

MELODRAMA Y RELIGION: LA NOVELISTICA DE CATALINA MACPHERSON

El comienzo de este estudio tiene sus raíces en el creciente interés por la producción literaria femenina que ha quedado fuera de los cánones establecidos. En una ponencia para el simposio "Narrativa decimonónica: creación popular y literatura de consumo", quería analizar la obra de una escritora de novelas de tipo folletinesco junto con la de Fernández y González. Después de consultar el catálogo de Juan Ignacio Ferreras, tuve la suerte de encontrar en la Biblioteca Nacional de Madrid varias novelas de Catalina MacPherson de Bremón, y el análisis inicial de sus primeras dos novelas (de 1853) reveló un contraste destacado —aunque no sorprendente— con la obra del prolífico folletinista.

En ésta, es frecuente que la mujer como problema está en el centro de la narración y es observada por un narrador cuya mirada despierta el interés del lector en este objeto del deseo masculino.¹ En la historia de esta figura se entretajan los mecanismos de placer (la repetición, el exotismo, los extremos, etc.) y de ideología (el equilibrio, el justo medio) que son características de su obra. En cambio, el comienzo de *El hilo del destino* presenta un misterio centrado en un padre problematizado. Además, los principales personajes femeninos no son objetos pasivos sino sujetos que actúan, desean y forman alianzas entre sí, y cuyos deseos chocan contra la voluntad de una codiciosa figura masculina (Sinnigen). Ese análisis sugirió cierta semejanza con los papeles de la mujer-objeto y la mujer-sujeto estudiados por Susan Kirkpatrick en su libro sobre el lugar de las escritoras románticas en los años 1835-1850, aunque MacPherson publicó sus novelas en el período posterior en que la literatura femenina está más caracterizada por el culto al ángel del hogar (Aldaraca, Andreu, Bieder, Blanco, Simón Palmer 1983). En general, en sus novelas se encuentra una confluencia, marcada por una serie de tensiones, de las problemáticas románticas folletinescas y las de la ideología doméstica.

Datos biográficos

Catalina MacPherson y Hemas nació en Gibraltar el 4 de enero de 1823, era la tercera de once hermanos. Su madre, Josefa Hemas Martí, era nativa de Cádiz. Su padre Donald emigró de Inverness, Escocia a Cádiz donde se dedicó a los negocios

1. Una beca del Special Research Initiative Fund de la Universidad de Maryland Baltimore County subvenció el viaje a Madrid para hacer este estudio.

de importación y exportación. Sus padres se casaron en 1819. De sus once hijos, cuatro nacieron en Cádiz y los demás en Gibraltar. Entre los hijos MacPherson y Hemas figuran Guillermo, Cónsul británico en Sevilla y Madrid y destacado traductor de Shakespeare, y José, conocido como el padre de la geología española (Alastrue y Castillo). En 1855 Catalina se casó con Diego Fernández Montañes, hombre de gran fortuna y benefactor de Cádiz. Al quedar viuda, contrajo segundas nupcias con Joaquín María de Bremón. No tuvo hijos. Murió, probablemente en Madrid, entre 1876 y 1883.²

Entre 1853 y 1883 publicó ocho novelas, en básicamente dos períodos. En 1853 aparecieron las primeras dos obras, una por entregas y la otra en el folletín de *El Heraldo*. Luego no hubo ninguna publicación hasta 1869; entre ese año y 1877 aparecieron cinco novelas. La última obra fue publicada en 1883. Al menos cinco de sus novelas conocieron más de una edición. Según Criado y Domínguez, solía firmar "Ossiana" (121), pero ese seudónimo sólo aparece en las segundas y terceras ediciones publicadas por Fortanet. En las primeras ediciones no suele aparecer ningún nombre, tan sólo "Por la autora de . . ." seguido por una lista de novelas. En el folletín de *El Heraldo* aparece "srta. Doña Catalina M."; en la primera edición de *El hilo del destino* es la "Señorita CH"; en *Los zapatitos encarnados* se lee que es por Catalina MacPherson de Bremón, obra póstuma. En las segundas y terceras ediciones hay variantes estilísticas con respecto a las primeras.

Las ediciones

Hemos consultado las ediciones de siete de las novelas que se encuentran en la Biblioteca Nacional en Madrid y el tomo 2 de la octava que está en la biblioteca del Palacio Real.³

El hilo del destino. Madrid: Ayguals de Izco Hermanos, 1853. Contiene un prólogo de Ayguals y el prospecto.

_____. 3 vols. Madrid: Fortanet, 1876-77.

Isabel o la lucha del corazón. Folletín de *El Heraldo*. 13-VIII-53 – 25-XII-53. Dedicado a D. Adolfo Castro (ilustre escritor y político liberal gaditano). El prólogo aparece en el primer número, una carta de agradecimiento de Adolfo Castro en el último.

2. El análisis cinematográfico de Laura Mulvey es útil para la comprensión del papel de esta figura: "Traditionally [in narrative film] the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium. . ." (419).

3. Quiero expresar mi agradecimiento a José MacPherson Mayol y a Guillermo MacPherson Vidal que tuvieron la gran amabilidad de contestar a mis cartas con importante información biográfica sobre su pariente.

- _____. Segunda edición. 2 vols. Madrid: Alvarez Hermanos, 1875.
- _____. Tercera edición. 3 vols. Madrid: Fortanet, 1880.
- El hada doméstica*. 2 vols. Madrid: Diego Valero, 1869. Contiene "Dos palabras" de C. Frontaura al final.
- La Rosa del Genil*. 2 vols. Madrid: C. Frontaura, 1870.
- _____. Segunda edición. 3 vols. Madrid: Fortanet, 1881.
- Magdalena*. 2 vols. Madrid: El Cascabel, 1871. Contiene unas páginas al final dirigidas "A la incógnita autora de esta novela" de C. Frontaura.
- _____. 3 vols. Madrid: Fortanet, 1878-79.
- Por no entenderse*. Madrid: Administración de los niños, 1873. Al final hay "Dos palabras acerca de la novela" de C. Frontaura.
- _____. Segunda edición. 2 vols. Madrid: Fortanet, 1879.
- En el Peñón*. 2 vols. Madrid: E. Rubiños, 1877.
- Los zapatitos encarnados*. 2 vols. Madrid: Fortanet, 1883.⁴

Tanto los prólogos de Ayguals y de la redacción de *El Heraldo* como la carta de Adolfo Castro y los comentarios de Carlos Frontaura están, naturalmente, colmados de elogios. Ensalzan la modestia de la autora anónima (todos menos Castro dicen desconocerla), hacen hincapié en la eficacia de la feliz articulación de unos altos fines morales de la que deducen que la autora también tiene que ser discreta, hermosa y amable. (Frontaura señala que "no descuidará los cuidados de su casa por escribir novelas" [*Hada* 1:ii]). Los principales vehículos de la expresión de estos fines morales son los personajes que tipifican diversas manifestaciones de la virtud y el vicio; los conflictos entre estos tipos son la base de las tramas. En general atribuyen más valor al fondo que a la forma. (Frontaura, sobre todo, señala defectos de estilo que justifica porque la autora no hace profesión de las letras [*Por no entenderse* 2: 616].) Aunque Castro sitúa a MacPherson entre Cervantes y Walter Scott, en general los comentaristas se centran en el papel de las escritoras en una sociedad en transición. Ayguals compara a MacPherson con Harriet Beecher Stowe, *El Heraldo* con Fernán Caballero, y Frontaura dice preferir sus novelas a las de George Sand, debido a su mayor femineidad (*Magdalena* 2: 422).

Son los redactores de *El Heraldo* los que más desarrollan este tema. Evalúan la labor cultural del periódico, al lado de la política, como una de sus contribuciones

4. Según Ferreras, *Hilo* es de 1851. Dice que hay "por lo menos" dos reediciones de *Magdalena* (1873 y 1879) y de *Por no entenderse* (1879 y 1883). Pone a *En el Peñón* en 1887, lo cual es presumiblemente una errata. María del Carmen Simón Palmer (1991) da una primera edición de Isabel como libro en 1853 (Madrid: Imp. Espinosa y C.@) y también una tercera edición de *Por no entenderse* (1880). Quisiera agradecerle a Carmen Simón toda su ayuda a este proyecto.

más importantes al proceso de sacar a España del atraso y acercarla más a Francia e Inglaterra. Parte de esa labor ha sido la promoción de escritores noveles, entre ellos la destacada figura de Fernán Caballero cuya *La Gaviota* apareció por primera vez en sus páginas. Con esta obra había renacido la novela nacional con un “colorido tan puro sin dejar de ser interesante” (*Isabel* 1:x), algo tan necesario para ofrecer una alternativa para los jóvenes a “los monstruosos partos de los novelistas franceses” (*Isabel* 1:ix). MacPherson está en la misma línea, aunque “se inclina más a la forma de la novela social inglesa, y busca sus personajes en las clases que representan entre nosotros los efectos de esa nivelación que la rapidez de las comunicaciones va estableciendo en toda Europa, y produciendo una uniformidad que borrarán dentro de poco las peculiaridades de cada nación” (*Isabel* 1:xii). Es decir, esta novela de MacPherson retrata y dignifica las clases medias españolas en medio de la revolución burguesa europea, de modo que Fernán Caballero y ella se complementan para retratar las clases sociales en España a la vez que comparten los mismos altos fines morales.

Los redactores señalan que este protagonismo femenino es insólito en la historia de la literatura española; aplauden “a las señoras que se dedican a la literatura porque ellas mejor que nadie pueden purificarla y convertirla en un instrumento activo de moralización” (*Isabel* 1:xvi). Se llama la atención al escaso número de mujeres que escriben, al genio excepcional de las que sí lo hacen y a su contribución específicamente moral a un género que renace en medio de una nueva situación social producida por el desarrollo capitalista. Implícitamente los redactores reconocen la tensión que existe entre la actividad de escribir y la intervención en la esfera pública de estas escritoras y la moralidad tradicional que defienden, ya que esa moralidad limita la influencia femenina directa a la esfera privada; intentan resolverla mediante la apelación a “una de las grandes particularidades de nuestro país, . . . la influencia que siempre han ejercido en sus destinos las mujeres” (*Isabel* 1:xiv), haciendo destacar las dos reinas Isabel. En medio de los peligros de la modernización, creen que es bueno que haya excepciones al papel tradicionalmente asignado a las mujeres y que asuman un papel de vanguardia unas voces femeninas que saben asegurar la vigencia de una moralidad tradicional a la vez que preparan el camino hacia la sociedad moderna representada por los modelos inglés y francés, moralmente peligrosos aunque socialmente envidiables. Modernización con moralidad podría ser su lema.

Todos los comentaristas tratan sobre la relación entre texto y público lector. Parecen plantear un público heterogéneo a la vez que ponen énfasis especial en los lectores y las lectoras jóvenes; aseguran a los padres que aquí no se van a encontrar malos ejemplos. La forma de publicación inicial de *Hilo e Isabel* (entrega y folletín) indica que se intentaba llegar a un público amplio con las primeras novelas de una joven soltera. En cambio, en los comentarios hechos por Frontaura unos 16 años más tarde se da a entender que se trata de una edición casi privada y de un público restringido; se refiere a “la persona a quien [la autora] ha encargado de recoger la

edición" (*Hada* 1:iv), y supone que *Magdalena* "no ha de pasar . . . de las manos de las íntimas amigas y de los amigos predilectos de la autora" (2:420-21). No obstante, el hecho de que ésta conociera una segunda edición implica que llegó a un público más extendido.

Características generales de las novelas

Todas las novelas son folletinescas. Por lo general son largas, los argumentos están repletos de enredos, misterios, identidades confundidas, encubiertas y reveladas, expresiones de emociones fuertes, exageraciones, repetidos ciclos de tensiones y resoluciones; los personajes maniqueos operan dentro de un orden melodramático que estructura una visión moralizante de la sociedad.⁵ La voz narrativa es plenamente omnisciente. Relata lo que hacen y piensan los personajes según lo que más le convenga, a veces se dirige a los personajes, otras a los lectores, para advertir, explicar y sermonear. Los personajes también narran, y hay frecuentes cambios de papeles entre narradores y oyentes internos. Aunque esta estructura narrativa parece permitir la presentación de una variedad de puntos de vista, se trata de textos monológicos, ya que las voces son monótonas, el léxico y la sintaxis no varían, los diálogos son altisonantes e inverosímiles. Finalmente, hay poca profundización psicológica y casi ninguna relación entre las historias narradas y el contexto histórico. Es decir, todo está subordinado al orden melodramático y sus fines morales.

En cuanto a las relaciones de clase, predominan los personajes burgueses y aristocráticos. Entre ellos la configuración y el nivel de protagonismo varían según la obra. En algunos casos (*Isabel, Rosa, Por no entenderse*), un personaje de extracción baja desempeña un papel destacado, pero incluso en el final de estas novelas encontramos unas renovadas clases altas y un nuevo orden moral dentro de las mismas jerarquías sociales presentes al principio.

La dinámica fundamental de cada obra es familiar, y las relaciones familiares están situadas en la sociedad española de la época. (La acción transcurre en diversas ciudades españolas y Gibraltar.) La figura del ángel del hogar está presente, pero su papel no se destaca. Se trata más bien de unas configuraciones de personajes en las cuales las tensiones se producen entre diversos posicionamientos familiares cuya expresión va desde el desorden inicial a un nuevo orden al final. Estos posicionamientos se complican por medio de las relaciones entre dos (a veces más) familias en las que la presencia de dos padres y sus hijos es poco frecuente. Al contrario, predominan los núcleos anómalos y se destacan las relaciones entre huérfanos, hijos, padres y hermanos adoptivos, hermanos e hijos de leche, sobrinos y

5. Perteneció a la colección de la Infanta Isabel. En la p. 107 encontré un billete (¿para marcar la página?) de la Guardia del honor del Sagrado Corazón de Jesús que anunciaba una comunión general para el día 2 de enero de 1920.

tíos. Estas anomalías contribuyen al exotismo típico del folletín a la vez que producen cierta distancia que facilita el que resalte la problemática moral. Las divisiones entre los personajes son, en general, maniqueas; son tensiones entre “buenos” y “malos” padres, hijos, hermanos, esposos. Los “malos” están caracterizados por su egoísmo, codicia y envidia. En el caso de los buenos, su propia ambición nunca supera su dedicación a los lazos humanos; sus acciones siempre están en función de sus “vínculos” (una palabra usada con frecuencia) a otros personajes. Son precisamente estos vínculos lo que los “malos” desconocen y/o destruyen.⁶

Este destacado papel de los lazos humanos define también el papel del dinero. El dinero sólo es malo cuando está fetichizado, cuando se convierte en el objeto deseado por encima de las relaciones humanas. Los que así fetichizan el dinero suelen ser personajes masculinos, en muchos casos dedicados al juego; su obsesión por el juego y su mundo homosocial toma el lugar de las relaciones heterosexuales con su abandonada esposa.

Estos personajes masculinos codiciosos son con frecuencia los causantes del desorden inicial. Si no codiciosos, son, en todo caso, egoístas, y su propia ambición es la fuerza motriz de sus acciones. Sus múltiples víctimas sufren consecuencias directas e indirectas de unas injusticias que se derivan del orden patriarcal que privilegia la posición de ciertos personajes masculinos y permite el desorden inicial.⁷ Una dosis sustancial del peso negativo de sus acciones suele caer sobre el matrimonio, u obligando una desafortunada unión de conveniencia, u obstaculizando o disolviendo un enlace oportuno. Esta importancia asignada al matrimonio hace resaltar más el papel de los personajes femeninos, ya que la atención se centra en lo que Rosalind Coward ha llamado sus momentos de decisión social y sexual (37). Las consecuencias de estos designios interesados y egoístas y las estrategias para deshacerlos son el tronco del árbol de la trama cuyas ramas son una sucesión de episodios parecidos. La resolución supone la eliminación de la causa del desorden que en la mayoría de los casos conlleva un matrimonio. Claramente MacPherson apoya el principio ideológico según el cual la familia es el pilar del nuevo orden social. Además, aboga por la elección libre de los consortes —dentro de unos confines de clase— y por una relación de compañerismo entre ellos para asegurar la firmeza de la constitución del nuevo bloque de poder.

En esta dinámica se manifiesta la trascendencia de las decisiones de los principales personajes femeninos. En muchos casos las víctimas de los designios interesados no están limitadas a una aceptación pasiva de su destino, sino que se rebelan y participan activamente en el proyecto que lleva a la derrota del causante del des-

6. Según Peter Brooks: “We may legitimately claim that melodrama becomes the principal mode for uncovering, demonstrating, and making operative the essential moral universe in a post-sacred era” (15).

7. Tanto énfasis en estos vínculos parece ser una función de lo que Nancy Chodorow describe como “a fundamental definition of self in relationship” (169), una característica femenina, consecuencia de los diferentes modelos de crianza de niñas y niños en los países occidentales industrializados.

orden y al establecimiento de un nuevo orden. En varios casos, este protagonismo se expresa mediante alianzas entre dos personajes femeninos, entre ellas la alianza de la "buena" mujer virtuosa de clase alta y la "mala" (en un caso demente) mujer deshonrada de extracción baja, variantes de lo que Sandra Gilbert y Susan Gubar denominan la doble loca.⁸ En estas alianzas se manifiesta una tensión entre la doctrina religiosa y el orden melodramático, ya que la mujer "mala" es el vehículo de una venganza colectiva contra un opresivo personaje masculino, aunque la venganza está condenada por el código religioso. Es decir, el personaje femenino deshonrado de clase baja es el instrumento del melodrama que elimina el mal y permite el nuevo orden moral, el final feliz y la dicha de la mujer virtuosa. Esta se beneficia de las consecuencias del acto vengador a la vez que se aparta de él y lo condena por anti-cristiano.

Otro tipo de personaje femenino importante es la figura materna que no tiene hijos. Esta figura, que aparece en cinco de las novelas, es generalmente positiva y participa activamente en la articulación del nuevo orden al final.⁹ En parte, esta figura es formulaica y cristiana, puesto que evoca la buena madre como el modelo para toda mujer, incluso la soltera. No obstante, nos parece que debe ser también una expresión de la situación personal de la escritora, casada dos veces sin hijos, que parece identificarse con lo que la voz narradora repetidas veces describe como la excelsa virtud de la maternidad.

Finalmente, a través de las novelas, hay una serie de protestas explícitas contra las injusticias del orden patriarcal. Sin cuestionar ese orden en sí, se presentan quejas de las distancias existentes entre hombres y mujeres que impiden un compañerismo deseable para el bien de todos y de la desigualdad de condiciones que imposibilita el pleno desarrollo de la mujer.¹⁰

8. En su análisis de la novela gótica femenina, Tania Modleski plantea la importancia de unas estructuras familiar y social en las que hay significativas diferencias en la distribución del poder (81).

9. "Of course, by projecting their rebellious impulses not into their heroines but into mad or monstrous women (who are suitably punished in the course of the novel or poem), female authors dramatize their own self-division, their desire both to accept the structures of patriarchal society and to reject them. What this means, however, is that the madwoman in literature by women is not merely, as she might be in male literature, an antagonist or foil to the heroine. Rather, she is usually in some sense the *author's* double, and image of her own anxiety and rage" (78). Kirkpatrick (1990) señala la existencia de una tradición parecida entre escritoras románticas españolas al analizar "El sueño del esclavo" de Carolina Lamas y Letona: "Las conexiones que Lamas y Letona establece entre ira, fantasías de venganza, locura e impotencia social forman un esquema conocido para los lectores de la literatura femenina del siglo XIX: la ira y la rebelión femeninas, reprimidas sistemáticamente por la cultura europea, son proyectadas en personajes de diferente categoría social" (40).

10. "But while real mothers (...) are in short supply in female fiction, one encounters no lack of mother substitutes -aunts, older women friends, etc. This substitution, one might speculate, provides a means by which ambivalence towards the mother can be worked through while it simultaneously prevents the mother/daughter relationship from being confronted too openly" (Modleski 68).

Las novelas

En los comentarios sobre obras individuales, describimos su orden melodramático en apartados sobre la configuración de los personajes, el enredo y la resolución. Examinamos cómo se articula el desorden inicial y luego los elementos claves de su superación, destacando el lugar de cada novela con respecto a las características generales (parecidos, diferencias, etc.). Nos centramos en el protagonismo femenino y, sobre todo, en las alianzas entre personajes femeninos y la figura materna que no tiene hijos; organizamos nuestros comentarios alrededor de estas dos categorías, ya que son componentes destacados de la obra de MacPherson. (En los casos en que hay una alianza y una figura materna, colocamos la obra bajo la categoría que nos parece más apropiada).

Alianzas entre personajes femeninos

Dos novelas en las que se destaca la alianza implícita entre la mujer virtuosa y la deshonrada son *Isabel o la lucha del corazón* y *La rosa del Genil*. En los dos casos, la mujer deshonrada se venga de un personaje masculino insidioso, conduciendo a su desenmascaramiento; a consecuencia de ello se puede realizar el matrimonio deseado de la mujer virtuosa, pieza clave del final feliz.

Isabel o la lucha del corazón (1853; las citas son de la segunda edición de 1875)

La configuración de los personajes

El hecho central es el matrimonio de un rico comerciante viejo con Isabel, la hermosa hija de una familia venida a menos. La tensión principal es entre, por un lado, la codicia de él y la deslealtad de su ayudante y, por el otro, el cariño y la abnegación de ella. El comerciante y el ayudante son los promotores del desorden y de la injusticia que tienen que ser corregidos. Frente al comerciante codicioso está su sobrino que complementa los intereses comerciales con los versos que escribe y otro comerciante caritativo. Ya que no hay personajes aristocráticos, la principal cuestión de clase es la división entre estos burgueses, unos que están obsesionados por el dinero y otros que lo ven como un medio para promover el bien social.

Los representantes de las clases populares son la figura femenina deshonrada y un pescador.

El enredo

Todo está centrado en Isabel, en su hermosura y su abnegación. La trama está estructurada alrededor de dos triángulos amorosos entrelazados cuyas intrigas llevan a la derrota de las fuerzas de la codicia y la deslealtad mediante una alianza

entre Isabel, la rubia virtuosa, y Mercedes, la morena apasionada. La novela comienza con el sacrificio de aquélla: para cumplir con su papel de sostén de la familia (de madre de sus hermanas pequeñas y de hija del padre viudo y ciego), se casa con el rico comerciante con el fin de rescatar a su familia de la miseria. El desenlace es la consecuencia de la intervención de Mercedes que lleva a la muerte del comerciante y a la locura de su ayudante. La perspicacia de Mercedes salva la virtud de Isabel, lleva a la derrota de unos desaforados deseos de riqueza y poder y permite un nuevo orden familiar sano.

Resolución y conclusiones

El desenlace y el final feliz ponen en entredicho parte de la definición de la virtud, ya que Mercedes está inspirada por el odio y, sobre todo, la venganza. Según Isabel, la venganza "es odiosa" (2:498) y está condenada por la religión que profesa. Al final Mercedes es redimida por medio de su contacto con la heroína virtuosa, pero esa redención no puede borrar la importancia de su protagonismo ni de su motivación. La venganza de la mujer deshonrada es un componente indispensable del triunfo de la tan alabada virtud y abnegación.

El que este deseo de venganza naciese en el momento en el que Mercedes fue golpeada por su ex-amante culmina una serie de protestas ante la situación de la mujer. La primera de ellas está ligada al sacrificio inicial de la chica joven que se casa con un hombre mayor: "Como un signo fatal, como una señal infalible de algo más que la virilidad, estos señores mayores, una vez decididos a enamorarse y casarse, lo hacen invariablemente con la que pudiera más bien ser su nieta" (1:60-61) para el mal de la joven y su posible deshonra propia; e "Isabel conoció, que al contraer casamiento tan desigual, se condenaba viva a una tumba perpetua; . . . que no otra cosa había sido para ella el tálamo nupcial" (1:62). El sacrificio de Isabel se debe a la jerarquía del orden patriarcal que impone la represión sexual a mujeres jóvenes a cambio de un tipo de bienestar material para su familia.

La narradora también protesta ante la desigualdad de los campos de acción de hombres y mujeres, claramente desfavorable para éstas:

Pero Gonzalo a pesar de su pasión era hombre y pasados los primeros momentos de expansión a que se había entregado, adquirió de nuevo la fuerza que era natural: la fuerza varonil y los elementos de que el hombre dispone para sufrir menos que la mujer en todos los casos de la vida.

No así Isabel, débil mujer privada de las forzosas obligaciones que tantos medios de satisfacción proporcionan. (1:212)

Esta desigualdad de condiciones conlleva un compañerismo defectuoso:

estoy porque la mujer cumpla su misión de casada por completo; estoy porque la mujer sea para el hombre, en todo y por todo una digna compañera: sumisa a él

por amor, obediencia y dulzura de carácter, pero a su nivel en la inteligencia, para que ambos se puedan comprender y respetar. (1:65)

Junto a la reafirmación de la jerarquía patriarcal (la sumisión femenina) hay una queja del desnivel que separa a mujeres y hombres, puesto que la deseada comprensión y respeto mutuos serán difícilmente conquistables mientras aquéllas están excluidas del conocimiento que las "forzosas obligaciones" proveen a los hombres. Además, la sumisión recomendada aquí está cuestionada por el protagonismo de la mujer deshonrada que se subleva contra el despotismo masculino del que ha sido víctima.

La rosa del Genil (1870)

La configuración de los personajes

Hay dos núcleos familiares cuyas historias se enlazan. El núcleo más destacado lo constituyen un padre usurpador y codicioso, su hijo volátil, su protegida (la Rosa del título) y un sobrino que se rebela contra la usurpación que su tío había efectuado contra su padre. Estrechamente relacionados con este núcleo están la nodriza de éste y su hija, la amante rechazada por el tío y convertida en demente.

El segundo núcleo está compuesto por otra figura paterna codiciosa (un abogado desleal) y su hija natural, malquerida por su padre. El contraste con este desamor está representado por la relación cariñosa del escribiente (jorobado) del abogado y su madre.

El enredo

La acción principal es la rivalidad entre el sobrino y su tío; se trata de la recuperación de los derechos que un envidioso hermano menor le había quitado al primogénito privilegiado. Esta rivalidad tío - sobrino se manifiesta mediante un triángulo amoroso, ya que el sobrino y la protegida del tío, destinada a ser la esposa de su hijo, se enamoran. La protegida se mantiene firme en su propósito de casarse con el hombre al que quiere.

También hay una rivalidad entre sobrino y tío por la lealtad de la ex-amante de éste, la figura de la mujer deshonrada y demente. Cuando el tío intenta matar a ésta, ella se defiende y lo hiere mortalmente a él. Esta autodefensa provoca el desenlace: frente a la muerte, el tío confiesa su usurpación y demás actos deshonestos, y se restauran los derechos del sobrino.

Resolución y conclusiones

El final feliz está expresado por la eliminación de las dos figuras paternas codiciosas y despóticas y la realización de dos matrimonios. Tal como sucedió en

Isabel, la firmeza de la mujer virtuosa está premiada al recibir el apoyo del acto vengador de la mujer deshonrada. En cambio, aquí el segundo matrimonio es entre el arrepentido hijo volátil y la malquerida hija del abogado. La figura de la mujer deshonrada no es rescatada, sino condenada a sufrir en un hospital.¹¹

Al reflexionar sobre el acto vengador, este personaje articula la falta de apoyo social que tiene una víctima de la violencia masculina que se defiende: "Conoci que había cometido un crimen. Nadie tomaría en cuenta causa alguna de las muchas que me impulsaron a aquel acto, ni se ocuparía un momento en justificarlo. . . . Además, D. Juan era rico todavía: . . . porque él era rico y yo una miserable, se daría la justicia más que prisa en prenderme y hacerme pagar la pena de mi delito". (1881. 3:145)¹² Reconoce que para su sociedad, los crímenes del hombre rico son los cometidos contra su hermano y no las ofensas que había sufrido ella. No obstante, su autodefensa permite la realización de vínculos de amor conyugal y fraternal, vínculos que fueron rotos cuando la estructura patriarcal, la ley del mayorazgo, se interpuso entre dos hermanos.

En esta novela la tensión entre el orden maniqueo del melodrama y la doctrina cristiana se encuentra en las relaciones entre figuras paternas y filiales. Por un lado, en las novelas de MacPherson la voz narradora predica la abnegación, el sacrificio y la obediencia a los padres, y habitualmente se premia este tipo de comportamiento cristiano. Sin embargo, aquí esta doctrina choca con la necesidad de luchar contra dos figuras masculinas que son los responsables del orden injusto. La voz narradora protesta que se trata de excepciones, pero la desobediencia y la rebelión son necesarias para restaurar el orden. Por ejemplo, Rosa tiene que desobedecer a su tío/padre para realizar su deseo y casarse con el sobrino. La hija del abogado también desobedece a su padre. La voz narradora la justifica, puesto que cuando los padres no cumplen sus deberes, "precipitan a sus hijos a la perdición" (1:442), aunque asegura que se trata de un "caso excepcional" (1:443) y que la desobediencia de la hija no debe servir de modelo. Finalmente, la acción decisiva del sobrino al final se explica, puesto que desconocía la total abnegación, "Ese género de virtud, sin otro objeto ni remuneración que el de la satisfacción interior, [que] escasea en el mundo (en el varonil con especialidad . . .)" (2:233). La acción de esta novela está centrada en las consecuencias de los actos de dos "malos" padres y la consiguiente necesidad de eliminarlos para restaurar el orden en la familia, de modo que los requisitos del melodrama —la extirpación de los malos— suponen la violación del código religioso (la obediencia a los padres, la no venganza, la abnegación).

11. Parecer ser una continuación atenuada de lo que Kirkpatrick (1990) describe como una "explosión de protesta femenina" en la poesía de los años 40 (32).

12. También excluido del final feliz se encuentra el escribiente jorobado, que muere víctima del desamor al comprobar que "el amor no tenía más que una causa, la belleza" (2:33-34). Se trata de un caso curioso en un universo esencialmente moral, ya que este personaje ha sido completamente virtuoso, pero su virtud no le salva de las consecuencias de un defecto físico.

***En el Peñón* (1877)**

Las principales figuras femeninas de *En el Peñón* están contrapuestas (la abnegada vs. la agresiva, envidiosa), pero también las dos son víctimas de la traición perpetrada por el mismo personaje masculino. A diferencia de *Isabel* y *Rosa*, aquí no hay una alianza que lleva a un final feliz, ya que al final no hay ningún matrimonio, sino la muerte del héroe, el retraimiento de la abnegada y la muerte de la agresiva. Sin embargo, tiene en común la división de papeles: la agresiva se venga del autor de las desgracias de las dos víctimas.

Configuración de los personajes

Aquí también hay dos núcleos familiares anómalos cuyas historias se enlazan. El núcleo más importante está formado por un viejo liberal y su nieta huérfana, la cual está marcada por la trágica historia de sus padres. El otro está compuesto por una familia judía: un tendero y usurero y sus dos hijos. Los hijos habían nacido de diferentes madres, la mayor de una mujer "fuerte y violenta", el pequeño de una judía cuya "dulce manera de ser" (1:37) había heredado. Tanto el padre como la hermana tratan al niño despóticamente.¹³

Ente los núcleos familiares intervienen dos personajes masculinos: un irlandés, el noble liberal y un liberal traidor. Con ellos se forman los dos triángulos amorosos: los dos quieren a la nieta, que naturalmente quiere al irlandés, el cual es el objeto del deseo de la judía. La nieta y el irlandés tienen que rechazar las pretensiones apasionadas del traidor y la judía.

El enredo

No obstante el amor que les une, hay una tensión entre los amantes que es una función de sus diferentes perspectivas sobre la causa liberal. Igual al abuelo y al padre de su amada, el irlandés está totalmente dedicado a la libertad. Como internacionalista de su época, lucha donde sea necesario por la "más santa causa de la humanidad" (1:95); es uno de los "patriotas del mundo entero" (1:88). La nieta, en cambio, está marcada por el fusilamiento de su padre y el dolor de su madre y, por tanto, está celosa y recelosa ante la ascendencia que tiene un ideal en su novio. Para ella, el patriotismo se define como la situación concreta de sus compatriotas y no como un ideal abstracto: "[La tiranía en España] me parte el corazón; y por el bien de mi querida patria, no por la defensa de una idea, por grande y noble que fuese, sino por el bien general de todos mis compatriotas, gustosa sacrificaría mi

13. Debido a un aparente error de imprenta, las páginas que relatan este episodio no estaban en el ejemplar de la primera edición que consulté.

existencia" (1:96). Teme que el idealismo del irlandés tenga consecuencias funestas. Estos dos personajes se quieren y aman a su patria, pero el patriotismo y el amor no se complementan, ya que un tipo de sentimiento concreto femenino se opone al idealismo masculino.¹⁴

El temor de la nieta se realiza. Las manipulaciones del traidor terminan con la ejecución de todos los participantes en el complot liberal. Poco después se declara una amnistía que permite que los liberales vuelvan a España, lo cual pone en entredicho la necesidad del fracasado complot y, aparentemente, confirma la validez de la postura de la nieta.

Resolución y conclusiones

Aquí no hay un final feliz. El abuelo se muere de una enfermedad. Su nieta "por tercera vez quedó huérfana: viuda, antes de llegar a ser esposa" (2:210) y se mete a monja. Reconociendo en el traidor al autor de su desgracia, la judía le hiere mortalmente y luego se mata. Realiza el acto de venganza que requiere el melodrama para eliminar al causante del desorden. En cierta medida, este acto la vindica, puesto que se lo confiesa a la nieta y ésta, aunque condena el acto, perdona y abraza a la vengadora (2:280-81).

Esta novela se destaca de las demás por varios motivos. Es la única que se presenta como explícitamente histórica; el contexto histórico facilita la introducción de un conflicto entre ideales (la causa de la libertad y el amor), expresado por una tensión entre dos personajes igualmente virtuosos y leales que se quieren. (En las demás novelas las principales tensiones son entre "buenos" y "malos".) Finalmente, es la única novela que no termina con ningún matrimonio intacto ni un nuevo orden familiar. Al contrario, las dos familias están deshechas. El nuevo orden moral es exclusivamente religioso, ya que, además de la entrada de la nieta en el convento, el catolicismo está reafirmado por medio de la conversión del hijo judío que luego se hace misionero.

El hada doméstica (1869)

Esta, la primera novela que se edita después de un intervalo de dieciséis años, es la más sencilla, la más lisa y la más "doméstica" de todas, puesto que el mal está centrado en una figura y el final feliz procede directamente de su eliminación y conlleva el premio recibido por el ángel del hogar.

14. Es una variante de la pareja judío aberrante/judía hermosa cuyo destacado papel Enrique Tierno Galván atribuye sobre todo a la influencia de Walter Scott (49).

Configuración de los personajes

Hay tres núcleos familiares cuyas historias se enlazan. La principal (los Conrado) se destaca por ser una de las pocas familias compuestas por un matrimonio y sus hijos legítimos (son dos hijas). Componen la segunda (los Vargas) un padre paralizante, la abnegada hija que le cuida (el hada doméstica del título) y un hijo periodista. La tercera son los hermanos Montero, una esposa afligida y un médico. Hay otros cuatro personajes masculinos importantes: el esposo de la mayor de las hermanas Conrado; el amante de ésta; un buen amigo de la familia Vargas y el "estudiante", calavera, jugador y marido de la hermana Montero.

El enredo

Toda la acción procede del obligado matrimonio de conveniencia de la hija mayor de los Conrado (arreglado por el padre contra la oposición de la madre). Los nuevos esposos no se quieren; él se dedica al juego, ella a la frivolidad y el coqueteo, hasta el extremo de convertirse en una esposa infiel y una madre descuidada. El que la había querido, el hermano Vargas, se desespera, se vuelve jugador y mujeriego, deja abandonados a su hermana y padre; el buen amigo de la familia y la Conrado menor se ocupan de ellos; la alianza se forma cuando la Conrado salva a la hija en un momento cuando está a punto de morir.

El desenlace es provocado por la infidelidad de la Conrado mayor que lleva al incendio de su casa, la ruptura de su matrimonio, la muerte de su hijo y su propia muerte. Eliminada esta figura perversa (aunque también pervertida por el matrimonio de conveniencia), su hermana se casa con el ya reformado Vargas, el amor de su niñez.

Resolución y conclusiones

La sublimación es total. La amistad que Vargas siente por la hermana menor es más grande que la pasión que sentía por la mayor. El otro matrimonio es entre un amigo y una mujer a la que había tratado como hija, hermana y discípula. Fracasan el matrimonio de conveniencia (y el padre reconoce que su esposa tenía razón) y el matrimonio apasionado (la hermana Montero y el estudiante) contra la voluntad de la familia. Triunfa el matrimonio fraternal, y las dos hijas abnegadas están premiadas, puesto que "Los sacrificios son indefectiblemente recompensados" (2:330).

La voz que narra se queja de los maridos que no se ocupan suficientemente de sus esposas ("si tuviesen los maridos la buena costumbre de no hacer una vida completamente separada de la de sus esposas . . . algo menos numerosos serían los casos que tan de corazón deploramos" [2:30]) y de las clases altas ("tan lastimosamente entregadas a todo género de desórdenes" [2:36]). Se trata de pro-

testas que funcionan como pequeños sermones dirigidos a los grupos dominantes que debieran mejorar su conducta para el bien de todos.

Figuras maternas que no tienen hijos

Por no entenderse (1873)

En *Por no entenderse* hay una curiosa relación entre tres personajes femeninos. De nuevo una figura femenina de clase humilde se venga, pero esta vez se venga de la que había sido su señora, cuya debilidad ante su marido altivo había sido la causa de las desgracias de las dos. Este acto de venganza cataliza una reconciliación familiar y un nuevo orden en el cual se destaca el papel de una figura materna que no tiene hijos.

Configuración de los personajes

El núcleo familiar principal es la enrevesada familia de los barones de Fenollar. En su palacio viven el barón, su sobrino (hijo del difunto hermano menor) y la nodriza de éste. Todos están alienados entre sí. El barón está separado de su esposa y de una hija cuya legitimidad es un asunto de disputa. Otro hermano, militar, visita el palacio y desempeña, más o menos, el papel de padre "bueno" (vs. el barón) del niño.

El otro núcleo familiar que se compenetra con el del barón lo componen el administrador del palacio, su madre y su hermana, Araceli, el primer amor del hermano difunto y la figura materna que no tiene hijos; al ocuparse del niño, es el primer personaje que introduce cariño en el ambiente hostil del palacio.

El enredo

La trama gira alrededor de la hostilidad reinante al principio. Será necesario que los motivos de esta alienación se descubran para establecer otro tipo de orden.

La primera causa es sencilla: el barón detesta al niño porque es el producto de un "enlace desigual" (9) contraído por su hermano con una labradora, y porque este sucesor indigno es el único que, según el barón, tiene la familia. Le odia a causa de su procedencia y porque ocupa el lugar que le corresponde a un hijo suyo (que no tiene).

La causa de la hostilidad de la nodriza es más complicada. Por una parte, es debida al hecho de ocupar este niño el lugar que debe corresponderle a un hijo suyo (que estaba muerto). Por otra, obedece al resentimiento que siente hacia los barones por no haber salvado la vida de su marido. Este motivo también está ligado a la separación del barón de su esposa. Se trata de dos acusaciones injustas que se de-

ben a la debilidad de la baronesa ante su marido cuya altivez se presenta como la causa de dicha debilidad.

Resolución y conclusiones

El desenlace es provocado por el acto de venganza de la nodriza contra la baronesa, el rapto de su hija. La falta de este importante "vínculo" hace que la baronesa asuma plenamente el papel materno (al cual había renunciado) y aclare el pasado, lo cual permite la reconciliación matrimonial y una vindicación parcial del comportamiento original de la nodriza. Al final la nodriza y la hija mueren, la baronesa queda incapacitada, y el barón reconoce los derechos del sobrino como hijo suyo, el cual será criado por Araceli, constituyendo así el nuevo orden familiar.

Araceli es la figura modelo, la que tiene todos los atributos de una madre sin serlo. La voz narrativa la elogia continuamente: "El corazón no necesita de escuela; el [corazón de Araceli], fuente inagotable de ternura, vertía sus incesantes raudales sin límites ni medida" (102); "Imitémosla si queremos ser felices; desprendámonos de nosotros mismos; vivamos sin egoísmo; vivamos en Dios, con Dios y por Dios, para librar el bien de nuestros hermanos" (612). Araceli es premiada con el puesto -la madre del heredero- que le fue quitado por dos padres injustos, el barón y su propio padre, acquiescente ante la superioridad social de su amo.

Sin embargo, para que Araceli logre este puesto, es indispensable el protagonismo de la nodriza, la ultrajada figura femenina que recurre al crimen para vengarse. Igual que Araceli, la nodriza es de extracción social humilde y fue la víctima de una injusticia de los barones de Fenollar; al final se convierte en la aliada implícita de su compañera en desgracia. La voz narradora la condena por no haber seguido la ley del sacrificio, ya que el cruel trato que había recibido "no justificaba en manera alguna el proceder que había tenido . . . ; [su] desgracia pudo haberle servido de tanta purificación en la tierra, cuanto de compensación el cielo" (444). No obstante, su crimen fue el vehículo que permitió el arrepentimiento de la baronesa, la reconciliación matrimonial, la "maternidad" de Araceli y la seguridad de la sucesión.

Además de protestar contra la injusticia paterna, en esta novela la voz narradora se queja de la desigualdad sexual: "en muchos casos de la vida, existe un completo desnivel entre uno y otro sexo, de cuyo desnivel es el responsable el hombre, que exige de la parte contraria, de la parte más débil, toda la fuerza que debería compartirse entre ambos" (279), y "[el barón] no sabía ser su compañero, ni amigo, ni hermano; y la mujer y el marido, para vivir felices, necesitan ser compañeros, amigos, hermanos" (2:390). Este desnivel produjo el miedo de la baronesa, el origen de sucesivas desgracias. De modo que, en la estructura de causa - efecto que se dibuja en esta obra, son las intolerancias e incomprensiones basadas en las desigualdades que separan clases y sexos (el barón sobre la baronesa, los barones sobre la nodriza y Araceli), las que tienen que ser rectificadas por medio del protagonismo de sus víctimas.

*El hilo del destino (1853)***La configuración de los personajes**

Todos los personajes actúan alrededor de dos núcleos familiares cuyas historias se entretajan en intrigas relacionadas con cuestiones de amor y dinero. Por un lado está la empobrecida familia Mendoza: el difunto padre, la viuda y los dos hijos. Por el otro está la "familia" del conde de Bonavides: el conde, su esposa y dos hijos adoptivos. El desorden es provocado por la codicia y la deslealtad del conde que destruye el futuro amoroso de su esposa y de su hija adoptiva, dos personajes femeninos que forman una alianza. El conde también es el responsable de las tragedias de la familia Mendoza.

El enredo

La novela comienza con melodramática ejecución de Mendoza padre, acusado de haber matado a un amigo en un duelo. Luego la trama se desenvuelve por medio de una serie de triángulos amorosos hasta desembocar en un segundo duelo en que el conde de Bonavides hiere mortalmente, y a traición, a Mendoza hijo. Este segundo duelo es la consecuencia de la revelación de que el conde fue el asesino del amigo de Mendoza padre. De modo que el segundo duelo es, en cierta medida, una repetición del primero. En los dos casos, mediante un acto traidor, el conde mata a un hombre y un amor. (El amigo fue el preferido de la esposa del conde, y Mendoza hijo es el amado de su hija adoptiva.) Dos veces el conde, un representante de la codicia, ha eliminado el objeto de un deseo femenino. Como el arenero en "El hombre de la arena", el cuento de Hoffmann analizado por Freud, el conde se erige en una figura paterna que destruye toda posibilidad de la realización de la pasión.

En el caso de su esposa, el conde la priva de la sexualidad y de la maternidad, ya que sólo por obediencia a la voluntad de sus padres accedió a casarse con el conde, "pero a ser sólo en apariencia esposa del que le destinaban" (418). A consecuencia de la represión de su deseo sexual, la condesa se convierte en una figura histérica: "una estatua movable" (60) en la cual "[e]ran incesantes las distracciones, rayando casi en aberraciones mentales" (166). También rehúsa tener niños; sólo por su hija adoptiva "parecía sentir . . . algo que se aproximaba a la ternura" (49), y es mediante esta relación que ejerce su papel materno.

Por su parte, la hija se encuentra en medio de un triángulo amoroso. Es querida por su "hermano", el buen partido. Aunque la hija ve en él una persona excelente, no lo quiere para esposo. Está dividida entre el deber social y el deseo sexual, pero el pudor impide que reconozca la importancia de éste; lo menciona primero mediante un lapsus, al preguntarse: "¿Cómo decirle [al "hermano"], que la esperanza, el cariño, el interés que te manifesté fue arrancado por un impulso de *pasión*?" (79;

énfasis añadido); pasión en vez de compasión, la palabra que daría el significado socialmente aceptable a la frase y que representa el sentimiento de la hija, puesto que precisamente lo que no siente es pasión por este personaje.¹⁵ Por lo tanto, no acepta la propuesta matrimonial y se enamora en un flechazo del héroe romántico, Mendoza hijo. En estas decisiones recibe el apoyo de su "madre", ya que ésta comprende bien las negativas consecuencias de la represión del deseo.

El personaje que imposibilita la realización de este deseo es tal vez el más destacado personaje masculino que se entrega al juego. Por ejemplo, en el momento de retirarse su esposa, el conde se queda en el salón, encandilado ante las onzas sobre la mesa; el dinero se convierte en unas fetichizadas monedas resplandecientes en medio del mundo homosocial del juego. Estos objetos constituyen su pasión y toman el lugar de los vínculos del amor heterosexual y paternal que repetidamente destruye.

Resolución y conclusiones

La conclusión establece un nuevo orden socialmente aceptable. El conde se suicida y la condesa entra en un convento donde muere. La hija adoptiva termina casándose con el hermano para vivir "la vida íntima de la verdadera amistad" (la pasión contrariada como motivo de la sublimación" [37]). Está presente Mendoza hija, casada con tres hijos. La pasión ha sido superada, la resignación (Mendoza hija) premiada. A un nivel superficial el código moral tradicional, defendido también por la voz narradora, está reforzado. Sin embargo, la historia de la figura resignada ha sido sólo tangencial a la tensión central entre el deseo y la codicia. Aunque al final la sexualidad está sublimada, el nuevo orden no puede borrar el papel que ha desempeñado como un elemento peligroso, pero también inevitable, atractivo y necesario para el pleno desarrollo de dos personajes femeninos principales.

Magdalena (1873)

En esta novela se narra la historia de diversas ramas de una familia aristocrática. Se destaca porque es la única en la que una figura materna (en vez de paterna), para la cual la envidia y la codicia ocupan el lugar del cariño, promueve el desorden. Al final el nuevo orden familiar es un orden moral que es el producto del sacrificio de una mujer víctima, la solidaridad de una cantante y el amor materno de una esposa sin hijos.

15. Angela Moorjani estudia un caso ilustrativo en la obra de Kathe Kollwitz de esta ruptura con la "ideología del sacrificio" por una causa abstracta. Quisiera agradecerle a la profesora Moorjani sus varias sugerencias sobre la marcha de este trabajo.

La configuración de los personajes

La matriarca, una marquesa codiciosa y envidiosa, tiene un hijo, una hija y un sobrino. Tanto el sobrino como el hijo continúan la línea egoísta marcada por la marquesa; los dos son mujeriegos y jugadores. El hijo fue obligado a contraer un matrimonio de conveniencia con una condesa; no tienen hijos. El conde tiene una hija ilegítima, Magdalena, que fue criada por una pareja de viejos y bondadosos campesinos que habían perdido todos sus hijos. La hija de la marquesa es descastada cuando se casa con el hijo de una familia burguesa arruinada; el matrimonio tiene dos hijos. Aunque esta familia sufre penurias económicas, su convivencia cariñosa y fructuosa representa un contraste a la frialdad y el despilfarro del conde y la esterilidad de su matrimonio.

El enredo

La figura de Magdalena es la que entra en contacto con todos los núcleos familiares y provoca los diversos desenlaces. En parte su historia es la parodiada por Galdós en *La desheredada*: es la biografía de una abandonada hija ilegítima de un aristócrata, criada por una familia humilde, cuyo origen al final se descubre, de modo que puede ocupar su lugar debido en la sociedad. Pero sólo en parte, puesto que en vez de la reconciliación soñada por Isidora Rufete, la presencia de esta hija abandonada provoca una riña mortal entre madre e hijo, y su relación amorosa con un aristócrata conduce a su propia muerte.

Este sacrificio de la víctima de una seducción cataliza el desenlace de la novela y el nuevo orden familiar. Mediante el contenido de un relicario, la condesa reconoce en Magdalena la hija de su marido y la adopta como hija suya. Su sobrina, la cantante, reconoce en Magdalena una hermana y, en un acto de solidaridad, repudia, desenmascara y desprestigia al galán seductor. Termina casándose con su profesor de música, un personaje masculino presentado como feo y maternal.

Resolución y conclusiones

El nuevo orden representa una depurada y renovada familia aristocrática compuesta por una amorosa figura materna, tres "hermanos", el marido de la sobrina y un ciego (antiguo amo del sobrino). Es un orden moral, puesto que los vínculos que unen a estos personajes son la solidaridad, el cariño y la constancia en vez de la sangre. Mediante estos vínculos, los personajes inicialmente desheredados y alienados de la línea familiar han superado a los representantes de la codicia, el egoísmo y la veleidad. Para lograr este nuevo orden, han sido necesarios el protagonismo de una "madre" y la solidaridad de una "hermana", además del sacrificio de la víctima pasiva.¹⁶

16. En la segunda edición se "corrige": "¿Cómo decirle, la esperanza, el cariño, el interés que te manifesté, fueron arrancados sólo por un impulso de compasión?" (1:126; énfasis añadido).

Los zapatitos encarnados (1883; obra póstuma)

Las 234 páginas del segundo tomo sugieren que se trata de la novela más corta de MacPherson. Ya que sólo hemos podido consultar este tomo, nuestras conclusiones son evidentemente más especulativas que en los otros casos.

La configuración de los personajes

Hay dos núcleos familiares cuyas historias se enlazan: los marqueses de San Higinio y su sobrina (huérfana) por un lado; por el otro, un zapatero viudo y sus dos hijas y un hijo. Una hija del zapatero es la marquesa de San Higinio; no tiene hijos y envidia y detesta a la sobrina, la cual es adorada por su tío. Es el único ejemplo de una figura materna que no tiene hijos cuyo papel es negativo. La otra hija del zapatero se casa con un indiano fuerte y virtuoso.

El enredo

La marquesa planea el secuestro de la sobrina, y lo ejecuta su hermano. El indiano salva a la niña, pero la revelación de la autoría del crimen le produce un síncope al marqués; muere a consecuencia de un beso mortal de su esposa. A su vez, ésta se mata, consumida en llamas. Es metafóricamente la víctima de su propia pasión.

La niña pasa a ocupar el lugar de "hija" protegida por el indiano y la otra hija del zapatero y de "nieta" de éste. Al final el indiano logra restituir todos los bienes de la niña y arregla su matrimonio con el hijo de un banquero convertido en conde; nace una niña y se espera la llegada de un niño.

Resolución y conclusiones

El final feliz es matizado por la ausencia del indiano y su esposa. Según el narrador, su ausencia obedece a un deseo del conde, el cual se incomoda al tener que tratar con gente de baja extracción. El egoísmo del conde banquero también pesa sobre las futuras generaciones: "Pero esperamos que el santo del oratorio pronto concederá el varoncito que tanto desea el conde, para que sostenga sobre sus hombros todo el peso de los timbres, blasones y pergaminos, y sobre todo, el de las talegas pertenecientes a su familia" (234). Es decir, aunque ha sido la fuerza física, económica y moral del indiano y su esposa, representantes respectivamente de la nueva burguesía y del pueblo, la que ha permitido la renovación de una aristocracia reconfigurada, estas fuerzas renovadoras están excluidas, de modo que no hay ninguna oposición a la codicia y al egoísmo del conde.

Nuestras especulaciones sobre las raíces del conflicto nos llevan a una reflexión que el zapatero hace al contemplar a su nueva "nieta":

Embebecido muchas veces con las gracias de la huérfana, perdido en la contemplación de sus hechizos personales, desde su rizada cabellera negra, hasta el extremo de aquel lindo cuerpecito, al fijarse en los menudos pies, tan débil como [el zapatero] era, acometiale un vivísimo deseo de verlos embellecidos.

Recordaba, no obstante, los resultados que no se cansaba de deplorar. Encomendábase a Dios, acudía a la contemplación de los zapatitos encarnados que habían sido por tantos años el tormento de su vida, y fortalecíase en su propósito de no reincidir. (186)

Esta reflexión sugiere que la causa del desorden original puede haber residido en el amor de un padre para su hija que fue expresado mediante la fabricación de unos fetichizados zapatos que encarnaron la pasión incestuosa que sentía. Si es así, esta última novela introduce una problemática nueva, ya que aquí no se trata de una tiránica figura masculina, sino de un padre excesivamente enamorado cuya indulgencia produjo una de esas duras figuras femeninas sin corazón denunciadas en obras anteriores.

John Sinnigen
Universidad de Maryland
Baltimore County

OBRAS CITADAS

- Aldaraca, Bridget. "El ángel del hogar. The Cult of Domesticity in Nineteenth-Century Spain." *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Eds., Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft. Ypsilanti, Michigan: Bilingual, 1982.
- Andreu, Alicia. *Galdós y la literatura popular*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1982.
- Bieder, Maryellen. "Feménine Discourse/Feminist Discourse: Concepción Gimeno de Flaquer." *Romance Quarterly* 37 (1990):
- Blanco, Alda. "Domesticity, Education and the Woman Writer: Spain 1850-1880". *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Ed., Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. 371-94.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New York: Columbia Univ. Press, 1985.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering*. Berkeley: Univ. of California Press, 1978.
- Coward, Rosalind. *Female Desires*. New York: Grove, 1985.
- Criado y Domínguez, Juan. *Literatas españolas del siglo XIX*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1889.

- Ferreras, Juan Ignacio. *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Freud, Sigmund, *Lo siniestro* y E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*. Trad. L. López Ballesteros y de Torres y Carmen Bravo-Villasante. Barcelona: José J. de Olañeta, 1979.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale Univ. Press, 1979.
- Kirkpatrick, Susan. "La 'hermandad lírica' de la década de 1840". *Escrituras románticas españolas*. Ed. Marina Mayoral. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.
- _____. *Las Románticas*. Berkeley: Univ. of California Press, 1989
- MacPherson, Catalina. *En el Peñón*. 2 vols. Madrid: E. Rubiños, 1877.
- _____. *Isabel o la lucha del corazón*. Folletín de El Heraldó. 13-VIII-53 - 25-XII-53.
- _____. Segunda edición. 2 vols. Madrid: Alvarez Hermanos, 1875.
- _____. Tercera edición. 3 vols. Madrid: Fortanet, 1880.
- _____. *El hada doméstica*. 2 vols. Madrid: Diego Valero, 1869.
- _____. *El hilo del destino*. Madrid: Ayguales de Izco Hermanos, 1853.
- _____. 3 vols. Madrid: Fortanet, 1876-77.
- _____. *Magdalena*. 2 vols. Madrid: El Cascabel, 1871.
- _____. 3 vols. Madrid: Fortanet, 1878-79.
- _____. *Por no entenderse*. Madrid: Administración de los niños, 1873.
- _____. Segunda edición. 2 vols. Madrid: Fortanet, 1879.
- _____. *La Rosa del Genil*. 2 vols. Madrid: C. Frontaura, 1870.
- _____. Segunda edición. 3 vols. Madrid: Fortanet, 1881.
- _____. *Los zapatitos encarnados*. 2 vols. Madrid: Fortanet, 1883.
- Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance*. Hemden, Connecticut: Archon, 1982.
- Moorjani, Angela. "Kathe Kollwitz on Sacrifice, Mourning, and Reparation: An Essay in Psychoaesthetics". *MLN* 101 (1986): 1110-34.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Women and the Cinema*. Karyn Kay y Gerald Peary, eds. New York: E.P. Dutton, 1977.
- Pérez Galdós, Benito. *La desheredada*. Cuarta edición. Madrid: Alianza, 1977.
- Simón Palmer, María del Carmen. "Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación". *Anales de literatura española* 1983: 477-90.
- _____. *Escritoras españolas del siglo XIX*. Madrid: Castalia, 1991.
- Sinnigen, John H. "Tentaciones y seducciones en las novelas por entregas". *Actas del simposio Narración decimonónica: creación popular y literatura de consumo*. En prensa.
- Tierno Galván, Enrique. "La novela histórica-folletinesca". *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español*. Madrid: Tecnos, 1977.