

La doncella de Arganza: la configuración de la mujer en *El señor de Bembibre*

MARGARITA O'BYRNE CURTIS
Harvard University

Romanticism, at its profoundest, reveals the depth of the enchantments in which we live. We dream, we wake on the cold hillside, and our «sole self» pursues the dream once more. In the beginning was the dream; and the task of disenchantment never ends.

«Romanticism and "Anti-Self-Consciousness"»

Geoffrey H. Hartman

El título de una de las novelas más representativas del Romanticismo español, *El señor de Bembibre*, resulta bastante enigmático, si se tiene en cuenta que el espíritu romántico no lo encarna tanto el portador de dicho título, don Alvaro Yáñez, como doña Beatriz, su contrafigura femenina, aquella doncella cuya «vida [es] marchitada en flor por el gusano roedor de la desdicha»¹.

La vuelta hacia sí del ser, el encuentro del hombre con su propia intimidad², es la consecuencia directa, en esta obra, de un gesto de rebeldía femenino. Es la mujer, como descendiente de Eva, la que ocasiona la ruptura definitiva con el mundo de la unidad, la inocencia y la felicidad, representado aquí por los portavoces de la autoridad y el poder, figuras esencialmente masculinas. Es ella la que nos introduce en el mundo de la fragmentación, la incertidumbre y la soledad que se constituye como resultado del descubrimiento de sí misma. Doña Beatriz,

¹ ENRIQUE GIL y CARRASCO, *El señor de Bembibre*, Madrid, Clásicos Castalia, 1986, p. 379. Todas las citas posteriores por esta edición.

² La sensibilidad romántica que «se formó hacia fines del siglo XVIII y sirve aun de suelo positivo a nuestro saber», se caracteriza según Foucault, por esta confrontación del hombre consigo mismo. La «aparición» del hombre como ser consciente de sí, como «figura de la finitud», tiene lugar el día que éste deja de ser un mero conocedor del mundo y se convierte en objeto mismo del conocimiento («el día en que se constituyó un duplicado empírico trascendental al que se le dio el nombre de hombre»), MICHEL FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI Editores, 1988, pp. 300-310.

como consecuencia de la iniciativa bien intencionada pero de resultados funestos de su madre, pierde para siempre «aquel prisma falaz que hasta entonces... había presentado la vida como un delicioso jardín» (79), e inicia su largo peregrinaje por un «valle de lágrimas y delitos» (210). Don Alonso, el padre, impone «la razón de estado y los cálculos de la conveniencia» con respecto al matrimonio de su hija. Doña Blanca, la madre, «establece la conveniencia del *conocimiento* recíproco de los caracteres y la consonancia de los sentimientos» (75). Involuntariamente abre así el camino hacia un mundo de «obscuridad y llanto» (390).

La identificación de ese paso irrevocable a la interioridad con una figura femenina, coloca a este ser tradicionalmente marginado y silenciado que es la mujer, en el centro del relato y le confiere, además, una biografía y una voz propias. Como las heroínas de la literatura victoriana estudiadas por Nina Auerbach, Doña Beatriz, esa «criatura tan llena de gracias y de bondad», a primera vista tan frágil e inocua, «is the source of her own and her world's change... even when choosing to submit at last, she leads rather than obeys»³. Efectivamente, en la novela, esta joven se constituye como la instigadora principal de la acción: es la que desencadena los hechos que afectan a los personajes no solamente a un nivel personal sino también nacional. Es ella la que introduce el tiempo de la historia («como saber y como modo de ser de la empiricidad a la vez»)⁴ tan sintomático de la Modernidad. Como han señalado Sandra M. Gilbert y Susan Gubar:

Prelapsarian history... is easy to summarize. Since happiness has few of the variations of despair, to be unfallen is to be static, whereas to fall is to enter the processes of time⁵.

Este acto transgresivo (la adquisición de la conciencia de sí) que le confiere a la mujer un lugar predominante en el relato, representa por otro lado, un desafío a las normas paternalistas de la sociedad que se presenta en la obra y tiene repercusiones significativas sobre la configuración de la identidad femenina. El personaje de Beatriz postula una femineidad que trasciende las «máscaras míticas» de «angel» o «monstruo/demonio» creadas, según Gilbert y Gubar, por la hegemonía literaria masculina para mitigar su ansiedad y terror ante la «inconstancia» femenina. Nuestra heroína se manifiesta más bien, como un ser híbrido, camaleónico, cuyo «living, inconstant self» es incontenible en una figura única⁶. Las percepciones limitadas que presentan los diferentes personajes con respecto a Beatriz, unas veces complementarias, pero a menudo también contradictorias, po-

³ NINA AUERBACH, *Woman and the Demon*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, p. 187.

⁴ FOUCAULT, p. 217.

⁵ SANDRA M. GILBERT and SUSAN GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 267.

⁶ GILBERT and GUBAR, pp. 16-19. Doña Beatriz representa «the mysterious power of the character who refuses to stay in her textually ordained "place" and thus generates a story that "gets away" from its author», p. 28. NINA AUERBACH, en el libro mencionado anteriormente, se detiene particularmente en este aspecto: «The social restrictions that crippled women's lives, the physical weaknesses, wished on them, were fearful attempts to exorcise a mysterious strength», pp. 7-8. Su detenido estudio sobre la literatura y artes plásticas de la sociedad victoriana ilustra esa «vital Victorian mythology

nen en relieve este metamorfismo, esta imposibilidad de acaparar su individualidad en una imagen unívoca⁷.

Todas estas facetas que se incorporan bajo un mismo nombre, insuficientes por sí solas, constituyen sin embargo, aspectos significativos de su identidad. Por un lado, Beatriz manifiesta varias características del «ángel en la casa», el ideal femenino romántico inmortalizado por Coventry Patmore en el poema epónimo, «the *selfless* paragon all women exhorted to be, enveloped in family like and seeking no identity beyond the roles of daughter, wife and mother»⁸. En la selección misma del nombre de la heroína se manifiesta la seducción de este modelo femenino para todo autor-hombre. Como la Beatrice de Dante, su antecesora más universal, Beatriz es símbolo de pureza y castidad, es una «azucena gentil y fragante», «una pobre paloma sin mancilla... [cuya] alma es pura como el cristal del lago de Carucedo» (99) (según la descripción masculina del abad de Carracedo). En su perfección y santidad representa «a living memento of the otherness of the divine»⁹. La actitud reverencial de los que la rodean es muy marcada. El culto a su persona llega incluso a convertir su hogar en centro de peregrinación, momentos antes de morir: de «los pueblos de Lago, Villarando y Carucedo,... acudieron infinitas gentes a la quinta» (409). Esta idolatría responde a su dedicación incondicional al servicio del prójimo, a su imagen de «madre de los menesterosos y... ángel consolador de las familias» (409), de intercesora entre el Dios Padre y sus criaturas humanas. La intensidad de la veneración de estos «pacíficos aldeanos», revela a Beatriz más como una figura divina, que como una criatura terrestre:

La mayor parte de aquellas pobres gentes a quienes doña Beatriz había asistido en sus enfermedades y socorrido en sus miserias, que siempre la habían visto aparecer en sus hogares como un angel de consuelo y de paz, se precipitaron a su encuentro *con voces y alaridos lamentables besándole unos las manos y otros la falda de su vestido* (109-110).

Esta misma admiración hacia Beatriz se observa en las religiosas del convento de Villabuena, quienes «prendadas de su modestia y hermosura» (112) se disputan el privilegio de su presencia. Después de la crisis que padece esta «malograda joven», por ejemplo, se tiene que «establecer una especie de turno para la asistencia, pues todas a la vez querían quedarse para velarla y asistirle» (174). Pero no son solamente las monjas y estas «pobres gentes» las que se deslumbran

whose lovable woman is a silent and self-disinherited mutilate, the fullness of whose extraordinary and dangerous being might at any moment return through violence. The taboos that encased the Victorian woman contained buried tributes to her disruptive power», p. 8.

⁷ Doña Beatriz se acerca claramente al modelo del personaje novelesco (vs. el épico), propuesto por Bakhtin: por un lado, es fuente de opiniones muy variadas de parte de los otros personajes, y por otro, es un personaje que está en conflicto consigo misma. *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1988, pp. 34-36. Ver también la nota 25.

⁸ AUERBACH, pp. 67-69. Las cursivas son mías. GILBERT y GUBAR reiteran la persistencia de esta imagen en la literatura decimonónica: «In the Middle Ages, ...mankind's great teacher of purity was the Virgin Mary, a mother goddess who perfectly fitted the female role Ortner defines as "merciful dispenser of salvation". For the more secular nineteenth century, however, the eternal type of female purity was represented not by a madonna in heaven but by an angel in the house», p. 20. Ver también la p. 22.

⁹ GILBERT and GUBAR, p. 24.

ante este «astro» o «ángel de luz», sino más significativamente don Alvaro, la figura cuya relación con la heroína implicaría, normalmente, mayor conocimiento e intimidad. Paradójicamente, es el más torpe en reconocer la singularidad de su amada y el que más contribuye a su deshumanización, a su representación como un ídolo abstracto e intangible. Su configuración de una imagen angelical de doña Beatriz se manifiesta en los términos religiosos que emplea para definir su atracción por ella y en la importancia que le atribuye a su papel de medianera entre «sus fragilidades y pobreza humanas» y la Divinidad:

Ah!, *templo y muy santo* era para mí vuestra alma... Con vos mi vida cambió enteramente: los arrebatos de la imaginación, las ilusiones del deseo, los sueños de gloria, los instintos del valor, todo tenía un blanco, porque todo iba a parar a vos... en todas partes veía *vuestra imagen como un reflejo de la de Dios...* os adoraba en fin como pudiera haber adorado *un ángel caído que pensase subir otra vez al cielo por la escala mística del amor...* imaginándoos *una criatura más perfecta que las de la tierra*, sin cesar trabajaba mi espíritu para asemejarme a vos (211-212)¹⁰.

Un aspecto importante de esta imagen de la mujer-ángel es el vestido blanco que suele identificarla o «apresarla»¹¹. Inicialmente doña Beatriz aparece con un «rico vestido bordado de flores con colores muy vivos» (77), símbolo de su existencia paradisiaca anterior. Sin embargo, a partir del momento en que «come su primer acto de rebelión» y abandona el «sendero trillado y hasta fácil de sus deberes» (149), al tramar la cita secreta con don Alvaro en la iglesia del convento, «su vestido blanco y ligero» se convierte en un elemento reiterativo de su identidad¹². La connotación más obvia de la blancura está relacionada con el ideal romántico de la pureza y castidad femeninas, pero como han señalado Gilbert y Gubar en su último capítulo, dedicado a las asociaciones teológicas y literarias del color blanco en la poesía de Emily Dickinson, su simbolismo es mucho más rico y ambiguo de lo que suele asumirse. El vestido blanco puede interpretarse como un emblema no sólo de la muerte, (y es significativo que Beatriz se lo pida a Martina momentos antes de morir: «Sí, sí, tráeme mi vestido blanco, porque quiero pasearme por el lago» 395), sino también de la «muerte-en-vida» de la mujer abnegada¹³. Simboliza además su petrificación en un *objet d'art*, como suce-

¹⁰ En todas las escenas entre los amantes se hace hincapié en este aspecto de la mujer, como guía en el camino de la perfección. En la p. 80, cuando se hablan por primera vez, don Alvaro introduce este aspecto fundamental de su visión de la mujer: «Vos eras el *santuario* donde se dirigian mis pasos inciertos...». Por su lado, doña Beatriz, indefinible, como se ha señalado, exclusivamente en términos angelicales, no desmiente tampoco la imagen de un amor espiritualizado/sublimado. En su lecho de muerte, se dirige a don Alvaro en los siguientes términos: «¡Don Alvaro!... Yo os amo, es verdad, pero del mismo modo pudiera amaros un angel del cielo, o vuestra madre si la tuvierais», p. 384.

¹¹ GILBERT and GUBAR, p. 620. Ver también las pp. 615-619.

¹² El autor hace hincapié sobre el vestido blanco en cuatro ocasiones distintas, todas de una gran intensidad dramática. Durante la cita en la iglesia, p. 116, la fuga a caballo con don Alvaro, p. 156, cuando recibe la noticia de que los Templarios han sido absueltos, pp. 360-361 y finalmente, en el lecho de su muerte, p. 395.

¹³ «white is the color of the dead, of ghosts and shrouds and "spiritual" visitors», GILBERT and GUBAR, p. 620. «At times... in the severity of her selflessness... this nineteenth-century angel-woman becomes not just a memento of otherness but actually a *memento mori*...», p. 24.

de, por ejemplo, en la equiparación de Beatriz a aquellas «figuras de mármol que vemos acostadas en los sepulcros antiguos de nuestras catedrales» (381). Otra asociación significativa del vestido blanco, que se distancia del contexto angelical más común, es la locura que suelen padecer sus portadoras. «It is surely significant that doomed, magical, half-mad, or despairing women ranging from Hawthorne's snow-image to Tennyson's Lady of Shalott, Dickens' Miss Havisham, and Collins's Anne Catherick all wear white¹⁴.» Doña Beatriz, con sus frecuentes delirios y convulsiones, con «aquella especie de atención a un tiempo intensa y distraída que se advierte en los *locos*» (172) (que hoy reconoceríamos como manifestaciones del subconsciente reprimido) comparte esta característica con las heroínas victorianas. Aunque el vestido blanco tiende más a reconocerse como símbolo de la vulnerabilidad de la mujer («a blank page that asks to be "taken", "despoiled", "deflowered"»)¹⁵, en otro sentido puede ser representativo de un elemento de autosuficiencia y autonomía femeninas. «For although in one sense whiteness implies an invitation, in another, it suggests a refusal, just as passivity connotes both compliance and resistance¹⁶.» Tanto la locura como esta autodeterminación, subyacentes en la iconografía del color blanco, son aspectos que no encajan en el paradigma angelical elaborado anteriormente. Delatan la ambigüedad intrínseca de este personaje, la «mezcla» (símbolo de subversión de la mujer ante el código masculino) que constituye su verdadera identidad y que los personajes más perspicaces advierten con respecto a ella.

Es significativo que desde la primera referencia a doña Beatriz, en la conversación de los dos criados sobre el futuro matrimonio de la «heredera de Arganza», no compaginen las opiniones sobre ella. Si para Mendo, el «terco palafrenero», su ama «es humilde como la tierra, y cariñosa como un *ánge*l», a su compañero más despierto, que además la conoce mejor «porque la [ha] visto nacer», no se le escapa el elemento inherente en esta criatura angelical: «aunque por bien dará la vida, si la violentan y tratan mal, sólo Dios puede con ella» (69). El narrador, por otro lado, corrobora esta visión de Nuño, desde su presentación inicial de la heroína: «Había en su carácter una *mezcla* de la energía que distinguían a su padre y de la dulzura y melancolía de doña Blanca de Balboa, su madre» (72)¹⁷. Esta «mezcla» se refleja, según insiste un poco más adelante, en su apariencia física: «La expresión habitual de su fisonomía manifestaba una dulzura angelical, pero en su boca y en su frente cualquier observador mediano hubiera podido descubrir indicios de un carácter apasionado y enérgico» (77). Al final de la obra, en un gesto que revela el intento del autor-creador de dominar a su criatura, de hacer coincidir la imagen inicial con el desenlace, se reitera explícitamente esta dualidad de la heroína, patente incluso en la hora de su muerte. Después de hacer

¹⁴ GILBERT and GUBAR, p. 617. GIL y CARRASCO desarrolla este motivo en varias ocasiones. Ver las pp. 162, 171-172 y 400-401.

¹⁵ GILBERT and GUBAR, p. 616.

¹⁶ GILBERT and GUBAR, p. 616.

¹⁷ Doña Blanca, «vivo y constante ejemplo de bondad, de resignación y de piedad cristiana», (p. 72) cuyo «carácter tímido y sosegado... nada tenía[n] que ver con la elevación de sentimientos y energía de resolución que distinguía a su hija», (p. 192) representa el paradigma angelical que su hija logra trascender.

mención de su «resignación angelical y su dulzura sin ejemplo», se detiene de nuevo en su característica más significativa: «Algunas veces, sin embargo, tomaban sus ideas cierto sabor amargo, que bajo tanta mansedumbre se escondía, y el fuego encendido bajo tantos escombros y ceniza» (393).

La actitud inicial de don Alonso hacia su hija es ambivalente. Por un lado revela ese temor intrínseco del hombre ante la inconstancia femenina mencionada anteriormente: «el carácter de la joven que había heredado no poco de su propia firmeza, le causaba alguna inquietud» (108). Esta misma «firmeza», sin embargo, puede ser también origen de orgullo y satisfacción: «en el fondo y a despecho suyo, parecía a veces alegrarse de encontrar en una persona que tan de cerca le tocaba, aquel valor noble y sereno y aquella elevación de sentimientos» (108)¹⁸. La abadesa, por otro lado, con su «femenil agudeza», que a menudo contrasta con la fuerza bruta y la autoridad masculinas, también reconoce inmediatamente «aquella naturaleza a un tiempo de león, y de paloma» (115) que caracteriza a su sobrina.

La masculinización más atrevida de doña Beatriz, sin embargo, puede apreciarse, mediante su comportamiento y sus propias palabras, en tres escenas consecutivas en que se enfrenta con los hombres que de una manera u otra, intentan gobernar su vida. En todas ellas, Beatriz se manifiesta como una «conformista subversiva», término que A. R. Jones les aplica a aquellas escritoras francesas del Renacimiento que logran salirse con la suya, por así decirlo, (adquirir fama mediante la pluma) sin oponerse abierta o directamente a las interdicciones sociales de la cultura patriarcal¹⁹. Aunque Beatriz termina rebelándose tajantemente ante la autoridad paterna, se asemeja a ellas en la táctica oblicua y sutil que emplea en sus «negociaciones» preliminares con los hombres. Manipula hábilmente las figuras del poder apropiándose de sus mismos instrumentos, del lenguaje de la autoridad y la moral, para justificar su conducta. En el capítulo V, bajo una apariencia de docilidad y respeto absolutos, («—bien sabe Dios que ni por un instante he abrigado pensamiento que no se aviniese con el honor de vuestras canas y con el sosiego de mi madre» 105) doña Beatriz pone en tela de juicio la propuesta de su padre, le demuestra de una manera sosegada y racional, la insensatez e incluso la mezquindad de exigirle un enlace con un ser tan despreciable como el conde. Doña Beatriz se sirve del sentido común y de la lógica (atributos supuestamente masculinos) para desenmascarar progresivamente la ambición de su padre, pero durante este proceso nunca abandona su compostura ni su dominio de sí. Don Alonso, sin embargo, se deja ganar por sus emociones, pierde todo control de la situación. Las palabras sensatas de Beatriz contrastan con la «cólera» y «dureza» del padre. Es más, mientras que ésta se sirve del lenguaje para convencer, para buscar una solución razonable (y aunque no lo disuade de sus propósitos, sí expone sus verdaderos motivos), su padre sólo sabe emplearlo para ordenar: «Al claustro iréis, respondió don Alonso, *fuera de sí de despecho*, no a cumplir

¹⁸ En esta ambivalencia se anuncian, desde un principio, los dos polos que definirán el carácter del padre, la intransigencia y ambición desenfrenadas de los primeros capítulos, y la bondad y generosidad que aprende progresivamente de su hija, al despertarle ésta la voz de su conciencia.

¹⁹ ANN ROSALIND JONES, «Surprising Fame: Renaissance Gender Ideologies and Women's Lyric», *The Poetics of Gender*, Ed. Nancy K. Miller, New York, Columbia University Press, 1986, p. 92.

vuestros locos antojos, no a tomar el velo de que os hace indigna vuestro caracter rebelde, sino a aprender en la soledad... la obediencia y el respeto que me debéis» (106-107).

Mientras don Alvaro reacciona de una manera impulsiva ante esta decisión de don Alonso, (de nuevo el hombre cede a las emociones), «trazando proyectos a cual más desesperados» (120), doña Beatriz toma la iniciativa de escribirle²⁰ y citarlo secretamente para comunicarle su plan de acción. En la escena de la iglesia, es ella, claramente, la que impone las condiciones que gobernarán su relación mutua, a partir de entonces: «sabed que no basta que me améis, sino *que me creáis* y aguardéis noblemente» (117), «es preciso que me juréis delante de Dios, que a nada os arrojareis *sin consentimiento mío*» (118), «nos separaremos para siempre, si no me juráis *lo que os he pedido*» (119). La observación del narrador al respecto revela la posición de poder que asume nuestra heroína, el control absoluto que ejerce sobre su contrafigura masculina: «don Alvaro *hubo de ceder* en sus desmandados propósitos, por ventura avergonzado de que la elevación de ánimo de una sola y desamparada doncella así aleccionase su impaciencia» (121)²¹. La inversión de los papeles tradicionales de masculinidad-femineidad se manifiesta muy particularmente en la escena en que el abad de Carracedo intercepta a los amantes durante su fuga, y acusa a don Alvaro de «un feo borrón a los ojos de Dios y de los hombres». Es doña Beatriz, de nuevo, la que toma la palabra y representa el papel de defensora, la que asume, mediante la reiteración tan marcada del «yo», indicador del sujeto de la acción, (esfera masculina vs. la supuesta pasividad femenina) la responsabilidad del acto. Es ella la que, en última instancia, se presenta como la forjadora de su propio destino: «No, padre mío, *yo* he solicitado su ayuda, *yo* he acudido a su valor; *yo* me he arrojado en sus brazos y heme aquí» (158)²².

Incluso a una figura tan calculadora y políticamente astuta como el conde de Lemus, doña Beatriz logra leerla²³ correctamente y usar la misma «galantería

²⁰ No solamente el hecho de tomar la iniciativa es un rasgo masculino, sino el de tomar la pluma, como hace hacia el final del libro, en un intento de recoger «Todos estos destellos de su fantasía, todos estos ayes de su corazón... en una especie de libro de memoria...», p. 316. «Because they are by definition male activities, ...writing, reading, and thinking are not only alien but inimical to "female" characteristics», GILBERT and GUBAR, p. 8.

²¹ Este encuentro entre los dos amantes nos remite a la primera escena en que ya doña Beatriz da muestras de una mayor confianza en sí misma y de una firmeza y actitud alentadora que tradicionalmente le correspondería al hombre. Cuando don Alvaro le comunica su temor ante la posibilidad de que don Alonso la obligue a casarse con el conde, ella lo tranquiliza con un vigor masculino: «—Delante del mundo entero diría: ¡no!... El acento con que fueron pronunciadas aquellas cortas palabras descubriría una resolución que no había fuerzas humanas para torcer... —que si pueden alejaros de mi vista no les será tan llano avasallar mi albedrío» (p. 82).

²² Doña Beatriz asume un papel semejante durante la confrontación entre don Alvaro, su padre y el conde, en la cual se desenmascara «la trama infernal» de éste último con la colaboración del infante don Juan. A pesar de padecer ya de un progresivo abatimiento, Beatriz se posesiona de su antigua habilidad legalista para proteger a su amado y a su padre ante la amenaza de su esposo: «Esos caballeros son iguales a vos y ninguna autoridad podéis ejercer sobre ellos. Además las leyes de la caballería prohíben hacer uso de la fuerza entre personas cuyos agravios tienen a Dios y a los hombres por jueces. Sed noble y confesad [es significativo su uso del imperativo] que un arrebato de cólera os ha sacado del camino de la cortesía» (p. 219).

²³ Doña Beatriz es la más perspicaz en su «lectura» de los personajes y situaciones. A don Alvaro le dice en un par de ocasiones que lo puede leer «como en un libro abierto» (p. 123).

estudiada del mundo» con la cual él intenta engañarla, para desorientarlo y desarmarlo. Cuando el conde cree ganársela con el elogio a su belleza, («en todos los torneos del mundo seríais la reina de la hermosura» 124-125) ella no pierde la oportunidad de atacarlo con su propia arma: «Ya sabéis que las reinas gustamos de ser obedecidas...» (125). Con la misma seguridad y determinación que se observa en sus conversaciones con los otros hombres, (es significativo que le pida a su padre que le deje hablar a solas con el conde), Beatriz le presenta su caso al conde (y su método tiene definitivamente visos legalistas), enumerando lógicamente todas las razones por las cuales él debe desistir de su propósito: «Vos no me conocéis y por lo tanto no me amáis», «Pero yo no os amo...y creo bastante hidalga vuestra determinación, para suponer que sin el alma no aceptaríais la dádiva de mi mano», etc. (125). El conde, «acostumbrado a ver ceder todas las voluntades delante de la suya», no puede evitar una gran sorpresa, como todos los otros hombres que tratan de imponerle su voluntad²⁴, al «hallar un enemigo tan poderoso en una mujer tan suave y delicada en la apariencia» (126). La culminación de estas tres escenas tiene lugar un poco más adelante, cuando don Alonso se niega a oír las súplicas de su hija y decide entregarla en matrimonio al conde. Es aquí precisamente donde Beatriz, con esa «voz ronca» que representa literalmente su usurpación de la voz *masculina* del poder, desafía tan abierta y valerosamente la autoridad de su padre («Yo no puedo obedeceros en eso, y diré "no" al pie de los altares»)²⁵. Este gesto provoca esa maldición tan rotunda («andarás como Caín, errante por la tierra») (128), pero que eventualmente le pesará tanto al acusador como a la víctima.

Este acto de rebeldía no se lleva a cabo sin haber agotado primero todos los medios de persuasión ante la intransigencia del padre. Porque para Beatriz, este desafío a la autoridad paterna y su fuga con don Alvaro, requieren un esfuerzo sobrehumano. Los momentos traumáticos que preceden la decisión de escaparse del convento, (un paso que exige todas las artes persuasivas y el apoyo de su fiel criada, Martina, y de don Alvaro) durante los cuales padece una «agitación nerviosa y calenturienta» que culmina en un desmayo, ilustran vivamente la lucha que se desencadena en «aquel combatido y atribulado espíritu» (150), el conflicto de este personaje consigo misma²⁶. No se trata pues, solamente, de la tensión que surge de una confrontación entre los sentimientos por su padre y por su amante, sino del profundo desasosiego que produce ese encuentro mucho más radical consigo misma: «Oh, padre mío, [aband] libradme de mi padre, libradme

²⁴ El abad reacciona de la misma manera un poco más adelante ante la firmeza de los sentimientos de Beatriz y el reto a la autoridad tan inusitado en esta doncella. Ver p. 164.

²⁵ Ese ¡no! tan dramático que se le oye a Beatriz aquí y en otras ocasiones (ver nota 21) revela que la identidad femenina se define más en términos negativos, es decir, de rechazo y resistencia recurrentes al código masculino, de «disciplined and strenuous defiance» (AUERBACH, p. 88) que en la formulación de unas normas propias. GILBERT and GUBAR, por su lado afirman que la mujer generalmente «only succeeds through passive resistance... can only assert herself through silence, reserve, recalcitrance, and even cunning» (p. 165).

²⁶ Este conflicto es representativo de la discrepancia entre ese exterior angelical, que tantos personajes aceptan como su imagen auténtica, y su interior, «the hidden, passionate center of being». GILBERT and GUBAR (p. 401). Beatriz representa «the trials that await those split... between passive acceptance of a limited lot and rebellious desire for a full life» (p. 404).

de este desgraciado a quien he robado su sosiego, y sobretodo, *libradme de mí misma* (158).

El precio de la transgresión que lleva a la interioridad, es una vida de soledad y de un progresivo desengaño, representada, como en la maldición del padre, por la imagen del judío errante condenado a vagar por «el vacío inconmensurable del mundo» (315). G. Hartman resume la «naturaleza peligrosa» de esta conciencia de sí:

These solitaries are separated from life in the midst of life, yet cannot die. They are doomed to live a middle or purgatorial existence which is neither life nor death, and as their knowledge increases so does their solitude²⁷.

En ningún personaje se reflejan más agudamente los estragos del descubrimiento de sí que en Beatriz²⁸. Esta condición de «muerte en vida» es doblemente desgarradora para la mujer que habita una sociedad patriarcal. Además de esta división a un nivel ontológico, ella padece una alienación social, puesto que está condenada de antemano a una abnegación absoluta. No se le permite o se le obstaculiza forjar una biografía propia²⁹. El hombre puede mitigar su dolor existencial mediante una vida de acción significativa (las guerras de Castilla, la persecución/defensa de los Templarios, «las cábalas y maquinaciones» políticas, etc.) pero la mujer, relegada a una inactividad absoluta, debe soportar el «peso del ser» («the burden of self») sin este paliativo y consumirse en un ensimismamiento cada vez más corrosivo:

a su [don Alvaro] valor y energía se le presentaba el ancho campo de la guerra y el noble empeño de defender una causa justa, pero ¿qué consuelo podía buscarse en el mundo para doña Beatriz que no tenía más compañía que la soledad, la aflicción y la presencia de un padre ya anciano, lleno de pesares y penetrado de un arrepentimiento tardío? (254)³⁰.

²⁷ GEOFFREY H. HARTMAN, «Romanticism and "Anti-Self-Consciousness"», *Romanticism and Consciousness*, New York, W. W. Norton and Co., 1970, p. 51.

²⁸ En la evaluación que ella misma hace de su situación antes y después de la ruptura, se revelan los estragos del encuentro con la interioridad: «En tan corto espacio de tiempo aquella madre cariñosa había pasado a las regiones de la eternidad... su libertad había caído en holocausto de su generosidad delante de un hombre manchado de delitos; su salud se había consumido, disipándose su hermosura; don Alvaro había salido del sepulcro sólo para morir de nuevo y para siempre a los ojos de su esperanza, y por último, en vez de aquellas arboledas frondosas, de tantos trinos de pajarillos y de las auras suaves de mayo, los vientos del invierno silbaban tristemente entre los desnudos ramos de los árboles...» (pp. 265-266).

²⁹ GILBERT and GUBAR, p. 25.

³⁰ Esta segregación de la mujer de la esfera pública, crea un vínculo de solidaridad («tú [Beatriz a Martina] puedes salir y decirle a qué estado me reducen. Inventa un recurso cualquiera... aunque sea mentira, porque, ya lo estás viendo, los hombres se burlan de la justicia y de la verdad», p. 131) y de intimidad entre las mujeres que no se observa en las relaciones masculinas. En contraste con la actitud defensiva y calculadora de doña Beatriz en presencia de su padre (en los primeros capítulos), se manifiesta el cariño, la sinceridad y espontaneidad que predominan en su relación con doña Blanca: «[don Alonso] dejó solas a madre y a hija que por un impulso natural y espontáneo, se precipitaron una en brazos de la otra», p. 107. GILBERT and GUBAR señalan que en la obra de Bronte se manifiesta «the pain of women who are restricted to just this private realm. Instead of seeking and celebrating the buried self, these women feel victimized by it; they long, instead, for actualization in the world» (p. 254).

A pesar de estas limitaciones impuestas desde fuera, la superioridad de doña Beatriz se reitera a lo largo de la obra. Es evidente el poder de transformación que este ser de «distinta naturaleza» ejerce sobre los otros personajes. Imparte progresivamente su visión del mundo a todos los que la rodean. Es ella la que despierta la «voz de la conciencia» de todas esas figuras masculinas que se rigen por las leyes inflexibles de la razón³¹ y notablemente la que suscita el cambio de personalidad más rotundo en toda la obra. La crítica explícita del narrador y de los otros personajes con respecto a la intransigencia y ambición de ese padre «atento antes que todo a conservar ilesa su autoridad paternal» (108)³², pone en relieve el magnetismo y el poder subyacente de esta figura femenina, que desde una posición marginada logra seducir a su creador y colocarse en el centro de su mundo, transformándolo a su vez, de una manera irrevocable.

Al final de la obra, la muerte de doña Beatriz que representa la única forma de deshacerse del «peso del ser», es desde el punto de vista de la elaboración de una figura femenina autónoma igualmente indispensable. El plan alternativo sugerido en la última escena —una vida matrimonial con don Alvaro— constituiría un retorno al papel tradicional del «ángel en la casa» y una violación de su verdadera identidad. La muerte de la heroína podría entenderse a primera vista como una última manifestación de su identidad angelical: su lecho de muerte representaría entonces «the ultimate shrine of the angel-woman's mysteries»³³. Por otro lado, podría interpretarse como la consecuencia de su intromisión en el dominio masculino. El autor-hombre, cediendo ante ese «terror» que la inspira la mujer, la «mata» con el poder de su pluma: «The pen... is not only mightier than the sword, it is also like the sword in its power —its need even— to kill»³⁴. En última instancia, sin embargo, el fin de doña Beatriz, podría significar más bien su incapacidad para aceptar la disminución de su ser en una sociedad que exige que la mujer mutile o aborde su potencialidad. Su muerte representaría entonces una suerte preferible a la tradición de su propia individualidad.

³¹ En la escena con el conde: «[él] se retiró paso a paso y como desconcertado más que con el justo arranque de doña Beatriz, con la voz de su propia conciencia» (p. 127); al abad de Carracedo le hace comprender «las desdichas que podía abrir la obstinación del señor de Arganza» (p. 164). A partir de la escena en que se revela la perfidia del conde (p. 218), don Alonso sufre repetidos ataques de remordimiento: «¿Qué me importa que me cubras con el manto de tu piedad, si no has de acallar por eso la voz de mi conciencia?» (p. 225); la actitud hacia su hija en los últimos capítulos representa una inversión radical de su comportamiento inicial: «Deseoso de purificar su alma y sin más pensamiento que el contento y la salud de aquella última prenda de su amor y su esperanza, había emprendido su largo viaje a Viena del Delfinado [para obtener la bula del papa]» (p. 403). Ver también las pp. 268-269, 294 y 327.

³² p. 108. La simpatía del autor por su personaje central, se revela en numerosas ocasiones. Ver por ejemplo las pp. 77, 107, 113-114 y 403. La moraleja al final de la obra resume su actitud hacia la figura del padre, encarnación de la «razón de estado sin escrúpulos» (p. 369): «Con su muerte... quedó un vivo cuanto doloroso ejemplo de la vanidad de la ambición y de los peligros que suelen acompañar a la infracción de las leyes más dulces de la naturaleza» (p. 412). Nuño al principio de la obra dice: «mal ha hecho en recibir a don Alvaro del mismo modo que si hubiese de ser su yerno» (p. 69); Martina, por su lado, reitera esta falta de su amo: «como más de una vez me ha ocurrido que con un señor tan testarudo como mi amo algún día tendríamos que hacer nuestra voluntad y no la suya...» (p. 136). Ver también p. 207. La maldición del abad contra el padre (p. 201).

³³ GILBERT and GUBAR, p. 25.

³⁴ GILBERT and GUBAR, p. 14.

La selección del título de esta obra, un gesto aparentemente tan trivial, es representativo, no obstante, del clima paternalista en que se crea la obra y de su intención explícita de presentar al hombre como el protagonista de la Historia y de relegar a la mujer a un papel accesorio³⁵. El contenido de la novela, sin embargo, no sólo revela la inconsistencia implícita en el título, sino que elabora una imagen de la mujer romántica mucho más compleja y seductora de la que el autor, por lo menos conscientemente, se había propuesto formular.

La doble marginalidad de la mujer, la que se implica a un nivel ontológico como consecuencia de la división del ser, y que comparte con el hombre, y la que éste mismo le impone por otro lado, a un nivel social, hace de doña Beatriz un personaje más intensamente representativo de ese desengaño, y de ese sentimiento de abandono y soledad que subyace a toda la *episteme* romántica, que el señor de Bembibre, su contrafigura masculina.

OBRAS CITADAS

- AUERBACH, NINA: *Romantic Imprisonment*, New York, Columbia University Press, 1985.
 – *Woman and the Demon*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.
 BAKHTIN, M. M.: *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.
 BLOOM, HAROLD (ed.): *Romanticism and Consciousness*, New York, W. W. Norton and Co., 1970.
 CULLER, JONATHAN: «Reading as a Woman», *On Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.
 FOUCAULT, MICHEL: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1988.
 GILBERT, SANDRA M. y GUBAR, SUSAN: *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale University Press, 1979.
 GIL Y CARRASCO, ENRIQUE: *El señor de Bembibre*, Madrid, Clásicos Castalia, 1986.
 MILLER, NANCY K. (ed.): *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986.
 PRAZ, MARIO: *The Romantic Agony*, Oxford, Oxford University Press, 1970.

³⁵ El título se hace aún más enigmático si se tienen en cuenta los numerosos ejemplos de novelas escritas contemporáneas o posteriormente, cuyos títulos reconocen la centralidad de sus personajes femeninos: *Doña Perfecta*, *Doña Berta*, *Fortunata y Jacinta*, *La Regenta*, *María*, *Amalia*, *Cecilia Valdés*, *Doña Bárbara*, etc., para nombrar sólo algunos ejemplos de la literatura hispánica.