

***La hija de las flores* de Gertrudis Gómez de Avellaneda: dinámicas de género y la vinculación con su epistolario**

CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
UNIVERSIDAD NANZAN
Perspectivas Latinoamericanas, 20, pp. 101-119
Recibido: 9-VI-2024
Aceptado: 1-IX-2024
Publicado, versión impresa: 19-III-2025
ISSN 1880-019X
Publicado, versión electrónica: 1-IV-2025
ISSN 2759-1093
© La autora 2025

Gisele FERNÁNDEZ LÁZARO

Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto, Japón

Resumen

La escritora Gómez de Avellaneda, una de las figuras más importantes del romanticismo hispanoamericano, es conocida por crear personajes femeninos poco habituales en su época: mujeres que desafían su destino y luchan por alcanzar sus objetivos. Uno de sus mayores éxitos en teatro fue el estreno en 1852 de *La hija de las flores*. Sin embargo, tanto el público como la crítica señalaron que el punto más débil de esta obra era la poca credibilidad del personaje principal, Flora, por resultar demasiado ingenuo e idealizado. Con el objetivo de esclarecer las razones que llevaron a la autora a crear un personaje tan «exageradamente cándido», en este artículo analizamos las características y circunstancias de los diferentes personajes. También se examinan los temas que aparecen en *La hija de las flores*, vinculándolos con las experiencias, pensamientos y convicciones que la autora revela en las cartas que entre 1839 y 1854 le envía a su amigo/amante Ignacio de Cepeda y Alcalde. Los resultados del análisis apuntan a una autoexpresión deliberada de las ideas de la autora a través de la protagonista, excesivamente transgresoras para ser poder ser comprendidas en su época.

Palabras clave

Gómez de Avellaneda, *La hija de las flores*, dinámicas de género, epistolario

Introducción

La escritora, poeta y dramaturga Gertrudis Gómez de Avellaneda (Santa María de Puerto Príncipe, 1814 - Madrid, 1873) fue la autora dramática más prolífica y de mayor éxito de su tiempo. Aunque de formación neoclásica, es considerada una de las figuras más importantes del romanticismo hispanoamericano. En su obra dramática se repiten temas como el destino, la muerte, el amor imposible o la pasión no resuelta, temas representativos del romanticismo. Sin embargo, una de las características más destacables de su obra es el tratamiento que da a sus personajes femeninos. Estas mujeres no son, como cabría esperar, personajes temerosos o pasivos resignados a su destino, sino que lo desafían, resistiéndose y luchando por alcanzar sus objetivos, aunque muchas veces

sin éxito. Una de esas mujeres es Flora, protagonista de *La hija de las flores o Todos están locos*, comedia en tres actos y en verso estrenada con gran éxito en Madrid en 1852. Pese al éxito obtenido, tanto el público como la crítica señalaron que el punto más débil de la obra era la poca credibilidad del personaje principal, Flora, por resultar demasiado ingenuo e idealizado, hasta el punto de no resultar verosímil. En este trabajo se analiza la obra dramática *La hija de las flores*, examinando los espacios que ocupan los personajes, tanto femeninos como masculinos, las tareas que estos desempeñan, las relaciones que establecen entre ellos y sus actitudes y comportamientos. Mediante este análisis, podremos determinar si en el texto se reproduce el canon patriarcal que imperaba en Madrid a mediados del siglo XIX o si, por el contrario, existe una discrepancia, posibilidad que apuntaría a la disconformidad de la autora con el modelo impuesto (Segura Graño, 2001). Posteriormente, se establece una comparación entre los temas que trata la obra y los que Gómez de Avellaneda aborda en el epistolario dirigido a Ignacio de Cepeda y Alcalde. En estas cartas, escritas entre 1839 y 1854, la autora, con un estilo directo y franco, expresa a su esquivo amigo/amante sus más íntimos pensamientos y anhelos. Mediante este análisis comparativo se pretende establecer una hipótesis que nos permita dilucidar las intenciones que Gómez de Avellaneda, una de las escritoras más relevantes de su época y activa defensora del reconocimiento de los derechos de las mujeres, tuvo al crear el personaje de Flora.

1. Contexto social

Durante el s. XIX, la mujer tiene un papel bastante marginal en la sociedad española. La idea imperante es que la mujer debe estar al servicio de la familia, supeditada a su padre hasta que tenga edad de casarse y pase a ser asunto de su marido. Luego se espera de ella que sea buena esposa y madre. Según este canon, la mujer debe ser obediente, dócil, diligente, piadosa, tímida, dulce y, sobre todo, modesta. Y, por supuesto, no se espera (ni se desea) que tenga alguna capacidad intelectual (Belmonte Rives, 2017). En el siglo XIX, este modelo de mujer estaba completamente aceptado, y era defendido no solo por los hombres, sino también por la mayoría de las mujeres. La mujer que se salía de esta norma no era considerada una mala mujer, sino que se creía que esa desviación debía estar causada por una enfermedad y, en muchos casos, dejaban de ser consideradas como mujeres (Mayoral, 2002). La literatura escrita por mujeres debía ser fiel a este canon femenino. Las mujeres escritoras podían escribir sobre sus sentimientos, pero no debían tratar temas profundos ni mostrar demasiada inteligencia (Blanco, 1998). En un artículo publicado en un diario, Leopoldo Alas «Clarín» afirma que «Las mujeres que escriben bien, escriben de sus sentimientos, y los sentimientos de las mujeres, son como ríos que van a dar a la mar del amor» (*La Unión*, 1879). En el mismo artículo, el autor reconoce que no se les puede negar a las mujeres su derecho a escribir, «pero ese derecho solo se ejercita con una condición: la de perder el sexo». Esta norma social que establecía cómo debía ser y comportarse una mujer también se reflejaba en la literatura femenina, puesto que muchas escritoras, ya fuera por miedo o por cuestiones pragmáticas, no plasmaban sus propias ideas en sus textos, sino que reproducían la imagen estereotipada de la mujer que marcaba el canon patriarcal de la época (Pastor, 2002).

Hasta finales de la década 30, las escasas mujeres que publican lo hacen de forma anónima o usando un seudónimo. A finales de esta década, comienzan a popularizarse las publicaciones regulares, revistas, boletines o periódicos, algunas de ellas enfocadas

al público femenino, y por primera vez las escritoras encuentran un medio para difundir su obra, ya fuera poesía, artículos de opinión, piezas teatrales o novela por entregas. La expectación que este nuevo medio crea entre el público logra que algunas escritoras consigan publicar sus libros. Con el fin de hacer evidente su feminidad, muchas escritoras añaden el apellido del esposo al suyo propio, como prueba de decencia, puesto que se sobreentiende que una mujer casada nunca escribiría algo que perjudicara a la honra de su marido (Simón Palmer, 1986). Las escritoras también recurrían a sus colegas varones para que, a modo de prólogo, elogiaran sus valores morales y su buen hacer, no como autoras, sino como mujeres. En este contexto, pocas son las mujeres que escriben durante la primera mitad del s. XIX, y muchas menos las que publican, y son contadas las que consiguen triunfar. De entre ellas, Gertrudis Gómez de Avellaneda es la única que alcanza un reconocimiento casi unánime, ganándose el respeto tanto del público como de los círculos intelectuales. Es la única mujer que logra igualar su fama y consideración a la de sus colegas varones. Y lo hace a su manera, sin plegarse a las normas vigentes de la sociedad.

2. Gómez de Avellaneda

2.1 Apuntes biográficos

María Gertrudis de los Dolores Gómez de Avellaneda y Arteaga nace el 23 de marzo de 1814 en Santa María de Puerto Príncipe, Cuba. Su padre era un oficial naval español, y su madre, una cubana criolla de origen español. Su familia era una de las más importantes de la isla, por lo que recibió la mejor educación que una joven podía esperar en aquella época y contexto. Su padre muere cuando ella tiene 9 años y su madre se vuelve a casar casi de inmediato, esta vez con un militar español. A los 13 años, su familia la promete en matrimonio con un rico heredero, pero a los 15 ella rompe el compromiso, lo que causa un gran escándalo social y familiar. En 1836, a los 22 años, se traslada a La Coruña, donde pasa dos años bastante desagradables, sufriendo constantes enfrentamientos con la familia de su padrastro, que la apodan «la doctora» por su afición a leer, escribir y estudiar, y por su poca disposición a realizar cualquier tipo de tarea doméstica. Incluso su novio del momento, Francisco Ricafort, le reprocha lo poco femenino que resulta su gusto por la escritura.

En 1838 se traslada a Andalucía con su hermano, primero a Cádiz y luego a Sevilla, donde comienza a publicar poesía en varios periódicos bajo el seudónimo «La Peregrina», alcanzando un relativo reconocimiento. En 1839, ya instalada en Sevilla, conoce a Ignacio de Cepeda y Alcalde, con el que mantendrá una relación ora sentimental, ora de amistad durante quince años. En 1840 estrena con gran éxito en Sevilla su primera obra de teatro: *Leoncia*. Poco después se traslada a Madrid y José Zorrilla la presenta en el Liceo Artístico y Literario, donde es aceptada por el círculo intelectual. El Liceo es uno de los más importantes centros de la vida cultural de la capital en ese momento. Ahí se representaban obras teatrales, se exponían cuadros, se celebraban conciertos y se recitaba poesía. También celebraban un certamen literario que Gómez de Avellaneda gana en 1844. No solo gana el primer premio, sino también el segundo. La autora había enviado dos obras al concurso, una bajo el nombre de su hermano, con la que consiguió el primer premio; y otra a su propio nombre, que recibió el segundo. En una carta que Gómez de

Avellaneda remite a la sección de Literatura del Liceo el 9 de junio de 1845, aclara que ella es la autora de las dos obras, y explica las razones por las que decidió enviarlas:

Las dos composiciones premiadas son obra de mi pobre ingenio: escrita la primera, que es la que ha alcanzado el premio mayor, me pareció sobrado larga y poco feliz en la combinación de las estrofas: resolví pues hacer otra nueva bajo un plan más sencillo y acercándome en lo posible a la estructura y dimensiones de las antiguas odas clásicas. Hícelo así, y creyendo (equivocadamente según después he sabido) que no era permitido que un autor presentase con su nombre más que una composición, di el mío a la segunda y rogué a mi hermano D. Felipe Escalada pusiese el suyo en la primera, enviando ambas al Liceo (como se citó en Cotarelo y Mori, 1930, pp. 433-434).

En aquel momento, Gómez de Avellaneda ya está en lo más alto de la dramaturgia española y forma parte del reducido grupo de escritores cuyos estrenos son esperados con ansia en los teatros madrileños. Entre 1844 y 1858 se suceden los éxitos: publica varias novelas, leyendas, libros de poesía, artículos y ensayo, y sigue triunfando en teatro. Desafortunadamente, su vida personal no sigue el mismo camino.

En 1844, con 31 años, mantiene una relación amorosa con el poeta Gabriel García Tassara, que la abandona cuando ella queda embarazada. Gómez de Avellaneda enfrenta entonces una situación compleja: un embarazo como madre soltera en el Madrid de mediados del siglo XIX, siendo ella, además, una figura pública. Para empeorar la situación, su hija nace con una grave enfermedad congénita y muere siete meses después, dejando a la escritora completamente exhausta y sin haber logrado que el padre accediera a ver a la niña al menos por una vez. Ignacio de Cepeda, por su parte, aparece y desaparece de la vida de la Avellaneda, abandonándola al menos tres veces. En 1846, a los 33 años, Gómez de Avellaneda se casa con Pedro Sabater, Gobernador Civil de Madrid, enviudando tan solo dos meses después. Tras retirarse durante un breve tiempo en el convento de Loreto, retoma la relación sentimental con el esquivo Cepeda, que la vuelve a abandonar. En 1853, intenta entrar en la Real Academia de la Lengua Española, pero a pesar de que recibe el apoyo de muchas personalidades, rechazan su candidatura simplemente por ser mujer. En 1855 se casa por segunda vez, con el coronel Domingo Verdugo. En 1858, Verdugo sufre un grave atentado a manos de un enemigo literario de la autora. Al año siguiente, buscando un clima más benévolo para su recuperación, el matrimonio viaja a Cuba, donde residen hasta la muerte de Verdugo, en 1863. Tras un largo viaje con su hermano que los llevará a Estados Unidos, Reino Unido y Francia, regresa a España en 1868, estableciéndose en Sevilla. Gómez de Avellaneda muere en Madrid en 1873, a los 59 años, dejando una extensa obra literaria y tras haber vivido una intensa y apasionada vida que ha sido objeto de múltiples estudios y biografías (Simón Palmer, 2015).

2.2 Masculinización

Tal como hemos apuntado en el apartado 1, en el Madrid de mediados del s. XIX la literatura era cosa de hombres, y de entre ellos destacaba Gómez de Avellaneda, cuyo talento fue reconocido siempre en términos de masculinidad. Parece que a los intelectuales de la época les costaba imaginar que una mujer tuviera talento, e intentaban justificar o razonar el genio de esta autora atribuyéndole rasgos masculinos. «Es mucho

hombre esta mujer» es la frase que mejor define esta masculinización. Esta frase se suele atribuir a Manuel Bretón de los Herreros, pero también a Juan Nicasio Gallego, e incluso dicen que fue exclamada por un espectador durante la representación de una de las obras de la autora (Miller, 1983).

José Zorrilla, el mismo que la introdujo en el Liceo Artístico y Literario, dijo sobre ella que «su escritura briosamente tendida sobre el papel, y los pensamientos varoniles de los vigorosos versos con que reveló su ingenio, revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación mujeril» (1943, p. 2051). En el mismo texto, Zorrilla justifica este prodigio por un fallo de la naturaleza: «[...] era una mujer; pero lo era sin duda por un error de la naturaleza, que había metido por distracción un alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina» (1943, p. 2052). En 1846, Ferrer del Río la incluye entre los mejores poetas en su *Galería de la Literatura Española*, y afirma que «[...] no es la Avellaneda poetisa, sino poeta: sus atrevidas concepciones, su elevado tono, sus acentos valientes, son impropios de su sexo» (p. 309). Años después, cuando Gómez de Avellaneda quiso acceder a la Real Academia Española y su candidatura fue desestimada por su condición de mujer, fue Ferrer del Río quien obtuvo el puesto. En 1851, el periódico *La Ilustración* publica un artículo titulado «Poesías de la Excma. Señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sabater» en el que su autor, Pérez de Acebedo, firmando bajo el seudónimo «Calímaco», afirma: «[...] la señora Avellaneda, un hombre de talento, un poeta a quien la naturaleza ha obligado a tomar el seudónimo de mujer». Y refiriéndose a su obra, dice:

Aquí se revela ya el poeta, y no la débil mujer que se contenta con exhalar modestamente el perfume de su ternura y de su amor, sino el hombre en toda su virilidad que con la conciencia de su fuerza pide el laurel y se dispone a alcanzarlo en la pública palestra, en el drama, en la tragedia, en la novela y en la oda (p. 98).

2.3 Obra dramática

Aunque es considerada como una de las figuras más importantes del romanticismo hispanoamericano, Gómez de Avellaneda recibió una educación neoclásica, y en sus textos dramáticos encontramos características de los dos estilos. El Neoclasicismo queda patente en la estructura de las obras o en la creación de sus personajes, mientras que el Romanticismo se refleja en los originales planeamientos, los temas nada convencionales que trata y en la defensa que sus personajes hacen de la libertad, de su derecho a expresar su individualidad y sus pasiones. Menéndez Pelayo (1911), refiriéndose a su obra dramática, afirma:

Tiene su manera original intermedia entre la tragedia clásica y el drama romántico, tomando de la una la pompa y majestad, de la otra la variedad y el movimiento. [...] pero todos los elementos ajenos están fundidos en un sistema dramático propio que, si no puede darse por forma única y definitiva de la tragedia moderna, parece, a lo menos, la única forma en que la tragedia neoclásica francesa e italiana puede resucitar (p. 263).

Gómez de Avellaneda escribió 23 obras de teatro, de las que se estrenaron 19. Aunque durante su carrera publicó varias novelas, leyendas, poesía, ensayos y artículos de opinión, en 1850 anuncia que a partir de ese momento se dedicará exclusivamente

al teatro. Durante el siguiente año escribe varias obras dramáticas, y en 1852 publica y estrena cinco, pero la que realmente logró el éxito en los escenarios fue *La hija de las flores*.

3. La hija de las flores

3.1 Estructura y estilo

La hija de las flores o *Todos están locos* es una obra en tres actos escrita en verso. La trama se desarrolla en un solo día, desde el amanecer hasta la noche. En cuanto a la espacialidad, los dos primeros actos tienen lugar en el jardín de una casa de campo; y el último, en una de las salas. La obra reúne muchas de las características del teatro barroco, siguiendo la fórmula lopesca: a) estructura en tres actos; b) polimetría, asociando el tipo de métrica al carácter o clase social de los personajes; c) el criado como personaje cómico; d) mezcla de lo cómico y lo trágico, aunque los aspectos trágicos son tratados de forma superficial en la obra; y e) resolución de conflictos con un final pretendidamente feliz. En cuanto a temas y motivos, la obra trata los más representativos del Romanticismo: el amor romántico, la idealización del ser amado, la misantropía, el origen misterioso de algún personaje, los secretos revelados, el destino, la naturaleza como personaje y la libertad.

Debido a esta mezcla de influencias, esta obra ha sido considerada por algunos autores como un antecedente del teatro de comedia que desarrollarían un siglo después autores como Ramón Gómez de la Serna, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Miura o Eugène Ionesco (Prado Mas, 2001).

3.2 Argumento

La obra transcurre en la casa de campo del Barón del Pino, padre de Doña Inés. Al amanecer, llegan a la casa Don Luis y su tío, el Conde de Mondragón. El Barón y el Conde quieren celebrar esa misma noche el matrimonio entre Inés y Luis, pese a que estos no se conocen y no desean casarse. Luis ha escuchado ciertos rumores que ponen en entredicho la salud mental de Inés, y, además, es 13 años mayor que él. En el jardín de la casa, Luis conoce a Flora, una extravagante y hermosa joven, y los dos se enamoran al instante. La identidad de Flora es la trama principal de la obra. Nadie parece saber cuál es su origen, pero ella vive con el matrimonio que cuida la casa: el jardinero, Juan, y su esposa Tomasa. Estos le han contado a Flora que se la encontraron en el jardín cuando apenas era un bebé, por lo que asumen que ella nació de las flores. A partir de aquí, la trama se va enredando en una serie de encuentros y desencuentros que llevan a los personajes, uno a uno, a ser sospechosos de haberse vuelto locos. Al final del tercer acto, Inés recuerda un episodio de su vida que tenía olvidado y eso provoca que varios misterios se revelen, entre ellos, el origen de Flora. Gracias a estas revelaciones, se resuelven los conflictos y en un giro inesperado la obra termina en un final pretendidamente feliz.

3.3 Estreno y críticas

La hija de las flores se estrenó el 21 de octubre de 1852 en el Teatro del Príncipe de Madrid. Fue desde el primer día un éxito rotundo, tanto de crítica como de público. El periódico *Las Novedades* publica dos días después: «Los actores fueron

interrumpidos repetidas veces desde el primer acto por las palmadas que resonaban en todas las localidades, y a la conclusión el público entero llamó a escena a la señora AVELLANEDA, con una insistencia poco común» (como se citó en Cotarelo y Mori, 1930, p. 238).

La obra permaneció más de dos meses en escena, «sin que se amenguase un punto el favor del público», según Díaz de Escobar y Lasso de la Vega (1924, vol. 2, p. 16) afirman en su *Historia del teatro español*. (1924, vol. 2, p. 16). *La hija de las flores* se puso en escena de nuevo en mayo de 1857, esta vez en el Teatro del Circo, alcanzando el mismo éxito que durante su estreno, cosa nada habitual en aquella época.

Pese a la gran acogida que tuvo esta obra y a las favorables críticas recibidas, que alababan tanto la originalidad del argumento y de los personajes como la riqueza de los versos, los periódicos hicieron notar de forma casi unánime la falta de realidad que desprendía el personaje de Flora, el cual definieron, según cita Cotarelo y Mori (1930), como «hermosa creación fantástica» (*La Época*, 22 de octubre de 1852), «poético idealismo» (*La España*, 24 de octubre de 1852), «puramente ideal» (*El Heraldo*, 2 de noviembre de 1852) o «existencia mitológica» (*El Diario Español*, 24 de octubre de 1852). Además, *El Diario Español* continúa preguntándose:

¿El personaje de Flora con toda su originalidad, con toda su perfección, cabe en las condiciones actuales del drama? [...] ¿Puede zurecirse esa existencia mitológica a la acción de un drama de nuestra época, de nuestra sociedad positiva y prosaica? Este es el defecto que nosotros encontramos en la obra de la señora Avellaneda, que ha podido presentarnos un drama completo si no se hubiera dejado arrebatar por la inspiración u ofuscar por un lirismo exagerado (Folletín, 1852).

Gómez de Avellaneda es conocida por el tipo de personajes femeninos que crea, mujeres fuertes y con las ideas claras, que saben valerse por sí mismas, aunque la mayoría de las veces no consiguen sus propósitos. Flora, sin embargo, es un personaje completamente fuera de todo convencionalismo, casi un personaje de ciencia ficción para el espectador de la época. Algunos críticos intentan explicar la creación del personaje de Flora como una «metáfora de la inocencia» (*El Diario Español*, 24 de octubre de 1852), o justificarlo como un intento de «personificar [...] la más pura inocencia en el alma de una mujer» (Crónica de Teatros, *El Clamor Público*, 22 de octubre de 1852). De estas críticas deducimos que el personaje de Flora, aunque apreciado, no fue bien comprendido en su época. La misma autora mostraba dudas acerca de si el público entendería la obra, tal como expresa en una carta dirigida al crítico de *El Heraldo* Manuel Cañete, poco antes del estreno de *La hija de las flores*:

A pesar de que creo un lindo drama a *La hija de las flores*, y que todos los que lo han oído le anuncian un triunfo completo, deseo mucho que V. asista, que V. lo juzgue, que V. hable de él; porque es una obra delicada que acaso no tenga las bellezas de bulto que comprende todo el mundo (como se citó en Cotarelo y Mori, 1930, p. 442).

¿Qué razones llevaron a Gómez de Avellaneda a crear este personaje? ¿Cuál es el mensaje que quiere enviar? ¿Es Flora la «más pura inocencia» hecha mujer, o es simplemente una mujer que expresa sus pensamientos y sentimientos de forma franca y directa, una mujer que vive de acuerdo con su propia moral sin someterse a las

convenciones sociales? ¿Representa Flora el *alter ego* de la autora? En los siguientes apartados realizaremos un análisis de la obra con el fin de intentar responder a estas preguntas.

4. Análisis de la obra

4.1 Metodología

Tal como hemos establecido, en el Madrid del s. XIX existían dos modelos de conducta bien consolidados y diferenciados: el modelo femenino y el masculino. Estos modelos marcaban fuertemente las funciones que hombres y mujeres cumplían en la sociedad. Estas funciones, a su vez, determinaban las acciones y espacios propios de cada género. Según Segura Graíño (2001), el análisis de las funciones, acciones y espacios asignados en las fuentes literarias a cada género nos permite recabar valiosa información sobre la intención implícita de los autores, tomando como referencia para el análisis la concordancia o discordancia con lo establecido por el canon vigente. Con este fin, Segura Graíño establece unas categorías de análisis que permiten deducir de forma objetiva si los espacios, acciones, comportamientos y actitudes se amoldan al canon patriarcal propio de la época o si, por el contrario, son divergentes. En el primer caso, esto puede indicar que o bien el autor se limita a retratar la sociedad patriarcal en la que vive, o bien que la recrea con el objetivo de reforzar el patriarcado. El segundo caso, si los planeamientos resultan divergentes, también nos ofrece dos opciones: que la sociedad patriarcal de la época no era tan fuerte como la historia nos cuenta, o el deseo del autor de mostrar su desacuerdo con dichos planeamientos (pp. 16-17).

Tomando como base el modelo propuesto por Segura Graíño y teniendo en cuenta las limitaciones inherentes al texto dramático, en los siguientes subapartados examinaremos la obra *La hija de las flores* mediante las siguientes categorías de análisis: a) espacios en los que aparecen los personajes; b) tareas que realizan; c) relaciones que se establecen entre los personajes; y d) referencias a los personajes y a su carácter. El texto examinado es la segunda versión de la obra, publicada originalmente en 1859, y editada en el año 2000 por la Asociación de Directores de Escena de España, con edición, introducción y notas de María Prado Mas. En las citas de la obra que presentamos en este artículo, ya sean textuales o no, haremos constar entre paréntesis los números correspondientes al acto, escena (en números romanos) y línea citada, omitiendo el nombre de la autora y el año de edición, con el objetivo de simplificar la lectura.

4.2 Espacios en los que aparecen los personajes

Debido a las limitaciones espaciales inherentes al género, la obra se desarrolla en solo dos espacios dramáticos: los dos primeros actos tienen lugar en el espacioso jardín de la casa de campo del Barón, y el tercer acto sucede en una de las salas de la casa. Sin embargo, en los diálogos podemos encontrar referencias acerca de los lugares que frecuentan algunos de los personajes.

La protagonista de la obra, Flora, parece estar casi siempre fuera de la casa, en el jardín o vagando por ahí. De ella dice Tomasa, la jardinera, que siempre desaparece de la casa en cuanto amanece (1.I.221-225), y su marido, Juan, en boca de Luis, añade que nunca regresa a casa hasta muy tarde (2.V.1388-1392). La primera aparición de Flora se

produce en la glorieta del jardín, rodeada de flores, hablando con ellas. Ese parece ser su elemento natural. De ella dice Juan que «De muy pequeña dormía / Como en regazo materno / en el jardín [...]» (1.VI.799-801). Flora parece gozar de libertad para moverse a su antojo, no tan solo por el jardín, sino por toda la finca y sus alrededores. Eso enfada a Tomasa, pero a Flora parece divertirse desobedecer y molestar a Tomasa:

FLORA: Que me mandó muy temprano
Tomasa a ver a la Bruna,
Y hacerla no sé qué encargo.
Ella pensará que estoy
Con la vieja...
¡Vaya un chasco
El que se lleva! No fui,
Ni siquiera lo he pensado (2.IV.1342-1348).

Flora también afirma que a veces se pasa hasta una semana en el jardín, porque le fastidia estar en la casa y que Tomasa intente controlar sus movimientos (3.V.2188-2193).

El Barón y su hija, Doña Inés, tienen su residencia en Valencia. Sin embargo, según Tomasa, este ha pasado los últimos seis años tratando de prosperar en la corte de Madrid, y tan solo recientemente ha vuelto a Valencia (1.I.57-65), presumiblemente para organizar el matrimonio de su hija. A este respecto, en la obra se resalta que él no ha estado muy pendiente de ella, y que no solía volver a Valencia a visitarla. Por su parte, Doña Inés, que en la obra tiene 36 años, pasó su infancia y primera juventud viviendo con su tía en Castellón, en lo que Tomasa llama «semiconvento» (1.I.76). Según la propia Doña Inés relata al Conde, «Desde muy niña vivía / Siempre en retiro profundo / Y muy ajena del mundo / En Castellón con mi tía» (3.XIII.2699-2702). En los siguientes versos, Inés muestra rasgos similares a Flora, puesto que dice que tan solo se sentía dichosa en compañía de las flores (3.XIII.2707-2718). Por sus palabras, se intuye que, al igual que Flora, Inés gozaba en su primera juventud de cierta libertad para moverse por la finca y sus alrededores, y que nadie la controlaba, lo que no debía ser muy habitual en una joven de su posición.

4.3 Tareas que realizan

Juan y Tomasa son jardineros en la casa de campo del Barón. Según dice Tomasa, hace seis años que el Barón no visita esta casa (1.I.58-60), y parece que ha prescindido de casi todo el servicio (1.I.52-55), por lo que Tomasa se debe encargar de cocinar y preparar la casa para la inesperada visita del Barón y sus invitados. Su marido Juan, además de ocuparse del jardín, también debe hacer las funciones de mayordomo.

Flora e Inés, los principales personajes femeninos, no parecen tener ninguna ocupación especial ni tarea asignada. Flora dedica su tiempo a vagar por la finca sin ningún tipo de responsabilidad concreta. De Inés dice Beatriz, su nodriza, que no suele madrugar (1.XII.995), y la única tarea a la que se hace referencia es cuando la propia Inés explica al Conde cómo en su primera juventud decidió buscar y plantar personalmente todos los tipos de flores conocidos en el jardín de su tía, en Castellón (3.XIII.2719-2726), lo que parece mostrar un grado de independencia relativamente alto para una joven de la época en la que se sitúa la obra.

El Barón y el Conde mencionan actividades propias de su género y condición social: la caza y la poesía; y Beatriz, la nodriza de doña Inés, hace las funciones que implica su puesto, cuidando de Inés con un celo que, en principio, parece excesivo, pero que luego se explica durante el transcurso de la obra.

4.4 Relaciones entre los personajes: personajes activos y personajes pasivos

Durante el primer encuentro entre Flora y Luis, Luis le pregunta quién es ella, y ella le responde: «Soy Flora. / [...] / Y te amo» (1.VI.601-602). Esta espontánea declaración de amor está muy lejos de lo que se consideraba aceptable para una mujer de la época, aunque esta solo fuera el personaje de una comedia. Durante toda la escena, Flora es la que dirige el diálogo y la acción. En un momento del diálogo, Flora alaba la belleza de las flores y termina diciéndole a Luis: «Pues tú más que ellas me agradas...» (1.VI.635), piropo que era, seguramente, muy usado por los hombres. Durante toda la escena, Luis permanece pasivo e indeciso, lo que representa un claro intercambio de roles de género.

En la escena V del segundo acto, los dos personajes se encuentran de nuevo. En esta ocasión, Luis, un poco más activo, alaba la belleza de Flora, a lo que Flora contesta con bastante descaro: «¿Con que, tan hermosa soy? / Yo, a la verdad, lo sabía, / Más no con tanta alegría / —Como al decirlo tú hoy— » (2.V.1408-1411). Más avanzada la escena, Luis declara su amor a Flora, pero señala que este amor debe ser platónico, puesto que las circunstancias les impiden estar juntos. A continuación tienen este interesante diálogo que, sin duda, causaría consternación entre el público:

FLORA: ¿Qué dudas, pues, si es así?
 Pues tú quieres, y yo quiero
 Sé desde hoy mi compañero,
 No te separes de mí.
 LUIS: Preciso fuera primero
 Ser tu esposo.
 FLORA: Sélo pues (2.V.1452-1457).

Incluso Luis se muestra consternado ante el atrevido cambio de roles, puesto que en un aparte exclama: «(¡Que esto escuche, y calle un hombre!)» (2.V.1461). Flora continúa presionando a Luis, invitándole a pasar a la acción: «Los dos gozaremos / Placeres puros y extremos; / Goces del alma inefables» (2.V.1463-1465). Y mientras ella le dibuja un futuro lleno de amor y felicidad, Luis sigue resistiéndose: «Cesa, Flora; me haces daño / Con cuadro tan lisonjero» (2.V.1507-1508). Cuando Flora, al fin, consigue averiguar cuál es el impedimento que retiene a Luis (su inminente y no deseado matrimonio con Inés), le propone que huyan juntos, pero Luis, temeroso, se resiste:

FLORA: ¡Ven! ¡dicen que el mundo es grande!
 Lejos, muy lejos iremos,
 Y allá dichosos seremos
 Porque no habrá quién nos mande.
 LUIS: Pero...
 FLORA: ¡Corramos! ¡Volemos!
 LUIS: Escucha...

- FLORA: No tengo oídos.
LUIS: Mas ¿cómo vivir los dos
Solos, pobres, desvalidos,
Por ese mundo perdidos?...
- FLORA: ¡En todas partes hay Dios! (3.V.1553-1562).

Resulta evidente la alteración de roles de género que impera durante toda la escena, que sin duda tuvo que resultar para el público cómica y desconcertante a partes iguales.

Al final del segundo acto, cuando Luis se enfrenta a los criados y evita que estos arranquen todas las flores del jardín, Flora exclama: «¡Él nos ama! ¡Él nos defiende! / ¡Ahora al mundo desafío!» (2.X.1936-1937). Esta declaración es prototípica de la literatura del romanticismo, donde el héroe, al saber que su amor es correspondido, siente que ya nada podrá interponerse entre él y sus deseos, que podrá superar todas las pruebas que el destino disponga. Sin embargo, lo peculiar en este caso es que es una mujer, Flora, quien la hace, y con ello la autora se permite asignar a un personaje femenino rasgos propios del héroe (masculino) romántico. En palabras de Prado Mas (2000), «[...] a lo largo de toda la escena, Flora va rompiendo los tópicos que asociaban la decisión, la valentía, la expresión amorosa, el rechazo de las normas sociales... a los héroes y no a las heroínas» (p. 336).

Durante su primer encuentro con Luis, Inés censura el matrimonio concertado, reprochándole a Luis que se pliegue a la voluntad de su tío (2.VII.1708-1713), y pidiéndole que tome la iniciativa y rompa este compromiso (2.VII.1747-1748). Luis, azorado, pone diferentes excusas y afirma no poder desobedecer la voluntad de su tío, pidiéndole que sea ella, como mujer, quien rompa el compromiso, «Pues a los fueros de dama / Todo le está permitido. / Plánteme usted; cuando más, / Lo achacarán a capricho» (2.VII.1771-1774). Incluso llega a sugerir que le eche la culpa a él, que diga «Que soy un necio, un tronera, / Que estoy plagado de vicios» (2.VII.1777-1778). En estos versos, la autora parece verter una crítica bastante explícita de los modelos de comportamiento que la sociedad de su época imponía a cada género: si el hombre rompe el compromiso, el honor de la mujer queda en entredicho; y si es ella quien lo rompe, la sociedad piensa que es por el talante caprichoso femenino. En cualquier caso, la mujer sale malparada, y el hombre, airoso.

Luis se muestra durante casi toda la obra como un personaje indeciso, cobarde y pasivo, que espera que algún evento inesperado u otro personaje resuelva su conflicto. En una conversación con su tío, el Conde, le insinúa que se ha enamorado de otra mujer, y lo hace en términos que parecen más apropiados para un personaje femenino prototípico de la época que para un héroe romántico: «¡Sálveme usted, por piedad! / La perdida libertad / Ahora más que nunca anhelo» (1.XIII.1027-1029). Posteriormente, en el tercer acto, sigue rogando a su tío: «Nada hago, nada dispongo... / Pero aguardo, aguardo ansioso / Que usted mis grillos quebrante» (3.XI.2577-2579).

4.5 Referencias a los personajes y a su carácter

Dos de los ejes sobre los que gira la obra son el misterioso origen de la protagonista, Flora, y su verdadera identidad. Estas dos características suelen atribuirse a los personajes masculinos que representan al héroe romántico. Gómez de Avellaneda, sin embargo, reviste a Flora con estos dos atributos. También encontramos muchas referencias al carácter insociable de Flora. Sobre este punto, al principio de la obra Tomasa dice: «Bien

sabes cuál es su genio / Y cómo huye de las gentes» (1.I.197-198). La misma Flora reconoce en varios momentos que la gente le aburre y que prefiere estar sola. Este rasgo que la autora atribuye a Flora, la misantropía, es otra de las características propias del héroe romántico (Sánchez García, 2018).

Uno de los aspectos más interesantes de esta obra es la opinión que Luis expresa en varios momentos sobre Flora: toda la franqueza, el descaro y atrevimiento que ella muestra, ese comportamiento tan opuesto a lo que se espera de una mujer de la época es para Luis una muestra de la pureza de espíritu de Flora, de su inocencia y su candor, tal como le expresa al Conde: «Usted llama insensatez, / Al candor, a la inocencia, / Que más me encantan en Flora / Que su angélica belleza» (3.VII.2385-2389). Da la impresión de que la autora trata de guiar al público, mostrarle cómo deben mirar a la protagonista: si a Luis, que ama a Flora, no solo no le sorprende su comportamiento, sino que lo admira, quién es el público para juzgarla. Gómez de Avellaneda hace que el público se identifique con Luis y, por ende, que vea a Flora a través de los ojos de este.

La misantropía es también una de las características fundamentales del personaje de Inés. De ella dice el Conde que nunca quiso ir a Madrid, donde vivía el Barón, su padre, y que parece que ama vivir solitaria (1.III.330-333). Luis lo corrobora, afirmando que «En Valencia, en donde mora / Por lo común, pocos son / Los que la han visto» (1.III.334-336). Ella misma afirma que le apena «Ver gentes y escuchar ruido» (1.XI.962). El personaje de Inés está envuelto en misterio: intuimos que algo oscuro le ocurrió en su pasado, y que ese acontecimiento nubla su presente. Inés se muestra como un personaje atormentado, un alma herida que sufre de una profunda tristeza cuya causa no puede identificar. No espera nada de la vida, y desde muy joven solo desea huir de todo y de todos. La misma Inés afirma que en su juventud nunca mantuvo relaciones amorosas (1.X.918-921), y Beatriz, su nodriza, revela que el deseo de Inés era hacerse monja (1.X.946). El misterio, el dolor, la tristeza y la desesperanza son, al igual que la misantropía, características propias de héroe romántico, encarnadas en esta obra en los dos personajes femeninos principales.

La supuesta locura de los personajes es uno de los temas que aporta comicidad a la obra. La primera sospecha recae sobre Inés, sobre la que corren rumores en Valencia, rumores que han llegado a oídos de Luis, su prometido. Este se lo cuenta al Conde, su tío, quien posteriormente se lo cuenta al Barón. Resulta interesante que, pese a que nadie en Valencia conozca personalmente a Inés, se haya corrido el rumor de su supuesta locura. Quizá es un reflejo de lo que la sociedad de la época esperaba de una mujer de la posición de Inés, expectativas que el personaje no ha cumplido. De ella dice Tomasa que en su juventud era muy hermosa (1.I.82-83), y una mujer hermosa de su edad ya debería estar casada, no encerrada en su casa.

El Conde, que en la obra dice tener 40 años, también tiene un pasado turbulento, aunque en su caso, él mismo se considera la causa de su desgracia, puesto que afirma haber dedicado su juventud tan solo al placer, lo que ha amargado su vida presente (1.III.408-417).

El matrimonio compuesto por Tomasa y Juan, los jardineros, tampoco parece ajustarse a los roles de género de la época, aunque su condición de criados suaviza el contraste. Juan se ajusta al estereotipo del criado del teatro barroco, recayendo en él parte de la comicidad de la obra: siempre trata de expresarse con palabras muy rebuscadas que no entiende y se da más importancia de la que tiene. Cuando Tomasa se refiere a su marido, lo hace en términos poco halagüeños. De él dice que es un hombre apocado, obstinado, necio, indiscreto, inocentón, bruto y manirroto. Por su parte, Juan dice de ella que tiene

mal genio, que es vengativa y que lo tiene esclavizado, que es un mal bicho y que le pega. Además, agrega que ella es estéril.

Con base en este análisis, podemos afirmar que, en mayor o menor medida, los personajes principales de *La hija de las flores* no se ciñen al canon establecido por la sociedad española de mediados del siglo XIX. Especialmente los dos personajes femeninos principales, Flora e Inés, a los que la autora dota de características propias del héroe romántico. Puesto que sabemos que el modelo social era patriarcal, debemos deducir que la divergencia muestra el desacuerdo de Gómez de Avellaneda con dicho modelo. En el próximo apartado, trataremos de aportar un poco más de luz sobre este punto, vinculando los temas que aparecen en *La hija de las flores* con el pensamiento de la autora, recogido en el epistolario que esta envió a Ignacio de Cepeda y Alcalde entre 1839 y 1854.

5. Gómez de Avellaneda en *La hija de las flores*

Entre 1839 y 1854, Gertrudis Gómez de Avellaneda, o Tula, como era conocida en la intimidad, mantiene una relación irregular e intermitente, ora sentimental, ora amistosa, con Ignacio de Cepeda y Alcalde, relación que queda reflejada en las cartas que ella le envió durante todos estos años y que él, contrariando los deseos explícitos de la autora, conservó hasta su muerte, en 1906. Posteriormente, su viuda, María de Córdova y Govantes, siguiendo los deseos de su difunto esposo, encarga su publicación a Lorenzo Cruz de Fuentes. Se trata de una pequeña edición de 300 ejemplares no destinados a la venta, que aparece en 1907 con el título *La Avellaneda.- Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa hasta ahora inéditas, con un prólogo y una necrológica de Lorenzo Cruz de Fuentes*. El texto consta de un prólogo del editor, un cuadernillo autobiográfico, 40 cartas, y una necrología de Cepeda escrita por Cruz de Fuentes. En 1914, se reimprime en una segunda edición venal revisada y aumentada, añadiendo 13 nuevas cartas, numerosas notas y algunos documentos biográficos. El título que aparece en la portada de esta segunda edición es *La Avellaneda (Autobiografía y cartas)*, aunque en la portada interior aparece registrado el título *Autobiografía y cartas (hasta ahora inéditas) de la ilustre poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda, con un prólogo y una necrología por don Lorenzo Cruz de Fuentes*. En estas dos ediciones, Cruz de Fuentes se toma ciertas libertades que alteran los textos originales, como las decisiones que toma en cuanto al orden de colocación de las cartas (muchas de ellas carecían de fecha) o la no incorporación de las cartas de Cepeda. También corrige el estilo de la autora, altera el sentido de algunas frases o censura otras, y ejerce una manipulación explícita a través de las numerosas notas que acompañan los textos (Ezama Gil, 2009; Pagés-Rangel, 1997; Ramos Cobano, 2021; Volek, 2004). Las múltiples publicaciones de este epistolario realizadas posteriormente toman como fuente las ediciones de Cruz de Fuentes, sin dar cuenta de las cartas originales.

Más recientemente, un exhaustivo trabajo de Ramos Cobano (2021) nos ha permitido acceder a las cartas originales, no censuradas, que se conservan de la correspondencia que Gertrudis Gómez de Avellaneda e Ignacio de Cepeda intercambiaron durante su relación. Las 73 cartas que aparecen en esta edición se enviaron entre los años 1839 y 1854. De ellas, 55 pertenecen a la pluma de Avellaneda, y 18, a la de Cepeda. A través de estas cartas no solo podemos conocer los altibajos por los que atravesó su relación, sino que, ante todo, es una ventana abierta al alma de la autora, que escribe con mucha franqueza

sobre su vida pasada y presente, sus relaciones, su familia y amistades y sobre sus más íntimos deseos y miedos. En estas cartas, la autora habla de su carácter, de sus sueños, de sus éxitos y sus fracasos. No son textos escritos para publicarse, lo que convierte este material en una fuente extraordinaria para conocer a la mujer que se esconde tras la autora, puesto que tal y como expresa Durán, «[...] la confesión es posible si, y sólo si, se lleva a cabo en un ámbito privado; es la condición epistolar la que permite la divulgación de la intimidad» (1994, p. 467).

En los siguientes subapartados examinaremos los temas que aparecen en *La hija de las flores*, vinculándolos con las experiencias, ideas y pensamientos que exterioriza en su epistolario, para tratar de dilucidar los motivos que llevaron a la autora a crear un personaje femenino tan poco ajustado al contexto social de la época y entender por qué el personaje de Flora resultó en su momento tan poco creíble para la crítica y el público. En este trabajo emplearemos la recopilación realizada por Ramos Cobano (2021) y citaremos las cartas de acuerdo con la numeración asignada en dicha edición, haciendo constar, en las citas textuales, el número de página correspondiente, pero omitiendo el nombre de la autora y el año de edición, con el objeto de agilizar la lectura.

5.1 Matrimonio concertado

El matrimonio concertado es un tema recurrente tanto en la literatura del s. XVIII como del Romanticismo, y también aparece en muchas de las obras de la autora, y casi siempre con una mirada de desaprobación. En el segundo acto, Inés reprocha a Luis que este se pliegue al deseo de su tío de casarle, criticando explícitamente el matrimonio concertado con estas palabras: «Confieso que no concibo / Que en un negocio tan grave / Como es casarse, sumiso / Al gusto de otro, se plegue / Usted, y acepte unos grillos / Que hartos le han de pesar» (3.VII.1708-1713). Esta declaración coincide con lo que la autora escribe en la carta 3, aquella que Cruz de Fuentes denominó *Autobiografía* en sus dos ediciones. En esta carta, redactada entre el 23 y el 27 de julio de 1839, refiriéndose al matrimonio de sus padres, la autora dice que su madre no fue dichosa «[...] acaso porque no puede haber dicha en una unión forzosa» (p. 79). Sabemos que Gómez de Avellaneda, que en aquel momento tenía 25 años, ya había huido de dos matrimonios concertados por su familia: el primero concertado por su abuelo, en Cuba, cuando tan solo tenía 13 años; y el segundo, ya en España, por su tío Felipe. En las dos ocasiones tuvo que hacer frente al escándalo social que su decisión causó, y también a pérdidas económicas y familiares.

5.2 Misanropía

La autora comparte este rasgo con las dos protagonistas femeninas, Inés y Flora, y así lo expresa en varias ocasiones en su epistolario. En la citada carta 3, por ejemplo, relata que cuando era una jovencita «Mamá nos reñía algunas veces de que, siendo ya grandecitas, descuidásemos tanto nuestros adornos, y huyésemos de la sociedad como salvajes» (p. 81). Tiempo después, en la carta 60, le confiesa a su amante que «La sociedad me hastía: por un sentimiento de religión lucho contra el desprecio que me inspiran los hombres, pero no puedo estimarlos» (p. 168). Al igual que Inés, la autora siente deseos de retirarse a un convento, tal como expresa en la carta 73, e incluso pasa un tiempo en uno tras la muerte de su primer marido, en 1846.

5.3 Tibieza de carácter

En el segundo acto, en un aparte, el Barón afirma que «[...] el sexo flaco / Lo único que no perdona / Es la tibieza [...]» (2.III.1328-1330). Con esta declaración, Gómez de Avellaneda reproduce lo que en tantas ocasiones ella misma le escribiera (y reprochara) a Cepeda. En la citada carta 3, escribe:

¿Dónde existe el hombre que pueda llenar los votos de esta sensibilidad, tan fogosa como delicada? ¡En vano lo he buscado nueve años! ¡En vano! ¡He encontrado hombres! Hombres, todos parecidos entre sí: ninguno ante el cual pudiera yo postrarme con respeto y decirle con entusiasmo: «tú serás mi Dios sobre la tierra, tú el dueño absoluto de esta alma apasionada» (p. 83).

Posteriormente, en la carta 23, le escribe a Cepeda: «¿Sabes que a veces me pregunto a mí misma por qué he de querer a un hombre tan poco complaciente, tan poco asiduo, tan poco apasionado como tú?» (p. 127). Y en la carta 63, ante la indecisión de Cepeda, la autora le escribe: «Haz tú de este amor lo que quieras [...] que yo siempre quedaré contenta con tal que, ya me hagas tu amiga, ya tu amante, sepas comprender que soy exclusivista y exigente y que no tolero nada a medias» (p. 175). Esta misma entrega es la que Flora le exige a Luis en su segundo encuentro, cuando le dice: «Que más no te he de creer, / Si aquí no logras probarnos / Que no hay para ti deber / Que primero deba ser / Que el de acogernos y amarnos» (3.III.1602-1606). El carácter indeciso y pasivo de Luis nos recuerda al de Cepeda, y tanto Flora como la autora se muestran frustradas y hasta perplejas ante la actitud de sus amantes. La autora, en la carta 65, le escribe a Cepeda:

Yo no soy ni monja, ni casada; tú no eres tampoco esclavo de ningún juramento que te haga un crimen del amor; por consiguiente, amando y siendo amado, yo no concibo que nadie pueda huir, a menos que el objeto que ama no sea tan indigno que a toda costa quiera salvarse de sus redes (p. 178).

Poco después, en la carta 66, al igual que hace Flora, le plantea a su amante un ultimátum: «Te he dicho que si te vas, todo queda roto, todo queda concluido entre nosotros de una manera absoluta, y en esto mi resolución es irrevocable porque es necesaria» (p. 179). Años antes, en la carta 27, ante la sospecha de que su amante, Cepeda, se sienta obligado a contraer matrimonio con otra mujer, le propone, al igual que hace Flora con Luis, huir. Aunque en el caso de la autora, la huida implica la muerte:

Muramos ambos, vida mía, y vamos a buscar juntos, delante de Dios, esa felicidad que no pudimos conseguir en la tierra. [...] esta mujer, que tú crees acaso alegre y ansiosa de diversiones, estaría pronta, a una palabra tuya, a dejarlo todo y a morir contigo, si tú le decías: ¡Yo soy desgraciado y quiero morir! (p. 132).

Resulta interesante observar la analogía que se establece en muchos aspectos entre el personaje, Luis, y el amante, Cepeda; y cómo coinciden las reacciones de Flora y Gómez de Avellaneda ante la falta de arrojo de sus amados.

5.4 Pureza de espíritu

El personaje de Flora queda caracterizado en la obra como un espíritu libre, puro, elevado, inocente, y así lo ven el resto de los personajes y, a tenor de las críticas teatrales, el público. Gómez de Avellaneda, en sus cartas a Cepeda, hace varias referencias a esta pureza de espíritu, a cómo ella la entiende y experimenta. Es un nuevo concepto de pureza, muy diferente al que impera en la sociedad de su tiempo. Un concepto que tiene como base la franqueza, la libre expresión de los sentimientos. En la carta 16, ella trata de explicarle a Cepeda que no solo tiene derecho a sentirse celosa, sino también a expresarlo. Hasta tres veces le dice que no espere de ella un comportamiento sensato o razonable, que ella es como es «[...] como Dios me ha hecho y no como yo quisiera ser» (p. 118), y justifica su franqueza con base en su pureza de espíritu: «Yo no estaría tranquila si no le dijese a usted que no me ha comprendido, y que yo sería despreciable a mis propios ojos si la pureza de mi corazón no justificase la demasiada franqueza que con usted me permito» (p. 120).

En cartas posteriores, sigue recalcando la idea de que no es como las demás mujeres, refiriéndose a sí misma como «alma pura y apasionada» (carta 18, p. 121) o «[...] la franca india, la semisalvaje que no sabrá jamás ser coqueta ni aún ser cauta» (carta 62, p. 173). En varias ocasiones hace referencia a su franqueza, que sabe puede ser contraproducente: «Seré franca hasta el exceso contigo, aunque mi franqueza me haga culpable a tus ojos» (carta 21, p. 124). Sin embargo, no siente que esta pureza de espíritu, esa franqueza, la convierta en un ser superior, tal como expresa en la carta 58:

Impetuosa y sincera, puedo parecer inconsecuente, pero lo que hallarás siempre en el fondo es verdad. [...] Sé que hay en mí mucho bueno y mucho malo; que todo el que me conozca debe forzosamente estimarme como yo me estimo, y no más ni menos. Estimarme no como a ser perfecto, no lo soy ni quiero parecerlo, pero sí como alma elevada, incapaz de bajezas; capaz de extravíos y de grandes virtudes (p. 164).

Y pese a todo, en la carta 3, se permite darle un consejo a Cepeda sobre cómo vivir su vida: «Créame usted: para ser dichoso, modere la elevación de su alma y procure nivelar su existencia a la sociedad en que debe vivir» (p. 99), consejo que ella parece no poder aplicar a su relación con él.

Conclusión

Este trabajo profundiza en el análisis de *La hija de las flores* de Gertrudis Gómez de Avellaneda. A través del estudio de los personajes, se ha desvelado cómo la autora desafía las convenciones de género arraigadas en la sociedad del siglo XIX, otorgando a sus protagonistas características y roles que contradicen las normas patriarcales de la época. En particular, destaca el contraste entre Flora, la protagonista, quien encarna la independencia y la audacia, y los personajes masculinos, quienes exhiben pasividad e indecisión. Flora comparte con Inés, otro personaje femenino central, rasgos propios de los héroes románticos, desafiando así la imagen tradicional de la mujer en la sociedad decimonónica. En el trabajo también se ha establecido un vínculo entre la obra y el epistolario que la autora dirige a Ignacio de Cepeda. Estas cartas revelan a una Gertrudis Gómez de Avellaneda apasionada y sincera, en busca de relaciones auténticas en un

contexto social marcado por convenciones rígidas. Se han identificado temas recurrentes, como el matrimonio concertado, la misantropía, la tibieza de carácter y la pureza de espíritu, que se reflejan tanto en las cartas como en la obra analizada. Gómez de Avellaneda presenta un personaje principal, Flora, que por sus circunstancias permanece totalmente ajeno a las convenciones sociales, y que tan solo se rige por sus pensamientos y emociones, encarnando así la libertad y la pureza en su sentido más absoluto. Y ese desconocimiento lo convierte en un ser superior, evolucionado, con el que la autora parece querer mostrarnos la posibilidad de un nuevo paradigma. En última instancia, *La hija de las flores* se puede interpretar como una expresión artística de las experiencias, deseos y pensamientos de Gómez de Avellaneda, donde los personajes femeninos, especialmente Flora, sirven como vehículo para explorar temas y emociones que fueron relevantes en su propia vida.

Referencias bibliográficas

- Alas «Clarín», L. (27 de junio de 1879). Cartas de un estudiante. Las literatas. *La Unión*.
- Belmonte Rives, P. (2017). *Sobre la situación de las mujeres en España (1800-1930). Un ejercicio de microhistoria* [Tesis doctoral, Universidad Miguel Hernández]. <https://hdl.handle.net/11000/4548>
- Blanco, A. (1998). Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo. En M. Díaz Diocaretz e I. M. Zavala Zapata (Coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (Vol. 5, pp. 9-38). Anthropos.
- Cotarelo y Mori, E. (1930). *La Avellaneda y sus obras. Ensayo biográfico y crítico*. Tipografía de Archivos.
- Crónica de teatros (22 de octubre de 1852). *El Clamor Público*.
- Díaz de Escobar, N. y Lasso de Vega, F. (1924). *Historia del teatro español. Comediantes-Escritores-Curiosidades escénicas*. Montaner y Simón.
- Durán, F. (1994). La autobiografía romántica de Gertrudis Gómez de Avellaneda y la literatura de confesión en España. En C. Canterla (Coord.), *La mujer en los siglos XVIII y XIX. VII encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la modernidad* (pp. 459-468). Universidad de Cádiz.
- Ezama Gil, A. (2009). Gertrudis Gómez de Avellaneda: Un siglo de manipulación e invención en torno a su autobiografía (1907-2007). *Decimonónica*, 6(2), 1-24.
- Ferrer del Río, A. (1846). *Galería de la literatura española*. Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado.
- Folletín. (1852, 24 de octubre). Revista de teatros. *El Diario Español*.
- Gómez de Avellaneda, G. (1907). *La Avellaneda: Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa hasta ahora inéditas. Con un prólogo y una necrológica de Lorenzo Cruz de Fuentes*. Imprenta y papelería de Miguel Mora y compañía.
- Gómez de Avellaneda, G. (1914). *La Avellaneda (Autobiografía y cartas)*. Imprenta Helénica.
- Gómez de Avellaneda, G. (2000). *Baltasar / La hija de las flores* (Ed. M. Prado Mas). Asociación de directores de escena de España. (Trabajo original publicado en 1852.)
- Mayoral, M. (2002). El canon de la violeta. Normas y límites en la elaboración del canon de la literatura femenina. En L. F. Díaz et al. (Eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX* (pp. 261-266). Universidad de Barcelona.
- Menéndez Pelayo, M. (1911). *Historia de la poesía hispano-americana* (Tomo 1). Librería General de Victoriano Suárez.

- Miller, B. (1983). Gertrude the Great: Avellaneda, Nineteenth-Century Feminist. En B. Miller (Ed.), *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols* (pp. 201-214). University of California Press.
- Págés-Rangel, R. (1997). *Del dominio público: itinerarios de la carta privada*. Brill.
- Pastor, B. (2002). *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*. Universidad de Alicante.
- Pérez de Acebedo, L. (29 de marzo de 1851). Poesías de las Excma. Señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda de Sabater. *La Ilustración*.
- Prado Mas, M. (2001). *El teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda* [Tesis doctoral, Universidad Complutense]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/54958>
- Ramos Cobano, C. (2021). *Pasiones epistolares. La correspondencia amorosa entre la Avellaneda e Ignacio de Cepeda*. Comares.
- Sánchez García, R. (2018). El héroe romántico y el mártir de la libertad: los mitos de la revolución en la España del siglo XIX. *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, 13, 45-66.
- Segura Graíño, C. (2001). Las fuentes literarias en la Historia de las Mujeres. En C. Segura Graíño (Coord.), *Feminismo y misoginia en la literatura española: Fuentes literarias para la historia de las mujeres* (pp. 13-8). Narcea.
- Simón Palmer, M. C. (1986). La mujer y la literatura en la España del siglo XIX. *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, 591-596.
- Simón Palmer, M. C. (2015). Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda (1980-2014). *Rassegna iberistica*, 38(104), 325-340.
- Volek, E. (2004). Introducción. En E. Volek (Ed.), *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Tu amante ultrajada no puede ser tu amiga. Cartas de amor. Novela epistolar* (pp. 9-47). Fundamentos.
- Zorrilla, J. (1943). *Obras completas* (Ed. N. Alonso Cortés). Librería Santarén.

Perfil de la autora

Gisele Fernández Lázaro es profesora titular del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Estudios Extranjeros de Kioto, Japón. Es licenciada en Artes Escénicas por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) y máster en Enseñanza del Español como Segunda Lengua por la UNED. Cofundadora y editora de Liberas Press, editorial independiente enfocada en la divulgación científica, se especializa en Didáctica de Lenguas Extranjeras y Estudios Teatrales.

Title

La hija de las flores by Gertrudis Gómez de Avellaneda: gender dynamics and the connection with her epistolary

Abstract

Female playwright and poet Gómez de Avellaneda, one of the most important figures in Hispanic American Romanticism, is known for creating unconventional female characters during her career: women who defy their destiny and strive to achieve their goals. One of her biggest theater successes was the premiere of ‘La hija de las flores’ in 1852. However, both the audience and critics pointed out that the weakest point of this play was the lack of credibility in the main character, Flora, considered to be too naive and idealized. With the aim of clarifying the reasons that led the playwright to create such an ‘exaggeratedly candid’ character, this paper analyzes the characteristics and circumstances of the different characters. It also examines the themes that appear in ‘La hija de las flores,’ linking them to the experiences, thoughts, and convictions that the

playwright reveals in the letters she sent to her friend/lover Ignacio de Cepeda y Alcalde between 1839 and 1854. The results of the analysis point to a deliberate self-expression of the playwright's ideas through the protagonist, which were excessively transgressive to be understood in her time.

Keywords

Gómez de Avellaneda, *La hija de las flores*, gender dynamics, epistolary collection

タイトル

ヘルトルディス・ゴメス・デ・アベジャネーダの『花の娘』。ジェンダー・ダイナミクスと彼女の書簡集との関連性

要旨

女流劇作家のゴメス・デ・アベジャネーダはヒスパニック系アメリカのロマン主義において、最も重要な人物の一人である。彼女の時代にはあまり存在しなかった、運命に逆らい目標を達成するために戦う女性たちを創作することで知られている。代表作の一つに、1852年初演の演劇 *La hija de las flores*（花の娘）がある。しかしながら、観客も、評論家も、この演劇の最も弱い点は主人公フローラがあまりにも無邪気で理想化されすぎていて、現実味がないことだと指摘した。本稿では、彼女が「あまりにも純真な」主人公を創作するに至った理由を解明することを目的とし、他の登場人物の特徴や境遇を分析する。また、1839年から1854年にかけてアベジャネーダが友人であり愛人であったイグナシオ・デ・セペダ・イ・アルカルデに送った手紙で明かしている彼女の経験、思考、信念を関連づけながら、*La hija de las flores*（花の娘）で扱われるテーマも分析する。分析の結果、主人公を通して作家が意図的に自分の思想を自己表現しており、それが当時の人々に理解されるにはあまりにも過激であったことがわかった。

キーワード

ゴメス・デ・アベジャネーダ、*La hija de las flores*、ジェンダー・ダイナミクス、書簡集