad presenta a una mujer contraria a Rosa, y que respondería a la visión tradicional de la mujer decimonónica:

El sentimiento, la sensibilidad y la dulzura son las dotes morales que en ella (mujer) predominan; y reconcentrando su afecto en los seres que la rodean, desea y ambiciona noche y día hacerles respirar en el seno de la familia aquel bienestar y aquella felicidad inefable que sólo puede concebir la mente enardecida de una mujer amante, y que sólo alcanzarán a realizar los cuidados y los trabajos del ser admirable que personifica en este mundo el ideal más puro del amor y la ternura (Sánchez de Toca, 85).

Ya en la escena décima del segundo acto, don Mamerto le cuenta a Horacio cómo se encuentra Rosa: «¿Pero qué le has hecho a Rosa, / que está como un basilisco, / los muebles haciendo cisco? Patea, grita furiosa, / de los cabellos se tira, / y en su desesperación / va a echarse por el balcón?» (71). Se confirma aquí la anterior «mala cara de Rosa», ante lo que Horacio se muestra indiferente, porque ya la venía concibiendo de otra forma.

Su arranque de locura, lo considera Horacio como un acto de rebeldía, al oponerse a su deseo de libertar a Azella. Horacio, entonces, se ve obligado a imponer su poder y hacer respetar su decisión ante los caprichos de Rosa: «Rosa ya quiere mandar / en mi albedrío y mi hacienda, / y es necesario que aprenda / mi capricho a respetar» (72). A este respecto, Gimeno de Flaquer opina que el hombre debe educar a la mujer y hacerle ver que hay decisiones en las que no puede influir: «El hombre quiere débil a la mujer para ejercer en su hogar un predominio tiránico que le permita calmar, ya que

12. NASH, Mary, «Aspectos de la legislación española en torno a la mujer casada, el matrimonio y la familia», *Mujer, familia y trabajo en España*, 1875-1936, Barcelona, Anthropos, 1983, pp. 159-94. Dote es el conjunto de bienes que la mujer lleva al marido por razón del matrimonio para sostener con sus productos las cargas del mismo, pero no para pagar las deudas contraídas por el marido.

no extinguir, la ardiente sed que siente de una dominación más vasta sobre el Universo» («La mujer española», 491).

Este estado de locura merece especial atención, porque Baltasar de Viguera asocia el histerismo con la irritabilidad convulsiva de los ovarios y, de hecho, la descripción de estas pacientes es igual a la de Rosa:

Sucede no obstante alguna vez que el fruncimiento del punto afecto se gradúa tan cruelmente que taladra la cabeza, agarrota el cráneo, produce hemicranias, y las infelices que sufren pierden el conocimiento, se ponen furiosas, se las desfigura el rostro, arrojan miradas rabiosas,¹³ inciertas y amenazadoras (De Viguera, 381).

Esta afección no ataca por igual al género femenino, sino a las doncellas, enamoradas y viudas jóvenes, quienes representan las singulares y proteiformes escenas y que, en este caso, se ejemplificaría todo ello en la figura de la enamorada Rosa. De hecho, no es sólo Rosa quien enloquece, sino también Azella, cuando va a ser entregada a Pedro Antonio: «¿pero qué importa mi suerte / si soy feliz? (*Risa convulsiva*.)» (81), cuya locura confirma su hermano Ruderico: «Mi triste, mi pobre Azella, / se vuelve loca, delira, / gime angustiada, suspira, / y conmueve su querella» (85). Tanto la locura de Rosa como la de Azella se produce por diferentes motivos, pero ambas se complementan: «Madness is a logical response to the imposible condition of being female, female disease echoes and exposes the pathology of a male-authored culture» (Felski, 69). En este caso, Rosa enloquecería por empezar a estar sometida a los deseos de Horacio, y Azella, al convertirse en objeto de mercancía, y ser vendida a un «hombre».

El rechazo que padece Rosa a manos de Horacio hace que ésta se sienta apática: «Estoy de vivir cansada» (73). Desde un principio, su felicidad radicaba en casarse con él, y las palabras de Arrenal confirman tales propósitos: «la felicidad de la mujer no está en la independencia sino en el cariño, y que como ame sea amada, cederá sin esfuerzo por complacer a su marido, a su padre, a su hermano y a su hijo» (483). Rosa, a pesar de tener tantas riquezas, debe casarse para convertirse en un «ser bueno», debido a la necesidad que tiene la mujer de estar con el hombre o, por el contrario, su soledad la transformará en una tirana. Rosa, sabedora de que Horacio hace todo lo posible por salvar a Azella, enloquece aún más: «Mi corazón se subleva; / tengo celos, estoy loca; / esa mujer me provoca, / y hasta el infierno me lleva» (104). Históricamente,¹⁴ en el último cuarto del siglo XIX, se disemina entre los escritos médicos una interpretación altamente despectiva de la personalidad de las histéricas. Esta teoría postulaba que la histeria se originaba en una serie de defectos de carácter y se desarrollaba sólo en mujeres impulsivas, fraudulentas, coquetas, excéntricas, emotivas y propensas a la lascivia. Son egoístas y buscan la atención de todos. Si estas caracterizaciones se transplantan a la figura de Rosa, no hay duda de que hasta ahora, ésta parece encajar dentro de ese grupo de mujeres histéricas.

Para suavizar la situación entre Horacio y Rosa, don Mamerto le explica a su sobrina que el comportamiento de Horacio se debe a la inexistencia de la esclavitud en España y el no estar acostumbrado a dicha práctica. Le aconseja a Rosa que lo perdone y que, si quiere conseguir marido, no debería ser tan orgullosa. Otra vez aquí, se aprecia en don Mamerto la preocupación existente porque Rosa se case y no quede soltera. La impericia de Rosa para conquistar a Horacio le hace escuchar los consejos de un hombre, en este caso don Mamerto, lo que sin duda tendría una nota cómica, al tener más sentido escuchar dichos consejos de boca de una mujer.

13. Cf. *En La cadena rota*: «fuego su vista destellaba» (81).

14. JAGOE, Catherine, «Sexo y género en la medicina del siglo XIX», *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995, pp. 305-348.

El polo opuesto de lo que se presuponía en el siglo XIX como mujer ideal: «Dulce, casta, instruida, modesta, paciente y amorosa» (Arenal, 484) se refleja en la desaprobación de Rosa ante las sugerencias de su tío Mamerto y, cuya actitud, produjo desde un principio el que Horacio se enamorara de Azella. Horacio discute con Rosa la venta de Azella, quien se muestra en todo momento altiva y dominante, sin permitir que nadie se entrometa. Es aquí, cuando tanto Rosa como Horacio se dicen las verdades sobre uno y otro: «El origen ya presumo / de la desventura mía; / pero no importa gran cosa; / lo digo sin que te asombre; / ¿qué puede ofrecer un hombre / de condición veleidosa?», a lo que Horacio contesta: «Ni qué puede una mujer / que abriga en su alma altanera / la crueldad por bandera, / atributo de su ser» (79).

La concepción que se tenía de la mujer y la naturaleza se transparentan en los lamentos de Azella, quien enumera todos los elementos que son libres: «¿Ves cómo cruzan las aves / alzando conciertos suaves / por esa radiante esfera? ¡Y cuál gozan a su paso / de la libertad el sol! / ¿Ves el purpúreo arbol / tornasolando el ocaso? / En el agua se estremecen / y nadan a su albedrío los peces, / y cabe el río esbeltas palmas florecen? / ¿Ves la liebre, el cervatillo, / como triscan en el monte? / ¿ves el pintado sinsonte, / el mayito, el corderillo? [...]» (89). Esa libertad se contrapone a su propio ofrecimiento a ser sacrificada, prefiriendo morir apuñalada por su hermano, antes que a mano de los negreros. Se la presenta así como un ser abnegado, sin libertad, dispuesta a morir, ajustándose al prototipo de mujer que se venía proponiendo desde el siglo XIX: «¡La abnegación! ¡Qué bella palabra! ¡Cómo realza la corona de la mujer! ¡Cómo embellece su misión sobre la tierra! Sin la abnegación de la mujer no existiría la felicidad doméstica [...]» (Balmaseda, 99).

A pesar de todo el carácter malvado y tirano de Rosa, es en la escena octava del tercer acto donde ésta siente compasión por los lamentos de Horacio, lo que despierta su lado femenino: «¡Ay: me duele su quebranto, / y me angustia su agonía» (104). Y por ello, Rosa se humilla ante Horacio y aparece finalmente como un ser totalmente subyugado: «Si aún el dulcísimo halago / de purísimos amores, / pudiera verter sus flores / como en cristalino lago, / el sol derrama su luz; / si el amor con puro ambiente / vuelve a iluminar tu frente; / por el que murió en la cruz, / yo te juro primo mío /, humillar mi sien altiva, / consagrando mientras viva / a tu querer mi albedrío» (106). En este momento de la trama, el lector se encuentra con dos mujeres sumisas, aunque por diferentes motivos. En el caso de Azella, ésta se ajustaría a los cánones femeninos de la mujer decimonónica. Por su parte, la figura de Rosa, a pesar de romper los patrones femeninos establecidos del siglo XIX, refleja cómo todavía se pueden despertar, gracias al amor por un hombre, buenas cualidades en esta nueva concepción de la mujer propuesta por Faustina Sáez de Melgar.

Al continuar con la trama de la obra, Azella no se encontraba en el barco en el momento de su fuga, sino que regresa atrapada por el capataz de Rosa. Azella está dispuesta en todo momento a asumir su castigo, y no le importa morir, una vez que sabe que Horacio la ama. Se la presenta de nuevo con sus cualidades de ángel y abnegada, dispuesta a perdonar, a pesar de lo grave de la situación en la que se encuentra. Lo revelador para Horacio es que en todo momento ha intentado salvar a Azella, no sólo porque estuviera enamorado de ella, sino por concederle el mismo trato que merecería cualquier ser humano: «A la inocencia; / que no hay en mi amor malicia; / yo no la amé por ser bella, / que rendí culto en Azella, / a la divina justicia; / pero acabemos: ¿prefieres / ayudarme a desechar / ese trato? (115). Aquí Horacio retomaría esa dualidad intrínseca del texto y que ya se propuso al principio. Al igual que Faustina Sáez de Melgar se sirvió de un discurso antiesclavista para exponer la situación de la mujer, Horacio utilizaría el abolicionismo para culminar su amor por Azella y justificar que su interés por libertarla no se debe sólo a una «cuestión de amor».

Ya al final, Azella muere a manos de su hermano y por su propia voluntad. Su cadáver aparece en escena reflejado por la luz de la luna. Este símbolo es de gran importancia por su conexión con la mujer, pero sobre todo:

The moon had come to stand for the essence of everything that was truly feminine in the world. The moon, too, after all, existed only as a «reflected entity». It had no light of its own, just as woman, in her proper function, had existence only as the passive reflection of male creativity (Dijkstra, 122).

Azella se entiende así como el prototipo de «mujer angelical», el cual se venía presuponiendo desde comienzos del siglo XIX que, ya al final de la centuria, sufriría una serie de cambios. Faustina Sáez de Melgar, nos propondría en *La cadena rota* otro modelo de mujer quien, en la figura ambivalente de Rosa, vendría a reemplazar el ángel de Azella.

El personaje femenino que representaría al «ángel del hogar» muere en un gran número de obras teatrales. A finales del siglo XIX, y en concreto en 1893, se argüiría que uno de los obstáculos para que la mujer se transforme es, como sostiene Emilia Pardo Bazán, que:

Lo forma un ideal, el ideal del ángel del hogar, de la llamada por excelencia mujer de su casa. Cuando el bien lucha con el mal que es mal reconocido por todos la victoria será relativamente fácil, lo grave es desterrar y vencer un mal revestido de todas las apariencias del bien, y que sinceramente cree bien la inmensa mayoría» («Concepción Arenal y sus ideas», 511-12).

Con el enfrentamiento de dos mujeres, opuestas totalmente la una de la otra, queda claro que, ya en el cierre de la centuria, las autoras femeninas se están cuestionando el rol de la mujer prototípica. Estas escritoras intentarían dar paso a un nuevo modelo de mujer, la que, sin duda, tendría sus defectos, como se ejemplifican en la obra, pero que expondría una nueva recategorización de la mujer y desterraría la figura tradicional.

En conclusión, *La cadena rota* no sólo es la historia de la liberación de unos hermanos esclavos cuya única posible solución es la muerte, sino al mismo tiempo es un intento de libertar a la mujer de toda la tradición impuesta durante el siglo XIX. Ello lo corrobora Faustina Sáez de Melgar al proponer dos tipos de mujeres totalmente contrapuestas. Azella se correspondería con el «ángel» prototípico, quien daría paso a la nueva mujer, Rosa. Ésta última, a pesar de estar libre dentro de su propio ambiente social, no se independiza por completo. En este caso, necesitaría del cariño del hombre para revelar su propia alma interior y ser nuevamente redescubierta.

Bibliografía

- ALONSO Y RUBIO, «La mujer, 1863», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995, pp. 65-75.
- ARENAL, Concepción, «La mujer del porvenir, 1869», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995, pp. 473-85.
- BALMASEDA, Joaquina, «Lo que toda mujer debe saber, 1877», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995, pp. 95-99.
- CATALINA, Severo, «La mujer, 1858», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995, pp. 58-63.

- CHARNON-DEUTSCH, Lou, *Gender and Representation: Women in Spanish Realist Fiction*, Philadelphia, J. Benjamin Pub. Co., 1990.
- DE VIGUERA, Baltasar, «La fisiología y patología de la mujer, 1827», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995, pp. 369-86.
- DIJKSTRA, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, New York, Oxford UP, 1986.
- FELSKI, Rita, *Literature After Feminism*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- GIES, David T, «Lost Jewels and Absent Women: Toward a History of the Theatre in Nineteenth-Century Spain», *Crítica Hispánica* 17.1 (1995), pp. 81-93.
- GIMENO DE FLAQUER, María Concepción, «La mujer española, 1877», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995, pp. 485-500.
- LAGOS, María Inés, «Introducción: ¿Existe una escritura femenina diferente?», en *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1996, pp. 13-25.
- NASH, Mary, *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*, Barcelona, Anthropos, 1983.
- PARDO BAZÁN, Emilia, «Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer, 1893», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995, pp. 505-514.
- _____, «Una opinión sobre la mujer, 1892», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995, pp. 500-04.
- PI I MARGALL, Francisco, «La misión de la mujer en la sociedad, 1869», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995, pp. 81-84.
- SÁEZ DE MELGAR, Faustina, *La cadena rota*, Madrid, Imprenta de Francisco Macías, 1879.
- _____, «Deberes de la mujer, 1866», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995, pp. 75-78.
- SAIZ, Concepción, «El feminismo en España, 1897», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995, pp. 515-22.
- SÁNCHEZ DE TOCA, Joaquín, «El matrimonio, 1893», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Madrid, Icaria, 1995, pp. 84-89.
- SCANLON, Geraldine M, *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*, Madrid, Akal, 1986, pp. 15-20.
- SIRERA, Josep Lluís, «El paradigma femenino en el teatro español del siglo XIX», *Stichomythia* 1 (mayo 2003). Consulta realizada el 15 de enero de 2009: <http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero1/indiceuno/at2.htm>