

# La esposa dominante en tres cuentos de Clarín: un arquetipo de mujer que amenaza la paz masculina

Marta Jiménez Gómez\*

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

## Resumen:

Este artículo estudia el arquetipo de la esposa dominante en tres protagonistas clarinianas: doña Ninfa —*Los bañistas (cuadros al fresco)*—, doña Paz —*Novela realista*— y doña Quirotecas —*Los sábados de doña Quirotecas (cuadros de la anarquía de las letras)*—. Además de dominar en el hogar, Clarín retrata en ellas a la mujer de gran fortaleza física y, en algún caso, a la fémica trabajadora y erudita despreocupada de la maternidad. El objeto es analizar cómo, a través de este estereotipo, se perfila a la «nueva Eva»: la fémica que, en la segunda mitad del XIX, fue reivindicando paulatinamente su propia identidad al rebelarse contra el discurso de la domesticidad (ideal del *ángel del hogar*), constituyendo, así, una amenaza para el hombre y, en último extremo, para el «correcto» funcionamiento social.

## Palabras clave:

Esposa dominante, amenaza, *ángel del hogar*, «nueva Eva», identidad femenina.

## The dominant wife in three Clarín's tales: an archetype of woman which threatens the male peace

## Abstract:

This article examines the archetype of the dominant wife in three Clarín's heroines: doña Ninfa —*Los bañistas (cuadros al fresco)*—, doña Paz —*Novela realista*— and doña Quirotecas —*Los sábados de doña Quirotecas (cuadros de la anarquía de las letras)*—. Clarín portrays not only the dominant woman at home, but also the physically strong female and the hardworking and erudite woman, who doesn't worry about being mother. Our purpose is to study how Clarín represents the «new Eve» through this stereotype: female who was claiming her own identity in the second half of the nineteenth century by rebelling against the speech of domesticity (ideal of *ángel del hogar*). So she became a threat to man and the «right» social functioning, ultimately.

## Key Words:

Dominant wife, threat, *ángel del hogar*, «new Eve», female identity.

## 1. INTRODUCCIÓN

El arquetipo de la esposa dominante arranca en la literatura medieval donde podemos ver el tema de «la educación y el sometimiento de la mujer rebelde al iniciarse la vida conyugal», especialmente interesante resulta, a este respecto, el ejemplo XXXV de *El Conde Lucanor* (obra redactada entre 1325 y 1335 por el infante don Juan Manuel). En «El mancebo que casó con una mujer brava» nos encontramos a la mujer que «debe ser corregida severamente desde el inicio para así evitar a su marido daños irreparables». Para modificar su conducta, la misma noche de bodas el mancebo se vale del terror para someter a la novia, tanto es así que la educación que recibe la fémica de este cuento «tiene un grado de coacción mental y una

violencia física escalofriantes» que no admite réplica alguna por parte de ella. Así pues, con un enfoque misógino tal y como estudió M<sup>a</sup> Cruz Muriel Tapia en su obra *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, don Juan Manuel alcanzará el objetivo que persigue en este ejemplo al tratar el estereotipo de la mujer brava, esto es, que «la mujer sepa quién manda, obedezca, sea fiel, cumpla sus cometidos domésticos y sea la garante y depositaria de la paz conyugal». <sup>1</sup> Caracterización que, sin embargo, no vamos a observar en las esposas dominantes de la narrativa breve clariniana, ya que —a diferencia del ejemplo XXXV— van a perfilarse como graves amenazas para los cimientos ideológicos, sociales y culturales de la España «tradicional», al mostrarse a mujeres que hacen de la autoridad marital eficaces armas con las

Recibido: 6-VII-2015. Aceptado: 9-XII-2015.

\* Licenciada en Filología Hispánica y estudiante de doctorado. Dirección para correspondencia: marji-78@hotmail.com

<sup>1</sup> ZAVALA, I. M., *Breve historia feminista de la literatura española. II. La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Barcelona, 1995, p. 63.

que dominar al sexo masculino y reivindicar, así, su propia identidad. A través de los retratos femeninos perfilados en tres de sus cuentos—*Los bañistas (cuadros al fresco)*, *Novela realista* y *Los sábados de doña Quirotecas (cuadros de la anarquía de las letras)*—, Clarín contribuye, gracias a su capacidad de análisis e interpretación, al debate abierto en una España enfrentada a la necesidad de redefinir la subjetividad femenina. Porque si bien sus protagonistas responden a un estereotipo literario recibido de la tradición, el tono irónico que enmarca sus cuentos así como las peculiaridades que adquiere dicho arquetipo en sus manos, contribuyen a perfilar, con humor, la crisis que atravesaba la sociedad decimonónica.

El autor zamorano contribuye a la polémica surgida en su tiempo entre los reformistas (feministas, anarquistas, socialistas,...), partidarios de redefinir la identidad femenina; y los tradicionalistas, defensores de una educación para la mujer sustentada en los principios que conformaban al *ángel del hogar*: el recato, la honestidad y el buen hacer de toda esposa y madre —patrón de comportamiento femenino que se consagró en principio fundamental de la sociedad burguesa—. Se reservaba, así, para la mujer la esfera privada y, por tanto, la transmisión de los valores morales como esposa y madre.

La polémica surgió en toda Europa tras los cambios sociales y económicos acontecidos a finales de la centuria dieciochesca. Ciertamente, la Revolución industrial y el avance del capitalismo conllevaron la salida de la mujer del ámbito doméstico y su entrada en el mercado laboral. Esta novedosa presencia en la esfera pública, y la conciencia que —respecto al hombre— las féminas fueron tomando sobre su situación de sumisión y dependencia, pusieron en entredicho los valores morales establecidos y, consecuentemente, el discurso patriarcal en que estos valores se sustentaban. A este respecto, resulta interesante aludir a la obra de Susana Gil-Albarellos y Mercedes Rodríguez Pequeño, *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, una compilación

de trabajos escritos desde una perspectiva filológica que nos acerca a la vida de las mujeres de la España de la época, concretamente al papel que desempeñaron en los cambios que paulatinamente se vinieron produciendo en nuestro país. No obstante, cabe señalar que «los cambios no fueron producto de un programa explícito de mejora de la situación de las mujeres [...] defendido y aplicado por los ilustrados en sus proyectos y acciones de gobierno», sino que estuvieron «más bien propiciados por una combinación compleja entre la dinámica socioeconómica y cultural [...] y las transformaciones ideológicas [...]». Especialmente importantes fueron las estrategias que las propias mujeres adoptaron, quienes (según su condición social y sus circunstancias) «aprovecharon sus recursos a su alcance: la lectura, la escritura y el estudio, el protagonismo en un ámbito doméstico redefinido o la participación en los espacios de sociabilidad».<sup>2</sup> Realidad que, como veremos, se deja sentir en los cuentos de Clarín a través de las tres esposas burguesas que centran este artículo, quienes no se van a ajustar al papel que la sociedad española destinaba para las mujeres.

Desempeñar el papel de esposa, y posteriormente el de madre, resulta primordial para la mujer del siglo XIX. El matrimonio —crisol de la familia— es, en su trayectoria vital, la deseada meta tras la búsqueda del hombre que le proporcione, gracias a su posición, estabilidad social y, sobre todo, económica. Por ello la mujer es educada, desde niña, para convertirse en la perfecta compañera sentimental del hombre y cumplir sus funciones de abnegada ama de casa y educadora moral de sus hijos. No extraña, pues, que en la narrativa realista—que pretende representar la realidad social— aparezca, recurrentemente, la mujer en su papel de esposa y madre.

La mujer casada se materializa, no obstante, en diferentes arquetipos literarios: las perfectas casadas, mujeres sumisas, recatadas, sacrificadas y laboriosas que toman su modelo de *La perfecta casada* de Fray Luis de León<sup>3</sup> y que se amoldan al patrón del *ángel del hogar*;<sup>4</sup> las

<sup>2</sup> GIL-ALBARELLOS, S. y RODRÍGUEZ, M. (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Junta de Castilla y León, 2006, p. 288.

<sup>3</sup> La «esposa ideal de la Contrarreforma» que el escritor y religioso agustino retrata en 1583 va a «evolucionar[r] hasta llegar a ser [la] imagen de ángel y reina del hogar en el siglo XIX» (Vid ALDARACA, B. A., *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, 1992, p. 27). Sobre todo, «las aportaciones que hace [el escritor renacentista] en torno a la educación de la mujer», relegándola a la esfera privada, van a estar vigentes en la época (Vid NARGANES, J. C., «La educación de la mujer en el siglo XIX», *Clave XXI*, 5 (2010), p. 2). Así aparece retratada, en principio, la esposa de don Autónomo Parcerisa en el relato de Clarín *La perfecta casada*: ella es la abnegada ama de casa que se encarga de los hijos y del hogar, mientras su marido es un hombre de negocios. No obstante, este cuento es «una sátira del «mito de la mujer de su casa» haciendo perecer al varón víctima de los excesos de virtud de su esposa» (SOCÍAS, M., «Otras heroínas de la narrativa del XIX. La mujer en los cuentos de Clarín», GARCÍA, P. y PÉREZ, I. (eds.), *Congreso internacional Leopoldo Alas Clarín en su centenario (1901-2001): Espejo de una época*, Guadalajara, 2002, p. 4). Ciertamente, tal es la perfección de ella, que, calificándola de «pluscuamperfecta», su marido llega a aborrecerla; de modo que, decidido a «no aguantarla» más, opta por suicidarse (ALAS, L. Clarín, *La perfecta casada*, CAUDET, F. (ed.), *Narrativa completa I. Cuentos*, Madrid, 2010d, pp. 732-733).

<sup>4</sup> La sumisión que defiende este patrón, y que asumen las féminas que se amoldan a él, las puede llevar, incluso, a padecer la violencia doméstica. Entre ellas se incluyen las numerosas esposas maltratadas de Emilia Pardo Bazán, mujeres aterradas ante las amenazas del marido, que bien permanecen siempre subyugadas, o bien logran finalmente zafarse del maltrato y el sometimiento que padecen. Así, por una parte, tenemos a Cunchiña (*Contra treta*) y, por otra, a Martina (*Los huevos arrefaldados*). A Cunchiña, perseguida siempre por las amenazas explícitas de su marido (su legítimo dueño), no le queda más remedio que seducir a un indiano (antiguo vecino de la aldea donde vive), facilitando, así, los propósitos de su esposo —quien desea apoderarse de su dinero y escapar a América—. Caso distinto es el de Martina, cuyo esposo se convierte en un hombre manso a raíz de la paliza que le propinan dos «santos» venidos del cielo. Estos dos cuentos son solo dos ejemplos en los que Emilia Pardo Bazán trata la violencia doméstica, sin duda un tema predominante en los cuentos de la autora gallega, pues, como escritora reivindicativa, denuncia la dura realidad de la mujer española del siglo XIX.

adúlteras o mujeres insatisfechas, imperfectas casadas que aunque —inicialmente— se puedan presentar como modélicas esposas, finalmente no lo serán;<sup>5</sup> o, por último, las esposas dominantes, que pueden derivar o no en la figura de la adúltera.<sup>6</sup>

## 2. LA ESPOSA DOMINANTE

El estereotipo de la esposa dominante suele aparecer en la literatura como una mujer tirana que no ama a su marido y que hace de él un calzonazos, al que maltrata psicológica y/o físicamente, anulando su voluntad y atentado, así, contra su estatus de *pater familias*. Las protagonistas clarinianas que se perfilan a través de él son doña Ninfa—*Los bañistas (cuadros al fresco)*—, doña Paz—*Novela realista*—y doña Quirotecas—*Los sábados de doña Quirotecas (cuadros de la anarquía de las letras)*—; tres féminas de clase burguesa que, efectivamente, se erigen en tiranas del hogar y se convierten en un elemento destabilizador de la paz conyugal, haciendo de la vida de sus maridos un auténtico infierno. Pero, además de alzarse naturalmente con el mando del hogar, infringen la imagen del *ángel del hogar* de distintas formas: ya sea quebrantando el canon de belleza femenino, despreocupándose de la maternidad, pensando en poner fin a sus matrimonios o bien mostrándose intelectualmente superiores a sus hombres.

A este respecto, nos topamos con mujeres hombrunas, robustas y de gran fortaleza física, quienes durante el matrimonio experimentan un notable aumento de peso mientras sus maridos sufren, simultáneamente, un enflaquecimiento. De modo que el autor zamorano se sirve, para subvertirlo, del canon de belleza femenino de finales del siglo XIX. En este sentido, invierte el «ideal de la tísica sublime», la imagen de la fémina de apariencia débil, frágil, lánguida y enfermiza próxima a la muerte,<sup>7</sup> así como el «principio de transferencia vital», según el cual durante el matrimonio la esposa transfería «la esencia de su bienestar [...] al compañero elegido para ayudarle a revivificar sus

energías morales»;<sup>8</sup> ambos motivos representaban a la mujer que, subyugada al hombre, aceptaba sacrificarse por él, pues mientras este adquiría una evidente fortaleza física, ella se debilitaba.

Este no es el caso de doña Ninfa—*Los bañistas (cuadros al fresco)*—, ya que en su matrimonio con Telesforo, él se configura como un hombre pusilánime, débil —tanto física como psicológicamente—, acorralado y “dominado por su mitad”, una “mitad infinitamente mayor” que la suya.<sup>9</sup> Y es que, físicamente, doña Ninfa se presenta como una fémina fuerte, enérgica y robusta, que contradice el «ideal de la tísica sublime». En ella no se atisba, pues, esa debilidad física, ideal de belleza característico de la época que se evidenció, en primer lugar, en los sectores sociales más pudientes, donde el «culto a la invalidez», modelo de lo «verdaderamente femenino», arraigaba entre «las mujeres de la clase privilegiada»—las primeras que, evidentemente, seguían las modas—. Incluso la muerte de la esposa, cuando acaecía, era entendida positivamente, ya que era el «último sacrificio del ser de una mujer a los varones para quienes había nacido para servir».<sup>10</sup>

A este respecto, es don Telesforo quien parece, simbólicamente, transferirle su fuerza vital a doña Ninfa, pues «desde que se casó no es sombra sino lámina de lo que era, y sin embargo podía pasar perfectamente por una sombra». Así pues, mientras que ella es «gruesa, muy gruesa», él es «flaco, muy flaco». De hecho, el narrador afirma que si «el tierno esposo dice a veces, por supuesto entre dientes, que Ninfa le chupa la sangre [...] por algo será». Al igual de manifiesto que es el poderío de nuestra protagonista en el terreno físico, va ser su dominio sobre Telesforo en cuanto a caracteres se refiere. El fuerte carácter de doña Ninfa se va hacer patente tras leer el artículo de prensa donde se desvela la identidad de la persona que salvó a su marido de ahogarse cuando tomaba un baño. Revelación que hará que nuestra protagonista se entregue «por completo a su cólera»: «Mañana mismo nos separamos.

<sup>5</sup> Es el caso de Ana Ozores en *La Regenta* (Clarín, 1884, 1885), pues a pesar de que «en Vetusta, decir la Regenta era decir la perfecta casada», ella, finalmente, se consagra como una adúltera (ALAS, L., *Clarín, La Regenta*, BAQUERO, M. (ed.), Madrid, 1984, p. 182). Otro ejemplo lo hallamos en Pilar (*Fantaseando*, Pardo Bazán), reputada ama de casa que, inconscientemente, se rebela contra este papel al compararse con la cupletista de un espectáculo. Caso aparte es el de Mariquita Valera de Clarín (*La imperfecta casada*, 1893), ejemplo de casada coqueta. Aunque no llega a serle infiel a su marido, la decisión de flirtear con sus antiguos adoradores dibujaría en ella a una potencial adúltera.

<sup>6</sup> Entre las adúlteras, se encuentra Emma Valcárcel (*Su único hijo*, Clarín, 1890), sin duda uno de los más brillantes modelos literarios del arquetipo de esposa dominante en el siglo XIX. Entre las que no cometen adulterio se encuentra Mercedes (*El sombrero de tres picos*, Pedro Antonio de Alarcón, 1874), la Corregidora que «inspira veneración y temor» en su casa. Tanto es así, que, cansada de soportar pacientemente los desvíos del [libertino] marido, «diseña una dramaturgia mediante la que el Corregidor queda desautorizado y ridiculizado en público» (FLORES RUIZ, E. M., *Almas escritas. Retratos literarios de mujeres andaluzas (1849-1927)*, Sevilla, 2005, p. 76). Otro ejemplo es Madama Pimpleas (*La familia a la moda*, María Rosa Gálvez, 1805), la tirana mujer de Canuto, quien se niega a cumplir su papel de obediente esposa. Asimismo, incumple su función de madre al encarnar a la «mujer-monstruo», la mujer “desnaturalizada” que —“absorta en sí misma, sus deseos y su actividad social”— no atiende a sus «tareas maternas» (DÍAZ, A. M., «Viejas ladinas, petimetras finas: (des)obediencia y transgresión en *La familia a la moda* de María Rosa Gálvez», Alicante, 2012, pp. 3-7).

<sup>7</sup> Las obras pictóricas de este periodo nos ofrecen una buena muestra de ello. En ellas se retrata a la mujer como un ser «atrapado por la enfermedad», imagen que podemos ver en *La enferma* (Alfred-Philippe Roll, 1880), *La crisis* (Frank Dicksee, 1891) y *La inválida o Convalecencia* (Carl Larsson, 1899). Así en la obra *En la enfermedad y en la salud* (A. Chevallier Tayler, 1900) muestra a «un marido inclinándose ansiosamente sobre su esposa que, tendida en la cama, con la cabeza pesada como una piedra entre suaves almohadas, lucha contra su enfermedad con todas sus fuerzas» (DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la literatura de fin de siglo*, Valencia, 1986, pp. 29-31).

<sup>8</sup> DIJKSTRA, B., *op. cit.*, 1986, pp. 29-31.

<sup>9</sup> ALAS, L., *Clarín, Los bañistas (cuadros al fresco)*, CAUDET, F. (ed.), *Narrativa completa I. Cuentos*, Madrid, 2010a, p. 86.

<sup>10</sup> DIJKSTRA, B., *op. cit.*, pp. 27-29.

¡Oh, sí, el divorcio! ¿Te sonríes? ¿Te gusta la idea? Ya habrás pensado en unirme a tu bizarra salvadora ¿verdad? Pues te llevas chasco, porque no nos separamos, y te he de martirizar; para algo ha de servirme el estar gruesa».<sup>11</sup> En estas palabras, doña Ninfa manifiesta explícitamente que empleará todas las armas del hombre para dominar a Telesforo: además de vencer en el terreno psíquico (a través de su temperamento), se medirá y se impondrá a él en el terreno físico. Quizás por ello, Telesforo sabe que solo la muerte lo liberará de ella y del tormento que está viviendo, de ahí que, al final del relato, contemple —aunque no sepamos si realmente lo lleva a cabo— su suicidio y el asesinato de su mujer: “—¡Llevamos catorce baños como aquél, al quince Ninfa y Telesforo se irán a pique para siempre—”.<sup>12</sup>

Por otra parte, en ningún momento de la narración se hace mención al hecho de que doña Ninfa tenga hijos ni se atisba en ella deseo alguno de ser madre, lo cual la aleja de la imagen de la perfecta casada—rodeada y alabada por sus hijos—,<sup>13</sup> a la vez que la acerca, según el pensamiento de la época, a la denominada «histeria cacoafectiva».<sup>14</sup> Ciertamente, nuestra protagonista muestra dos de sus síntomas, que ya hemos señalado: su «distanciamiento de la maternidad»<sup>15</sup> y su «rebeldía contra la autoridad marital» —comportamiento, éste último, que va a ser común en todas las esposas dominantes—. Y es que, en definitiva y como venimos viendo, se trata de una mujer que “subvierte el orden patriarcal natural” sometiendo a su marido y “asumiendo la función rectora de la unidad familiar”.<sup>16</sup>

Idéntica situación observamos en la *Novela realista* (1880),<sup>17</sup> concretamente en el matrimonio formado por doña Paz y Restituto, quien irremediamente sufrirá el martirio de la histeria y la tiranía de su esposa. Realidad de la que va a ser testigo su jefe, que se dirige a tomar un baño

a la playa encontrándose, casualmente, con él y doña Paz en el tren. Durante el trayecto, contempla asombrado las «abominaciones» que padece su subalterno, quien, por ejemplo, tiene que «quitarle las botas» a su mujer y «calzarle las zapatillas». Pero será la imagen de la pareja en el agua la que acerque, considerablemente, a ambos a doña Ninfa y don Telesforo. En el mar, podemos observar cómo doña Paz, quien también subvierte el «principio de transferencia vital» y no se amolda al «ideal de la tísica sublime», utiliza su portentoso físico para martirizar a su esposo. Realidad de la que se percata el jefe de Restituto: «¡Ay, la mujer que no se muere con la tisis interesante de la juventud llega a ser fatalmente doña Paz!».<sup>18</sup> Así, además de dominarlo en el terreno psíquico (a través de su temperamento), y al igual que hace doña Ninfa, lo vence también en el terreno físico:

«Allí está don Restituto, con el agua al cuello, aunque sólo le llega a las rodillas; pero su esposa doña Paz está a su lado, mejor sobre sus costillas, y don Restituto, mísero Atlante con 8.000 reales de sueldo, sufre en los hombros la inmensa pesadumbre de su cara mitad. Una mitad leonina. [...] la presencia de doña Paz me turba, [...] contemplando esta cópula canónica y civil que se llama ante el mundo matrimonio, y en el hogar es la explotación del hombre por el histérico. Doña Paz tiene el histérico, última ratio de la machorra.»<sup>19</sup>

En este fragmento se hace referencia a la enfermedad que —como ya indicamos en el caso de doña Ninfa— se pensaba específica del sexo femenino: la histeria, afección habitual propia de aquellas mujeres que manifestaban «actitudes» o «comportamientos de insumisión y de rebeldía contra el corsé doméstico, matrimonial y procreador que se les pretendían imponer». Así, en doña Paz observamos otra de las afecciones histéricas: la «irritabilidad».<sup>20</sup> Su irascibilidad es tan notoria que —como se aprecia en el anterior fragmento— el jefe de Restituto la compara con un

<sup>11</sup> A diferencia de otros países europeos, en España aún el divorcio no estaba legalizado.

<sup>12</sup> ALAS, L. *Clarín*, op. cit., 2010a, pp. 87-89.

<sup>13</sup> Vid el capítulo XVIII, «Levantáronse sus hijos y loáronla, y alabóla también su marido», de *La perfecta casada*.

<sup>14</sup> Durante los siglos XVIII y XIX se estableció una «conexión casi mágica entre histeria y útero, esto es, entre una afección netamente femenina y la propia especificidad orgánico-genital de la mujer». Aunque en principio solo se distinguen dos modalidades de enfermedad, la «verdadera histeria (siempre mental) y la histeria sintomática, provocada por lesiones orgánicas genitales», posteriormente se empezó a considerar la histeria cacoafectiva. Esto es, la histeria en tanto al comportamiento rebelde que manifestaban algunas féminas contra el orden patriarcal, patente, por ejemplo, en la despreocupación por la maternidad. Asimismo, se daba en «aquellas mujeres que [abandonaban] sus deberes matrimoniales y familiares entregadas a visitas sociales, bailes, espectáculos, lecturas peligrosas» (MORENO, A., op. cit., 1994, p. 89). Dos de los primeros autores que consideraron esta última forma de ver la histeria fueron Sánchez Morate en «Cuatro palabras sobre el asiento del histérico y su profilaxis» (*Boletín de Medicina, Cirujía y Farmacia*, 1851) y Federico Rubio y Galí en su obra póstuma, publicada en 1902, *La mujer gaditana: apuntes de economía social* (Vid MORENO, A., «Histeria y control de la mujer en España: una estrategia de la construcción del ideal de género», CANTERLA, C. (coord.), *La mujer en los siglos XVIII y XIX: Cádiz, América y Europa ante la modernidad: VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz 19, 20 y 21 de mayo de 1993, Cádiz, 1994, p. 87).

<sup>15</sup> La ausencia del instinto maternal también se evidencia en Emma Valcárcel (*Su único hijo*), quien, embarazada y de camino a la playa, rechaza la idea de ser madre. Ella «quería sentir algo extraño con el movimiento del coche; esperaba de aquel viaje imprudente una especie de milagro... natural. Que el hijo se le deshiciera en las entrañas sin culpa de ella», pues «deseaba abortar, sin ningún remordimiento» (ALAS, L. *Clarín*, *Su único hijo*, RICHMOND, C. (ed.), Madrid, 1979, pp. 270-271).

<sup>16</sup> MORENO, A., op. cit., 1994, p. 91.

<sup>17</sup> Publicada en *La Publicidad*, el 15 de septiembre de 1880, y en el *Almanaque de El Carbayón para 1882*, en diciembre de 1881.

<sup>18</sup> Es más, la gruesa esposa —debido a la robustez física que experimenta desde que se casa— «siempre ha quedado encima como el aceite en todas las disputas domésticas» habidas con su marido; lo que —al igual que ocurría con doña Ninfa (*Los bañistas*)— es ya sintomático de una mujer que atenta contra el orden patriarcal (ALAS, L. *Clarín*, op. cit., 2010b, pp. 308-309).

<sup>19</sup> ALAS, L. *Clarín*, op. cit., 2010b, pp. 306-307.

<sup>20</sup> MORENO, A., op. cit., 1994, pp. 85-91.

león<sup>21</sup> y la presenta como una «machorra», caracterización que aleja del ideal de casada de la época, en tanto que se configura como una mujer antinatural que manifiesta una conducta transgresora. Además de su mal carácter, el hecho de que no sea madre refleja a una mujer que atenta contra el modelo femenino vigente en el siglo XIX, ya que —según el pensamiento de la época— en ella se daría la misma «histeria cacoafectiva» que en doña Ninfa.

El ser madre tampoco será anhelado por la protagonista del siguiente cuento que centra nuestro estudio — *Los sábados de doña Quirotecas (cuadros de la anarquía de las letras)* (1880) —.<sup>22</sup> Doña Quirotecas<sup>23</sup>, mujer de don Baudillo de Llobregat, es —según el literato Ermeguncio— “francamente fea” y “resueltamente vieja”. No obstante, ella “lleva con orgullo su fealdad y sus años», porque «lo que la falta de hermosura y juventud, [...] lo tiene de ingenio y de saber».<sup>24</sup> Pero lo más importante del testimonio de Ermeguncio es el hecho de que Quirotecas, al igual que doña Ninfa (*Los bañistas*) y doña Paz (*Novela realista*), atenta contra el canon de belleza femenino. Si bien de distinto modo, pues mientras que doña Ninfa y doña Paz aparecían caracterizadas a través de su gordura, ella es simplemente una mujer fea. En este sentido, y a pesar de que ser hermosa (o intentar parecerlo) era en la época un deber para la mujer, nuestra protagonista no pretende afirmar su valía a través de su belleza, sino a través de su saber e ingenio, constituyéndose, así, en baldón de su sexo. De hecho, como observaremos a continuación, Quirotecas abandonará las labores domésticas y familiares, haciendo de la literatura el camino para liberarse del papel de perfecta esposa.<sup>25</sup>

Su consagración a las letras conllevará —tal y como indica el subtítulo del cuento— que el caos se instaure en su casa, ya que mientras ella se dedica a las letras, su marido es —tal y como ella manifiesta a don Ermeguncio en el cuento *Cartas de un estudiante (Las literatas I, II, III)* — “una

especie de *perfecta casada*» que se encarga de las labores del hogar. Esta transgresión supone, respecto a las esposas de los anteriores cuentos, un paso más, pues —entregada a su vocación— Quirotecas llega al extremo de abandonar su esfera de influencia, la privada, adentrándose en la esfera masculina, la pública. Transgresión que ella recalca y de la que se jacta ante Ermeguncio cuando este le pregunta si su marido escribe: «¿Mi marido escribir?, pues estaría bueno. Ya ve usted los cuidados de la casa... alguien ha de cuidar del *menaje*... y como yo no puedo... el trabajo, las visitas, los editores y el *dolce far niente* que una necesita para inspirarse... Además yo soy muy nerviosa; [...] si no voy y vengo, entro y salgo, me consume el tedio [...]. El marido la pierna quebrada y en casa».<sup>26</sup>

Asimismo — al igual que doña Ninfa (*Los bañistas*) o doña Paz (*Novela realista*) —doña Quirotecas ni es madre ni muestra intención o deseos de serlo, siendo su principal «preocupación» sus libros. De hecho — dado que “necesita la soledad para el trabajo” — parece haber convertido “la sala de recibir, como dice el marido, o el estrado, como decía la difunta suegra del marido, o el salón, como manda y ordena que se diga ella», en una especie de despacho, donde recibe al literato Ermeguncio y se dedica a trabajar por la noche.<sup>27</sup> La conversión del salón o de la sala de recibir en despacho es, sin duda, muy significativa, pues este era en el siglo XIX «un espacio netamente destinado para el cabeza de familia, el patriarca», desde donde «gobernaba los asuntos públicos y privados de la familia». Allí se encontraba rodeado de «obras de arte, libros, documentos relativos a las herencias de familia, información sobre genealogía», etc.; conjunto de objetos que «simbolizaba[n] su papel de jefe de familia».<sup>28</sup> Función que, como vemos, ha asumido doña Quirotecas y que se evidencia ya en esta transformación del salón o sala en despacho de la esposa. La utilización del despacho constituye, en este sentido, una transgresión más de una mujer que —desmarcándose de su tradicional papel de ama

<sup>21</sup> Nótese la similitud con Emma Valcárcel (*Su único hijo*), una mujer tan colérica que «casi todo el día, parecía un animal rabiando, con el instinto de ir a morder siempre en el mismo sitio, en el ánimo apocado y calmoso del suave cónyuge» (ALAS, L. *Clarín, op. cit.*, 1979, p. 27).

<sup>22</sup> Publicado en *La Unión*, el 21 de marzo de 1880, este cuento es una sátira despiadada de la figura de escritora. Algo que —según Socías— no extraña, pues, como se desprende de su tempestuosa relación con Emilia Pardo Bazán, Clarín nunca entendió la razón de ser de las escritoras de su tiempo (SOCÍAS, M., *op. cit.*, 2002, p. 5).

<sup>23</sup> Tal y como manifiesta el narrador, Quirotecas ya aparece en *Cartas de un estudiante (Las literatas I, II, III)* (1879); sin duda, un cuento clave para el análisis de este personaje. En él, se retrata a doña Quirotecas como una literata orgullosa de serlo y que ambiciona ser reconocida en el ambiente literario. Motivo por el cual visita, junto a doña Ermeguncia, al afamado literato Ermeguncio — protagonista de *Don Ermeguncio o la vocación* (1881) —, a quien pide realizar la crítica de su última novela (*Flores cordiales*).

<sup>24</sup> ALAS, L. *Clarín, op. cit.*, 2010e, p. 230.

<sup>25</sup> La liberación femenina es idea clave en la «teorización para la emancipación de la mujer española». Así la encontramos en los textos de escritoras de la época, como Emilia Pardo Bazán, quienes «postulan que el atenuamiento de la libertad es la razón de ser de su ensayística y que ésta solamente se logrará a través de la concesión de los derechos civiles, del pleno acceso a la educación y el poder desempeñar profesiones y oficios tradicionalmente vedados a la mujer» (JAGOE, C., «La mujer y la ley: Textos», JAGOE, C. et alii (eds.), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, 1998a, p. 465).

<sup>26</sup> ALAS, L. *Clarín, op. cit.*, 2010e, p. 232. Nótese, aquí, cómo doña Quirotecas invierte el refrán «la mujer la pierna quebrada y en casa», ya que como hemos señalado anteriormente la vida de su marido se desarrolla en el hogar mientras que la suya se desarrolla en la esfera pública. Además, el gusto por salir de doña Quirotecas es, sin duda, muy revelador, pues era uno de los síntomas —como señalamos anteriormente— de la histeria cacoafectiva, dándose —recordemos— en aquellas mujeres que, entregadas a la vida social, abandonaban sus deberes matrimoniales y familiares.

<sup>27</sup> ALAS, L. *Clarín, op. cit.*, 2010c, p. 275.

<sup>28</sup> AMO, M<sup>a</sup> C., *La familia y el trabajo femenino en España durante la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, 2008, p. 202.

de casa — abandona el ámbito doméstico para adentrarse en la visibilidad que le proporciona el oficio de la escritura.<sup>29</sup>

Sin duda, sabemos que es su despacho y que, por tanto, no utiliza este habitáculo como salón porque es una pieza «regularmente amueblada».<sup>30</sup> Hecho que no sería así si se tratase de un salón, teniendo en cuenta que para los pequeños-burgueses del siglo XIX, entre los que «las relaciones se [reducían] prácticamente a la familia», el salón era «un lugar casi muerto, con sus muebles recubiertos de fundas protectoras». Tanto era así que «determinados especialistas en las distribuciones de los interiores [acabaron] por protestar contra la existencia de esta pieza deshabitada y la [declararon] inservible».<sup>31</sup> Del mismo modo, nuestra protagonista tampoco concibe o utiliza este habitáculo como sala de recibir de la época, esto es, como un aposento destinado a socializar con otras mujeres porque —como advierte su primo— presenta una decoración «según se usan en provincias», nada acorde, por tanto, con la distinción propia de Madrid.<sup>32</sup> Haciendo, pues, uso del despacho, nuestra protagonista representa a esa nueva mujer que proclamaban algunas intelectuales de la época, en tanto que rompe «las cadenas de la esclavitud femenina», al dejar de pensarse «en relación al hombre y a la familia, y [renacer] como ser autónomo».<sup>33</sup> Además, el ser literata la hace una mujer «libre de la ignorancia» alcanzando, también, «la emancipación en las esferas de la inteligencia».<sup>34</sup>

Por otra parte, el hecho de que Quirotecas no piense en tener una sala de recibir evidencia que no se trata, según la distinción que se establece en la obra costumbrista *Galería de tipos, retratos y cuadros de costumbres* (1879), de una «literata de afición»: «la mujer que después de atender con preferencia al cumplimiento de sus obligaciones, en vez de dedicar sus ratos de ocio a frecuentar bailes, o a visitas de etiqueta, o a tertulias de *confianza* donde se gasta el tiempo inútilmente, o perjudicialmente se *aprovecha*, destina estos ratos perdidos al estudio de las ciencias y de la literatura». Es, contrariamente, «la literata de profesión, la mujer estudiosa que con cabal conciencia del sublime sacerdocio de las letras humanas, se ha emancipado y trabaja por la emancipación de su sexo, [...] enriqueciendo [las] bibliotecas con los frutos de su meditación y con las inspiraciones de su genio».<sup>35</sup>

A pesar de que la dedicación de Quirotecas a la literatura no esté económicamente remunerada, la profesionalización es algo a lo ella aspira, considerando —como hemos señalado anteriormente— que no concibe su pasión por las letras como afición.<sup>36</sup> Lo que, efectivamente, es un rasgo que diferencia a las escritoras del último tercio del siglo XIX de las pertenecientes a la generación inmediatamente anterior.<sup>37</sup> Las literatas de finales de siglo «ya no olvida[n] sus aspiraciones literarias al contraer matrimonio», pues no son «manías y extravagancias de la juventud», sino que aspiran «a participar activamente en el mundo literario».<sup>38</sup> Aspiración

<sup>29</sup> La literatura es, efectivamente, una profesión y no una afición para doña Quirotecas, dadas las obras publicadas y las que tiene pensado publicar. Entre ellas, hay libros sobre la moda y la moral destinados a las señoritas (*El tulipán y la papalina*, *Las muchachas que cosen para fuera* o *Aguja de hacer calceta*), una serie de novelas morales bajo el título de *Narraciones interiores* («Cafetera», «La mesa de noche», «La silenciosa», «Resignación», o «La esposa que cose calcetines») y otra serie sobre los siete pecados capitales y las virtudes contrarias —que, ante Ermeguncio, doña Quirotecas «se preci[a] de haber escrito»—. A esto hay que añadir una tetralogía (*Lo que ha de creer*, *Lo que ha de orar*, *Lo que ha de obrar*, *Lo que ha de recibir*) que «tenía en prensa» y el «poema en prosa que estaba terminando» (*Los Novísimos*) y que iba a ser su «obra magna» (ALAS, L. *Clarín*, op. cit., 2010c, pp. 230-231). No obstante, a pesar de que para doña Quirotecas la literatura es más que una afición, en ningún momento se explicita que con sus escritos gane dinero y el hecho de que Baudillo no se pueda permitir alquilar un cuarto en Madrid, dado que solo cuenta con su modesto sueldo, podría indicar que la dedicación de su mujer a la literatura no está pagada.

<sup>30</sup> ALAS, L. *Clarín*, op. cit., 2010c, p. 276. Tal comentario corresponde al primo de Quirotecas, quien —en calidad de pintor escenógrafo— ha decorado las paredes del comedor con «bodegones y alegorías bucólicas» (ALAS, L. *Clarín*, op. cit., 2010c, p. 275).

<sup>31</sup> GUERRAND, R., «Espacios privados», ARIÈS, P. y DUBY, G. (dirs.), *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra mundial 4*, Madrid, 1989, p. 340.

<sup>32</sup> ALAS, L. *Clarín*, op. cit., 2010c, p. 276.

<sup>33</sup> PARDO BAZÁN, E. citada en JAGOE, C. op. cit., 1998a, p. 466.

<sup>34</sup> GIMENO DE FLAQUER, M<sup>a</sup> C., «La mujer española», JAGOE, C. et alii (eds.), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, 1998, p. 488.

<sup>35</sup> FLORES Y GARCÍA, F., «Las mujeres políticas», CRUZADO, J. (impresor), *Galería de tipos, retratos y cuadros de costumbres*, Madrid, 1879b, p. 219.

<sup>36</sup> Nótese cómo el DRAE, que entiende *profesionalizar* por «convertir a un aficionado en profesional», también recoge este sentido.

<sup>37</sup> Las románticas son, tal y como afirma Kirkpatrick, la primera generación de escritoras con conciencia de serlo. En la década de los veinte y de los treinta hay un número muy reducido de mujeres que «publican novelas o traducciones, por lo general de forma anónima», como Vicenta Maturana y Gutiérrez (*Teodoro o el huérfano agradecido*, 1825). Después de 1840 comenzaron a aparecer «artículos escritos por mujeres [...] en los periódicos y revistas» y se empezó a «prestar atención a varios libros escritos por [ellas]». La mayoría de estas obras eran poesía: la catalana Josefa Massanés «inició la tendencia con sus *Poesías*» (1841), la siguieron Gertrudis Gómez de Avellaneda con «un volumen de poemas» y «su novela *Sab*» (1841), Carolina Coronado —«que había publicado poemas en la prensa de Madrid desde 1839»— con su primer libro en 1843 y la poeta valenciana Amalia Fenollosa —«que comenzó a publicar poemas en diarios locales en 1841»— con la publicación de su poesía hacia 1845 «en una revista popular y de gran tirada de Madrid, *El Semanario Pintoresco Español*» (KIRKPATRICK, S., *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Valencia, 1991, pp. 70-71).

<sup>38</sup> AYALA, M<sup>a</sup> Á., «La mujer: escenas y tipos costumbristas en el *Semanario pintoresco español*», *Arbor*, 188-757 (2012), p. 933.

que —sin duda— se evidencia en la esposa de este cuento, quien además de querer publicar sus libros y solicitar una crítica literaria a don Ermeguncio, celebra tertulias literarias en su despacho.<sup>39</sup> Así aparece en la colección costumbrista *Las españolas pintadas por los españoles* (1871) la literata contemporánea, que se destaca por ser una mujer que incluso —y como Quirotecas— abandona las labores domésticas: «Ven Vds. con que fruición se entrega a fundar revistas, semanarios y bibliotecas cualquier señora dando al olvido los calzoncillos de su esposo, y cómo publica tomo sobre tomo con sus inspiraciones poéticas, ya con el nombre de *Cuentos de color de rosicler* y *A la luz de la luna*, ya escribe drama sobre drama condenando *la esclavitud* o combatiendo el pauperismo».<sup>40</sup>

El ser una mujer que escribe no solo atenta contra el modelo femenino vigente, sino que supone también un desafío al ambiente literario, marcadamente masculino, de la época. Aunque se podría pensar que en el ambiente intelectual había una mentalidad más avanzada que en el resto de la sociedad, los escritores parecían considerar la pluma como un «pene metafórico», siendo «el don creativo», el «engendramiento del pensamiento propio sobre el papel», una cualidad masculina que «distingu[fa] fundamentalmente a los hombres de las mujeres».<sup>41</sup> En este sentido, con la publicación de sus libros, Quirotecas atenta contra «la metáfora de la paternidad literaria» propia de «la cultura patriarcal occidental», donde «el autor de un texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene».<sup>42</sup> Así, a la mujer que tomaba la pluma se la consideraba «una intrusa» por «[haber] cruzado grotescamente los límites dictados por la Naturaleza».<sup>43</sup> Consecuentemente, al igual que doña Paz (*Novela realista*), Quirotecas aparece como una mujer varonil; la diferencia

radica en que mientras aquella se lo debía íntegramente a su histeria, al manifestar una aspereza que —según Fray Luis de León— era más bien propia del hombre, la protagonista de este cuento se lo debe, además de a su mal carácter, a su profesión de escritora. De este modo nuestra protagonista es una mujer que no se somete a la cosificación que sufren la mayoría de sus contemporáneas, mujeres que «solo [existían] para que actuasen sobre ellas los hombres, tanto como objetos literarios cuanto como objetos sensuales».<sup>44</sup>

Contrariamente, es ella la que cosifica a su marido convirtiéndolo en el perfecto amo de casa, pues —como hemos señalado— a Baudillo no le queda más remedio que dedicarse a las labores del hogar, y por eso, cada día, se levanta «a la hora en que don Quijote salió de la venta» y, ayudado por la doncella Gertrudis, hace la limpieza rebajándose «hasta el punto de coger los zorros y el plumero». Además de pensarse únicamente en relación a su casa y a su mujer a través de las tareas que —como veremos más adelante— ella le encomienda, don Baudillo adolece, incluso, de la ignorancia que en el siglo XIX caracterizaba generalmente al sexo femenino, cuya formación se reducía prácticamente a aprender las labores domésticas.<sup>45</sup> Labores que en este caso impiden al ocupado marido, que no «tiene tiempo para nada», acceder a la literatura. Situación a la que se ha visto abocado por culpa de su mujer, pero que acepta con total resignación: «Yo estudiaría, leería los libros de mi mujer y los de sus amigos, para no decir tantos desatinos cuando me preguntan, pero [...] lo que yo digo, alguien ha de llevar el peso de la casa». No obstante, y a pesar de ser igualmente consciente de que es su marido quien lleva el peso de la casa, Quirotecas le reprocha su ignorancia hasta el extremo de humillarlo: «Tú, Baudillo, no entiendes de matices, de *nuances*, ni en colores

<sup>39</sup> Clarín se hace eco, pues, de la evolución experimentada por la literata, cuya profesionalización es una clara manifestación de «la gradual e imparable aparición de la mujer en el ámbito literario del siglo XIX», siendo ejemplo de ello escritoras como Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal o Concepción Gimeno de Flaquer. Profesionalización que algunos, como Pedro M<sup>a</sup> de Barrera en «La literata» (*Los españoles de ogaño*, 1872), consideraron peligrosa, llegando a afirmar que «la verdadera literata es por esencia una plaga social» (BARRERA, P. M<sup>a</sup>, citado en AYALA, M<sup>a</sup> Á., *op. cit.*, 2012, p. 934). De hecho, Barrera tan solo aceptaba «la creación literaria en la mujer como pasatiempo» tolerando a «la mujer aficionada a la literatura, pero no a la profesional» (AYALA, M<sup>a</sup> Á., *op. cit.*, 2012, p. 934).

<sup>40</sup> SACO, E., citado en AYALA, M<sup>a</sup> Á., *op. cit.*, 2012, p. 933.

<sup>41</sup> HOPKINS, M., citado en GILBERT, S. M. y GUBAR, S., *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, 1998, p. 18.

<sup>42</sup> GILBERT, S. M. y GUBAR, S., *op. cit.*, 1998, pp. 21-23.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 22. En el Realismo, las escritoras que aspiraban a «ser parte de la esfera literaria hegemónica [tenían] que entrar en un espacio marcado como masculino», lo que suponía, «en lo personal», [...] adquirir connotaciones masculinas y ser así objeto de inevitable sarcasmo y de ostracismo social» (ZECCHI, B., «La desapropiación de la escritora: de la angelización a la ginofasia», *Lectora*, 13 (2007), p. 246). El mismo Clarín considera a la escritora una mujer masculina, puesto que se desvía de la norma: «Esa tendencia a convertir a la mujer en hombre, el *marimachismo*, que defiende en nuestro país Doña Emilia Pardo Bazán [...] no es un *desideratum*, no es una *justicia prematura*: es un *descamino*, es un *extravío*» (ALAS, L. Clarín, citado en Zecchi, *op. cit.* 2007, p. 246).

<sup>44</sup> GILBERT, S. M. y GUBAR, S., *op. cit.*, 1998, pp. 21-23.

<sup>45</sup> ALAS, L. Clarín, *op. cit.*, 2010c, p. 276. La educación que las féminas recibían en la segunda mitad del siglo XIX era distinta a la de los hombres. Básicamente, era una educación deficitaria, pues se trataba de una enseñanza «discrecional», «privada» y «doméstica» que no estaba «destinada a producir ciudadanos libres e independientes, sino esposas y madres» modélicas (JAGOE, C., «La enseñanza femenina en la España decimonónica», JAGOE, C. et alii, *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, 1998b, p. 109). A este respecto, nótese, por ejemplo, cómo Antonio Claret (*Instrucción que debe tener la mujer para desempeñar bien la misión que el Todopoderoso le ha confiado*, 1862), en suplantificación de la instrucción secundaria de las niñas, sólo destina una clase a la Gramática y a la Retórica y otra a la Geografía y a la Astronomía, mientras que dedica cuatro clases a enseñar las labores que desempeñaba una mujer casada, como «bordar y hacer flores», «planchar, crespas o rizar», «hacer cordones, cintas, blondas, cintas» así como «cajitas» o «bolsas». Además, afirma que sería muy «laudable que las madres se dedicaran a enseñar a sus hijas la práctica doméstica», en la cual incluye «la limpieza de la casa» y «el aseo de los muebles» (CLARET, A., *Instrucción que debe tener la mujer*, JAGOE, C. et alii (eds.), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, 1998, p. 159).

ni en literatura; ayer te lo daba a entender don Juan cuando te leía aquel diálogo que a ti te parecía poco movido. ¡Poco movido! ¡qué sabes tú de diálogos, ni de movimientos!». Humillación que no quedará en el ámbito privado, pues Quirotecas somete a su marido a escarnio público en sus reuniones, dejándolo «como baldío para pasto del humorismo epigramático de los tertulios».<sup>46</sup>

De este modo, ella no solo se muestra superior a su esposo en cuanto al temperamento, sino también en lo que concierne al intelecto, al presentar él una educación más bien propia de las mujeres del siglo XIX. Además, haciendo que el hogar y sus labores sean el objeto de ser de Baudillo y que la literatura sea, en cambio, el centro de su vida, Quirotecas concibe su matrimonio como lo hacen doña Ninfa y doña Paz; esto es, como la perfecta coyuntura en la que marcar su identidad. Si bien, ella lo hará a través de una vía distinta: su intelecto, a fin de demostrar que, por ser mujer, no es intelectualmente inferior al hombre y que, de cara a la sociedad, puede desempeñar un papel distinto al de simple ama de casa: el de la mujer trabajadora, verdadero problema en una época en la que «la domesticidad [debía] ser una ocupación a tiempo completo».<sup>47</sup> La disminución del tiempo en el hogar conllevó que la mujer se desvinculara — aunque fuera durante su jornada laboral — de su papel como madre y esposa. En este sentido, la profesionalización femenina no solo se consideró perjudicial para la educación de los hijos, sino que también se convirtió en una amenaza para la paz del hombre, al abandonar la mujer la que se consideraba, por excelencia, su esfera de influencia (la esfera privada) y adentrarse en los dominios del hombre (la esfera pública).

Por su parte, Baudillo es un hombre temeroso que — como Telesforo (*Los bañistas*) y Restituto (*Novela realista*) —, prefiere callar por miedo a la reacción de su mujer, ocultándole la verdadera razón, que «solo dice cuando no hay doña Quirotecas en una legua a la redonda», por la que ha decidido vivir en «el barrio más apartado del centro

de Madrid».<sup>48</sup> Ella cree que el verdadero motivo que hizo a su marido tomar esa determinación fue su profesión de literata, dado que «[necesita] la soledad para el trabajo y las vistas al horizonte sensible para tener aire en que volar, espiritualmente».<sup>49</sup> No obstante, la verdadera razón de vivir a las afueras de Madrid se debe a la falta de posibles; en este sentido la falsa creencia de doña Quirotecas evidencia a una mujer que no se ocupa de la economía familiar — una de las obligaciones del ama de casa burguesa —, de hacerlo, sabría cuál es el motivo real de vivir en la periferia. Del mismo modo que nuestra protagonista no cumple con su rol de ama de casa, tampoco va a representar el papel de cándida esposa que se rige por los dictámenes de su marido. Y es que, contrariamente, vamos a ver en Baudillo —según la obra *Galería de tipos, retratos y cuadros de costumbres* (1879) — al prototipo de marido “bonachón» que «voluntariamente» cede «uno por uno todos sus derechos» y acepta la autoridad de su mujer.<sup>50</sup> Así, cumple su «misión en la tierra», que no es otra que la que Quirotecas le ha asignado: «Hasta que el sol se pone, [ella] quiere — y dicho y hecho — que el salón esté envuelto en una *indiscernible y vaga penumbra*; crepúsculo artificial que se consigue con entornar las maderas de los balcones y cerrar el pesado cortinaje». De ahí, que Baudillo tenga que estar «todo el santo día tira de aquí» y tira «de allí» con las cortinas para que «aquella media luz se cambie por grados».<sup>51</sup>

En segundo lugar, actúa como marido bonachón cuando, a pesar de no llegar al extremo de «[tomar] parte en el tocado de su mujer»,<sup>52</sup> sí que —por decisión de esta— se hace cargo del de sus perros. Castigo que ella le impone tras «algunas irreverencias» que él «suele cometer», y que consiste en dar «*reiteradas jabonaduras*» a sus dos perros: Safo — una hembra, cuyo tocado le costaba tres horas — y Faón — su prometido —. Pero, ante el “excesivo trabajo” que ello supone y viendo que no puede con tanto, se dispone a “librarse” de la perra, tirándola por una ventana.<sup>53</sup> De este modo, en el asesinato de Safo podría observarse — simbólicamente — el asesinato de su esposa y

<sup>46</sup> ALAS, L. *Clarín*, op. cit., 2010c, pp. 275-276.

<sup>47</sup> SCOTT, J., «La mujer trabajadora en el siglo XIX», DUBY, G. y PERROT, M. (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*, Madrid, 1993, p. 433.

<sup>48</sup> Este silencio que nuestro protagonista guarda ante su mujer también lo observamos en Bonifacio Reyes (*Su único hijo*), cuya «resolución era pesar lo menos posible sobre la casa de los Valcárcel, y callar a todo». De ahí, que “por ejemplo” no le diga a su mujer lo que pensaba de sus gastos, es decir, que creía «ocioso y gasto inútil aquello de encargar los pantalones y las levitas a Madrid, exceso de *dandysmo*, entonces inaudito en el pueblo», y que conocía a un «sastre modesto que por poco dinero era capaz de cortar no peor que los empecatados *artistas* de la corte» (ALAS, L. *Clarín*, op. cit., 1979, p. 11).

<sup>49</sup> ALAS, L. *Clarín*, op. cit., 2010c, p. 275.

<sup>50</sup> FLORES Y GARCÍA, F., «Los maridos», *Galería de tipos, retratos y cuadros de costumbres*, CRUZADO, J. (impresor), Madrid, 1879a, pp. 152-154.

<sup>51</sup> ALAS, L. *Clarín*, op. cit., 2010c, p. 276. La esclavitud doméstica que padece Baudillo también la sufre Bonifacio Reyes (*Su único hijo*), obligado a desempeñar la misión que Emma le encomienda después de que un mal parto la hiciera perder «carnes» y estar «lisiada de las entrañas, con el estómago muy débil» y «prematuras arrugas»: «En cuanto se levantaba [...] tenía la obligación de correr a [su] alcoba [...] a cuidarla, a preparárselo todo» porque «la criada tenía irremediable torpeza en las manos», mientras que él “dada su “buena maña» y sus «dedos de cera» “tenía dotes de enfermero y ayuda de cámara» (ALAS, L. *Clarín*, op. cit., 1979, pp. 14, 26).

<sup>52</sup> FLORES Y GARCÍA, F., op. cit., 1879a, pp. 152-154.

<sup>53</sup> ALAS, L. *Clarín*, op. cit., 2010c, p. 277.

por tanto a un Baudillo que — como Telesforo (*Los bañistas*) y Restituto (*Novela realista*) — desea librarse de su mujer, pero que no tiene valor para hacerlo.<sup>54</sup>

Quirotecas, posteriormente, adivina «en la hipocresía de los lamentos con que [Baudillo] solemnizó la muerte de la perra, que él había sido el autor del crimen». Lo cual la hará plantearse — al igual que doña Ninfa (*Los bañistas*) — el fin de su matrimonio, pero, tras consultar la cuestión de la separación comprende que «el derecho positivo no estaba bastante adelantado para favorecer sus planes de separación eterna».<sup>55</sup> Algo lógico si tenemos en cuenta que, en el siglo XIX, el divorcio «con su implicación de promiscuidad sexual era percibido en España como algo que amenazaba la nueva categoría de la mujer-ángel», y, por tanto, «un golpe a la autoridad sobre la esposa», basada en el derecho del hombre a «controlar la actividad sexual de ésta».<sup>56</sup> De este modo, a nuestra protagonista no le queda más remedio que continuar casada, por lo que Baudillo continúa padeciendo — irremediadamente — el yugo de su mujer, quien lo obliga cuando hay reyerta “a duplicar las jabonaduras”, terminando siempre las disputas con la frase: “Caballero, haga usted el favor de ir a lavar al perro”. A pesar de seguir unida a su marido, el mero hecho de pensar en el divorcio para poner fin a un matrimonio ahora mal avenido, en el que «la muerte de Safo había abierto un abismo entre el esposo y la esposa», ya supone un atentado contra el orden patriarcal.<sup>57</sup> Y es que, ciertamente, el matrimonio era una institución fundamental de la sociedad decimonónica, ya que a través de ella se pretendía proteger a la familia, núcleo cardinal de la organización social burguesa en el que se fraguaba la sumisión femenina.

### 3. CONCLUSIONES

Las protagonistas femeninas clarinianas que se perfilan a través del estereotipo de la esposa dominante alcanzan una serie de significaciones y peculiaridades que las diferencian respecto a las de los siglos precedentes. No solo logran desembarazarse del poder ejercido sobre ellas cuando — atentando contra el canon establecido — dejan de concebirse en relación al hombre, sino que son ellas las que ejercen tal poder en ámbitos considerados tradicionalmente

masculinos: tanto en el terreno físico como en el psíquico (intelecto, además de temperamento).

Este arquetipo, en manos de Clarín, representa la configuración de la «nueva Eva» — término utilizado por Maugue<sup>58</sup> —, identidad femenina que estaba surgiendo en la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX. Y es que, efectivamente, a través del estereotipo de la esposa dominante se representa a la mujer que al pensarse como «ser completo» y no en relación al hombre — esto es, conforme a sus deberes «naturales» —, atenta contra la tesis tradicional de la complementariedad; la cual percibía la feminidad como una realidad distinta y subordinada a lo masculino. Ciertamente, a través de las funciones de sumisa esposa y abnegada madre, la mujer heredaba una identidad genérica que, evidentemente, le impedía la afirmación de su propia identidad.

Pero la fémica que el autor zamorano retrata en este arquetipo no solo se presenta como ser completo, esto es, como mujer autónoma y liberada de la identidad que le asignaba la sociedad, sino como ser que, irrumpiendo en los dominios del hombre, se ha convertido en «*hommesses*, un cruce entre varón y hembra».<sup>59</sup> En este sentido, las esposas dominantes analizadas pierden, según la mentalidad del momento, su feminidad. En primer lugar, subvirtiendo el ideal de belleza física de su época; hecho que no disminuye su poder pues, teniendo en cuenta que ya están casadas, no necesitan la belleza para atraer y doblegar al sexo masculino. En segundo lugar, y esto es lo más importante, estas mujeres pierden su feminidad al asemejarse a los hombres, y no solo a través de la autoridad que todas ellas ejercen en el hogar, sino también a través de la fuerza física que las caracteriza (caso de doña Ninfa y doña Paz), o la intelectualidad y el hecho de ocupar un oficio propio del varón (doña Quirotecas).

Paralelamente, observamos el proceso contrario en los personajes masculinos, quienes, abocados a la posición que tradicionalmente ocupaba la mujer, pierden su masculinidad debido a la sumisión, a la fragilidad o a la ignorancia que los caracteriza. De este modo, Clarín refleja el debate habido en la sociedad de su tiempo en torno a la

<sup>54</sup> No es casual la elección de los nombres de Safo y Faón. Ella —poetisa del siglo XII acusada de amores pederásticos con sus discípulas— fue amante del barquero Faón, a quien —después de ser abandonada— siguió a Sicilia, arrojándose al mar desde la roca de Leúcade. Asimismo, el hecho de que Quirotecas sea literata la acerca también a Safo, y no solo por compartir la misma profesión, sino porque, precisamente por ser literata se cierne sobre ella la sospecha de homosexualidad. Sospecha que, en la época, recaía sobre la machorra, es decir, sobre la mujer que no se comportaba según los dictámenes convencionales. Y, ciertamente, la literata — según se deslinda de las palabras de Ermeguncio en *Cartas de un estudiante (las literatas I, II y III)* — es una machorra, pues lo que la caracteriza es el hecho de “perder el sexo”. Pensamiento lógico en la época, considerando que escritoras como Jorge Sand —que “vistió muchas veces pantalones de hombre y que fumaba en pipa” —, y Sterne “adoptaron pseudónimos masculinos» (ALAS, L. Clarín, *op. cit.*, 2010e, p. 225). Así pues, con el nombre de la perra, Clarín parece simbolizar la condición de «machorra» que, en el siglo XIX, se atribuía a la literata.

<sup>55</sup> La idea de que a doña Quirotecas la literatura no le reporte ganancias económicas puede intuirse también en esta escena. Concretamente, en el hecho de no pensar en la separación — sí legalizada en la época — como la solución para librarse de su marido. El motivo por el cual Quirotecas no contemple esa posibilidad podría ser, quizás, la falta de dinero, pues sería una temeridad que una mujer como ella —que pertenece a la pequeña burguesía— pensara en la posibilidad de separarse de un hombre que cuenta con una nómina fija.

<sup>56</sup> ALDARACA, B. A., *op. cit.*, 1992, p. 101.

<sup>57</sup> ALAS, L. Clarín, *op. cit.*, 2010c, pp. 277-278.

<sup>58</sup> MAUGUE, A., «La nueva Eva y el viejo Adán: identidades sexuales en crisis», ARIÈS, P. y DUBY, G. (dirs.), *op. cit.*, p. 512.

<sup>59</sup> VILLAVERDE, Mª J., «Mujeres que matan, mujeres que votan: misoginia en Europa occidental», *Claves de razón práctica*, 166 (2006), p. 70.

subjetividad femenina y que se evidenciaba en la crisis de género que se estaba gestando ante el hombre de fin de siglo. La hostilidad de este a la nueva feminidad que estaba surgiendo no era sino una manifestación de su miedo a que las mujeres ocupasen su lugar. Y es que, a raíz de su incorporación al mundo del trabajo y a la conciencia que fueron tomando sobre su situación de sumisión y dependencia, las féminas quebrantaron los límites que las constreñían, convirtiendo, así, al hombre de la segunda mitad del siglo XIX en testigo de un mundo que se desplomaba.

#### 4. OBRAS CITADAS

- ABELLÁN, J. L., «Carmen de Burgos y el divorcio en España», *Arbor*, CLXXXVI (2010), pp. 55-57.
- ALAS, L. Clarín, *Su único hijo*, RICHMOND, C. (ed.), Madrid, 1979.
- \_\_\_\_\_, *La Regenta*, BAQUERO M. (ed.), Madrid, 1984.
- \_\_\_\_\_, *Los bañistas (cuadros al fresco)*, CAUDET, F. (ed.), *Narrativa completa I. Cuentos*, Madrid, 2010a.
- \_\_\_\_\_, *Novela realista*, CAUDET, F. (ed.), *Narrativa completa I. Cuentos*, Madrid, 2010b.
- \_\_\_\_\_, *Los sábados de doña Quirotecas (cuadros de la anarquía de las letras)*, CAUDET, F. (ed.), *Narrativa completa I. Cuentos*, Madrid, 2010c.
- \_\_\_\_\_, *La perfecta casada*, CAUDET, F. (ed.), *Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010d.
- \_\_\_\_\_, *Cartas a un estudiante (las literatas I, II, III)*, CAUDET, F. (ed.), *Narrativa completa I. Cuentos*, Madrid, 2010e.
- ALDARACA, B. A., *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, 1992.
- AMO, M<sup>a</sup> C., *La familia y el trabajo femenino en España durante la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, 2008.
- AYALA, M<sup>a</sup> Á., «La mujer: escenas y tipos costumbristas en el *Semanario pintoresco español*», *Arbor*, 188-757 (2012), pp. 931-935.
- CLARET, A., *Instrucción que debe tener la mujer*, JAGOE, C. et alii (eds.), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, 1998.
- DÍAZ, A. M., «Viejas ladinas, petimetras finas: (des)obediencia y transgresión en *La familia a la moda* de María Rosa Gálvez», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2012 <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viejas-ladinas-petimetras-finas-desobediencia-y-transgresion-en-la-familia-a-la-moda-de-maria-rosagalvez/html/574816f8-1dd2-11e2-b1fb-00163ebf5e63\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/viejas-ladinas-petimetras-finas-desobediencia-y-transgresion-en-la-familia-a-la-moda-de-maria-rosagalvez/html/574816f8-1dd2-11e2-b1fb-00163ebf5e63_3.html)> consultado el 28/06/2013.
- DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la literatura de fin de siglo*, Valencia, 1986.
- FLORES Y GARCÍA, F., «Los maridos». *Galería de tipos, retratos y cuadros de costumbres*, CRUZADO, J. (impresor), Madrid, 1879a.
- \_\_\_\_\_, «Las mujeres políticas». *Galería de tipos, retratos y cuadros de costumbres*, CRUZADO, J. (impresor), Madrid, 1879b.
- FLORES RUIZ, E. M<sup>a</sup>, *Almas escritas. Retratos literarios de mujeres andaluzas (1849-1927)*, Sevilla, 2005.
- GIL-ALBARELLOS, Susana y RODRÍGUEZ, Mercedes (eds.), *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, Junta de Castilla y León, 2006.
- GILBERT, S. M. y GUBAR, S., *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, 1998.
- GUERRAND, R., «Espacios privados», ARIÈS, P. y DUBY, G. (eds.), *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra mundial 4*, Madrid, 1989.
- JAGOE, C., «La mujer y la ley: Textos», JAGOE, C. et alii, *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, 1998a.
- \_\_\_\_\_, et alii, «La enseñanza femenina en la España decimonónica», *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, 1998b.
- KIRKPATRICK, S., *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Valencia, 1991.
- MARTIN-FUGIER, A., «Los ritos de la vida privada burguesa», ARIÈS, P. y DUBY, G. (eds.), *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra mundial 4*, Madrid, 1989.
- MAUGUE, A., «La nueva Eva y el viejo Adán: identidades sexuales en crisis», ARIÈS, P. y DUBY, G. (eds.), *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra mundial 4*, Madrid, 1989.
- MORENO, A., «Histeria y control de la mujer en España: una estrategia de la construcción del ideal de género», CANTERLA, C. (coord.), *La mujer en los siglos XVIII y XIX: Cádiz, América y Europa ante la modernidad: VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo, Cádiz 19, 20 y 21 de mayo de 1993*, Cádiz, 1994.
- NARGANES, J. C. y NARGANES, A., «La educación de la mujer en el siglo XIX», *Clave XXI*, 5 (2010), pp. 1-16.
- SCOTT, J., «La mujer trabajadora en el siglo XIX», ARIÈS, P. y DUBY, G. (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*, Madrid, 1993.
- SOCÍAS, M., «Otras heroínas de la narrativa del XIX. La mujer en los cuentos de Clarín», GARCÍA, P. y PÉREZ, I. (eds.), *Congreso internacional Leopoldo Alas Clarín en su centenario (1901-2001): Espejo de una época*, Guadalajara, 2002.
- VILLAVERDE, M<sup>a</sup> J., «Mujeres que matan, mujeres que votan: misoginia en Europa occidental», *Claves de razón práctica*, 166 (2006), pp. 66-75.
- ZAVALA, I. M., *Breve historia feminista de la literatura española. II. La mujer en la literatura española. Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Barcelona, 1995.
- ZECCHI, B., «La desapropiación de la escritora: de la angelización a la ginofasia», *Lectora*, 13 (2007), pp. 241-249.