

EL GÉNERO DE LA VIRTUD: UNA NUEVA VALORACIÓN DE LO FEMENINO
EN DOS OBRAS DE ENRIQUETA LOZANO DE VÍLCHEZ

Faith Harden
University of Virginia

RESUMEN: En este artículo proponemos investigar dos obras poco estudiadas de la dramaturga y poeta española Enriqueta Lozano de Vilchez (1829?-1895) en las que se destaca la cuestión del género. En la primera obra, *María o La abnegación* de 1854, se ve un mensaje sentencioso en cuanto al comportamiento requerido del sexo femenino, en el que la abnegación se presenta como cualidad imprescindible para la mujer. En la segunda, *La ruina del hogar* de 1873, la virtud de la abnegación adquiere otros matices mediante su aplicación al protagonista principal masculino. Aunque los dos textos distan mucho en cuanto al estilo y los temas centrales, ambos proporcionan una visión fascinante de la fluidez del género en el periodo.

PALABRAS CLAVE: Enriqueta Lozano de Vilchez; dramaturgas del siglo XIX; teatro español decimonónico; representaciones de género; virtud.

ABSTRACT: This article investigates two little-studied works by Spanish playwright and poet Enriqueta Lozano de Vilchez (1829?-1895) in which gender plays a key role. The first play, *María o La abnegación* from 1854, conveys a sententious message with regards to the behavior required of the feminine sex, in which the virtue of self-denial is essential. In the second play, *La ruina del hogar* from 1873, this same virtue acquires other facets as it is applied to the principal (male) protagonist. Although these texts differ in both style and theme, they both provide fascinating insight into the fluidity of gender during the period.

KEYWORDS: Enriqueta Lozano de Vilchez; female playwrights of the 19th century; nineteenth-century Spanish theater; representations of gender; virtue.

Durante gran parte del siglo veinte se concebía la España del siglo anterior como un país en que los papeles de género-sexo eran tan rígidos como impermeables. Sin embargo, muchos estudios recientes han apuntado que las categorías del género en el diecinueve no eran tan fijas como se pensaba (Charnon-Deutsch y Labanyi 2-3, Felski 26). De hecho, según estos estudios, lo que se ve en la gran mayoría de los artefactos de la cultura decimonónica española (desde los manuales de comportamiento dirigidos hacia las mujeres de la clase media hasta las meditaciones filosóficas escritas por los intelectuales más destacados del país) es que el género era algo problemático, una fuente de inseguridad e incertidumbre debido a los cambios sociales efectuados por innovaciones

en las esferas científicas, económicas y políticas en toda Europa (Jagoe 23-25). De ahí el interés —casi se puede decir la obsesión— por precisar y designar los distintos papeles del hombre y de la mujer. Pero ¿cuáles fueron estos papeles? En el diecinueve, la ideología de las esferas separadas viene a dominar toda formulación del género: según la teoría vigente, a la mujer pertenecía la esfera privada, el espacio doméstico en que sus únicos papeles eran los de hija, esposa y madre, mientras que al hombre pertenecía la esfera pública con todos sus quehaceres fastidiosos y hasta peligrosos. Entonces en este esquema la mujer se define como ser relacional cuyo destino (palabra que indica la extraña mezcla del determinismo biológico y misticismo que se ve en casi toda la literatura que versa sobre el asunto) es criar a sus niños y cuidar a su esposo, suavizando la existencia de todos los que la rodean (Blanco 446). Sin embargo, la repetición sentenciosa de este mismo mensaje a través de todos los medios de comunicación nos indica que, si por una parte tal mensaje era acogido con elogios tanto críticos como populares, por otra parte era un recordatorio, con la fuerza de una advertencia, para corregir los errores de las mujeres que no podían o no querían limitarse a la esfera privada. Entonces, es precisamente esta insistencia la que nos indica que las categorías del género, lejos de ser una norma universalmente aceptada y aplicada, eran en realidad fluidas y abiertas a interpretación, aunque siempre dentro de su contexto histórico y social.

Mientras que el discurso de género dominaba en todas las producciones culturales del diecinueve, desde la alta cultura hasta la cultura popular, tal vez no exista mejor género que el teatro para estudiar las varias representaciones del género-sexo. En la interpretación de los actores —desde el atuendo hasta la manera de hablar— el público ve plasmado (o literalmente encarnado en los cuerpos de los intérpretes) la respuesta a la cuestión palpitante del siglo: ¿cómo (no) debe ser la mujer? y el corolario: «¿cómo (no) debe ser el hombre?» En el teatro no solo se ven las idiosincrasias del comportamiento externo sino también la construcción ideológica de las virtudes propias de cada género y los distintos vicios que suelen amenazarles a los hombres y las mujeres. Pues es en el teatro —nexo de literatura, espectáculo público y púlpito político-moral— donde el presente estudio se enfoca. Aquí proponemos investigar dos obras de Enriqueta Lozano y Vílchez, escritora prolífica y bastante conocida en su día pero apenas rescatada del olvido en los últimos años por estudiosos que intentan reivindicar la escritura femenina del siglo XIX (Gies «Lost Jewels and Absent Women» 86, 91). Las dos obras que ponemos en tela de juicio son *María o La abnegación* (1854), obra romántica escrita cuando Lozano tenía sólo unos veinticuatro años, y *La ruina del hogar* (1873), escrita cuando ya era una mujer madura con varias obras publicadas y estrenadas, en el momento literario del incipiente realismo. Las dos obras distan mucho entre sí en cuanto al estilo, la naturaleza del mensaje central y, en cierto sentido, aun en la representación del género. Sin embargo, la suma importancia que las dos obras otorgan a la virtud de la abnegación —virtud marcada por el género femenino, no sólo en el sentido gramatical sino también en términos de la política de sexo del día— nos remite a lo que se podría llamar una consciencia protofeminista por parte de la dramaturga. Por ejemplo, en *María o La abnegación* se ve un enaltecimiento del personaje femenino junto con una glorificación de la virtud del sacrificio que equipara la mujer a la figura del Cristo. Por otro lado, en *La ruina del hogar* la valoración de la mujer y lo femenino llega hasta tal punto que los personajes principales masculinos demuestran cierta feminización en cuanto a las virtudes que ostentan. Como señalaremos, este enfoque en las virtudes femeninas frente a sus debilidades es muy propia de las escritoras del siglo XIX.

Antes de analizar cómo funciona la construcción y la representación del género-sexo en las dos obras es necesario saber algo del trasfondo histórico, social y cultural de la época junto con algunos datos biográficos sobre la mujer que logró publicar más de diecisiete ediciones sueltas y tres tomos de obras completas —entre ellas poesía, novelas, obras de teatro y ensayos periodísticos— todo

dentro de una sociedad que no aceptaba a la mujer que escribe (Simón Palmer 395-404, Gies «Lost Jewels and Absent Women» 85).

En la vida y obra de las escritoras del siglo XIX vemos la tensión entre la ideología dominante acerca de la mujer y el hecho de que, aunque parezcan afirmar y difundir esta ideología, en el momento de publicar una novela o estrenar una obra de teatro, la socavan. Para tomar sólo un ejemplo, en la escritora Enriqueta Lozano de Vílchez vemos la paradoja de una mujer públicamente reconocida por su larga carrera literaria en la cual produjo obras que, a primera vista, parecen reflejar la imagen de la mujer perfecta vista en el espejo del ideario patriarcal.

Lozano nació en Huerta en 1829 o 1830 y a los ocho años empezó sus estudios en el Beaterio de Santo Domingo de Granada. Allí aprendió a leer y escribir y demostró tal aptitud para ello que a los quince años empezó su carrera pública con el estreno de una comedia suya para inaugurar el Liceo de Granada. Huérfana desde los seis años, no casó hasta tener veintiséis y continuó con su carrera literaria aun después de asumir los papeles de esposa y luego madre de cuatro hijos. En 1856, el mismo año de su boda, la reina Isabel II reconoció el talento literario de Lozano con un regalo costoso junto con seis mil reales por haber compuesto unos versos devocionales a la Virgen de las Angustias. En una biografía escrita por su amiga María Pilar Sinués, la retrata a Enriqueta Lozano primero como «santa mujer» y luego como «inspirada poetisa», añadiendo que ella, como algunas de sus protagonistas, «vino al mundo para sufrir» (citado en Simón Palmer 396), elogio que recuerda los «sesenta años de sufrimiento y virtud» ostentados por la santa madre de *La ruina del hogar* (30). Al final de su vida, en 1895 el Ayuntamiento de Granada la empleó como cronista con una pensión de mil quinientas pesetas anuales y después de su muerte en mayo de este mismo año, este mismo Ayuntamiento le dedicó una calle (Simón Palmer 395-397). Como es de esperar de una escritora subvencionada por el estado y premiada varias veces por la multitud de novelas, poesía, obras de teatro y ensayos periodísticos que había publicado, en sus obras no se encuentra un cuestionamiento explícito de los papeles de género. Como la mayoría de las escritoras del diecinueve, no cuestionaba el sistema en que vivía y publicaba sus obras. Sin embargo, como hemos indicado, la semilla de subversión ya existe en el mero hecho de que la escritora misma era una mujer con una voz y una presencia pública en una sociedad que recelaba de las escritoras (Gies «Lost Jewels and Absent Women» 85).

Si la primera mitad del siglo XIX se caracteriza por la repetida insistencia en los papeles distintos de los géneros, en la segunda mitad del siglo empezaron a sonar varias voces con una pluralidad de opiniones. Ya en la segunda mitad del diecinueve existía una minoría de hombres y mujeres que demostraban lo que se puede llamar una conciencia profeminista. Es decir, aunque se ha dicho que el movimiento feminista como tal no apareció en España hasta entrado en el siglo XX, escritoras como Concepción Arenal —por tomar sólo un ejemplo— lidiaban por los derechos de la mujer y abogaban por su igualdad en asuntos religiosos, civiles, familiares, y en casi todas las esferas menos la política (Blanco 445-447, Jagoe «La conciencia feminista» 474). Basta sólo un par de citas para demostrar la indignación que, por lo menos algunos, sentían frente a la subordinación de la mujer: «La mujer más virtuosa e ilustrada se considera por la ley como inferior al hombre más vicioso e ignorante... ¡Absurdo increíble!» (Concepción Arenal citada en Jagoe 476). Aquí se refiere Arenal al hecho de que en España la mujer sufría un estado permanente de minoría de edad; no se la consideraba capaz de servir como testigo en un proceso jurídico, ni para disponer del dinero o propiedades de la familia, ni siquiera para viajar sin el permiso de su padre o esposo. Con tales restricciones añadidas a los otros impedimentos para su educación, Arenal sostenía que no era de sorprender que la mujer no pareciera el igual del hombre en el intelecto ni en otros campos; entonces, poniendo el

discurso patriarcal patas arriba, Arenal defendía a la mujer diciendo que sus defectos eran debidos a la educación y no a la biología (citado en Jagoe 482). Otra cita de Arenal:

La mujer de su casa es un ideal erróneo... [que] señala el bien donde no está; corresponde a un concepto equivocado de la perfección, que para todos es progreso, y que se pretende sea para ella inmovilidad (494).

Aquí queda patente su frustración con la ideología de las esferas separadas que pretendía limitar al espacio doméstico las posibilidades de influencia y acción de la mujer. Mientras el mundo cambiaba y nuevas oportunidades para los hombres surgían cada día, la mujer todavía se veía encarcelada en el entorno familiar, obligada a desempeñar el papel de abnegación y sacrificio propio del «ángel del hogar».

Sin embargo, como Foucault ha sostenido, el poder de la ideología dominante no es impuesto desde arriba, sino que recorre todo el sistema desde arriba hacia abajo (141). Si las teorías de género-sexo vigentes en el siglo XIX otorgaron al hombre más libertad, más posibilidades para acción, y en algún sentido más valor frente a la mujer, también le concedieron a la mujer varios beneficios. Tal vez se puede explicar así el hecho de que la gran mayoría de hombres y mujeres aceptaban las definiciones de género-sexo, aun cuando éstas implicaban limitaciones que ahora nos parecen insostenibles. Es que, como Catherine Jagoe ha apuntado:

El gran cambio operado por el pensamiento del siglo XIX consiste en la convicción... de que no es la mujer sino el hombre el que es el pecador empedernido, el ser caído, la carne débil: «la mujer» se conceptuaba como un ser moralmente superior por su abnegación y su capacidad para amar, perdonar y consolar (26).

Entonces en el diecinueve la palabra *virtud*, arraigada desde siglos a su etimología latina que se relaciona con el concepto de masculinidad, viene a ser asociada con lo femenino. Este cambio en el paradigma del género-sexo fue acogido por muchas mujeres junto con la prescrita subordinación femenina. Escritoras como Faustina Sáez de Melgar, por ejemplo, escribían contra protofeministas como Concepción Arenal sosteniendo que no sólo era el orden natural que el hombre mandara sino que a las mujeres les gustaba que fuera así: «La mujer ha nacido para obedecer al hombre; no para ser su esclava, sino su compañera, su hermana a la que debe protección y toda clase de consideraciones. ¡Ah! no seré yo la que clame por la emancipación de la mujer...» (citada en Jagoe 76).

Sin embargo, Catherine Jagoe ha señalado que el discurso de los papeles de género-sexo no era lo mismo en las manos de los hombres y las mujeres. Mientras que la mayoría de los escritores que trataban el asunto ponían el énfasis en los defectos y las debilidades de la mujer (aun reconociendo su potencial para la superioridad moral), las mujeres solían hacer hincapié en sus grandes capacidades para:

Embellecer y sembrar de flores el árido camino de la vida del hombre, formar el corazón de los hijos, y ser el ángel tutelar de todos los desdichados que demandan a la sociedad consuelo, amparo y protección...» (citado en Blanco 67).

Como Jagoe dice: «La pléyade de escritoras sobre la mujer siempre defienden a su sexo a pesar de prescribir la domesticidad, el matrimonio, la maternidad y la subordinación de la mujer al hombre» (citado en 39). Y es que, aunque con sólo algunas excepciones las mujeres que escribían en el diecinueve no distaban mucho de los hombres en cuanto a sus definiciones del género femenino y sus

deberes, su enfoque en el poder redentor de la mujer y el hecho de que se apoderaban de virtudes como la abnegación, abrieron la posibilidad para una feminización de la cultura, una nueva valoración de lo femenino que, junto con los cambios en las esferas tecnológicas, políticas y sociales, les llevarían al siglo xx y al sueño de igualdad absoluta.

Después de haber indicado el momento histórico y social y cómo se relaciona con los conceptos contemporáneos del género-sexo, ahora volvemos a las dos obras de Enriqueta Lozano de Vélchez.

La primera obra, *María o La abnegación*, fue escrita en 1854, año que destaca por la promulgación del dogma de la Inmaculada Concepción, una doctrina que reúne todos los tópicos de género-sexo femenino del siglo diecinueve plasmados en la figura de la Virgen María, mujer casta y madre abnegada. A partir de la aprobación oficial de esta milagrosa paradoja, se desarrollaría el papel de la Virgen como corredentora del ser humano hasta 1895 cuando el Papa León XIII lo anunció como dogma oficial de la Iglesia Católica (Jago 32). Con este trasfondo católico conservador (no es de olvidar que Lozano se educó en un convento), se ve claramente que la virgen titular de la obra no sólo comparte un nombre con la madre de Cristo, sino que también como ella demuestra la virtud de la abnegación sufriendo hasta la muerte por el bienestar de los demás. Curiosamente, dado que el título parece equiparar el personaje principal con la virtud de la abnegación, María no es un tipo, no es un personaje que se debe interpretar globalmente como símbolo de la mujer buena, sino que es un individuo, una joven con defectos y debilidades, aunque al final se redime a través del sacrificio por amor. En cambio, Ángela, el anti-modelo femenino de la obra, sí se reduce a un tipo; demuestra todos los rasgos negativos de la estereotipada *femme fatale* —la mujer que no salva sino que mata. De esta manera los personajes principales cautivan el interés del público al mismo tiempo que no frustran sus expectativas. En la elaboración de la trama, la dramaturga anda en la cuerda floja entre la ejemplaridad por un lado y la individualidad por otra y el resultado es una obra que reivindica el poder del sexo femenino y engrandece las virtudes con las que se asocia, al mismo tiempo que critica las mujeres malas y los hombres débiles que se dejan engañar.

La acción de *María o La abnegación* ocurre en un tiempo y lugar lejano, en el palacio del rey francés Luis XIII. La trama gira alrededor de un triángulo amoroso y una complicada intriga en palacio. El rey se está muriendo y varias facciones se apresuran a tomar el poder cuando por fin el monarca muera. Ángela y Raúl ambicionan «llegar a la cumbre / del poder» para firmar una alianza con los ingleses, hecho arriesgado porque hay otros en el palacio, especialmente el ministro, que se oponen (10-11). Como mujer bella de alta cuna, Ángela maneja cierta influencia en el palacio, pero no la suficiente como para salvar a Raúl cuando el ministro descubre la conspiración. En este momento es María, la joven amiga de Ángela que sufre de un amor no correspondido por Raúl, quien sacrifica la honra para salvarle. Cuando llega la guardia para atrapar a Raúl, lo esconde en su habitación; cuando la guardia penetra en la habitación e intenta detenerle, María les miente diciendo que Raúl «... a su rey no es traidor / solo le trajo mi amor / aquí esta noche, os lo juro» (38). Al oír esta confesión de su hija ya supuestamente deshonrada, el padre de María se pone furioso, la maldice ferozmente y al mismo tiempo le revela de una manera cruel que Raúl no la ama sino que ama a su amiga Ángela: «¿Aquí hallamos a ese hombre? / ¿Aquí en su cuarto? oh furor! / así le entregas tu honor / ¿y otra ya tiene su nombre?» Prosigue llamándola nada menos que «vil deshonra de mis canas» (38). En este momento, sintiéndose traicionada por Ángela y Raúl y sin el amor de su padre, María pierde la razón, lanzando carcajadas convulsivas que remiten a una histeria desbordante, mientras anda en traje desaliñado, indiferente al mundo, riéndose sin humor y conversando tristemente con un fantasma de Raúl que le huye. Solo tras oír la voz de su amado en el tercer acto recobra la cordura diciendo «Ay! Ya puedo llorar... gracias, Dios mío» (52). Al volver en sí, María está preparada para el último sacrificio: el rey ha muerto y ciertas facciones en el palacio buscan vengarse de Raúl. Tragando su

dolor, manteniendo que «guardar rencor mi corazón no sabe», María les da a Raúl y Ángela los diamantes de su madre muerta, los diamantes que deberían haber sido su dote, para que ellos puedan comprar su libertad y huir hacia Inglaterra (55). Sin honra, sin dinero, pero sobre todo sin el amor de Raúl, María muere con el corazón roto tras escuchar la señal de dos tiros que indica que la pareja se ha salvado. Según el diagnóstico de su padre, el Doctor Rickmon, a María «la mata su amor sin esperanza» (56). Al mismo tiempo y dentro de la lógica de la obra, después de haber cumplido con uno de los deberes más altos a los que la mujer puede aspirar —el sacrificarse por los que ama— no le queda nada por hacer. En un momento sumamente romántico, María muere en la cumbre de su triunfo de abnegación.

Quizás los dos personajes más destacables de la obra sean María y Ángela, los modelos de la buena y la mala mujer. Desde la primera escena en que presenciamos una conversación entre las dos, sabemos que es María la más virtuosa, la más pura: «Yo amo, mas de tal manera / que por el hombre que adoro / pasara una vida entera / de sufrimiento y de lloro; / y aunque de mi se olvidara / siempre, siempre lo amaría» (5). Su capacidad para sufrir por amor la marca como un alma noble, un dechado de sensibilidad femenina. En cambio, Ángela le responde que si así se definiera el amor, entonces ella no podría decir que lo había sentido. Para Ángela, el amor es la pasión de una relación más bien física que espiritual, y consiste en buscar a un hombre para someter a su voluntad, «de su existencia ser dueño absoluto y altivo» (5). Nada de la abnegación para ella, característica que la marca desde el principio como mujer fatal, el anti-modelo femenino de la obra.

Aun en el amor Ángela es fría y calculadora. En boca de Ángela escuchamos las siguientes palabras dirigidas a Raúl:

Yo nunca amé, que hasta ahora / fui de esas almas de nieve / que solo el orgullo mueve ...
Yo te vi, y en tu mirada / amor para mi leía / mas que te amaba María / por instinto adiviné;
/ y al encontrar un obstáculo / de amor al primer arrullo / se rebeló al fin mi orgullo / y a mi
pesar te adoré (10).

Tal vez no exista mejor ejemplo de la triangulación del deseo; es sólo a partir de saber que María ama a Raúl que éste le parece deseable a Ángela. Tampoco le parece molestar que su relación con Raúl puede hacer daño a su amiga: «Sé que tal vez al impulso / de nuestra mutua ternura / destruimos la ventura / de otro amante corazón» (Ibíd.). Entonces el egoísmo del alma «de nieve» de Ángela, aunque ella sea bella y encantadora, la hace la malvada de la obra. Frente a la abnegación de su amiga, Ángela demuestra orgullo y, frente a su pena, muestra crueldad. Cuando María le pregunta acerca de Raúl «Pero, ¿ignorabas, ¡ay! que yo le adoro, / que es suya mi existencia?», Ángela le responde con altivez: «¿Y qué me importa / tu amor perdido ni tu débil lloro / si él a otra vida nueva me trasporta / si la abrasada voz de su ternura / el corazón de dicha me enajena...?» (29). Además de la insensibilidad con que echa en cara su felicidad con Raúl, se ve claramente aquí que los motivos de Ángela con respecto a Raúl son egoístas; a diferencia de María, Ángela no le ama por sí, sino por dos razones: el oportunismo y la loca pasión. En el tercer acto, queda patente el trecho que separa a María de Ángela. Pálida, temblorosa, a punto de morir, María manda a Ángela a su cuarto para buscar la caja de diamantes con que ella y Raúl comprarán la libertad. María sostiene una conversación con Raúl en que éste parece sentir lástima por ella y arrepentimiento por lo que ha hecho. Cae de rodillas ante ella y le pide perdón. Al presenciar todo eso, Ángela no demuestra ninguna emoción. Sus únicas palabras se limitan a «Pronto, partamos» y «Vamos» (55). Si en Ángela se cifra todo lo que la mujer no debe ser (orgullosa, manipuladora, entregada a pasiones mundanas y desleal), en la abnegación de María se ve un enaltecimiento del potencial moral de la mujer, que se asemeja a Cristo en su sacrificio.

Sin embargo, María no es una santa a lo largo de la obra. En algunos momentos se porta de una manera inmadura que es criticada implícitamente; su locura se convierte en espectáculo que da lástima, cuya función es más demostrar lo profundo de sus sentimientos heridos que mostrar un modelo a seguir. Parte de culpa por este comportamiento la tienen los hombres, sobre todo Raúl, que no corresponde al amor que María merece. En este sentido también son importantes los personajes masculinos, Raúl y el padre de María, el Doctor Rickmon, en el momento de construir las dos versiones de feminidad que se ven en la obra. Además de la natural melancolía de María, se añade el hecho de que (como la dramaturga) es hija sin madre. Su padre la describe:

Lejos del mundo educada / de sus leyes ignorante / es sencilla, apasionada / melancólica y amante / De niña se enseñó a amar / y obedecer a su padre; / después... aprendió a llorar / en la tumba de su madre. / ...a un corazón tan niño un viejo entender no sabe» (16-17).

Es joven, sin experiencia, y en un mundo perfecto esta inocencia sería un beneficio para el hombre que le corresponda el amor. Pero a Raúl le embelesa la hermosura de Ángela, aun sabiendo que tiene en María una mujer más fiel y un amor más puro. A Ángela le explica su antiguo amor por María:

... Es joven, hermosa y tierna / y al verla día tras día / que era una pasión creía / lo que en el alma sentí; / después a la corte vine / con el doctor y con ella / y al mirarte, Ángela bella, / mi loco error comprendí; / que me extasió tu hermosura / me fascinó tu talento / y otro nuevo sentimiento / agitó mi corazón» (9).

Por este nuevo sentimiento Raúl deja que Ángela le manipule, y ahora anhela el poder y se mete en intrigas solo por satisfacerla a ella: «Si hoy el poder ansío / como el avaro un tesoro / es solo porque te adoro / y necesito tu amor» (9). Por la debilidad de la carne y por la pasión que Ángela le inspira, Raúl destruye la felicidad de María, de manera que es tan culpable como Ángela. El Doctor Rickmon, a pesar del dolor que Raúl le ha causado a su hija, parece entender la debilidad del hombre frente a los hechizos de una mujer. De Raúl dice «... yo le he perdonado / pues aunque mucho padezco / y por causa suya lloro / también a él le compadezco / y su ceguedad deploro» (43).

Pero si tanto Raúl como Ángela comparten la culpa, es interesante notar que solo a Raúl le da María su perdón. La implicación es que el verdadero poder lo tienen las mujeres: el poder para destruir al hombre, como casi ocurre con Raúl por las ambiciones de Ángela, y el poder para salvarle. Este poder, cifrado en la virtud de la abnegación, requiere madurez. Tras escuchar la voz de Raúl, después de haber tocado las profundidades del dolor, María vuelve en sí, una mujer cambiada cuyo corazón ahora no guarda rencor. En la apoteosis final se convierte en una figura de Cristo y así se enaltece el poder femenino de la salvación a través del sacrificio, al mismo tiempo que critica a la mujer egoísta y ambiciosa y, en menor grado, al hombre de carne débil.

Publicada casi veinte años más tarde, *La ruina del hogar* es una obra más compleja (y más alegre, a pesar de su título) que la que acabamos de analizar. Sin embargo, el mismo engrandecimiento de las virtudes femeninas y sobre todo la virtud de la abnegación se ve tanto aquí como en *María o La abnegación*. La gran diferencia entre las dos obras radica en el hecho de que mientras *María* tiene lugar en un tiempo y lugar lejano, la acción de *La ruina del hogar* transcurre en el Madrid contemporáneo, en 1869, en medio de un ambiente que refleja todos los problemas más importantes de la época: la miseria económica y el consumismo desbordante, los deberes de los hijos para con sus padres y el creciente deseo de algunas mujeres por librarse del espacio doméstico. Publicada en 1873, en un momento de alboroto social, pronunciamientos militares y escasez económica, la obra aboga por el

autocontrol, la generosidad, la obediencia a las jerarquías establecidas y sobre todo por la virtud de la abnegación. Curioso es que sean ahora los hombres quienes se apoderan de esta virtud femenina, prestándose a una feminización del personaje vista desde una perspectiva positiva que forma parte del proyecto decimonónico de valorar a la mujer por su superioridad moral. En esta obra es la mujer mala la que impulsa a los hombres al sacrificio para pagar su deuda (una deuda económica con consecuencias morales), y es la mujer buena la que salva a todos al final. En *La ruina del hogar* se destaca el poder femenino para redimir (aunque la redención tenga carácter más bien económico) al mismo tiempo que los dos personajes masculinos se encuentran en circunstancias que les obligan a elegir una virtud femenina para amparar a la familia. Al final, la mujer mala se ve castigada por el poder patriarcal encarnado en la figura del padre. Sin embargo, al ver que ésta se ha arrepentido, el padre le da a su hija el perdón y le dice: «borre mi indulgencia / faltas de la inexperiencia / pero no del corazón», indicando que los defectos se deben a la juventud y se les puede curar a través de la educación (103). En contraste con *María*, al final de esta obra nadie muere y los problemas se resuelven, como en una comedia del Siglo de Oro, con el matrimonio de los cuatro personajes principales y así queda restaurado el orden por la generosidad de la mujer buena y el arrepentimiento de la mujer mala.

La obra empieza en casa de Don Fernando y Doña Isabel, cuyos nombres tal vez indican que la moraleja se dirige no sólo a individuos o familias, sino a toda la sociedad española. No es de olvidar que surge durante el diecinueve la idea de que, en palabras de Francisco Alonso y Rubio, «la familia humana es un simulacro de sociedad, es la sociedad misma en miniatura» (citado en Jagoe 68). Pues en este simulacro, en el hogar de Don Fernando y Doña Isabel, existen grandes problemas económicos. Fernando e Isabel son viejos y viven del trabajo de sus hijos Carlos y Adela y su sobrino Miguel. Para colmo, Isabel es ciega y Carlos, de cuyo trabajo la familia saca el mayor beneficio, está aquejado de una enfermedad que se asemeja a la tisis. Isabel, madre ejemplar, sufre al ver a su hijo padecer esta enfermedad y quiere que él se vaya al campo para descansar, como le ha recomendado el médico, pero la familia carece de fondos para comprarle a Carlos la medicina, hecho que todos le ocultan. Al principio de la obra, descubrimos que Miguel ha hallado tres billetes de mil reales; como es un hombre bueno, ha puesto en el periódico un anuncio en un intento de saber a quién pertenecen. Es este dinero, junto con los mil reales que María le da a Adela para ayudar a Carlos, el que Miguel gastará en un momento de impulso, debido a la manipulación de su amada, circunstancia que desencadena un sinfín de problemas y casi le cuesta la vida.

Además de por problemas económicos, tanto Carlos como Miguel sufren por amor. Miguel está enamorado de Adela, pero ella es una joven frívola, que aprecia más los trajes de última moda que a las personas de carne y hueso. A su petición, Miguel gasta dinero que no le pertenece solo para comprarle un traje lujoso y una sortija de brillantes, un exceso sartorial que es la fuente de varios problemas. Carlos, por su parte, está enamorado de María, la hermosa hija de su jefe, el Sr. de Lara. Como ella es rica y él no, Carlos está convencido de que nunca se casarán: «... aunque me amara / su amor aceptar no puedo /... una valla de oro / entre los dos puso el cielo» (19). Así los obstáculos económicos son también impedimentos al amor en el encuentro de las esferas pública y privada.

Desafortunadamente, justo después de que Miguel gaste todo el dinero que ha hallado, la persona a quien pertenece responde al anuncio. Ahora, lamentando sus acciones impulsivas, Miguel ve que la única manera de salvar la familia de la penuria es venderse como soldado. En el mismo momento, el Sr. de Lara descubre que le falta una cantidad considerable de dinero. Por el comportamiento extraño de Carlos (que no quiere que su jefe sepa que ama a María) y por los chismes que escucha de Adela (que se viste de una manera que indica que goza de fondos además del salario de su hermano), el Sr. de Lara sospecha que Carlos le ha robado. Cuando Adela llega a la oficina buscando a Carlos, su traje suntuoso y poco apropiado convence al Sr. de Lara de que Carlos es un ladrón.

Después de haberle concedido un mes de vacaciones para ir al campo para curarse, el jefe despide a Carlos con frialdad y sin darle ninguna razón. Tras descubrir los planes de Miguel, Carlos le disuade diciéndole que no le hace falta el dinero. Sin decírselo a nadie, decide tomar un trabajo arriesgado en el Nuevo Mundo por el cual recibirá todo el dinero que necesita para mantener a su familia desde lejos, incluso después de su muerte. Al final, cuando Carlos está preparado para sacrificarse por los que ama, milagrosamente María interviene ante su padre, proponiendo el matrimonio (que significa una dote considerable) y la restauración de su antiguo puesto. Adela, quien todavía lleva el traje que fue la causa de tantos problemas, sufre el castigo de su padre que pronuncia un discurso severo que la reduce a lágrimas y contrición. Se va del escenario y cuando regresa lleva el traje sencillo de la primera escena diciendo: «Venía / a implorar perdón de nuevo; / él mi locura corrija, / que [estoy] arrepentida y temblando...» (103). Tanto su padre como Miguel la perdonan y la obra se cierra con unas palabras de advertencia de Don Fernando: «... ese afán de brillar / que hoy a la mujer domina, / es, hija mía, la ruina / de la dicha y del hogar» (103).

En esta obra, a diferencia de *María o La abnegación*, los personajes principales más destacables son los hombres, especialmente Carlos y Miguel. Aunque los personajes femeninos proporcionan primero el impulso y luego la resolución de la acción, son Carlos y Miguel quienes hablan más y quienes se ven más afectados por los deseos destructivos de Adela y las acciones redentoras de María. Mientras que no tenemos un ejemplo del hombre malvado aquí (tampoco lo tenemos en *María*), hay en Miguel ciertos paralelos con el personaje de Raúl. Como Raúl, Miguel está hechizado por la mujer que ama: por ella gasta todo el dinero destinado a la familia y la cura de Carlos, aun sabiendo que comete un error. Ama a Adela a pesar de sus defectos y a pesar de la mala influencia que ejerce en su vida. En este hecho se ve el poder increíble de la mujer sobre el hombre, «la carne débil» que cae tan fácilmente en la tentación, junto con la responsabilidad que viene con tal poder (citado en Jagoe 26). De hecho, cuando Don Fernando riñe a Adela al final de la obra, le culpa por haber abusado del amor de Miguel: «¿qué has hecho de la ternura / de ese joven, que en su pecho / te hizo un altar?» (97). Pero si Miguel es débil, capaz de olvidar todo menos los deseos de Adela, al menos no le falta su sentido del honor, un reconocimiento del deber que tiene para con su familia adoptiva. Después de darse cuenta de que sus acciones han expuesto a Don Fernando y Doña Isabel a la miseria, Miguel elige venderse como soldado y sacrificarse por el bien de los demás.

Mientras Miguel se redime por esta acción de abnegación, el sacrificio de Carlos, que no tiene ninguna culpa, es mayor. A pesar de su enfermedad que no se cura si no se va de Madrid para descansar, como hijo mayor y sostén de la familia cree que es su responsabilidad salvar a la familia, aun si esto implica la muerte segura. En esta obra, pues, son los hombres los que ostentan aquella virtud sumamente femenina, la abnegación, mientras que las mujeres actúan provocando las situaciones frente a las que los hombres sólo pueden reaccionar. Esta feminización de los personajes masculinos tal vez tiene varias funciones, bien hacerles más atractivos ante un público de mujeres (se ve el mismo fenómeno en cierto tipo de novela rosa), o bien porque la autora remite a una defensa y valoración de lo femenino a la que Jagoe ha apuntado en la literatura de las escritoras del siglo XIX (39).

Esta valoración de lo femenino parece complicarse un poco cuando se tiene en cuenta dos hechos: primero, que a diferencia de María de *María o La abnegación*, los chivos expiatorios en *La ruina del hogar* no mueren al final; y segundo, como en el mito de Eva y la serpiente, toda la culpa la tiene la mujer. En el consumismo de Adela, su deseo insaciable por trajes lujosos, «dijes y adorno», junto con su evidente manipulación del hombre para adquirir lo que quiere a través del uso de sus encantos femeninos, hay ecos de la prostituta (9). Aun si no se la interpreta así, es obvio que a Adela le hacen falta el autocontrol y la abnegación para ahorrar dinero, virtudes que al «ángel del hogar» son imprescindibles en la nueva economía. En concordancia con la gravedad de su crimen —el crimen

actual tanto como el crimen simbólico— al final de la obra, su padre le espeta a Adela un discurso escalofriante. Dice Don Fernando:

Esta mujer, ni siquiera / amor ni piedad merece / que no es el ángel a quien / en su designio divino / puso el cielo, en el camino / del hombre, para su bien / no es la rosa, que en su amor / de Dios el aliento agita; / es solo una flor maldita / sin aroma y sin color: / es la zarza... / De sus padres no hará / la lenta vejez dichosa, / ni podrá ser buena esposa, / ni buena madre será...» (97-98).

Al no mostrarse abnegada, ella no puede ser buena hija, buena esposa ni buena madre; por lo que dentro de la lógica de la obra y el contexto de la política del sexo en el diecinueve, la existencia de Adela no tiene sentido. Al reconocer esto, Adela se arrepiente y ahora, digna hermana de María y esposa de Miguel, Don Fernando une la mano de su hija con la de Miguel y les da su bendición.

En la valoración de lo femenino, la obra destaca la potencia de la mujer: la potencia para la destrucción (en el caso de Adela) y la potencia para la redención (en el caso de María). Por la intervención de María, ni Miguel ni Carlos tienen que ausentarse del hogar o exponerse al peligro; la generosidad de María, su amor por Carlos y la relación ejemplar que tiene con su padre corrigen el error de Adela y hacen que todo se resuelva. En cambio, sólo es el poder patriarcal, cifrado en el discurso del padre, el que hace que Adela entienda la gravedad de lo que ha hecho y el que le impulsa a la contrición. Si esta ideología patriarcal proporciona el marco de la obra (no es de olvidar que tanto la primera escena como la última contienen pronunciamientos sentenciosos por parte de Don Fernando), al mismo tiempo el enfoque positivo y la confianza en las capacidades redentoras de la mujer y la virtud de la abnegación nos remite a una defensa, aunque sea atenuada, de las posibilidades del sexo femenino.

En conclusión, hemos visto que durante el diecinueve, sobre todo en la segunda mitad del siglo, brotaron varias opiniones e ideas en cuanto al género-sexo, y específicamente en cuanto a las definiciones y los deberes de la mujer. A diferencia de los siglos anteriores, en el diecinueve las mujeres mismas empezaron a escribir de una manera prolífica sobre el asunto. Si por un lado existían protofeministas como Concepción Arenal que abogaban por los derechos de la mujer, por otro lado existían escritoras como Faustina Sáez de Melgar, que reiteraban el planteamiento patriarcal que pretendía limitar la mujer al espacio doméstico. Sin embargo, como Catherine Jagoe ha apuntado tras estudiar docenas de documentos escritos por las mujeres decimonónicas, en la literatura producida por las mujeres de la época se suele encontrar una defensa del sexo femenino y un enaltecimiento de lo que significaba para ellas ser mujer (36). Al examinar *María o La abnegación* y *La ruina del hogar* nos parece acertada esta observación. Aunque la ideología dominante de la época prescribía la subordinación de la mujer, en las dos obras se ve claramente cuán poderosa es la voluntad femenina, para bien o para mal, y cuán enorme es su influencia sobre el hombre, que se esclaviza al enamorarse de ella. Mientras que hoy día tal perspectiva quizás nos resulte desagradable (por no decir no convincente), hay que recordar que todos somos productos de ideologías forjadas en la fragua del momento histórico, social y cultural. El hecho de que una mujer como Enriqueta Lozano de Vélchez lograra publicar y estrenar obras que, aunque se desarrollen dentro del ideario patriarcal, demuestren una nueva valoración de la mujer es importante, interesante y sobradamente digno de estudiar.

Bibliografía

- BLANCO, Alda, «Teóricas de la conciencia feminista», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca, eds., Madrid, Icaria, 1995, pp. 445-472.
- BUTLER, Judith, «Imitation and Gender Insubordination», en *The Critical Tradition*, David Richter, ed., Boston, Bedford/St. Martin's, 1998, pp. 1514-1525.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou, *Gender and Representation. Women in Spanish Realist Fiction*, Philadelphia, John Benjamins, 1990.
- ___ y Jo LABANYI, eds., *Culture and Gender in Nineteenth Century Spain*, New York, Oxford UP, 1995.
- DYKSTRA, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, New York, Oxford UP, 1986.
- FELSKI, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge, MA, Harvard UP, 1995.
- FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality: An Introduction*, New York, Vintage Books, 1990.
- GABILONDO, Josefa, «Históricos con casta: masculinidad y hegemonía en la España del fin de siglo», en *Sexualidad y escritura (1850 -2000)*, Raquel Medina y Barbara Zecchi, eds., Barcelona, Anthropos, 2002, pp. 120-161.
- GIES, David, «Lost Jewels and Absent Women: Toward a History of the Theatre in Nineteenth Century Spain», *Crítica Hispánica* 17 (1995), pp. 81-93.
- ___, *El teatro en la España del siglo XIX*, Madrid, Cambridge UP, 1996.
- JAGOE, Catherine, «La misión de la mujer», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca, eds., Madrid, Icaria, 1995, pp. 21-53.
- JEHLEN, Myra, «Gender», en *Critical Terms for Literary Study*, Frank Letricchia y Thomas McLaughlin, eds., Chicago, U. of Chicago Press, 1995, pp. 263-273.
- KIRKPATRICK, Susan, «Gender and Difference in *fin de siglo* Literary Discourse», en *Spain Today. Essays on Literature, Culture, Society*, José Colmeiro et. al., eds., Hanover, NH, Dartmouth College Dept. of Spanish and Portuguese, 1995, pp. 95-101.
- LOZANO DE VÍLCHEZ, Enriqueta, *La ruina del hogar*, Granada, D.F. Reyes y Hermanos, 1873.
- ___, *María o La abnegación*, Granada, Jose María Zamora, 1854.
- SIMÓN PALMER, Carmen, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia, 1991.
- TOLLIVER, Joyce, «La voz antifeminista y la amenaza «andrógina» en el fin de siglo», en *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Raquel Medina y Barbara Zecchi, eds., Barcelona, Anthropos, 2002, pp. 105-119.
- URZAINQUI, Inmaculada, «Nuevas propuestas a un público femenino», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, Víctor Infantes, François Lopez y Jean-Françoise Botrel, eds., Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez, 2003, pp. 481-491.
- WILLIAMS, Rosalind, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century*, France, Berkeley, U. of California Press, 1982.
- ZAVALA, Iris M, «De la razón didáctica a la pasión desbordante», en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1996, III, pp. 11-30.