

El ángel sin hogar: La movilidad de la mujer en cuatro leyendas españolas del siglo XIX

Kallie Sandell

A thesis

submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

Master of Arts

University of Washington

2020

Committee:

Leigh Mercer

Anthony Geist

Program Authorized to Offer Degree:

Department of Spanish and Portuguese Studies

© Copyright 2020
Kallie Sandell

University of Washington

Abstract

El ángel sin hogar: La movilidad de la mujer en cuatro leyendas españolas del siglo XIX

Kallie Sandell

Chair of the Supervisory Committee:

Leigh Mercer

Department of Spanish and Portuguese Studies

During the second half of the 19th century in Spain, women began to enjoy more educational and work opportunities due to political and social progression. Despite these changes, society appeared ambivalent towards women's mobility, questioning their ability to pursue activities, studies, and work outside the home. In contrast to the evolving progressive agenda, the majority opinion upheld the exemplary woman as the traditional *angel of the hearth* figure, whose civic contribution is best made within the home, not in the public sphere. With respect to this ideological friction, the present study investigates women's agency and movement in four Spanish legends of the era; these stories reveal an underlying tension between a woman's autonomy and subordination. This study proposes that these legends, with their fantastical plots and fictional characters, reflect the discordant attitudes towards women's mobility between the private and public spheres in 19th century Spain. Through exploring the relationship between woman and nature, these literary works reveal apprehensions about the traditional role of women and their ostensibly natural place in this world.

University of Washington

Abstract

El ángel sin hogar: La movilidad de la mujer en cuatro leyendas españolas del siglo XIX

Kallie Sandell

Chair of the Supervisory Committee:

Leigh Mercer

Department of Spanish and Portuguese Studies

En la España de la segunda mitad del siglo XIX, las mujeres empezaron a gozar de más oportunidades laborales y educativas debido a varios cambios políticos y sociales. Pese a ello, la sociedad mostraba ser ambivalente hacia la movilidad femenina, es decir, hacia la habilidad de la mujer de realizar actividades, estudios y trabajos fuera de casa. La opinión mayoritaria contrastaba con la agenda progresista por considerar todavía que la mujer modélica era el tradicional *ángel del hogar*, cuya aportación cívica se realizaba dentro de la casa y no en el ámbito público. Con esta fricción ideológica en mente, este estudio investiga la agencia y el movimiento de la mujer en cuatro leyendas españolas de esta época, las cuales revelan una tensión entre la autonomía y la subordinación de la mujer. Este estudio propone que las leyendas, con sus tramas fantásticas y personajes ficticios, reflejan la discordancia de actitudes y opiniones de la época con respecto a la mujer móvil entre los ámbitos privados y públicos. Además, a través de la exploración de la relación de la mujer con la naturaleza, estas obras desenmascaran inquietudes hacia el papel tradicional de la mujer y su lugar ostensiblemente natural en este mundo.

Agradecimientos

Este trabajo no habría sido posible sin la ayuda de la Dra. Leigh Mercer; su orientación, conocimiento y apoyo fueron fundamentales en la realización de esta tesina.

Dedicatoria

A mi marido Natán, por tu cariño, ánimo y constante apoyo en este proyecto (y en todo). Te amo.

And to my parents for their love, encouragement, and unwavering support in my education.

Índice

Introducción	8
“La ondina del lago azul”	22
“El árbol de Iphigenia”	33
“Las lágrimas de la mora”	42
“El cantar del romero”	52
Conclusión	68
Bibliografía	73

Introducción

El feminismo y la movilidad de la mujer eran temas candentes en la España de la segunda mitad del siglo XIX, notablemente en los años 60, 70 y 80 cuando sucedieron varios cambios políticos y sociales. En aquella época, tanto los conservadores como los liberales reconocían a la mujer como una herramienta en sus agendas políticas; la pugna incesante entre las ideologías sociales para ser el poder hegemónico incitaba conversaciones, artículos y obras sobre *la cuestión femenina*. Estas conversaciones combativas abrían paso a una mayor independencia de la mujer, sobre todo en los asuntos laborales y educativos, y, también, presentaban rémoras en su camino hacia la igualdad. A pesar de las nuevas oportunidades para la mujer en estas décadas, seguía habiendo mucha presión para seguir el camino rígido de ser una esposa y madre perfecta; salir de este camino significaba una desviación de la perfección y el papel supuestamente natural de la mujer. Sin duda, estas décadas se caracterizaban por cambios, retrasos y roces ideológicos acerca del papel de la mujer; una gran parte de dichas disconformidades radicaba en el tema de la movilidad de la mujer, es decir, su habilidad de participar en actividades, ejercer oficios y realizarse fuera del hogar.

Con respecto a la movilidad de la mujer decimonónica, este estudio investiga la relación entre la mujer y la naturaleza en cuatro leyendas españolas de los años 60-80 del siglo XIX: 1. “La ondina del lago azul” (1860) de Gertrudis de Avellaneda; 2. “El árbol de Iphigenia” (1867) de Rafael Serrano Alcázar; 3. “Las lágrimas de la mora” (1874) de Josefa Ugarte Barrientos y 4. “El cantar del romero” (1886) de José Zorrilla. Estas leyendas, pertenecientes a las corrientes estéticas del Realismo o del Romanticismo tardío, revelan una tensión entre la autonomía y la subordinación de la mujer en cuanto a la movilidad. La naturaleza confiere un poder sobrehumano a las protagonistas de estas obras, específicamente la habilidad de controlar el

agua, permitiéndoles desafiar las normas naturales. Además, las protagonistas ganan movilidad y vitalidad al reflejar la naturaleza, pero dichas características desafían el concepto de la mujer modélica de la época, quien debía ser relegada a casa, frágil e indefensa. Este estudio propone que el tema de la movilidad en las leyendas refleja la tensión verdadera de la movilidad de la mujer española entre los ámbitos privados y públicos en el siglo XIX. En la época en cuestión, la opinión mayoritaria consideraba que la mujer *natural* era el prototipo del *ángel del hogar*; por lo tanto, desviarse de este rol iba contra la naturaleza. Con respecto a esta idea, se observa que la naturaleza y las protagonistas de las leyendas, dotadas de más movilidad y autonomía que la mujer normal y corriente, no están en perfecta armonía dado que los resultados de dicha movilidad son variables, lo cual señala una inquietud no solo hacia la independencia sino también hacia la sumisión total de la mujer. Aunque las lectoras podían gozar de la experiencia ajena de una mujer con un poder inaudito, veían que las consecuencias de dicha potestad podían acarrear problemas no solo para la mujer, sino también para el hombre y la comunidad. Los elementos de enfoque de este estudio incluyen la mujer, su entorno, su agencia para la movilidad y el resultado de dicha movilidad; asimismo, se presta atención a los elementos fantásticos y góticos dado que revelan el paisaje emocional de la mujer y muestran cómo la naturaleza conspira con la mujer para otorgarle más agencia. En su conjunto, estas leyendas muestran la fricción ideológica y la desavenencia de actitudes y opiniones de la época con respecto a la movilidad, autonomía y agencia de la mujer de la segunda mitad del siglo XIX; también, desafían la idea de la inmovilidad de la mujer y la hipermovilidad del hombre, aunque a veces sutilmente. Dicha discreción se debía, en gran parte, al ámbito social que prefería el modelo tradicional y el sistema opresivo que cuestionaba la validez y el valor de la autoría femenina.

Es significativo investigar la época en la que se escribieron las leyendas por el cambiante panorama político y social. Además, merece la pena examinar el papel de la mujer en la leyenda porque es un género ilustrativo y orientativo de la época. Juan Molina Porras afirma que la leyenda no solo servía para entretener o distraer al lector con sus aspectos fantásticos sino que también moralizaba, criticaba costumbres, planteaba soluciones para situaciones difíciles e invitaba al lector a reflexionar sobre los problemas actuales (25). Por el carácter naturalmente didáctico de este género, uno puede observar con claridad incongruencias con el estatus quo y las moralejas de las historias. Asimismo, la leyenda “es una clara manifestación de las diversas posturas ideológicas y vitales de sus autores” (Molina Porras 26). Por lo tanto, resulta aún más interesante estudiar este género a sabiendas de que tanto los hombres como las mujeres escribían obras de esta índole. Además, el mero número de leyendas que se publicaron en el siglo XIX es indicativo de su amplia difusión y popularidad. En primer lugar, había una gran cantidad de autores diferentes que escribieron cuentos populares en esta época (Amores García 172). A la vez, el público lector creció y se diversificó de forma notable en el siglo XIX, sobre todo en los últimos treinta años cuando “se produjo una mayor socialización de la lectura entre las clases trabajadoras urbanas ...” (Martínez Martín 18). Con respecto al nuevo público lector español, Narciso de Gabriel Fernández asevera que en 1860, la tasa de mujeres alfabetizadas era tres veces menos que la de los hombres (9,05% y 31,09%, respectivamente); no obstante, la alfabetización de las mujeres creció un 3% de forma constante cada año a lo largo del siglo XIX y hasta 1940 (205). No es de extrañar, pues, que las mujeres hicieran mella en el mercado literario. Según Catherine Davies, ya había una cantidad notable de lectoras a mediados del siglo XIX; este hecho se comprueba por la longevidad y carácter lucrativo de las revistas y los periódicos dirigidos por mujeres, y cuyo público lector eran mujeres (28). Es importante tener

estos hechos en cuenta porque las leyendas aparecían a menudo en medios populares como revistas y periódicos, de ahí que formaran parte de la cultura de masas, incluyendo a los hombres y a las mujeres de diversas clases sociales. En este sentido, la leyenda es un género bastante representativo de la época y, por eso, su contenido merece atención. Por su carácter popular, ubicuo y moralizante, la leyenda proporciona una oportunidad provechosa para estudiar los temas sociales de la época, como la autonomía, sumisión y movilidad de la mujer. Con todo, se puede inferir que los mensajes y las moralejas de las leyendas eran especialmente influyentes y difícilmente ignorados en aquel entonces.

Es menester entender el contexto político de la segunda mitad del siglo XIX para comprender más a fondo la situación de la mujer en la España decimonónica. En términos generales, las leyes y estructuras de la sociedad oprimían a la mujer al negarle autonomía y poder, sobre todo en la política. Según Simon Barton, la reina Isabel II asumió el trono en 1833 y la ley Sálica hacía que España se fragmentara políticamente con las Guerras Carlistas (171). Como mujer y monarca, la reina no cumplía con las expectativas de muchos de sus súbditos. Isabel II tenía una mala reputación financiera y sexual; se tuvo que exiliar en 1868 por el pronunciamiento del ejército, el cual inició el Sexenio Democrático, un periodo políticamente tumultuoso (Barton 190-191). Akiko Tsuchiya afirma que tanto los liberales como los monárquicos culpaban a la reina (y su vida sexual) de las aflicciones del país; en este sentido, el declive del país se relacionaba con lo femenino (16). La caída de la reina, junto con la monarquía, acarreó inestabilidad y el país se vio fraccionado por diferencias ideológicas; así pues, la división entre los progresistas y conservadores caldeaba el ámbito político y social. Los diferentes gobiernos creaban distintas constituciones con el objetivo de instituir las máximas liberales de “libertad, igualdad y fraternidad de la ciudadanía” (Roma García 131). Aunque el

sentimiento público culpaba a la mujer del declive del país, los años después de la revolución marcaron un punto de inflexión para las españolas dado que su papel en la sociedad se convirtió en una herramienta dogmática para el desarrollo del país. Mary Nash afirma que entre los años 1868-1874 se empezó a establecer “la condición social, política, laboral y familiar de la mujer española durante el periodo contemporáneo” (9). Desirée García Gil y Consuelo Pérez-Colodrero aseveran que los cambios después de La Gloriosa “sentaron las bases del profeminismo” ya que había apoyo a “la educación y la emancipación de la mujer” (143). En general, la educación de la mujer era limitada en comparación con la del hombre porque se basaba en “la domesticidad” (Roma García 143). Pese a ello, la educación, basada en la filosofía krausista, presentaba más oportunidades a la mujer más allá de la maternidad y en el ámbito público a fin de mejorar la sociedad (García-Gil y Pérez-Colodrero 93). A pesar de los avances progresistas, la imagen tradicional de la mujer prevalecía a lo largo del siglo XIX. Susan Kirkpatrick sostiene que la representación de la mujer con su ostensible carácter obediente, honrado y maternal cobraba importancia al convertirse en un criterio general que respaldaba el orden tradicional de los sexos y clases sociales durante los años 1850-80 (270-271). Incluso a finales del siglo XIX, la mujer modélica española seguía los cánones tradicionales de la mujer perfecta “cuya función primordial en la vida es la de ser esposa sumisa y madre perfecta, dedicándose exclusivamente a las tareas del ámbito doméstico” (Nash 40).

Además, es importante reconocer que las mujeres eran esenciales en la fortificación de la nueva clase media en el siglo XIX. Dicha importancia presentaba nuevas oportunidades para las españolas; también, limitaba a la mujer de varias maneras. En aquel entonces, se creía que cada sexo tenía un papel único e importante en la sociedad; dicho papel se basaba en dones supuestamente axiomáticos de cada género. Tal ideología fomentó la demarcación de los

sectores privados y públicos. Los hombres, por su parte, pertenecían en la esfera pública por sus capacidades físicas y mentales (McKinney 154). En cambio, Catherine Jagoe explica que la mujer tenía que relegarse a “la esfera de la casa y la reproducción” y desempeñar el papel del *ángel del hogar* (“La misión” 24). No es decir que la mujer no pudiera participar en la sociedad fuera de casa, de hecho, el nuevo mercado capitalista proporcionaba un espacio para la mujer; no obstante, el género gobernaba cómo y cuándo una participaba en el sector público. Según Leigh Mercer, “Women’s use of the public sphere is centered on consumption and the production of refined taste, while men must engage the public sphere in speculative and active ways in order to produce a modernized concept of honor or social reputation” (8). En cuanto a las finanzas familiares, es en el siglo XIX cuando las burguesas empezaron a ocuparse de la gestión y compra de los artículos domésticos; por lo tanto, el papel de *consumidora* le otorgó más poder económico a la mujer (Mercer 61). Aparte del comercio, el ocio y entretenimiento eran formas por las que la mujer podía participar en el espacio público. De hecho, era común que las mujeres burguesas frecuentaran los museos, los teatros, las tiendas y los paseos urbanos; además, al ser vistas fuera del hogar, verificaban su pertenencia a la clase media (Mercer 9). Participar en el espacio público era importante pero conllevaba restricciones; realmente, la mujer tenía que tomar precauciones y seguir un código de conducta para no incitar sospechas sobre su integridad. La mujer burguesa, normalmente acompañada por otras mujeres, salía de su casa solo si tenía un propósito adecuado para hacerlo; por ejemplo, podía ir a la iglesia, ir de compras o dar un paseo en un sitio apropiado para ejercer tal actividad (Mercer 61). Si la mujer rompía las normas sociales en el espacio público, podía perjudicar su reputación; en este sentido, dar un paseo podría interpretarse como una actividad lujuriosa (Mercer 74). Por lo tanto, salir de los confines

de la casa tenía un precio para la mujer; no solo requería coordinación y acompañamiento, sino que también suponía un riesgo.

Es curioso notar que los mismos cambios económicos que abrían un espacio para la mujer en el sector público también la excluían a propósito, notablemente en el mundo laboral. Nash alega que la transición del sistema agrícola al industrializado fomentó la urbanización en España junto con la división de los ámbitos públicos y privados; como consecuencia, la industrialización obstaculizó la participación simultánea de la mujer dentro y fuera del hogar (41). En este sentido, el progreso económico del país consistía en que las mujeres no entraran en competición directa con los hombres en el mundo laboral. De hecho, había quienes consideraban que era antinatural que una mujer trabajara fuera de casa porque su encargo verdadero, regido por la naturaleza, consistía en ser madre y en lactar a los niños (Sáez de Melgar 77). Dicho esto, la sociedad aceptaba que una mujer trabajara en circunstancias concretas; por ejemplo, la mujer soltera o viuda podía ejercer oficios como los de los hombres, aunque, ciertamente, no era lo ideal (Nash 15). Al mismo tiempo, una mujer empleada amenazaría “el orden jerárquico patriarcal” ya que el trabajo posibilitaría la libertad económica y eliminaría, en gran parte, la dependencia en el marido por parte de la mujer (Nash 45). Respecto a esto, la tradición servía como otra razón para relegar a la mujer al hogar porque era sometida a mucha presión para casarse por la religión católica y el deber de reproducirse y socializar a la siguiente generación (Nash 26). Con estas ideas inveteradas, la mujer seguía enfrentándose a obstáculos en cuanto a realizarse fuera de su casa, incluso con un gobierno más progresista. Realmente, la burguesía no era coherente con la doctrina liberal de igualdad y libertad sobre la que se basaba, ya que las mujeres no gozaban de dichos derechos; más bien, la mujer había de soportar la adversidad, obedecer la autoridad y cumplir sus deberes (Capel Martínez 103). Con todo, el siglo XIX se caracteriza por su postura

ambivalente hacia la mujer española. Por un lado, la economía y vida social requerían la presencia y participación de las mujeres; por otro lado, el poder hegemónico prefería que la mujer sirviera como una buena ciudadana en los confines del hogar. Aunque la mujer empezó a gozar de más oportunidades de explorar el espacio público en esta época, tenía que adherirse a varios parámetros limitadores. En general, la mujer gozaba de más movilidad cuando se trataba de actividades lúdicas, pero cuando tenía que ver con la educación o el trabajo, se veía más limitada. Además, es lógico suponer que la preocupación inminente por ser juzgada o malinterpretada disuadía a la mujer a explorar más posibilidades en el espacio público. El espacio privado, en este sentido era un lugar seguro donde la mujer no tenía que justificar su presencia; en cambio, el hogar servía también como una especie de cautiverio porque coartaba la expresión, la exploración y las oportunidades de la mujer.

Otra rémora que impedía la movilidad de la mujer eran las ideas de inferioridad. Las nociones de debilidad y la pseudociencia quitaban credibilidad de la mujer y obstaculizaban su movilidad fuera del espacio doméstico. Físicamente, se consideraba que la mujer era frágil e “impresionable a toda incitación por su pequeña estructura ...” (Ávila y Toro 79), por lo tanto, estaría más segura en un espacio doméstico y controlado. Además, se pensaba que la psique de la mujer tenía intensidad pero poca variedad en comparación con la del hombre, ya que su capacidad se centraba en el amor (Kirkpatrick 63). No obstante, era, sobre todo, la duda sobre la capacidad intelectual de la mujer lo que fortalecía el argumento para la división de los sexos y sectores en la sociedad (Nash 13). Se intentaba disuadir a la mujer del mundo intelectual con explicaciones teóricas que aseveraban que la mujer era menos apta que el hombre en cuanto al pensamiento. Por ejemplo, la opinión conservadora aseguraba que si la mujer esforzaba el intelecto demasiado, podía empeorar su salud y la de los demás (Jagoe, “La enseñanza” 122).

También, algunos académicos de la época afirmaban que la educación convertiría a la mujer en un ser andrógino que abandonaría a su familia por trabajar con los hombres (Jagoe, “La enseñanza” 123). Un hombre de la época, el doctor Manuel Polo y Peyrolón, destaca las diferencias entre los géneros en favor de la división de los sectores en “Apostolado de la mujer en las modernas sociedades cristianas”: “El hombre hace las leyes, gobierna las naciones, se dedica á las industrias, á las artes, á las ciencias y hasta os estudia á vosotras mismas; pero la mujer hace las costumbres, y como tiene la llave del corazón del hombre, imprime rumbo á su entendimiento, enseñorease de su voluntad y reina sobre la tierra” (544). Tal y como insinúa el ensayo, la mujer queda subordinada frente al hombre; sin embargo, desempeña un papel fundamental en la vida del hombre. La gentileza, el amor y el afecto de la mujer le permiten crear “el sacerdocio sublime del santuario doméstico” y un lugar cómodo y alegre para el hombre (Sánchez de Toca 85). En este sentido, el hombre necesita a la mujer para su bienestar y éxito. La mujer modélica era la moral rectora de su casa y la sociedad y sin ella, el hombre sería “el ser más desdichado de la tierra; esclavo de sus pasiones, movido constantemente por deseos y sin embargo deseando siempre, vive triste y aislado en medio de la sociedad...” (Sánchez de Toca 86). La mujer tenía que ejercer su poder dentro de los límites impuestos por la sociedad; a pesar de sufrir una movilidad limitada, podía influenciar a los hombres que se movían libremente entre los ámbitos privados y públicos. Así pues, la mujer corriente podía efectuar cambios en el mundo exterior, pero de forma indirecta y desde su posición simbólicamente estática.

En esencia, las mujeres poseían en sus manos el futuro de los hombres y el país, por eso una mujer que no seguía el camino del *ángel del hogar* era algo para temer y reprender. La idea de perversidad, según Tsuchiya, era muy notoria en Europa en el siglo XIX por la ansiedad respecto a la ruptura de los sistemas sociales establecidos (3). Las personas pervertidas eran un

enfoque en varios campos, incluyendo la literatura, las artes, la medicina y la antropología; estos estudios examinaban, sobre todo, las mujeres y los hombres afeminados (Tsuchiya 4). Como se mencionó antes, el miedo de la perversidad destronó a la reina Isabel II; al mismo tiempo, impedía a las mujeres entrar en el mundo laboral, educativo y, también, literario. A fin de cuentas, la atribuida perversidad era un pretexto para prevenir un futuro donde los hombres tendrían que competir con la mujer en el ámbito público. Pese a las presiones sociales para ser la mujer perfecta y las dificultades para recibir una formación holística y de calidad, emergieron escritoras de renombre a lo largo del siglo XIX. Literatas como Gertrudis Gómez de Avellaneda y Josefa Ugarte Barrientos, entre otras, llegaron a ser conocidas por su talento en su momento y hasta hoy día. Para la mujer en esta época, conseguir reconocimiento por mérito en el mundo de la literatura era un logro difícil. En primer lugar, Jo Labanyi afirma que los críticos pro-restauración masculinizaban la literatura española al denigrar y hacer caso omiso a las novelas escritas por las mujeres (8). Aparte, la clase social limitaba a las mujeres; de hecho, María del Carmen Simón Palmer afirma que la mayoría de las escritoras españolas eran de la burguesía o las altas esferas de la sociedad (478). Por lo tanto, estas mujeres formaban parte de la población femenina que tenía mayor acceso a la educación. Curiosamente, muchas de las escritoras de la clase media y alta ni siquiera constaban de una formación amplia; en general, las afortunadas de la burguesía podían contar con “Primeras Letras”, una formación básica que consistía en “lectura, escritura, las cuatro reglas, doctrina cristiana y labores” (Simón Palmer 481). Aparte de la falta de formación, la ambición relacionada con la carrera del escritor no era apropiada para las mujeres porque se pensaba que conllevaba consecuencias negativas (Kirkpatrick 269). Además, las mujeres lidiaban con un sinfín de obstáculos si querían escribir para el público. Según Robert Sanders, “Frecuentemente eran objeto de censura por parte de editores, de lectores

que escribían a los editores quejándose, de padres, esposos y confesores, y también por parte de otras mujeres. Había un clima generalmente inhóspito hacia las mujeres eruditas” (225). No obstante, durante el auge del Romanticismo en España (1836-1842), la mujer empezaba a gozar de más acceso al mundo literario (Kirkpatrick 47). El Romanticismo, por elevar el valor del sentimiento y la individualidad, invitaba la participación de las mujeres en el mundo de las letras; sin embargo, dichos aspectos del Romanticismo chocaban con las expectativas de la mujer decimonónica, quien tenía que carecer de pasión (Kirkpatrick 20). Luego, cuando el Realismo estaba en boga, las escritoras tenían que lidiar con los estereotipos de ser idealistas; por lo tanto, había desconfianza en el público en cuanto a la habilidad de la mujer de retratar la realidad de forma objetiva. (Jago, “Disinheriting” 230-231). Así pues, se pensaba que la mujer no debía escribir novelas históricas o teatro porque no conocía las dificultades del mundo exterior (Kirkpatrick 97). Aparte de las facultades de la mujer, su participación en el mundo literario suponía más competición para los hombres escritores, algo que infundía desasosiego en los compañeros, tal y como afirma Simón Palmer:

Los varones se asustaron ante casos de mujeres excepcionales como Emilia Pardo Bazán o incluso la hoy desconocida Rosario de Acuña, porque temían que les arrebataran unos derechos que siempre les habían correspondido en exclusiva. Así sucedió cuando Rosario de Acuña tuvo el valor de ser la primera mujer que hablara en público en el Ateneo Literario de Madrid y los hombres se vieron desplazados de sus localidades, hecho que consideraron un peligroso precedente (489).

En cierto sentido, las mujeres que escribían se convertían en una amenaza o algo perverso en la sociedad y en el ámbito de las letras. Con todo, la escritora del siglo XIX se enfrentaba a un sinfín de contradicciones que le dificultaba conseguir credibilidad en la comunidad literaria. Por un lado, el Romanticismo invitaba a la mujer a escribir, dado que los principios del género complementaban *la naturaleza* de la mujer; no obstante, la misma naturaleza se convertía en un impedimento en la creación de una obra realista. Este razonamiento ambivalente y superficial,

junto con el inveterado modelo de la mujer perfecta, mantenía a las autoras en una postura marginada. Sandra Gilbert y Susan Gubar describen con precisión dichos obstáculos para la escritora decimonónica:

That is, precisely because a woman is denied the autonomy—the subjectivity—that the pen represents, she is not only excluded from culture (whose emblem might well be the pen) but she also becomes herself an embodiment of just those extremes of mysterious and intransigent Otherness which culture confronts with worship or fear, love or loathing (19).

Pese a los impedimentos, en un acto de resistencia, las mujeres decimonónicas seguían en su empresa de escribir. Esta misma resistencia impulsaba las tramas de varias novelas en el siglo XIX y la marginación de los sujetos literarios se convertía en material en las novelas decimonónicas (Tsuchiya 18).

El género literario de cada leyenda de este estudio es de importancia a la hora de observar las protagonistas. En términos generales, el Romanticismo creaba un espacio para expresar las emociones exaltadas mientras que el Realismo abría paso a expresar las inquietudes sociales. Con respecto al panorama social y cultural, David Gies asevera que el Romanticismo señala la reacción ambigua de la sociedad hacia la secularización del país; la interacción contradictoria de varios elementos como lo ideal y lo real, la subjetividad y la objetividad, lo poético y lo mimético, caracterizan la prosa del Romanticismo (391). Asimismo, la inestabilidad social creaba ansiedad y servía como material para la literatura. Según Labanyi, el Realismo ilustraba el debate contemporáneo de la sociedad con respecto al mantenimiento y la ruptura de las diferencias entre lugares, clases, sectores y género en el país (5). Además, dichas inquietudes sobre la inestabilidad social se manifestaban en la imaginación cultural de la época y solían centrarse específicamente en las figuras de la mujer perversa (Tsuchiya 15). En el mundo de la literatura, *la mujer fatal* abarca la perversidad y forma parte de una larga tradición, apareciendo a

menudo en el Romanticismo. Según Mario Praz, no hay un prototipo de la mujer fatal porque se construía según el subconsciente popular (191). No obstante, sí hay patrones en cuanto a las características, como por ejemplo la bella traicionera (Praz 192), la seductora peligrosa (Praz 194) y, según la tendencia española, la mujer exótica y sensual que abre paso a los actos crueles (Praz 197). Estas figuras literarias, mayormente románticas, ofrecen un acercamiento a las inquietudes populares de la época. Con respecto al Realismo, Labanyi afirma que la relación tensa entre la nación y la mujer es la razón por la que las mujeres son un enfoque en la novela realista; esta tensión radica en su relación problemática con la esfera pública (10). Es interesante notar que pocas protagonistas de la novela decimonónica personifiquen la mujer ejemplar de la clase media, ya que los sujetos literarios suelen rebelarse contra las normas a través de la espiritualidad, la emoción incontrolable, u otros trastornos corporales (Tsuchiya 12-13). La idea de espiritualidad o misticismo iba ligada fuertemente a la mujer decimonónica, tanto como figura literaria como ciudadana:

La mujer ha ejercido siempre y sigue ejerciendo su mágico influjo en los destinos de sus naciones. Ser en cierto modo sobrenatural y misterioso, en ningún lado se nota su presencia, y por do quiera aparece su mano; presente en todas partes, aunque invisible siempre, su belleza, su inocencia, su debilidad, impresionan y conmueven las leyes y las instituciones de los pueblos del mismo modo que impresionan y conmueven el corazón del hombre (Sánchez de Toca 87).

Tal carácter sobrenatural de la mujer se manifiesta en el texto gótico, un subgénero del Romanticismo y del Realismo. Según Marshall Brown, lo gótico revela al lector un paisaje que va más allá de la experiencia humana (189). Además, tal y como el mundo de la mujer en el siglo XIX, el mundo gótico está lleno de contradicciones e inseguridades (Brown 14), de ahí que interese estudiar sus elementos para identificar tensiones y roces entre las protagonistas y su entorno. Asimismo, lo sobrenatural invita a que nos enfoquemos en los pensamientos y sentimientos del individuo (Brown 32). Además del mundo interno, lo sobrenatural y lo

fantástico permiten a uno reflexionar sobre las dinámicas y sucesos externos, como la vida y las relaciones interpersonales. Molina Porras explica que “La leyenda, como literatura fantástica en general, no es escapista sino que plantea al lector los conflictos del hombre y de la sociedad desde una óptica diferente a la del retrato realista” (25). También, es interesante notar que las ansiedades de la mujer sobre el espacio surgen en textos góticos. Según Gilbert y Guber, la imaginación de una mujer encerrada es prevalente en la literatura gótica de las escritoras del siglo XIX; refleja la incomodidad, las sensaciones de impotencia y el miedo que habitan en sitios incomprensivos y extraños (83-84).

Teniendo en cuenta el trasfondo histórico, social y literario, este estudio se centrará en cómo las protagonistas femeninas exploran su movilidad gracias a la ayuda de la naturaleza y su habilidad de controlar el agua. Se explorarán cuestiones como el castigo y la recompensa, el ambiente natural y social junto con las consecuencias de la agencia femenina. En estas obras, los elementos góticos interactúan con la movilidad de las protagonistas y proporcionan una oportunidad para examinar las perspectivas acerca del nivel de agencia de las mujeres en cuanto a sus respectivos destinos. En las cuatro leyendas, veremos que la naturaleza colabora con la mujer para otorgarle más movilidad, pero los resultados varían. La movilidad de la mujer asume un costo en todas las leyendas salvo en “El árbol de Iphigenia”, cuya protagonista gana una movilidad puntual sin condiciones. En las otras tres leyendas, existe una relación transaccional entre la mujer y la naturaleza; al ganar más movilidad (por motivos diferentes), la mujer se endeuda con su entorno y tiene que pagar de alguna manera. En el caso de “La ondina del lago azul”, veremos que la mujer positivista y la ondina son estigmatizadas. La otredad de estas figuras de ficción fomenta recelo en el cicerone (y en otros interlocutores y lectores de la leyenda); por lo tanto, las protagonistas reciben un castigo social leve por su reputación

dubitativa. Además, tanto en “La ondina” como en “El cantar del romero”, indagaremos en las críticas a la desigualdad de movilidad entre los géneros a través de los personajes masculinos y femeninos. En ambas leyendas, la hipermovilidad del hombre acarrea problemas y no concuerda con la movilidad limitada de la mujer protagonista. También, analizaremos la monotonía y tristeza como consecuencias de la inmovilidad de la mujer en “Las lágrimas de la mora” y “El cantar”; asimismo, se verá cómo la pasividad femenina no solo perjudica a las protagonistas, sino también a otros personajes. En su conjunto, se observa que tanto la movilidad como la inmovilidad son caracterizadas por ser peligrosas, dependiendo de la leyenda. Curiosamente, las protagonistas modélicas no siempre reciben un premio; es más, ser abnegada y seguir el deber ciegamente puede acarrear consecuencias nefastas. De las tres mujeres ejemplares, hay dos que obtienen una mayor movilidad, pero solo en la ultratumba. Al final, la mujer que padece menos infortunios y goza de más autonomía y movilidad es la protagonista atrevida que rompe las normas sociales en “La ondina”. Aunque peligra su reputación, la mujer no sufre ninguna consecuencia duradera y mantiene su libertad. Contradicciones como esta, junto con las moralejas y los destinos de las protagonistas, proporcionarán un acercamiento a la complicada relación transaccional entre la mujer y la naturaleza con el objetivo de obtener la movilidad.

“La ondina del lago azul”

“La ondina del lago azul” se publicó por primera vez en el *Diario de la marina de La Habana* en 1860 (Varela Jácome 110). Los críticos aclamaron la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda y llegó a ser una leyenda conocida; de hecho, hay evidencia que muestra que Gustavo Adolfo Bécquer basó su famosa leyenda “Los ojos verdes” en “La ondina” (Harter 164). Esta leyenda se caracteriza por su mezcla de principios románticos y elementos realistas; dichos

elementos entran en juego a la hora de observar la dualidad de las mujeres protagonistas, la ondina y la mujer real. Por un lado, la parte romántica consta de la ondina, una bella monstruosidad que ejerce un control superior al del hombre, pero solo en el entorno del lago. Por otro lado, la condesa, una mujer real, goza de mayor autonomía y movilidad de las cuales se aprovecha. La belleza de la figura femenina capta la atención del personaje masculino, quien muere en el intento de acercarse a ella. Así pues, se ve una tensión en la propia leyenda con respecto a la limitación espacial de la mujer. La ondina no se puede mover libremente por el mundo porque su poderío se liga con el agua; en cambio, la condesa goza de una libertad notable, algo que le otorga un carácter amenazador. La noción de la territorialidad surge a lo largo de la leyenda, de ahí que el enfoque de la movilidad sea especialmente interesante a la hora de observar las figuras femeninas y masculinas. También, la autora ofrece perspectivas interesantes sobre la mujer a través de esta leyenda. La vida de Avellaneda, como explica Brígida M. Pastor, era especial en comparación con la de las mujeres de su época y clase, caracterizándose por “una constante búsqueda de emancipación personal” (“Border Crossings” 1; “Un acercamiento teórico”). Tanto en sus obras como en su propia vida, Avellaneda desafió el patriarcado y las actitudes tradicionales (Pastor, “Un acercamiento teórico”). Incluso en su vida personal, Avellaneda no siguió el patrón de la mujer modélica; tuvo diversas relaciones románticas, rechazó un matrimonio arreglado y tuvo un hijo extramatrimonial (Pastor, “Border Crossings” 1; Pastor, “Un acercamiento teórico”). No obstante, la autora no desafía conceptos tradicionales abiertamente en esta leyenda; más bien se posiciona de forma neutral para escuchar la historia y opinión del narrador masculino. Aun así, la interacción de los protagonistas y las interjecciones de Avellaneda en su propia leyenda incitan a la contemplación de la autonomía y

el poderío de los protagonistas femeninos y masculinos y el papel que desempeñan en el destino de cada uno.

Avellaneda se vio inspirada a escribir esta leyenda por un viaje que hizo con su marido, Domingo Verdugo, en 1859 por el norte de España y los Pirineos franceses (Harter 43, 161). La leyenda transcurre en Los Hautes Pyrénées, específicamente en la zona de Bagnères de Bigorre (Molina 53n2). En cuanto a la trama de la leyenda, la autora afirma que el cicerone de su viaje, Lorenzo, le había contado la historia. Además, Avellaneda forma parte de su propia obra como oyente de la historia que cuenta Lorenzo, tal y como se puede imaginar cómo sucedió en el viaje. La autora desempeña un papel importante en el cuento puesto que dirige la narración con sus comentarios, observaciones y peticiones a Lorenzo; incluso cuestiona la veracidad de los aspectos fantásticos (Varela Jácome 111). La leyenda comienza en la caravana del viaje. Avellaneda y sus compañeros se cruzan con Santiago, quien volvía del lago donde rezaba por el alma de su hijo difunto, Gabriel. Este encuentro le da la oportunidad a Lorenzo de compartir la historia “extraña y verídica” con la autora (Ayala 14). El cicerone procuró salvarle la vida a Gabriel, quien era el más prodigioso de su pueblo y sobresalía en la poesía, la música y la literatura. El joven pasaba sus días solo, errando por los alrededores tocando su flauta, cuya música creaba una conexión entre él y el mundo mítico; se recluía cada vez más en la naturaleza porque le había cautivado una ondina preciosa de quien se enamoró. Un día, Lorenzo fue a confrontar a Gabriel en su refugio natural para reprenderle por sus vagancias y se percató de los ojos cautivadores de la ondina; a partir de ese momento, Lorenzo temía el lugar y la situación en la que se encontraba Gabriel. Lorenzo y Santiago intentaron disuadir al joven de ir a esos sitios remotos, pero sus súplicas y planes de mandarle fuera de la comarca fueron inútiles. Después de no ver señales de la ondina en un tiempo, Gabriel se volvió cada vez más obsesionado con

encontrarla, pasando más tiempo en el lago y perjudicando su salud física y mental. Hechizado y atormentado por el amor, el joven visitó el lago por última vez a fin de reunirse para siempre con la ondina. Al final, el único rastro que quedó del malaventurado joven era su flauta en la orilla del lago. Al escuchar la historia, Avellaneda dudó del carácter verídico del cuento. Como respuesta, Lorenzo prosiguió con explicar que, en un viaje a París, se encontró con una mujer aristócrata preciosa con ojos parecidos a los de la ondina y se enteró de que había pasado un verano en la misma zona de la catástrofe. Al final, Lorenzo prefiere creer que la ondina mató a Gabriel y no la crueldad de una mujer real.

Como autora, Avellaneda solía adherirse a la tendencia de retratar a la mujer con “las imágenes estereotipadas de la solterona frustrada, la esposa desilusionada y la femme fatale” (Pastor “Un acercamiento teórico”). En esta obra, se emplea la mujer fatal en forma de la ondina, un ser acuático dotado de belleza y poderes. Avellaneda aprovecha la reputación de este ser mítico, usando el tópico literario perenne de “la seductora diabólica” (Ayala 13). La ondina forma parte de una larga historia folklórica y se relaciona con lo femenino. Respecto al mito de estas criaturas, Juan Eduardo Cirlot describe su carácter simbólico universal:

Son un símbolo equivalente e inverso al de las sirenas; en éstas, la parte marina de su cuerpo alude a la relación de las aguas (y de la luna) con la mujer; en las ondinas se simboliza lo femenino de las aguas, su peligro. Señala Krappe que las ondinas suelen tener carácter maléfico porque representan el lado traidor de ríos, lagos y torrentes (340).

En la obra, el guía alega que ya conocía las travesuras de las ondinas de la zona que “extraviaban rebaños y hacían mal de ojo a los pastores galanes, a fin de que no se enamorasen de ellos las muchachas bonitas de las poblaciones del valle” (Gómez de Avellaneda 66). El carácter traidor tiene una acepción femenina que tiene importancia a lo largo de la leyenda; sin embargo, dicha traición invita a la reflexión sobre las acciones del hombre. La ondina y la naturaleza cautivan al romántico por su preciosidad; el delito, pues, es un asunto de perspectivas entre seducir o dejar

ser seducido. La irrupción de Gabriel en el dominio de la ondina es el primer paso en el desencadenamiento de los eventos nefastos, de ahí que se pueda considerar a Gabriel como un invasor en un espacio que no le corresponde. En efecto, los territorios se demarcan claramente por el género. El lago y sus orillas son el dominio de la ondina y otros seres mitológicos, quienes también se relacionan con lo femenino. Por lo tanto, la naturaleza es un espacio que corresponde a la mujer, mientras que el protagonista pertenece a su pueblo, un lugar inaccesible para la ondina. En este sentido, la territorialidad de esta leyenda se asemeja a la división de los sectores públicos y privados; la diferencia es que el lugar de la mujer es salvaje y amplio, algo que contrasta notablemente con el entorno hogareño. Sin embargo, el espacio femenino de la leyenda refleja el carácter aislante de la vida doméstica ya que está alejado de la comunidad.

Asimismo, el entorno natural sirve como un escenario mágico y otorga a la ondina sus poderes. En la leyenda que relata Lorenzo, abundan descripciones románticas y góticas de la naturaleza. El paisaje es idílico pero peligroso, lleno de bosques frondosos, precipicios escarpados y un lago encantado. El ambiente del lago azul crea un “locus amoenus” fantástico que cautiva irremisiblemente al protagonista (Varela Jácome 12). Al final, para Gabriel la naturaleza sirve tanto como refugio del mundo materialista y positivista como su propio sepulcro. La falta de luz en los alrededores incita a la participación de los seres fantásticos y posibilita la toma de control por parte de la ondina. Lorenzo recuenta a Avellaneda que la hora vacilante del día “que no pertenece ni a la noche ni al día” (71) tenía algo peculiar que se apoderaba de sus sentidos.

El silencio que me rodeaba; la semi-oscuridad, que me permitía distinguir, aunque confusamente, las formas vagas y caprichosas de las pardas peñas y los negros abetos que siembran por todas partes aquella lúgubre angostura; el rumor de las aguas, llegando a mis oídos como lejano lamento, y al cual se mezclaba con el ruido de las piedras que —desprendiéndose de la altura— rodaban al fondo de los precipicios; las nubes envolvían los picachos desnudos; las brumas que se elevaban del lago, formando a distancia

fantásticas figuras...todo contribuía a inspirar inexplicable terror a mi imaginación, algo supersticiosa (70-71).

En esta descripción del entorno, Lorenzo personifica el paisaje, insinuando que las aguas hablan y que se manifiestan fisonomías en los elementos naturales. El recuento del cicerone es muy sugerente con la mención de la desnudez de las cumbres y la forma antojadiza de los cerros. El escenario natural es magnífico y espantoso a la vez; efectivamente, es un lugar arquetípico del Romanticismo. La naturaleza, con su belleza, misterio y peligro encubierto, refleja las mismas cualidades de la ondina seductora. Es como si el paisaje trabajara en tándem con el cuerpo femenino para seducir al hombre y llevar a cabo *la traición*. Al adentrarse en el territorio de la ondina, Gabriel renuncia a su voluntad y se entrega a la merced de los poderes ocultos.

A pesar del poder intrínseco de la ondina, otorgado por los poderes mágicos de la naturaleza, la mujer acuática tiene limitaciones espaciales. El lago es el reino de la ondina, pero también se podría considerar como un cautiverio, ya que solo se manifiesta alrededor de él. Además, la ondina necesita el lago para comunicarse. Lorenzo describe la voz dulce y melódica de la ondina como algo inconexo con su cuerpo cuando escucha “una voz femenil, pronunciando palabras queditas desde el centro mismo del lago” (72). Por lo tanto, la ondina goza de autonomía y poderío plenamente en el agua; sin embargo, se limita a este espacio. Si pudiera moverse libremente, las dinámicas entre ondinas y humanos cambiarían de forma drástica. En primer lugar, el poder de la ondina llegaría a tal nivel que sembraría el caos dado que no tendría impedimentos en ejercer su voluntad. En cambio, y quizá este es el hecho más revelador, la ondina perdería no solo su identidad sino también su razón por ser, ya que su conexión con el agua le confiere tanto su encanto como su destreza. En este sentido, la relación entre la ondina y el lago se asemeja a la mujer y el espacio doméstico. La casa era donde la mujer pertenecía y donde podía realizarse al máximo; su razón de ser, según los paradigmas culturales de la época,

eran el matrimonio y la maternidad. La situación hipotética de la ondina sin límites evoca las mismas ansiedades de las dinámicas de poder en cuanto a la mujer; es decir, la falta de restricciones espaciales y la posible adquisición de más poder en otro ámbito iría contra la tradición y los roles de género. Por lo tanto, la necesidad de restringir la potestad femenina en esta leyenda sugiere que la mujer con poder tiene que sacrificar parte de su libertad para seguir teniéndolo; sin una limitación, podría moverse libremente en cualquier espacio y esto alteraría la vigente jerarquía social.

Como ya se mencionó antes, la ondina cuenta con la colaboración del entorno natural para atraer al joven a su escenario preferido. La interacción entre el mundo natural y fantástico incitan a la obsesión y el deseo en el protagonista. Gabriel menciona la presencia de “la sílfide aérea” y “la dríada” en sus paseos solitarios, pero indica que la “melancólica ondina” le visita con más frecuencia en la orilla del lago (64). A pesar de que la ondina carece de movilidad total, su carácter cautivador le permite controlar el movimiento de su víctima e influir en sus acciones. La fuente del poder de la ondina radica en su belleza, notablemente en sus brillantes ojos azules. Gabriel describe su encuentro místico con la ondina y la perfección que halla en ella: “Entonces viene —púdica y amorosa— a identificarse con mi espíritu, la mujer ideal de mis ardientes aspiraciones, ante la que quedarían oscurecidas las más perfectas beldades de la tierra” (64). Gabriel describe algunas cualidades de la mujer modélica decimonónica: honrada, pero afectuosa; un ser que completa al hombre. Sin embargo, la ondina más bien desintegra al hombre; ejerce tanto poder sobre Gabriel que este está dispuesto a aceptar cualquier consecuencia de realizar tal pacto de amor. La belleza como algo peligroso era un tópico del Romanticismo. Praz explica que la estética se relacionaba (y se intensificaba) con conceptos antagónicos, como la tristeza y la muerte; esta unión de características corrompía la belleza y le

confería una cualidad peligrosa; es decir, “A beauty of which, the more bitter the taste, the more abundant the enjoyment” (31). La noción de que el dolor y el placer están inherentemente unidos para el romántico se ve claramente en la declaración de Gabriel:

Ángel o demonio, ser humano o de otra especie desconocida, yo te amo, yo te recibo como bienhechora realización de mis aspiraciones misteriosas, de mis esperanzas incomprensibles. ¡Ven, sí ven! o déjame llegar a tus plantas, aunque deba morir al sellarlas con mis labios (72).

En esta afirmación y la anterior, se observa que la ondina no solo es en un objeto de deseo, sino que también forma parte de un proyecto de autorrealización del protagonista. El usufructo de la esencia femenina por usos artísticos está lejos de ser algo novedoso; respecto a esta idea, Onno Oerlemans asevera lo siguiente: “Nature is feminized as femininity is made to be a part of nature, and both are made mere objects for manipulation by enlightenment and masculine reason” (7).

Para el poeta romántico en la leyenda, tanto la naturaleza como la mujer servían como musas. No obstante, el arma del razonamiento ni siquiera puede socavar la potestad de la mujer acuática; Avellaneda descuella el poderío de la ondina al demostrar que su forma “alterna tanto al melancólico Gabriel como al positivista Lorenzo” (Ayala 16). Por lo tanto, la autora insinúa que todo hombre puede sucumbir a los encantos (el poder) de esta mujer mitológica.

La ondina rechaza la petición inicial del protagonista, pero le ofrece un gesto esperanzador al declarar que “Aún no ha llegado el día en que podamos enlazar nuestras manos y confundir nuestros hábitos” (73). Esta dinámica relacional, según Ayala, refleja la abstinencia en “la larga tradición del amor cortés”, que consistía en amplificar la pasión mientras que se ponía a prueba la legitimidad del amor del pretendiente (17). Así pues, la ondina usa el cortejo como una herramienta para controlar no solo el interés amoroso, sino también la movilidad ajena. En este sentido, la ondina se asemeja a la mujer decimonónica, quien podía efectuar cambios en el ámbito público de forma indirecta a través de su marido. Asimismo, la ondina aprovecha la

vanidad del protagonista para reiterar lo excepcional que es, para así acercarle más a su ámbito de control:

Rara vez merece un habitante de la superficie de la tierra, que los moradores del éter, del fuego o de las aguas, abandonen sus dominios para venir a formar con él alianza de amor y de destino...pero tú, amigo mío, eres del escaso número de esos hombres privilegiados; pues la amante que te habla es la ondina que lleva el cetro en los diáfanos alcázares de este magnífico lago (73-74).

Al final, la ondina guarda silencio y deja de aparecer cuando le visita Gabriel. La ausencia de la ondina trastorna al protagonista, quien es incapaz de pensar en otra cosa que no sea volver a verla. La ambición e infatuación le conducen a buscar la ondina en el lago, aun a sabiendas de que su vida acabaría allí. Al final, Gabriel se convierte en un “mártir del amor” (Ayala 20); su sacrificio es especialmente doloroso para su padre y comunidad puesto que el protagonista representa el futuro y la continuación del poder hegemónico vigente.

El final de la leyenda revela mucho acerca del poder de la mujer junto con algunas advertencias indirectas. En un viaje a París, unos años después de la muerte de Gabriel, Lorenzo se encuentra con una mujer cuyos ojos son idénticos a los de la ondina. El compañero de Lorenzo le explica que la mujer es una viuda aristócrata y “la mujer más bella, más coqueta y más caprichosa que hoy existe en París” (Gómez de Avellaneda 94). La condición de ser viuda es interesante porque refuerza el aspecto de la mujer fatal; es decir, la idea de la mujer que mata a sus amantes. Además, la viudez alude a la autonomía económica de la condesa, quien goza de un nivel de libertad comparable al del hombre. Por ser caprichosa y coqueta, la mujer no sigue el patrón ejemplar de la mujer y la opinión masculina puede considerar que abusa de su independencia y poder. “La omnipotencia de esos célebres ojos” (93) de la viuda provee una explicación racional para la existencia de la ondina porque la mujer pasó un verano en los valles y atrajo la atención de varios hombres románticos, incluyendo a Gabriel. Además, la condesa

tenía tanto imperio que cambió el entorno social de la zona; según Lorenzo, “convirtió aquellos lugares agrestes en brillante teatro de aventuras maravillosas, dignas de figurar en las mil y una noches” (94). Con esta referencia, el cicerone alude a la posible naturaleza indecente de la condesa, insinuando que ella se deja enredar en actividades cuestionables. Como respuesta a la incredulidad de Avellaneda acerca de la veracidad del cuento fantástico, Lorenzo expresa su preferencia por creer que un ser mitológico mató a Gabriel: “¿No pensáis, como yo, señora, que mejor fuera conservar intacta mi creencia en la pérfida ondina del lago azul, que no concebir la desconsoladora sospecha de que pueda abrigarse en el pecho de una mujer la crueldad más implacable?” (94). El portavoz masculino manifiesta su predilección por la ficción frente a la realidad con respecto a la agencia femenina. Para el guía, causa menos desasosiego pensar que un ser mitológico usó magia para hechizar y ahogar a Gabriel que creer que una mujer le rompió el corazón y por eso se suicidó. Dicha preferencia subraya la opinión acerca del carácter antinatural de la mujer autónoma. Lorenzo alude a que la mujer subordinada es una mejor persona y que la autonomía, de alguna manera, le corrompe. A la vez, en ningún momento tiene que responsabilizarse Gabriel por sus acciones, lo cual refleja el susodicho deber de la mujer de librar al hombre de sus pasiones, hacerle feliz y orientarle en el buen camino. En este sentido, el protagonista es una mera víctima desdichada y la culpa es de la mujer emancipada.

La movilidad y autonomía *excesivas* de la condesa, señaladas por la viudez y el viaje veraniego, facilitaban la habilidad de captar la atención y controlar el movimiento de varios pretendientes, ya que varios hombres acudieron a esa zona para verla. Por no corresponderle a Gabriel en sus sentimientos, la condesa se convierte en una asesina inhumana para Lorenzo. Es interesante notar que Avellaneda experimentó una situación amorosa parecida a la de la condesa. Antonio Méndez Vigo, un pretendiente de la autora, amenazó con suicidarse cuando Avellaneda

rechazó su propuesta de casarse con él; a pesar del ultimátum, ella no cambió su decisión y tampoco se mató Antonio (Harter 26). Aunque Avellaneda adopta una postura diplomática al no criticar las acciones del hombre romántico en la leyenda, su escritura invita al lector a reflexionar sobre las dinámicas de poder entre géneros en distintos ámbitos. Si la mujer tiene que sacrificar algo por tener *demasiado* poder, quizá el hombre no debe usurpar lo que pertenece a la mujer. Esta idea revela la doble moral acerca de la autonomía de la mujer; a la vez, muestra, inadvertidamente, las consecuencias de la movilidad excesiva del hombre. Al final, la disyuntiva de la movilidad de la mujer es ambigua; tanto la ondina como la condesa son consideradas peligrosas, aunque la ondina consta de una agencia limitada y la condesa goza de más libertad. Asimismo, no se critica la hipermovilidad de Gabriel, de ahí que el romántico no asuma ninguna responsabilidad con respecto a su destino. Curiosamente, Avellaneda le da la razón a Lorenzo en la leyenda, afirmando que es mejor creer en la versión fantástica de la muerte de Gabriel. La autora resalta, a la vez, la tensión entre el malaventurado romántico con “una gran señora del mundo positivo” (94), cuyo final “podría considerarse horrible efecto de la burla lanzada por la prosaica realidad sobre la poética aspiración” (95). Con este último pensamiento recurrente, Avellaneda termina la leyenda, proporcionando una oportunidad al lector para pensar en la mujer real y su reticencia a sacrificar su autonomía y voluntad en aras de ser una musa para el romántico.

Como se verá en la siguiente leyenda, “El árbol de Iphigenia”, la movilidad de la mujer sigue ligada con el agua y la naturaleza, pero esta vez la protagonista es una mujer modélica que salva la vida con la ayuda de un río bravo. Aunque estas leyendas comparten varios elementos, se diferencian mucho en el protagonismo de la naturaleza y los personajes femeninos. Sin duda, la relación entre el lago sereno y la mujer moderna/monstruosa de “La ondina” contrasta de

forma interesante con el río caudaloso y la mujer tradicional en “El árbol”. A continuación, veremos cómo la mujer modélica gana más movilidad con la ayuda de su entorno e indagaremos en las razones por ello.

“El árbol de Iphigenia”

“El árbol de Iphigenia” de Rafael Serrano Alcázar se publicó por primera vez en *La América* en 1867 y luego en *Cuentos negros o historias extravagantes* en 1874 (Molina Porras 93n1). Esta leyenda consta de elementos del Romanticismo, algo que se hace evidente al leer las descripciones sobre el paisaje sublime. La protagonista, Iphigenia, es una mujer modélica según los cánones tradicionales. Por ser dócil en su fuerza pero valiente en su fe, Iphigenia cuenta con los poderes de la naturaleza, la cual la mantiene pura, virtuosa y bella. Dicha intervención permite a Iphigenia cobrar una movilidad insólita, por lo menos temporalmente. En comparación con las otras leyendas, Iphigenia es la única protagonista que no tiene una deuda ni recibe un castigo por haber conseguido una movilidad excepcional. La falta de iniciativa por parte de Iphigenia en conseguir más agencia es lo que le hace merecedora de la movilidad; en este sentido, se premia a la mujer tradicional.

A diferencia de “La ondina”, “El árbol de Iphigenia” está ambientado en el norte de Alemania a principios del siglo 18, específicamente, en la zona “entre los montes Egge y la selva de Deutschburgo” (Serrano Alcázar 93). Desde luego, la evocación del pasado remoto contribuye al tono tradicional de la obra. La leyenda gira en torno a Iphigenia, una bella joven, el río Ems y un misterioso roble de tamaño inaudito “cuyo diámetro mide cerca de tres metros por su base y cuya altura es mayor que la de todos los conocidos” (Serrano Alcázar 94). Iphigenia está enamorada de Guillermo de Wald, un joven noble. Sin embargo, existen fuerzas que estorban su

unión; por un lado, difieren en su fe y religión, y, por otro lado, las familias de los jóvenes se guardan rencor desde hace muchos años. En consecuencia, los novios se reúnen en secreto por la noche en los alrededores, específicamente donde se yergue el roble grande. El interés que expresa Guillermo por Iphigenia no nace del amor, sino de la venganza, la cual se arraiga en el desprestigio de la familia del joven. Años atrás, la princesa de Wald (madre de Guillermo) tuvo una aventura amorosa con Bernardo de Thuringer, el padre de Iphigenia; dicha relación resultó en el nacimiento de Guillermo. Con este desliz, la casa de Wald perdió su honra y fortuna, no pudiendo presumir de la falta de hijos ilegítimos en su abolengo. Por ello, Guillermo se empeña en castigar a los Thuringer. En una noche tormentosa, los jóvenes planean encontrarse debajo del roble; no obstante, Guillermo va directamente a casa de Iphigenia, donde Thuringer está de visita. Desapercibidamente, los jóvenes se reúnen en la habitación de Iphigenia; en este momento, Guillermo pretende violar a la protagonista para quitarle su honor. Afuera, la tormenta arrecia y sube el caudal del río, inundando la casa. Al final, el río lleva a Iphigenia fuera de peligro a la parte alta del roble. La naturaleza salva a la joven por su fe y virtud; en cambio, Guillermo sucumbe a la muerte.

A lo largo de la leyenda, se subrayan nociones y argumentos sobre el género sexual. En el inicio de la tercera parte de la leyenda, la voz narrativa reprocha las ridiculeces de la nobleza, especialmente *la feminización* de los varones, indicando que “Los hombres más ilustres por su alcurnia se convirtieron con frecuencia en una especie de mujeres que en tales cosas fundaban su vanidad que lo mismo hubiera sido que la hiciesen consistir en la elegancia del traje o en la forma del peinado” (99). Estos defectos tienen acepciones femeninas; no obstante, los transgresores de comportamiento dubitativo en la leyenda son los varones. En primer lugar, Bernardo de Thuringer sedujo a la princesa de Wald con su “fausto” u ostentación a pesar de

provenir de una clase humilde (Serrano Alcázar 101). Luego, Thuringer ahuyenta a su mujer e hija por su desfachatez; por consiguiente, viven por separado. Por otro lado, Guillermo y su casa pecan de vanagloria. El antiguo lema, “ni un bastardo” (102), de la casa Wald se anula con Guillermo; por ende, el odio hacia la familia Thuringer crece tanto que Guillermo no es capaz de pensar en otra cosa que no sea rectificar su existencia *adulterada*. Las ideas de pureza para Guillermo se basan en lo material y contrastan con las de Iphigenia, que radican en la fe y moralidad. El destino de cada personaje sirve como una moraleja general que advierte sobre la obsesión con las extravagancias terrenales.

Si la licencia y vanagloria son la caída del hombre en esta historia, la superación de tales defectos es la victoria de la mujer. Iphigenia y su madre, cuyo nombre se desconoce, son mujeres que salen ilesas de la crítica al final de la leyenda; sus pesares se centran en las acciones de los hombres. No obstante, la moral y la fe de los personajes femeninos sobrepasan el poder de los hombres; tomar *el buen camino* otorga a las mujeres más libertad e independencia dado que se apartan del padre de familia. Iphigenia y su madre son ejemplares según la perspectiva conservadora del siglo XIX: son honradas, rechazan la licencia y se resignan ante la adversidad. Además, las mujeres autónomas viven en una casa apartada y humilde; en este sentido, el hogar refleja y refuerza otra característica loable de las mujeres decimonónicas: la modestia. Al gozar de independencia y carecer de cercanía comunitaria, estas mujeres intrigan a las personas de poblados colindantes, quienes indagan en el porqué de su situación y sospechan de su honor:

Todo lo que se pudo saber de cierto fue que a la casa blanca, que así llamaban a la que acabamos de describir, había venido hacía tiempo una señora a quien se juzgaba opulenta y de ilustre estirpe, y a quien algún temor o remordimiento tenían escondida en aquel modesto hogar, de tal modo, que nadie de la comarca la había visto ni una sola vez, y se suponía que aquella vaporosa figura debería ser su hija, tal vez fruto del crimen (96).

Las conjeturas no solo perjudican la reputación de la madre de Iphigenia, sino que también incitan a una fascinación con la protagonista. Antes de los sucesos increíbles de la leyenda, Iphigenia ya era una figura misteriosa y folklórica por sus actividades nocturnas, las cuales consistían en tocar el arpa “en todas las noches de luna” (95). Pasear sin estar acompañada y por la noche sería un acto impensable para una mujer decente del siglo XIX y aún más en la época de la protagonista. Dicho esto, Iphigenia puede gozar de una libertad quimérica porque no hay indicaciones de rebeldía o maldad en ella; sus reuniones nocturnas son inofensivas, de ahí que su libre albedrío no sea una amenaza para nadie. Asimismo, el acto de tocar música al aire libre en la oscuridad le confiere una cualidad etérea a Iphigenia. Cuando la música cesaba a la medianoche, se afirmaba que “una bellísima figura atravesaba suavemente la falda de la colina, no pudiendo decirse con propiedad que se deslizaba como una sombra porque aquella figura era blanca como el pensamiento de una virgen” (95). La pureza de Iphigenia, denominada por su blancura, se intensifica al contrastarse con la noche en la intemperie; por todo ello, la esencia fantasmagórica de Iphigenia no atemoriza sino deleita.

La representación incorpórea de la protagonista forma parte de una larga tradición literaria con respecto al sujeto literario femenino. En la Edad Media, la pureza femenina se ilustraba a través de la Virgen María y luego a través del *ángel del hogar* en el siglo XIX (Gilbert y Guber 20). Pero en esta leyenda, curiosamente, el encanto, misterio y cualidad angélica de Iphigenia se intensifican fuera del hogar cuando está en un ámbito natural. Asimismo, Iphigenia está más segura afuera que dentro de su propia casa, de ahí que la naturaleza suplante el hogar como refugio. Tanto en “La ondina” como en “El árbol”, el ambiente natural es un espacio donde la mujer se integra con facilidad; también, es donde el agua conspira para el bien de la mujer y donde perece el hombre. Aunque Iphigenia es mortal, su

esencia se relaciona con los misteriosos seres mitológicos acuáticos, algo que presagia la conexión especial que tiene la protagonista con el agua, incluso antes del rescate del río:

Quísose averiguar el misterio de esta peregrinación nocturna: no faltó quien creyese en la existencia real del genio de la noche, del Ángel de la Guarda, de los espíritus errantes y de las Ondinas y Nereidas que abandonaban su cristalino palacio de debajo de las ondas para sorprender dormido al mundo... (95-96).

Como en “La ondina”, el paisaje de esta leyenda se considera una fuente de inspiración para el hombre romántico por su cualidad “meditabunda y reflexiva” (Serrano Alcázar 93); no obstante, la ambivalencia del paisaje, con su condición tranquila y violenta, es algo peligroso para el hombre pero no lo es para la mujer. Con todo, la naturaleza se ajusta según las personas y las circunstancias; efectivamente, muestra ser parcial a la hora de ayudar a las figuras femeninas de ficción y eso refuerza la idea de que la naturaleza sea un espacio femenino.

Dentro del entorno, Iphigenia crea afinidad con el río Ems y el roble; a la vez, adquiere características inherentes de estos elementos, los cuales le sirven luego para superar dificultades. Con respecto al carácter simbólico del río, Federico Revilla manifiesta que abarca “la transitoriedad, el movimiento, la renovación, la fertilidad, la irreversibilidad (jamás el río vuelve atrás), la vida y la muerte” (641). Sin duda, las cualidades del dinamismo y la fuerza de Iphigenia subrayan la unión entre ella y el río. Además, existe un vínculo entre la juventud de la protagonista y el río Ems con “sus orillas, siempre fértiles...” (Serrano Alcázar 94). Tanto la edad y pureza de la protagonista como su proximidad al río fortalecen la relación entre mujer y agua. También, las referencias a la luna aluden a la fertilidad y los ciclos de menstruación. En la reunión bajo el gran roble, Guillermo manda que los dos queden “en la primera noche de la próxima luna” (98). Este detalle astronómico puede aludir al plan completo de Guillermo de dejar embarazada a Iphigenia. Como es sabido, el río impide que se lleve a cabo el plan del hombre, de ahí que desempeñe el papel de defensor de la mujer.

Asimismo, Iphigenia goza de una conexión mística con el roble, el cual sirve como un intermediario entre ella y el más allá. La protagonista involucra al árbol en actos de fe cuando quiere demostrar su amor por Guillermo: “El cielo me oirá; sobre el tronco de este árbol hago una cruz que guardará la pureza de mis amores” (98). Al tocar el tronco para hacer la señal de la cruz, se cayeron muchas hojas verdes “sobre las cuales se arrodilló Iphigenia y oró un instante” (99). El apego de la protagonista por el roble pertenece a una larga historia de figuraciones, valores y mitos; además, las características positivas del roble se ven reflejadas en Iphigenia. Revilla sostiene que el roble se asocia con la veneración de Júpiter y con los principios de “la dignidad, preeminencia y poder” (642). Por su parte, Júpiter representa “las virtudes supremas del juicio y voluntad” entre los dioses y el poderío del cielo (Cirlot 263). A través de la interacción entre la naturaleza y mujer, el roble premia a Iphigenia por su fe, capacitándola para tomar el buen camino en los momentos difíciles. Iphigenia se arma con el juicio y la resolución en la reunión nocturna con Guillermo cuando este plantea abjurar la religión por el amor. Los novios (y sus familias) no son de la misma religión; además, Iphigenia es creyente y Guillermo no. Teniendo en cuenta los hechos históricos, se infiere que las diferencias religiosas se deben a la división entre el catolicismo y protestantismo (Schleunes). Suponiendo que Iphigenia es una católica devota (ya que así reflejaría mejor la mujer modélica española del siglo XIX), se observa que la mujer resalta su pudor al mantenerse firme en su fe. Con sabiduría y convicción, Iphigenia se niega a cambiar por Guillermo, tal y como expone claramente: “¿Qué queréis? ¿Separarme del alma de mi vida, mi madre; arrancarme la vida de mi alma, mi religión? Jamás, Guillermo; vos no me amáis” (97). Este es un momento clave que muestra la voluntad de la mujer sin la intervención física de la naturaleza. Se ve que Iphigenia no está dispuesta a sacrificarse por el amor romántico; por ello, contrasta notablemente con Gabriel de “La ondina”, quien está

preparado para renunciarlo todo por el amor. La protagonista no se doblega en ningún momento, ni siquiera cuando su amado la intimida. Guillermo, al mostrarse incrédulo y burlón hacia la fe, se opone simultáneamente a la religión de Iphigenia y al roble; en este sentido, se convierte en un enemigo de la naturaleza.

Pese a la fuerza bruta de Guillermo, la fe inquebrantable de Iphigenia le hace más poderosa que él. Cuando los dos jóvenes están en la habitación de Iphigenia, el río irrumpe en la casa en el auge del conflicto. En vano, Iphigenia intenta defenderse contra Guillermo, quien termina arrojándola por la ventana y directamente al río. Acto después, el padre de la joven entra en la habitación y los dos inician un combate. Mientras tanto, Iphigenia gana una movilidad sobrehumana; se ve arrastrada por la corriente y, milagrosamente, se agarra al gran roble para mantenerse a flote. En la mañana, el río vuelve a su nivel normal e Iphigenia se halla en una parte alta del árbol; al lado del tronco del roble yace el cadáver de Guillermo. Al final, la naturaleza revela con claridad su predilección por la mujer cuando asegura la integridad de la protagonista y, con un gesto poético, lleva al traidor al lugar donde queda triunfante la mujer. La mediación sobrenatural del río y el árbol en la crisis de Iphigenia ofrece una oportunidad para indagar en las perspectivas sobre la mujer y su voluntad en esta leyenda. En primer lugar, Iphigenia gana una movilidad puntual y excepcional a través del agua peligrosa e indomable; en este sentido, la movilidad es algo arriesgado pero también necesario para el salvamento. Asimismo, es significativo que Guillermo arroje a Iphigenia al agua. La protagonista gana movilidad en el agua no por su propia iniciativa sino por la intervención de la naturaleza; por lo tanto, no es la suerte sino que es la vulnerabilidad de Iphigenia lo que le lleva al árbol. Además, la bravura del río se yuxtapone de forma interesante con el carácter inerte del roble. El árbol sirve como un refugio estable y seguro durante la tempestad; por ser *la última parada* en el

desplazamiento de Iphigenia, se asemeja metafóricamente al hogar. En este sentido, la movilidad es de una naturaleza contradictoria porque sirve para alejar a Iphigenia de la potestad masculina y, a la vez, le lleva a un estado fijo y doméstico; aun así, es menester reconocer que la protagonista gana el poder necesario para cambiar su destino para bien. Con todo, el poderío de la protagonista reside en la movilidad física y metafórica que obtiene gracias a su entorno. Primero, la inundación y el roble le brindan la oportunidad a Iphigenia para separarse de Guillermo y salvar su vida. Segundo, la protagonista gana el favor de los aldeanos, quienes alaban su victoria; al fin y al cabo, ya no es el ser mitológico que ronda por las noches, sino que es una “heroína de la virtud” (Serrano Alcázar 108). Además, Iphigenia vence a Guillermo, pero no se mancha las manos con su sangre; la historia indica que un acto sobrenatural, orquestado por el río Ems y el roble, llevó a cabo la justicia. En efecto, Iphigenia consigue derrotar a su adversario masculino y, a la vez, mantener su carácter puro y femenino al ser pasiva en la lucha. Desde entonces, la leyenda recuenta que la gente de los alrededores celebra la victoria de la virtud, conmemorando a Iphigenia con una capilla que se erige hasta hoy.

En esta leyenda, la protagonista es digna de poseer una movilidad inaudita puntualmente porque representa la mujer tradicional e íntegra: religiosa, inocente, mansa y parecida a la Virgen. Su premio es seguir viviendo en el mundo natural sin deudas y con una reputación impecable. Este final feliz concuerda con el sentimiento tradicional de la época; no es de extrañar, pues, que Rafael Serrano Alcázar fuera un conservador que apoyó a Cánovas del Castillo, un político de la Restauración de la monarquía borbónica que gobernó después de un periodo de rebeldía y experimentación liberal (Requena Gallego, Molina Porras 44). Tal y como en “La ondina”, el agua tiene una conexión especial con Iphigenia. En ambas obras, el agua representa la ventaja de la mujer y el último paso del hombre; sin embargo, para Iphigenia, es su

salvaguardia en vez de su morada eterna, como es el caso para la ondina. Asimismo, el carácter del agua en estas leyendas sirve como una metáfora excelente de los esfuerzos de las protagonistas en resistir a la adopción de los roles que se les imponen, ya sean de comportamiento o de religión. Mientras que el caudal puede aludir a los peligros de la movilidad femenina, también representa el rechazo rotundo de Iphigenia de dejar que Guillermo se apodere de su cuerpo y reputación; a la vez, muestra la indignación por el aprovechamiento del poder masculino. Al final, el río fomenta la movilidad de la protagonista en aras de asegurar la virtud femenina, un aspecto primordial no solo para la mujer sino también para la sociedad decimonónica. Además, por no perseguir la movilidad intencionalmente, Iphigenia sale ilesa del peligro y con su honor intacto. Si “La ondina” ofrece un planteamiento ambiguo acerca de la movilidad de la mujer, resaltando simultáneamente el peligro y, sutilmente, la realidad natural de la *nueva mujer*, “El árbol de Iphigenia” reitera las ideas tradicionales de la mujer y la importancia de la fe y virtud. La moraleja que resuena al final de la leyenda de Serrano Alcázar afirma al lector que el mundo conspirará para el bien de la mujer modélica que conoce sus límites.

En la siguiente leyenda, “Las lágrimas de la mora”, veremos cómo el agua forma parte de un castigo eterno para una mujer obediente que rechaza la movilidad. Además, se observará cómo la mujer beneficia a los demás a través de su tristeza y su control del agua. Asimismo, se prestará atención a los elementos culturales y religiosos en conexión con la autonomía femenina. Como se verá adelante, la siguiente protagonista comparte mucho con Iphigenia en cuanto al carácter tradicional; no obstante, su destino será digno de un crimen severo.

“Las lágrimas de la mora”

“Las lágrimas de la mora” es una de varias leyendas que figura en *Recuerdos de Andalucía* (1874) de Josefa Ugarte Barrientos y Casaux. Esta leyenda, escrita en verso y perteneciente a la corriente del Romanticismo, transcurre en tiempos lejanos durante el reino árabe de Granada. El tema de la movilidad es especialmente interesante en esta leyenda porque la protagonista, Zorabaida, rechaza la oportunidad de escaparse de su hogar/prisión en aras de su deber familiar y religioso. La decisión de quedarse acarrea una serie de infortunios, incluyendo la muerte de su amado. Desolada, la protagonista muere también, pero su alma se queda anclada al recinto; no se libra ni siquiera en la ultratumba. En comparación con “El árbol”, la protagonista sí ejerce su voluntad al resignarse a la inmovilidad, pero por no escaparse ni convertirse en cristiana está condenada a sufrir para toda la eternidad. Al final, la mujer que cumple con su deber y sigue el camino que le es impuesto recibe un castigo duro por no aprovechar la movilidad.

Zorabaida y sus hermanas, Zoraida y Zora, son princesas árabes que llevan una vida enclaustrada en la Alhambra. Las tres infantas tienen la oportunidad de escaparse con unos guerreros cristianos, de quienes se han enamorado; tal fuga significaría renunciar a su familia y a su tierra. Decididas, Zoraida y Zora bajan de la torre para ir con sus amados a las tierras de Castilla, pero Zorabaida desiste de ir en el último momento. Las parejas se dan a la fuga, pero el amado de la protagonista se queda para intentar persuadirla de irse con él; después, los soldados árabes captan al mancebo y le llevan a una torre cerca de la de Zorabaida. Como resultado, Zorabaida se queda sola y sufre inmensas sensaciones de culpabilidad. Un día, la protagonista recibe un atisbo de esperanza cuando le llega una carta de amor del cristiano a través de una paloma mensajera. La ilusión dura poco ya que, en un viaje entre los amantes, la paloma cae

muerta en mitad del vuelo, anunciando la muerte del cristiano y el fin de la esperanza de Zorabaida. La tristeza va minando a la protagonista hasta matarla. Una vez muerta, el espíritu de la princesa se queda cerca de su morada, incorporándose en su nueva prisión: una fuente seca. No se alivia la tristeza de Zorabaida en la muerte, sigue llorando y sus lágrimas borbotan de la fuente. Con el correr de los años, la fuente se desmorona y se libera el alma de la protagonista. El espíritu de la mujer se va para encontrar un nuevo cautiverio en las cumbres de las montañas, donde sigue lamentando sus desventuras. Según la historia, las lágrimas de Zorabaida se mezclan con la nieve de las montañas y de ahí es de donde viene el rocío en Granada.

Según Robert Sanders, Josefa Ugarte-Barrientos solía incorporar “valores católicos y tradicionales” en sus obras (225). En “Las lágrimas de la mora” sí es cierto que el cristianismo se representa de forma positiva; no obstante, la autora crea afinidad, ante todo, con la mujer protagonista, independientemente de las diferencias religiosas. A lo largo de la leyenda, la voz poética muestra ser respetuosa hacia la protagonista; primero, convoca al espíritu de Zorabaida para hacerle justicia a su historia:

Vén almo espíritu de blancas alas;
 Haz que levante tierna canción;
 Tú que entre nubes ledo resbalas,
 Tú que inflamaste mi inspiración! ... (358).

Aparte de manifestar el deseo de contar la leyenda fielmente, la voz dignifica a Zorabaida al confirmar su carácter noble con un verso que, además, presagia el destino de la mora: “Mas grato que á las flores, / Es el rocío...” (Ugarte-Barrientos 358). Así, la voz reitera la pureza del espíritu, señalando que su presencia alimenta la naturaleza. Asimismo, la voz venera a Zorabaida al crear un paralelismo entre ella y la leyenda: “Es una historia pura / Cándida y bella, ...” (358). Al anunciar el carácter honrado de la mujer, la voz simpatiza con Zorabaida y reconoce la virtud que halla en ella. Por ejemplo, cuando Zorabaida se niega a bajarse de la torre, condena a su

amado a morir sin querer. La voz no reprocha la decisión de la protagonista, sino que reconoce el dilema en que se encuentra, el cual se describe como una “inmensa lucha de amor y de deber” (375). Es importante notar que Ugarte-Barrientos crea un espacio en que los personajes femeninos pueden ejercer su voluntad sin una intervención masculina directa. La torre, aunque aísla a las mujeres, proporciona un lugar seguro donde las infantas pueden tomar decisiones sobre su destino y tantear su agencia. Debido a la imposición de fuerzas externas, le es imposible a Zorabaida salir de su situación sin sacrificar algo; tiene que escoger entre desobedecer a su padre y renunciar a su tierra, o rechazar a su amado y, por ende, su movilidad. Con respecto a esta disyuntiva, la voz, de forma empática, subraya la corta edad de Zorabaida y da por válidos sus temores; también, denota que irse con el noble cristiano conllevaría sus dificultades:

Ave inocente que en el viento nunca
Tendió sus alas por volar ligera,
Teme dejar el silencio nido
Donde pasó tranquila su existencia:

Teme dejar la estancia do entre bosques
Su niñez apacible trascurriera,
Para lanzarse navecilla débil
En la mar de la vida turbulenta (380).

Asimismo, estas estrofas exponen la inquietud de Zorabaida respecto a rechazar su vida actual a sabiendas de que no habría vuelta atrás; también, señalan el apego que tiene la protagonista por su entorno, pese al carácter opresor del espacio. Cuando Zorabaida toma la decisión definitiva de quedarse, los soldados árabes captan al cristiano, por lo que exclama la voz poética: “¡Triste princesa para amar nacida!” (383). Con este verso, se reitera la idea tradicional de la mujer, quien consta de una mayor capacidad para querer a los demás. Además, al llamar a Zorabaida *triste*, se alude a las fuerzas externas que impiden que la protagonista se realice como mujer de forma plena, es decir, ser buena esposa y madre *cristiana*. El verso se repite luego, pero con una

modificación que sirve para subrayar la desgracia sin solución. Cuando muere la paloma, un evento que marca el fin de la esperanza de Zorabaida, la voz reitera el destino nefasto de la protagonista: “¡Naciste, pobre mora, / Para sufrir y amar!... (393). Estos versos abarcan las expectativas de la mujer decimonónica, quien tenía que acostumbrarse a la adversidad y cuya capacidad primaria consistía en querer al marido y a la familia. Aparte de las exclamaciones comprensivas de la voz poética, otra muestra de empatía hacia la princesa musulmana es el destino que se le otorga en el más allá. Según la biblia, el final que les depara a los no creyentes es sufrir en el infierno; no obstante, llorar en las montañas para la eternidad es un castigo más pacífico y poéticamente agradable.

Al tener en cuenta el tono comprensivo de la voz poética hacia Zorabaida, es interesante notar que la voz no hace villanas a Zoraida y Zora cuando optan por escaparse con los mancebos. Es más, la voz adopta un tono empático con todas las infantas; reconoce su falta de libertad, observando que están tristes, solas y “lanzadas sin piedad” por la voluntad ajena (369). Las hermanas viven como si fueran prisioneras bajo el dominio de un adversario, tal y como reconoce una de las infantas: “«¿Cómo esperanza cuando padre airado / Régia prisión, severo nos otorga?»” (366). La declaración de la infanta subraya la tiranía del padre y, en cierto sentido, da permiso a Zoraida y Zora para abandonar su hogar. Además, aquí es donde Ugarte-Barrientos aprovecha para criticar el patriarcado, pero lo hace de forma prudente al enfocarse en el contexto musulmán y no en el cristiano. En este sentido, la autora se permite subrayar el tema del abuso del poder de los hombres, pero sin ser demasiado atrevida y sin comprometer su reputación como escritora. Además, al dar un foro a los lamentos de las mujeres, la autora muestra ser solidaria con las tres moras, sin importar su nivel de agencia o iniciativa. Zoraida y Zora son activas y atrevidas en su movilidad; en cambio, Zorabaida renuncia la oportunidad de

ganar agencia por su deber como mujer, resignándose a una nueva realidad carente de afecto humano. Con respecto al conformismo, Iker González-Allende manifiesta lo siguiente: “Mientras que el escritor romántico aspiraba hacia algo infinito que no lograba alcanzar en la realidad que le rodeaba, la poeta romántica, al sentirse ajena a la sociedad y a la nación, canalizaba su sufrimiento hacia la abnegación” (39). En el caso de esta leyenda, Ugarte-Barrientos provee al lector dos caminos de la mujer: uno de la abnegación y otro del beneficio propio. Además, la autora usa los conflictos de las figuras de ficción como catarsis. En el prólogo de *Recuerdos de Andalucía*, la autora escribe:

Cuan grato seria para mí, alcanzar á complaceros, con las lágrimas de Zorabaida, ó con la interesante figura del primer Abderrahman; pero si no lo consigo, sabed que al menos habéis aliviado la desgracia de esas virtuosas mujeres separadas del mundo, por la imponente muralla de sus votos (Ugarte-Barrientos).

Al desear compartir el sufrimiento de estas mujeres, Ugarte-Barrientos también fomenta empatía con ellas al proporcionar una perspectiva íntima de sus vidas a los lectores. A sabiendas de que la leyenda era un género didáctico que permitía la exploración de realidades diferentes en una época socialmente contenida y controlada, el prólogo prepara al lector para reflexionar sobre las dificultades de las mujeres. Además, la referencia de la muralla en el prólogo hace notar la opresión de la mujer con respecto al deber. En cuanto a “Las lágrimas”, la voz poética no criminaliza a ninguna mujer de la leyenda sino que invita al lector a reflexionar sobre las consecuencias de las decisiones de cada una. Al fin y al cabo, queda claro que las mujeres premiadas en la leyenda son las que aprovechan la oportunidad para ganar movilidad; asimismo, se percibe una advertencia sobre la inmovilidad de la mujer, la cual se explorará más a fondo a continuación.

Como muchas figuras femeninas del Romanticismo, Zorabaida y sus hermanas se caracterizan por ser bastante dóciles, dado que necesitan la iniciativa de los cristianos para

efectuar cambios en sus vidas. No obstante, las mujeres sí logran la oportunidad de ejercer su voluntad a la hora de decidir su destino. Mientras que Zoraida y Zora están convencidas de dejar su morada, Zorabaida titubea al pensar en sus obligaciones. En la noche de la huida, los elementos naturales cobran un carácter gótico, los cuales revelan la lucha interna de Zorabaida entre el amor y el deber y, también, presagian las malaventuras venideras:

Es una noche nebulosa y fría;
Se adelanta rugiendo la tormenta,
Y entre la niebla que el espacio cubre,
Su luz derrama solitaria estrella.

El viento que los árboles agita
Gime de la Alhambra entre las verdes selvas,
De las cuales huyeron espantadas
Cándidas Silfes que sus flores pueblan (379).

Cuando viene el momento de bajarse de la torre, Zorabaida decide, de forma activa, rechazar la movilidad por razones que giran en torno a la nostalgia y el compromiso. Es evidente que la protagonista exhibe la interiorización del valor de la abnegación femenina; prioriza a su padre, su mayor opresor, y el deber, el cual abarca la religión y la permanencia en su patria:

Y es que recuerda la niñez dichosa;
Es que su padre, su deber recuerda
Y exclama conmovida: «nunca, nunca;
Partid, hermanas, y que Alláh os proteja» (381).

Resignada, Zorabaida explica su decisión, afirmando: “«No; no debo partir; Alláh lo ordena...»” (382). La protagonista ejemplifica el altruismo al renunciar a su voluntad por ejercer la de Alá, pero este acto no trae recompensa alguna. En ningún momento recibe señales Zorabaida de Alá en la historia; en este sentido, la autora alude a que una gran parte del error de Zorabaida es el rechazo del cristianismo. Después de marcharse Zoraida y Zora, la protagonista se queda totalmente abandonada. El aislamiento y la escisión de cualquier tipo de comunidad aumentan el dolor cuando Zorabaida escucha una celebración a lo lejos:

Que de las danzas del palacio moro
 Hasta ti vuelan los fugaces ecos,
 Y mientras gozan en alegre fiesta
 Gime tu pecho... (385).

La protagonista sufre lentamente en la redundancia y soledad de sus días. Sin esperanza alguna, cae Zorabaida en una depresión y fallece “fija, extasiada, inmóvil” en su torre (394). La descripción de su muerte concuerda con la falta de dinamismo en su retirada y monótona vida. Asimismo, el hecho de terminar la vida inerte reitera el error de haber desestimado la movilidad. La defunción de la protagonista es un suceso fantástico dado que su cuerpo físico se esfuma. Además, se compara a Zorabaida con los seres fantásticos para otorgarle excepcionalidad y para anunciar los próximos sucesos inverosímiles:

Ya pierde sus contornos...
 Ya vaga misteriosa
 Cual silfe vaporosa,
 Cual fúlgida deidad... (395).

En efecto, la falta de agencia mata a la protagonista, quien es incapaz de cambiar su situación después de haberse conformado con su prisión. Asimismo, la paz eterna de la muerte no se le concede a la mujer porque aún llora por las tristezas terrenales que padeció. Zorabaida ejerce su voluntad de nuevo en la ultratumba, pero opta por confinarse; su espíritu sigue por su antigua morada “vagando sin cesar” (396) y, al final, decide meterse en una fuente seca que se convierte en su segunda prisión. El alma de Zorabaida decide restringirse espacialmente en son de castigarse a sí misma por las acciones que realizó en la vida. Aun en la ultratumba, Zorabaida sigue representando una característica de la mujer perfecta y tradicional: la devoción. Al estar de luto durante toda la eternidad, la protagonista venera a su amado difunto; asimismo, realiza una penitencia eterna, a pesar de que no exista un poder más fuerte que ella que se lo obligue a hacer. Así, Zorabaida acata las sentencias de la tierra incluso en la muerte, ilustrando su carácter

obediente. Podría gozar de más movilidad, pero decide no aprovecharla, de ahí que se imponga una cadena perpetua de sufrimiento llena de monotonía y tristeza; en este sentido, la muerte se parece bastante a sus últimos días de vida.

Las lágrimas de Zorabaida alimentan la fuente, devolviéndole su razón de ser. Además, la imaginería de una fuente granadina con agua que fluye en un hilo es algo agradable y bello. Como el lago de “La ondina”, el agua en esta leyenda es un elemento plácido. Aunque el manantial está contenido en la fuente, fluye con constancia. De manera acertada, el agua representa la voluntad de Zorabaida y la perseverancia en su empresa; además, puede servir como una metáfora global sobre la tenacidad de la mujer decimonónica, enfrentada con lo que la autora llama “la imponente muralla” que les separa del mundo. Zorabaida pasa siglos en confinamiento, pero un día la fuente se demuele y su espíritu se libera. Es en este momento cuando la protagonista consigue otra oportunidad para la movilidad. Al principio, el alma se deja llevar al moverse “a impulso de la brisa...” (401); eventualmente, alcanza espacios no habitados por los humanos en las montañas. Zorabaida se integra de forma total en la naturaleza, que ahora es “su patria” (401). La unificación entre espíritu y naturaleza muestra que Zorabaida, por fin, adquiere un sentido de pertenencia a un espacio amplio, algo de lo que carecía en la vida; también, señala un leve resarcimiento de su contrición. Zorabaida va más lejos y busca, con propósito, un nuevo cautiverio donde puede seguir llorando:

En el espacio inmenso se perdía;
Y extendiendo su vuelo á la montaña,
Busca en el seno de sus limpias nieves,
Nítido alcázar...

Y entre las brumas, su pesar aun gime...
Aun sus amores llora solitaria
¡Aun llora entre las nieves, su brillante
Muerta esperanza!... (401).

Tanto físicamente como metafóricamente, Zorabaida supera las limitaciones impuestas por el mundo patriarcal a través de su vuelo hacia las alturas de Granada, lejos de su antigua morada; sin embargo, aún sufre por su propia voluntad, puesto que sigue careciendo de un poder más fuerte que le condene. Pese al dolor, Zorabaida no deja que las desgracias perjudiquen su carácter puro y femenino. Es más, la esencia de Zorabaida sirve un propósito en el mundo de los mortales:

Cuando suspira la impalpable sombra,
Bulle suave, bonancible el áura...
¡Llueve el rocío, cuando llora el trise,
Blanco fantasma!... (402).

Al producir el rocío, el sufrimiento de la protagonista no es en vano. El rocío, por su carácter bienaventurado al derivarse del cielo, también “tiene un doble significado que alude a la iluminación espiritual, por ser digno precursor de la aurora y el día que se acerca” (Ciriot 389). Por ende, la relación entre Zorabaida y el agua sugiere un porvenir prometedor. El agua que antes estaba confinada ahora se esparce libremente gracias al movimiento de la protagonista; así pues, la leyenda transmite un mensaje de optimismo en cuanto a la movilidad de la mujer. Además, Zorabaida ayuda al entorno granadino con las lágrimas; por lo tanto, es un fantasma inofensivo y cuasi-maternal, cuyo sufrimiento condensa la tierra y beneficia el paisaje. La presencia fantasmagórica de Zorabaida embellece el entorno de forma cautelosa, tal y como la modestia y mansedumbre de una mujer ejemplar. Primero, la protagonista aviva la fuente y segundo, el rocío alimenta la naturaleza. La angustia de Zorabaida resulta en el deleite de otros; por ello, la protagonista ejemplifica, de nuevo, la abnegación femenina. Además, al no tantear su habilidad de moverse sin límites, Zorabaida se comporta según las normas tradicionales para la mujer en cuanto a la movilidad, de ahí que no sea una amenaza.

Aunque “Las lágrimas de la mora” es una leyenda histórica, la temática y el contenido tienen mucha relevancia en el siglo XIX. La lejanía temporal y la brecha cultural del cuento permitían a Ugarte-Barrientos indagar en realidades contemporáneas sin correr el riesgo de herir sensibilidades. Es importante recordar que las autoras decimonónicas lidiaban con un sinnúmero de obstáculos en el mundo literario; por eso, escribir sobre temas atrevidos o novedosos podría significar la desacreditación de la escritora y el fin de su carrera. Por lo tanto, tomar el camino prudente era menos arriesgado. En general, esta leyenda se conforma con el estatus quo. La abnegación de la virtuosa Zorabaida, junto con su lealtad a su padre y a la religión, refleja la expectativa vigente para la mujer decimonónica, quien tenía que ser la moral rectora de la casa y obedecer a sus superiores masculinos. No obstante, la autora también cuestiona sutilmente el estatus quo a través de la trama y los personajes. Aunque el final de la leyenda puede servir como una lección sobre no renunciar al cristianismo (ni al amor), también puede ser una advertencia a los lectores de no desaprovechar la oportunidad de ganar más libertad, aunque suponga un sacrificio. Además, es cierto que la mujer se queda prisionera en las montañas, pero es por su propia voluntad; en este sentido, Zorabaida personifica la dualidad de la voluntad/sumisión y el albedrío/altruismo de la mujer. Al final, Zorabaida está en armonía con la naturaleza porque forma parte de los procesos meteorológicos que riegan la tierra. A pesar de la utilidad del sufrimiento, se observa que la *inmovilidad* de la mujer es algo perjudicial puesto que la existencia monótona y estancada de Zorabaida termina matándola. Por todo ello, resuena una moraleja ambigua, cargada de nociones contradictorias; por un lado la movilidad es algo que se debe aprovechar, por otro lado, la mujer buena cumple con su deber, incluso en el más allá. El mensaje que sí queda claro al final es que una decisión no acertada puede acarrear una perpetuidad de males para la mujer.

A continuación, se seguirá indagando en los peligros de la inmovilidad femenina junto con la hipermovilidad masculina en una última leyenda, “El cantar del romero”. En cuanto a la agencia femenina, esta obra comparte nociones y elementos con todas las leyendas que se han estudiado hasta este momento. Se verá cómo una mujer buena se convierte en una monstruosidad por la desigualdad de agencia entre ella y su amado; además, se observará cómo la mujer despreciada cuenta con la ayuda de unos bufones acuáticos para recuperar su libertad del hombre que se la arrebató.

“El cantar del romero”

En 1886, José Zorrilla publicó “El cantar del romero” (García Castañeda 99). Como Avellaneda, Zorrilla se vio inspirado a escribir este cuento por un viaje que hizo en el norte de España. Marica, la protagonista de la leyenda, es una mujer modélica y tradicional, quien persevera en su fe y honor como Iphigenia en “El árbol”. A diferencia de lo que ocurre en “El árbol”, la naturaleza ayuda sutilmente a Marica y solo en la ultratumba; en este sentido, Marica se asemeja a Zorabaida, cuya alma está condenada a permanecer en la tierra. La mediación de la naturaleza permite a la difunta transmitir su voz a través de unos bufones acuáticos para evocar a su antiguo amado con el fin de liberarse de su condena terrenal. Estando muerta, Marica goza de una movilidad excepcional, pero solo en el entorno de su pueblo y su antigua casa. En comparación con las otras leyendas, Marica es la única protagonista a quien no se puede localizar con certeza al final de la historia; la mujer difunta se convierte en una anomalía misteriosa que provoca desasosiego en los personajes masculinos. Con todo, la abnegación y honra de Marica no le hacen digna de un premio como en “El árbol”, más bien, le conducen a un castigo severo por circunstancias fuera de su control. Al fin y al cabo, el destino de Marica está abierto a la

interpretación: puede que descanse en paz por fin, o puede que siga errando en la tierra. Con todo, esta leyenda merece atención porque está repleta de incoherencias acerca de la mujer, su voluntad y su movilidad. La moraleja es enigmática y sugiere que la inmovilidad femenina es algo letal y que, a la vez, la mujer solo puede ganar movilidad en la muerte.

En el prólogo de la leyenda, fechado el 27 de septiembre de 1882, Zorrilla explica que su amigo, Manuel Madrid, le invitó a pasar una temporada en su casa en Vidiago, Asturias (545). Según Rodrigo Grossi, Zorrilla estimaba mucho Asturias; lo consideraba un sitio idílico y maravilloso (78). No es de extrañar, pues, que se inspirase en escribir una leyenda que transcurre en la misma zona de Asturias donde se hospedó. El escritor le otorga un carácter exótico a esta zona de España con la mención de los fantasmas que pueblan la comarca en la niebla “céltica y la goda” (verso 453). Asimismo, Zorrilla dedica la primera parte introductoria al bufón de Vidiago, un elemento principal de la leyenda que abre paso a los sucesos fantásticos y sirve como herramienta para la protagonista. La leyenda cuenta la triste historia de Marica y su muerte prematura causada por una promesa rota de amor. Zorrilla relata que la protagonista vivía “no ha cien años todavía / donde estoy viviendo ahora” (478-479); por lo tanto, la leyenda transcurre a finales del siglo XVIII y en la costa oriental de Asturias. Según la leyenda, Marica y Fermín son dos jóvenes enamorados que quieren casarse. El padre de Marica, don Juan Noriega, es un rico noble de Vidiago; el padre de Fermín, don Diego Mijares, es un noble sin recursos de un pueblo cercano, Andrín. Aunque los padres apoyan la relación de sus hijos, a don Juan no le parece bien que su hija mantenga a Fermín, de ahí que proponga que los jóvenes se casen luego y que, mientras tanto, el joven vaya a México para ganarse la vida por sí mismo. A esta propuesta accede don Diego y los jóvenes se resignan a separarse durante una temporada. Antes de la partida, Fermín y Marica intercambian prendas (una cruz de oro para él y un relicario para ella) a

fin de hacer oficial su compromiso de amor; los dos prometen mantenerse fieles el uno al otro y Fermín jura volver a Asturias lo más pronto posible. Con respecto a este acto, la superstición popular alega que el lazo entre los jóvenes solo se puede desligar con el intercambio de prendas, en la vida o en la muerte. Los años pasan y Fermín escribe cartas de vez en cuando. Marica se preocupa porque nota más ambición que amor en ellas; no obstante, se mantiene firme en su fe y en su promesa. Después de no recibir noticias en unos años, don Juan confronta a don Diego cuando se encuentran por casualidad; por su conversación, don Juan y Marica se enteran de que Fermín lleva dos años casado con otra mujer. Marica se desploma con la noticia y su padre decide llevar a su hija lejos de Asturias para animarla. Sin embargo, el día siguiente Marica desaparece para siempre sin dejar indicio alguno. Desolado por su hija, don Juan muere. En el mismo año, Fermín vuelve a Asturias para pasar tiempo con su padre. Al volver al sitio donde rompió su promesa, Fermín es perseguido por el canto de Marica; asimismo, la difunta le visita en la noche, pidiendo la prenda que lleva. Al final, Fermín le entrega su prenda a Marica, quien cobra vida durante un instante solo para morir acto después. El cadáver de Marica se queda tieso en la habitación; don Diego y sus amigos sacan a Fermín de la casa, temiendo que se vuelva loco por todo lo que ha visto. Los amigos de don Diego resuelven volver a la casa el día siguiente para ocuparse del cadáver, pero cuando vuelven por la mañana, no está la difunta, solo encuentran su relicario.

A lo largo de esta leyenda, se reiteran la representación tradicional de la mujer y los papeles de género, los cuales influyen en la voluntad y movilidad de la protagonista. Según Salvador García Castañeda: “Como hijo de su tiempo, Zorrilla nunca puso en duda el papel que había correspondido a las mujeres dentro de una sociedad tan monolíticamente tradicionalista y patriarcal en el pasado como en sus propios tiempos” (63). En el caso de esta leyenda, se ve que

la protagonista no rompe el patrón del escritor con respecto a la representación de la mujer; no obstante, se nota que Zorrilla también exhibe inquietudes acerca de restringir demasiado a la mujer, como se verá adelante. Como figura literaria, Marica es tradicional y prototípica del Romanticismo, sobre todo porque “vive tan solo para amar y es otro de esos personajes obsesionados por una idea fija a la que sacrifican la felicidad y la vida” (García Castañeda 101). Marica, también conocida como Marfina, Mariperla y Mariposa por los aldeanos, comparte mucho con la mujer modélica del siglo XIX. Además de ser de una familia noble, Leopoldo Alas (“Clarín”) señala que es una señorita mansa, bella y leal que representa el “amor puro y resignado...” (38). Al priorizar el amor y la virtud, la protagonista cumple con los requisitos de la mujer tradicional decimonónica. Incluso con sus 15 años, se comporta con gracia y madurez como declara Zorrilla: “Aunque chica / de mujer formal se pica,” (1046-47). Por último, el honor de Marica se reitera a través de las menciones de su sinceridad, lealtad y “su virgen pasión” (1053). Esta referencia resalta la importancia de la pureza de Marica, haciéndole aún más inocente y preciada. Además de la conducta, la protagonista sobresale en su comunidad por poseer un don musical, el cual embelesa a todos los aldeanos. La canción, cuyo nombre sirve también como título de la leyenda, alude a la perseverancia de Marica en el amor y presagia el resultado de las promesas rotas: “¡Allende los mares ve en paz, que te espero! / ¡Adiós, dueño mío; mas vuelve o me muero / de afán y dolor!” (565-567). Marica declara su lealtad, sin importar el costo, a través de su canción cautivadora. Asimismo, la canción sirve como una advertencia al oyente/amado. En otros versos, canta: “Te vas y volver me juras: / no olvides tu juramento” (568-569). También, Marica hace alusiones cándidas a su deseo de entregarse a *su dueño*. Aunque los siguientes versos se oponen a la noción de la asexualidad femenina del siglo XIX, ejemplifican la tradición del “amor cortés” mencionado con anterioridad respecto a la

leyenda de Avellaneda. En este sentido, la canción se asemeja a las promesas seductivas de la ondina a Gabriel:

La abeja la flor
le chupa al romero
zumbando en redor:
yo así darte quiero
la miel de mi amor (576-580).

Además de las alusiones a la consumación del amor, la protagonista muestra que reconoce la desigualdad de movilidad entre géneros con la mención de la flor y la abeja, las cuales se relacionan con la mujer y el hombre, respectivamente. Asimismo, se ve que Marica intuye los peligros que acarrea dicha desigualdad cuando advierte sobre olvidar juramentos: “¡Adiós: y si un día por ti soy vendida, / que Dios de volverme la fe prometida / la pena te imponga!” (589-591). Esta canción, dulce pero con un tono ligeramente amenazador, refleja la misma naturaleza de Marica en la vida y la muerte. A pesar de ser una mujer inocente y obediente, es perspicaz también; su canción delata una futura inquietud hacia la distancia y la diferencia de libertad entre los novios.

Zorrilla pone mucha énfasis en el aspecto físico de Marica, quien era “tan querida por preciosa” (644). Además de ser bella, la protagonista era de tamaño menudo y delicado, una característica en la que hace hincapié Zorrilla:

Una gentil criatura,
en sus contornos correcta
y en proporciones perfecta,
mas mujer en miniatura (492-495).

A continuación, Zorrilla compara a Marica con un hada, resaltando no solo su pequeñez sino también su encanto. El autor reitera la singularidad de Marica al cosificarla, lo cual le otorga un valor extrínseco:

era un dije, era un primor,

un juguete con aliento
 alma, vida y movimiento
 capricho del Criador (500-504).

Con estos versos, se ve que Marica es un adorno del que puede gozar la gente de su comunidad. Además del aspecto físico, Zorrilla ensalza la excepcionalidad de la protagonista al compararla con seres mitológicos de la naturaleza, como la sílfide “pensativa y melancólica” (1799), la sirena y la ondina. Como estas criaturas, la protagonista cobra encanto al aire libre y cerca del mar, donde opta por pasar su tiempo: “Marica todos los días / va a vagar entre las rocas / donde el mar por el *bufón*” (1812-14). Este lugar, donde el mar embravecido rompe contra las rocas, ofrece un acercamiento al poderío y esencia de Marica. En primer lugar, el movimiento de una amplia masa de agua es interesante; aunque Marica se queda parada en Asturias mientras que espera la vuelta de Fermín, puede experimentar el dinamismo de forma indirecta gracias al mar. En cuanto a la simbología, “El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final” (Cirlot 298). La posesión de cualidades antitéticas como la vida y muerte se refleja en Marica también, quien se manifiesta en el mundo de los vivos estando muerta; por ello, se refuerza la analogía entre Marica y el agua. Los bufones, por su parte, son estructuras estáticas constantemente abatidas por el mar; en este sentido, pueden representar el voto inalterable de Marica entre los vaivenes de la vida. Tradicionalmente, las rocas y piedras tienen un significado místico dado que se consideran elementos donde reside un dios (Cirlot 389). Por lo tanto, los bufones son intrínsecamente alegóricos puesto que son lugares donde el agua y las rocas convergen; asimismo, sus recovecos son inaccesibles para los humanos, pero son espacios dignos de otros entes. Con todo esto en mente, la protagonista, por su conexión con los elementos naturales y su aspecto físico, se parece bastante a las míticas *xanas* del folklore asturiano. La *xanas* (u ondinas) “habitan en cuevas, en las inmediaciones de las fuentes y de los remansos y,

sobre todo, en las fuentes ...” (Martínez 52). Además, las xanas se caracterizan por su “figura de doncella de excepcional belleza y de reducido tamaño” (Martínez 51), tal y como Marica. Al final, se verá que el alma de Marica aprovecha los bufones para alzar su voz y hacer saber su presencia a Fermín, lo cual fortalece la afinidad entre la protagonista y las xanas. Con todo, la naturaleza aporta a Marica tanto en la vida como en la muerte, aunque hay que notar que es en la muerte cuando le capacita con más movilidad.

Cuando Zorrilla escribió la leyenda, la emigración de los españoles a las Américas era un tema candente. Desde el inicio de los años 1880, la emigración asturiana “empezó a tener un carácter masivo” (Ojeda y San Miguel 70). Teniendo en cuenta el control de la mujer en el siglo XIX, no es de extrañar que las españolas tuvieran muchas dificultades a la hora de buscar oportunidades fuera de su patria. En cuanto a la tasa de migración entre los sexos, “El número de hombres duplicaba al de mujeres ... fue especialmente alto entre 1882 y 1930, llegando a superar en 1892 los 500 hombres por cada 100 mujeres” (Sallé Alonso 16). Emilia Pardo Bazán arroja luz sobre la imposibilidad de la emigración femenina en su cuento “Las medias rojas” en el cual relata la historia de una mujer que desea un futuro mejor en las Américas. Aunque la protagonista quiera independizarse, el padre impide que cumpla sus sueños, desengañándola a base de golpes. La falta de igualdad con respecto a la migración se suma de forma clara y tajante en la última frase de la obra: “Los que allá vayan, han de ir sanos, válidos, y las mujeres, con sus ojos alumbrando y su dentadura completa...” (Pardo Bazán). Aunque Marica está en buena forma física, un requisito necesario para la mujer emigrante según Pardo Bazán, se queda en Asturias y no emigra con Fermín; así, personifica la tendencia común de las españolas de permanecer en España. Con respecto a la movilidad de la protagonista, es cierto que se resigna a quedarse en Vidiago mientras espera a Fermín, pero también puede moverse libremente en su

entorno sin tener que lidiar con rumores sobre su honor. Marica goza de más autonomía porque es una mujer mansa y honesta; también, cuenta con la confianza de su padre:

era, pues, reina en su casa
y entraba en ella y salía
con su capricho por guía
y su voluntad por tasa.

Su padre, que una fe ciega
tenía en ella porque
bastaba a su buena fe
ser su hija y ser Noriega (772-779).

No solo soberanea Marica dentro de su casa, sino que también va por libre en la naturaleza durante horas. Las actividades que realiza fuera son honradas y de carácter religioso o servicial, de ahí que Marica inspire confianza en los demás y, por ende, pueda mantener su autonomía:

Y aunque de casa faltaba
dos o tres horas a veces,
si iba a orar o a coger nueces
ninguno la preguntaba (794-98).

Manteniéndose fiel a su promesa y deseando conectarse con su amado de alguna forma, Marica vuelve a menudo a los bufones entre Vidiago y Andrín, el antiguo sitio de encuentro de los novios:

Cuando ella tarda su padre
va a buscarla, y a deshoras
la halla en el bufón cantando
y viendo el agua que arroja (1720-23).

En estos versos, se ve que Marica desahoga sus emociones en este sitio cerca del mar; al pasar tanto tiempo allí, crea una conexión íntima con este paisaje salvaje. Cuando Marica se entera de que Fermín está casado, la protagonista pierde la movilidad por las malas noticias, quedándose “pálida, muda e inmóvil” (2229) y “como una escultura inerte,” (2245). El estado moribundo de la protagonista contrasta fuertemente con el vigor del mar, que le ha dado ilusión a lo largo de

los años. Además, la leyenda denomina la autonomía como el mayor premio para la mujer. Con el propósito de enmendar el daño, don Juan decide regalar a Marica su libertad económica absoluta:

Y todo está terminante,
sin trabas: todo denota
su previsión, su absoluta
voluntad...para que escoja
marido a su gusto... o viva
independiente y disponga
de lo heredado a su antojo (2387-93).

Asimismo, el padre resuelve dejar a su hija ir adónde quiera, sin condiciones:

toda España, toda Europa
todo el mundo a su capricho
la puedo hacer que recorra
con tal de que se consuele
y olvide y sea dichosa (2418-22).

Para la mujer, entonces, la autonomía y movilidad total son un premio, pero solo en el caso más urgente; es decir, cuando es un asunto de vida y muerte. Puesto que don Juan teme las secuelas del enorme disgusto de su hija, planea remediar los años perdidos y la paciencia infructuosa a través de conceder a Marica la libertad sin condiciones. Con este plan, don Juan revela que está dispuesto a renunciar a su propia libertad y ceder a cualquier capricho de su hija, un acto que alude al remordimiento que siente por haber formado parte de la perdición de Marica. Como es sabido, la protagonista no aprovecha su libertad ya que viene demasiado tarde.

Aunque, a priori, el movimiento libre de Marica en su entorno no se presenta como un problema, se vuelve arriesgado en los momentos de crisis. Cuando Marica desaparece, nadie salvo don Juan se preocupa por su ausencia ya que “mil veces abandona / la casa rayando el alba” (2481-82). Curiosamente, la movilidad en la naturaleza se convierte en algo peligroso solo cuando la movilidad social y económica que realmente necesitaba Marica no le fue concedida a

tiempo. Pese a ello, Zorrilla representa la agencia femenina como algo temerario, resaltando el fastidio de no poder localizar a la mujer en un momento dado. Para fortalecer esta advertencia, el autor ofrece su perspectiva acerca de la conexión entre la felicidad y la movilidad de la mujer en la segunda parte de la leyenda: “Dichosa la aldeana, cuya ambición sencilla / no sabe de los lindes salir de su lugar” (1235-36). A continuación, el autor halaga la sencillez y conformidad de la mujer que “No ve, no sabe, es cierto, lo que en el mundo pasa; / no tiene aspiraciones ni porvenir social; / para ella no hay más mundo, más vida que su casa” (1239-41). Aunque las estructuras de la sociedad mantenían a la mujer en el hogar y Zorrilla apoyaba dicha relegación, se ve claramente que esta limitación acarrea problemas trágicos en la leyenda. La fijeza de Marica no se compagina con el movimiento de Fermín; como consecuencia, se desequilibra la trayectoria *natural* de la mujer y se impide su felicidad. Así pues, estarse quieta y no salir de los lindes del entorno es un castigo para la protagonista; como resultado, se convierte en una mujer atípica, cuya felicidad no reside en el hogar. Después de proporcionar al lector su opinión acerca del bienestar de la mujer, Zorrilla prosigue con su relato de las desventuras de Marica, señalando de forma indirecta las consecuencias negativas de limitar espacialmente a la mujer.

En efecto, los años y la separación han creado una brecha entre los jóvenes, dado que “ella es la misma que era, mas él es otro ya” (1260). Fermín y Marica contrastan de forma notable en cuanto a la movilidad; no obstante, los dos se tienen que resignar a la voluntad de sus padres, que separa a los jóvenes para siempre. Fermín se va a México porque tiene familiares allí para ayudarle a ganarse la vida. Para don Juan, es importante que Fermín no dependa de la economía de Marica, tal y como explica con claridad:

Hombre que acepta mujer
que le haya de mantener,
o no tiene pundonor,
o trafica con su amor

a la novia sin querer (915-19).

La costumbre de mandar a los jóvenes a las Américas por fines económicos es un asunto que critica Zorrilla en el prólogo de la leyenda. Asimismo, el autor amonesta a los protagonistas masculinos en la leyenda por su ambición e hipermovilidad, alegando que la estabilidad y unión fomentan la felicidad:

Feliz quien a la sombra de los castaños vive
al pie de los que humea su hereditario hogar,
y cartas, ni intereses, ni tiene ni recibe
de más allá del monte, ni más allá del mar (1231-34).

Como se ve en “La ondina”, la hipermovilidad del hombre es capaz de acarrear problemas mortales; en “El cantar”, esta idea no solo abarca el espacio físico sino también el afectivo. Por haberse ido lejos, Fermín cambia de carácter y se distancia de Marica. Según la historia, el tío moldeó a Fermín a su gusto y, por intereses económicos, presionó a su sobrino para casarse con una mujer en México. Al final, la leyenda cuenta que Fermín “luchó un año / y medio con su pasión” (2860-61). Así pues, se disculpa la conducta de Fermín en la leyenda, ya que “no ha habido ni malvados ni traidores sino unos jóvenes idealistas víctimas de las circunstancias” (García Castañeda 101). Es cierto que Fermín no mata a Marica a propósito; no obstante, tampoco muestra remordimiento cuando se entera de su defunción, lo cual subraya el desperdicio de una *buena mujer*. A pesar de que la leyenda prescinda de un personaje claramente vil, los infortunios radican en el materialismo de la sociedad burguesa, que exige el éxito económico de hombres como Fermín, y la ruptura de promesas, un acto que se efectúa con eficacia gracias a la desigualdad de movilidad entre los novios.

Es curioso notar que se critica, además, la inmovilidad de Marica, la cual acarrea la tristeza y desolación no solo para la protagonista sino también para otros hombres. Mientras que Marica se queda en Vidiago y pasa tiempo en los alrededores, capta la atención de unos jóvenes

que se enamoran de ella. Zorrilla presenta una crítica tenue respecto al poder adquisitivo de los pretendientes, señalando que no se puede conseguirlo todo con dinero. Primero, un rico asturiano “hijo de un naviero” (1884) intenta conquistar a Marica, pero se convierte en fraile cuando ella le rechaza. Luego, un inglés adinerado, noble y atormentado se enamora de Marica, quien para él es la “imagen de una esperanza” (1924). Para estar cerca de la protagonista, el inglés compra una casa en Vidiago y pide a don Juan en matrimonio a su hija. Además, casarse urge ya que “solo una mujer podía / salvarle de esa diabólica / enfermedad sùicida” (2012-14). Marica, acongojada, le explica al inglés que ya está prometida; como resultado, el inglés se ahorca y deja toda su herencia a la protagonista. Por todo ello, la protagonista se convierte en una mujer fatal “por ser incapaz de amar a los demás hombres” cuyas vidas terminan mal (García Castañeda 101).

Además, Marica experimenta la misma presión para hacer feliz al hombre romántico que la condesa en “La ondina”; sin embargo, no se mueve para atraer la atención de los hombres sino que la encuentran en su lugar. Al final, la falta de paz desplaza a la protagonista, negándole un lugar propio y seguro; no puede ser *un ángel del hogar* porque su prometido está lejos y tampoco puede recorrer los alrededores con tranquilidad porque su presencia atrae atención masculina no solicitada. Marica está en una especie de purgatorio, un espacio doblemente peligroso sin escapatoria viable; la única salida es la promesa de Fermín, quien lleva dos años sin mandar una carta. Así pues, la inmovilidad y perseverancia de la protagonista crean una situación peligrosa e infeliz para ella y para los demás pretendientes románticos.

Los bufones desempeñan un papel primordial en la liberación de Marica y son el elemento que recuerda la promesa rota a Fermín. Según García Castañeda, el bufón “es testigo evocador de un pasado feliz y, a la vez, de un temeroso misterio” (102). Cuando el joven vuelve a su tierra, recorre los antiguos caminos y se para donde los bufones “como si una atracción /

oculta le retuviera” (3037-38). Absorto en su pensamiento, Fermín se queda “inmóvil y mudo”, (3048-49) cuando, de repente, “un bufido aterrador” (3053) le sacude del letargo. En este momento, el joven reconoce que está donde antes se reunía con Marica. El tiempo se torna gris y tempestuoso como si preludiara la triste canción de Marica:

Avanzaba la marea,
la ráfaga se creció
a vendaval, el nublado
vino a oscurecer el sol (3064-67).

El paisaje amenazador ambienta la canción bien conocida, cuya letra se altera sutilmente para atraer a Fermín al bufón: “Ven, ven, que te espero aquí con mi amor” (3078). Aterrorizado, Fermín huye del sitio y vuelve a la antigua casa de los Noriega, de la cual se había apropiado don Diego al morir don Juan. Sin saberlo, Fermín duerme en la antigua habitación de Marica y por la noche, escucha la canción y luego ve el fantasma de Marica, que pasa por un espejo. En la ultratumba, Marica se mueve más libremente; aunque nadie la invoque, aparece dónde y cuándo quiera por su propia iniciativa. En este sentido, el mensaje que transmite esta leyenda es que la autonomía femenina no es factible en la vida real, sino que es una fantasía siniestra. Don Diego y sus amigos escuchan el recuento de Fermín sobre la presencia fantasmagórica de Marica, por lo que responde el amigo del padre: “«Lo fatal es que en ningún cementerio tiene un nicho sepulcral»” (3168-70). En estos versos, se ve otra vez la ansiedad de no poder localizar a la mujer. Don Diego y los amigos deciden velar al joven, esperando poder darle una razón realista para dicha aparición. Esa noche, Fermín escucha de nuevo la canción y aparece Marica, quien ofrece su relicario a Fermín y pide la cruz de oro con un gesto. En el momento del intercambio, Marica cobra vitalidad y sustancia, como si estuviera viva otra vez:

Al cambio...recobró por la perdida
nueva vitalidad su carne humana:
la insepulta mujer volvió a la vida

y a su ser la amantísima aldeana:
 tornó a su fresca juventud florida
 y tornó a su hermosura soberana;
 y haciéndolos de amor vivientes lazos,
 al cuello de Fermín echó sus brazos (3114-21).

La condición de ser insepulta le permite a Marica a transportarse sin invitación o provocación; así, alcanza a Fermín y su objetivo. El aspecto vitalista de Marica es importante porque desorienta a Fermín, quien pregunta si está viva de verdad. Irónicamente, Marica (anteriormente la mujer prototípica del Romanticismo) responde de forma prosaica y seca: “«No» ... «muerta te espero»” (3528); en el instante, se desploma al suelo y muere por segunda vez. Esta escena es especialmente fascinante porque sugiere que la difunta puede moverse a su voluntad no solo por el entorno, sino también por diversos planos de existencia. Así pues, Marica consta de una movilidad sobrenatural y sobrehumana puesto que puede transmutar la apariencia y manifestarse entre mundos. Como castigo, Fermín tiene que presenciar las consecuencias funestas de su ruptura de votos y queda aterrorizado. Temiendo que se vuelva loco, el padre y los compañeros sacan al joven de la casa y cierran con llave la habitación; como es sabido, el cadáver de Marica desaparece y el único rastro que deja es su relicario. Otra vez, se desconoce dónde está Marica. ¿Se desvaneció el cadáver o se levantó para seguir errando por los alrededores? La leyenda ofrece un final abierto. Lo que sí queda claro es que Marica pervivirá en la psique de Fermín; marcharse o cruzar el mar otra vez no va a erradicarla, tal y como reconoce el joven:

No sé más; en mí a volver,
 mientras que recobro el ser,
 allá en el cerebro hueco
 aún del cantar siento el eco
 más no hallo ya a la mujer (3241-45).

Así pues, Fermín recibe un castigo psicológico para el resto de su vida. Asimismo, la última frase de Marica dirigida a Fermín conlleva una amenaza ya que la protagonista asevera que le espera en el más allá.

A sabiendas de que Zorrilla era un conservador autoproclamado, García Castañeda sostiene que “las declaraciones de Zorrilla sobre su ideología y sus propósitos como poeta conservador y legendario son tantas, tan contradictorias y ofrecen tantos matices, que los críticos coinciden en rechazar la imagen monolíticamente conservadora que tradicionalmente se ha tenido de él” (19). Dicha ambigüedad ideológica se hace evidente en cuanto a la movilidad de la mujer; además, puede explicar la falta de resolución en la leyenda. Al final, no se sabe si Fermín vuelve a México o si muere de forma prematura; tampoco se sabe si Marica descansa en paz, o si es un ser antinatural que ronda por Vidiago. En efecto, no hay héroes ni antihéroes en esta leyenda ya que todos los personajes son castigados, o por morir o por sumirse en la locura. En este sentido, “El cantar” va contra la corriente pedagógica típica de la leyenda dado que “no hay ejemplaridad ni moraleja” (García Castañeda 101). A pesar de esta afirmación, se puede argumentar que sí se halla una moraleja implícita en la obra de Zorrilla. Sabiendo que el autor criticaba el fanatismo de la migración, se observa una relación de causa-efecto a través de los personajes que advierte sobre la hipermovilidad masculina. Al fin y al cabo, el desarraigo de Fermín resulta en el estancamiento existencial de Marica. Así, Zorrilla muestra sus inquietudes sobre el futuro, exponiendo la interconectividad y apoyo mutuo necesario entre los hombres y mujeres en la fortificación de la sociedad española, la cual experimentaba un declive fuerte en vísperas del desastre del 98. En este sentido, la leyenda insinúa que la expatriación de los hombres resulta en la expatriación simbólica de las mujeres que se quedan atrás; esta noción se evidencia en Marica, quien no pertenece plenamente ni al mundo de los vivos ni al de los

muertos. Así pues, Zorrilla ofrece una perspectiva lúgubre acerca de la situación de la mujer, aludiendo a que la española no pertenece a ningún lugar mientras que los hombres abandonan la patria. La movilidad de la mujer, entonces, es un sinsentido y un esfuerzo infructuoso.

Además de la moraleja tácita de esta leyenda, se puede trazar paralelismos entre “El cantar” y las demás obras con respecto a la movilidad y poderío de las protagonistas. En las cuatro leyendas, la naturaleza confiere poder a la mujer y proporciona un espacio donde las protagonistas pueden integrarse. Tanto en el caso de Marica como en el de Zorabaida, la naturaleza apoya a las protagonistas en la ultratumba. Aunque estas dos protagonistas siguen los cánones tradicionales de comportamiento femenino, reciben un castigo por seguir su deber con demasiado fervor. Por lo tanto, las moralejas de estas dos leyendas aluden a la importancia de ejercer la sensatez en las acciones, lo cual aboga por el pensamiento crítico de la mujer. También, “El cantar” y “La ondina” arrojan luz sobre las consecuencias de la desigualdad de movilidad entre hombres y mujeres y los peligros de la hipermovilidad masculina. Aunque la naturaleza no mate al hombre en “El cantar” como en “La ondina”, sí le recuerda su maldad y le perturba hondamente. Asimismo, Marica e Iphigenia son mujeres admirables y cristianas que sufren la traición de sus amados; también, ganan movilidad, pero solo porque tienen un propósito específico e importante. A diferencia de Iphigenia, Marica se convierte en una mujer fatal, pero no por rencor, sino porque Fermín desperdicia su amor. En este sentido, Marica y la condesa de “La ondina” se asemejan porque matan de forma indirecta a los pretendientes. Con todo, el personaje de Marica expone una herencia de perspectivas, avances y obstáculos con respecto a la autonomía femenina; su final incógnito puede señalar la ampliación de las posibilidades para la mujer o un lóbrego futuro en calidad de castigo. Desde luego, el destino de Marica lo decide el lector.

Conclusión

El siglo XIX fue una época de cambios sociales que ofrecía a la mujer más libertad en comparación con los siglos pasados; no obstante, una gran parte de la sociedad se mostraba desafiante y reticente a dichos cambios. La movilidad de la mujer, manifestada en las oportunidades laborales, educativas, de emigración y ocio, era una concesión con rígidas condiciones y normas. La relegación de la mujer al hogar, aunque era el estatus quo, también incomodaba a miembros de la sociedad, algo que se hace evidente a través de la literatura. Se observa que las obras literarias del siglo XIX eran un pretexto para tantear acciones demasiado arriesgadas en la vida real; también, eran un modo por el que se expresaban ansiedades sobre situaciones reales e hipotéticas. La leyenda, más que otros géneros literarios en el siglo XIX, se prestaba a fines didácticos, de ahí que sirviera como intermediaria entre lo literario y lo real; es decir, exponía realidades vividas en un espacio irreal y, por ende, seguro. La cualidad fantástica de la leyenda no solo entretenía al lector, sino que también creaba un espacio en que las figuras de ficción podían explorar temas sociales que preocupaban al público; la calidad ficticia y lejana del mundo real de las leyendas hacía que los temas no fueran tan amenazadores. Se ve claramente que la leyenda era un medio por el que se mostraban preocupaciones sociales porque se entretejían temas contemporáneos de debate en sus tramas, como por ejemplo la autonomía de la mujer y la hipermovilidad del hombre.

En las cuatro leyendas de este estudio, las protagonistas ejercen su poder en un escenario fantástico y ganan movilidad gracias a la naturaleza; además, se observa que la naturaleza aboga por la mujer y le proporciona un espacio para tantear su poderío. En su conjunto, estas obras abren un espacio de discusión y subrayan la problemática de ciertas caracterizaciones de la mujer, algo que se manifiesta a través de las pequeñas rebeliones de las protagonistas. Al

proporcionar una exploración de dichas libertades y subversiones que no eran permitidas en la vida real, los lectores podían experimentar de forma indirecta las proezas de las protagonistas en mundos fantasiosos. La condesa de “La ondina del lago azul” goza de libertad en su soltería y viaja sola a pesar de que la gente lo estime como algo indecoroso; la ondina, por su parte, seduce y vence al hombre romántico. Incluso Iphigenia, la mujer modélica de la leyenda “El árbol de Iphigenia”, se rebela contra su amado, el malvado y vengativo Guillermo, al no rendirse a sus deseos. En la vida, Zorabaida de “Las lágrimas de la mora” desobedece al amado cuando decide no fugarse con él a tierras lejanas. Por último, Marica de “El cantar del romero” persigue activamente al hombre para librarse de él en vez de aceptar su situación en la ultratumba. Ahora bien, las rebeliones tienen un precio y suelen resultar en castigos, marginación y control sobre la mujer. En los desenlaces de las leyendas, se ve que la integración de la mujer en su entorno no está garantizada pero que la marginación en muchos casos sí lo es. En el caso de “La ondina”, la comunidad, representada por Lorenzo, recela de la condesa y mancha su nombre al juzgarla una asesina obscena; en este sentido, la mujer gana su libertad con el sacrificio de su reputación. En “El cantar”, Marica cambia de una mujer adorada a un ente temido; así, gana su libertad pero sacrifica su vida y sentido de pertenencia. En el caso de “Las lágrimas”, Zorabaida remedia sus pecados en un purgatorio eterno y solitario; renuncia al descanso y sufre, sin consuelo, para el beneficio de los mortales. Estas tres protagonistas muestran que están dispuestas a estropear su imagen, renunciar al amor e incluso matar para desafiar las normas de género. Además, se percibe que el poderío conlleva un precio, de ahí que los castigos cobren una función transaccional, lo cual señala una inquietud hacia el exceso de poder, autonomía y movilidad de la mujer. El caso menos revolucionario y más tradicional es la leyenda “El árbol”; en ella, Iphigenia se mantiene pura y beata y, por eso, evita cualquier castigo y recibe el elogio de la

comunidad como premio. El final directo y nítido de esta leyenda subraya la comodidad con la representación tradicional de la mujer, cuyo valor axiomático radica en su castidad y pasividad.

Con respecto a las moralejas, los mensajes y las lecciones de las leyendas, se ve que los hay tanto para lectores femeninos como masculinos; sin embargo, las lecciones que son dirigidas a los hombres son más explícitas y directas. En “El árbol de Iphigenia”, Serrano Alcázar critica patentemente la vanagloria y el abuso de poder del hombre. En “El cantar del romero”, Zorrilla amonesta la ambición económica y la migración de los españoles a las Américas. Es importante notar que la franqueza y el estilo directo de estas advertencias vienen de los autores masculinos del estudio, mientras que las autoras Avellaneda y Ugarte-Barrientos ofrecen perspectivas más conservadoras sin ser demasiado tajantes, sabiendo que la censura, el escrutinio y el menosprecio eran reacciones posibles hacia la autoría femenina en aquel entonces. Por lo tanto, se hace evidente el sistema de opresión que operaba en el mundo literario decimonónico; las autoras ejercían prudencia en sus moralejas a través de varios recursos literarios y dialectales. Como recurso, las autoras optan por mostrar perspectivas sin imponer su opinión de forma directa. En “La ondina”, Avellaneda muestra el miedo irracional masculino hacia la mujer moderna a través de Lorenzo; aunque coincide con él verbalmente al final cuando dice que es preferible pensar que la ondina mató a Gabriel, insinúa taimadamente que la sociedad está más preparada para creer en una superstición ilógica que aceptar el poder de una mujer dinámica y adinerada. También, Avellaneda alude a las consecuencias negativas de la hipermovilidad del hombre, pero lo hace de forma tenue a través del comportamiento desmedido de Gabriel, quien se aísla de la realidad y sacrifica todo por un amor inexistente. En el caso de Ugarte-Barrientos, la autora expone la tiranía del poder masculino con cautela al aprovechar la brecha temporal y cultural que

existe entre los personajes y la actualidad; así, critica el patriarcado árabe de antaño y no el poder hegemónico vigente.

Para futuros estudios, sería interesante ampliar el enfoque del presente trabajo al investigar la interacción de la música con la naturaleza en estas cuatro leyendas. Curiosamente, la música y las protagonistas están ligadas en cada obra, aunque su papel varía según la trama. Parece que la música ayuda a la mujer a realizar actividades o propósitos, como por ejemplo pasar las horas tediosas o evocar el pasado. A fin de obtener una vista más holística acerca de la movilidad femenina en la leyenda fantástica decimonónica, sería provechoso estudiar más leyendas de la época, escritas tanto por hombres como por mujeres, para hallar coherencias y/o discordancias con respecto a las curiosidades e inquietudes respecto a la movilidad presentada en este estudio.

A pesar de estos posibles vacíos, este estudio proporciona una visión más completa de la época del Romanticismo. Tradicionalmente, se alega que el Romanticismo es un género mayormente masculino en que los escritores podían explorar su subjetividad. Mientras que había interés por las figuras femeninas y la naturaleza en el Romanticismo, las mujeres eran más bien musas para el escritor romántico. Con respecto a la naturaleza, sin embargo, la noción que el paisaje sublime es un reflejo del interior del hombre se ve desafiado en las leyendas de este estudio. Se percibe una dinámica poderosa entre el mundo natural y la mujer; en efecto, este estudio señala que existe un fenómeno de feminización de la naturaleza en la leyenda fantástica decimonónica. Asimismo, se halla una discordancia entre el hombre y la naturaleza dado que es un lugar donde se ve perjudicado. En general, no se ha trabajado de forma extensa la relación entre la mujer y la naturaleza en las obras del Romanticismo; por lo tanto, sería provechoso

indagar no solo en las dinámicas entre la mujer y su entorno en la leyenda fantástica, sino que también en otras obras de índole romántica y realista.

En conclusión, este estudio y sus temas son relevantes en varios sentidos. Primero, ofrecen un acercamiento a la ambivalencia hacia la movilidad de la mujer en los años 1860-80, una época en la que las mujeres obtenían más oportunidades educativas y laborales con los movimientos progresistas. Además, este estudio demuestra que existía un deseo de expandir los límites de la mujer, a pesar de las estructuras opresoras que mantenían a la mujer en un lugar relegado. Asimismo, los hallazgos de este estudio tienen relevancia hoy día porque pueden orientarnos para entender las dinámicas de poder en la literatura y, también, en la sociedad actual. Todavía existe el miedo del poderío femenino, incluso siglos después. Aunque los obstáculos se manifiestan de otra forma, siguen en vigor e impiden la movilidad de la mujer hoy. Los estereotipos, la brecha salarial de género y la falta de representación política son ejemplos que forman parte de un largo legado de prejuicios que hemos heredado a lo largo de los siglos.

Bibliografía

- Alas, Leopoldo (“Clarín”). *Nueva campaña (1885-1886)*. Madrid, Librería de Fernando FF, 1887.
- Amores García, Montserrat. “Escritores del siglo XIX frente al cuento folclórico.” *Cuadernos de investigación filológica*, no. 19, 1993, pp. 171-181.
- Ávila y Toro, Nicolás de. “Ejercicio de doctorado (1866).” *La mujer en los discursos de género*, Ed. Catherine Jagoe, et al., Icaria, 1998, pp. 78-80.
- Ayala, María de los Ángeles. "Amor y erotismo en 'La ondina del lago azul' de Gertrudis de Avellaneda." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2017,
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcst9p1>. Fecha de acceso: 8 de enero, 2020.
- Barton, Simon. *A History of Spain*. Palgrave Macmillan, 2003.
- Brown, Marshall. *The Gothic Text*. Stanford University Press, 2005.
- Capel Martínez, Rosa María. “Mujer y socialismo (1848-1939).” *Pasado y memoria. Revista de historia contemporánea*, no. 7, 2008. pp. 101-122.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/pasado-y-memoria-revista-de-historia-contemporanea-num-7-mujeres-y-culturas-politicas-2008-934982/>. Fecha de acceso: 21 de diciembre, 2019.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Novena edición. Editorial Labor S.A., 1992, Barcelona,
www.libroesoterico.com/biblioteca/Diccionarios/Cirlot-Juan-Eduardo-Diccionario-de-Simbolos.pdf. Fecha de acceso: 10 de enero, 2020.
- Davies, Catherine. *Spanish Women's Writing, 1849-1996*. Athlone Press, 1998.

- Gabriel Fernández, Narciso de. "Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España (1860-1991). *Revista complutense de educación*, vol. 8, no. 1, 1997, pp. 199-232.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=150211>. Fecha de acceso: 23 de diciembre, 2019.
- García Castañeda, Salvador. "Introducción." *Leyendas*, Ed. Salvador García Castañeda. Cátedra, 2000, pp. 11-104.
- García-Gil, Desirée y Consuelo Pérez-Colodrero. "Educación musical femenina en el Madrid del siglo XIX, Algunos apuntes sobre la Asociación para la Enseñanza para la Mujer (1870-1900)". *Revista de educação e humanidades*, 2016. pp. 91-105.
<http://hdl.handle.net/10481/41816>. Fecha de acceso: 20 de diciembre, 2019.
- Gies, David Thatcher. *The Cambridge History of Spanish Literature*. Cambridge University Press, 2004.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1984.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. "La ondina del lago azul." *Leyendas y cuentos del siglo XIX*, Ed. José Luis Molina. Editorial Bruño, 1994. 53-95.
- González-Allende, Iker. "De la romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX." *Letras de deusto*, vol. 39, no. 122, 2009, pp. 51-76,
<https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/28>. Fecha de acceso: 5 de febrero, 2020.
- Grossi, Rodrigo. "Zorrilla y Asturias y los asturianos." *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, vol. 22, no. 63, 1968, pp. 72-95.
- Harter, Hugh A. *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Twayne Publishers, 1981.

Jago, Catherine. "Disinheriting the Feminine: Galdós and the Rise of the Realist Novel in Spain." *Revista de estudios hispánicos*, no. 27, 1993, pp. 227-248.

---. "La enseñanza femenina en la España decimonónica." *La mujer en los discursos de género*, Ed. Catherine Jago, et al., Icaria, 1998, pp. 105-145.

---. "La misión de la mujer." *La mujer en los discursos de género*, Ed. Catherine Jago, et al., Icaria, 1998, pp. 21-53.

Kirkpatrick, Susan. *Las románticas: Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Cátedra, 1991.

Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford University Press, 2000.

Martínez, Elviro. *Mitología asturiana*. Editorial Everest, 1998.

Martínez Martín, Jesús A. "La lectura en la España contemporánea: Lectores, discursos y prácticas de lectura." *Ayer*, no. 58, 2005, pp. 15-34. www.jstor.org/stable/41328480.
Fecha de acceso: 26 de febrero, 2020.

McKinney, Collin. "How to Be a Man." *Spain in the Nineteenth Century: New Essays on Experiences of Culture and Society*. Manchester University Press, 2018, pp. 147-167.

Mercer, Leigh. *Urbanism and Urbanity: The Spanish Bourgeois Novel and Contemporary Customs (1845-1925)*. Bucknell University Press, Co-Published with the Rowman & Littlefield Publishing Group, 2013.

Molina, José Luis. *Leyendas y cuentos del siglo XIX*. Editorial Bruño, 1994.

Molina Porras, Juan. *Leyendas del siglo XIX*. Ediciones Akal, 2013.

Nash, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*. Anthropos, 1983.

Oerlemans, Onno. *Romanticism and the Materiality of Nature*. University of Toronto Press, 2002.

Ojeda, German y José Luis San Miguel. “La emigración asturiana a América.” *Monografías de los cuadernos de norte*. Caja de Ahorros de Asturias, pp. 69-75.

https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/m2/m2_69.pdf. Fecha de acceso: 7 de marzo, 2020.

Pardo Bazán, Emilia. “Las medias rojas.” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-la-tierra--0/html/dcb42d82-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_2.html. Fecha de acceso: 7 de marzo, 2020.

Pastor, Brígida M. “Gertrudis Gómez de Avellaneda: Border Crossings in Genre, Gender, Nation.” *Romance Studies*, vol. 33, no. 1, 4 de junio, 2015, pp. 1-5. *Taylor & Francis Online*, doi: 10.1179/0263990415Z.00000000089. Fecha de acceso: 8 de enero, 2020.

---. “Un acercamiento teórico a la estratégica retórica femenina de Gertrudis Gómez de Avellaneda.” *Arbor*, vol. 190, no. 770, 2014, a186. *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6007>. Fecha de acceso: 8 de enero, 2020.

Polo y Peyrolón, Dr. Manuel. “Apostolado de la mujer en las modernas sociedades cristianas.” *Revista de Madrid: Ciencia, literatura, política*, vol. 3, Madrid, Imprenta de la Viuda é Hijo de Aguado, 1882, pp. 538-547.

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. 2nd ed., Meridian Books, 1951.

Requena Gallego, Manuel. “Rafael Serrano Alcázar.” *Real Academia de la Historia*, <http://dbe.rah.es/biografias/47571/rafael-serrano-alcazar>. Fecha de acceso: 15 de enero, 2020.

Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. 8º edición ampliada, Ediciones Cátedra, 2012.

Roma García, Miriam. "Protofeminismo y masonería: Factores influyentes en la España contemporánea (1868-1900)." *Revista de estudios históricos de la masonería latinoamericana y caribeña*, vol. 9, no. 2, 2017, pp. 130-151.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=369556476008>. Fecha de acceso: 28 de diciembre, 2019.

Sáez de Melgar, Faustina. "Deberes de la mujer (1866)." *La mujer en los discursos de género*, Ed. Catherine Jagoe, et al., Icaria, 1998, pp. 75-78.

Sallé Alonso, María Ángeles. *La emigración española en América: Historias y lecciones para el futuro*. Fundación Directa, 2009,

http://www.fundaciondirecta.org/Documentos/memoria_espanola_def.pdf. Fecha de acceso: 7 de marzo, 2020.

Sánchez de Toca, Joaquín. "El matrimonio (1873)." *La mujer en los discursos de género*, Ed. Catherine Jagoe, et al., Icaria, 1998, pp. 84-89.

Sanders, Robert. *Leyendas y arquetipos del Romanticismo español*. 2º edición, Portland State University Library, 2018.

Schleunes, Karl A., et al. "Germany." *Encyclopædia Britannica*,

<https://www.britannica.com/place/Germany>. Fecha de acceso: 21 de enero, 2020.

Serrano Alcázar, Rafael. "El árbol de Iphigenia." *Leyendas del siglo XIX*, Ed. Juan Molina Porras. Ediciones Akal, 2013, pp. 93-108.

- Simón Palmer, María del Carmen. “Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación.” *Anales de literatura española*, no. 2, 1983 pp. 477-490.
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escritoras-espaolas-del-siglo-xix-o-el-miedo-a-la-marginacin-0/html/ff8a6758-82b1-11df-acc7-002185ce6064_6.html#I_0_. Fecha de acceso: 30 de diciembre, 2019.
- Tsuchiya, Akiko. *Marginal Subjects: Gender and Deviance in Nineteenth Century Spain*. University of Toronto Press, 2011. www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt2tv2tj. Fecha de acceso: 30 de diciembre, 2019.
- Ugarte-Barrientos, Josefa. *Recuerdos de Andalucía. Leyendas tradicionales e históricos por la señorita Josefa Ugarte-Barrientos*. Málaga, Correo de Andalucía, 1874.
- Varela Jácome, Benito. “Función de lo fantástico en dos leyendas de Gómez de Avellaneda.” *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Ed. Jaume Pont, et al. Editorial Milenio, 1997, pp. 107-118.
- Zorrilla, José. “El cantar del romero.” *Leyendas*, Ed. Salvador García Castañeda. Cátedra, 2000, pp. 561-664.