

MARTA JIMÉNEZ GÓMEZ

**EL ARQUETIPO DE LA SOLTERA COQUETA Y LA ESPOSA
DOMINANTE EN LA NARRATIVA BREVE DE LOS SIGLOS XVII-XIX**

TITULO: *EL ARQUETIPO DE LA SOLTERA COQUETA Y LA ESPOSA
DOMINANTE EN LA NARRATIVA BREVE DE LOS SIGLOS XVII-XIX*

AUTOR: *Marta Jiménez Gómez*

© Edita: UCOPress. 2017
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es



TÍTULO DE LA TESIS: *El arquetipo de la soltera coqueta y la esposa dominante en la narrativa breve de los siglos XVII-XIX*

DOCTORANDO/A: Marta Jiménez Gómez

INFORME RAZONADO DE LOS DIRECTORES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis doctoral de la Lcda. Marta Jiménez Gómez, titulada *El arquetipo de la soltera coqueta y la esposa dominante en la narrativa breve de los siglos XVII-XIX* y dirigida por quienes suscriben, reúne los requisitos exigidos para su defensa pública. Se trata de un trabajo de investigación serio, original y riguroso sobre el análisis y evolución, en la narrativa breve española, de dos arquetipos de larga tradición literaria. La coquetería y el afán de dominación, rasgos esencialmente atribuidos al carácter femenino desde la antigüedad, han recibido muy distinto tratamiento literario dependiendo tanto del contexto histórico-social que enmarca, y da sentido, a la obra literaria en que nacen, como del talento y/o intención de los escritores que se han decidido a abordarlos.

Rastreando sus primeras plasmaciones en la literatura medieval, se analiza el modo en que ambos estereotipos decaen en la narrativa breve del Siglo de Oro — debido a su carácter acríptico y didáctico— para, poco a poco, y a partir del siglo XVIII —cuando comienza a gestarse el debate en torno a la mujer— empezar a adquirir nuevos bríos que se manifestarán, en todo su esplendor, en la centuria decimonónica —momento culmen de ese debate iniciado en el XVIII y punto de arranque, pues, para la redefinición de la subjetividad femenina—. Este proceso se fundamenta en el análisis de personajes femeninos que, en mayor o menor medida —dependiendo del momento histórico en que ven la luz—, prefiguran, avanzan o se amoldan completamente a los estereotipos literarios objeto de estudio. Gracias a un riguroso trabajo de documentación, dichos personajes se presentan encuadrados en el contexto literario de su época. No obstante, y para ampliar su marco de referencia, este análisis se aborda desde una perspectiva interdisciplinar en la que tienen cabida, acompañando a la crítica literaria, otras disciplinas como la psicología, la sociología o los estudios de género, además de una reflexión basada en la mirada a otras manifestaciones artísticas y culturales del periodo recorrido. Abrocha este estudio una ajustada y bien cribada bibliografía.

Como indicio de la calidad de esta investigación, pueden citarse los resultados parciales que la doctoranda ha ido presentando a distintos congresos —“El arquetipo de la soltera coqueta y la esposa dominante en la narrativa breve desde el siglo XVII al XIX”; “El arquetipo de la soltera coqueta y la esposa dominante en los cuentos de Clarín: dos arquetipos de mujer que amenazan la paz masculina”; “El humor y la sátira misógina en la literatura dieciochesca: la construcción de la figura del calzonazos”— o la publicación en *Ámbitos: Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* —núm. 34 (2015), pp. 69-80— del artículo “La esposa dominante en tres cuentos de Clarín: un arquetipo de mujer que amenaza la paz masculina”.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 17 de Octubre de 2017

Firma de los directores



Fdo.: Rafael Bonilla Cerezo



Fdo.: Eva Mª Flores Ruiz

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1. LOS ARQUETIPOS DE LA SOLTERA COQUETA Y LA ESPOSA DOMINANTE EN LA NARRATIVA BREVE DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII.....	18
1.1 Introducción.....	19
1.2 El arquetipo de la soltera coqueta en la narrativa breve del siglo XVII.....	66
1.3 El arquetipo de la esposa dominante en la narrativa breve del siglo XVII.....	107
1.4 El arquetipo de la soltera coqueta en la narrativa breve del siglo XVIII.....	131
1.5 El arquetipo de la esposa dominante en la narrativa breve del siglo XVIII.....	164
2. LOS ARQUETIPOS DE LA SOLTERA COQUETA Y LA ESPOSA DOMINANTE EN LA NARRATIVA BREVE DEL SIGLO XIX.....	201
2.1 Introducción.....	202
2.2 El arquetipo de la soltera coqueta en la narrativa breve del siglo XIX.....	223
2.3 El arquetipo de la esposa dominante en la narrativa breve del siglo XIX.....	268

3. CONCLUSIÓN.....	323
4. OBRAS CITADAS.....	332

INTRODUCCIÓN

La coquetería y el afán de dominación han sido considerados, desde la antigüedad, rasgos esenciales del carácter femenino. Desde la *Biblia* hasta *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), pasando por los sermones y la iconografía de las iglesias medievales, ornamentadas con escenificaciones en torno a la lascivia femenina y con grabados de maridos golpeados por sus esposas, se han venido consignado una serie de defectos vinculados a la mujer, entre otros la vanidad, la coquetería, la lujuria, la inmoralidad, la maledicencia, la falta de escrúpulos o la ambición de poder. Así, la posición del hombre, atraído por la fémina a la par que temeroso de su poder, ha quedado manifiesta en el devenir de los tiempos. En palabras de Juan Zabaleta, escritor costumbrista del siglo XVII, desde siempre el hombre ha considerado a la mujer hija de Eva y, por ello, culpable de todos los males de la humanidad, detectando en ella un “principio de peligrosidad” que, en la ficción literaria, ha visto su reflejo en los numerosos arquetipos femeninos que contradicen el ideal de mujer virtuosa —casta, recatada, modesta y sumisa—; piénsese, por ejemplo, en la adúltera, la prostituta, la *femme fatale* o en la coqueta y la mujer dominante.

Representaciones de la subjetividad femenina surgidas de una imaginación individual pero también fruto, y reflejo, de su contexto cultural y que oscilan —indica Violeta García— entre la realidad y la ficción, convirtiéndose en referentes sociales que condicionan, en un tiempo y momento determinados, la percepción de la mujer real. Porque la literatura —señalan Nancy Armstrong y Leonard Tennenhouse— no es nunca inocente ni políticamente neutra: esos retratos de mujer son potentes vehículos ideológicos.

Realidad que tendremos muy en cuenta a fin de dotar del mayor rigor posible las aportaciones que contiene nuestro estudio sobre los arquetipos de la soltera coqueta y la esposa dominante en la narrativa breve de los siglos XVII, XVIII y XIX; arquetipos literarios cuya esencia —como adelantábamos— son rasgos tradicionalmente considerados consustanciales al carácter femenino, y que en este estudio se abordarán desde dos momentos distintos de la vida de la mujer: la soltería y el matrimonio, estados civiles que se constituyen en dos de las etapas que, tradicionalmente, la sociedad ha previsto en la existencia femenina y que, por tanto, la han venido pautando. No obstante, conviene en primer lugar señalar que, obviamente, no son la soltería y el matrimonio las únicas etapas en que las féminas literarias despliegan estas “artes” de seducción y dominio; de hecho, en literatura la coquetería y la ambición de poder han vertebrado la caracterización de muchas de sus protagonistas, independientemente de su estado civil.

Efectivamente, entre las coquetas de la ficción literaria no solo hallamos a solteras, sino también a mujeres casadas y a viudas. En cuanto a las primeras, piénsese por ejemplo en doña Leonor, la joven, libre y pizpireta consorte de don Manuel — *Escuela de maridos*, Molière, 1661—; o en la señora de Clerimont de *The Tender Husband, or the Accomplished Fools* —Richard Steele, 1705—, esposa de moral afrancesada, aficionada a los salones y, sobre todo, a la moda del cortejo, tan popular entre las damas que en el siglo XVIII a ellos acudían. Ya en la centuria decimonónica podemos citar, por ejemplo, el caso de la señora Tilde de *La mirada*— Emilia Pardo Bazán, 1908—, descocada mujer casada que recibe en su tocador al hombre que, estando en una fonda frente a su casa, había seducido ya durante su *toilette*.

En cuanto a las viudas podemos destacar, en el siglo XVII, a doña Ángela de Toledo de *La dama duende* —Calderón de la Barca, 1629—, atrevida mujer que, endeudada tras el fallecimiento de su marido, empleará todas sus artes para conquistar a don Manuel. Ya en la centuria dieciochesca nos topamos con la viuda alegre doña Anastasia, de la pieza *De comedia no se trate, alla va esse disparate* —José Cañizares, 1701-1800—; se trata, advierte Olga Fernández, de una heredera de la popular “dueña” o viuda ávida de marido —magníficamente plasmada por Agustín de Moreto en *De fuera vendrá quien de casa nos echará, La tía y la sobrina*, 1796—. Por último, en la época decimonónica encontramos también a viudas coquetas como, por ejemplo, la

inglesa Eva, de *Benito de Palermo* —Emilia Pardo Bazán, 1894—, que deslumbra y embelesa con sus artes al marqués de Bahama.

De manera que en la fémína siempre se ha visto a una coqueta y, por ello, a una potencial seductora; de ahí que, por ejemplo, en la centuria dieciochesca —época en la que se recoge el término “coqueta”— se pensara, tal y como advierte Martín Gaité, que el deseo inmoderado de ser vista, de exhibirse, de acicalarse y amortizar tantas horas pasadas en el tocador para “agradar a unos y a otros” era connatural en la mujer. Hay, no obstante, algunas fémínas literarias que lo elevan a categoría de arte, haciéndolo núcleo de su existencia: son el reflejo de aquella mujer que, según el *Diccionario* de Terreros y Pando (1786), “gusta sumamente de conquistar los corazones de todos a un tiempo sin que corresponda el suyo a ninguno; de modo que ama la vanidad de verse seguida y galanteada más que otra cosa”. Esto es, de la mujer que coquetea sin poner la mira, necesariamente, en el matrimonio; bien porque ya esté casada o sea viuda, bien siendo soltera.

En ese último caso la transgresión, y el desafío, que tal figura representa es mayor. El matrimonio es, en la época que recorreremos, el único medio —junto al convento— de subsistencia femenino; la búsqueda de marido, una necesidad imperiosa, porque de no casarse, la mujer se convierte en un

cero que comúnmente sirve de embarazo en su misma casa, y para sí es una situación miserable, pues cuando se halle en una edad en que prudentemente puede valerse de su libertad sin perjuicio de sus costumbres, la opinión pública, que es más poderosa que todas las razones, la mira siempre como una persona a quien no le está bien hacer lo que a las casadas y a las viudas... (Josefa Amar de Borbón *apud* Martín Gaité, 96).

El coqueteo, con todas las implicaciones que para la honra conlleva, no es, obviamente, una gran carta de presentación para la búsqueda de marido; actitud que sin embargo ya no afecta, o afecta de distinta manera, a casadas y viudas. En este sentido, poco tienen que perder las casadas y las viudas coquetas siempre y cuando guarden el decoro debido y mantengan, o aparenten mantener, su vanidad dentro de unos límites. De hecho, cuando en el siglo XVIII la mujer pase de estar encerrada a moverse por salones, bailes, cafeterías..., y el “despejo” y la “marcialidad” cambien los hábitos de sociabilidad entre ambos sexos, serán sobre todo casadas y viudas las primeras en saludar estos nuevos aires sociales, liberadas como están de la pesada tarea de ofrecerse, a los ojos del mundo y en todo momento, como candidatas ideales, e intachables, al

papel de esposa y madre ejemplar. De ahí que en las solteras de la época el deseo de esparcimiento, de diversión y, en suma, de lucirse, las haga mirar al matrimonio —según Martín Gaité— como “soñada plataforma de liberación”. Caso de no esperar dicha “liberación”, la coqueta está poniendo en riesgo, pues, su futuro; y su transgresión, aparte de los males que puede acarrearle, supone un desafío más abierto que el de casadas y viudas a los cimientos morales e ideológicos de su sociedad, ante la cual se muestran como mujeres que abiertamente desacatan las estrictas normas que debieran regir sus vidas. Además, si de tratar el estereotipo en todo su esplendor se trata, no cabe duda de que la soltera está, en principio y gracias a su juventud, más capacitada para ejercer de una forma más efectiva sus artes de conquista que aquellas mujeres en edades menos idóneas para ofrecer —explicaba Mesonero Romanos a propósito de una patrona retratada en *Los españoles pintados por sí mismos*—, “estimulantes al apetito carnal del forastero”.

En el caso del deseo de dominación —esencia del arquetipo literario de la mujer dominante—, en cambio, no es la juventud el momento más indicado para que la mujer pueda satisfacerlo; es en el matrimonio donde una fémina de fuerte carácter puede, si la “debilidad” de su marido se lo permite, subvertir el *status quo* tradicional al asumir el control de su hogar y, por tanto, “ostentar” el papel de *pater familias*. Trasgresión de mayor calado que la de la soltera coqueta, pues se viene a producir en el propio seno de la familia, germen y reflejo de la estructuración social; desafío, pues, no solo a la autoridad marital sino, en último extremo, a la del Estado. Al igual que ocurría en el caso de la coqueta, no obstante, hay ejemplos literarios de féminas que asumen el control en otras etapas de su vida. Piénsese, por ejemplo, en solteras como Mariniña de *El molino* (Emilia Pardo Bazán, 1901), muchacha robusta y de fuerte carácter que demuestra libertad de pensamiento, autonomía de movimientos y una fuerza indómita en sus relaciones con los personajes masculinos que la rodean; o en la joven viuda Elena de la narración séptima de la Jornada VIII del *Decamerón* (Boccaccio 1351-1353), mujer feroz que se vanagloria del poder que ejerce sobre los hombres.

Como venimos viendo, las coquetas y féminas dominantes de la ficción literaria son dos tipologías de mujer que, en el ambiente patriarcal en que ven la luz, destacan por sus actuaciones autónomas, por la libre expresión de sus deseos y por su afán de dominar al hombre. Para satisfacer dichas pulsiones, obviamente y como ya se ha señalado, han de transgredir los límites o márgenes tradicionalmente fijados para la

subjetividad y la acción femeninas. Transgresiones que si bien ya vienen a ser significativas en la sociedad de los siglos XVII y XVIII, aun lo son más en la centuria decimonónica, sobre todo a partir de la segunda mitad de siglo, momento en que se gesta el debate en torno a la subjetividad femenina entre tradicionalistas y reformistas, estos últimos partidarios de reformularla. Los antecedentes de esta polémica —tal y como señala Geraldine Scanlon— hay que situarlos en la Revolución industrial y en el avance del capitalismo, que hicieron necesario redefinir el rol de la mujer a raíz de su incorporación al mundo laboral, lo que conllevó su salida del ámbito doméstico y su directa entrada en la esfera pública. Asimismo, el debate sobre el feminismo desarrollado, principalmente, a través de los movimientos de opinión, en los congresos pedagógicos, en la prensa y en la literatura —especialmente a través de la labor de escritoras como Concepción Arenal o Emilia Pardo Bazán—, así como el reclamo de mayores derechos para la mujer y la toma de conciencia que esta fue tomando sobre su situación de sumisión y dependencia, la convirtieron en una seria amenaza para el hombre, que veía peligrar los cimientos del mundo que hasta entonces había conocido.

Así pues, la centuria decimonónica, debido a esa crisis que la atravesaba, presenta unas coordenadas históricas, socioeconómicas y culturales particulares que la diferencian de los dos siglos precedentes; consecuentemente, las féminas literarias que en este siglo se ajustan a los arquetipos de soltera coqueta y esposa dominante alcanzan una serie de significaciones y peculiaridades que las distancian de sus hermanas de ficción de los siglos XVII y XVIII. Y es que si bien es cierto que el Seiscientos y el Setecientos son dos centurias con marcadas diferencias en cuanto al contexto histórico, socioeconómico y cultural se refiere, existen entre ellas mayores puntos en común en lo que a la identidad de la mujer se refiere. Es precisamente esa mayor semejanza entre estos dos siglos y su consecuente distanciamiento respecto a la centuria decimonónica, el motivo principal que ha guiado la división de nuestro trabajo en dos capítulos: en el primero estudiamos los arquetipos de la soltera coqueta y la esposa dominante en la narrativa breve de los siglos XVII y XVIII; en el segundo analizamos a mujeres de ficción que representan a dichos estereotipos en la narrativa breve decimonónica.

Justamente, y debido a esa importancia que tiene el contexto que da el ser a nuestras heroínas, es por lo que cada uno de los capítulos cuenta con una introducción donde se perfila la situación de la mujer en el contexto histórico social y cultural del periodo en cuestión, al tiempo que se enmarca a cada uno de los estereotipos en su

contexto literario. Tras ello, se realiza el análisis de determinados personajes femeninos de la narrativa breve de los siglos correspondientes que, en mayor o menor medida — dependiendo del momento histórico en que ven la luz—, prefiguran, avanzan o se amoldan completamente a los estereotipos literarios objeto de estudio. Para ampliar su marco de referencia, este análisis se aborda desde una perspectiva interdisciplinar en la que tienen cabida, acompañando a la crítica literaria, otras disciplinas como la psicología, la historia social, la sociología o los estudios de género, además de una reflexión basada en la mirada a otras manifestaciones artísticas y culturales de las épocas recorridas. Estas fuentes permiten estudiar la situación de la mujer, en cada uno de nuestros siglos, a través del discurso legal, moral, social y cultural construido en torno a ella por literatos, médicos, académicos, moralistas... A cada uno de estos capítulos sigue una conclusión en la que se viene a hacer una reflexión sobre los retratos femeninos analizados.

Por último, nuestro trabajo se cierra con unas conclusiones generales, en que se ponen en relación las reflexiones realizadas en cada uno de los capítulos; síntesis que permite, seguidamente, establecer las semejanzas y, sobre todo, las diferencias entre las mujeres de ficción que protagonizan nuestro recorrido por los siglos XVII, XVIII y XIX. Ello viene a dar cuenta de la evolución que experimentan los estereotipos de la soltera coqueta y la esposa dominante durante estas tres centurias. Porque, efectivamente, a partir la novela corta y el cuento del Seiscientos y Setecientos se comienzan a detectar variantes, matices y drásticos cambios que, desde entonces y hasta la época de esplendor del relato decimonónico, se introducen en estos dos arquetipos de sólida base en la cultura occidental y amplia tradición en nuestras letras. En virtud del análisis de dicha tradición, se estudia el proceso de maduración de dos modelos femeninos literarios que, constituyendo en un principio anecdóticas y/o humorísticas desviaciones a la norma socio-cultural, vendrán a resultar, ya a finales del siglo XIX, auténticos reflejos del debate abierto en torno a la identidad femenina.

En el primero de nuestros capítulos —Los arquetipos de la soltera coqueta y la esposa dominante en la narrativa breve de los siglos XVII y XVIII— y a propósito del del estereotipo de la soltera coqueta en el Seiscientos, hay que señalar que ninguna de nuestras féminas, pese a sus transgresiones, se amolda completamente a este tópico literario que no halla, en la época, concreciones plenas. La causa de su escaso tratamiento en la narrativa breve del Seiscientos —*novela corta amorosa (cortesana)*—,

puede explicarse si atendemos al fin moralizador y lúdico imperante en este género. Y es que, por su tendencia acrítica, la *novela cortesana* se caracteriza por ser instrumento ideológico y, por ende, prueba fehaciente de la mentalidad imperante en la sociedad patriarcal de la época. A este respecto, no es casualidad que la soltería —etapa idónea para los enredos y las frívolas aventuras amorosas en la vida de una mujer— sea el marco perfecto en la época para adoctrinar a las féminas, por una parte, en las virtudes que se deben emular, y por otra, en los vicios que se deben evitar. Este fin moralizador es, quizás, el motivo por el que, en la narrativa breve del siglo XVII, no hallemos en nuestras protagonistas —féminas que, por medio de su atractivo físico, no logran triunfar y dominar al hombre— a consagradas coquetas que se adecuen —como hemos señalado— plenamente y, de forma prolongada en el tiempo, al estereotipo literario.

Hemos seleccionado, no obstante, cuatro novelas breves en que sus protagonistas femeninas escapan, durante un breve lapso de tiempo en sus vidas, a los efectos de tal adoctrinamiento, manifestándose en ellas momentáneamente la esencia del arquetipo objeto de estudio —del que vienen a constituirse, por tanto, en bocetos o esbozos—. Y ello las hermana, a pesar de haber visto la luz en obras de muy distinto planteamiento ideológico. Así, la primera de ellas, *La mayor confusión* (1624), fue una novela bien polémica en su momento, y es que el doble incesto que se materializa en ella supone — como bien afirma Luzmila Camacho— no acatar las “restricciones culturales, teológicas y legales” vigentes en la sociedad española del momento. La notoriedad de esta obra vendría, precisamente, a consolidar el nombre de su autor, Juan Pérez de Montalbán, en el panorama literario de su época; de manera similar, a María de Zayas, autora de nuestra segunda obra, *El desengaño amando, y premio de la virtud* (1637), siempre la acompañó una aureola de escritora atrevida y transgresora. Muy distinta orientación presenta el autor de nuestra siguiente novela —*Las dos hermanas* (1622)—, Francisco de Lugo y Dávila cuyo *Teatro popular*, en el que se incluye esta obra, fue considerado —por Fray Alonso Remón dramaturgo, prosista y orador del Siglo de Oro— ejemplo de los “hombres cuerdos y acertados”. Por último, presentamos *El desdeñado más firme* (1655) de la misteriosa Leonor de Meneses —condesa de Serem y Atouguia, conocida también con el pseudónimo de Laura Mauricia— quien —como bien advierte Blas Sánchez Dueñas— “hace gala de la erudición” que rige su obra y asemeja simbólicamente su apatía o “falta de temor” ante los ataques y reproches que pueda

provocar su libro con el pasaje mitológico de Aurora, y así acentuar el “carácter desafiante de sus palabras preliminares”.

En nuestro recorrido por estas obras no encontraremos, decíamos, retratos consolidados del arquetipo de la soltera coqueta, realidad que contrasta con la del género dramático de la época, cauce predilecto para la proyección de nuestro estereotipo, como se puede observar, por citar un ejemplo, en la comedia *La casa del tahúr* (1616) de Mira de Amescua. Algo lógico si tenemos en cuenta que en el teatro, a diferencia de la *novela corta amorosa (cortesana)* del siglo XVII, el fin moralizador / didáctico y lúdico está ausente. Y es que, a fin de cuentas —y si utilizamos palabras del catedrático de Literatura Española Manuel Aznar Soler—, en el teatro —“encrucijada de la realidad y el deseo, ámbito metateatral donde la ficción supera la realidad”— es factible que todo suceda. No obstante, si bien es cierto que —como venimos señalando— no encontramos plenas representaciones del arquetipo de la soltera coqueta en la narrativa breve del Seiscientos, las protagonistas de nuestras cuatro novelas breves van a mostrar destellos de los rasgos que lo caracterizan, al no plegarse al ideal de soltera de su tiempo, el cual no era otro que el de la mujer casta, recatada, modesta y retraída que aparece en la doctrina de los moralistas. En una época donde la obsesión masculina por el honor conllevó la necesidad de someter a la mujer a un total control y donde únicamente se aprobaban las salidas femeninas en contadas ocasiones (para visitas o para cumplir con los deberes religiosos), nuestras protagonistas no se amoldan al enclaustramiento doméstico defendido por los preceptistas de su tiempo. Y es que son jóvenes superficiales que pondrán su voluntad en dejarse querer y cortejar por sus pretendientes, aunque solo sea durante un breve lapso temporal de su vida, a fin de satisfacer la vanidad de verse solicitadas.

Para el estudio del arquetipo de la esposa dominante en la narrativa breve del Seiscientos, hay que advertir que, de forma paralela a lo que ocurría con el de la soltera, y por las mismas razones —literatura acrítica; centro de interés, no en la vida matrimonial, sino en enredos y frívolas aventuras amorosas— ninguna de nuestras féminas —pese a la transgresión de no plegarse al ideal de perfecta casada de Fray Luis de León vigente en su tiempo—, se ajusta completamente al arquetipo, tal como lo conoció la Edad Media y tal como se desarrollaría, posteriormente, en la literatura decimonónica. Así, en las dos novelas breves seleccionadas, *El casamiento engañoso* de Cervantes (*Novelas ejemplares*, 1613) y *Los tres maridos burlados* de Tirso de Molina

(*Los Cigarrales de Toledo*, 1624), sus respectivas protagonistas, doña Estefanía y Mari-Pérez, si bien no se muestran como castas y sumisas esposas, obedientes a los dictámenes de sus maridos, ejercen una autoridad únicamente momentánea (transitoria) y que se presenta “disfrazada” por medio de mentiras y disimulos, no siendo —por ende— sus cónyuges conscientes de ella. Los autores de ambas novelas van a tener una destacada importancia en la época. Cervantes, por ejemplo, estará marcadamente presente en la producción literaria de otros autores a lo largo de toda la centuria; de hecho —como advierte Wolfram Krömer— Lope de Vega, Lugo y Dávila y autores posteriores siguen la estela de la “novela corta «fantástica»” —propia de las “pastoriles y de aventuras”—, cultivada por Cervantes, mientras que la “novela corta picaresca y satírica” encuentra escasos adeptos. Tirso de Molina será otro de los literatos que en el siglo XVII siga la estela del autor del *Quijote*. Si bien se halla superado en fama por Cervantes, es más que notable su contribución a la producción literaria del momento, no olvidemos que tradicionalmente se le ha atribuido la creación del mito de Don Juan en *El burlador de Sevilla*, destacando especialmente en la comedia; piénsese en otras piezas como *Don Gil de las calzas verdes* o *El vergonzoso en Palacio*.

Precisamente, el género dramático —como ocurría con el arquetipo de la soltera coqueta— representa el cauce predilecto para la proyección del estereotipo de la esposa dominante, pues es donde se trata de forma más manifiesta el tema del afán de dominación en la mujer; así lo podemos observar en la *Mojiganga el Mundinovo* (1658-1659, pieza en la que hallamos plenamente retratado al calzonazos y, por tanto, la figura de la esposa dominante. Esta obra teatral es un fiel reflejo de la falta de autoridad del marido y un retrato del mundo al revés, al desempeñar él el rol femenino y adentrarse su mujer en la esfera masculina.

Para el estereotipo de la soltera coqueta en el Setecientos dos han sido los relatos escogidos: *Los trabajos de Narciso y Filomela* (1784) de Vicente Martínez Colomer, y *La presumida orgullosa* de Anastasio Céspedes y Monroy (*Lecturas útiles y entretenidas*, 1800), cuyas protagonistas diferirán de forma muy notable en lo que a su caracterización de coquetas se refiere. En Leonisa (*Los trabajos de Narciso y Filomela*) tan solo veremos a una fémina que coquetea por momentos y no con la “dedicación” e intensidad que lo hace Rosaura (*La presumida orgullosa*), en quien ya observaremos a una coqueta de “profesión”: una mujer que ambiciona y consigue enamorar sin

enamorar, convirtiendo al hombre en un pelele. Esta novela, de tono moralizante, nos advierte del peligro que puede conllevar la coquetería para el hombre.

No olvidemos que estamos hablando de una centuria en la que el movimiento literario dominante es el Neoclasicismo y que en la creación artística de la época, además de fundamentarse en los principios de orden, lógica, corrección y armonía, impera la idea de que en toda obra domine el fin de enseñar deleitando. Según la *Poética* de Luzán (1737), obra insigne del momento, el arte tenía que ser, además de deleitable, útil, siguiendo la tradición horaciana del *docere et delectare*. Máxima que será palpable en la literatura del tiempo, siendo las obras críticas y moralizantes las que alcanzarán mayor desarrollo. Inclusive, el tono moralizante alcanzará a la literatura popular, prueba de ello son en los pliegos de cordel o romances de ciego —narraciones populares de hechos reales o fantásticos que gozaron de gran notoriedad en los siglos XVIII (finales) y XIX—, donde hallaremos un retrato del arquetipo de la esposa dominante en *La mujer llevando los calzones*, pieza que tiene por objeto prevenir a los maridos de lo infelices que serán si sus mujeres se hacen con el control en el hogar.

Precisamente, en lo que respecta al estereotipo de la esposa dominante en la narrativa breve del Setecientos, se va a hacer notar el tono moralizante que, sobremanera, caracteriza a esta centuria. El teatro será, de nuevo, el cauce idóneo para la proyección del arquetipo, prueba de ello es el *Entremés de los gurruminos* (1748-1753) de Antonio Zamora, pieza donde estará presente la figura del calzonazos, que se reencarna en la figura del gurrumino. Por su falta de autoridad frente a su mujer, este marido será ridiculizado socialmente, llevando él la mantilla de ella y esta su capa. El interés por retratar a mujeres modélicas es, quizás, el motivo que explica la escasa presencia del arquetipo de la esposa dominante en la narrativa breve del siglo XVIII.

La imagen de la “mujer modélica” no está presente ni el teatro ni —como hemos visto— en los pliegos de cordel del Setecientos porque, al fin y al cabo, el género dramático —y muy especialmente las piezas breves— representa —como hemos señalado—, por una parte, el mundo de lo carnavalesco donde todo es posible, y los pliegos de cordel, por otra, son —en definitivas cuentas— literatura costumbrista y como tal deben imitar los comportamientos y hábitos de los hombres y mujeres del tiempo, esto es, dar cuenta de los sucesos cotidianos de las gentes que moran en la España del Setecientos. Para el estudio del arquetipo de la esposa dominante en esta centuria hemos seleccionado a la mujer de Leoncio —*Leoncio y Fulgencio, Diario de*

las musas—, fémica ociosa y derrochadora, de comportamiento indecoroso y desenfadado y sin reparo alguno a la hora de manifestar su carácter iracundo frente a su marido. Un hombre pusilánime que no va a mostrar confrontación o desacuerdo alguno con ella, no obstante, pese a hacerse con la autoridad marital, nuestra protagonista mostrará tener un breve dominio sobre Leoncio, no constituyendo, aún, una seria amenaza para el hombre ni la sociedad de su tiempo.

En el segundo de nuestros capítulos —Los arquetipos literarios de la soltera coqueta y la esposa dominante en la narrativa breve del siglo XIX—, nuestras protagonistas se van adecuar ya plenamente a los estereotipos literarios objeto de estudio. A este respecto, para el arquetipo de la soltera coqueta se han seleccionado cinco novelas breves, cuatro de Clarín: *Una noche de bureo*, *El arte de enseñar... las pantorrillas*, *El caramelo* y *Un viejo verde*; y una de Emilia Pardo Bazán, *La máscara*, en cuyas protagonistas (dos jóvenes anónimas, Enriqueta, Carlota y Elisa) la coquetería se convertirá en una eficaz arma para subyugar al hombre, de modo que ellas reivindicarán una identidad propia al margen de la que dictaba la sociedad de su tiempo. La actitud de insumisión o rebeldía hacia el ideal de doncella de la época y, por consiguiente, hacia el modelo de domesticidad, es algo que, progresivamente, advertimos en nuestras cinco coquetas: en el bosquejo de la seductora diabólica (caso de la protagonista de *Una noche de bureo* y de Carlota), en el retrato psicológico de la coqueta durante la niñez y la juventud (Enriqueta), y, por último, en la representación de la coqueta por excelencia: la dama elegante y de alto rango que posee sobrados medios para consagrar su vida al arte de la seducción (caso de Elisa y de la protagonista de *La máscara*, también seductora diabólica).

Para el arquetipo de la esposa dominante en la narrativa breve del siglo XIX, se han seleccionado siete relatos: *Los bañistas (cuadros al fresco)* —Clarín—; *Novela realista* —Clarín—; *La yesca* —Antonio de Trueba—; “El Alcalde de Monterilla” —Fermín Caballero Morgáez—; *De burguesa a cortesana* y *De burguesa a burguesa* —Clarín—; y *Los sábados de doña Quirotecas (cuadros de la anarquía de las letras)* —Clarín—, cuyas protagonistas (doña Ninfa, doña Paz, la mujer de Antón, doña Eduvigis, doña Purificación y doña Quirotecas) quebrantan la imagen del *ángel del hogar* de distintas formas. Todas ellas van a demostrar una audaz libertad de conciencia para imponer su voluntad en la relación con el hombre, mostrando una identidad al margen

de aquella que este ha diseñado, no sometiéndose, así, a los parámetros que marcaba la sociedad de su tiempo.

A través de estos retratos femeninos, podemos observar cómo distintos autores: Clarín —seguidor de los ideales krausistas y partidario de una mejora en la educación de la mujer—, Emilia Pardo Bazán —férrea defensora de los derechos de la mujer—, Fermín Caballero Morgáez —“ilustrada personalidad progresista”, tal y como afirma Eduardo Huertas— y Antonio de Trueba —que dio cuenta de la cosmovisión y los valores asociados a una forma de vida patriarcal que empezaba a declinar—; contribuyen, gracias a su capacidad de análisis e interpretación, al debate abierto en su época. Porque si bien nuestras féminas responden a unos arquetipos literarios recibidos de la tradición, el tono que enmarca sus historias, así como las peculiaridades que adquieren dichos estereotipos en sus manos, contribuyen a perfilar, en ocasiones con humor, la crisis que atravesaba la sociedad decimonónica, enfrentada —como hemos señalado— a la necesidad de redefinir la subjetividad femenina. De modo que a fines del siglo XIX y, de la mano de las protagonistas que en nuestro trabajo dan vida a los arquetipos de la sotería coqueta y la esposa dominante, será patente ya una mayor y, sobre todo, una peligrosa transgresión contra los cimientos ideológicos, sociales y culturales de la España de la época.

**1. LOS ARQUETIPOS DE LA SOLTERA COQUETA Y LA ESPOSA
DOMINANTE EN LA NARRATIVA BREVE DE LOS SIGLOS XVII Y
XVIII**

1.1 Introducción

La soltera coqueta y la esposa dominante son dos arquetipos con diferente recorrido y progresión en la tradición literaria. Si bien es cierto, que los antecedentes de ambos estereotipos se localizan en la literatura medieval, la cual —como veremos— va a dar cuenta tanto de la coquetería femenina como del dominio que la mujer puede ejercer sobre su marido durante el matrimonio, nos vamos a encontrar con dos realidades bien distintas: mientras que el estereotipo literario de la esposa dominante se gesta y consolida en la época medieval con manifiestos ejemplos en la literatura europea, todavía no se puede hablar, en esa misma época, del arquetipo literario de la soltera coqueta como tal.

Sí, en cambio, de la mujer coqueta, figura que tal y como afirma Ramón de Navarrete en la colección costumbrista *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) se encuentra en la cultura occidental desde tiempos inmemoriales, es más para él “de todos los males de la humanidad tiene la culpa la coquetería de las mujeres”. Así, ante el interrogante “¿deberemos inferir que el tipo sea moderno?”, da una negativa por respuesta. Asimismo, a las palabras de Bossuet —destacado clérigo, predicador e intelectual francés del siglo XVII—: “Estudad el hombre y estudiareis los vicios”, Navarrete afirma que habría que añadir: “Buscad la mujer, y hallareis la coqueta” (Navarrete 36).

De hecho, ya en el Medievo la coquetería se va a atribuir por excelencia a la mujer, tanto es así que en la literatura del periodo la fémmina va a ser uso de ella para seducir al hombre. Un ejemplo lo hallamos en *La Historia de la Doncella Teodor*, de mediados del siglo XIII, en la que la doncella se ofrece para solucionar el problema de su amo (un mercader arruinado), proponiéndole que la lleve ante el rey y la ofrezca en venta por un elevado coste. Así pues, se presenta ante el rey como un “claro objeto

sexual, de ahí la insistencia del texto en sus adornos, ropa, joyas y «afeites» (Lacarra Ducay 16). De tal modo que así arreglada “«parecía la más hermosa e más gentil e bella que se pudiesse fallar en el mundo»” (*La doncella Teodor* 61), lo que despertaría los deseos del monarca para comprarla. Esta habilidad de la fémína para despertar la lujuria en el hombre aparece también en guías eróticas de la época como la del Al-Jatib, quien en su tratado “Sobre las formas del coito y el momento adecuado para la procreación” (siglo XIV) señala “el poder de excitación de la mujer bella” (Lacarra Lanz 30) sobre el hombre por “«las galas suntuosas, los perfumes excelentes, las joyas valiosas, la elegancia»” (Al-Jatib *apud* Lacarra Lanz, 30). De ahí que fueran constantes las diatribas contra la fémína vanidosa a propósito del debate que se gesta “sobre el carácter sublime o perverso del sexo femenino en conjunto”,¹ en esta discusión, que ocupa “uno de los más largos capítulos en la historia medieval de los debates literarios”, se alzaron voces a favor de la mujer, y ello es, sin duda, una de las peculiaridades que distingue el panorama literario medieval de los que seguirán en el Renacimiento y en el Barroco.

La escritora Christine de Pizan, precisamente una mujer y tal vez “la única persona de letras que tomó en serio el debate al expresar su condena al *Roman de la Rose*” (Cantavella 219), hizo una férrea defensa de la mujer a raíz de la caracterización que aparecía en esta obra del llamado “sexo débil”. El *Roman* fue escrito por Guillaume de Lorris y Jean de Meun en Francia entre 1225 y 1278, y la segunda parte, de Jean de Meun, “fue objeto de lo que puede considerarse como el primer gran debate literario en Francia, la *Querelle du Roman de la Rose*” (Ann Walker 33). Se discutió sobre “el papel de la mujer de carne y hueso”, teniendo como eje “el carácter sublime o perverso del sexo femenino en conjunto” (Cantavella 219). Este poema fue uno de los textos “más populares e influyentes de la Baja Edad Media francesa, y fue extensamente leído, debatido, impreso, moralizado y admirado hasta mediados del siglo XVII y reeditado desde 1735 en adelante” (Ann Walker 33). En nuestro país, autores que en la época tomaron parte en el debate en torno a la mujer fueron, entre otros, Bernat Metge, en el ámbito catalán, y el Arcipreste de Talavera, en el castellano. Principalmente en España

¹ De ahí que no sea “infrecuente ver en esculturas y relieves de la época una imagen femenina sufriendo las penas del infierno, con su cuerpo desnudo abrazado por serpientes que, en ocasiones, succionan sus pechos y sus órganos sexuales”. Tema similar al del relieve del siglo XII de la iglesia de la Sainte Croix de Burdeos (*Una mujer, símbolo de la lujuria, junto a su amante, el demonio*) en el cual “una figura de mujer ilustra el pecado de la impureza junto a su amante, el demonio” (Bornay 29-31).

se criticaban las faltas o los vicios que, como hemos señalado, se les atribuían a la mujer, tales como la avaricia, el despilfarro, la ociosidad, la lujuria, la charlatanería o la coquetería.²

En *Lo somni* (Bernat Medge, 1398), obra que refleja las dos caras de la polémica, se recoge la transcripción del supuesto diálogo que sostuvieron el propio Medge, quien “defiende el sexo femenino en nombre de su dama”, y otros personajes como Tiresias, ser mitológico transexual que “intenta demostrar la malignidad de las mujeres”, y que ridiculiza su “afición a los perfumes, la elaboración de afeites,³ el tinte de cabellos, la depilación, los caros y aparatosos vestidos y los tocados” (Cantavella 219-222). La crítica a la ornamentación femenina es un motivo repetido en la época; de hecho, más adelante merecerá también la atención de Boccaccio en su libro *De casibus virorum illustrium* (1467), donde el escritor italiano ve en la costumbre de vestirse de forma suntuosa y usar adornos una “artimaña más de las empleadas por las mujeres para seducir y hacer caer a los hombres en la lujuria” (Gomis 2009, 17). Ciertamente,

² Obsérvese, a este respecto, el *Duodenarium* (1442) del obispo Alfonso de Cartagena, quien decidió escribir esta obra en “respuesta a las doce cuestiones —de ahí el título— que le había planteado el noble letrado Fernán Pérez de Guzmán, desde su ostracismo político. Aunque Cartagena le remitió las primeras cuestiones, acabó contestando sólo a las cuatro primeras. [...] Algunas preguntas versan sobre cuestiones políticas y éticas, como la relación del título real e imperial, o sobre el rey español más virtuoso; mientras otras abordan aspectos culturales y antropológicos propios del humanismo, como la cuestión del número de lenguas, o la valoración de la virtud masculina y la femenina” (Fernández de Córdoba 569). Así afirma que deben recibir alabanza aquellas que “caminan cerca de la virtud”, tildando de “buena a la mujer que vive castamente”. Lo que implica “la dignidad en los vestidos, un caminar pausado, la abstinencia moderada de los alimentos, especialmente de la bebida, el apartarse de las reuniones masculinas, una prudente capacidad para mantenerse callada y el rubor van unidísimos a la castidad”. Por el contrario, deben recibir vituperios las féminas que no son castas, esto es, aquellas que se dejan “arrastrar más de lo conveniente hacia esas cosas a las que se inclinan por naturaleza [...] y por no refrenar sus impulsos, se someten a la perversidad de una naturaleza corrompida” (Cartagena 393). Muchas de las consideradas faltas “femeninas” son también una constante en el sermón medieval de la época, donde hallamos una misoginia directa acorde con la tradición judeo-cristiana. Sirvan de ejemplo los *Evangelios morales* de hacia 1470-1480 del dominico Juan López de Salamanca, para quien la mujer “tiene pecados propios y diferenciados de los de los hombres, lista de vicios femeniles que configuran la base ideológica de la misoginia medieval. Desde aquí y con capacidad retórica de vituperio el predicador practica la sátira, que en ocasiones [...] provocaba la hilaridad de los hombres, separados por lo común durante la audición del sermón [...]. López de Salamanca en el uso de la alabanza y del vituperio enumera una lista tópica de vicios femeninos” (Cátedra 43). Para ello se basa en un pasaje bíblico (Lucas 1:26-38 *apud La Biblia*) en el que el Arcángel Gabriel se aparece ante María y le anuncia que será la madre de Jesús. Al enterarse del embarazo, José duda si ha sido por obra de Dios, para lo cual analiza “las señales que ha en muger que no es leal a su marido: [...] la mala muger es parlera e con todos quiere hablar: mi esposa véola siempre callar e nunca con varón hablar”. Por otro lado, se dice que “la mala muger es occiosa e no quiere trabajar: mi esposa no es ociosa, que syempre la veo ocupada en coser e broslar” (López de Salamanca *apud* Cátedra, 47-48).

³ El uso de afeites por parte de las mujeres era objeto de preocupación y crítica en la Edad Media, tanto es así que fue una cuestión recogida los “confesionales” de la época a fin de “ayudar a los confesores en su tarea [...]. Los afeites se trataban normalmente cuando se abordaba el pecado de soberbia, vanidad, o al hablar de la lujuria” en tanto que se utilizaban para embelesar y enamorar a los hombres (Romero del Castillo 104).

ellas ya todas en púrpura: como reinas se visten guarnidas con aljófares y piedras preciosas.⁴ Las unas a la guisa de Italia hacen sus vestiduras, las otras según Chipre, otras según Egipto o Grecia. Y dejada la costumbre de su tierra, otras nuevas guisas buscan y tantas que el papel y la péñola antes fallecerá que poderlas contar. Y finalmente por la tal agudeza y artes de las mujeres muchos homes hasta las tinieblas entropiezan (Boccaccio *apud* Gomis 2009, 17-18).

Es patente, pues, en la época, la concepción de que la mujer, a través del atractivo de sus recursos sexuales, puede dominar al hombre. Es más, Robert Green en *El arte de la seducción* (2001) encuadra a las coquetas en una de sus nueve tipologías de mujeres seductoras, y afirma de ellas que son “autosuficientes, y [que] poseen una frescura esencial fascinante” (Greene 5). A esta fascinación también se refiere el Arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo, en la segunda parte del *Corbacho* (1438), cuando “se centra directamente en fustigar lo que él considera vicios en las mujeres —eso sí, sin perder el humor—: coquetería, vanidad, estupidez, parloteo inútil, avaricia” (De Rus 19). Sostiene el Arcipreste que “la coquetería de las mujeres y la impudicia con la que exhiben sus encantos pueden causar estragos entre los desprevenidos”; de hecho se refiere a la coquetería como algo inherente a ellas y por tanto, se las considera “*in genere*” culpables del pecado de la lujuria en el hombre por una “doble razón: porque con sus dones naturales encienden el deseo en el alma del varón, y porque poseen un arsenal completo de artimañas para tal fin” (Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, 169).

Una de estas artimañas es, sin duda, la mirada, recurso que las mujeres utilizan para atraer a los hombres a quienes dan esperanzas de amor para luego desvanecerlas.⁵

⁴ En la Edad Media, el término “púrpura” no solo hacía referencia a una sustancia tintórea y al color que de esta se obtenía, sino que también se relacionaba “con el poder, con la excelencia social y de alto valor simbólico [...]. Las tonalidades del color púrpura variaban en función de las sustancias tintóreas utilizadas, obteniéndose colores de una gama entre los rojos, violáceos y azules, todos ellos de gran intensidad, muy saturados y de gran brillo, lo que hizo que fuesen apreciados por las clases privilegiadas tanto por su cromatismo como por la exclusividad del tinte con que se obtenían, lo que elevaba su coste” (Rodríguez Peinado 472).

⁵ Además de la convección amorosa neoplatónica de que el “amor entra por los ojos”, en la tradición literaria también va a aparecer “el amor de oídas”, expresión que “funciona como una exquisitez sentimental: la excelencia de la dama —y la sensibilidad del caballero— es tal que puede producir amor por sólo la fama; es un caso extremo y paradójico muy del gusto de la refinada poesía cortesana y, por otra parte, no deja de remitir al hado o a las estrellas como causa última e inesquivable de una atracción amorosa que ejerce su poder incluso a distancia, sin que se haya contemplado nunca el objeto del deseo”. En la poesía provenzal, el trovador Guillermo IX de Aquitania, en la canción “Farai un vers de dreyt nien”, afirma: “«Anc non la vi et am la fort» (Nunca la vi, la amo mucho). [...] En la novela *Flamenca* este amor por fama toma cuerpo narrativo cuando Guillermo se apasiona sin haberla visto por la mujer de Archambaut, por haber oído que era de alta prez y desdichada. Claro que semejante modo de encenderse

Con la mirada las féminas ejercen un gran poder de atracción sobre el sexo masculino, de modo que consiguen acrecentar su vanidad al verse perseguidas por muchos sin corresponder a ninguno, de ahí que la inconstancia —al igual que la coquetería— sea considerada en la época propia de la mujer, quien

oy te dirá uno [...], a cabo de ora otro; si a uno dize de sí, a otro dize de no; al uno ya fiel, al otro alfiler; al uno da del ojo, al otro por antojo; al uno da del pie, al otro fiere de cobdo; al otro aprieta la mano, al otro tuerçe el rostro. Pues, las señales que saben fazer del ojo estos son diversas: que mirando burla del ombre, mirando mofa al ombre, mirando falaga al ombre, mirando enamora al ombre, mirando mata al ombre, mirando muestra saña, mirando muestra ira echando aquellos ojos de través. Más juegos sabe fazer la muger del ojo que no el embaiador de manos (Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, 168).

Por tales defectos o faltas se consideraba conveniente vigilar a la mujer, pero no solo a la soltera, también a la casada. Muestra de ello son algunas de las esposas que aparecen en la literatura de la época, especialmente aquellas de escasos recursos que “se daba[n] maña para transponer los límites hogareños sin chaperones ni guardaespaldas.”⁶ De ese modo, la fémina podía cumplir con ciertos propósitos galanes preconcebidos o tentar a la fortuna para acceder a algún encuentro fortuito”, es decir, vencer el “muro de la vida privada” tras el cual “debía conservarse encerrada”. A este respecto, pese a que la defensa literaria de la mujer en el debate de la época no implicó en absoluto “la reivindicación de un hipotético protagonismo social y político”, al estar concebido el

pasaba por peregrino frente al amor que entra por los ojos, según nos cuenta desde Sicilia el primer isleño que practicó la lírica cortesana: «Ben è alcuna fiata om amatore / senza vedere so' namoramento, / ma quell'amor che strenze cum furore / de la vista di ogli à nascimento». Tal amor exquisito poseía un doble atractivo: probar la perfección de la amada que ganaba el corazón por camino desusado, y poner en juego el alambicado ingenio del artista capaz de expresarlo [...]. El enamorado de fama suele aspirar a la vista de la amada. No falta quien la tema, como Gregorio Alfonso, criado del obispo de Évora, [noble y religioso de Portugal (1440-1522)] que, glosando el mote «A do la fama enamora / la vista debe matar», recelará con galante hipérbole los estragos de la vista: «Dubdo s'es mejor aora / miraros o no mirar»”. [...] En el Renacimiento, el amor de oídas es un caso excepcional que requiere el complemento de la vista. Aun así, aparece de vez en cuando” (Ynduráin), un ejemplo, es *Repetición de amores y arte de ajedrez* (1496) donde Luis Ramírez de Lucena advierte: “Primeramente, conviene a saber, que puesto que sola la fama dé claro y evidente conocimiento de las cosas no vistas jamás, queda ninguno satisfecho hasta que por sus ojos vea lo que con admiración escuchó. Por lo cual, yo, habiendo muchas veces oído loar aquella señora a quien yo he querido enderezar aquesta mi obra, y viendo que algunos, de oírlo, rescibían envidia y otros dolor, porque conociendo su merecimiento tan subido lo abaxasen, con atrevimiento de quererla loar, propuse en mí de no descansar hasta verla. Y ansí, con el tal deseo, discurriendo por la parte do hacía su habitación, vi la misma doncella. Y aunque no tuviese otro conocimiento más de haberla oído loar por la mujer más acabada del mundo, conocí luego ser ella, y en tanta manera me contentó, que no sé si primero comencé a amarla que a conocerla” (Ramírez de Lucena 11-12).

⁶ En el tiempo, las mujeres “estaban destinadas a permanecer recluidas y custodiadas, sobre todo, las que pertenecían a la nobleza; y si salían, su sino era el ser fuertemente escoltadas y envueltas en atavíos más que deslustrados” (Cándamo 203).

debate como un “puro divertimento sin ninguna proyección social” (Cantavella 219), es posible entender que su defensa quizás haya influido en que en literatura se retrate a una mujer que, eludiendo el constante control masculino, goza de ciertos resquicios de libertad. Justamente, el fracaso de este control, del “muro” como “instrumento de coerción de la mujer” (Cándamo 204), es patente en el *exemplum El pozo (Disciplina clericalis y Sendebur, siglos XII y XIII)* en el que un sabio aconseja a un joven que se va a casar “construir una casa con altos muros de piedra [donde] hubiera solamente una puerta y una ventana”, algo que, sin embargo, no es obstáculo para su mujer que, “levantándose de la cama durante la noche, fue a la puerta de la casa y, abriéndola, fue a encontrarse con su amigo” (*Disciplina apud Cándamo, 204*).⁷ Otro muro literario construido con el mismo fin lo hallamos en *Guidemar*, uno de los *Lais* que Marie de France escribió a finales del siglo XII.⁸ Y es que el marido celoso mantiene cautiva a su mujer en “una alcoba excavada ex profeso, la cual se ubica, a su vez, dentro de un recinto cerrado por un muro de mármol verde, provisto por una sola entrada vigilada de día y de noche. Sin embargo, para una mujer ingeniosa o un caballero audaz, nada es infranqueable o inexpugnable”. En este sentido, el cerco masculino se ve quebrantado por el deseo y el empuje de la mujer que logra franquear los “estrictos controles ideados por los hombres” (Cándamo 205). En efecto, los dos amantes, quienes habían acordado “una contraseña de reconocimiento y [...] las condiciones en las que le sería lícito a ambos amar a alguien, planean casarse (Krömer 48).

La imagen de la fémina “batalladora” que desea imponer su voluntad también la veremos a propósito del marido dominado por su mujer en la literatura medieval. Ya en la época, “un tema favorito del arte popular era la batalla de los pantalones, en la que un

⁷ Algo similar encontramos en el *El celoso extremeño (Novelas ejemplares, Cervantes, 1613)*, obra de la que existen tres variantes (C1, C2 y C3), las dos primeras llevan el título de *El celoso extremeño* y difieren en que el C1 es “una redacción al parecer primitiva que nos ha llegado en forma manuscrita (manuscrito Porras de la Cámara), mientras que el otro (C2) es el texto *ne varietur* impreso en las *Novelas ejemplares* de 1613” (Molho 743). En este último se afirma que tras casarse con Leonora, Filipo Carrizales “cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dioles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de casa. [...] Levantó las paredes de las azuteas, de tal manera que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiesen ver otra cosa” (Cervantes 2001, 332). En el C3 (*El viejo celoso*) “Carrizales se ha trocado en Cañizares” y su casa sigue “tan protegida como la de Carrizales” (Molho 744): “«las ventanas, amén de estar con llaves, las guarnecen rejas y celosías»” (Cervantes *apud* Molho, 744-745). No obstante, pese a estas medidas coercitivas, el adulterio se comete en ambos textos.

⁸ Se la ha considerado como “la más importante y clásica autora de «Lais»”, composiciones en verso en francés antiguo, y la fecha de sus narraciones “se ha fijado entre 1160 y 1185”. En *Guidemar*, que es “también el nombre del caballero protagonista, se cuenta que una cierva herida por éste le predice que no podrá ser curado de una herida más que por el amor, pero que el amor le traerá grandes aflicciones. El caballero encuentra en la orilla un barco vacío, que lo lleva hasta una dama encerrada en un jardín por su marido” (Krömer 47-48).

hombre y una mujer bregaban sobre quién tenía que llevarlos; la victoria (algunas veces adjudicada por un demonio feliz), por regla general se le concedía a la pendenciera mujer” (Hale). Aunque también se daba el caso del calzonazos que conseguía derrocar finalmente la hegemonía de su mujer, haciéndose él con el control de su hogar; así lo podemos ver en *La farsa de la cuba o Le Cuvier*, obra anónima francesa perteneciente al género burlesco y atribuida a Picardía, cuyo manuscrito original data de finales del siglo XV. En la farsa, “la suegra de Jacquinot le recuerda que tiene que obedecer a su esposa como debe hacerlo un buen marido. Entre ella y su hija [le] describen una prolija lista de [sus] obligaciones [...] y le obligan a firmarla”. No obstante, cuando su mujer cae en una enorme artesa y le ruega que la saque, Jacquinot, afirmando que eso no estaba en su lista, la rescata a cambio de la promesa de que, en adelante, sea él “el amo en su propia casa” (Hale).

En Alemania, concretamente en la literatura popular medieval, hallamos el arquetipo del calzonazos en los *Schwänke*, relatos breves escritos en bajo alemán y francés antiguo. La aparición del estereotipo en estos cuentos humorísticos, que concluían con una moraleja, se dio después de que “la antigua economía feudal se fue[ra] disolviendo en el mar de los negocios familiares autónomos que surgieron con el desarrollo de las ciudades y también de los asentamientos rurales de mayor densidad”. Estas pequeñas empresas de artesanos y comerciantes, cada vez más importantes para la economía de la época, propiciaron que la mujer saliera del ámbito doméstico y desempeñara un trabajo fuera del hogar. A raíz de ello fueron muchas las voces que se alzaron en contra del “inútil, absurdo y hasta peligroso trabajo femenino extrahogareño”, defendiendo que el ámbito de lo privado (de lo doméstico) era el espacio natural de la mujer, y lo público, el del hombre. De hecho, la literatura religiosa del periodo frecuentemente hizo referencia a esta división, prueba de ello —tal y como afirma Graciela Cándamo— fue el predicador Andreas de Ratisbona que proclamaba, “con ironía, que la actividad de la mujer fuera de casa era tan ventajosa como el vuelo de la gallina por encima de un seto, y aún en los finales de la Edad Media, los *Schwänke* llamaban *tête poule* [calzonazos] al varón que se quedaba en casa (con las gallinas) mientras sus esposas o hijas salían a trabajar al mercado” (Ratisbona *apud* Cándamo, 274). Se trata, pues, de relatos que, a modo de *exemplum*, pretende advertir al hombre acerca de “lo perjudicial que puede llegar a ser aceptar el trabajo femenino y su producto, si está al margen de sus límites «naturales»” (Cándamo 274).

Los arquetipos literarios del calzonazos y la esposa dominante también estarán muy presentes en la literatura medieval inglesa. Ejemplo de ello son *Los cuentos de Canterbury* (*The Canterbury Tales*, Geoffrey Chaucer), de mediados del siglo XIV. En el *Cuento de la esposa (o comadre) de Bath* (*The Wife of Bath's Tale*), concretamente en el prólogo, encontramos a una esposa dominante, Alicia, perteneciente a la burguesía urbana que, habiéndose casado cinco veces, llega a afirmar de sus maridos —tres de ellos hombres ricos y viejos que le salieron “buenos” y otros dos que le salieron “malos”—:

Les goberné tan bien a mi propio aire, que cada uno de ellos fue totalmente feliz; siempre estaban dispuestos a traerme cosas bonitas de la feria. ¡Qué contentos se ponían cuando les hablaba con suavidad! Pues solamente Dios sabe con cuánta saña les reñía. Ahora escuchad vosotras, sabias esposas que sabéis a qué me refiero, y os contaré lo bien que me las arreglaba. Este es el modo de hablarles y hacerles sentir culpables. Pues no hay hombre que no sepa mentir y perjurar ni la mitad de bien que una mujer. No me refiero a las esposas listas, sino a las que cometen errores. Una mujer realmente inteligente que sepa lo que lleva entre manos puede hacer creer a su marido que lo negro es blanco y llamar a su propia doncella para que testifique en su favor [...]. Dios nos ha otorgado que, por naturaleza, todas las mujeres tengamos lágrimas, mentiras y capacidad de liar las cosas. De una cosa sí alardeo: al final siempre ganaba a mis esposos de todos modos, sea por la fuerza, picardía o por cualquier otro remedio, como el de estarles gruñendo constantemente (Chaucer 206-207).

En este alarde de poder, Alicia, aparte de la picardía, en su *modus operandi* parece hacer uso de la fuerza física —“sea por la fuerza”—, de hecho por su caracterización en este fragmento podría entenderse que se trata de una mujer corpulenta. Por otro lado, el texto deja ver la oposición frontal que Alicia ha hecho a sus maridos, pues además de emplear la mentira y las lágrimas, esto es, una oposición hecha de verdades a medias y de disimulo, no duda en manifestar también su fuerte temperamento: “no era tacaña en mis gruñidos; incluso cuando estábamos en la mesa les devolvía cada uno de sus «favores» con una regañina, os lo aseguro. En donde especialmente se les terminaba la suerte era en la cama; allí era donde solía reñirles y acabar con su diversión” (Chaucer 211). De manera que el carácter dominante no va a ser el único medio o recurso que Alicia utiliza para doblegar a sus maridos: el sexo va a ser otra de sus artimañas para lograr este fin y para poder, asimismo, financiar su vida ociosa, ya que nuestra protagonista defiende la idea de que un esposo solo tendrá su “tribulación de la carne” en tanto se comporte como el “esclavo” y “deudor” de su mujer (Chaucer 205). De hecho, Alicia hará a uno de sus tres viejos maridos

dependiente de las relaciones sexuales que ella quiera, al tiempo que lo convertirá en un ser atormentado por los celos, algo que nuestra protagonista llega a reprobarle: “siempre que tengo una inocente charla con un amigo o voy a su casa para divertirme un poco, tú te pones a rugir como un diablo” (Chaucer 207). A este respecto, Alicia va a pintar a este marido como un hombre irracional y extremado, cuyos celos apacigua haciendo uso de una estratagema:

Yo solía acusar a mi esposo de mujeriego, cuando la verdad es que estaba tan enfermo que apenas si se sostenía de pie; sin embargo, aquello, le producía un cosquilleo en el corazón, pues pensaba que así le demostraba cuánto le quería. Cuando yo salía por las noches le juraba que era para ir a espiar a las chicas con las que se había acostado, lo que me daba coartada para mucha diversión (Chaucer 210).⁹

La debilidad física y psicológica que manifiesta el marido de Alicia adquiere gran relevancia en lo que se refiere a su caracterización como calzonazos, pues en el proceso en que un hombre incumple su deber de ejercer su superioridad, dejando que “un ser «inferior» como su mujer tome las riendas de su vida y sea la que decida y mande, [...] pierde su masculinidad, se debilita” (Bosch *et al.* 27). Flaqueza que de hecho es muy frecuente en el hombre calzonazos, a quien el *Libro de los insultos*, por

⁹ Esta habilidad que exhibe Alicia para engañar a su marido es común también en otras féminas de la ficción medieval. De hecho, como señala Harriet Golberg en “Sexual humor in medieval *exempla*”, “a most common comic situation in *exempla* which is directly related to sexual humor is that of the woman who displays unusual skill in deceiving her husband so that she may satisfy her excessive sexual appetites” [una situación cómica muy común en los *exempla*, directamente relacionados con el humor sexual, es la de la mujer que exhibe una habilidad inusual para engañar a su esposo y así satisfacer sus apetitos sexuales] (Golberg 72.). En *El libro de Calila e Dimna*, colección de fabulas orientales de origen indio traducidas al castellano en el siglo XIII, por ejemplo, encontramos la historia de “El carpintero, el barbero y sus mujeres”, en la que la mujer de un carpintero logra convencerle de que no ha sido infiel. Este, al ver al amante de su mujer en la puerta de su casa, se ensañó con ella, hiriéndola y atándola a una columna. No obstante, logró liberarse gracias a la mujer del alhageme (barbero), quien se ató a sí misma en su lugar. Tras despertar, el carpintero llamó muchas veces a la que creía su esposa y, viendo que no le respondía, le cortó la nariz. Al encontrarse a la esposa del barbero de esa guisa, la mujer del carpintero la desató y se ató en su lugar. “Y pensó [...] de aquello en que era caída, y de que era sospechada, y alzó su voz, y dijo: «¡Ay Dios, Señor; ya ves mi flaqueza, y mi poco poder, y cuanto mal me ha hecho mi marido a tuerto, seyendo yo sin culpa! A ti ruego y pido por merced que si yo só sin culpa, y salve de lo que me apone mi marido, que tú tornes mis narices sanas así como antes era, y demuestra y tu milagro». Desí llamó a su marido y dijo: «Levántate, traidor, falso, y verás el milagro de Dios en tornarme las narices sanas así como ante eran». Y el marido dudó, y díjole: «¿Qué es esto que dices, hechicera mala?». Y levántose, y encendió lumbre, y huela a ver. Y cuando le vio sus narices sanas, pidióle perdón, y repintióse, y excusósele de su pecado” (*El Libro de Calila e Dimna* 44). La fémina engañadora de los *exempla* misóginos medievales también se va a dejar sentir en el siglo XVII, Gracián, por ejemplo, en su tratado de retórica barroca *Agudeza y arte de ingenio* (1648) señala que, a propósito de ella, en un romance trágico, el ingenioso jurado de Córdoba Juan Rufo afirma: “¡Oh martirio de los hombres! / ¡Oh doméstico enemigo! / ¡Desventura inevitable! / ¡Monstruo desagradecido! / ¿Quién fué aquel tan riguroso, / que no dejó introducido, / Un gravámen tan notable, / Y caso tan mal definido, / Y caso mal definido, / Que el honor de los varones / Justamente merecido, / Estribe en un fundamento / Fácil de ser combatido” (Jurado *apud* Durán, 72)

ejemplo, cataloga de “flojo” y “carente de energía” (Celdrán 21). Apocamiento y flaqueza que, sin embargo, no veremos en Jankin, el quinto marido de Alicia, un “estudioso de Oxford” de unos veinte años que conoció cuando él se hospedaba en casa de una amiga suya (Alison). En ese tiempo Alicia se encontraba en la cuarentena y casada con su cuarto marido, un “calavera” que tenía una amante (Chaucer 212).¹⁰ En ausencia de este “calavera”, nuestra protagonista se vio libre en ese entonces para entregarse completamente, sin necesidad de utilizar ningún pretexto, a la vida disoluta:

(yo siempre visitaba a mi amiga, pues me gustaba divertirme y salir a pasear por ahí en marzo, abril y mayo, yendo de casa en casa para oír chismes diferentes), Jankin, el estudioso, mi amiga Alison y yo salimos de excursión al campo. Mi marido estuvo en Londres toda aquella cuarentena y tuve más tiempo libre para divertirme y ver y ser vista por la gente alegre. [...] Iba a festivales nocturnos, procesiones, peregrinajes, bodas y a ver estas funciones teatrales sobre milagros. También escuchaba sermones vestida en alegres ropajes de color escarlata (Chaucer 213-214).

De este fragmento merece destacarse el hecho de que Alicia no tema a las habladorías; el hacerse acompañar de un hombre, no hallándose presente su marido para poder vigilarla, así como el asistir a la iglesia de escarlata, la muestran como una mujer indecorosa que no mira por su fama. El vestirse de escarlata (de rojo intenso) y, más aún, para asistir a la iglesia, lugar sagrado, tendría muy posiblemente una connotación negativa en la época. De hecho, ya desde la Antigüedad se relacionaba el color escarlata con la mujer promiscua tal y como se observa en *El libro de las Revelaciones o Apocalipsis de San Juan* (17:1-18 / 18:1-3).¹¹ Evidentemente Alicia no es una prostituta, pero el hecho de ser una mujer casada que lleva una vida alegre (ociosa) y viste de escarlata para asistir a un acto litúrgico sería probablemente objeto de crítica en su

¹⁰ Por “calavera” se entiende el “hombre de muy escaso juicio y asiento; persona alocada y viciosa [...], irresponsable de vida disoluta”. De hecho, el término “calavera” se utilizará en el siglo XIX, concretamente en la comedia *El heredero o los calaveras parásitos* (1830), del médico Pedro F. Monlau, donde se aborda “al personaje degenerado y crapuloso que en la primera mitad del siglo pasado ya hacía estragos en las mejores familias” (Celdrán 49).

¹¹ Obra escrita a finales del siglo I o principios del siglo II cuando las persecuciones romanas contra los cristianos se hicieron más crueles. Cuando San Juan escribió el *Apocalipsis*, el Imperio de Roma, considerado el poder pagano que sometía al pueblo de Dios, era impresionante por sus riquezas, pero también lo era por sus desenfrenos. Lo que lleva al Apóstol a escribir sobre la gran prostituta de Babilonia, la cual se piensa que es Roma, prostituida idolátricamente: vi a “una mujer sentada sobre una Bestia escarlata, llena de nombres blasfemos, con siete cabezas y diez cuernos. La mujer estaba vestida de púrpura y de escarlata, de piedras preciosas y de perlas; tenía en la mano una copa de oro llena de abominaciones y de las inmundicias de su lujuria; sobre su frente, un nombre escrito —un misterio—: «Babilonia la grande, la madre de las prostitutas y de las abominaciones de la tierra». Tras la caída de Babilonia, esta vino a ser “morada de demonios, guarida de todo espíritu impuro, refugio de toda ave inmunda y odiosa; porque todas las naciones han bebido el vino de su ardiente lujuria y los reyes de la tierra han fornicado con ella” (San Juan *apud La Biblia*, 1447-1448).

tiempo. Recordemos, a este respecto, que Boccaccio retraba a la mujer coqueta y lujuriosa vestida de púrpura. Tanto el color escarlata como el púrpura vendrían a representar lo mismo: la mujer descocada, ya que en la Edad Media el púrpura y el escarlata podían adoptar la misma tonalidad de rojo intenso.

Así pues, además del recurso de utilizar las relaciones sexuales para dominar a sus esposos, la asociación simbólica con el color escarlata hace ver a nuestra protagonista como una mujer sexuada.¹² A este respecto, llama la atención el hecho de que, con cierta frecuencia, vamos a encontrar la imagen de la mujer sexuada en la caracterización de la esposa dominante del Medievo, y no en los retratos femeninos que estudiaremos en el siglo XVII. La explicación, quizás, radique en que a diferencia de lo que ocurre en el Seiscientos, época en la que se gesta la ideología del enclaustramiento doméstico debido a que la obsesión masculina por el honor conllevó la necesidad de someter a la mujer a un total control, en la sociedad medieval —como señalamos anteriormente— existe una mentalidad más libre respecto a la sexualidad. De hecho, la literatura de la época será una buena muestra de ello¹³ y, pese a ser misógina, será más

¹² La imagen de mujer sexuada —retrato de Lilith— ha sido uno de los estereotipos junto a su reverso, el de la mujer asexuada —retrato de la virgen María—, presente desde siempre en la cultura occidental. La herencia de Eva se ha transmitido a lo largo de la historia “sin apenas cuestionamiento, siendo el substrato de una buena parte de las actitudes misóginas y, muy relacionadas con ellas, de la permisividad de la violencia contra las mujeres [...]. La imagen que de las mujeres se transmite a lo largo del tiempo es aquella que las considera como insaciables sexualmente, faltas de juicio, con lengua viperina, mentirosas innatas, crédulas e impresionables”(Bosch *et. alii* 26). A este respecto, recordemos que, además de por su sexualidad, Alicia es caracterizada como una mentirosa cuando ante su marido emplea la coartada de querer espiar a sus supuestas amantes para, así, entregarse a la diversión durante sus salidas y evitar sus posibles reclamaciones. En cuanto a esa insaciabilidad sexual, se consideraba que el mal surgía “como consecuencia de las relaciones íntimas con el sexo femenino, quien por su debilidad ante la carne, por su sexualidad insaciable ofrece un terreno propicio a la expansión del mal” (Bornay 38). Así J. Sprenger, autor de *Malleus Maleficarum* (*Martillo de brujas*, 1488), texto para inquisidores, señalaba que “«toda brujería procede de la lascivia, que en la mujer es insaciable... Por eso llegan incluso a relacionarse con los demonios para colmar su lujuria...»” (Sprenger *apud* Bornay, 38).

¹³ El sexo, ciertamente, será en la época bastante atrevido; en el *Decamerón* (Boccaccio, siglo XIV), por ejemplo, podemos hallar triángulos amorosos, intercambio de parejas, amantes y enamorados insatisfechos, o encuentros carnales entre religiosos, insinuándose incluso las aventuras sexuales de todo un convento de monjas. Prueba de ello son, respectivamente, la narración quinta de la Jornada X, la cuarta de la Jornada VIII y la segunda de la Jornada IX. En la primera de ellas “Doña Dianora le pide a micer Ansaldo un jardín en enero tan bonito como si fuese mayo; micer Ansaldo, comprometiéndose con un nigromante, se lo consigue”. Motivo por el que el marido de doña Dianora le da permiso para que ella cumpla su promesa y acceda a mantener relaciones sexuales con micer Ansaldo, quien, “al saber de la liberalidad del marido, la libera de su promesa, y el nigromante, sin querer nada de lo que le pertenece, libera del pago a micer Ansaldo” (Boccaccio 1073). En la segunda de nuestras narraciones, dos jóvenes de Siena (Spineloccio Tavena y Zeppa de Mino) que siempre están juntos, “el uno se acuesta con la esposa del otro; el otro al advertirlo se pone de acuerdo con su esposa para que el uno quede encerrado en un arcón sobre el cual, estando ese uno dentro, el otro se acuesta con la esposa del uno” (Boccaccio 925). En la tercera y última de nuestras narraciones “una abadesa se levanta de prisa a oscuras para sorprender a una de sus monjas [Isabetta], que había sido delatada, con su amante en el lecho; y estando con [la abadesa] un cura, creyendo haberse puesto el salterio de los velos a la cabeza, se puso las bragas del cura;

laxa, dado que la mujer gozará de una mayor licencia para manifestar y llevar a la práctica su manera de estar en el mundo. Algo que, en el caso de Alicia, no solo se ve reflejado —como hemos visto— en la marcada ociosidad y en la sexualidad a la que, simbólicamente, aparece asociada, sino sobre todo en la reivindicación que hace. Nuestra protagonista hace frente al modelo de marido que constriñe y coarta y reivindica el derecho de la mujer a la libertad de movimientos:

¿Y para qué te sirve toda tu vigilancia y cuidados? Algunas veces pienso que te gustaría guardarme encerrada en tu caja fuerte. Lo que tendrías que decirme es esto: “Querida esposa ve donde quieras y diviértete; no daré oídos a las habladurías. Alicia, sé que eres una fiel y leal esposa.” Nosotras no podemos amar a un hombre que mantenga un control de nuestras idas y venidas, debemos ser libres (Chaucer 202-203).

Libertad que —como hemos visto— disfruta nuestra protagonista junto a su cuarto marido. Asimismo en sus salidas también podemos ver, debido al uso del color escarlata, el figurado retrato de una mujer “poderosa”. A este respecto, el color escarlata va adquirir una simbólica significación en lo que se refiere a la caracterización de Alicia como esposa dominante en tanto que, en la época, este color era empleado por los miembros que se encontraban en el poder. Ciertamente, el rojo intenso citado como grana o escarlata en documentos de la época adquirió en la Baja Edad Media “el rango que en tiempos pasados había tenido el tinte púrpura, sustituyéndolo por tanto simbólicamente” (Rodríguez Peinado 495); recordemos que el púrpura era utilizado en la época por el poder. Así en España, por ejemplo, la monarquía “adoptó como distintivo, en el siglo XIII, el escarlata”. Su uso estaba relacionado en Castilla con “el acceso de la monarquía centralista, fue empleado por el rey para diferenciarse de la nobleza y de sus servidores en la corte, quien reclamaba para él de forma exclusiva el poder político sobre la tierra, al recibirlo de Dios, que también infundía a su vicario cierta potestad sacerdotal” (González Arce 192). De manera que no es casualidad que Alicia vista de escarlata, dado que —al fin y al cabo— ha sido ella la que ha venido ejerciendo el poder sobre sus esposos. Poder que nuestra protagonista acabará imponiendo incluso a Jankin, con quien se casa tras fallecer su cuarto esposo. Y es que, pese a que con el joven estudiante las riñas y las peleas eran constantes: él “no [le] dejaba hacer nada de lo que quería”, maltratándola físicamente, Alicia, respondiendo

y al verlas la acusada y advirtiéndoselo fue perdonada y tuvo la posibilidad para estarse con su amante”, a quien “muchas veces le hizo ir allí a despecho de aquellas [monjas] que le tenían envidia; las otras que estaban sin amante, se buscaron ocultamente su suerte lo mejor que supusieron” (Boccaccio 980, 984).

asimismo con puñetazos, no solo consiguió instaurar la paz, sino también que su marido le “entrega[ase] las riendas del hogar”, teniendo ella “el gobierno de [su] casa y de [sus] tierras, así como también de [su] lengua y [su] puño” (Chaucer 219-220).

Alicia, al doblegar a un marido que no quería ser gobernado, pone en práctica lo que piensa. La situación de dominio-sumisión que finalmente acaba imponiendo en su hogar es, según ella, el modelo que debe imperar en todos los matrimonios, de hecho se dirige a todas las mujeres pidiendo que “Jesucristo os envíe maridos obedientes, jóvenes y animosos en la cama y que nos conceda la gracia de sobrevivir a aquellos con los que nos casamos. También ruego a Jesús que acorte los días de aquellos que no quieren ser gobernados por sus esposas; y en cuanto a los esperpentos viejos, gruñones y tacaños, ¡Qué Dios les confunda!” (Chaucer 232). Palabras que, sin duda, vienen a remarcar, de nuevo, la sexualidad que la caracteriza, retratándose al mismo tiempo como una mujer cuyos tres ancianos y ricos esposos no la habían satisfecho sexualmente, pues tal y como afirma: “a duras penas podían mantener vigente el contrato de nuestra unión (ya comprendéis el significado de mis palabras)” (Chaucer 206).

En la literatura italiana medieval también hallaremos ejemplos de esposas dominantes. Así, en *El Decamerón*, obra constituida por cien cuentos —algunos de ellos novelas cortas— distribuidos en jornadas y escritos por Giovanni Boccaccio entre 1351 y 1353, en la narración décima de la Jornada V se cuenta la historia de Pietro de Vinciolo, quien —oriundo de Perusa—,

tal vez más por engañar a los demás y acallar la opinión general que de todos los perusinos tenían de él que por el deseo que él tuviese, tomó esposa; y la fortuna fue tan conforme a su deseo que la mujer que tomó era una joven rolliza, de pelo rojo y encendida, que habría querido dos maridos mejor que uno, aunque fuese a dar con uno que tenía el ánimo mucho más dispuesto a otra cosa que a ella. Y al descubrir ella esto con el paso del tiempo, como se veía bella y fresca y se sentía fuerte y robusta, primero comenzó a enojarse mucho y a tener alguna vez con su marido duras palabras y casi de continuo mala vida (Boccaccio 672-673).

Además del apocamiento de Pietro y el fuerte carácter de su mujer, aquí observamos la contraposición entre la falta de virilidad de él y la marcada sexualidad de ella, dada su caracterización como fémica de “pelo rojo y encendida”.¹⁴ Al color del cabello desde siempre se le ha asignado un significado simbólico: mientras que el color

¹⁴ Según el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) se dice que una persona es “encendida de color” cuando tiene “las facciones del rostro sanguinolentas, muy coloradas y ardientes” (R.A.E., tomo III).

rubio se ha identificado “con la luz y el Sol” (Becker 59), el pelo de color rojo desde la alta Edad Media siempre tuvo una connotación peyorativa. El pelirrojo era “aquel que no [era] como los demás, aquel que se diferenci[aba], aquel que pertenec[ía] a una minoría y que por ende perturba[ba]”. En este sentido, se pensaba que tener el cabello rojo era una anomalía y, por ello, era *contranatura*, en tanto que iba contra los designios divinos: el llamativo rojo “iba en contra del blanco divino y cristológico y remit[ía] directamente al Diablo y al Infierno” (Pastoureau *et alii* 224-227); de ahí que muchas pelirrojas fueran consideradas brujas y hechiceras y que, en la cultura medieval, también existiera la creencia de que el cabello rojo era marca de deseo sexual.¹⁵

Además de por su marcada sexualidad, la esposa de Pietro de Vinciolo es una mujer que destaca por su corpulencia, lo que es característico en nuestro arquetipo literario, no olvidemos a Alicia. Dado la “mala vida” que la mujer de Pietro de Vinciolo da a su marido, se puede entender que nuestra protagonista utiliza —al igual que Alicia— el recurso de la fuerza física para regir su hogar, en tanto que pudiera hacer uso de ella a fin de imponer su voluntad. De hecho, la expresión “dar mala vida” —tal y como señala el *Diccionario de Autoridades*—¹⁶ se utilizaba en la época para referirse a

¹⁵ En efecto el cabello pelirrojo “ha significado ardor erótico y disipación sexual, un temperamento fogoso e impredecible, la ira de Marte y el misterio de la brujería y el diablo” (Ronnberg y Martin 346). Y es que, el rojo, “el color de la sangre o de las llamas del infierno”, es junto al “gris pálido, el color de la enfermedad y la muerte”, y el “negro, aunque a veces se le representa con tonalidades azules o violetas, ya que se cree que está hecho de aire inferior, oscuro y denso”, los que caracterizan generalmente al demonio occidental. El rojo, en definitiva, es un color “asociado con la muerte, los heréticos, los cismáticos y los magos” (Zamora Calvo 298). Por otra parte, la marcada sexualidad que se le asociaba a la mujer pelirroja hizo que el cabello rojo fuera denostado en el canon de belleza femenino de la época. El cabello debía ser largo y preferentemente rubio, también las mujeres castañas o muy morenas, especialmente entre las musulmanas, eran consideradas bellas. De hecho, en una de las obras más representativas del Medievo hispano, *El libro de buen amor* (Juan Ruiz, Arcipreste de Hita), se registra una exaltación del canon de belleza árabe. En los relatos de aventuras amorosas, de sus ochos amadas concretas, Juan Ruiz dedica un último episodio a la mujer musulmana, siendo “la elección de la mora supone una idealización del mundo islámico, de sus mujeres como tópicos de sensualidad y hermosura” (Lida de Malkiel *apud* García Carcedo, 237). Estas están caracterizadas con “una riqueza y primor incomparables con las borrosas siluetas de las amadas cristianas”. Al contrario que las mujeres morenas y rubias, las pelirrojas eran rechazadas al considerarse moralmente negativas por poseer una destacada connotación sexual. Basta reparar en la pintura de la época, por ejemplo en el *Tapiz del Apocalipsis* (tapicería de Nicolás Bataille realizada entre 1375-1380 y conservada en Angers, Musée des Tapisseries) donde aparece la figura de la Gran Prostituta pelirroja sobre las aguas, acicalándose frente a un espejo. A ello debemos sumar que desde la antigüedad la mujer de pelo rojo ha ejercido un gran poder de atracción sobre el hombre, siendo esto una “evidencia” más del poder seductor del mal. De hecho, la hermosa y seductora Lilith siempre fue representada como pelirroja. Según los documentos hebreos anteriores a la *Biblia* —véase a este respecto a Graves, R. y Patai, R. *Los mitos hebreos. El libro del Génesis*— se trata, como señalamos, de la primera esposa de Adán (anterior a Eva), quien abandonó el Edén por propia iniciativa y se instaló junto al Mar Rojo, “región que abundaba en demonios lascivos con los cuales dio a luz Lilith a razón de más de cien por día” (Wechsler 438).

¹⁶ “Phrase, que vale tratar mal à alguno. Dicese especialmente de los maridos respecto de sus mugeres” (R.A.E. Tomo VI, 1739).

la violencia doméstica, siendo muy común que bastantes de las féminas que ingresaban en los conventos lo hicieran a raíz del maltrato físico que sus cónyuges ejercían sobre ellas.¹⁷

El maltrato físico al marido es, sin duda, significativo en el arquetipo de la esposa dominante. Al igual que la autoridad marital, la violencia en el matrimonio siempre han sido ejercidas por el hombre, lo cual hace que la esposa dominante asuma así comportamientos considerados tradicionalmente masculinos, atentando, por tanto, no solo contra el hombre, sino también contra los fundamentos ideológicos y socioculturales de la época en tanto que supone un ataque al papel sumiso que toda mujer casada debía adoptar. Por otra parte, en lo que respecta a Pietro, tampoco lo vamos a ver comportarse de acuerdo a las normas sociales de su tiempo en tanto que no va a asumir conductas consideradas tradicionalmente masculinas: ni va a ser una figura autoritaria en su casa ni tampoco, precisamente, un referente de virilidad para su mujer. Algo que se pone de manifiesto cuando, al descubrir Pietro al joven amante de su esposa en su casa, acaba transigiendo ante ella, quien lo culpa de su infidelidad:

Suponiendo que me tengas bien vestida y bien calzada, tú bien sabes cómo estoy de lo demás y cuánto tiempo hace que no te acuestas conmigo; y preferiría ir vestida de harapos y descalza y que me trataras bien en la cama, a tener todas esas cosas tratándome como me tratas. Y entiende bien, Pietro, que soy una mujer como las otras y tengo ganas de lo que las otras, así es que, si me lo busco, al no tenerlo de ti, no hay que reprochármelo; al menos miro por tu honra, pues no me voy con mozos de cuadra ni con tiñosos. Pietro advirtió que la discusión no se iba a acabar en toda la noche; por lo que, como ella le importaba bien poco, dijo: —Pues nunca más señora; de esto te contentaré bien; ten la amabilidad de hacer que podamos cenar algo, porque me parece que este muchacho, lo mismo que yo, aún no hemos cenado. [...] después yo ocuparé de eso de forma que no tengas que quejarte (Boccaccio 680-681).

¹⁷ Muestra de ello es el caso de la española doña Ángela Ramiro de Vargas, residente en México y casada con José Pérez del Moral y Albarrán —caballero de la Orden de Santiago—, quien, “víctima de los malos tratos que su marido le daba [...], había ingresado a Regina Coeli [México] en 1710”, siendo probable que “dada su calidad [...] residiera en la celda de una monja vinculada a su familia”. Los hechos narrados por la propia doña Ángela “revelaron la violencia de la que fue víctima. Las humillaciones físicas y verbales habían comenzado sólo una semana después de la boda; en aquella oportunidad, tras injuriarla, le había arrojado un pequeño brasero. Meses más tarde, al trasladarse el matrimonio a su hacienda de Ozumba, don José había sustraído toda la plata labrada y las joyas de su esposa, había buscado testigos falsos para acusarla de adulterio y la había encerrado desnuda y a oscuras en una habitación. Familiares y sirvientes, uno tras otro, relataron los hechos y aseveraron que don José «la trataba muy mal de obra, y de palabra golpeandola; bofeteandola, y ultrajandola con voces impersonales, y que la trataba de inferior calidad del diciendole que con su dinero se avia casado»” (Ratto 179).

Pero Pietro no solo se propone contentar a su mujer, sino algo más que el texto insinúa: “La señora, levantándose, [...] cenó alegremente junto a su pervertido marido y con el joven. Lo que Pietro planease después de la cena para satisfacción de los tres se me ha borrado de la mente (Boccaccio 681).¹⁸ La homosexualidad de Pietro disculparía socialmente a su mujer por el adulterio cometido, en tanto que él sería el culpable de ello. Desde la óptica medieval, la tendencia homosexual en la representación del cornudo —“figura que aúna «the fool, the clown, the master beaten by the valet, and the man beaten and dominated by his wife» (Sinclair *apud* Flores 2016, 65)— despierta la risa es porque en el origen de su desgracia sí hay, según la mentalidad medieval, una culpa que expiar” (Flores 2016, 65): El cornudo “«deserves his face, because he has, in his behaviour in marriage, done something inappropriate to nature» (Sinclair *apud* Flores 2016, 65). En la “cosmovisión medieval, y a pesar de la subordinación de la mujer al hombre, existe la creencia en un derecho natural de ambos sexos —que las leyes sociales deben respetar— al placer sexual”. Derecho que la conducta homosexual masculina menoscaba al ser esta considerada en la ficción medieval una falta, ya sea porque buscar la compañía sexual de otros hombres va contra la naturaleza, ya sea porque si están casados desatienden sexualmente a sus mujeres, cuyo “derecho natural a una vitalidad plena así pisotean” (Flores 2016, 65).¹⁹ A Pietro, por otra parte, dada su

¹⁸ Los tríos amorosos (los “ménage à trois”) van a estar presentes en la literatura medieval, la cual — como hemos señalado— se caracteriza por su laxitud a la hora de tratar la sexualidad. Un ejemplo lo encontramos en la narración sexta de la Jornada VIII de *El Decamerón* (Boccaccio) donde dos jóvenes, Pinuccio y Adriano, se hospedan con un posadero, quedándose a dormir en su alcoba todos (incluidas su mujer e hija): Pinuccio se levanta en la noche para ir a acostarse con la hija del posadero y la esposa de este, sin darse cuenta, se mete en la cama de Adriano. Después Pinuccio se va a dormir a la cama del posadero y se lo cuenta todo creyendo que es Adriano, de manera que se arma tal escándalo entre ellos que la señora se mete en la cama con su hija (Boccaccio 1009-1014). Este pasaje sugiere un “ménage à trois” en tanto que la imagen que acompaña este cuento muestra a dos mujeres que yacen en la misma cama con un hombre.

¹⁹ En esta línea hay que situar *El cornudo consolado* (Boccaccio), en el que también es “la tendencia homosexual del marido la que va en contra de la naturaleza de la unión”. No obstante, la homosexualidad no es la única falta que un marido puede cometer respecto a su mujer. También se encuentra el caso de muchos cornudos de la ficción medieval que “han ido en contra de la naturaleza al unir sus destinos a los de mujeres mucho más jóvenes que ellos”, cuyo derecho natural a una vida sexual plena quedaba así malogrado (Flores 2016, 65). Un ejemplo lo hallamos en *El cuento del molinero* (Chaucer) donde encontramos a un viejo rústico adinerado y a su mujer Alison (de dieciocho años), quien le va a ser infiel con el joven Nicoláse *el Espabilado*. En esta obra se lo va a culpabilizar de ello, pues se ha casado con una mujer joven y un hombre debe casarse “con alguien que se le parezca. Los hombres deben contraer nupcias con mujeres de posición y edad similar, ya que la juventud y la vejez, generalmente, no concuerdan: están a matar” (Chaucer 104). Otra falta o pecado que, en la cosmovisión medieval, puede cometer el marido en la mujer es manifestar “unos celos desproporcionados y mutiladores que, a fin de cuentas, vienen a incitar las ansias de libertad femeninas” (Flores 65). Ejemplo de ello es también *El cuento del molinero*, y es que como Alison era “joven y retozona y [su marido] era viejo, los celos le movieron a mantenerla estrechamente confinada, pues ya se había imaginado cornudo” (Chaucer 104).

tendencia homosexual, no parece importarle la infidelidad de su mujer: así, el agrado que siente ante la compañía de otro hombre, le hace aceptar su alegato en defensa del adulterio cometido.

En la literatura española medieval, por su parte, el retrato de la “mujer brava”, al margen del que hallamos en el mito de la serrana de la Vera —hermosa mujer que conducía a los hombres a su cueva para matarlos (a menudo después de emborracharlos y/o tener sexo con ellos—,²⁰ no será el de una fémina poderosa que termine situándose por encima del hombre. De hecho, en el seno del matrimonio, las “mujeres bravas” no serán esposas que acaben dominando a sus maridos de la manera que hemos visto en otras literaturas europeas. Principalmente, porque el fin moralizador va estar presente a la hora de retratar el matrimonio mal avenido, siendo el eje central “la educación y el sometimiento de la mujer rebelde al iniciarse la vida conyugal”. Especialmente interesante resulta, a este respecto, el *exemplo* XXXV (“De lo que aconteció a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte y muy brava”) de *El Conde Lucanor*, obra redactada entre 1325 y 1335 por el infante don Juan Manuel. En este *exemplo* 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 someterla, tanto es así que la educación que recibe la fémina de este cuento “tiene un grado de coacción mental y una violencia física escalofrantes”. Así pues, con un enfoque misógino tal y como estudió M^a 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” (Zavala 63).

²⁰ El personaje de la *serrana de la Vera* lo encontramos por primera vez en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz (primera mitad del siglo XIV). Se trata de una mujer salvaje y temible, de “rare beauty, almost always with fair skin, blonde hair, and dark eyes”. En el siglo XVII, hallaremos a la *Serrana de la Vera* en Luis Vélez de Guevara (1613), una “tragedy that presents a conventional conflict that involves deception and honor. Don Lucas, a nobleman seduces Gila—a beautiful, manly, and indomitable woman of superwoman strength—through a false promise of marriage. Gila then takes refuge in the mountains in order to single-handedly avenge the offense committed against her. This dishonored and abandoned *serrana* explains” (Laskier 158-161): “que por estos brazos mesmos / mi agravio quiero vengar, / que sólo a todos les ruego / que vengan a ser testigo / de la suerte que me vengo. / Y guárdense de mí todos / cuantos hombres tiene el suelo / si a mi enemigo no alcanzo, / que hasta matarlo no pienso / dexar hombre con la vida” (Vélez de Guevara).

Este rol, sin embargo, no lo veremos en las representaciones femeninas que, a propósito del arquetipo literario de la esposa dominante, estudiaremos en los siglos XVII y XVIII, marco contextual del primer capítulo de nuestro trabajo en el que se delimitarán los rasgos que van a definir los estereotipos de la soltera coqueta y la esposa dominante. A este respecto, resulta imprescindible estudiar, en primer lugar, la imagen que, en el contexto sociocultural de estas dos centurias, se proyectaba de la mujer soltera y de la casada.

Como venía sucediendo ya desde el siglo XVI, desde el momento “en que una niña había nacido de cuna legítima, lo que la definía con independencia del origen social, era su relación con un hombre. El padre, primero, y luego el marido, eran los responsables legales de la mujer, a quienes debía honrar y obedecer”. La obligación del padre era la de mantener a su hija hasta que contrajese matrimonio, una vez negociado el contrato matrimonial, que “marcaba, para la joven, el paso de la tutoría paterna a la dependencia del marido” (Hufton 25-26). Pero para alcanzar la ansiada meta del matrimonio, durante la soltería las féminas debían actuar de acuerdo a las normas sociales que regían su conducta: una joven “debía estar sometida a sus padres y seguir en todo momento sus dictados, con objeto de no dificultar su matrimonio”. Para la mujer, casarse era primordial dado que socialmente “no tenía más posición que la familiar” (Vigil 89). Efectivamente, “el matrimonio no sólo se veía como el destino natural de una mujer, sino también como un agente distinto de metamorfosis” al transformarla en “un ser social y económicamente diferente, en tanto parte de una nueva casa, la unidad primaria sobre la cual se basaba toda la sociedad” (Hufton 44). Se entiende, pues, que tanto para las niñas de familias trabajadoras (ya provinieran de medios rurales, ya de las urbes) como para las de familias adineradas que vivían en las grandes ciudades, “los saberes —y, sobre todo, el saber hacer— [estuvieran] limitados al universo doméstico, los que adquieren en la casa, junto a la madre, los que mantienen y salvaguardan las casas cristianas” (Sonnet 129).

Así, desde el siglo XVI la instrucción de las niñas había consistido en que aprendieran “todo lo que incumbe a la cotidianidad de una madre de familia: la cocina, el cuidado de los hijos menores, la conservación de la ropa blanca y de la vestimenta de la casa, el manejo del hilo, las agujas, la lana, los tejidos” (Sonnet 140); además, en el campo había que sumar otras labores como el cuidado de los animales. Pero en el siglo XVII “se toma conciencia de la necesidad de que las hijas tengan cierto conocimiento”,

presentándose así para el estudio “alternativas” a la casa como el convento —cuyo elevado coste lo hacía lugar exclusivo para las familias de mayor fortuna (aristócratas y grandes burgueses)—, el internado o la escuela elemental. A pesar del revulsivo que supuso la institucionalización de la educación, a las niñas se les impartía un saber diferenciado e incompleto respecto al de los niños. A las escuelas femeninas las caracterizaba su deficitaria instrucción, la cual “conserva[ba] los mismos tres polos a lo largo de todo el Antiguo Régimen”: además de “una religión teñida de moral” y “rudimentos de la «lectura-escritura-cálculo»”, las niñas debían “adquirir el gusto por el trabajo [...] que se concreta[ba] en la omnipresencia del hilo, la tela y las agujas, así como de todas sus variantes posibles bajo la forma de ejercicios de bordado, puntilla, tapicería, costura, tejido, zurcido, etc.” (Sonnet 154-159). Asimismo, para la niña de clase media, “era menester un conocimiento de la contabilidad de casa y saber llevar libros”. Por otro lado, al acompañar a su madre a eventos de caridad, aprendía a “preparar escabeches, preservar y preparar comida adecuada a cada estación, aun cuando no fuera personalmente la cocinera”. La educación de las niñas aristócratas refleja, en cambio, la preocupación de las madres por su “equipamiento para el mercado matrimonial”, ya que necesitaban “saber presentarse, vestirse, hablar, administrar una casa con sirvientes, bailar, bordar, tocar un instrumento musical, hablar francés y tener conocimiento de literatura nacional” (Hufton 56).

Una vez alcanzada la edad adulta, había que enfrentarse a otro tipo de preocupaciones. Se esperaba que “las mujeres de las clases trabajadoras trabajaran para mantenerse, tanto si eran solteras como si eran casadas”. Tanto para unas como para las otras, el objetivo de su vida laboral era claro: en el caso de la primera, ayudar a sustentar la siempre maltrecha economía doméstica, y en el de la segunda, “mientras ahorraba a su familia el coste de alimentarla, acumulaba una dote y habilidades laborales para atraer a su marido”. En este sentido, a diferencia de las jóvenes de clase media y alta, para la solteras de clase trabajadora “la vida era una lucha contra la agobiante pobreza”, de modo que “necesita[ban] un marido que le[s] proveyera cobijo y ayuda para seguir sobreviviendo”. En cuanto a la tipología de trabajos a los que podían acceder, sus opciones eran limitada: “dominaban pocas habilidades fuera de las que les transmitía la madre, las cuales no iban más allá de la costura, el hilado, tareas agrícolas simples o el cuidado de los niños menores. Si era posible, la mayoría de las niñas aspiraba a un puesto en una granja, como criada residente” (Hufton 38, 25-26).

No obstante, la obligación de trabajar para mantenerse no significaba que la sociedad concibiera que “las mujeres pudieran o debieran vivir en total independencia. En verdad, se veía a la mujer independiente como algo antinatural y aborrecible. Se daba por supuesto que el padre o el marido la proveerían de un hogar y, por tanto, que contribuirían en cierta medida a su mantenimiento” (Hufton 38). Esta relación de dependencia de la mujer era generalizada en la época, de hecho, a pesar de la reivindicación de algunos escritores de entonces como Cervantes (en *El Quijote*) a favor de que las mujeres fueran “dueñas de sus destinos y de unir o no sus vidas a alguien según sus deseos”,²¹ los padres eran los que mayoritariamente elegían al marido, concertando el matrimonio con un hombre que no “carec[iera] de posición e identidad”, ya que suponía para su hija la “única posibilidad de representar un papel en la sociedad” (Vigil 82, 92). Los acuerdos matrimoniales para los hijos se aplicaron “rigurosamente en la clase alta y en la clase media” y se consideraban “«el negocio más importante» que una familia podía emprender”; de hecho, eran especialmente fructíferos, por ejemplo, para los ricos pueblerinos, quienes hicieron de la dote un “medio de ascenso social”, ya que pudieron “dotar generosamente a sus hijas para casarlas por encima de sus clases”. Así “lograron la categoría de hidalgos”, muchos de ellos consiguieron “pasar a caballeros y [...] centenares de estos alcanzaron títulos de Castilla”. En cambio, en lo que respecta a las féminas de clase social baja, “una obra de caridad

²¹ Ejemplo de ello es la pastora Marcela (*El Quijote*, capítulos XI al XIV), a la cual el cabrero Pedro culpabiliza de la muerte del pastor Grisóstomo —uno de sus pretendientes— de quien el vulgo “murmura que “ha muerto de amores” por el desdén de aquella “endiablada moza” (Cervantes 2004, 85). La imagen que Pedro nos presenta de Marcela “se inclina automáticamente hacia la culpabilidad de la misma al llamarla endiablada o satánica por no corresponderle a quienes la cortejan, ya que esto irrumpe con el trato convencional hacia los hombres de esa época” (Cazco 2). Incluso, Pedro llega a compararla con una plaga: “y con esta manera de condición hace más daño en esta tierra que si por ella entrara la pestilencia” (Cervantes 2004, 88). El papel de Pedro, quien “rebaja la reputación de la mujer que no es recíproca con aquel que la pretende y la tilda de malévola y perjudicial, [...] es denunciar la maldad de Marcela por tratar de dictaminar su destino”. Por su parte, Marcela, con motivo su defensa pública a la acusación de la muerte de Grisóstomo, da “un discurso reivindicador en el capítulo XIV, el cual erradica las opiniones expuestas por el vulgo sobre su posible culpabilidad [...] y reconstruye su posición como mujer libre dentro de un marco patriarcal” (Cazco 1, 3). Alicia Redondo, en la clasificación que establece al referirse “al orden cuantitativo” de las intervenciones femeninas, sitúa a Marcela, por “la función y el contenido de sus palabras”, en el primer grupo de mujeres. En él se encuentra “la mujer sujeto pero idealizada, [...] es más una categoría de virgen libre que un personaje” en tanto que “sus palabras son para defender el derecho de escoger enamorado y constituyen un verdadero manifiesto profeminista que exige para las mujeres el derecho de amar en libertad y ser sujeto de su deseo, y no sólo objeto amoroso con la obligación de dejarse amar y satisfacer el deseo de otros”. El primer grupo de féminas que señala Redondo son las “mujeres de familia, que representan a unos personajes en los que coincide una valoración negativa tanto de la categoría general (todas las mujeres son...) como de las individuales que lo integran. El tercer grupo lo representa “la verdadera mujer sujeto, Dorotea, que no identifica ni se opone a ninguna categoría y que es un personaje complejo y no virgen que lucha por conseguir al hombre que ama, el cual la ha engañado bajo promesa de matrimonio” (Redondo 448-449).

habitual en la época fue dotar a doncellas pobres para que pudieran casarse, o crear fundaciones y conventos con tal fin” (Vigil 88).

Como observamos, en la sociedad patriarcal del tiempo el matrimonio es el eje en la vida de la mujer, tanto es así que si esta “ponía en peligro con su comportamiento los objetivos de sus padres” (un casamiento honorable) al producirse “alguna duda sobre su honestidad (y virginidad) [...] no solo hipotecaba su propio futuro, sino que cuestionaba la honorabilidad de quien tenía la obligación de custodiarla”. En ese caso, el padre, el hermano, o quien tuviera este cometido, “debía demostrar públicamente que el hecho no se había producido con su consentimiento: surgía entonces el recurso de la violencia, la sangre como mecanismo para lavar la honra” (Lorenzo 121-122). La deshonra de la doncella mancillaba el honor familiar, pues padres y hermanos “actuaban como responsables de la custodia del derecho del hipotético futuro marido” (Vigil 138). Así, ante una infamia familiar, el padre había de reaccionar violentamente matando a la hija, ya que la venganza era “lo único que [podía] restaurar la honra perdida”,²² en este sentido, las mujeres eran “objetualizadas y apropiadas por los hombres”.²³ El hecho de

²² Se trata, simplemente, de una lectura superficial del tema del honor, ya que en la época “no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que la ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer que se quita, porque se mata el ofensor, la ofensa del ofendido; lo que hay en esto es, que el agraviado se queda con su agravio y el otro muerto, satisfaciendo los deseos de venganza, pero no las calidades de la honra, que para ser perfecta no ha de ser ofendida” (Lope de Vega 34).

²³ En literatura, por ejemplo, se va a hacer patente en los dos arquetipos de mujer existentes: la fémina idealizada (la mujer casta, virtuosa) y la carnal (la prostituta, la querida y la adúltera). De hecho, Lope de Vega al referirse a la mujer afirma: “Ella nos da la sangre, ella nos cria, / nos ha hecho el cielo cosa más ingrata; / es un ángel, y a veces una arpía” (Lope de Vega 28). Este “bifrontismo que se observa en Lope de Vega es plenamente coherente con la escisión del sentimiento amoroso” (Sánchez Llama 944): “«De una parte el hombre ha colocado la pasión carnal, que consigna a las prostitutas y a las queridas, y de otro lado ha puesto el cariño, limpio e idealista, que entrega a la novia casta»” (Jiménez de Asúa *apud* Sánchez Llama, 944). La visión de la mujer idealizada de los poetas de los Siglos de Oro estaba visiblemente condicionada por “el amor cortés de Petrarca, modificado por la adaptación de la filosofía platónica que hicieron Bembo y León Hebreo” (Green *apud* Sánchez Llama, 943), el cual suponía “el fracaso de la pasión, el tormento y la separación de los amantes” (Alba y Green *apud* Sánchez Llama, 943). A este respecto, la imagen ideal de mujer en la época es la de una fémina que irremediablemente debe desdeñar al que la pretende, ya que si no lo hace este la rechazará por su comportamiento indecoroso. Los poetas de los siglos de Oro ven en ella una “encarnación de [...] supremas virtudes”, tales como la belleza, la honestidad, la castidad, etc., “la exaltan hasta límites inimaginables y se consagran a ella, aunque los rechace, hasta el fin de los días” (Sánchez Llama 943). Un ejemplo lo hallamos en el poema “A su amada esquiva” (1681) del escritor inglés Andrew Marvell: “Tuviéramos tan sólo mundo y tiempo suficientes, / este recato tuyo Señora, crimen no sería. / Nos sentaríamos, entonces, a pensar qué camino/ seguir pasar el largo día del amor. / Tú, a la vera del Ganges / buscarías rubies: yo, a la orilla del Humber / habría de cantar tristes canciones. Te amaría desde diez años antes del Diluvio / y tú podrías, si quisieras, rechazarme / hasta la conversión de los judíos. / Mi amor vegetativo crecería / más vasto que un imperio, y mucho más lento. / Cien años pasaría en loar / tus ojos y contemplar tu frente, / doscientos en adorar cada uno de tus pechos: / pero treinta milenios para el resto. / Una edad entera, cuando menos, a cada parte, / y la última habría de mostrar tu corazón. / Pues, Señora, bien mereces este estado; / y en menor tiempo yo no te amaría” (Marvell 153). En el retrato de la mujer idealizada (virtuosa) los poetas del tiempo “no [muestran] interés por reflejar los sentimientos de la persona amada”, quien se

considerar a la mujer “objeto” o “patrimonio” del hombre no se reducía a una “mera cuestión de paternidad y de propiedad privada, sino que lo que esta[ba] en juego” (Vigil 145-146) era “todo el régimen de organización y transmisión de poder en la sociedad, asegurando que la mujer no podrá lograr a través del atractivo de sus recursos sexuales [...], alzarse, en virtud del relajamiento del sistema que podrá producirse, hasta conseguir arrebatarse el mando social” (Maravall 67).

Se entiende, pues, que las doncellas no fueran consideradas “dueñas de sí mismas”. La “castidad de la mujer mientras [era] virgen, no era toda suya, sino que la tercia parte [era] del padre, la otra tercia de la madre, y la otra suya [propia] y que en casándola [el padre] renuncia[ba] a su parte con la dote al marido” (Vigil 140, 146). De este modo, la etapa antes de casarse constituía un momento crucial para la vida de las jóvenes en tanto que podían ver malogrado el anhelado matrimonio. Razón por la que, según los preceptistas del tiempo, debían estar encerradas; no tenían tampoco derecho a recibir visitas, “solo podían recibir las que le[s] convenía[n] para la edificación espiritual, como las de sacerdotes, monjas y otras mujeres de excelente reputación” (Burbano 25). Hecho que, por otra parte, se entiende en una época donde, en caso de recibir a hombres a los que no las unieran lazos de parentesco o no fueran religiosos, su honestidad podía ser objeto de habladurías y de sospechas.²⁴

En este sentido, la casa y la familia eran “reductos sagrados” (Martín Gaité 32); de hecho no era costumbre celebrar tertulias ni otra clase de reunión en el ámbito doméstico. En la España de los Siglos de Oro, los únicos lugares donde las doncellas podían dejarse ver y ser galanteadas por los caballeros eran los paseos y la iglesia.

reduce a ser un simple “referente al que atribuyen una serie de virtudes”. Este modelo de mujer ofreció, por otra parte, una “visión deformante” de las amadas en tanto que la mayoría de los poetas solo las “concedieron la igualdad en el plano sentimental, considerando que en el resto de los casos debían quedar subordinadas” (Sánchez Llama 944, 947). La mujer carnal (viciosa) se va a ver reflejada en el siglo XVII, sobre todo, en la adúltera de los dramas de honor. Piénsese en *El castigo sin venganza* (1631) o *La locura por la honra* (1610-12) de Lope de Vega.

²⁴ Algo a lo que contribuyó el “aumento de las prácticas prematrimoniales” que se dio a partir del siglo XVII. Este incremento se debió a “la mayor independencia económica de la gente joven y a una gran demanda de afecto como base del matrimonio”. La edad cada vez más tardía a la que los hombres y mujeres se casaban durante el primer período moderno (con un promedio de veinticinco a veintinueve años) significaba que a menudo tenían una década de madurez sexual antes de poder experimentar legítimamente el sexo. Así en Europa se dieron “diversas formas de flirteo prematrimonial, de experimentación sexual e incluso de cohabitación”. Sin embargo, el hecho de que esta difusión de costumbres sexuales más liberales se diera entre los jóvenes, no quiere decir que fuera aceptada por la Iglesia y el Estado; “a ojos de las autoridades religiosas y seculares, había dos tipos básicos de comportamiento sexual: uno, aceptable; el otro, reprehensible. El primero era conyugal, y se practicaba en función de la procreación. El segundo estaba gobernado por la pasión amorosa y el placer sensual” (Matthews 88-89).

Como bien señala Alicia López de José, los caballeros de Madrid aprovechaban los paseos por el Prado para iniciar este cortejo, el cual concretamente se llevaba a cabo en “esos breves momentos en que [...] acompañaban los carruajes de las damas” (López 221).²⁵ El galanteo en el paseo venía produciéndose desde comienzos del siglo XVII como prueba el documento promulgado por Felipe III, “Decretos de su Majestad para moderar los galanteos de Palacio”, el cual —fechado en 1609— es uno de los cuatro textos insertos en el legajo *Galanteos* que se encuentra en el Archivo de Palacio. Los problemas que planteaba el galanteo de las damas en la Corte de 1609 subsisten treinta años después durante el reinado de su hijo, Felipe IV, quien seguirá la tendencia de su padre a moderarlo. Así Felipe IV, en otro documento fechado en 1638, e inserto también en el legajo *Galanteos*, se propuso “evitar ocasiones en que las damas y galanes pudieran aprovechar el carruaje para gozar los momentos de intimidad que se propiciaban al acudir el galanteador a pie y no a caballo” (López 218).

Del galanteo en los paseos van a dar noticia los viajeros extranjeros que visitan la España del Barroco cuando distinguen entre prostitutas (mujeres callejeras), “grandes señoras” y “mujeres de bien”. Para los escritores foráneos, en los paseos

el sexo tiene ingenio sutil, [...] porque se ejercita en galanterías que llaman *requiebros*, y no se estudia más que para decir buenas palabras y hallar rasgos ingeniosos. No los tienen honestos, y dicen que hubo una que viendo pintadas en una pared sus partes vergonzosas con esta inscripción: «Sin fondo» al punto tomó un carbón y puso “Falta de cuerda” (Brunel *apud* Díez Borque, 89).

El tipo de mujer callejera evidentemente atentaba contra el modelo femenino que teólogos y moralistas como Vives defendían, ya que para ellos la fémica respetable no se exhibía en público, sino que permanecía en el ámbito doméstico. No obstante, de este retrato hay que exceptuar a las “grandes señoras” (aristócratas) que gozaban de mayor libertad, pues —a diferencia de las mujeres de clase media y trabajadora— su “reputación estaba en gran medida por encima de los ataques” (Vigil 31). Según los viajeros foráneos, en contadas ocasiones se las veía en el Prado y, cuando acudían al paseo, “de ordinario lleva[ban] las carrozas corridas, y cuando [iba] un hombre con

²⁵ En *El defensor contra sí*, novela cortesana incluida por Alonso del Castillo Solórzano en el libro *Huerta de Valencia, prosa y versos* (1629) observamos cómo la dama Brianda, enamorada de don Enrique, acepta ser galanteada por este principal caballero durante su salida al Paseo del Prado: “habló conmigo toda la tarde, quedando muy conformes los dos de vernos [...]. Yo le di licencia (ya con más asentada afición) para que me hablase de noche a una reja baja de casa, y de esto se extendió a darle entrada a un jardín, pero con pretexto de que me había dar palabra de esposo” (Castillo Solórzano 1789, 198).

ellas, no les habla[ban]; de no ir así, les [decían] todo lo que [querían]” (Brunel *apud* Díez Borque, 89). Del galanteo en la iglesia, por otra parte, nos va a ofrecer buena muestra el teatro de la época. Ejemplo de ello es la comedia de Tirso de Molina *La celosa de sí misma*, obra que —estrenada en Madrid en 1622— “se inicia con un galanteo” en La Vitoria, iglesia que “toda dama de silla, coche y estrado, la cursa” (Tirso de Molina 127-128). En la iglesia, las jóvenes, por ejemplo, recurrían al recurso del adorno y, para captar las miradas de los hombres, lucían sus mejores galas. En cuanto a los caballeros, actuaban cuando la misa había terminado; era el momento en el que iban a “colocarse en fila junto a la pila del agua bendita, adonde todas las damas se dirig[ía]n, y les presenta[ban] el agua bendita, diciéndolas al mismo tiempo galanterías” (Díez Borque 87).

El galanteo era, como vemos, generalizado en la época y a pesar de que desde el ámbito de la moral se defendiera la clausura doméstica en tanto que el enclaustramiento era “necesari[o] para aislar a la mujer y obtener su subordinación”, a efectos prácticos no se cumplía (Vigil 90): “las mujeres, incluso las más enclaustradas, salían a la calle para ir a misa, al mercado, para ir de visita a casa de sus familiares, etc. En estos momentos resultaba inevitable el contacto con los hombres”. Y es que siendo el principal objetivo en la vida de una doncella casarse, el enclaustramiento absoluto era inviable si se quería colocar en el mercado matrimonial, al ser imprescindible, para ello, el mostrarse al exterior; a este respecto, “era imposible el cumplimiento de ciertas exigencias del sistema” (Lorenzo 122-123). Se entiende, pues, que la “incoherencia de las normas sociales y la coexistencia de exigencias funcionales contradictorias, permit[ieran] a [la mujer] escapar de un rígido determinismo social” (Vigil 90). En este sentido, las doncellas respetables debían “encontrar el difícil equilibrio entre el encierro y la exhibición, de forma que fueran vistas (en el ámbito adecuado) sin que ellas vieran” (Vigil 83).

Al igual que la clausura doméstica, las “virtudes del retraimiento y la vergüenza” no eran en la práctica muy adecuadas, ya que “una joven, para casarse, debía aparecer como deseable, lo que exigía una cierta dosis de desenvoltura y de gracia” (Vigil 90). Esta contradicción la tuvieron en cuenta por algunos moralistas como Alonso de Andrade o Luis Vives, quienes abogaban por dejar salir a las jóvenes, eso sí, acompañadas de la madre o una dueña y actuando siempre como modélicas doncellas, quienes “con mucho orden y concierto, los ojos bajos, los rostros serenos, el paso grave,

y no presuroso, ni espacioso; en todo representaban gravedad, honestidad y madurez” (Andrade *apud* Vigil, 20). Para Vives las salidas debían “espaciarse tan tarde como fuera posible” (Vives *apud* Vigil, 21) y, en la calle, la joven había de mantener cierta compostura: que “no mire a los hombres por ver si ellos la miran, y si estuviesen mirando donde ella estuviese con otras mujeres, no piense luego que lo han por ella ni que hablan de sus lindos cabellos” (Mora *apud* Vigil, 21).

Según los preceptistas más críticos de la época, como Pedro Galindo, que se oponían a estas salidas, las féminas se iban haciendo cada vez más “parleras, ventaneras, callejeras, visitadoras, amigas de las fiestas y enemigas de sus rincones, de sus casas olvidadas”; de ahí que culparan a las mujeres de la degradación moral en que se encontraba España. Para ellos, el acompañamiento de la figura materna no aseguraba el comportamiento recatado en las jóvenes; de hecho, pese a que en la práctica se delegaba en la figura materna la responsabilidad de vigilar los encierros de las niñas, “la madre se resistía a su propia clausura, y hacia la vista gorda sobre la de su niña”. Realidad que advirtió Pedro Galindo en su obra *Verdades morales en que se reprenden, y condenan los trajes vanos, superfluos y profanos; con otros vicios y abusos que hoy se usan; mayormente los escotados, deshonestos de las mujeres* (1678). Este clérigo presbítero, culpa a las madres de que las doncellas tengan libertad para “echar a andar por donde quieren «sin perdonar fiesta, ni baile, ni calle, puerta, ni ventana a todos tiempos y horas»” (Galindo *apud* Vigil, 15-17). De este modo, tal y como señala Mariló Vigil, Pedro Galindo se suma a la que fue tónica común en su época, y que ya venía produciéndose desde el siglo XVI: escribir libros de doctrina destinados a las mujeres, de modo que los autores dejaron de “lanzar improperios misóginos y se dedicaron en gran medida a elaborar modelos de perfectas doncellas, perfectas casadas, perfectas viudas y perfectas monjas, para tratar de convencer las mujeres de que se ajustaran a las normas de acción que correspondían a los papeles y estados en los que trataban de ser ubicadas por el poder masculino” (Vigil 17).²⁶

²⁶ Elaborar un modelo de perfecta casada es para Fray Luis de León una empresa primordial en tanto que el estado del matrimonio, aunque es “como camino real, más abierto y menos trabajoso que otros”, no carece de “sus dificultades y malos pasos, y es camino adonde se tropieza también, y se peligró y yerra, y que tiene necesidad de guía como los demás; porque el servir al marido, y el gobernar la familia, y la crianza de los hijos, y la cuenta que juntamente con esto se debe al temor de Dios, y a la guarda y limpieza de la consciencia (todo lo cual pertenece al estado y oficio de la mujer casada), obras son que cada una por sí pide mucho cuidado, y que todas ellas juntas no se pueden cumplir sin favor particular del cielo. En lo cual se engañan muchas mujeres, porque piensan que el casarse no es más que, dejando la casa del padre, y pasándose a la del marido, salir de servidumbre y venir a libertad y regalo; y piensan

Se comprende, pues, que todos los moralistas tanto los más como los menos críticos, fueran contrarios a que las féminas se comportaran públicamente de forma desenfadada; negativa, por otro lado, lógica teniendo en cuenta que de ahí al coqueteo existía una delgada línea. Al contrario, defendían que el comportamiento femenino correcto en sociedad debía ser decoroso y retraído, razón por la que Vives ataca “las opiniones de la «gente común» partidaria de que «las doncellas por casarse [...] se atavíen, y platiquen con unos y otros, y bailen y canten, y aun si se puede, que traben plática con quien se han de casar»” (Vigil 83).

El matrimonio también será objetivo principal en la vida de las doncellas del siglo XVIII. La mayor libertad de costumbres que trajo consigo la centuria dieciochesca para las féminas no desvirtuó el rol para el cual estaban destinadas. El discurso ilustrado entendía a la mujer como esposa y madre, un modelo de virtud en tanto que debía “estar preparada para instruir a sus hijos y para hacer de su hogar un espacio ideal de convivencia”. A la mujer se la instruyó en la “práctica y la enseñanza del manejo de cuestiones internas del hogar y de asuntos relacionados con la crianza de los hijos”, puesto que se consideraba que la maternidad constituía “vocación femenina por excelencia”. Las mujeres de las clases altas se preparaban, además, para llevar a la perfección “el deber sponsal, para participar en la vida social de las ciudades, sobre todo en las tertulias”. La formación de una dama de la época incluía generalmente: “lecciones de catecismo y moral, algunos conocimientos de música y canto, entrenamiento en labores del hogar, algunas pinceladas de historia y geografía y, en ciertos casos, algún idioma (generalmente el francés)” (Insúa 117-118).

Una vez llegado el momento del casamiento, el objeto del discurso ilustrado pretendía que “los contrayentes supieran a qué se estaban comprometiendo cuando se casaban, que lo hicieran libremente y por amor” (Insúa 117). No obstante, la mayoría de los casamientos seguían siendo concertados, obedeciendo siempre a intereses económicos y sociales.²⁷ Debemos tener en cuenta que “el «deber» frente a la sociedad

que, con parir un hijo de cuando en cuando, y con arrojarle luego de sí en los brazos de una ama, son tan cabales mujeres que ninguna las hace ventaja: como a la verdad, la condición de su estado y las obligaciones de su oficio sean muy diferentes” (Fray Luis de León 23).

²⁷ A este respecto, era el consentimiento de los progenitores (sobre todo del padre) lo que determinaba si una joven podía casarse o no, hecho que también se deja ver en la literatura de la época. En la novela *La hermosa malagueña* (*Lecturas y entretenidas*, Atanasio Céspedes y Monroy, 1800) se cuenta la historia de amor de don Lisardo Camaño, un oficial de veintidós años, y la joven Florencia, hija única de don Felipe Sarmiento y doña María de Acuña (ambos de “familias ilustres, y de fortuna solo suficientes, [que] si no vivían con esplendor, no les faltaba ni decencia ni comodidad”). La joven que, a la edad de dieciséis

y los convencionalismos eran la causa de toda relación entre hombre y mujer”. La sociedad del Antiguo Régimen consideraba el matrimonio como “una representación de clase y prestigio. Los matrimonios de conveniencia eran lo más usual en aquel momento. Con ellos, era posible mantener los estamentos sociales, el rango y honor familiar”, y por ello “no eran en absoluto voluntarios, sino simplemente pactos entre los padres de los correspondientes contrayentes” la mayoría de las veces (Martínez 3).

Lo común era que estos pertenecieran a la misma clase social: “Las mujeres, en conjunto, no se casaban por debajo de su estatus. Una heredera aristocrática podía escoger, las hijas de hombres del clero, de médicos y abogados se casaban con hombres de la misma profesión que sus padres” (Hufton 42). En este sentido, los casamientos por amor en estos estamentos sociales eran prácticamente nulos, no siendo extraño así la existencia de “amantes e hijos ilegítimos como algo completamente normal en la sociedad” del siglo XVIII. El dinero y la clase social eran “los únicos intereses presentes; el objetivo de los matrimonios era tener descendencia, crear una familia y perpetuar así los apellidos” (Martínez 3). Las féminas de clase trabajadora de las urbes, por otra parte, unían sus destinos a hombres ocupados en el sector industrial, mientras que “las sirvientas rurales se casaban con jornaleros y esperaban establecer una pequeña granja con sus recursos acumulados” (Hufton 42).

Al comienzo del matrimonio, “un marido esperaba que se le compensara por tomar una determinada mujer como esposa”; es entonces cuando “asumía la responsabilidad del bienestar de la mujer, aunque la contribución de esta última en el momento del matrimonio era decisiva para el establecimiento de la nueva casa” (Hufton 23, 25). Una vez casada, “el papel de la mujer era el de compañera y madre”, es decir, se ocupaba esencialmente del bienestar de su familia y, para ello, como hemos señalado anteriormente, se la educaba desde niña; el del marido era “el de proporcionar protección y sostén” en tanto que “pagaba sus impuestos”, además de “representa[r] a la casa ante la comunidad”. Evidentemente, las casadas de clase trabajadora tenían que desempeñar un trabajo mucho más duro que las de clase media y alta y, más aún, las

años era un prodigio de “tanta hermosura y tantas perlas, [era] el objeto de todas las solicitudes, y en efecto quantos por su nacimiento y fortuna podían aspirar a su mano, la pretendían con instancia; pero sus padres habían declarado, que no la casarían hasta dentro de dos años, para dexar que su temperamento acabara de fortificarse, y acaso tambien querrian darse tiempo para escoger mejor”. Transcurrido este tiempo, el padre de Florencia la prometió con el Conde de Ripalda, uno de los hombres más ricos de Madrid, que estaba en Málaga porque allí tenía una parte de sus mayorazgos (Céspedes y Monroy 3-4), por lo que la joven y su enamorado don Lisardo tendrán que hacer frente a la oposición de don Felipe.

que vivían en el campo, pues a los trabajos propios de la casa había que sumar otro tipo de obligaciones. Así, la mujer del granjero, por ejemplo, tenía que “atender al ganado, cultivar el huerto, cuidar de las abejas, [...] echar una mano en la cosecha,...”; pero “raramente se evaluaba su trabajo en términos monetarios”. Y aun cuando en algunos medios rurales pudieron trabajar en la industria doméstica o en la agricultura a cambio de un sueldo, “eso no alteraba gran cosa el principio básico de que las mujeres del campo no eran generadoras de dinero, sino proveedoras de servicios de apoyo, mayoritariamente no remunerados, en el seno de la familia” (Hufton 44).

Estas vicisitudes, en cambio, eran totalmente ajenas a las mujeres pertenecientes a los niveles más altos de la sociedad: las de clase media (grandes burguesas) y, por supuesto, para las de la clase alta (aristócratas), quienes al casarse “se convertían en dueñas de casa, con sirvientes que organizar, fondos que administrar con ayuda de mayordomos y agentes, y daban hospitalidad en nombre del marido”, porque “la apariencia de dignidad de la mujer confirmaba el estatus del marido” (Hufton 44). Además de ocuparse de las tareas domésticas (en el caso de las mujeres trabajadoras) y del gobierno de la casa (en el caso de las burguesas y aristócratas), el rol de la casada era “el de madre y procreadora”, puesto que los hijos eran los que “representaban la perpetuación de la propiedad”. Ciertamente, este era el fin intrínseco del matrimonio: sucesores en los que continuara el apellido del cabeza de familia así como su patrimonio familiar. Para una mujer, desempeñar el papel de madre conllevaba asistir y educar a sus vástagos, pero esto variaba según las diferentes clases sociales. Evidentemente, a diferencia de la madre de clase trabajadora, la aristocrática “gozaba a menudo de toda una batería de sirvientes, niñeras, nodrizas y gobernantas para ayudarle” (Hufton 56).

Si bien es cierto que —como hemos podido ver— las casadas de los siglos XVII y XVIII desempeñan el mismo rol dentro del seno familiar, hay un rasgo diferenciador entre las féminas de alta alcurnia de ambos siglos: una mayor libertad en el caso de la casada dieciochesca. La mujer del Seiscientos, condicionada por el ideal de esposa de su tiempo, el cual no era otro que el de *La perfecta casada* de Fray Luis de León, actúa según los parámetros que marca este modelo.²⁸ Así, se comporta como una casta y sumisa esposa, obediente a los dictámenes de su marido, viviendo en una especie de

²⁸ Esta obra de 1583, que retrata “a la esposa ideal de la Contrarreforma”, modelo que “evoluciona hasta llegar a ser [la] imagen de ángel y reina del hogar en el siglo XIX” (Aldaraca 27), estará aun muy presente en la centuria decimonónica. Nos referimos aquí a “las aportaciones que hace [el escritor renacentista] en torno a la educación de la mujer”, relegándola a la esfera privada (Narganes 2).

enclaustramiento en su propio hogar y saliendo “tan sólo para raras visitas y, sobre todo, para cumplir con sus deberes religiosos: «mitad religiosa y mitad odalisca»” (Defourneaux 142). El enclaustramiento de la mujer casada, como recoge el historiador e hispanista francés Marcellin Défourneaux, es señalado por algunos viajeros franceses, que se percataron de que en la España de Felipe IV incluso había maridos que encerraban a sus mujeres por miedo al adulterio.

A este respecto, la práctica del encierro obedecía al modelo de mujer casta, recatada, modesta y retraída que aparece tanto en la literatura de la época²⁹ como en la doctrina que predicaban los moralistas. Efectivamente, el tipo de “mujer resguardada del contacto con el exterior fue real” (Vigil 28) y, tal y como recoge Díez Borque, constituyó “la gran mayoría femenina” (Díez Borque *apud* Vigil, 29) cabía en este modelo. En este sentido, en la España de los Siglos de Oro se hace notar “la distancia que hay entre unas supuestas mujeres que tienen unos padres y maridos severísimos y pasan sus vidas eternamente recluidas, y otras que al parecer se han adueñado por completo de calles y plazas y además son impúdicas, disolutas y corruptas” (Vigil 29). Hecho que también señala Melveena Mckendrick,³⁰ quien entiende que para los viajeros que recorrieron España en el siglo XVII el desnivel entre lo respetable y lo

²⁹ El encierro femenino, que se producía fundamentalmente entre las clases urbanas medias y altas, era — como hemos dicho — una situación recurrente en la época, algo que podemos comprobar en las relaciones de sucesos (documentos históricos pertenecientes a la “literatura de cordel”). Un ejemplo lo hallamos en el *Caso nuevamente acontecido* (de 1590) que narra cómo un caballero de una ciudad alemana intenta evitar la infidelidad de su esposa, encerrándola en una torre. Una causa distinta para el encierro la vamos a encontrar en el romance publicado en 1853: *Nuevo, y curioso romance, en que se declaran las atrocidades de Sebastiana del Castillo*, un pliego suelto conservado actualmente en la Biblioteca de Cataluña que cuenta la historia de Sebastiana del Castillo, quien asesina a sus padres y a sus hermanos porque la habían encerrado con el objetivo de mantenerla alejada de su amante. “Una versión más laxa de la idea del encierro es el simple control de movimientos. Así se refleja en una *Letrilla graciosa y divertida, compuesta por un astrólogo moderno, que avisa à todos los casados el modo de librarse de la locura de sus mujeres*: «Que yendo en mi compañía, / vea comedia algún día, / porque el permiso la di; / corra, eso sí, sí, sí, sí. / Mas que salga disfrazada, / y de traje demudada, / con la vieja que buscó; quita, eso no, no, no, no»” (Iglesias 9-10). A diferencia de estos relatos, en *El curioso impertinente*, novela corta —del mismo estilo que las *Novelas ejemplares*— intercalada por Miguel de Cervantes en la primera parte del *Quijote* (1605), el final será distinto. En esta novela, Anselmo pide a su amigo Lotario que corteje a su esposa Camila para comprobar si ésta le es fiel. Al principio, Camila lo rechaza, pero tras la insistencia de Lotario, ambos se convierten en amantes. Tras descubrir Anselmo la verdad, Camila huye de su casa y él finalmente muere. Según Nicolás Díaz de Benjumea, este desenlace es distinto al de autores precedentes que, como Shakespeare, “hacen sufrir a la mujer castigos y tormentos” mientras que Cervantes culpabiliza al marido (Benjumea *apud* Navas, 49). De hecho Anselmo llega a afirmar: “yo fui el fabricante de mi deshonra” (Cervantes 1998, 53). A lo que Benjumea apunta: “en efecto, en estas cuestiones de infidelidades de la mujer, si bien se profundiza, más de noventa por ciento de los maridos son directa o indirecta, a sabiendas o ignorantemente, fabricantes de su mal y verdaderos Anselmos bajo distintos colores y disfraces” (Benjumea *apud* Navas 49).

³⁰ A este respecto es de interés su estudio *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age, A Study of the Mujer Varonil*.

mundano debió de resultar chocante. Pues si bien es cierto que “la gran la gran masa de mujeres respetables llevaron una vida algo más restringida”, la mayor libertad de la que gozaban ciertas féminas “concernía sobre todo a aquellas mujeres que podían permitírsele, a saber, las aventureras, que no tenían nada que perder, y las nobles o aristócratas cuya reputación estaba por encima de los posibles ataques que pudieran recibir” (Muñoz Palomares 280).

En la centuria dieciochesca, en cambio, aunque igualmente se esperaba de las mujeres (independientemente de su clase social) que se mostrasen como esposas sumisas, ni vivían enclaustradas ni se les impedía el trato con el sexo opuesto. Al igual que las doncellas de este siglo, en la vida de las casadas más pudientes estaban muy presentes tanto la tendencia al lujo y —por tanto— el gasto superfluo, como las diversiones públicas, siendo las tertulias en casas particulares, los cafés o asistencia a los salones los nuevos espacios de sociabilidad que trajo consigo el siglo XVIII. Por otro lado, entre algunas mujeres de la aristocracia se hizo popular una moda que “parecía venir de Italia y que ya hacia 1750 había echado en España muchas raíces: la de que ciertos maridos de condición principal permitiesen, más o menos tácitamente, a sus mujeres [...] anudar una estrecha amistad con determinada[s] persona[s] del sexo contrario”. Estas personas eran los cortejos, los cuales llegaron a ser frecuentemente objeto de mofa al ser representados como “hombres afeminados y endeble, llamados también «petimetres» [...] que se dedicaban a «correr cortes» por Europa, trayendo del extranjero palabras, gustos y objetos nuevos que compartían con las ilustres damas a las que hacían compañía” (Gomis 2010, 263). Eran esencialmente hombres a la moda que tenían “libre entrada en la casa”, de hecho “era[n] casi tan conocid[os] en ella como el marido” (Martín Gaité 1).³¹

El cortejo, figura clave de la nueva libertad perseguida por las mujeres produjo “una auténtica convulsión social sobre la moral del Setecientos”, pues divulgó “un tipo de moral sexual mucho más libre y tolerante y numerosas mujeres alcanzaron una libertad de costumbres, una sensualidad no reprimida y una alegría de vivir que los

³¹ En *El petimetre* (Ramón de la Cruz, 1764), por ejemplo, hallamos en Don Soplado, un petimetre cuyo principal anhelo es vestir a la moda: “Don Soplado —¿Y qué hora es? / Tararira —Las diez dadas. / Don Soplado —Oh, pues siendo tan temprano, / hasta la hora de que salga / quizá saldrá el sol. Prevenme / el otro vestido de aguas y galones. / Tararira —¿Y si llueve? / Don Soplado —¿Qué quieres que yo le haga? / Estando en el entretiempe, / ¿he de llevar paño o lana / y que se rían de mí? / Lacayo —Otros le llevan. / Don Soplado —Gentualla / que sólo tiene un vestido / o personas chabacanas, / que los dogmas del buen gusto / no consultan o no alcanzan” (Cruz, vv. 12-25).

moralistas, en franco retroceso social, no cesaron de censurar”. De hecho, a este respecto, “el juicio inquisitorial fue rotundo: «El cortejo ha deshecho en poco tiempo, arruinado y consumido la vergüenza, el pudor y el recato de las madrileñas»” (Ortega 307, 311). Y es que a pesar de que “los defensores de la inocencia del cortejo se escudaban siempre en el argumento de que se trataba de meras conversaciones [...], la cercanía física a que daba lugar aquella plaga de las conversaciones susurradas y galantes se esgrim[ía] en todos los textos contrarios al cortejo como argumento probatorio de su peligro”. Pues “en aquella situación de cercanía física, la menor sonrisa, gesto, suspiro o frase banal podían llegar a tomar una carga erótica que a los confesores, tan sensibilizados a ese campo, no les podía pasar desapercibida” (Martín Gaité 118-119).

Asimismo, la práctica del cortejo fue “criticada por los pensadores ilustrados, los cuales consideraban que conducía hacia un desprestigio total del matrimonio”, y censurada en las revistas y teatro dieciochescos. A este respecto, la aportación fundamental de la revista *La Pensadora Gaditana* se cierce en analizar el fenómeno del cortejo con “una mirada crítica y ejemplificante, ya que sin esa justificación moralista no se hubiera permitido su circulación”. No solo lo proclama como una “consecuencia unilateral de la emancipación femenina”, sino como una “disminución del distanciamiento entre actitudes antes atribuidas a los hombres y las asignadas a la mujer [...] tan marcada en los siglos anteriores”. Por otra parte, los sainetes, “al estar escritos desde una perspectiva tradicional y castiza, tomaron el cortejo y los que recurrían a su uso como un emblema que denigrar, dado que aparecía como costumbre atrevida, moderna y sin raíces en el país” (González Troyano 616-617).³² Pese a la crítica patente en la época, el fenómeno del cortejo contó con el beneplácito de algunos maridos (Martínez Soto 5). El “gasto sin freno” de sus esposas pudo ser una de las razones para “admitir los agasajos y regalos con que otra persona «entretenía» a su mujer, en el doble sentido de ayudarla a mantenerla en aquel tren de vida y de distraerla y contentarla”

³² Sirva de ejemplo el sainete *La elección del cortejo* (Ramón de la Cruz, 1791): “Ea, señores: al punto / vayan tomando la puerta; / que yo basto a acompañar / a mi mujer aquí y fuera, / a servir de secretario, / a ponerla la escofieta / y a enderezarla de un palo / si acaso no anda derecha / el marido hará valer su autoridad”. Al mismo tiempo, en este sainete se incita a la esposa a rechazar “la extranjera e inmoral costumbre del cortejo”. En la última escena de *El marido discreto* (Ramón de la Cruz 1791) don Santos desea que “algunas se estremecieran / o de vergüenza o de asco / y volvieran a querer / sus maridos a dos manos” (Ramón de la Cruz *apud* Sala, 2008).

(Martín Gaité 45). Pues, efectivamente, además de obsequiarlas, el cortejo les informaba de moda, literatura, etc.

No obstante, a pesar de “la libertad que esta moda parecía representar, el papel de la mujer en el matrimonio seguía siendo la obediencia y la castidad, ya que la mujer casada seguía permaneciendo oculta bajo la figura de su marido” (Martínez 6). Pues, si bien es cierto que fue en el siglo XVIII cuando en España “autores como el jesuita Lorenzo Hervás y Panduro o incluso el propio Feijoo empezar[o]n a plantearse la capacidad intelectual de la mujer y su posible participación en la sociedad” (Martínez Soto 2), estas primeras voces de apertura no fueron equiparables a los movimientos feministas que comenzaron a gestarse en países como Inglaterra, Estados Unidos o Francia, la poca o nula reivindicación en defensa de la mujer en España se debió al retraso de la industrialización en nuestro país y a la lenta transición al capitalismo, así como al excesivo catolicismo y conservadurismo de la sociedad española que hizo que el discurso reformista se viera sofocado y que “su camino fuera lento y tortuoso”. Ciertamente, las tesis reformistas en nuestro país no podían compararse con las de otros países como Inglaterra o Francia; de ahí la fuerza con la se oyó a las féminas de estas naciones; en Francia, por ejemplo, se publicó un manifiesto en 1790, *Quejas y Denuncias de las mujeres malcasadas*, “destinado a los señores de la Asamblea Nacional y que muestra claramente los nuevos propósitos que se pretendían obtener para la mujer”. Entre otras cosas, se manifestó la negativa a “la idea del marido como dueño de la mujer, de su dote y de sus derechos”, así como se exigió la ley del divorcio y el mismo trato para la mujer que para el hombre en caso de adulterio, pues mientras que para la casada el castigo era la prisión, al marido no se lo condenaba a pena alguna (Martínez Soto 8).³³

³³ En España, a finales del siglo XVIII “las penas establecidas por el legislador para los adúlteros hay que buscarlas en la Nueva Recopilación de Castilla, que da preferencia al Fuero Juzgo y al Fuero Real — frente a las Partidas— en lo relativo al modo de castigar este delito”. Frente a las Partidas que castigaba a la mujer con “azotes públicos y reclusión en un monasterio, con pérdida de dote, arras y bienes gananciales a favor del marido, y a su cómplice con la pena de muerte”; en la Nueva Recopilación de Castilla se “facultaba al marido para matar a los adúlteros si los sorprendía en el mismo acto o *in fraganti*, con tal que quitase la vida a los dos, y no a uno solo. Con ello querría evitarse [...] que de esta manera el marido, de acuerdo con su mujer, matase a un rival o enemigo suyo, o de acuerdo con un tercero matase a su mujer. Si el marido no quería o no podía hacerlo, [se] dispuso [...] que si acusare y probare el delito fuesen puestos en su poder los adúlteros, para que de ellos y sus bienes hiciese lo que quisiera” (Collantes de Terán 338-339). La menor dureza de la pena para la adúltera en la época medieval podría tener su explicación en la mentalidad más libre que existía frente a la sexualidad, lo que, recordemos, era un rasgo que diferenciaba a la Edad Media de los siglos XVII y XVIII.

Como hemos visto, el retrato de mujer vigente en el contexto socio-cultural de los siglos XVII y XVIII —marco de referencia en el primer capítulo del este trabajo— presenta unas características bien definidas, las cuales serán objeto de atención a fin de delimitar con exactitud los rasgos distintivos de las representaciones femeninas que, en nuestro estudio de la narrativa breve del Seiscientos y Setecientos, vendrán a perfilar los arquetipos literarios de la soltera coqueta y la esposa dominante. En la mayoría de dichas representaciones no observaremos a mujeres que se adecuen plenamente a dichos estereotipos. En el caso de la soltera coqueta, únicamente en la narrativa breve de centuria dieciochesca hallaremos una fidedigna concreción del arquetipo, concretamente en una novela de tono moralizante del año 1800; el resto de nuestras protagonistas coquetearán levemente y solo durante un breve lapso de tiempo, siendo consideradas, por ello, “bocetos” o “esbozos” del estereotipo. Igualmente lo serán las protagonistas que, a propósito del arquetipo literario de la esposa dominante, estudiemos en los siglos XVII y XVIII; pues pese a ser mujeres de fuerte carácter frente a sus apocados maridos, su dominio será momentáneo y estará mayoritariamente “disfrazado” por medio de mentiras y disimulos, no siendo —por ende— sus cónyuges conscientes de él.

Esta percepción de la fémica como “boceto” o “esbozo” de los arquetipos no la veremos, en cambio, en los romances de ciego o cordel ni en el teatro de los siglos XVII y XVIII, fuentes que, pese a ser secundarias en nuestro estudio, nos servirán de soporte para perfilar a nuestras protagonistas. El teatro, a diferencia de la narrativa breve, será el género que nos proporcionará los ejemplos más logrados de los estereotipos de la soltera coqueta y la esposa dominante, algo lógico si tenemos en cuenta el fin moralizador /didáctico y lúdico de la *novela corta amorosa (cortesana)* del siglo XVII y el fin moralizador del teatro en la España del siglo XVIII. Por una parte, el hecho de que la novela *cortesana* del Seiscientos buscará enseñar y entretener al lector influyó en que la vida matrimonial no fuera, en buena medida, centro de interés y sí, en cambio, la etapa anterior al casamiento, esto es, la soltería, fase de la vida donde mayoritariamente se gestan los principios del amor, en tanto que representa el marco idóneo para los enredos y las frívolas aventuras amorosas. En efecto, tal y como señala Isabel Colón, de gran parte de los amores de las novelas cortesanas —expresión creada por González de Amezcu— “podría decirse en sentido estricto que son prohibidos, por cuanto en muchos casos se dan relaciones sexuales entre jóvenes no casados; sin embargo si

conducían al matrimonio, casi todos los autores no sólo lo aceptaban, sino que en ellos basaban sus tramas” (Colón 87).

Por otra parte, la marcada tendencia moralizante que se dio en la España del siglo XVIII encontró su mejor cauce en el género dramático, el cual, indudablemente, conllevaba una mayor difusión en la época. A modo de adoctrinamiento, los autores ilustrados hicieron que el objetivo principal de la literatura fuera la “enseñanza de buenas costumbres y, por ello, la novela y sobre todo el teatro de este período se muestran como escuelas de virtud, como compendios de comportamientos modélicos” (Insúa 117-118). Igualmente, este adoctrinamiento explica el gran número de obras que en la narrativa se destinaron a ser “firmes aliados en el proceso de formación femenina”: manuales de educación, de crítica de las malas costumbres, artículos periodísticos tales como los de la *Pensadora gaditana*, o textos de carácter pedagógico (Insúa 118).

En lo que respecta a nuestros estereotipos literarios, hay que señalar que aunque el término “coqueta” aun no existía como tal en el siglo XVII, la coquetería, al igual que sucedía —recordemos— en la Edad Media, va a ser considerada un vicio o una falta femenina, siendo la mujer, por ello, objeto de crítica. No obstante, en el Seiscientos no va a darse esa tendencia a favor de la mujer que se gestó durante el Medievo como consecuencia del debate sobre su carácter sublime o perverso; al contrario, en el siglo XVII se incrementa la tendencia misógina respecto a la época medieval y renacentista. Quevedo, por ejemplo, de forma procaz, hiriente y/o jocosa, va a atacar ya sea el aspecto externo de las mujeres, centrándose en su físico o en la manía por ocultar sus defectos, ya sean aspectos de la personalidad que se pensaban consustanciales a ellas, haciendo un repaso de “todos los defectos femeninos consignados por los modelos a su alcance desde la *Biblia* hasta Góngora, pasando por Marcial y Juvenal” (Cacho 65). Defectos tales como la falta de escrúpulos de la mujer, su inmoralidad, maledicencia, charlatanería, vanidad, coquetería,³⁴ etc. Con una sátira despiadada, el poeta madrileño va a retratar “a la mujer terrenal que se mira al espejo” (Gómez Castellano 80). En sus poemas,

el momento captado por la lente del poeta satírico es el del engaño especular de la mujer que en el presente descubre la sombra de la muerte en el mismo espejo que en el pasado reflejaba su belleza. Sin rastro de la más amable tradición renacentista del *carpe diem*, los

³⁴ Pese a que todas las mujeres “no la ponen en práctica, porque la coquetería de algunas está contenida por el miedo o la razón”, la coquetería “es el fondo del talante de la mujer” (Rouchefoucauld 17).

sonetos barrocos de Quevedo [...] son vengativos, orgullosamente misóginos y crueles, como se intuye desde su mismo título: “Venganza de la edad en hermosura presumida” y “Venganza en figura de consejo a la hermosura pasada”.³⁵ Palabras como “venganza”, “consejo”, “presumida” y “pasada” dejan bien clara cuál es la connotación que genera la imagen de la mujer frente al espejo en esta tendencia barroca enlazada con la tradición pictórica del *vanitas* (Gómez Castellano 80).

Otra tradición que va a recoger Quevedo es la concerniente a la *vetulae*, esto es, el personaje de la “vieja tercera de amores que se codificó en la literatura clásica, y alcanzó una difusión muy grande en la literatura europea ya desde el Medievo [con] brujas y alcahuetas, embaucadoras y mentirosas, lascivas y borrachas”. El motivo de la alcahueta consejera va a ser recreado por el autor madrileño en el romance *Consulta del rey Tarquino a una dueña acerca de sus amores y ella le aconseja*. La “perfidia anciana [Marca Tulia] es una dueña, personaje en el que Quevedo suele concentrar todos los defectos atribuidos a la maldad femenina: astucia, egoísmo, corrupción, fealdad”, de manera que en el romance, “no se conforma con destacar sus defectos morales y ofrece una descripción del aspecto grotesco de la dueña en la que saca brillo a sus agudezas verbales” (Cacho 71, 81-82).³⁶

Un autor como Gracián, en *El Criticón* (1651), va a pintar a la mujer como un ser pecador que lleva al hombre a la perdición cuando Adrenio, el joven que salva a Critilo (su padre) cuando, en busca de su esposa raptada (Felisinda), sufre un naufragio. Una vez en España, el joven se deja seducir por las malas artes de Falsirena, lo que

³⁵ En “Venganza de la edad en hermosura presumida”, Quevedo afirma: “Quando tuvo, Floralba, tu hermosura, / Quantos ojos te vieron, en cadena, / Con presunción, de honestidad ajena, / Los desprecio, soberbia, tu locura. / Persuadióte el espejo conjetura / De eternidades en la edad serena, / Y que à su plata el oro en tu melena / Nunca del tiempo trocaria la usura. / Ves que la que antes era, sepultada / Yaces en la que vives; y, quejosa, / Tarde te acusa vanidad burlada. / Mueres doncella, y no de virtuosa, / Sino de presumida y despreciada: / Esto eres vieja, esotro fuiste hermosa” (Quevedo 1794, 303). En “Venganza en figura de consejo a la hermosura pasada”, el autor madrileño señala: “Ya, Laura, que descansa tu ventana / En sueño que otra edad tuvo despierta, / Y, atentos los umbrales de tu puerta, / Ya no escuchan de amante queja insana; / Pues cerca de la noche, à la mañana / De tu niñez sucede tarde yerta, / Mustia la primavera, la luz muerta, / Despoblada la voz, la frente cana: / Cuelga el espejo à Venus, donde miras / Y lloras la que fuiste en la que hoy eres; / Pues, suspirada entonces, hoy suspiras. / Y así, lo que no quieren ni tú quieries / Ver, no verán los ojos, ni tus iras, / Quando vives vejez y niñez mueres” (Quevedo 1794, 267).

³⁶ “Era la romana vieja / hecha en la impresión del grifo, / que con nariz y barba / pudiera dar un pellizco. / La carita parecía / suelo de queso de Pinto: / que los Pintos y los quesos / blasonan de muy antiguos. / Empegada como un jarro, / corcovada como un cinco; / el rosario no lo usaba / mas usaba los hechizos” (Quevedo 1858, 474). El autor madrileño compara a Marca Tulia con un grifo, “criatura mítica mezcla de un león y águila, debido a su cara horripilante donde su nariz ganchuda y su mentón sobresaliente parecen tocarse y «dar un pellizco»”. Asimismo, las “arrugas e imperfecciones” de la vieja hacen que la equipare a un queso y su “aspecto grasiento y su espalda encorvada permiten asimilarla con un jarro y con la grafía del número cinco. Además, el adjetivo *empegada* aporta otras connotaciones negativas, pues subraya la condición de bruja de Marca Tulia” (Cacho 83).

Critilo aprovecha para pintar la naturaleza, las astucias y sutiles artimañas de las mujeres.³⁷ La marcada misoginia en el siglo XVII se debió muy posiblemente a que en esta centuria, de forma más acentuada que en el Medievo y en el Renacimiento, “se construyó un sistema ideológico que contribuyó a subordinar, enclaustrar y mediatizar todo tipo de actividad que pudiera desarrollar una mujer” a fin de “anular todo atisbo de independencia y asfixiar cualquier iniciativa personal que intentase liberar[la] de esta dominación” (Sánchez Llama 942-943).

En lo que concierne a la coquetería femenina, el teatro del Seiscientos será el cauce predilecto para dar rienda suelta a su proyección. Claramente, es en el género dramático donde se tratará de forma más clara el tema de la coquetería y, por ende, a la mujer coqueta. Así lo podemos observar en la comedia *La casa del tahúr* (Mira de Amescua, 1616), donde una madre viuda aconseja a su hija sobre cómo encontrar un marido adecuado: debe “conservar la buena fama de castísima doncella; recibir y tomar con donaire; ser astuta; cara «apacible» a todo aquel que la pretenda; [...] ser capaz de dar esperanzas, que pronto se desvanezcan” (García 244). En este sentido, se entiende que es importante la ausencia del sentimiento amoroso, a fin de que, sin miramiento alguno, las mujeres puedan desembarazarse de aquellos hombres que no se adecuan a su prototipo de marido soñado. Y esta ausencia de sentimiento amoroso es también importante para aquella mujer que desea ejercer la autoridad o el poder sobre el hombre. Y es que tal y como afirmará Diderot, moralista del siglo XVIII para quien la coquetería es, por naturaleza, “un carácter básico” del sexo femenino, “la autoridad es el objetivo al que tienden las mujeres: el amor que dan las conduce a ella, el amor que las domina las aleja; toda su política y toda su moral consisten en tratar de inspirar el amor y

³⁷ “Fue Salomón el más sabio de los hombres, y fue el hombre a quien más engañaron las mujeres; y con haber sido el que más las amó, fue el que más mal dijo dellas: argumento de cuán gran mal es del hombre la mujer mala, y su mayor enemigo. Más fuerte es que el vino, más poderosa que el rey, y que compite con la verdad, siendo toda mentira. Más vale la maldad del varón que el bien de la mujer, dijo quien más bien dijo, porque menos mal te hará un hombre que te persiga que una mujer que te siga. Mas no es un enemigo sólo, sino todos en uno, que todos han hecho plaza de armas en ella: de carne se compone, para descomponerle; el mundo la viste, que para poder vencerle a él, se hizo mundo della; y la que del mundo se viste, de demonio se reviste en sus engañosas caricias: Gerión de los enemigos, triplicado lazo de la libertad que difícilmente se rompe. De aquí, sin duda, procedió el apellidarse todos los males hembras, las furias, las parcas, las sirenas y las arpías, que todo lo es una mujer mala. Hácenle guerra al hombre diferentes tentaciones en sus edades diferentes, unas en la mocedad y otras en la vejez, pero la mujer en todas. Nunca está seguro de ellas, ni mozo, ni varón, ni viejo, ni sabio, ni valiente, ni aun santo; siempre está tocando al arma este enemigo común y tan casero, que los mismos criados del alma la ayudan: los ojos franquean la entrada a su belleza, los oídos escuchan su dulzura, las manos la atraen, los labios la pronuncian, la lengua la vocea, los pies la buscan, el pecho la suspira y el corazón la abraza. Si es hermosa, es buscada; si fea, ella busca. Y si el cielo no hubiera prevenido que la hermosura de ordinario fuera trono de la necedad, no quedara hombre a vida que la libertad lo es” (Gracián 139-140).

esforzarse por no sentirlo o, al menos, por disimularlo” (Diderot *apud* Condorcet *et alii*, 48). No obstante, cuando se da esa dependencia emocional (cuando la pasión amorosa hace estragos en las féminas), ello no conlleva forzosamente —como veremos en algunas de nuestras protagonistas— dejar de coquetear. Algo que viene a señalar el escritor y moralista francés François de la Rochefoucauld en sus *Reflexiones o sentencias y máximas morales* (1664), al afirmar que “a una mujer le es más difícil dominar su coquetería que su pasión” (Rochefoucauld 22).

Razón, quizás, por la que en la época se viera a la mujer como una amenaza para el sexo masculino, ejemplo de ello es el retrato que Juan de Zabaleta da sobre la fémina en su obra *El día de fiesta en Madrid y sucesos que en él pasan*, que se publicó en dos partes: *El día de fiesta por la mañana...* (1654) y *El día de fiesta por la tarde...* (1659). Tal y como apunta Mariló Vigil, este escritor costumbrista y moralizante del siglo XVII “detectaba en las mujeres un principio de peligrosidad”, dado que “habían sido erigidas en diferencia fundamental y se suponía que podían ejercer poder sobre los hombres. ¿Qué clase de poder? De acuerdo con la cosmovisión masculina, el poder de ellas radica en que «naturalmente apetecen los hombres con grande ansia»” (Zabaleta *apud* Vigil, 43).³⁸ El uso de la cosmética es una de las formas de incrementar la apetencia de los hombres, de hecho su empleo en la época estaba operando paulatinamente “una notable subversión de los valores”, la cual alcanzaría “su mayor eclosión durante el reinado de Carlos V”. La cosmética femenina era “desaprobada por sus misteriosos poderes de seducción, que, de acuerdo con los moralistas y los teólogos, inducían a los hombres a su perdición en las dulces gargantas de la lujuria” (Matthews 84).

Una vez ya en el siglo XVIII, hay que señalar que el término “coqueta” no aparecerá hasta bien entrada la centuria, cuando el *Diccionario de Autoridades* (1726-

³⁸ Incluso siendo feas, así se evidencia en *El día de fiesta por la tarde*. En una “mañana de las vueltas, que dan los coches en el Prado, “vino a quedar preso un coche de mugeres entre el del avariento, y el de [unos] mozos”. Pese a no ser las damas agraciadas físicamente, los mozos se sentirán atraídos por ellas. Y es que el “que apetezca un hombre a una muger porque la vió muy hermosa, culpa es, pero muy ocasionada: mas que sin saber si es hermosa, la apetezca por solo muger, es flaqueza prontissima; es estar un corazon tan dispuesto a pecar, que ni aùn le han quedado los vacios de elección. Las mugeres eran feas, hacían afeyte de las sombras de la noche. Fealdad de muger en duda, es hermosura casi evidente. Trampa es, y agudissima de esta casta de animales, presentarse sin luz a tiro del antojo de los hombres. Llega a desengañarlos la claridad, y hallales yá empeñado el gusto. Con el cariño del oído se templá el enfado de los ojos. Laman ordinariamente a las mugeres feas sierpes, porque espantan a la vista. Dicen bien; pero ellas están mucho mas adentro de la propiedad, de lo que se piensa. Las culebras naturalmente tienen enemistad con la luz, y aman las sombras: en ellas engordan, en ellas medran. Los aprovechamientos de las mugeres de mala figura empiezan de noche. Siguieron estos mozos a estas mugeres, y quando llegaron a la luz, se hallaron agrados de ellas” (Zabaleta 41-42).

1739) recoja el vocablo. Hecho que prueba su popularidad en aquel entonces y que Ramón de Navarrete refiere cuando en el siglo XIX afirma que “en el transcurso de un siglo, y quizás mucho menos, se ha vulgarizado de tal modo [el término coqueta], que apenas hay quien ignore la acepción que en nuestro idioma tiene” (Navarrete 36). Concretamente, es en la segunda mitad de la centuria dieciochesca cuando aparece en España el término, procedente de la voz francesa *coquette*. En esta época no tiene cabida la variante masculina; el significado original de la palabra *coquette* (banal y prosaico) en su idioma era el de “gallita” (en femenino), “gallo” se utilizaba en francés coloquial. Los franceses usaron el término “gallita” para referirse a “la mujer vanidosa que trata[ba] de gustar a muchos hombres” porque observaron que “las mujeres de este tipo se pavoneaban como gallos; y, tal vez por simpatía, plasmaron la palabra en diminutivo y en femenino” (Rodríguez 147). De ahí que la palabra *coqueta* no fuera aceptada de “buen grado” cuando, en el siglo XVIII, se introduce en España, pues “al rechazar la palabra, se estaba rechazando sobre todo aquellos aires de versatilidad que su incorporación al idioma patrio suponían”. Y es que se aplicó (peyorativamente) al sexo femenino; concretamente a aquellas mujeres que ambicionaban seducir a los hombres, evidenciándose en ellas un deseo “inmoderado de ser vistas”, de “exhibirse”, de “acicalarse” y “amortizar tantas horas pasadas en el tocador” para “agradar a unos y a otros” (Martín Gaité 193-194). De hecho, el *Diccionario* de Terreros y Pando de 1786 define a la coqueta como “mujer que gusta sumamente de conquistar los corazones de todos a un tiempo sin que corresponda el suyo a ninguno; de modo que ama la vanidad de verse seguida y galanteada más que otra cosa” (Terreros y Pando 517, tomo I).³⁹

En este sentido, en el siglo XVIII imperará, prácticamente, la misma concepción de mujer coqueta que se tenía hasta entonces. Eso sí, en el retrato que se hará de ella, el modelo del amor cortés, el cual desde se introdujo en el siglo XV en nuestro país, va adoptar un claro matiz diferenciador respecto al que se gestó en los siglos XII y XIII. Este matiz va a ser especialmente notorio en la España del Setecientos, cuando el modelo del amor cortés, que marcó las pautas de la relación amorosa entre hombres y mujeres, influyó en que muchas jóvenes fueran más condescendientes a ser galanteadas si mediaban presentes, lo que supuso importantes gastos económicos por parte de los

³⁹ Este uso peyorativo que, en su origen, se le dio a la palabra coqueta, no se encuentra vigente hoy día. Actualmente, el DRAE recoge tanto la variante femenina como la masculina (*coqueta/o*) para referirse a la persona que es “presumida, esmerada en su arreglo personal y en todo cuanto pueda hacerla parecer atractiva” (RAE).

hombres que querían demostrar amor a su damas, algo que va a distinguir a estos de los caballeros de los siglos XII y XIII. Es lógico, pues, que a la ligereza atribuida a la coqueta en la Edad Media, desde el Setecientos se sumara la concepción de mujer interesada, caprichosa. De hecho, la palabra “capricho” era tan común en el siglo XVIII, que “llegó a titular la finca de recreo de la duquesa de Osuna y más tarde los dibujos de Goya [*Caprichos*, 1799]”. Asimismo, era generalizada la idea de que “las mujeres, a fuerza de tener caprichos y quien se los saciara habían contraído un gusto frívolo, pueril y aún depravado que [crecía] al compás de los obsequios” (Martín Gaité 244). En unas décimas de Tomás de Iriarte que llevan por título “Definición de lo que modernamente se llama Coqueta” (1787), también encontramos esta noción de mujer caprichosa e interesada:

Es la Coqueta mujer
Que pasa alegre su vida,
Procurando ser querida,
Y no pensando
en querer.
Si uno llega a pretender,
Nunca de sí le rechaza;
Pues sabe con linda traza,
Dexando á todos iguales,
Recibir los memoriales,
Y no proveer la plaza. [...]
Desden, ternura, furor,
Tristeza y gozo aparenta:
Qualquier papel representa
En la Comedia de Amor.
Su empeño es que este Rival
Dé malos ratos á aquél:
Por atraher al infiel,
No hace caso del leal.
De promesas liberal,
De favores avarienta,
Es Deidad que se contenta
Con el obsequio exterior;
Y no atendiendo al valor
De sus víctimas, las cuenta (Iriarte 289-291).

Como hemos señalado, podemos observar que la concepción de mujer coqueta en la centuria dieciochesca es la misma que la que hasta entonces se tenía, pues “ese recibir los memoriales, / Y no proveer la plaza” del texto viene a señalar a la perfección cómo actúa la mujer coqueta: una fémina que da señales (promesas) de amor, que alienta las esperanzas de sus pretendientes, para luego desvanecerlas, de modo que

ninguno de sus enamorados llega nunca a alcanzar la meta que persigue.⁴⁰ Por otro lado, el gusto por el capricho, por el obsequio de la coqueta es lógico si consideramos que es en este siglo cuando se gestan cambios en los hábitos de consumo y ocio de las mujeres. Nos estamos refiriendo a la tendencia al lujo y a la ociosidad en el sexo femenino. Las mujeres empezaron a “saber vestirse y estar en sus casas y fuera de ellas en otra actitud” (Martín Gaité 27-28), siendo precisamente la cosmética el último accesorio imprescindible sin el cual “no se sentía[n] vestida[s]”. Esta participación de la mujer en el espacio público, que también se plasmará en obras literarias del momento, como el sainete *La bella madre* (Ramón de la Cruz 1764) o *La familia a la moda* (M^a Rosa Gálvez, 1805), “supuso la adopción de nuevas modas galantes procedentes del modelo francés que conllevaban una vertiente frívola denunciada por moralistas e ilustrados” (Martínez 63). No hay que olvidar que es en el siglo XVIII cuando “la construcción elaborada de una apariencia de moda dio origen a un nuevo acontecimiento social, la toilette, una cuestión semiprivada durante la cual la mujer revelaba con coquetería fugaces visiones de sus múltiples encantos a unos cuantos admiradores privilegiados”. De este modo, “el artificio, la invención y la construcción consciente de una seductora personalidad pública eran objetivos de la toilette al mismo título que la real perfección de la apariencia personal” (Matthews 83).

La *toilette* la llevaban a cabo las mujeres —por ejemplo— para ir a la iglesia, recordemos, uno de los lugares donde podían dejarse ver o para “salir diariamente de paseo —el otro lugar donde podían dejarse ver—, práctica que en Madrid tenía lugar en el Prado. Estos paseos eran, naturalmente, ocasión de exhibición, y lo que importaba era la buena apariencia de las ropas y el coche, más que su calidad”. Después del paseo, “era habitual tener una reunión o «tertulia» en las casas, que se llamaba «sarao» si iba acompañada de baile. Esta novedad sí que significaba una notable revolución en las costumbres domésticas españolas”. Pues, ciertamente, en el Setecientos “dar entrada a los demás en la propia casa, propiciar un ambiente doméstico apto para la relación con personas no unidas con vínculos de parentesco, era [...] un importante paso en los comienzos de la vida social” (Martín Gaité 31-32) y las féminas, como hemos dicho,

⁴⁰ Algo que el texto señala magistralmente haciendo uso de un paralelismo con el mundo del trabajo: entre otras acepciones, en la época, por “memorial” se toma el “papel o escrito en que se pide alguna merced o gracia, alegando los méritos o motivos en que funda su razón” para postular a una plaza, esto es, a un “oficio, ministerio o empleo” (R.A.E., tomos IV y V).

fueron sus protagonistas. Esta nueva forma de socializar también va traer consigo un nuevo modo de relacionarse entre ambos sexos.

A este respecto, en el siglo XVIII se abrieron paso los términos *despejo* y *marcialidad* para referirse a la nueva desenvoltura y franqueza que manifestaban las mujeres en su trato con los hombres. Este nuevo modelo que propugnaba ciertas libertades para las féminas (como una mayor viveza a la hora de hablar o bailar con el sexo opuesto, llegando incluso al contacto físico), se fue difundiendo y tomando cuerpo en pugna con el modelo anterior; esto es, con el comportamiento aceptado hasta entonces: el recato, propio del ideal de doncella modesta y retraída presente tanto en la literatura como en la doctrina que predicaban los moralistas. Estos dos modelos de mujer hacen referencia a dos arquetipos muy presentes en el siglo XVIII: la mujer pecadora y la mujer virtuosa. Efectivamente, Eva, como “portavoz del pecado” y “símbolo de tentación y perdición”, es una figura “necesaria para la moral católica a fin de recordarle a la mujer su «pecaminosidad natural», que debe encontrar, precisamente, su contrapartida en la práctica de virtudes que le permitiesen llegar a igualarse a María”.⁴¹ De ser la mujer pecadora, podía convertir al hombre “en un mero y simple instrumento a su antojo, utilizando para ello su —natural— poder y capacidad de seducción, que [podía] pasar a traducirse en vanidad y coquetería, tan criticadas en general por las Pastorales (Peñañiel 37).⁴² Y es que el abandono del recato y la difusión del *despejo* hizo considerar a la mujer, “de forma más o menos directa, el gran problema

⁴¹ La distinción entre estos dos arquetipos de mujer ha existido desde siempre, en el Romanticismo, por ejemplo, la crítica considerará “una dicotomía entre las figuras de la «mujer-ángel», que redime al hombre con la pureza de un amor neoplatónico y la «mujer-demonio», que lo arrastra hacia el pecado y la perdición”. Según Rafael Bonilla Cerezo, en el “Neoclasicismo los creadores alumbraron el inmaculado binomio que iba a adueñarse de la iconografía cien años después: Eva vs. María (Ave). Antagonistas por naturaleza —Génesis / Evangelio; pecadora; / madre de Cristo; sensualidad / virtud, desafían en numerosos textos como reflejos mutuos; aunados, incluso bajo el mismo estereotipo” (Cerezo 150). Como veremos, los autores mayoritariamente mirarán hacia lo “perverso” del “enigma de la mujer entraña, logrando, de forma progresiva, evolucionar hacia las identificaciones paradigmáticas finiseculares de la *femme fragile* y la *femme fatale*” (Arias 9).

⁴² Obsérvese, a este respecto, las palabras del teólogo, sacerdote y escritor francés Louis-Marie Grignion de Montfort a principios del siglo XVIII, al declarar la guerra a todas las mujeres coquetas y vanidosas, proveedoras del infierno” (Peñañiel 37): “Mujeres orgullosas, hermosas muchachas, / ¡Cuán crueles vuestros encantos son! / ¡Cuántos criminales hacen perecer / Vuestras bellezas infieles! / Pagaréis por estas almas / Que vosotras hacéis pecar, / Que vuestras prácticas infames / Han hecho al fin tropezar. / Mientras yo esté en la tierra, / Ídolos de vanidad, / Yo os declaro la guerra” (Grignion de Montfort *apud* Peñañiel, 37). Un ejemplo de mujer coqueta y vanidosa lo podemos hallar en doña Pepita de *La señorita malcriada* (Tomas Iriarte 1788), su contrapartida sería, por ejemplo, Eudoxia (*Eudoxia, hija de Belisario*, Pedro Montegón, 1793) señorita de comportamiento modélico que es descrita como una joven gentil, recatada y modesta quien se convertirá en la esposa ideal.

moral —la gran obsesión— de la época. Máxime si tenemos presente que la Iglesia ve cómo la mujer se le va escapando de las manos” (Peñafiel 42).⁴³

El nuevo paradigma de la fémina *despejada* y *marcial* se podía ver en diversiones públicas de la época como bailes de máscaras o tertulias, ya sea las que se daban en casas particulares o las que tenían lugar en cafés y botillerías, siendo muy frecuente que en las puertas de dichos establecimientos las mujeres “detuviesen sus coches y carrozas [...] y se hicieran servir allí bebidas y refrescos” (Martín Gaité 46-47). En las tertulias el baile se generalizó cada vez más, siendo considerado el XVIII, por ende, “el siglo del baile y contra él arremet[ió] claramente la Iglesia” (Peñafiel 39). Prueba de ello es el edicto del Obispo de Murcia, Don Diego de Rojas, en 1770, referido al hecho de cómo en bailes particulares y nocturnos las mujeres y los hombres “bailan y hablan entre ellos con la mayor disolución *sentándose* en las rodillas unos de otros” (Rojas *apud* Peñafiel, 40).

La desenvoltura femenina tan de moda en la época va a ser patente en alguno de los retratos femeninos de interés en nuestro trabajo a propósito del arquetipo de la soltera coqueta en el teatro de la época. A este respecto, veremos el estereotipo materializado en la ya referida doña Pepita de *La señorita malcriada* (Tomás Iriarte, 1788), historia de una joven caprichosa, frívola y desenfada con los hombres que finalmente será recluida en un convento para que se revierta su libertad de costumbres. Final con el que se querían reprimir los usos sociales que muchas féminas del siglo XVIII adoptaron como consecuencia de las nuevas modas importadas en nuestro país. Recordemos que fueron muchas las voces críticas contra la relajación del comportamiento femenino en sociedad, debido a los “abusos”, a las conductas indebidas que se podían darse. La mujer *marcial* fue objeto de crítica en tanto que en la época se había producido “el abandono de uno de los rasgos considerados básicos en la forma de conducirse de una mujer de pro: el recato” (Insúa 114-115). Muestra de ello es la *Óptica*

⁴³ En la sociedad dieciochesca, el modelo de *La perfecta casada* de Fray Luis de León estará en declive hasta finales de siglo, pues pese a ser “permanentemente propagado por los textos y discursos morales de los eclesiásticos”, no gozará de gran popularidad en la nueva sociedad en construcción: su “vida transcurre al margen o a espaldas de los cambios, confinada en el ámbito familiar, y ausente [del] protagonismo” público de la mujer ilustrada, quien asistía a tertulias, salones, círculos literarios, etc. Y es que el Setecientos representó “un verdadero punto de inflexión en la historia de las mujeres tanto desde el punto de vista personal como colectivo ya que fue la época en que las costumbres, las prácticas culturales y las nuevas formas de relación social surgidas en el seno de la Ilustración permitió la visibilidad de la mujer como nunca lo había hecho hasta entonces, favoreciendo su presencia en todos los espacios de la sociabilidad ilustrados, sirviendo de pauta y de guía a la sociedad sobre el papel de las mujeres a desempeñar en ella, permitiéndoles un protagonismo desconocido hasta el momento” (Franco 153, 149-150).

del cortejo (1774) de Antonio Ramírez y Góngora, donde se “censura la actitud extremadamente libre [de la mujer *marcial*] en las relaciones amorosas” [...], la contraparte de la figura modélica de la «dama decente» que la literatura moral y educativa defendió en el siglo ilustrado” (Ramírez y Góngora *apud* Insúa, 114-115).

Similar recorrido va a experimentar la fémica que, a propósito del estereotipo literario de la esposa dominante en los siglos XVII y XVIII, será centro de atención. El fin moralizante y didáctico, de hecho, va estar muy presente en la caracterización de la “mujer brava” del Seiscientos, siendo una fuente esencial para su estudio el refranero español de esta centuria, concretamente la obra *Refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana* (1627) del maestro Gonzalo de Correas (1571-1631), uno de los más distinguidos humanistas del siglo XVII. Muchos de sus refranes y proverbios vienen a señalar la misma concepción que, desde la Edad Media, se tenía de la “mujer brava”: mujer que debe ser corregida por su marido. Ejemplo de ello son refranes y proverbios del tipo: “A la par, alazanes. / A la par es negar y tarde dar / A la pared mea quien te amansará (Dícese á la moza soltera brava, que en casándose, el marido la hará amansar). [...] / A la mujer brava la soga larga; ó dalda la soga larga” (Correas 4-5). El maltrato físico del marido, así como el control —de ahí el término “soga”— que el hombre ejercía en el hogar eran realidades patentes en la vida de mujeres casadas en la España del siglo XVII.⁴⁴ Y es a pesar de que

la mayor parte de los moralistas, cristianos y la propia legislación condenaban los malos tratos a las mujeres y cualquier otro tipo de abuso, [...] en la práctica, la ética dignificadora de la mujer tuvo una dificultosa introducción en los hábitos de comportamiento e incluso la mayoría de los jueces preferían inhibirse ante temas tan espinosos como eran las disputas hombre-mujer (Lorenzo 121).

Se había extendido, pues, la consideración de los malos tratos como un “mal menor” mediante el que el marido se “aseguraría la obediencia de la mujer, dificultando así la infidelidad o la desavenencias conyugales”. Desavenencias que atentarían contra el principio de autoridad marital que, en el marco de una sociedad patriarcal como la española, se le otorgaba al hombre. Algo que, de hecho, es manifiesto en el pensamiento

⁴⁴ Ciertamente, “ejercer un riguroso control sobre la vida cotidiana de la mujer pasó a ser [...] una realidad irrenunciable”. Al igual que “se aislaba en sus domicilios a las doncellas para evitar que hubiese [como señalamos] alguna duda sobre su honestidad (y virginidad) en el momento de entregarla a su esposo, se hacía lo mismo con las casadas para tener la certeza de la legitimidad de los hijos (Lorenzo 121).

de la época al afirmarse que “en tres cosas se conoce la cordura del hombre: en gobernar su casa, en refrenar la ira, en escribir una carta” (Correas 121). Y aún más grave es el agravio y la humillación si la “mujer brava” consigue doblegar a su marido, así se llega a decir que “el humo, y la gotera, y la mujer brava, echan al hombre de su casa” (Correas 109). Y es que la oposición “mujer brava” / “marido manso” era algo *contranatura* como queda reflejado en el refranero de la época:

El marido, manso; la mujer brava; / la albarda, de juncos; la manta mojada. [...] Dios te guarde de mujer con gañivete [...]. (Mujer con gaviñete es la brava y desenvuelta, y la que llaman marimacho, que es de gran falta en mujeres la braveza y desvergüenza; [...] canivete es algo mudado por cañavete, cuchillo, y alude á decir gaña y vete).⁴⁵ [...] Con gañivete [quiere decir], con regaño y reciura [...]. Que se guarden de mujeres bravas, ásperas y marimachos, porque en las mujeres es gran falta la braveza y rigor à que anda aneja la desvergüenza (Correas 103, 285, 470).

El hecho de utilizar el término “marimacho” y de que la mujer utilice el “gañivete” o “cuchillo” viene a señalar, precisamente, la situación *contranatura* que representaba la fémina que ejercía el poder en el matrimonio; lo cual evidentemente atentaba contra el orden social establecido, pues al igual que la división de roles y esferas para ambos sexos,⁴⁶ “la situación de inferioridad de las [féminas] era algo consustancial” (Lorenzo 123) a ellas.

Esta situación *contranatura* se hará aun más evidente en la fémina que, a razón del arquetipo literario de la esposa dominante, estudiemos en el teatro del Seiscientos,

⁴⁵ Nótese el sentido en la época de “tener horca y cuchillo. Phrase que denota tener dominio, mando y autoridad sobre otros: que en sentido recto se entiende de aquellos Señores de vassallos, que tienen jurisdicción de castigar los delitos en los términos de su dominio, con pena capital” (R.A.E. tomo IV). En el *Libro de todas las cosas* (1699) de Quevedo, por ejemplo, se dice: “Con esto visitarás más casas que una demanda, y te verás acreditado, y tendrás horca y cuchillo sobre lo mejor del mundo” (Quevedo 1958, 234). El cuchillo era, pues, un utensilio ligado al hombre, de ahí que su uso por parte de la mujer adquiriera una marcada connotación en lo que se refiere a su caracterización como “marimacho”. Esta asociación de la mujer con el cuchillo destaca sobremanera si consideramos que en el refranero de la época, al igual que el hombre queda ligado a objetos considerados tradicionalmente masculinos, la fémina va a aparecer junto a objetos considerados propios de su sexo: “Al hombre, en el brazo del escudo, y a la mujer, en el del huso” (Correas 32): el escudo es un arma defensiva utilizado en la guerra (ámbito atribuido desde siempre al hombre), y el huso es un “instrumento mui conocido, en que las mugeres que hilan van revolviendo la hebra, y formando la mazorca” (R.A.E., tomo IV). De modo que el huso se encuentra ligado al hilado (actividad distintiva desde siempre de la mujer); en *La perfecta casada* de Fray Luis de León, por ejemplo, encontraremos referencia a ello: “Ponerles la aguja en la mano, y ceñirles la rueca, y menearles el huso entre los dedos” (Fray Luis de León 76).

⁴⁶ Obsérvese, a este respecto, los proverbios y refranes del tiempo: “Escobas a la puerta y bragas al humero (Quiere decir que la mujer ha de ser diligente y cuidadosa en las cosas de casa, y que el hombre ha de saber mandar y gobernar sobre todo: que habiendo esto, la casa y hacienda estarán bien). [...] Los hombres ganan la hacienda, y las mujeres la conservan. [...] “La mujer en casa, y el hombre en la arada / [...] La mujer en casa, y el hombre en la plaza / [...] La mujer en casa, y la pierna quebrada (Correas 135, 202, 187).

género donde ya no observaremos a la “mujer brava”, sino —como señalamos— una clara manifestación de dicho estereotipo y, por ende, del calzonazos. Prueba de ello es la obra *la Mojiganga el Mundinovo*, compuesta hacia 1658-1659.⁴⁷ Como veremos en el primer capítulo de nuestro estudio, en la caracterización de esta esposa dominante destacará la falta de autoridad del marido condescendiente y el retrato del mundo al revés, pues la mujer se adentra en la esfera masculina mientras que el hombre desempeña el rol femenino. El retrato de este mundo al revés es, precisamente, la razón que explica la lograda caracterización del estereotipo en el teatro del Seiscientos y, por contra, su escasa repercusión en la narrativa breve de la época. Y es que la mojiganga es una pieza propia del “teatro en libertad”, del teatro carnavalesco, satírico, donde se permite la subversión de la realidad aceptada.

A excepción de la inversión de roles, hallaremos una caracterización similar del arquetipo de la esposa dominante en el teatro del siglo XVIII. En el *Entremés de los gurruminos* de Antonio Zamora, publicado entre 1748-1753, igualmente estará presente la figura del calzonazos, que se reencarna en la figura del gurrumino. Por su falta de autoridad frente a su mujer, este marido será ridiculizado socialmente, llevando él la mantilla de ella y esta su capa. Aparte de esta pieza de teatro breve, hallaremos el retrato del arquetipo de la esposa dominante en los pliegos de cordel o romances de ciego en el siglo XVIII (finales) y también en el XIX. En el Setecientos y Ochocientos, los pliegos de cordel, narraciones de hechos reales o fantásticos de carácter diverso que gozaron de gran notoriedad⁴⁸ y que vendían los ciegos por ferias y plazas, solían ir encabezadas por

⁴⁷ La palabra “mojiganga parece que en origen es «bojiganga» o «boxiganga», derivado de vejiga o «vesica», y se da con el significado de fiesta con disfraces ridículos. La forma mojiganga se populariza pronto en la época. En 1641 publicó en Zaragoza don Andrés Sanz del Castillo, natural de Brihuega, una serie de seis novelas titulada *la mojiganga del gusto*. Después la misma forma está usada por otros autores. Don Emilio Cotarelo publicó una colección de entremeses, loas, bailes y mojigangas que comprende piezas de fines del XVI a mediados del XVIII (Caro Baroja 74). En 1662 encontramos una obra titulada *La mojiganga del gusto en seis novelas y estorbo de vicios*, de Francisco de la Cueva.

⁴⁸ Este interés por la literatura de cordel también se evidenció en los Siglos de Oro (a fines del siglo XVI y en el XVII) con “coleccionistas de estos pliegos, preferentemente extranjeros, que reunían en sus viajes unos cuantos pliegos de cordel que habían atraído su atención por una razón cualquiera. En estos casos de coleccionismo nos encontramos ante pautas de comportamiento muy diferentes de las que debían ser las propias de los habituales compradores y consumidores de pliegos sueltos en los Siglos de Oro”. Estos textos son “variados desde el punto de vista formal y temático”. A medida que avanzaba el siglo XVI “fue cambiando el contenido de los pliegos, que, de acumular los viejos romances, y también bellísimas muestras de lírica tanto de canciones como de creación anónima y popular, pasará de forma progresiva y constante a transmitir temas cronísticos, milagrosos, historias reales y ficticias, de cautivos y renegados, noticias sobre guerras y desastres naturales, burlas, chascos, «casos horribles y espantosos»... Este último punto, que linda o es ya tremendismo puro y duro, resultará a la larga el preferido de la literatura de cordel, tal vez porque estamos en los linderos de una narrativa oral que ya desde tiempos muy lejanos se ha caracterizado por la «la descripción entusiasta de la violencia física [...]». La representación de

llamativas xilografías para atraer la atención de las gentes y recogían de forma sencilla las ideas, costumbres y sucesos de la época. De hecho, en alguno de estos romances, como en *La mujer llevando los calzones*,⁴⁹ se perfila a la esposa dominante con el objeto de prevenir a los maridos de lo infelices que serán si sus mujeres se hacen con el control en el hogar. A pesar de la popularidad de estas piezas jocosas entre el público, los literatos de la época van a preferir reservar sus obras para plasmar el rol que defendían en la mujer: “un rol social relevante y útil para el bien común: el de formar ciudadanos y patriotas”. En la España de la Ilustración, se pensaba que la mujer debía “educar al hombre y a su familia en la sensibilidad, ser una instructora en materia de sentimientos [...], «modelar» el carácter del marido, hacer de él un hombre feliz y trabajador, buen ciudadano, correcto desde un punto de vista moral, en suma: un *hombre de bien* [para que] sea más perfecto: racional y sensible a la vez” (Insúa 116).

Dicha felicidad solo se podía conseguir a través de “mujeres modélicas” (virtuosas),⁵⁰ de modo que los pensadores ilustrados, preocupados —recordemos— por

violencia física extrema, fundamental para muchas epopeyas y otros géneros orales subyace a través de gran parte del uso temprano de la escritura» (Walter *apud* García de Enterría, 99); y de esto la literatura de cordel es un preciso testimonio, aunque no se limitará este gusto por lo tremendista a los primeros años de esta literatura popular, sino que seguirá en progresión hasta los últimos pliegos de cordel en pleno siglo XX” (García de Enterría 99-100).

⁴⁹ El hecho de no vestir los calzones o calzas aparece ya en *La Celestina* —Fernando de Rojas, 1499—, para hacer referencia al “hombre cobarde, que huye ante cualquier peligro”, de quien también se dijo que era un calzonazos, algo quizás “derivado de la frase arrefranada” (Celdrán 49) que utiliza Sempronio para advertir a Pármeno: “Apercibete á la primera voz que oyeres, á tomar calzas de Villadiego” (Rojas 456). Por “tomar a alguien las calzas de Villadiego” se entiende “huir con tal precipitación y prisa, presa del miedo, que no [se tiene] tiempo de calzárselas” (Celdrán 49).

⁵⁰ Arquetipo que en el siglo XVIII encarna Catalina de Oma, hija de familia ilustre nacida en 1670 quien se desposa a la edad temprana de once años, lo que “alude, claramente, a un matrimonio concertado, en función del interés familiar”. Según el discurso de la Iglesia de la época, Catalina “no es solo un ejemplo a seguir, sino el más poderoso y eficaz antídoto contra las pasiones de los demás. Así, prototipo, como decimos de virtudes, entrando un día su esposo en casa con rostro muy airado, riñendo con cuantos le salían por delante, será ella quien le haga ver, con *semblante apacible y sosegado*, no ser la razón «que las desazones que fuera de casa tomáis, las aygan de pagar los que no han dado motivo a ellas», consiguiendo así calmar su desasosiego”. Pero Catalina no era solo una mujer virtuosa por suponer el descanso y el sosiego de su marido, sino también por ser “una madre cristiana” al educar a sus hijos en la fe religiosa. Por todo ello “llegó a ser la perfecta casada, en quien descansó el corazón de su esposo, ayudándole a llevar los cuidados de su casa y hacienda, de modo que fue para él la ayuda que Dios habría intentado para Adán, al formar a Eva” (Peñafiel 51-53). Un ejemplo de perfecta casada lo hallamos en el romance de santa Rita de Cassia, el cual “se refiere a la sumisión al marido como virtud de la santa, por mezquino y ruin que sea el comportamiento de éste”. Ciertamente, sus padres eligieron como esposo para ella a un hombre que resultó ser “una fiera” (Gomis 2009, 10): “«Todo cupo en su marido, / en blasfemias y en soberbias, / en jugador y en vicioso, / castigando a una inocencia. / Mas Rita con rostro alegre, / con cariños y ternezas, / dando a entender su humildad, / no se queja, ni lamenta»”. Finalmente, a los dieciocho años de maltratarla, “el cariño y la dulzura de santa Rita conseguía vencer el furor de su marido, que acababa venerándola «por santa, humilde y honesta»” (Romance de santa Rita de Cassia *apud* Gomis 2009, 10).

la libertad de costumbres de las mujeres de su tiempo, van a mostrar un mayor interés en el “matrimonio feliz, [en tanto que] surgía como un antídoto contra las tentaciones que ese mundo cambiante ofrecía y se transformaba en el espacio interior armónico más apto para entregar a los hijos los valores morales y civiles que los formarían como ciudadanos” (Insúa 117). El interés por retratar a “mujeres modélicas” es, quizás, el motivo que explica la escasa presencia del arquetipo de la esposa dominante en la narrativa breve del siglo XVIII. La imagen de la “mujer modélica” no la veremos en el teatro y en los pliegos de cordel del Setecientos porque, al fin y al cabo, el género dramático, especialmente las piezas breves, representa el mundo de lo carnavalesco donde todo es posible, y los pliegos de cordel son, en definitivas cuentas, literatura costumbrista y como tal deben imitar los comportamientos y hábitos de los hombres y mujeres del tiempo, esto es, dar cuenta de los sucesos cotidianos de las gentes que moran en la España del Setecientos.

Como hemos observado, el contexto literario de los siglos XVII y XVIII en el que, a razón de nuestro estudio, se enmarcarán las protagonistas de estas dos centurias presenta una idiosincrasia particular que habrá que tener en cuenta a la hora de analizar las representaciones femeninas que, en relación a los arquetipos literarios de la soltera coqueta y la esposa dominante, veremos en el primer capítulo de nuestro trabajo.

1.2 El arquetipo de la soltera coqueta en la narrativa breve del siglo XVII

En la narrativa breve del siglo XVII, la soltera coqueta —primer arquetipo literario que centra nuestra atención— se halla todavía en proceso de gestación. Anteriormente a esta centuria, y aunque ya desde la Edad Media la coquetería (siempre atribuida a la mujer) fue objeto de interés, aún no existía como tal el arquetipo literario de la soltera coqueta. Así, en la literatura del Seiscientos, únicamente encontraremos a jóvenes superficiales que se dejarán querer y cortejar por sus pretendientes durante un breve lapso temporal de su vida a fin de satisfacer la vanidad de verse solicitadas. Una primera variante o tipología la encontraremos en las féminas que, en contra de su inicial pensamiento y sin estar enamoradas, terminan casándose. Se verán, pues, obligadas a dejar atrás su etapa de conquistas amorosas, bien por las circunstancias que las rodean, bien por seguir los planes de unos padres que —guiados por razones de honra y/o dinero— concertarán para ellas un matrimonio que asegure el honor familiar. No obstante, seguirán coqueteando a pesar del acuerdo matrimonial con uno de sus pretendientes. Ciertamente, “en la mayoría de los casos, el matrimonio [era] arreglado por los padres”, de modo que la joven de la época “no escapa[ba] a la tutela paterna más que para caer bajo la de su marido” (Defourneaux 144).⁵¹

Una segunda variante serán las féminas que pondrán fin a la etapa en la que se dejan cortejar por sus pretendientes o, por lo menos, se dejan ver (se exhiben) ante ellos cuando se enamoren y vean peligrar (en algún caso) el matrimonio con el hombre al que aman. Caso totalmente contrario al de aquellas mujeres —tercera variante— que seducen a uno o a distintos hombres con el fin de casarse. Un ejemplo es doña Beatriz

⁵¹ Ejemplo de ello será, como veremos, Delia, una de las protagonistas de *Las dos hermanas (Teatro popular...*, Francisco de Lugo y Dávila, 1622).

de Almeida en *La industria vence desdenes* (Mariana de Carvajal y Saavedra, 1663). Aunque al principio —temerosa de que su fama se vea mancillada— se va a mostrar esquiva y desdeñosa con su pretendiente, luego sí se mostrará enamorada y condescendiente, haciendo uso de la coquetería para lograr su fin (casarse). El matrimonio también será la meta de doña Luisa en *De la fantasma de Valencia* (Alonso del Castillo Solórzano, 1625): ella engatusa a don Gonzalo con quien, mediando promesa de matrimonio, mantiene relaciones sexuales y se casa finalmente. Él era un conquistador de mujeres, pero es doña Luisa “la que se presenta en un papel tradicionalmente masculino, ya que es la que mueve el primer paso para conquistar al hombre que desea” (Castillo Solórzano 1992a, 99). Algo que sabemos por boca de don Gonzalo: “De haberme visto doña Luisa desde unas cerradas celosías que caían al patio se me había inclinado algo, y como por el recato con que la tenía su tía era imposible darme a entender [...] me escribió aquel papel con nombre de criada suya” (Castillo Solórzano 1992a, 99). De este modo, observamos cómo doña Luisa practica una costumbre femenina denostada por los moralistas de la época, quienes recomendaban a los padres no consentir a las hijas “asomarse a la ventana a mirar, ni hablar con mancebos de la calle” (Juan de la Cerda *apud* Vigil, 21). Tampoco la criada Cristina en la comedia *La entretenida —Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, Cervantes, 1615— cumple con el ideal de joven recatada de la época. Se trata de una fémica frívola y engreída que coquetea a la vez con los sirvientes Quiñones, Ocaña y Torrente, mientras se decide por el que más bienes le pueda ofrecer. La obra termina y Cristina, por codiciosa, no logrará casarse.

Estas dos últimas variantes, tanto la soltera que deja de coquetear porque se enamora, como la soltera que coquetea con uno o con diferentes hombres para casarse, constituyen dos tipologías de mujer que no se van adecuar fielmente al arquetipo literario de la soltera coqueta: aunque presentan la vanidad y el comportamiento de exhibirse y querer agradar al/los hombre(s) tan propio del estereotipo, el sentimiento amoroso y/o el anhelo por casarse las van a alejar de él. Recordemos que, como vimos en la Introducción, el amor no cabe en la conducta de una coqueta en tanto que se convierte en un obstáculo para “jugar” con los hombres. El moralista y escritor francés François de la Rochefoucauld, a este respecto, en sus *Reflexiones o sentencias y máximas morales* (1664) sostiene que “el mayor peligro del amor consiste en curar la coquetería”, pues al igual que “la envidia es destruida por la verdadera amistad, [...] la

coquetería por el verdadero amor” (Rouchefoucauld 22, 24). Por otro lado, las féminas que coquetean con un solo hombre para casarse no siguen dos de los parámetros característicos del estereotipo literario: “agradar a muchos a un tiempo” (mostrando con ello su falsedad y ligereza), y, “en el juego amoroso, da[r] señales sin comprometerse” —dos de las acepciones que recoge el *DRAE* para el término *coquetear*—. El anhelo por casarse es algo que, evidentemente, también se evidencia en la soltera que coquetea con distintos hombres para casarse.

De la segunda variante de coquetas que hemos señalado, algunas conseguirán casarse y otras serán engañadas cuando —tras previa promesa de matrimonio— accedan a entregarse sexualmente, siendo más tarde abandonadas por sus amantes. De ahí que, deshonradas y habiendo fracasado en sus planes de matrimonio, muchas acaben refugiándose en un convento. Como hace Florentina, en *Estragos que causa el vicio* (María de Zayas, 1647). Pese a que, en la época, este era un recinto mayoritariamente destinado a las doncellas —y, sobre todo como señalamos en la Introducción, un lugar exclusivo para las hijas de las familias de mayor fortuna—, también había casos de viudas abandonadas por sus amantes que allí se cobijaban. Una de ellas, por ejemplo, es doña Jacinta en *Aventurarse perdiendo* (María de Zayas, *Novelas amorosas*, 1637) quien, tomando hábito de religiosa, ingresa en un monasterio de Madrid, donde vive “tan contenta, que le parece que no tiene más bien que desear” (Zayas y Sotomayor 1973a, 72).

Por otra parte, en nuestra segunda variante de coquetas, esto es, aquellas que se dejan querer y cortejar por diversos hombres hasta que ven peligrar el matrimonio con el hombre al que aman, veremos a algunas féminas utilizar artimañas como la hechicería para retener a su amante, o el disfraz varonil, a fin de perseguir al burlador: ya sea para vengar su honor, ya sea para casarse con él. En la literatura de los Siglos de Oro era bastante común que mujeres deshonradas persiguieran a sus seductores para casarse. Este es el caso de Estela en *El juez de su causa* (María de Zayas, 1637), heroína que, abandonada y guiada por el amor, “corre las más arriesgadas aventuras para encontrar a su amante don Carlos. Disfrazada de hombre, acomete tales hazañas que llega a capitán, duque y virrey; y, naturalmente acaba por reunirse con su amado con el que se casa y vive feliz” (Riera y Cotoner 154). Otro ejemplo lo hallamos en Teodosia, una de las féminas de la novela ejemplar *Las dos doncellas* —*Novelas ejemplares*, Cervantes, 1613—, quien —enamorada— queda deshonrada tras entregarse (previa promesa de

matrimonio) a Marco Antonio. La joven llevando hábito masculino logra finalmente encontrar a Marco Antonio, que había huido, y, con la ayuda de su hermano Rafael, casarse con él.

En esta segunda tipología de coquetas que señalamos se sitúa nuestra primera protagonista, Casandra, personaje de *La mayor confusión*, cuarta de las ocho novelas cortas que Juan Pérez de Montalbán publicó en 1624 bajo el título *Sucesos y prodigios del amor*.⁵² Al igual que en *Los primos amantes* (otra de las novelas insertas en esta colección), en *La mayor confusión* aparece “el tema de un amor imposible y/o subversivo”, parece poner de manifiesto en principio “la posición del autor con respecto al amor y al matrimonio y su negativa a acatar las restricciones culturales, teológicas y legales que se imponían sobre la sociedad española de su época” (Camacho 31); hecho que queda patente en el doble incesto que se materializa en esta obra. La historia comienza cuando Casandra, una descocada dama madrileña que proyectaba contraer matrimonio con su primo Gerardo, se casa —obligada por las circunstancias— con uno de sus amantes, Bernardo de Zúñiga, pues este, al enterarse de la noticia del compromiso y, sintiéndose —por ello— engañado y burlado por la joven, dará muerte a su prometido.

De este matrimonio con Bernardo de Zúñiga nacerá un niño, don Félix, el cual va a ser objeto de una pasión incestuosa por parte de su madre, quien satisfecerá sus deseos haciéndose pasar una noche por su criada Lisena —de quien su hijo estaba enamorado—. De esa noche incestuosa con su hijo don Félix, Casandra va a dar a luz a una niña que finge adoptar, Diana. Transcurridos catorce años, don Félix vuelve de Flandes (donde fue a servir como soldado) y se enamora de Diana —quien, recordemos, es a la vez su hermana e hija—. Finalmente, a pesar de los obstáculos que se le presentan en el camino y desconociendo el incesto que cometen, los jóvenes se casarán resultando hijos de este matrimonio. Tiempo después, antes de morir, Casandra deja una carta a don Félix en la que le explica que está casado con su hija y hermana, desencadenando que el caballero se hunda en el mayor de los desconciertos. Es entonces cuando, buscando remedio, pide consejo a un religioso jesuita, quien —tras consultar

⁵² Colección de novelas que obtuvo “un inmediato y continuado éxito de público, si tenemos en cuenta que fueron al menos quince las ediciones que vieron la luz a lo largo del siglo XVII y unas seis más las que se imprimieron durante el XVIII, a las que hay que sumar las traducciones al francés, inglés e italiano” (Ruiz Fernández 85). Lo que demuestra que “el estilo del joven escritor gustaba y que este había optado por unos temas y un discurso que, aunque en ocasiones polémicos, lo ayudaron a situarse y establecerse literariamente dentro del competitivo grupo de escritores de Madrid” (Camacho 31).

con sus colegas de las Universidades de Salamanca y Alcalá— determina que debe seguir casado y viviendo bajo el mismo techo que su esposa, olvidando el pecado cometido, pues ni él ni Diana son culpables de ello.⁵³

Pese a que, como hemos visto en este breve resumen, se trata de “una novela interesante en su práctica del *delectare*”, en tanto que posee “la capacidad para conmover los afectos de sus receptores” (Ruiz Fernández 87),⁵⁴ en nuestro análisis de Casandra vamos a prestar atención a la otra parte del *dictum* horaciano, esto es, a la práctica del *prodesse*. Ciertamente, aunque por la trama de la novela puede pensarse inicialmente, como ya hemos indicado antes, que Montalbán se niega a acatar las restricciones culturales, teológicas y legales que regían la sociedad de su tiempo, esto no es así. A través de “sus propias intervenciones como narrador a lo largo del relato”, Montalbán ejerce “como moralista más que como educador” e incluso se muestra

⁵³ Este es el final que encontramos en la *princeps* (1624), pero no en las sucesivas ediciones. La razón se debe a que la novela, dedicada por el autor a su mentor Lope de Vega, “no pudo librarse de las iras de la Inquisición, y todavía en vida de Montalbán se vio varias veces censurada, enmendada” (Ruiz Fernández 85). A partir de la censura del Índice de 1632, “se cambia el desenlace por un final trágico. Al año siguiente salió a la luz en Sevilla una nueva edición de las novelas con el rótulo de «sexta edición», que llevaba una tercera conclusión redactada seguramente por el propio novelista para enmendar el final prohibido. En el nuevo desenlace el protagonista muere afligido al conocer la identidad de su esposa y Diana entra en un convento [...]. Se eliminan las referencias a que hubieran tenido hijos y se termina con una frase moralizante «cuyo ejemplo puede servir de escarmiento a las mujeres que lascivamente se arrojan a ofender no solo a Dios, sino a la misma naturaleza» [...]. Esta conclusión con la enmienda trágica de la novela será la que constará en las ediciones siguientes de Sevilla (1641, 1642 y 1648); y en las de Madrid y Zaragoza (1665), y Cádiz (1682)” (Morales). Parece, por tanto, que “los prejuicios de los censores iban [...] contra la solución del conflicto, no contra su mismo planteamiento. Dos pueden ser las razones de este hecho: en primer lugar, el tema del incesto había sido objeto de tantas manifestaciones literarias que la novela de Montalbán podía considerarse como una más de entre ellas; en segundo lugar y como motivo más importante, plantear un asunto tan escabroso con el fin de adoctrinar al lector sobre las consecuencias negativas del mismo era admitido como uno de los resortes más efectivos de la literatura de los *exempla* desde la Edad Media” (Ruiz Fernández 85-86). Así, en *La mayor confusión* cobra una especial importancia la segunda parte de la famosa fórmula horaciana *delectare-prodesse* que “se va a imponer con más fuerza que nunca entre los cultivadores de la novela corta barroca, llegando a constituir una verdadera condición *sine qua non* sobre todo desde Cervantes, si admitimos con E. Rodríguez Cuadros que con la publicación de las *Novelas ejemplares* (1613) culmina y cristaliza el proceso de síntesis entre la tradición española de los *exempla* y la narrativa italiana. Desde su misma génesis, por tanto, la novela corta del siglo XVII español se distancia de la italiana por la especial preocupación que muestra por ofrecer al lector una enseñanza provechosa amén de un entretenimiento para su ocio, algo que no hace sino destacar el esfuerzo exclusivo de nuestros novelistas por acomodarse a los gustos del público” (Ruiz Fernández 84). Lo que explica que “la mayoría de las aprobaciones y censuras que permitieron la publicación de [...] colecciones de novelas cortas” en el siglo XVII basaran su conformidad en “el binomio deleitar y aprovechar, adaptación de la España contrarreformista del *dictum* horaciano, que ponía la literatura de entretenimiento al servicio de la moral como medio para instruir placenteramente al lector” (Morales).

⁵⁴ La finalidad de Montalbán no es otra que “satisfacer los deseos de aventuras, pasiones desenfrenadas, truculencias y lances diversos de un público ávido de estas lecturas”; poniendo en práctica “aquella intención que Maravall caracteriza como típicamente barroca e indisolublemente unida al afán didáctico: el mover, poner en marcha la voluntad, apelando a los resortes que la disparan, los cuales no son de pura condición intelectual” (Ruiz Fernández 87).

“misógino” (Ruiz Fernández 86-87), dejando ver su opinión sobre el incestuoso comportamiento de Casandra.⁵⁵ Del mismo modo, será objeto de su atención la conducta indecorosa que nuestra protagonista va a mostrar en su juventud, etapa de la vida que va a centrar el análisis de esta segunda novela dado a que solo nos interesa la joven como soltera.

El autor de *La mayor confusión* se hace eco de las convicciones de los moralistas de su tiempo, presentándonos a Casandra como el antimodelo de la soltera prudente, tímida, recatada y pudorosa —prototipo, recordemos, vigente en la época—. Comportamiento que si bien es cierto se hará patente en nuestra protagonista durante su juventud, ya en su más tierna infancia se puede atisbar en una serie de indicios nada halagüeños, pues “por muerte de sus padres se crió debajo del amparo de un deudo suyo con más libertad que pedía su nobleza; porque como ninguno tenía potestad bastante para sujetarla, se atrevía a muchas cosas, que, si bien en la niñez se libran de ser culpas, son por lo menos escalones para llegar a otras liviandades” (Pérez de Montalbán 135-136). Aquí el uso del término “escalones” adquiere, sin duda, una notable significación en lo que se refiere al estudio del arquetipo literario de la soltera coqueta en el siglo XVII, pues precisamente este vocablo simboliza (metafóricamente) tanto a Casandra como a las restantes féminas que, a propósito del estereotipo, vamos analizar en esta centuria. No olvidemos que, en el Seiscientos, nuestras protagonistas no se van a adecuar plenamente al arquetipo literario de la soltera coqueta en tanto que coquetearán levemente y solo durante un breve lapso de tiempo. Así, en comparación con las coquetas que veremos en la centuria decimonónica, no demostrarán tener su mismo grado de “maldad”, esto es, esas “liviandades” de las que se habla en el texto.

Por otro lado, en él también observamos cómo la ausencia de una figura materna —la cual, como señalamos en la Introducción, debía inculcar valores morales a sus vástagos y velar por la castidad de sus hijas— influye negativamente en Casandra. Nuestra protagonista no cuenta con quien la vigile y rija su conducta, pues a pesar de que se encuentra bajo el amparo de un deudo suyo, este —como hemos visto— no pone cortapisas al comportamiento libertino de la joven. El descaro y el atrevimiento que

⁵⁵ Algo que no resulta extraño porque, como afirma María Jesús Ruiz al analizar las formas nuevas que adoptó la escritura moralizante en el siglo XVII, en el género de la novela corta del Barroco, “la intención aparente del novelista [...] no ofrec[er]a dudas: la obra deb[ía] estar encaminada al adoctrinamiento moral de un lector masivo que recib[er]ía la enseñanza con agrado si ésta le aporta[ba] un entretenimiento para su ocio” (Ruiz Fernández 84).

nuestra protagonista demuestra desde niña van a marcar también su comportamiento con los hombres en su juventud. Etapa en la que la joven va a desplegar sus artes de seducción, pues era Casandra tan “moderadamente hermosa, pero acompaña[ndo] su belleza con tal travesura, así en los ojos como en las acciones”, que

daba ocasión a que todos reparasen en su desenfado (que con este nombre disfraza el mundo la deshonestidad de algunas mujeres). Escuchaba con gusto cuanto la decían, respondiendo más de lo que permitían sus años.⁵⁶ Cantaba con admiración y tenía otras muchas gracias; que el deseo de parecer bien y de verse querida la obligaba a preciarse con todo con perfección. Con estas partes y diez mil ducados de dote dio lugar a que muchos aspirasen a su casamiento: unos, cautivos de su hermosura, y otros pretendientes de su riqueza (Pérez de Montalbán 136).⁵⁷

Ese “deseo de parecer bien y de verse querida” de Casandra que la obliga “a preciarse con todo con perfección” describe fielmente la esencia del arquetipo. Para agradar a los hombres, la coqueta hace alarde y se vanagloria de su belleza; su actitud egocéntrica hace que no se canse de sentir confirmada su autoestima y, para ello, recurre a su habilidad para el canto y podría entenderse que posiblemente también al arreglo, al aderezo. En este sentido, no sería descabellado pensar que, quizás, Casandra haya hecho uso de la cosmética para incrementar su hermosura en tanto que el uso del término “perfección” puede indicar que nuestra protagonista ha utilizado todos los recursos a su alcance para explotar su belleza, constituyéndose así en una presencia sexualmente intensa para los hombres que la rodean. Únicamente durante esta etapa de su vida, la joven se comportará como una coqueta, dejándose cortejar y querer por sus pretendientes, a los cuales da falsas esperanzas en tanto que solo desea satisfacer su

⁵⁶ Comportamiento que para los moralistas de su tiempo sería reprochable, al contradecir el modelo de doncella imperante. Para Andrade, por ejemplo, las modélicas doncellas se comportan “con mucho orden y concierto, los ojos bajos, los rostros serenos” (Andrade *apud* Vigil, 20).

⁵⁷ Recordemos —como ya vimos en la Introducción— que, en la España de los Siglos de Oro, el factor económico se tenía muy en cuenta a la hora del matrimonio, de hecho era de gran importancia para los padres, quienes concertaban el matrimonio de sus hijas, mirando siempre que garantizara su bienestar económico. También para casarse el hombre buscaba una mujer que, además de ser casta, aportara su patrimonio al matrimonio. Si bien es cierto que el sexo masculino también atendía a la hermosura de las damas, esta no decantaba la balanza para que un hombre se casara. De hecho, en la joven pobre la belleza no era “una baza tan eficaz como la «fortuna»”, ya que la “«dote estética»” no cubría “felizmente la falta de dote”. No obstante, la hermosura se convertía en un plus en la joven de fortuna (como es el caso de nuestra dama), pues “rodeada de diversas pantallas protectoras cuya riqueza le da[ba] los medios — «cultura», virtud, por ejemplo—, el hecho de la belleza [era] como una aureola alrededor de las felices promesas que un buen matrimonio podía prever”. Además mientras que “ha[cía] deslumbrante a la mujer rica ya brillante”, esa misma belleza “agrava[ba] los efectos negativos de la pobreza sobre el destino femenino” en tanto que “la carencia económica conv[ertía] a la mujer bella en presa indefensa, sin retaguardia” del seductor (Nahoum-Grappe 116).

vanidad. Efectivamente, Casandra es una mujer frívola, pues, como toda coqueta que se precie, flirtear es para ella simplemente un juego, de ahí el uso de los términos “desenfado” y “travesura”.⁵⁸ El desenfado hace referencia a la “desenvoltura, despejo y desembarazo” (R.A.E.), lo que equivaldría a las “travesuras” que lleva a cabo Casandra, ya que estas serían todos aquellos gestos, miradas, acciones o palabras que nuestra protagonista emplearía para agradar. Estas “travesuras” no son fruto de la espontaneidad de Casandra, sino premeditadas, pues —como afirma el texto seguidamente— las lleva a cabo con gran perfección. A este respecto, es significativo que el término *coquetería* sea definido precisamente así: “afectación estudiada en los modales, gestos, acciones o palabras, para mayor atractivo” (Rodríguez González 633).

Este anhelo por gustar que observamos en nuestra protagonista es, efectivamente, uno de los rasgos que caracterizan a la coqueta y la diferencian de “la mayor parte de la gente”, que

realiza un esfuerzo razonable para causar buena impresión y resultar agradable al prójimo; pero una vez que se ha llegado a ese límite, establecido tanto por la propia dignidad como por la mera cortesía, si no lo consigue, se encoge de hombros y prosigue su camino. La coqueta, no. Hará lo indecible por agradar, y, en casos límites, no sólo por agradar: necesita, además, gustar, seducir, incluso, aunque para ello tenga que simular ser ella la seducida. Todo antes que suscitar indiferencia o pasar desapercibida. Se trata de un impulso irrefrenable, casi de un rasgo de personalidad (en Psiquiatría se la denomina “personalidad histriónica”). Tiene razón La Rochefoucauld⁵⁹ cuando dice que a ese tipo de mujer (no digamos, como dice él, a la mujer, sin más) “le es más difícil dominar su coquetería que su pasión”. Acaso —habría que añadir— porque la coquetería es su pasión (Fernández Tresguerres 3).

⁵⁸ De hecho, en la centuria siguiente (XVIII) la coqueta además de ser una mujer esquiva por dar falsas esperanzas de amor, será caracterizada, dado su desenfado (su desembarazo), como una mujer “traviesa, burlona y llena de encanto” (Rodríguez Bernis 147-148). Así lo podemos comprobar en unas décimas de Tomás de Iriarte (“Definición de lo que modernamente se llama *Coqueta*”, 1787) a las que ya aludimos en la Introducción: “Es la coqueta mujer / que pasa alegre su vida / procurando ser querida / y no pensando en querer. [...] / Con ademanes falaces / saluda, conversa, guiña, / finge en el aire una riña / por el gusto de hacer paces. / ¿De qué no serán capaces / su voz, su risa y su llanto?” (Iriarte *apud* Rodríguez Bernis, 147-148).

⁵⁹ François de la Rochefoucauld (1613-1680), moralista y escritor francés, encarnaba al perfecto cortesano del XVII, pero no en la vertiente sentimental y platónica del modelo diseñado por Castiglione en el siglo anterior. Rochefoucauld conocía de primera mano a la aristocracia francesa del siglo XVII, rodeándose de un círculo de amigos fervientes tanto en los salones como en la corte, ámbitos donde mantuvo una existencia totalmente mundana. Véase, a este respecto, su prólogo y autorretrato en la obra *Reflexiones o sentencias y máximas morales* (1664), en la edición de Charles Agustín Sainte-Beuve (pp. 9-41). En dicha obra, que se publica durante su retiro, Rochefoucauld escribe una serie de aforismos sobre la coquetería y la mujer. El gran seductor francés nos habla de su vida en palacio señalando cómo la coquetería se ha vuelto una verdadera pasión para las féminas de la época: “con frecuencia, las mujeres creen amar, aunque no amen: el ocuparse en un amorío, la emoción que da la intriga galante, la inclinación natural al placer de ser amadas y la contrariedad que se siente al rechazar algo, les convence de aquello es una pasión, cuando no es más que coquetería” (Rochefoucauld 19).

El motivo de que la coquetería se considere inherente a la mujer se debe a las creencias tradicionales que existen sobre ella. Desde el campo de la psicología social, se defiende que estas creencias son el resultado de “miradas ahistóricas” que han ocasionado la “existencia de diferencias naturales entre la psicología de los hombres y de las mujeres”. Así, se ha considerado la coquetería como una característica a la hora de definir el “eterno femenino”. En este sentido, desde siempre se ha pensado que a la mujer “le gusta gustar, ser atrayente, coquetear, por eso vive atrapada en un mundo de cosméticos, modas y peinados” (Ibáñez 125).⁶⁰ Este marcado deseo de gustar, de ser atractiva, presente en Casandra determina su actitud indiscreta y su comportamiento irrespetuoso, pues en presencia de Gerardo coquetea con sus pretendientes (entre ellos Bernardo de Zúñiga), sin manifestar reparo alguno. Para cautivar a sus enamorados, nuestra protagonista, como hemos visto, se ha valido de su habilidad para cantar, recurso propio del sexo masculino en tanto que lo utilizaban los caballeros de su tiempo a la hora de cortejar a las damas.⁶¹

La coquetería de Casandra es algo que, lógicamente, Gerardo “lle[va] pesadamente [...], viendo que a todas horas [su prima] le [da] muchas pesadumbres”, razón por la que la amenaza con el ultimátum de no casarse con ella, despidiéndose de

⁶⁰ Esta concepción de la mujer vanidosa a quien le gusta agradar también estará presente, por ejemplo, en el siglo XIX; así se puede sobreentender de la afirmación que, a propósito del galanteo, da el *Diccionario de anécdotas, chascos, finezas, estratagemas, caprichos y astucias del sexo femenino* (1841) donde se afirma que mientras que el “hombre galantea por vicio” (esto es, con la mira puesta en satisfacer su deseo sexual), la mujer “se deja galantear, porque nunca le hieren el órgano acústico las palabras lisonjeras” (Oliver 27).

⁶¹ Algo que se puede observar en el seductor Fernando Armindez, protagonista de *El pícaro amante*, novela corta que forma parte de la colección *Novelas amorosas* publicadas por el escritor italiano José Camerino en Madrid en 1624. En este breve relato Fernando Armindez, después de trabajar en una compañía de teatro, se traslada a Sevilla donde se enamora de doña Leonor, una hermosa dama que —a diferencia de él— cuenta con una considerable fortuna. Para conquistarla, con ayuda de Vriango, nuestro protagonista, que se hace pasar por un caballero, representa el papel que aprendió en una compañía teatral donde trabajó, pues se convierte en “el galán, que corteja a la dama [...] y que usa de sus habilidades de cantar bien y no tañer mal, que fueron las que le ayudaron a entrar en la compañía, para conquistar a la bella y rica heredera” (Sánchez Jiménez 114). Armindez y Vriango “van a representar, es decir, fingir, para obtener el amor de una mujer. [...] Durante su estancia con los cómicos, fingen profesionalmente, esto es, actúan, para conseguir el amor de las dos comediantas; posteriormente, durante su estancia en la casa de Leonor, fingen para obtener, asimismo, el amor de una mujer, y para conseguir el matrimonio de Armindez y la dama. Por consiguiente, durante la escena principal de la obra, el engaño a Leonor y su familia, Armindez y Vriango fingen, representan una comedia, pues no es otra cosa el complejo engaño o «traza» que escenifican”. Según Antonio Sánchez, la novela de Camerino “le debe más a la comedia áurea que a los libros de pícaros. Esto es así porque la escasa página dedicada a la compañía de teatro en *El pícaro amante* es fundamental para el posterior desarrollo de la novela”. Además de la “presencia directa de una compañía de teatro”, el “uso de la canción”, la “rapidez de la trama y la primada de la acción sobre el desarrollo de los personajes”, son muestra de que “el teatro tiene un importantísimo papel en la estructura de *El pícaro amante*” (Sánchez Jiménez 112-113).

“verle en su vida”, si sigue alentando las esperanzas de sus demás pretendientes. De hecho, se trata de una amenaza que comienza a cumplir, sintiendo Casandra con gran pesar el despego de Gerardo y haciendo que “se determin[e] a seguir su gusto” porque, “aunque se holg[a] de que los demás la solicit[en], como aquel gusto consist[e] más en su vanidad que en su cuidado, ningún amor pu[ede] con ella tanto que borr[e] la memoria de su [...] primo”. Criado con ella, “de buena presencia, de mejor cara y de razonable juicio”, es quien verdaderamente merece “la verdad de su pecho”, es más, como ella misma afirma, lo “qu[iere] desde que naci[ó]” (Pérez de Montalbán 136-140).⁶²

Los planes de boda entre Casandra y Gerardo se van a retomar después de que nuestra protagonista, comprometiéndose a dejar atrás su etapa como coqueta, le declare su amor. La noticia del casamiento entre ambos jóvenes producirá la cólera de Zúñiga, quien

⁶² Esta última frase hay que contextualizar en la época. Casandra supone una excepción en su tiempo, no olvidemos que la tónica común era que los contrayentes no estuvieran enamorados, en tanto que los matrimonios, ya fuera por salvaguardar el honor familiar ya fuera por interés económico, eran concertados por los padres; y más aún en las ciudades —caso de nuestra protagonista, que reside en Madrid—. En Francia —por ejemplo—, “pese a que las áreas rurales resistieron durante mucho tiempo al modelo «aprobado» de matrimonio, que estipulaba que todas las parejas debían de ser acordadas por los padres [...]; en las ciudades, en donde la riqueza tenía mayor peso en la balanza, la influencia de los padres en la elección de la pareja matrimonial se hizo absoluta. La Europa de los siglos XVI y XVII fue testigo de una andanada de regulaciones contra el matrimonio sin el consentimiento paterno, lo cual privó poco a poco a los jóvenes del derecho de elegir pareja, aun cuando se hubieran prometido, se hubieran entregado las alianzas y hubiesen tenido relaciones sexuales. Particularmente eficiente en las áreas urbanas, donde las estrategias matrimoniales desempeñaron un papel clave en las ambiciones sociales, económicas y políticas de los niveles medios y altos de la sociedad, el modelo paternalista de matrimonio permaneció incólume hasta el siglo XVIII, cuando la «anglomanía» convalidó un movimiento hacia una visión nueva, sentimental, de los afectos conyugales dentro de las clases altas” (Matthews 90). A este respecto, aunque en nuestra novela el matrimonio proyectado con su primo Gerardo es un matrimonio por amor, cabe la sospecha de que podría ser un casamiento planeado desde que ella era una niña, teniendo en cuenta que son primos y que se han criado juntos. De hecho, era bastante común entre las familias pudientes de la época los matrimonios endogámicos consanguíneos (entre tíos y sobrinas o entre primos carnales) como “instrumento para mantener a la familia y al apellido en la posición de élite social, garantizar la perpetuación del patrimonio acumulado y mantener las posibilidades de emparentarse con el resto de la élite social” (Rubio 304), y más en tiempos de crisis. Ciertamente, la crisis del siglo XVII va a condicionar y a consolidar este modelo de casamientos, no hay que olvidar que la España del momento tuvo que hacer frente a grandes adversidades (epidemias, despoblamiento, etc.). Sobre todo, las epidemias (peste) tuvieron efectos económicos muy negativos: “la interrupción del comercio, la crisis de las industrias suntuarias, los grandes capitales perdidos representados por la ropa y enseres de las víctimas que eran inexorablemente quemados” (Domínguez 79). Esta crisis económica influyó en que los matrimonios endogámicos consanguíneos se dieran entre las elites burguesas. Práctica común, por ejemplo, en la burguesía maragata que, en el marco de la corona de Castilla de los siglos XVII y XVIII, abarcaba a una serie de ricas familias pertenecientes a la élite comerciante, la cual se distinguía del conjunto social por su capital comercial y sus bienes raíces. Precisamente, los bienes raíces (como la casa), que constituían la referencia de la familia, eran el “mejor instrumento” para mantener “las posibilidades de emparentarse con el resto de la élite social” (Rubio 304).

estaba tan rendido a la belleza de Casandra y a sus hechizos, que le faltó poco para perder el juicio y la vida. Era el de más méritos entre los que sólo tenían nombre de amantes, y por esta razón el más favorecido de sus ojos; que como ella no se desdeñaba de escuchar, de responder y aun de recibir, don Bernardo tenía creído que sería suya, y con esta esperanza había crecido su amor, de suerte que cuando quiso no pudo resistirle (Pérez de Montalbán 139-140).

La joven, pues, ha mantenido a Bernardo en un estado de “servidumbre”, esto es, a la espera de que las atenciones que ella le demostraba, culminarían en su aprobación total, lo que se pudiera entender en lo que se refiera a la relación sexual y/o al concierto del matrimonio que pudiera darse entre ellos. El estado de subordinación de Bernardo adquiere gran relevancia en lo que se refiere a la caracterización de Casandra en el arquetipo literario, pues, esa sumisión del hombre, como decíamos, es propio del *modus operandi* de las coquetas, “grandes maestras en la capacidad de aplazar la satisfacción mientras la víctima se mantiene en servidumbre. Esto consiste en mantener un movimiento continuo de avance y retroceso junto con la combinación del sentimiento de esperanza y la frustración”. De esta manera se muestran “muy autosuficientes y son ellas las que tienen el poder en sus manos. La estrategia clave consiste en no ofrecer nunca una satisfacción total” (Rodríguez y del Rosal 9-10). En este sentido, tal y como señala Georg Simmel en “Filosofía de la coquetería” (*De la esencia de la cultura*, 1908), “en sí mismo, el «afán de agradar»” no imprime a la conducta de la coqueta su sello característico, pues

identificar la coquetería con el “afán de agradar” sería confundir el medio adecuado para cierto fin con el deseo de conseguir ese fin. [...] Lo propio y peculiar de la coquetería consiste en producir el agrado y el deseo por medio de una antítesis y síntesis típicas, ofreciéndose y negándose simultáneamente o sucesivamente, diciendo sí y no “como desde lejos”, por símbolos e insinuaciones, dándose sin darse (Simmel 54).⁶³

⁶³ Ese decir “sí y no” de la coqueta es distinto del que vamos a ver en algunas féminas del teatro de la época, quienes utilizaban esta fórmula antagónica en el juego amoroso a fin de mantener su fama. Ejemplo de ello será la protagonista de la comedia *El primer conde de Flandes* (1616), de Mira de Amescua, donde la dama, deseando estar con su pretendiente, “no lo declara abiertamente, por ser inconveniente a su honra; lo cita de noche ocultando su identidad para jugar al sí, pero se muestra indiferente y desdeñosa de día jugando al no; los favores que le concede secretamente se los niega en público, para no verse dañada en su estima y buena opinión [...]. Es justo el proceder de la joven, que quiere conquistar al caballero del cual está enamorada, pero que debe guardar la compostura y las reglas del código social y moral. En ese *no*, pero *sí*, el amante se siente confundido” (Muñoz Palomares 289): “¿qué voz de serena impía / de noche me alegra y canta / para matarme de día?»” (Mira de Amescua *apud* Muñoz Palomares, 289). En esta comedia en la que observamos a una joven que se ha entregado a su amante por amor, ese sí y no que utiliza se debe simplemente a su propósito de amoldarse a los convencionalismos sociales que, en su tiempo, rigen el comportamiento femenino. Ese “sí y no” no forma parte de un juego para engañar al hombre como ocurre en el caso de la coqueta, quien puede dar

Casandra ejemplifica a la perfección “ese darse sin darse”, “ese ofrecerse y negarse”, ese decir “sí y no” simbólico del que habla Simmel, no olvidemos que en su modo de actuar con Bernardo de Zúñiga (su pretendiente predilecto), nuestra protagonista lo escucha, de responderlo y recibe; esto es, le da esperanzas, pero no llega a ofrecerle una satisfacción total: su decisión de casarse con Gerardo hace finalmente a Zúñiga darse cuenta de que, contrariamente a lo que él había imaginado por el coqueteo de Casandra, la joven no se decantará por él. Así nuestra protagonista se enmarca, como señalamos, dentro de la segunda tipología que establecimos para el arquetipo literario de la soltera coqueta, esto es, aquella que coquetea hasta que, enamorada, ve peligrar el matrimonio con el hombre al que ama, poniendo así fin a esa etapa de su vida. El caso de la coqueta que deja de serlo debido, ya sea al amor que siente por un hombre —caso de Casandra—, ya sea por un ejercicio de la razón,⁶⁴ será señalado en el siglo XVIII por el moralista Diderot, quien afirmará que ese

arte de gustar, ese deseo de gustar a todos, esas ganas de gustar más que otra, ese silencio del corazón, esa alteración del intelecto, esa continua mentira llamada coquetería [que] parece ser un carácter básico de las mujeres, nacido de su condición naturalmente subordinada, injustamente servil, extendido y fortificado por la educación [...]; solo puede ser debilitado por un gran esfuerzo de la razón y destruido por una gran calidez de sentimiento (Diderot *apud* Condorcet *et alii*, 48).

Bien es verdad que en Casandra encontramos una peculiaridad: ella solo ha dejado de coquetear a raíz del ultimátum de su primo Gerardo. Algo característico en nuestro arquetipo, pues, como toda coqueta muestra una gran dosis de vanidad, lo que le ha impedido hasta ahora poner fin a su etapa de conquistas. Y esto es debido a que para nuestra protagonista, como para todas las coquetas, el deseo de diversión ha sido más fuerte que el amor que pudiera sentir por su primo; coquetear para Casandra parece haber sido puro entretenimiento o distracción que ha satisfecho su condición de mujer vanidosa:⁶⁵ “a todos miraba y a todos entretenía, más por el ansia de que la amasen que

esperanzas de amor y luego desvanecerlas precisamente porque no está enamorada. Este deseo de “jugar” con los hombres, por otra parte, hace que la coqueta —a diferencia de la dama de la comedia de Mira de Amescua— no tenga relaciones sexuales con sus pretendientes, pues —como hemos señalado— en su *modus operandi* es fundamental no ofrecer nunca una satisfacción total.

⁶⁴ Recuérdese las palabras de François de la Rouchefoucauld en sus *Reflexiones o sentencias y máximas morales* (1664): “la coquetería es el fondo del talante de la mujer; pero todas no la ponen en práctica, porque la coquetería de algunas está contenida por el miedo o la razón” (Rouchefoucauld 17).

⁶⁵ Y es que “a una mujer le es más difícil dominar su coquetería que su pasión”, pues, como señalamos anteriormente, en las féminas es muy fuerte la “inclinación natural al placer de ser amadas y la contrariedad que se siente al rechazar algo” (Rouchefoucauld 22).

por estar prendada de alguno” (Pérez de Montalbán 136). El hecho de que, además de mirar, se diga que “entretenía” a los hombres es relevante, en tanto que puede entenderse que Casandra habría cautivado a través de las muchas “travesuras” y “gracias” que, recordemos, hacía a los hombres con el fin de “parecer bien” (de agradar) y de “verse querida”.

Estas “gracias” y “travesuras” que despliega ante Bernardo de Zúñiga, hacen pensar que quizás Casandra encaje en el comportamiento establecido por el “modelo postural dimórfico”; modelo que historiadores establecen al comprobar un dimorfismo sexual. Al hombre lo caracteriza “el dominio corporal de sí mismo, la distancia entre los cuerpos, la altiva verticalidad en la posición, el silencio y la inmovilidad” —todos ellos, “aspectos de la pedagogía postural típicos, antes del siglo XIX, de las maneras masculinas correctas de «estar»” (Nahoum-Grappe 119)—. Durante la centuria dieciochesca, teniendo en cuenta la nueva forma de relacionarse del sexo femenino con los hombres (*despejo*) y su ociosidad, era común que la mujer destacara por “charlar, ser grácil, moverse demasiado, reír locamente y agitarse al mismo tiempo, dejar escapar un zapato, un pañuelo, un rizo suelto”; todas ellas “posibilidades femeninas de diferencia” (Nahoum-Grappe 119) que trataban de captar la mirada de aquél cuya atención querían atraer. En este sentido y —más aún considerando que no solo se destaca la belleza en nuestra protagonista, sino el desenfado—, es plausible entender esas gracias y hechizos como este tipo de encantos o conductas que las damas utilizaban para cautivar a los hombres. De hecho, nótese cómo el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) se refiere al término *hechicería*: “por traslación vale halago atractivo, que tiene alguna persona para los otros” (R.A.E., tomo IV, 1734). Desde luego logra atraer a Zúñiga con quien finalmente se casará después de que este mate a su primo. Pues el amor de Zúñiga por la joven no pudo consentir que “Gerardo ni otro en el mundo [la] go[zara] mientras tuviere [su] espada y no se aplacar[a]n [sus] celos”. Asesinato por el que

estuvo en la cárcel más de quince meses; la Iglesia le pedía y los jueces tenían voluntad de darle, si la parte que era poderosa se ablandara y estuviera menos rebelde en el perdón. Y así, interviniendo la autoridad de muchas personas graves, procuraron, para asegurar el honor de Casandra, fuese don Bernardo su esposo, con que cesarían disgustos y pleitos. Consultaron este pensamiento con ella y respondió a los principios áspera y desabrida, quitando a todos la esperanza de que por aquel camino tuviesen fin los negocios de don Bernardo. Pero como la firmeza de Casandra era tan poco segura y su condición tan varia, a pocos días oyó con más piedad las desdichas de don Bernardo, porque no tenía ánimo

para estar mucho tiempo sin consolarse. Y, así, lastimada dél, se resolvió a ser suya (Pérez de Montalbán 142).

Ese no tener “ánimo para estar mucho tiempo sin consolarse”, motivo que hace a Casandra tomar la decisión de casarse con Bernardo, resulta sumamente importante en tanto que viene a reflejar su volubilidad o ligereza, rasgo característico de la mujer coqueta. Nuestra protagonista, quien es “poco segura y su condición tan varia”, es dada a cambiar de estado de ánimo con gran facilidad, siendo, por ello, emocionalmente inconstante, mudable; esto es, propensa a experimentar una volubilidad de sentimientos. No olvidemos que nuestra protagonista primero afirmaba sentir un gran amor por su primo y ahora, al decidir casarse con el asesino de este, parece haberse olvidado de ello. Esta decisión de casarse con Zúñiga resulta substancial para el estudio del arquetipo literario de la soltera coqueta en el siglo XVII, pues nos indica que el coqueteo en la mujer —y todo lo que ello significa: ligereza, banalidad, frivolidad, etc.— es una señal que no pronostica nada bueno, en tanto que se comportaría no como un ser racional, sino como un ser instintivo. Lo que obrará negativamente en su vida, pues en lugar de casarse con el hombre del que está enamorada, el destino de Casandra quedará unido al de un asesino, a cual que no ama.

En lo que respecta al estudio del estereotipo literario, el que nuestra protagonista se enamora de Gerardo y se case finalmente con Zúñiga hace que no se adecue al comportamiento de una coqueta prototípica, siendo por ello un “esbozo” del arquetipo. Recordemos que únicamente durante su infancia y parte de su juventud la vemos actuar de acuerdo al estereotipo literario cuando, ante distintos hombres y ante Zúñiga (su pretendiente más predilecto), despliega esa particular estrategia de “dar sin darse” tan característica. Tan solo durante ese breve lapso de tiempo en el que Casandra “juega” con sus pretendientes, se hace con el dominio de la situación: el ultimátum de Gerardo pone fin a ese “juego”. La decisión de casarse, por otra parte, hace a Zúñiga conseguir finalmente ese “sí” que tanto anhelaba, esa “satisfacción total”. De este modo, solo transitoriamente Zúñiga se comporta como un títere, pues únicamente mientras dura el juego amoroso actúa como un hombre a quien Casandra —cautivando su ánimo y dándoles esperanzas— atrae y mueve a su antojo. Razón por la que podemos afirmar que esta primera protagonista no va conseguir el fin que, por excelencia, pretende toda coqueta: convertir, de forma absoluta, al hombre en su esclavo.

Como Casandra, Delia, una de las protagonistas de *Las dos hermanas*, en el *Teatro popular: novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres y pasiones del ánimo*, de Francisco de Lugo y Dávila (1622), tampoco conseguirá ejercer un poder absoluto en el hombre. Delia dará falsas esperanzas a sus muchos pretendientes pese a desear casarse con Fernando, el hombre al que ama. Se trata de una mujer superficial y frívola, pues solo quiera satisfacer su vanidad, su deseo de verse galanteada. La diferencia con Casandra es que esta sí mostraba un comportamiento más desenfadado con los hombres, dada la cercanía que mostraba en el trato con ellos. Comportamiento que no veremos en Delia, quien simplemente se engalanará para exhibirse ante sus pretendientes.

Madrid será la ciudad donde se localice el relato; allí tendrán lugar los amoríos de dos hermanas, Delia y Lamia, huérfanas que pese a ser “algo semejantes en los pocos años, y en las buenas caras”, eran “desemejantes en las inclinaciones”. Lamia era menor en edad y “mayor de astucias [...], de hábito recatado, pero sibilina y licenciosa”. Mujer interesada, su afición eran los “eclesiásticos graves, ministros pretendientes y personas de madura edad y gobierno en la república”. Por su parte, Delia, llevaba tras de sí “señores mozos, caballeros libres y otro género de gentes llamados zánganos [...]. Destos y de aquéllos, esta y aquella tenían número de pretendientes”.⁶⁶ No obstante, su forma de actuar con los hombres no va a ser la misma. Si bien es cierto que Delia es una joven bella y seductora, no es una mujer casquivana: ella procede de “una manera intachable, a pesar de las malas lenguas” (Bonilla 41); en cambio, su hermana Lamia aunque “en público hablaba contemplativo”, se mostraba “en secreto lasciva” (Lugo y Dávila 163). De hecho, mientras “admitía en las veras Lamia, [...] desdeñaba en las

⁶⁶ Nótese la relación que se puede establecer entre el hecho de que Delia y Lamia sean huérfanas y su comportamiento, algo que recordemos era patente en nuestra anterior protagonista, Casandra, también huérfana. No olvidemos que desde siempre se ha atribuido a la figura materna la función de inculcar valores morales a sus vástagos y velar por la castidad de sus hijas, de hecho, se consideraba que una joven huérfana de madre era un objetivo más fácil de seducir que una joven educada bajo el amparo materno. Consideración que seguirá vigente en centuria siguiente, así lo podemos observar en *La señorita malcriada* (1788), de Tomás Iriarte, una comedia moral en la que se denuncian los vicios de la mala educación. En esta obra, Pepita, adinerada y huérfana de madre, es una joven coqueta, insolente y de vida desenfadada que ha sido malcriada por su padre, don Gonzalo, un juerguista que la incita incluso en sus diversiones y salidas, sin preocuparse lo más mínimo de su educación. Tío Pedro, mayordomo de la casa de campo de don Gonzalo, aconseja a su amo lo siguiente: “Digo que si yo me hallara / con una chica sin madre, / y en la edad que acá se llama / el tiempo de la vendimia, / cuando me despertara / de su lao ni un minuto... / Y más con lo adelantaa / que está hoy día la malicia... / [...] Porque, mire usted, en mi pueblo / había una moza hidalga / que toos gustaban de ella / porque era como una plata, / hija de viudo también; / y sólo porque se andaba / suelta sin padre ni nadie, / toicos la quebrantaban; / pero casarse, ninguno” (Iriarte 353).

veras Delia” (Lugo y Dávila 162).⁶⁷ Lamia favorecía a Ronsardo, “francés de nación, profesor de Jurisprudencia, buen pedazo de caudal en poder de los Fúcares y pretendiente de una plaza para Milán o Nápoles”; Delia, mujer también “burlona, [que] alentaba pensamientos, y concedía dudosas esperanzas, inclinábase a Fernando”, contador con quien demostrará tener una actitud contraria a la de su hermana: no anhela su fortuna; y así, mientras él “solicitaua su gusto, ella su casamiento” (Lugo y Dávila 164).⁶⁸ En este relato se pone de manifiesto cómo las dos hermanas son grandes seductoras, la diferencia entre ambas es que Delia, como hemos señalado, es una joven casta con los hombres, pero desenfadada y coqueta, mientras que Lamia es casquivana, pese a que públicamente aparenta un mayor recato y comedimiento que su hermana.

El hecho de no mantener relaciones sexuales va a diferenciar a Delia como coqueta de aquellas mujeres casquivanas que, a lo largo de la historia, han utilizado el recurso del sexo para atraer y someter al hombre.⁶⁹ Recordemos que, al igual que vimos en Casandra, lo primordial de la coqueta, aunque “debe poder excitar el deseo de [...] atención” de sus servidores y que la atracción es sexual (Greene 39), es no ofrecer nunca una “satisfacción total”: no dar favores sexuales. Algo que, justamente, la ha hecho desde siempre ostentar un gran poder; tanto es así que incluso la coquetería sería poco a poco “adaptada por los hombres; en particular los grandes seductores de los siglos XVII y XVIII, quienes envidiaron ese poder femenino. Un seductor del siglo XVII, el duque de Lauzun, era un maestro para excitar a una mujer, y mostrarse después distante. Las mujeres se volvían locas por él” (Greene 39).

Modus operandi que, al igual que ocurría en el caso de Casandra, solo veremos transitoriamente en Delia, dado que su fin no será convertir a Fernando en un esclavo,

⁶⁷ Aquí podemos observar cómo Lamia, al igual que Casandra, actúa de acuerdo a las pautas sociales que rigen el comportamiento femenino en la época, al seguir la táctica que empleaban muchas damas de su tiempo para mantener su fama. Si bien es cierto que Lamia se muestra explícitamente solícita a los requiebros de sus pretendientes, se comporta de forma comedida, templada en público para aparentar socialmente ser una mujer recatada.

⁶⁸ Lamia, en este sentido, se asemejaría a la Celimena de *El misántropo* o *El atrabiliario enamorado*, drama escrito por Molière en 1666, donde observamos cómo esta hermosa joven se encuentra rodeada siempre de numerosos pretendientes, aunque afirma amar únicamente a Alceste, enamorado de ella. Al igual que Lamia, Celimena es el paradigma de la mujer casquivana que “sabe controlar a la perfección, con tanto cinismo como gracia, los modos y formas de la llamada «buena sociedad»” (Gómez García 172).

⁶⁹ Hablamos, por ejemplo, de prostitutas, pensemos en la gran cortesana francesa del siglo XVII Ninon de l’Enclos, quien “fue deseada por todos los hombres eminentes de Francia, pero no alcanzó auténtico poder hasta que dejó en claro que ya no se acostaría con ningún hombre. Esto desesperó a sus admiradores que, condición que ella agudizaba otorgando temporalmente sus favores a un hombre, dándole acceso a su cuerpo por unos meses y devolviéndolo después a la partida de insatisfechos” (Greene 38-39).

sino —como hemos señalado— casarse con él. Proyecto que se complicará debido a los planes de su hermana Lamia, cuya afición por Ronsardo duró lo que el dinero de este, instante en el que puso su deseo en Fernando, al que falsamente se declara enamorada:

Debes premio a mi amor, cuanto yo me culpo de poco leal a mi hermana, y tú serás ingrato si no me correspondes. En esta casa no puedes alcanzar el fin de tu deseo, sino con el del matrimonio. Delia es hermosa, rompe galas,⁷⁰ ocupa la ventana y a todas horas míranla muchos,⁷¹ vuelve con facilidad, sino el alma, los ojos, y esta a riesgo de perder a quien se deja mirar, que hoy en la corte aquello que se conoce y ve, se juzga, no lo que está escondido; y a ti basta proponerte la dificultad, para que la huyas. De mi recato y vida te hago testigo, que no hácense propias alabanzas. Y así excuso las mías, pues lo que en este rato palabras, en tiempo largo, te han dicho mis obras (Lugo y Dávila 164).

La descripción que hace Lamia de su hermana nos indica que Delia no es una joven que se amolde al convencionalismo social de la clausula doméstica. Nuestra protagonista sale a mostrar su belleza, a “ver y ser vista”, esto es, se exhibe —y no solo, en las fiestas, sino también como se afirma en el texto, frente a la ventana de su casa— a

⁷⁰ En el siglo XVII el término “gala” hace referencia al “vestido curioso y de fiesta alegre y de regozijo” (Covarrubias 422). Similar significación encontraremos en el siglo XVIII en el *Diccionario de Autoridades* (1734): “vestido alegre, sobresaliente, rico, y costoso, para las funciones de fiesta, regocijo, lucimiento, y fuera del modo ordinario de vestir de cada uno. Esta voz tiene su origen del nombre griego *Gala*, que significa leche o blancúra, porque esta color en sagradas, y en profanas letras era índice, y simbolo de la alegría, y lo festivo” (R.A.E., tomo IV). Además, en la centuria dieciochesca se va a recoger el apodo irónico de “rompe galas” con el que se califica al que “anda mal vestido”. Este, pues, evidentemente, no es el significado con el que lo utiliza Lamia, quien se va a referir al hecho de que su hermana estrenaba vestidos alegres y costosos para lucirse en fiestas, de hecho la expresión “con salud le rompa” es en el siglo XVIII “phrase familiar con que se da la enhorabuena al que ha estrenado vestido” (R.A.E., tomo V).

⁷¹ En la época, la ventana, que “debió de ser un lugar de encuentro de los amantes en la vida real” dado el destacado protagonismo que tiene en muchas comedias del siglo XVII, fue un elemento denostado por los moralistas porque “la reja y la oscuridad de la noche se convi[rtieron] en el marco adecuado para los momentos más íntimos o para los requiebros más sabrosos” (Muñoz Palomares 284-285). Así aparece en *Los hermanos amantes* (Luis de Guevara 1685) donde su protagonista (Elisa), una joven rica y casquivana tenía la costumbre de ventanear así como de exigir regalos a sus muchos galanes. En la comedia *El amparo de los hombres* (Mira de Amescua, 1640), la cita en la ventana juega un papel importante en la relación amorosa de unos jóvenes: “la noche se sigue al día / y mi casa tiene reja», le insinúa una dama a su amante, que se queja del desdén con que lo trata. Otro galán recibe la misma invitación por parte de su amada: “En el papel escribía / que el retrato le enviase, / y a la ventana aguardase / esta noche; que quería / verme” (Mira de Amescua *apud* Muñoz Palomares, 284-285). Se comprende, pues, que la práctica de “ventanear” fuera considerada como una práctica peligrosa por los moralistas del tiempo, quienes insistían a las jóvenes en que no salieran ni “se par[asen] a hablar con los caballeros, y de ningún modo en secreto” (Muñoz Palomares 279). Y es que era bastante común que estos embelesaran a las damas por medio de requiebros amorosos como la serenata, de hecho era habitual que “el sonido de una guitarra o de otro instrumento se [hiciera] oír bajo la ventana[s] de la[s] casa[s]. La práctica de la serenata por parte del aceptado pretendiente de una muchacha esta[ba] [...] admitida; pero también p[odía] ser algún «galán» que qui[siera] testimoniar su pasión a la dama de sus pensamientos y, que acompañado de músicos alquilados con ese fin, espera[ba] de ella, a cambio de este homenaje, el envío de una mirada, una sonrisa o una palabra amorosa a través de las rejas que la separa[ban] de él” (Defourneaux 149).

fin de utilizar su belleza como cebo para atraer a sus pretendientes.⁷² En nuestra protagonista, si la analizamos desde la perspectiva de la “estrategia del adorno” que establece Costa Pascal, advertimos a una hábil seductora, pues aunque la dama —dícese Delia— no tome la iniciativa, “c’est elle qui mène le jeu car elle est la porteuse de la beauté; elle est l’objet du désir. La dame est séduisante”. De esta manera, Delia es el objeto de deseo de los hombres; de hecho, “pour faire naître e désir —enjeu de toute manoeuvre de séduction— la dame a recours à la stratégie de la parure” (Costa Pascal 68).

Por otra parte, en el texto también observamos cómo Lamia utiliza el argumento de la frivolidad en Delia como recurso para desprestigiarla ante Fernando y conseguir, así, atraerlo hacia ella. Y es que Lamia, conocedora de cómo piensan los hombres de su tiempo respecto a la honra femenina, sabe que este recurso le dará el fruto que espera. Ciertamente, como vimos en la Introducción, el hecho de que una mujer continuamente se dejara ver y que, más aún, mirase, mostrase interés en los hombres, era denostado desde el ámbito de la moral y repercutía, por ello, negativamente en su fama;⁷³ además, recordemos, que igualmente denostada era la costumbre femenina de “ventanear”, pues la “atribución de liviandad a las mujeres ventaneras [...] corre pareja con la exaltación del encierro como panacea” (Martín Gaité 49).

La rutina con que en el siglo XVII “se adscribe a la mujer que rompe la norma de conformarse a un papel pasivo a la categoría de [...] *ventanera, parlera o salidera* [...], es el resultado final de la ancestral cultura del *ocultamiento*, que explica con sangrante lucidez fray Luis de León” (Rodríguez y Haro 44). Muy crítico se muestra el autor renacentista con las salidas de las féminas: “como los hombres son para lo público, así las mujeres para el encerramiento, y como es de los hombres el hablar y el salir a la luz, así de ellas el encerrarse y el encubrirse” (Fray Luis de León *apud* Rodríguez y Haro, 44). También Juan de Zabaleta en *El día de fiesta por la tarde* (1654) afirma: “Muy

⁷² Algo que la acerca a Laura de *La fuerza del amor* (María de Zayas, 1637), quien sale a “ver y ser vista” tan acompañada de hermosura [...] cebo de los deseos de mil gallardos y nobles mancebos de la ciudad, pretendiendo por medio del casamiento gozar de tanta hermosura” (Zayas 1973b). No obstante, pese a que su hermosura le servirá a Laura de reclamo para atraer a don Diego, el hombre del que está enamorada, a diferencia de cómo veremos en Delia, no conseguirá casarse. Después de mantener relaciones sexuales con don Diego, este la abandonará al enamorarse de Nise.

⁷³ No olvidemos que la sospecha de ser una mujer promiscua se cernía sobre la fémina cuando “se dejaba observar demasiado en lugares públicos”. Era entonces cuando “las habladurías comenzaban a aflorar y se le comenzaba a relacionar con su familia si era doncella, o con su marido si era casada”. Momento en el que recaía la vergüenza social sobre los miembros masculinos de la familia: maridos, padres, hermanos. De ahí que “en las pocas ocasiones en las que las mujeres podían salir, debían hacerlo siempre acompañadas” en tanto que “una mujer sola era signo de libertinaje” (Burbano 25).

dentro de sí ha de estar la mujer en público: los párpados echados sobre los ojos la encubren toda; el silencio la hace ausente” (Zabaleta *apud* Rodríguez y Haro, 45). A este respecto, recordemos, la mujer debía mostrarse distante e “inevitablemente deb[ía] rechazar al que la pretend[ía]”, pues “si mostra[ba] interés y acced[ía], éste la despreciar[ía]” por ser indecoroso para su honra (Sánchez Llama 944).⁷⁴

Este convencionalismo social no parece pesar a Delia, ya que, incluso enamorada y deseosa de casarse con Fernando, continúa coqueteando, esto es, dando falsas esperanzas a sus pretendientes. Y es que al igual que ocurría en el caso de Casandra, quien enamorada y prometida a su primo Gerardo seguía alentando a sus adoradores, a nuestra protagonista le es muy difícil dominar su coquetería. Según el pensamiento de la época, quizás tuviera algo que ver en ello el hecho de que esa “inclinación natural [de las mujeres] al placer de ser amadas y la contrariedad que se [sentía] al rechazar algo” (Rouchefoucauld 19, 22) pudiera influir en que algunas dejarán de coquetear aun sintiendo amor. El sentimiento amoroso, precisamente, que aflora en Delia impide verla como una consolidada soltera coqueta: tan solo vemos en ella “destellos” de este estereotipo en lo que a su comportamiento se refiere, marcado por su vanidad y frivolidad así como por su falsedad y volubilidad con los hombres.

La diferencia respecto a Casandra, quien mantenía un contacto cercano con su pretendiente más favorecido (Bernardo de Zúñiga), es que Delia no se va a mostrar tan cercana a los hombres. Esto es, no va a adoptar la actitud traviesa y burlona que Casandra manifestaba por medio de sus “gracias” y “travesuras”, sino que va a optar por embelesar, conquistar a sus pretendientes únicamente, como hemos visto, a través de su apariencia física, engalanándose y exhibiéndose frente a ellos. Es decir, optando por la libertad en el vestir y no, como su hermana, por la libertad en las costumbres. No obstante, pese a ser una mujer recatada, el parlamento de Lamia en su contra obtendrá el resultado que aquella espera, pues Fernando, dudando de ambas mujeres, rechazará desde entonces a Delia. Después de un sinfín de enredos, Delia convence a Fernando de su amor y la pareja termina comprometiéndose en matrimonio, mientras que Lamia ingresa en una orden religiosa.

⁷⁴ Convencionalismo al que no se ajusta la mujer que rechaza al hombre, sino también aquella muestra un comportamiento esquivo, ya que, al fin y al cabo, no muestra interés ni accede a las pretensiones de su pretendiente, no dando lugar, pues, a que este la desprecie. Ejemplo de mujer esquivada es Lamia, así como en la dama de la comedia *El primer conde de Flandes* (1616) de Mira de Amescua, quien juega al “no, pero sí”, favoreciendo al pretendiente de noche (en secreto) y mostrándose desdeñosa, distante o contemplativa de día por ser indecoroso e indecente para ella.

El hecho de que, a diferencia de Casandra, Delia finalmente consiga su propósito de casarse con Fernando, el hombre al que ama, es muy significativo en lo que se refiere al estudio del arquetipo de la soltera coqueta en la narrativa breve del Seiscientos. Y es que quizás sea el premio por haber mantenido un comportamiento más comedido con los hombres, pues aunque coquetea (presume y se exhibe delante de sus pretendientes) solo muestra desenfado en sus galas y en su mirada, pero no en su actitud. El desparpajo, la actitud cercana, traviesa y burlona de Casandra no la observamos en Delia, quien siempre —recordemos— mostraba recato en las distancias cortas. Por contra, podemos decir que el hecho de que Casandra no se case finalmente con su primo Gerardo y que Lamia ingrese en un convento quizás sean castigos por su libertad de costumbres. De ello podemos deducir, dada la importancia que en la época tiene la ideología de la honra femenina, el sesgo moralizante con el que Lugo y Dávila perfila a Delia y Lamia. De hecho el *dictum* horaciano ya sobresale en el mismo título, muy significativo, de su obra *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vida del pueblo, y afectos, costumbres, y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas las personas*.⁷⁵ En su *Prohemio al lector*, Lugo y Dávila se refiere a la función didáctica que debe imperar en todo relato, de ahí que defienda sus novelas “como representaciones verosímiles y próximas a la verdad y algunas dellas verdades, y éstas, nacidas de lo admirable” (Lugo y Dávila *apud* Rodríguez y Haro, 37). Este fin moralizante y didáctico es, precisamente, el motivo por el que en Delia no observamos un fidedigno ejemplo de soltera coqueta, esto es, una fémmina que se adecue plenamente al arquetipo literario. Y es que esa intención de Lugo y Dávila de “inducir y mover para adquirir las virtudes y evitar los vicios” influye en que la coquetería de nuestra protagonista, quien se muestra comedida en el trato con sus pretendientes, no vaya más allá del deseo de engalanarse y exhibirse frente a ellos. En este sentido, actúa, como hemos señalado, de acuerdo a los parámetros sociales de su tiempo, siendo por ello una

⁷⁵ De ahí que, aludiendo a Aristóteles, afirme que “no es otra cosa la república que un teatro donde siempre están representados admirables sucesos, útiles los unos para seguirlos, útiles los otros para huirlos y aborrecerlos. Esta causa (lector) me dio ánimo de poner a tus ojos la representación popular de este teatro, valiéndome para acertar de las reglas y la doctrina de Santo Tomás (Epis. I ad. Timo., cap. 4, lib. 2), cuyas palabras incluyen, a mi juicio, todo lo esencial y curioso de esta materia. La fábula (dice) según el filósofo, es compuesta de lo admirable, y fueron inventadas al principio, como dice el filósofo en su *Poética*, porque la intención de los hombres era inducir y mover para adquirir las virtudes y evitar los vicios” (Lugo y Dávila *apud* Bonilla, 37). Piénsese, por ejemplo, en las relaciones incestuosas que son el eje que vertebran *La mayor confusión* (Juan Pérez de Montalbán, 1624) y *Los hermanos amantes* (Luis de Guevara 1685), obra esta última donde su protagonista (Elisa) una joven rica, y casquivana se va a convertir en la amante de sus dos hermanos, engendrará un hijo y morirá a manos de estos.

mujer “virtuosa” y, por ende, “premiada” con el matrimonio. En cambio, su hermana Lamia, que actúa de forma lasciva, es ejemplo de mujer “viciosa”, siendo por ello “castigada” con su ingreso en el convento.

El *dictum* horaciano del *prodesse et delectare* también va estar presente en nuestra siguiente novela, *El desengaño amando, y premio de la virtud* de María de Zayas (1637), donde su protagonista, doña Juana, se va ajustar a la segunda de nuestras tipologías de coqueta, esto es, a la fémica que pone fin a la etapa en la que se exhibe y se deja cortejar por sus pretendientes cuando se enamora. Al igual que Delia (*Las dos hermanas*, Francisco de Lugo y Dávila), nuestra protagonista no se va adecuar plenamente al arquetipo literario de la soltera coqueta, dado el breve lapso de tiempo que dura su coqueteo y su afán de casarse. Efectivamente “dejábase [...] servir y galantear de algunos caballeros mozos, pareciéndose tener por esta parte más seguro su casamiento”. Este anhelo por casarse será aprovechado por el seductor don Fernando, quien la engañará. Se trata de un galán noble y medianamente rico, “mucho más inclinado a travesuras y vicios que a virtudes” que, mediando promesa de matrimonio, la deshonor para luego incumplir su juramento que le hizo. La disoluta vida que observamos en don Fernando se puede entender mejor si tenemos en cuenta que “al mejor tiempo le faltó su padre, siendo el descuido de su madre en esta ocasión mayor que debiera”. Con esto, tuvo “lugar don Fernando de darse más sin rienda a sus vicios y travesuras, pendencias, juegos y damas, tan distraídamente, que no perdonaba ocasión que sucediese en la ciudad, hallándose en todas y apadrinándolas de manera que parecía el gallo de ella” (Zayas 1973e, 200-201).⁷⁶

De modo que, acostumbrado a las conquistas amorosas, se decidirá a seducir a doña Juana, dama “medianamente rica y sin comparación hermosa” que vivía en Toledo y cuyos padres, “habiendo pasado desta a mejor vida, la habían dexado encomendada a sólo su valor, que en Toledo no tenía deudos por ser forasteros” (Zayas 1973e, 201). Hecho que influirá negativamente en su vida. La ausencia de vigilancia familiar es, como señalamos en el caso de Casandra y Delia —nuestras anteriores protagonistas—, contraproducente. Y es que como ellas, doña Juana goza del esplendor de la juventud: tiene veinte años, “edad peligrosa para la perdición de una mujer, por estar entonces la belleza, la vanidad y locura aconsejadas con la voluntad, causa para que no escuchando

⁷⁶ Aquí podemos ver cómo la incompetencia de la figura materna repercute también negativamente en los hombres. Y es al fin y al cabo, en la época, la madre era la que tenía la función de educar moralmente a sus hijos, tanto a los niños como a las niñas.

a la razón ni al entendimiento se dexen cautivar de deseos livianos” (Zayas 1973e, 201). Los términos “belleza” “vanidad” y “locura” son, en lo que respecta a nuestro estudio, reveladores en tanto que vendrían a definir lo que supone la coquetería en las mujeres: al fin y al cabo una coqueta es aquella fémina que se adereza, se engalana para exhibir su belleza, vanagloriándose del poder de atracción que ejerce sobre el sexo masculino. Además de por la belleza y la vanidad, la coqueta se caracteriza por un cierto punto de “locura”. No olvidemos, como vimos en Casandra (*La mayor confusión*, Juan Pérez de Montalbán), que la coqueta es una mujer emocionalmente inconstante, voluble dado que tiende a cambiar de estado de ánimo con gran facilidad, lo que la hace ver como un ser instintivo y, por ende, irracional.

Algo muy peligroso y más si la joven carece de unos padres que coarten sus deseos, no olvidemos que los educadores y moralistas de la época suelen hacer recaer sobre aquellos esta misión, dado que las jóvenes debían hacer gala de “una educación que se ajustara a una vida recogida, casi claustral; de ahí que recomienden a los padres que guarden a sus hijas con gran vigilancia pues de lo contrario corrían graves peligros”. Entre estos moralistas se encontraba Juan de la Cerda, quien, en su *Libro intitulado vida política de todos los estados de mujeres* (1599), pide “cerrar a cal y canto todas las puertas, todas las portillas, por donde le puede venir algún peligro”. Asimismo, Juan de la Cerda especifica que en el caso de la joven se mostrase un tanto desvergonzada, como afirma Juan de Soto en las *Obligaciones de todos los estados y oficios con los remedios y consejos más eficaces para la salud espiritual y general reformación de las costumbres* (1619), habría que “doblalle las guardas, acortalle los pasos, echarla grillos, quitarla ocasiones para que no se pierda” (Cerda *apud* Muñoz Palomares, 277).

Pero la ausencia de padres, como es el caso de nuestra protagonista, no exime a la joven frente a la sociedad de su tiempo de mantener intacta su honra. La castidad femenina es una virtud que en ningún caso se debía quebrantar, pues era un pecado “torpe, infame escandaloso, abominable y digno de aborrecimiento”. De esta opinión es el moralista Gaspar de Astete, quien afirmaba que “en caso que de que la doncella soltera no estuviera en poder de su padre, sino que fuera libre, si perdiera su virginidad sería un pecado de lujuria gravísimo, pero no un pecado de injusticia, ya que no haría agravio a nadie porque ella sería señora de su cuerpo” (Gaspar de Astete *apud* Vigil, 140-141). Eso sí, difícilmente lograría casarse, teniendo en cuenta que los hombres del

XVII buscaban un matrimonio que acrecentara o que —por lo menos— no menoscabara su honorabilidad.

Al igual que ocurría con Casandra y Delia, doña Juana tampoco se adecua al modelo de doncella modesta y retraída defendido por los moralistas de su tiempo y, como aquellas, se comportará como una coqueta tan solo durante un breve lapso de tiempo. Al igual que Casandra, nuestra protagonista va a contar con un pretendiente predilecto, Octavio, con quien va a actuar de una forma más desenfadada; es el único de sus servidores que se ve “más favorecido”. A pesar de ello, no se casará con él: después de que doña Juana “cautiv[ara] su voluntad” y que él “la empezase a dar de mano”,⁷⁷ Octavio supo que doña Juana se había enamorado de don Fernando, siendo este “la causa de no mirarle bien su dama” (Zayas 1973e, 210). Desprecio por el que Octavio llega a compararla con un basilisco, figura muy importante con la que se viene a simbolizar la actitud desdeñosa que, a raíz de su enamoramiento de Fernando, toma doña Juana. Al igual que hace un basilisco (“animal fabuloso al cual se atribuía la propiedad de matar con la vista”) en lugar de infundir esperanzas de amor a través de su mirada, nuestra dama “destruye y mata cuando ve” (Bueno Sánchez 64).⁷⁸ Pues al fin y al cabo las ilusiones, las expectativas que le ha hecho creer en un principio a fin de satisfacer su vanidad, las ha desvanecido luego.

El anhelo de doña Juana por casarse es algo que don Fernando astutamente aprovechará, pues conociendo que “no se había de rendir doña Juana, menos que casándose, [...] daba muestras de desearlo”. Así, en don Fernando veremos el patrón del seductor que logra invertir la situación de poder que, imperando la ideología del amor cortés, se establece entre la dama y el galán.⁷⁹ El primer paso para lograrlo es conseguir enamorar a nuestra protagonista. En el juego amoroso que se establece entre ambos, doña Juana inicia su coqueteo con don Fernando para convertirlo en su servidor y ejercer, por tanto, el poder que acostumbra a entablar en sus relaciones con los hombres. De este modo, doña Juana pone en práctica la misma pauta de comportamiento con don

⁷⁷ Nótese aquí cómo Octavio le pide matrimonio, ya que como recoge el *Diccionario de Autoridades*, el término *mano*, “se toma también por la fianza o prenda con que se ofrece y afirma la seguridad de algún contrato o palabra: y así se dice le dio palabra y mano de que se casaría con ella, que cumpliría lo que ofrecía” (R.A.E., tomo IV).

⁷⁸ No olvidemos que la figura del basilisco también caracterizaba a Aminta (*La burlada Aminta y venganza del honor*, María de Zayas, 1637) quien esperando la venida de su prometido Luis, se mostraba desdeñosa y cruel con sus pretendientes, mofándose incluso de ellos.

⁷⁹ Como señalamos en la Introducción, en la cultura del amor cortés el hombre adopta una actitud sumisa ante la dama cuyos favores —por muy leves que fueran— pretendía, comportándose así cual vasallo ante su soberano.

Fernando que con el resto de sus pretendientes, pues para “amartelarle más se hacía de temer, obligándole con desdenes a enamorarse más, pareciéndole que no hay tal cebo para la voluntad como las asperezas”. Se trata de una táctica, recordemos, propia de la “coqueta ardiente y fría” y, en general —como bien afirma Robert Greene al estudiar la psicología de la seducción—, de todo aquel que tiene por intención seducir, pues “el señuelo, la frialdad, y el distanciamiento selectivo son una forma de poder indirecto que oculta con brillantez su agresividad”. Para excitar, atraer la atención del otro, la coqueta “emite señales contradictorias que estimulan respuestas contradictorias hundiendo a la víctima en la confusión” (Greene 39). Estado de confusión que se hace más patente en el caso de don Fernando, donjuán acostumbrado a seducir. De hecho, a este, que había “puesto ya la mira en rendirla [...], le debía de parecer que perdía de su punto, si no vencía su desdén, y más conociendo de su talle ser poderoso para rendir cualquier belleza” (Zayas 1973e, 201-202).

Así, el astuto don Fernando, al llevar a cabo su estrategia, “batallaba para rendir sus despegos a fuerza de finezas, causa para que, en viéndola más cruel, él se mostrase más amante, cuando más desdeñosa más rendido, y cuando más esquivaba más humilde” (Zayas 1973e, 202). Para el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), el término “fineza” es la “acción o dicho con que uno da a entender el amor y benevolencia que tiene a otro”, pero también define este término como “delicadeza, y primor” (R.A.E., tomo III), lo que hace pensar que, quizás, Fernando esté haciendo uso de lo que Miguel Herrero denomina “galantería española”,⁸⁰ algo que nos diferenciaba del resto de Europa y que, de hecho, señalaba Vicente Espinel, escritor del siglo XVII que “tuvo la oportunidad de observar la extrañeza con que los franceses miraban nuestras parsimoniosas ceremonias en el trato con las señoras” (Herrero 68). La “cortesía, urbanidad y recato” de los españoles les llamaban la atención, “particularmente, cuando acompañando una dama por la calle, le da[ban] el brazo cubierto con la capa, como si el escudero tuviere sarna o lepra en las manos” (Vicente Espinel *apud* Herrero, 68). La cortesía con la dama, rasgo característico del tipo español en el siglo XVII, es señalada también por otros escritores de la época como Cervantes o Lope de Vega.⁸¹

⁸⁰ Una de las “condiciones características del tipo español” que señalaron los escritores del Seiscientos fue la “cortesía con las damas. Aquella sociedad española conservaba mucho lastre medieval, estaba aún muy cerca del mundo de los Amadises, y rendía a la mujer un culto y un acatamiento muy resabido de la idolatría caballeresca. Esta cualidad tenía dos manifestaciones: el amor y la galantería” (Herrero 66).

⁸¹ La denominada “galantería española” juega un papel importante, por ejemplo, en *La señora Cornelia* (Cervantes, *Novelas ejemplares*, 1613) donde observamos a un estudiante español (Antonio) que,

Acostumbradas, pues, las mujeres de la época a la galantería de los hombres, es entendible que Fernando, a fin de seducir a doña Juana, se presente como un fiel servidor.⁸² Nuestro galán —sabedor de que el deseo de la joven es el matrimonio— se presentará como el perfecto cortesano, solicitando la voluntad de su dama con “papeles, músicas y presentes, balas que asestan luego los hombres para rendir las flacas fuerzas de las mujeres” (Zayas 1973e, 201); algo que, efectivamente, logrará nuestro protagonista. Pero lo realmente importante es que va a subvertir el modelo del amor cortés, pues continuando “sus paseos y perseverando en su amor, acrecentando los regalos y aumentando las finezas,⁸³ vino a grajear de suerte la voluntad de la dama, que

hallándose estudiando en Bolonia (Italia), socorre a Cornelia Bentibolli, una hermosa damisela de buena familia que ha caído en la desgracia de quedar embarazada del duque de Ferrara, cuando se la encuentra en la calle. La galantería de Antonio es resaltada por la joven quien “con voz interrumpida de sollozos y de suspiros y de sollozos”, le dice: “«¿Por ventura, señor, sois extranjero o de la ciudad?», «Extranjero soy y español», respondió él]. Y ella: «gracias al cielo, que no quiere que muera sin sacramentos; [...] por la cortesía que siempre suele reinar en los de vuestra nación, os suplico, señor español, que me saquéis de estas calles y me llevéis a vuestra posada con la mayor prisa que pudiéredes» [...]. Sin replicarla más, [Antonio] la así[ó] de la mano y por las calles desviadas la llev[ó] a la posada” (Cervantes 1886, 286-287). Lope de Vega por su parte “hizo una comedia con el título y el tema de *La cortesía en España* donde leemos una afirmación, que es el alma de toda la obra (Herrero 67): «Soy español. Y el amparar las damas / Desde la cuna lo aprendemos»” (Lope de Vega *apud* Herrero, 67).

⁸² Papel que, de hecho, adoptarán muchos caballeros de la literatura del Seiscientos ante las damas que cortejan. El término *servir* aparece, por ejemplo, en la novela de María de Zayas *Estragos que causa el vicio* (1647), donde don Gaspar —“determinado de amar y servir a doña Florentina, y de diligenciarla para esposa”— la sigue hasta su casa y a la iglesia. No obstante, pareciéndole que “no hallaba en sí meritos para ser admitido por doña Florentina, y con esto desmayaba su amor”, se determinó “a morir en su silencio” (Zayas 1973c, 639). Asimismo, en dos novelas que Alonso del Castillo Solórzano recoge en sus *Tardes entretenidas* (1625), *La fantasma de Valencia* y *El socorro en el peligro*, los protagonistas masculinos se declararán como los más fieles servidores, uno lo hará personalmente y otro por carta. En la primera de estas novelas, doña Luisa desea casarse con don Gonzalo, a quien ama pero de quien desconfía. Le da a entender que solo confiará en él —y, por ende, será merecedor de sus favores— si se convierte en su más fiel servidor, pues “la perseverancia facilita dudas y la firmeza quita sospechas”. Algo que don Gonzalo aceptará, “contentísimo de la última razón con quien se despidió de [él] doña Luisa, proponiendo no desistir de servirla hasta obligarla con [sus] finezas a que [le] favoreciese” (Castillo Solórzano 1992a, 109). En *El socorro en el peligro*, doña María es una dama cruel que disfruta de verse querida y servida por don Feliciano, quien le da un recado a través de su doncella “significándole en esto cuánto deseaba *servirla*, cuánto era la afición que la tenía y los deseos de que hubiese lugar para manifestarle su amor” (Castillo Solórzano 1992b, 218).

⁸³ Don Fernando se adecua así al comportamiento de los hombres de la época, lo que en el Barroco “se esperaba de ellos, si querían demostrar amor a sus damas, era gastos económicos enormes y continuos” (Vigil 72). Por otra parte, don Fernando se adecua al seductor “calavera”. Se trata del seductor que “cuando desea a alguna mujer lo hace con todas las consecuencias que ello conlleva y la persigue hasta no poder más. Puede ser un hombre deshonesto, desleal y amoral” (Rodríguez y Del Rosal 2). Ciertamente don Fernando se vale de la mentira para enamorar a doña Juana, prometiéndole casarse con ella para luego incumplir esta promesa una vez que ha logrado tener relaciones sexuales. La misma estrategia del seductor “calavera” sigue don Jacinto (*La burlada Aminta y venganza del honor*, María de Zayas, 1637) quien, estando en Segovia por negocios y su mujer en Madrid —que “cansada de sufrir [sus] libertades, se estaba en casa de sus padres”—, traía “en su compañía a título de hermana” a su amante, doña María. Esta decidirá ayudarlo en su empresa de seducir a Aminta, quien “no se ha[b]ía de rendir (cuando se rindiese) si no e[ra] por casamiento”. Este será el ardid que don Jacinto utilice, como hemos dicho, para seducirla, pues “no hay para las mujeres lazo como el del casamiento” (Zayas 1973d, 77-79).

ya era ella la enamorada y perdida y don Fernando el que se dexaba amar y servir (condición de hombre amado y ventura de mujer rendida)” (Zayas 1973e, 205).

Una vez enamorada, doña Juana va a adoptar una actitud sumisa, en tanto que se muestra —si utilizamos la terminología del amor cortés— como un fiel vasallo ante su soberano. Efectivamente, doña Juana va a convertirse en la amante de don Fernando y en víctima de ese amor, pues en el tiempo en que transcurrieron seis meses de “esta amistad” ella “amaba tan rendida” y él “amaba como poseedor”, tanto que “ya la posesión le daba enfado”. La joven, que se convierte en un títere en manos de don Fernando, le creía y “desta suerte sufría con gusto las excusas que [él] le daba” para eludir la palabra que le dio de esposo. Además, don Fernando va a comportarse como un donjuán, prueba de ello es su infidelidad con doña Lucrecia, amiga de doña Juana (Zayas 1973e, 205).

Ante esta situación, a la joven ni se le pasará por la mente la idea de abandonarlo; al contrario, va a optar por callar y fingir, pues, “viendo que no servían los enojos más que de perderle, tomó el partido por disimular, hasta ver si conseguía su amor el fin que deseaba, pues no vivía sin don Fernando, cuya tibieza la traía sin juicio” (Zayas 1973e, 207). Nuestra protagonista, pues, convertida en una mujer enamorada, ha dejado ya de ser coqueta, no olvidemos que uno de los fundamentos de toda coqueta para ejercer el poder sobre sus pretendientes es no sentir amor. Pero el amor no solo puede hacer estragos en la coqueta, sino también, por ejemplo, en la joven esquiva o desdeñosa: “no se fíe nadie de su libertad ni de sus fuerzas, que tal vez Amor gusta más de cazar voluntades libres que gustos sujetos, y siempre se ve cautivo el libre, enfermo el sano, y vencido el valiente, pues suele amor empezar burlando y salir de veras” (Zayas 1973e, 77).

La pasión amorosa que, precisamente, domina a nuestra protagonista, y no el raciocinio, la hace optar por utilizar la brujería: de hecho con la mira puesta en el matrimonio y viendo “cuán decaída[s] iban sus cosas, quiso hacerle guerra [a Lucrecia] con las mismas armas, pues las de su hermosura ya podían tan poco”. Para ello, requerirá la ayuda de un estudiante que le propuso entregar a su amado dos sortijas hechizadas.⁸⁴ A pesar de este recurso, doña Juana —al igual que Casandra y Delia— no

⁸⁴ La poca solidez que manifiesta doña Juana al creer en la hechicería es algo característico de la mujer inconstante. Ya el Arcipreste de Talavera hacía referencia a ello en “Cómo la muger según da no ay constancia en ella”: “E de aquí se levanta creer en estornudos o sueños, e en agujeros e sañales. E por consiguiente, bía a fazer fechizos e bienquerençias e otras abominables cosas; que el diablo pescador es,

logrará hacer del hombre (en su caso de Fernando) un esclavo de amor. El fracaso de su plan “bastó para irla desapasionando de su amor, y desapasionada miró su peligro, y así procuró remediarle, tomando otro camino diferente del que hasta allí había llevado” (Zayas 1973e, 209): el de casarse con uno de sus antiguos servidores, Octavio. Decisión sin duda muy importante, ya que nos viene a señalar el carácter vario y poco firme de la joven, algo que —recordemos— también observamos en Casandra (*La mayor confusión*, Juan Pérez de Montalbán), quien decidió casarse con Bernardo de Zúñiga (el asesino de su prometido). La facilidad que doña Juana demuestra a la hora de que su vida cambie de rumbo evidencia, como en Casandra, que posee uno de los rasgos característicos de una mujer coqueta: la volubilidad (la ligereza).

Ligereza que queda patente de nuevo cuando nuestra protagonista, ante el fallecimiento de Octavio, opte por ingresar en un convento para lo que necesita una dote que acaba pagando don Fernando. En este sentido, según la clasificación que Luisa Cotoner y Carme Riera realizan de las heroínas zayescas, nuestra protagonista corresponde al tipo A: las que, “víctimas de su liviandad” y “súbitamente poseídas por el amor” (Cotoner y Riera 151, 155), son engañadas por sus amantes y luego, arrepentidas, acaban refugiándose en el convento.⁸⁵ Según doña Juana, ella no escoge “acabar su vida en Religión” por estar defraudada de no ser la esposa de don Fernando, sino por salvar su alma. No obstante, como ella misma reconoce, la otra razón por la que se determina a tomar el hábito religioso es para “librar[se] de los trabajos y desdichas deste mundo” (Zayas 1973e, 213). Algo lógico, teniendo en cuenta que, en la

que con el gusano chiquillo toma la gruesa anguila” (Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, 168-169).

⁸⁵ Este tipo A corresponde a mujeres que “aceptan con resignación su estatus de sometimiento respecto al varón. Son damas configuradas según el estereotipo del género cortesano: bellas, nobles, jóvenes que se sienten súbitamente poseídas por el amor, que las lleva a actuar de manera irracional”. El tipo B corresponde, en cambio, a las mujeres que “toman siempre la iniciativa en el amor. No son víctimas inocentes” y pertenecen a las llamadas “heroínas pícaras”. Son “listas, cínicas, dominan la situación amorosa y saben cubrir las apariencias”, principalmente son “alcahuetas, ladronas, criadas traidoras a sus amas, prostitutas, ... heroínas del tipo C, las que reaccionan contra su infortunado destino con decisión, ya sea para salvar su vida o su dignidad de mujeres, o las dos cosas a la vez”. Un ejemplo lo hallamos en Aminta (*La burlada Aminta y venganza del honor*), una mujer activa, lista y valiente que, “tras ser deshonrada, perseguirá a su ofensor disfrazada de hombre, le dará muerte y se casará luego con su enamorado”, un mancebo llamado don Martín que la pretendía desde hacía tiempo (Cotoner y Riera 151-153).

sociedad del siglo XVII, el matrimonio y el convento eran las únicas posibilidades que las mujeres no adineradas tenían para sobrevivir.⁸⁶

El hecho de que doña Juana, tras ser deshonrada y abandonada, se recluya (y no por vocación) en un convento evidencia a una mujer “derrotada”, “vencida” en tanto que ha fracasado en su objetivo: casarse con su enamorado. Algo que —recordemos— también señalamos en el caso de Casandra (*La mayor confusión*), quien en lugar de casarse con Gerardo (el hombre al que ama) se une en matrimonio a Bernardo de Zúñiga (un hombre que, además de no amar, era un asesino). En ambas historias, el fin moralizante explica el hecho de que finalmente sean mujeres “castigadas”: si en Casandra la causa desencadenante era su carácter voluble e inconstante, en doña Juana es el comportamiento indecente que demuestra con don Fernando la causa de su “castigo”.

Este fin moralizante también será patente en la siguiente novela, *El desdeñado más firme* (Leonor de Meneses, 1655). Nos referimos a Lisis de Toledo y Lisis de Madrid, primas que comparten nombre, lo cual jugará un papel importante en el engaño al que Lisis de Toledo someterá a su enamorado (don César). Las dos damas viven bajo el amparo de don Felipe —padre de la Lisis de Madrid— cuya nobleza es notoria en la capital. Su sobrina —hija de su hermana y de un ilustre caballero de Toledo— “quedó sin sus padres y por el más cercano pariente cupo [a él] traerla a su casa” (Meneses 375). Al igual que su prima, Lisis de Toledo carece de la figura materna, lo cual, como veíamos en el caso de Casandra, Delia y doña Juana, influirá negativamente en su vida. Ciertamente, el comportamiento de nuestras protagonistas obedecerá al primer tipo de coquetas que hemos señalado al principio de este capítulo, esto es, las féminas que coquetean y juegan con los hombres, enamorándolos y convirtiéndolos en sus más fieles servidores, incluso habiéndose concertado ya su matrimonio con uno de sus pretendientes.

⁸⁶ Al igual que doña Juana, Florentina en *Estragos que causa el vicio* (María de Zayas, 1647), al no lograr casarse con el hombre que desea, opta por ingresar en un convento, afirmando que “el mejor modo para su reposo era entrarse en religión, donde viviría segura de nuevas calamidades” (Zayas 1973c, 661). Otro ejemplo lo hallamos en Isabel de *La esclava de su amante* (María de Zayas, 1647), dama de la alta nobleza murciana que se enamora y convierte en la amante de don Manuel, quien acabará engañándola y abandonándola. Se disfrazará de esclava mora y bajo la identidad de Zelima perseguirá a su amante para vengar, así, su honor. No obstante, a diferencia de Aminta (*La burlada Aminta y venganza del honor*), quien mata a su seductor, nuestra protagonista no matará a su burlador, sino que lo hará su cuñado don Luis, ingresando después ella en un convento.

En esta novela la coquetería la evidenciaremos primero en Lisis de Toledo, cuando en compañía de otras damas se encuentra en el paseo —uno de los lugares, como señalamos anteriormente, donde las doncellas de la época podían dejarse ver por los caballeros—. Es, precisamente aquí, donde la joven va a enamorar a don César, a quien engaña haciéndole creer que es su prima, Lisis de Madrid.⁸⁷ Nuestra protagonista, va a mostrarse como una fémina altiva y desdeñosa que se enorgullece de su belleza, así —rebozada de medio ojo— hace caso a la petición de su admirador —quien “sin saber lo que pedía, pidió su muerte”— y se descubre. El “rebozarse de medio ojo”, como señalan Evangelina Rodríguez y Marta Haro, era característico de aquellas féminas que se “cubrían con los denominados mantos de *burato a mitad* [...] y que, cubriendo toda la figura femenina, dejaba solo un ojo al descubierto”. Algo que también advertirían en sus libros de viajes los extranjeros que visitaron la España del Barroco. Uno de ellos fue el francés Bertaut, quien afirma: “en cuanto a las mujeres, no salen más que cubiertas con un manto negro, como el luto de las damas de Francia, y no enseñan más que un ojo, y van buscando y acechando a los hombres con tanto descaro, que tienen a afrenta cuando no quieren ir más allá que la conversación” (Bertaut *apud* Díez Borque, 88). El ocultamiento de parte del rostro “favorecía evidentemente ciertas libertades femeninas en el paseo [...],⁸⁸ lo que, consecuentemente, promovió la denuncia de teólogos, jurisconsultos y moralistas” (Meneses 344). El acto de mostrar solo la mitad del rostro juega, por otra parte, un papel fundamental en la atracción que siente don César hacia nuestra protagonista; es más, la ocultación de parte del cuerpo y la coquetería están estrechamente relacionados.⁸⁹ En el acto de cubrirse parcialmente, en el sentido

⁸⁷ Dama de quien está enamorado un amigo de don César (don Jacinto). Enamoramiento que don César conocerá posteriormente cuando regrese de su paseo y se encuentre a don Jacinto, quien le contará sus desvelos por una dama de notoria belleza y nobleza de quien solo conoce su nombre: Lisis de Madrid. Lo cual dejará a don César sumido en un gran pesar, creyéndose enamorado de la misma mujer que su amigo.

⁸⁸ De hecho, en la España de la época se trata de una práctica utilizada habitualmente por las prostitutas, quienes van a llenar las calles y paseos “con velos negros, [los cuales] repliegan sobre el rostro, no dejando al descubierto más que un ojo. Hablan a la gente con descaro, y se las encuentra tan impúdicas como disolutas. En Italia no lo son tanto, porque no salen a buscar a la gente como aquí. Creen que a favor de esos velos casi todas las mujeres se mezclan en el oficio” (Brunel *apud* Díez Borque, 89).

⁸⁹ Algo que también observamos en *La ingratitud y el castigo (Noches de placer)*, Alonso del Castillo Solórzano, 1631), donde Octavio se presenta ante su dama ayudado por el pintor Alejandro “Muy agradecido debo estar a Alejandro (señora mía) por haberme traído a vuestra presencia, cosa tan deseada de mí, ya ha andado muy corto (sabiendo estos deseos) en no pedirme muy buenas albricias, pero este bien que me presenta a la vista, si bien con la pensión del embozo me priva de gozarle del todo. Permitid no agravie vuestra hermosura, pues avariento me la oculta” (Castillo Solórzano 2013, 124-125).

primeramente físico, pero también luego espiritual, [...] se muestra inmediata esa fusión del sí y del no, con que se adereza la coquetería. [Con] el hecho de “cubrirse a medias”, [...] la exhibición es interrumpida por una parcial ocultación y negativa, de suerte que el todo es representado en la fantasía con mayor insistencia, y resulta entonces que, a consecuencia de la oposición entre la imagen de fantasía y la realidad incompletamente manifiesta, el deseo de la totalidad se hace más consciente e intenso (Simmel 56).

Deseo que, ciertamente, manifiesta don César después de que Lisis de Toledo descubra completamente su rostro, dado que en ese instante pudo observar esa “*belleza terrible*” (Meneses 346) que —tal y como señalan Evangelina Rodríguez y Marta Haro en su edición crítica— caracteriza a nuestra protagonista:

el cabello era bien acomodado, tanto y de color tan perfecta, que bastara sólo a rendir; la blancura de la cara abatía la nieve de los Alpes y todos los cristales del mundo; las cejas guedejosas y negras; los ojos verdes, pero tan desmentida en ellos la esperanza como vivos los resplandores; la nariz, admirable consonancia de las otras facciones; los labios [puro] rosicler y los dientes muchas perlas, menudos y muy iguales; el cuello terso y gallardo; finalmente, esta dama se ostentó de tal cielo serafín, [que] tan brillante bizarría cegara la vista del Sol (Meneses 346-347).

Ante la belleza de nuestra dama, don César (al igual que le ocurre a Ulises con el canto de las sirenas) será incapaz de actuar, convirtiéndose en un hombre sin voluntad ni resolución, en “estatua: quiso hablar y no supo, que la admiración enmudece los sentidos; quiso irse y no pudo [...]. Tributo la cortesía el común decoro y quedose sin libertad, sin alma y sin acciones, que le faltó determinación hasta para seguir con los ojos el objeto de su gusto” (Meneses 347). Esta falta de determinación también se pondrá de manifiesto en su segundo encuentro cuando ve, de nuevo, a la joven en el paseo y

entivióse su valor y titubeó su juicio con tan repentina gloria, que siempre es repentina la de amor y breve, aunque se goze por horas, porque es el logro siempre deseado; bien lo muestra César en lo extático desta segunda vista. Bien infirieron las damas de la turbación con que él habló a Lisis que eran los afectos más que las razones; a que ella respondía con donaire y con desdén (Meneses 351).

Nuestra protagonista, pues, utiliza de nuevo el juego de la seducción para atraer a don César, juego en el que conviene “ser contradictorio, frustrando al mismo tiempo que estimulas” (Greene 39). En este fragmento observamos la primera parte, al mostrarse Lisis de Toledo altiva, desdeñosa, concretamente estaría actuando como una “coqueta despreciativa, [la cual] parece decir: gustosa me dejaría yo conquistar, pero tú

no eres capaz de ello”. Se trata de una de las tres tipologías de coqueta que Georg Simmel establece, las otras dos tipologías son la “coqueta adulatora, que parece decir: tú, sin duda, eres capaz de conquistarme, pero yo no quiero dejarme conquistar”; y la “coqueta provocativa, que parece decir: quizá puedas tú conquistarme, quizá no; prueba a ver”. A esta última tipología pertenecerían las tres protagonistas anteriores de nuestro trabajo: en el caso de Casandra, se hace patente de niña, en sus “travesuras” y “gracias” con los hombres, y en su juventud es más que evidente la atracción que su belleza y “hechizos” producen en Bernardo de Zúñiga. En el caso de Delia y doña Juana, se evidencia en el hecho de engalanarse y exhibirse frente a sus pretendientes (Simmel 55).

Volviendo a Lisis de Toledo, y a ese juego de seducción que utiliza con don César donde conviene “ser contradictorio”, recordemos que ya anteriormente nuestra dama lo había estimulado cuando, ante la petición de don César, ella descubría su rostro. Esto es, primero lo incita y, después, lo rechaza. Comportamiento que, como señalamos en Casandra, es característico en la coqueta, quien al no dar nunca una “satisfacción total” (al hacer uso de la expectativa y la demora) mantiene al hombre en un estado de servidumbre. Y esto se debe porque, precisamente, esta conducta de “alternar vehemencia y frialdad” hace a la coqueta “atrapar a sus víctimas” en el juego amoroso (Greene 5).

A raíz de estos encuentros, también podemos observar cómo Lisis de Toledo, en tanto que se comporta como una coqueta, carece de tres de las más importantes virtudes que se estimaban en una joven. La primera, la vergüenza que era lo primero que había que enseñar a las niñas porque, según Vicente Mexía, la misma constituía “un fuerte escudo para que se defiendan de muchos y grandes peligros en que fácilmente podrían caer según su flaqueza” (Mexía *apud* Vigil, 19). En este sentido, pese a que —tal y como aparece en el anterior fragmento— Lisis de Toledo responde con desdén a don César, no es evidentemente por vergüenza. Efectivamente, la joven dama no manifiesta encogimiento ni cortedad; ya antes no había dudado en descubrir su rostro, ni mostró reparo alguno en actuar, segura de su poder, con gran desembarazo y desparpajo.

La segunda virtud que debían presentar las jóvenes era la honestidad, cualidad que según, Vicente Mexía, han de tener porque “con ella son más apacibles a todos” (Mexía *apud* Vigil, 19) y que, desde luego, no vemos en Lisis de Toledo, quien —desde el principio, recordemos— engaña a don César, dejándole creer que es su prima Lisis de Madrid. La falsedad es algo, no olvidemos, primordial en la mujer coqueta, dado su

deseo de “jugar” con los hombres. A este respecto, resulta curioso cómo el *Diccionario de anécdotas, chascos, finezas, estratagemas, caprichos y astucias del sexo femenino* (1841), al referirse al término “cara”, pondrá de manifiesto la falsedad y al carácter voluble de la coqueta: “muestra del género que presenta la mujer para denostar su calidad; como en las telas las hay de infinitas clases. Girasol que se vuelve al *astro* que le alumbra (será *modestia*, pero este astro es el hombre). La coqueta tiene repuesto, porque es mujer de muchas caras” (Oliver 15).

Justamente, la ausencia de honestidad va a perfilar a Lisis de Toledo como una fémica desde luego nada “apacible”, pues será ella la “causa del enredo de toda la trama” (Meneses 373-374). De hecho, se la llega a caracterizar como “la Circe de César”; así se pone de manifiesto cuando la joven lo cita una noche en el jardín y, en su lugar, aparece su prima Lisis de Madrid que, al ver a don César, cae al suelo provocando la llegada de los criados. Temiendo por la fama de su hija, don Felipe quiso que le pidiese su mano a la mañana siguiente, pero don César le aseguró que era la primera vez que la había visto. Afirmación que dejó a don Felipe dudoso, quien “siempre avía experimentado a Lisis discreta y prudente no haziéndole falta su madre en su criança ni sus consejos a su modestia” (Meneses 373). Por otra parte, la ignorancia de don Felipe, esto es, el hecho de que Lisis de Toledo haya hecho ver a su padre una realidad que no es al aparentar ser una joven recatada, es muy reveladora, dado que viene a reflejar la gran capacidad de nuestra protagonista, quien —recordemos— también engaña a don César al dejarle creer que es su prima Lisis de Madrid, a la hora de engañar al hombre; algo, como hemos señalado, esencial en la coqueta dado su deseo de “jugar”.

Por último, en la caracterización de Lisis de Toledo no observamos a una fémica callada. En la época las jóvenes deben serlo porque “el silencio en ellas, da testimonio de su buen seso, y discreción; como lo contrario hace tenerlas en posesión de disolutas, y de muy poco peso y menos valor” (Mexía *apud* Vigil, 19-20). En lo tocante a nuestra dama, no duda en hablar con un completo desconocido, algo denostado por los moralistas de su tiempo quienes alertaban a las fémicas de que se abstudiesen de mirar y hablar con los hombres. Asimismo, Lisis de Toledo —como veremos más adelante— tampoco se abstendrá de manifestar su opinión a don César sobre la infamia que cometen los hombres al engañar y burlarse de las mujeres, mientras que aquel —turbado por la belleza de la joven— se muestra callado.

A este respecto, a diferencia de don Fernando —*El desengaño amando, y premio de la virtud*—, don César es un hombre enamorado. Pero no va a actuar de acuerdo al modelo del amor cortés que se prodigaba en el Barroco, el cual —recordemos— se caracterizaba principalmente por una serie de innovaciones (gastos económicos importantes), sino de acuerdo al modelo amor cortés que se daba en los siglos XII y XIII. Precisamente, don César va a estar más cerca de los galanes de la Edad Media que de los de su tiempo, ya que —como señalan Evangelina Rodríguez y Marta Haro— sigue la “estética de sufriente silencio”. De ahí, que el amor que manifiesta a Lisis de Toledo sea un “amor gratuito sin otro fin que el espiritual” (Meneses 353).

Por otro lado, Lisis de Toledo, quien —a diferencia de nuestras anteriores protagonistas— va a enamorar y no a enamorarse, será la parte dominante en la relación que entabla con su servidor.⁹⁰ Y es que, como desea dominar y no ser, así, una doncella más de las tantas que son burladas por los hombres, primero lo seduce, utilizando para ello el señuelo de su belleza, y luego lo rechaza. Pero no solo a él, sino también a otro de sus pretendientes, don Carlos, el cual la sirve “desde sus primeros años, sin que su padre lo sepa ni ella le pague” (Meneses 366). Como ella misma afirma, no “intent[a] hacer a ningún hombre dichoso” porque

los que aman pueden olvidar, los que olvidan son infames; así, naturalmente sient[e] ser querida porque no hay hombre que sepa querer sin esperanza; no hay galán que ame más que su particular; las finezas para en conveniencia propia, los servicios con atenciones con modas (Meneses 351).

Teniendo esta opinión del sexo masculino, es lógico que Lisis de Toledo no sea una mujer que prevea casarse —a diferencia de lo que observábamos en doña Leonor y doña Juana—. Ella va a utilizar su belleza como “una posibilidad táctica de intervención social [...] que no apunta a la seducción puramente sexual, aun cuando siempre se le interprete en estos términos, sino que también es un medio precario, pero eficaz, de acción social” (Nahoum-Grappe 122). Esta acción social, en nuestra protagonista, se plasmaría —como hemos señalado anteriormente— en no ser una de las muchas féminas que en su época eran deshonradas por un seductor y, luego, abandonadas a su suerte siendo estigmatizadas socialmente. A este respecto, la coquetería de nuestra dama

⁹⁰ Hecho que se pone de manifiesto en el romance que escribe don César quien, lidiando con sus pensamientos, afirma: “Despojo soy de tu planta, / desde que puse a tu pie / una voluntad rendida / al dominio de tu ley” (Meneses 353).

“no apunta forzosamente a la «muerte» del otro, ni a su transida aniquilación, sino pura y simplemente a la existencia propia como ser humano que, una vez captada la mirada del otro, puede finalmente proponer su punto de vista propio, su manera de estar en el mundo, de pensarlo” (Nahoum-Grappe 122).

Efectivamente, para Lisis de Toledo, su “manera de estar en el mundo” tiene que ver con el hecho de “jugar” con los hombres: primero, los cautiva para satisfacer la vanidad de verse querida y galanteada, y luego les muestra su desdén, pues no desea corresponderles ni tampoco comprometerse con ninguno de ellos. De hecho, es lo que hace con don César, ayudándose —para ello— de la suplantación; recordemos, que se hace pasar por su prima, Lisis de Madrid. Lo que viene a enredarlo a él a la vez que a complicar la trama, pues tanto don César como su amigo don Jacinto creen estar enamorados de Lisis de Madrid. En el caso de don Jacinto sí será cierto, ya que había hablado con la verdadera Lisis de Madrid, quien le había dado “licencia para pedirla a su padre don Felipe” (Meneses 366). Casamiento al que este se opondrá, tras descubrirse el engaño de Lisis de Toledo. Finalmente, don Felipe concertará con un deudo suyo (marqués) y con don Luis —hermano de Lisis de Toledo— los matrimonios respectivos de su sobrina (Lisis de Toledo) y de su hija (Lisis de Madrid).

No obstante, el hecho de estar prometida no impedirá a Lisis de Madrid continuar actuando como lo venía haciendo hasta su compromiso, pues (como Casandra y Delia) nuestra protagonista seguirá dejándose querer y cortejar por don Jacinto. Y es que, dado su gusto de la mujer por verse servida y galanteada, don Jacinto sabe que “el amor es muy estadista y [...] que su imperio se conserva en lo constante y no en lo interesable” (Meneses 378). De ahí que no ponga fin a su historia con don Jacinto, quien va a verla como una verdadera coqueta

¡Ay Lisis fementida! Pero, ¿de qué me queixo si la mujer no guarda nunca veneración a la fe? ¿Así pagas mi voluntad permitiendo que otros desvelos hagan ronda a tu favor? ¡O sirena engañadora que con dulce armonía llamaste a mi baxel, que encantado con tus voces amainó las velas rendidas y pensando la dicha en consonancias lee experimenta derrota en desengaños! ¿Quién te podrá creer si, al mismo tiempo, eres luz y sombra, verdad y mentira, asilo y precipicio, regalo y estrago, constancia y mudança, serenidad y tormenta? (Meneses 382)

La caracterización de Lisis de Madrid como sirena va a tener gran importancia en nuestra novela. Se trata de la “máxima figura de la fantasía masculina [...], siempre realizada y sexualmente cargada”. En su presencia, “el hombre se siente transportado a

un mundo de absoluto placer. Ella es peligrosa, y al perseguirla con tesón, el hombre puede perder el control de sí, algo que ansía hacer” (Greene 5). De hecho, don Jacinto “guiado de su locura” (Meneses 386), quiso hablar con Lisis de Madrid. No obstante, su plan se verá truncado por don Luis, quien le disparará al encontrarlo en el jardín de su prometida, provocándole así la muerte. En esta escena, observamos cómo don Jacinto, guiado por el amor, no le importa que su amada, quien —no olvidemos— sigue alentando sus esperanzas, esté prometida con don Luis ni el riesgo que pueda correr si don Felipe lo descubre allí. En este sentido, podemos entender que la coquetería de Lisis de Madrid, su deseo de “jugar”, ha sido lo que ha desencadenado la muerte de su fiel servidor, final que parece atisbar Jacobo Oliver en su *Diccionario de anécdotas, chascos, finezas, estratagemas, caprichos y astucias del sexo femenino* (1841) cuando define metafóricamente el término “coquetería”: “Diosa que debe representarse, enseñando prácticamente á las mujeres á jugar al volante con los corazones de los prójimos, que como granadas reventarán al caer” (Oliver 18).

Además de caracterizar a Lisis de Madrid cual sirena, esto es, como una belleza terrible y peligrosa, don Jacinto describe magistralmente la estrategia de seducción que pone en marcha una coqueta para enamorar y luego desengañar a los hombres. Para ello, la coqueta muestra, recordemos, una gran doblez. Primero, se muestra receptiva dando esperanzas de amor; de ahí que nuestra protagonista dé su mejor cara (y de que, por ello, aparezcan los vocablos “luz, verdad, asilo, regalo, constancia y serenidad”) y, después, se muestra desdeñosa, dando por ende su peor cara (de ahí los vocablos “sombra, mentira, precipicio, estrago, mudanza y tormenta”). Este comportamiento es propio de una coqueta, de una mujer cuyo propósito es engañar; de hecho, la contraposición de términos que observamos en el texto viene expresar perfectamente lo que supone la coquetería, la cual como —ya señalamos— consiste en “producir el agrado y el deseo por medio de la oferta y la negativa, esto es, “ofreciéndose y negándose simultáneamente o sucesivamente”, manifestando esa “simultaneidad de las alusiones al sí y al no” (Simmel 54-55).

Hasta lo que venimos viendo en el siglo XVII, llama la atención la diferencia de estrategia que siguen la coqueta y el galanteador que desea seducir a una dama. Mientras que la coqueta recurre al recurso de la doble cara, el seductor —como ya vimos en el caso de don Fernando (*El desengaño amando, y premio a la virtud*)— únicamente muestra su cara más amable, pues solo por medio de finezas batalla para

rendir los despegos de su dama. Algo en lo que influiría el modelo del amor cortés que señalamos en la Introducción, en tanto que como fiel vasallo va a mostrar culto e idolatría hasta vencer la hostilidad de su dama. Pero, fundamentalmente, la diferente forma de actuar de la coqueta y el galanteador tiene que ver con “la distinta predisposición masculina y femenina a prestar oídos a la llamada del otro sexo y a atender su solicitud”, o como afirman los sociobiólogos a las

diferentes estrategias reproductivas y evolutivas [...]: el galanteador quiere, sencillamente, lo que parece querer [la relación sexual], y para alcanzarlo se finge enamorado; la coqueta, en cambio, lo que desea es ser amada, y para ello finge querer lo que no quiere. Como decía Kant: “El deseo que la mujer siente de jugar sus incentivos sobre todo varón fino es coquetería: la afectación de parecer enamorado de todas las mujeres, es ser galanteador”. La coquetería, en efecto, consiste en una sutil forma de manipulación haciendo uso de la expectativa y la demora —“en no decir nunca ni sí ni no” [...]—. De ahí que una coqueta no finja estar enamorada, sino sólo estar dispuesta a dejarse enamorar; y de ahí también que seguirle el juego suponga, las más de las veces, aceptar una promesa que casi con toda seguridad no ha de cumplirse. El galanteador, por el contrario, simula amor para acortar la expectativa y la demora, por lo que entrar en su juego podría tener consecuencias más inmediatas y patentes en orden a la conservación de la especie. Y tal vez por eso, la coquetería no puede ser predicada, en sentido estricto del varón, del mismo modo que la galantería no es una nota que convenga, en sentido propio, a la mujer. Porque si esto es así, habría una cierta contradicción en un varón coqueto, como la habría en una mujer galante, ya que la mujer galante sería algo más que coqueta, y el varón coqueto sería algo menos que galanteador (Fernández Tresquerres 3).

Efectivamente, ninguna de las dos Lisis pensará en mantener relaciones sexuales con sus pretendientes a pesar de que se vean con ellos en secreto (de noche)⁹¹ en casa de don Felipe. Como a su prima, a Lisis de Toledo tampoco le importa el peligro al que su pretendiente pueda estar expuesto; es más, no le parecía que “las vidas de los hombres se podían hazer gloriosas sino sólo perdiéndose por alguna hermosura”, en tanto que “por una hermosura se ha de atropellar el mismo imperio del mundo” (Meneses 385-386). Algo que veremos en don César, quien aceptará la cita, pues “ni temía peligros ni su prudencia le aconsejaba cautelas contra el rigor de su suerte”. Así,

⁹¹ Lo que pudiera hacer pensar a sus galanes que ellas podrían acceder, si se diera el caso, a sus pretensiones sexuales. Recordemos, a este respecto, el comportamiento de Lamia (*Las dos hermanas*, Francisco de Lugo y Dávila, 1622), mujer esquiva que se mostraba en público comedida con los hombres y en privado lasciva. Otro ejemplo lo hallamos en la dama de la ya referida comedia *El primer conde de Flandes* (Mira de Amescua, 1616) quien juega al “no, pero sí”, favoreciendo al pretendiente de noche (en secreto) y mostrándose desdeñosa, distante o contemplativa de día por ser indecoroso e indecente para ella.

“por no desmentirse de obediente, siguió la permisión sin embaraço, que a la primera luz tenía de dicha poder llegar cerca del aposento de su dama” (Meneses 389).

Para la cita, Lisis de Toledo encarga a su criada doña Ana “la disposición de la entrada y, sin temer dificultades, pudiendo el recato hallarlas o qualquiera otra advertencia, se olvidó deste cuidado” (Meneses 389). Pese a ser una mujer que —en principio— se muestra descarada al citar a don César de noche y en casa de su tío, Lisis de Toledo intentará salvaguardar su honor. Tanto es así que cuando descubre que don César —que ha subido a una escalera de cuerda hasta su balcón— la había visto “descompuesta” decidió matarlo;⁹² con ello, pretende proteger su honor. De manera que buscó un “instrumento para quitarle la vida y, obediente a sus iras, le ofreció [don César] su daga que ella resuelta tomó y, dándole dos puñaladas, lo derribó a sus pies, no más rendido aunque sí casi muerto”. Después llamó a su criada y le mandó que lo arrojase por la ventana, evitando así que su padre lo encontrase allí y la acusase a ella.⁹³ Posteriormente, tras ser recogido por un amigo suyo y sanar de las puñaladas, don César, “desengañado de merecer más que desengaños, se partió a servir a su magestad a Flandes” (Meneses 391-392).

⁹² En nuestra novela el término “descompuesta” hace referencia a que don César ve a Lisis de Toledo al natural, esto es, sin ataviar, sin engalanar. De hecho esta es una de las acepciones que recoge el *Tesoro de la lengua castellana o española* para el vocablo “componer”, puesto que además de “poner juntamente una cosa con otra [...] algunas vezes significa ataviar, y adornar” (Covarrubias 496). En este sentido, el enfado de nuestra protagonista también puede obedecer a su intención de querer siempre agradar, atraer a don César a fin de convertirse ella en su objeto de idolatría y hacer de él un esclavo de amor.

⁹³ El hecho de que Lisis de Toledo le oculte a su padre la presencia de don César en su alcoba es lógico porque de enterarse, ella será castigada. En esta escena Lisis de Toledo, al igual que sus coetáneas, es una mujer consciente del código del honor que impera en la época, pues, evitando que su padre la descubra con un hombre en su alcoba, no hay posibilidad de que la tache de una mujer deshonrada y de haber sido la causante del deshonor familiar. Lo que haría que su padre, para vengar su honor, deseara matar a don César. La interiorización del código del honor en las mujeres era parte del «control social» al que se las sometía, lo cual conllevaba la obsesión por el honor y la «tensión psicológica» producida por la transgresión de la norma” (Vigil 146-147). Esta interiorización y esta “tensión psicológica” se observa en diferentes jóvenes de la narrativa breve del Seiscientos. Un ejemplo de ello era Lamia, una de las protagonistas (junto a su hermana Delia) que vimos en *Las dos hermanas* (Francisco de Lugo y Dávila, 1622). Una vez abandonada por don Fernando, Lamia decide ingresar en un convento, pero antes nos deja este parlamento: “Yo, hermana mía, no estoy ya en tiempo de casarme; perdí aquello que las mujeres llamamos nuestro honor. Troqué las galas en este saco, las invenciones y adornos de la cabeza por esta toca, y mañana entraré en un monasterio; y el no estarlo hoy es porque, si bien a riesgo y pérdida de mi honra, en lo secreto, no en lo público, sustento esta causa o la mayor parte de ella; que es ley sin ley a la que obliga la necesidad” (Lugo y Dávila 175). Otro ejemplo lo hallamos en Aminta (*La burlada Aminta y venganza del honor*) quien, tras verse deshonrada y abandonada, vengaba ella misma su honor matando a su seductor. La diferencia con Aminta es que Lisis de Toledo no ha sido deshonrada y abandonada: don Jacinto tan solo la ha contemplado “descompuesta”, de ahí que hayamos utilizado con ella la expresión “salvaguardar el honor” y con Aminta “vengar el honor”.

En el anterior párrafo advertimos cómo don César —guiado por las emociones y no por la razón— le entrega la daga a la joven para que acabe con su vida. Este comportamiento pasional también se advierte en don Jacinto, quien —recordemos— guiado por la locura va en busca de su amada pese a que esta pueda estar acompañada de su prometido don Luis; de hecho, este acaba matándolo. Así pues, observamos como ambos carecen justamente de aquello que

les sobra a las mujeres: reflexión y detenimiento [...], una solución a la valentía que comprende la solución de los errores de sus antagonistas, la salvación de su honor en manos propias [...]. Todo ello, con la esquividad de Lisis de Toledo hacia todo pretendiente, nos conduce necesariamente a concluir en una voluntad de la autora de trastocar los papeles de uno y otro género con fines contrarios a los convencionales de otorgar triunfo al amor (Alcalde 38).

Inversión de papeles que en el caso de nuestras dos féminas se refleja en las transgresiones que llevan a cabo. Lisis de Madrid, actuando como una coqueta: ella, tal y como acostumbraban a hacer los hombres que, en su época, seducían y deshonraban a las mujeres, “juega” con sus pretendientes. La joven acepta a don Jacinto sin desdeñar, primero, al marqués y, después, a don Luis. Por su parte, las transgresiones de Lisis de Toledo son hacer de la coquetería una “táctica de intervención o acción social” y salvaguardar ella misma su honor. No obstante, aunque nuestras damas sean mujeres que, con sus transgresiones, no se adecuan al molde al que la sociedad patriarcal del Setecientos había sometido a la mujer, no van a conseguir finalmente lo que quieren. Porque, si bien es cierto que “los pretendientes acaban muertos, huidos o en la incertidumbre”, ambas “quedan atrapadas en su propia casa” (Alcalde 37) bajo el dictamen del *pater familias* —figura que representa don Felipe, quien decidirá su futuro al concertar sus matrimonios—.

Idéntico destino, pues, que doña Juana (*El desengaño amando, y premio de la virtud*), y Casandra (*La mayor confusión*), quienes también terminarán casadas y atrapadas en sus propias casas, estando representada la figura del *pater familias* por sus maridos. De este modo, todas se van a someter a los designios que marcaba la sociedad patriarcal del siglo XVII; la cual —como señalamos— solo preveía dos caminos para la fémina: el matrimonio y el convento. Considerando los objetivos que persiguen cada una de nuestras féminas —Casandra, Delia, doña Juana y las dos Lisis—, tanto el desenlace del matrimonio —en todos los casos, con un hombre al que, en principio,

ninguna ama— como el convento, las hace perfilarse como mujeres “derrotadas”, “vencidas”.

El hecho de terminar casadas o en el convento, así como la interiorización de la ideología del código del honor, nos impide ver a nuestras cinco protagonistas como un serio peligro o una amenaza para el hombre. Y es que si bien es cierto que en la novela *cortesana* del Barroco se encuentran “elementos de orden transgresivo,⁹⁴ síntoma de una crisis y de cierta disidencia ideológica (sobre todo para el caso de Zayas), el sentido conservador impera en [la novela *cortesana* del Seiscientos] cuya escasa teorización insiste en el precepto horaciano de la utilidad” (Rodríguez y Haro 36). Este sentido conservador es, efectivamente, característico de la novela corta del siglo XVII, impregnada por una “suerte de instrumentación ideológica que es más que evidente en la intención moralizadora [...] y la tendencia acrítica” (Rodríguez Cuadros 23).⁹⁵ De ahí, que no hallemos en nuestras protagonistas a coquetas consolidadas, esto es, a mujeres que —al igual que la sirena—, se conviertan en una amenaza para el hombre.

Sabemos que no son ejemplos prototípicos de la soltera coqueta porque solo transitoriamente (caso de Casandra, Delia y las dos Lisis) las vemos emplear el *modus operandi* de “producir el agrado y el deseo por medio de la oferta y la negativa” al ofrecerse y negarse simultánea o sucesivamente (Simmel 54-55). El motivo de que esta táctica finalice se debe a la muerte del enamorado (caso de las dos Lisis) y al hecho de que se enamoren y anhelan casarse con uno de sus pretendientes (caso de Casandra y Delia). El deseo de contraer matrimonio también, recordemos, era patente en doña Juana, una fémina que simplemente se exhibía frente a sus pretendientes para embelesarlos y satisfacer su vanidad, y que acababa deshonrada y abandonada por un seductor. El sentimiento amoroso y el deseo de compromiso son, claramente, señales de que nuestras protagonistas no se ajustan al estereotipo literario. No olvidemos que una coqueta no pretendía nunca comprometerse, tampoco debía enamorarse y, si lo hacía, debía disimularlo en todo momento a fin de seguir “jugando” con su servidor, controlando y dominando, así, la relación establecida con él durante el juego amoroso.

⁹⁴ Tales como salvaguardar o vengar el propio honor (caso de Lisis de Toledo en *Las dos hermanas*, de Aminta en *La burlada Aminta y venganza del honor*, o de Isabel en *La esclava de su amante*), la coquetería como táctica de intervención social (Lisis de Toledo) o el uso de la magia negra (doña Juana en *El desengaño amando, y premio de la virtud*) para intentar dominar al hombre.

⁹⁵ Y es que tal y como afirma Nieves Romero-Díaz, “la producción y consumo de la novela se unen a una necesidad social que encuentra en este género una expresión de la ideología dominante y determinante con una función dirigista y manipuladora y que ya no se reduce en términos de recepción a un público culto y aristocrático sino masivo y consumista (Romero-Díaz 53).

Por otra parte, doña Juana tampoco demostrará ser ejemplo prototípico del arquetipo literario al no dar señales (esperanzas) de amor, algo fundamental en ese *modus operandi* de la coqueta de “ofrecerse y negarse”. Y es que en nuestra protagonista no observamos ese modo de actuar tan característico del estereotipo, únicamente presenta la esencia de la coqueta: ese deseo de querer agradar, en tanto que se deja ver frente a sus pretendientes para, así, prenderlos.

Si bien es verdad que, como hemos expuesto, hay considerables razones para no considerar a ninguna de nuestras protagonistas como ejemplos consolidados del arquetipo literario de la soltera coqueta, hay —por otro lado— una serie de características comunes en nuestras protagonistas que hacen considerarlas “esbozos” del arquetipo literario. En primer lugar, todas ellas, en menor o mayor grado y aunque sea durante un breve lapso de tiempo, van a dejarse ver y cortejar (querer) por sus muchos pretendientes por pura vanidad. Se trata, sin duda, del paso inicial a ser activas seductoras, lo que implicaría llevar la iniciativa en el juego amoroso. Algo que solo hemos observado, eso sí, muy someramente en las dos Lisis, pero de ningún modo será comparable al empuje y atrevimiento de las protagonistas que veremos en nuestro segundo capítulo (la narrativa breve decimonónica).

En segundo lugar, las cinco féminas que son objeto de estudio en este capítulo actuarán ante los hombres (algunas desde muy temprana edad —piénsese en Casandra—) como doncellas desvergonzadas, desenvueltas, frívolas, vanidosas, inconsistentes. Esta volubilidad o ligereza que entraña el hecho de agradar a muchos hombres al mismo tiempo es, recordemos, atribuido a la mujer coqueta desde la Edad Media, en tanto que el carácter voluble le permite “jugar” con el hombre hasta convertirlo en su esclavo. Realidad que, como hemos señalado, no será patente en los protagonistas de nuestras novelas, pues pese a que en algunas encontramos a hábiles y sutiles engañadoras (como Casandra y las dos Lisis), no hallamos en ellas a las diabólicas seductoras que veremos en nuestro segundo capítulo. A diferencia de estas, nuestras protagonistas no suponen serias amenazas para los cimientos ideológicos de la época, pues pese a sus transgresiones terminan —como hemos señalado— sucumbiendo. No atentan contra dos fundamentos cardinales de la sociedad del siglo XVII, a través de los cuales el hombre ejercía su poder sobre la mujer: el código del honor y el rol al que la destinaba: el convento o el matrimonio. Es más, la idea de la coquetería como estrategia para conseguir casarse con el hombre adecuado está

presente en la mayoría de nuestras protagonistas, distanciándose así marcadamente de la concepción de la coquetería como forma de esclavizar, de dominar y, por tanto, subyugar a los hombres. Lo que supone en definitiva doblarse al poder social que este tenía en la época, poder que no van a verse reflejado en los hogares de nuestras siguientes protagonistas, a quienes estudiaremos al tratar el otro arquetipo literario objeto de estudio: la esposa dominante.

1.3 El arquetipo de la esposa dominante en la narrativa breve del siglo XVII

La esposa dominante es un arquetipo literario que, pese a contar con una larga tradición, tendrá, a excepción del teatro, escasa repercusión y una limitada presencia en la España del siglo XVII. En poesía, como señalamos, el amor cortés va a imperar de forma hegemónica durante los Siglos de Oro, igualmente estará muy presente en la narrativa de la época. Y es que tanto se difundieron los motivos del amor cortés y “a tantos géneros se aplicó a lo largo del siglo XVI, que apenas encontramos autor del siglo siguiente que no los inserte en algún pasaje con mayor o menor pertinencia” (Serés 307).⁹⁶ Ante este panorama, en lo que a narrativa breve se refiere, no hallaremos a

⁹⁶ Un ejemplo lo hallamos en un romance que Juan Rufo editó a fines del siglo XVI junto a *Las seiscientas apotegmas*: “Jorge y Beatriz se miraron /con un afecto encendido / [...] hasta que ambos se hallaron / de flecha mortal heridos; / [...] Ya la penetrante viva / da a la tragedia principio, / y la venenosa yerba / va labrando en lo más vivo: / ella en Jorge se transforma, / y él en ella es convertido” (Rufo *apud* Serés, 307). El motivo del intercambio de espíritus a través de los ojos, de la mirada”, tal como prescribía el amor cortés, así como el hecho de que la imagen de la amada se adueñe de la imaginación del que ama, moldeándose este a semejanza de ella y, consecuentemente, transformándose en ella, también lo veremos en *Persiles y Segismunda* (Cervantes, 1617): “le miré en la iglesia de tal modo, que en casa no podía estar sin mirarle, porque quedó su presencia tan impresa en mi alma, que no la podía apartar de mi memoria. [...] —Es posible —dijo Arnaldo— que se pueda poner en duda la verdad de que el retrato sea mío? ¿No sabe ya el cielo que desde el punto que vi el original le trasladé en mi alma?” (Cervantes 1866, 477-478). Por otra parte, en *El Quijote* (Cervantes, 1605-1615) Alonso Quijano sigue “aferrado a los códigos y tópicos del amor cortés” (Serés 304). Así lo vemos, por ejemplo, en el capítulo XIII cuando el caballero describe a Dulcinea y la idealiza platónicamente, exaltando las cualidades imaginarias que ve en ella: “— Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo. Solo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad por lo menos ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas” (Cervantes 2004, 94). Igualmente, en la carta que el capítulo XXV don Quijote le envía a Dulcinea declarándole su amor, el lenguaje que utiliza es característico del amor cortés: “El ferido de punta de ausencia y el llagado de las telas del corazón, dulcísima Dulcinea del Toboso, te envía la salud que él no tiene. Si tu fermosura me desprecia, si tu valor no es en mi pro, si tus desdenes son en mi afincamiento, maguer que yo sea asaz de sufrido, mal podré sostenerme en esta cuita, que,

féminas que se adecuen plenamente al estereotipo de la esposa dominante, tan solo a mujeres de fuerte carácter cuyo dominio, pese a hacer ellas frente a sus apocados maridos, será momentáneo y estará mayoritariamente “disfrazado” por medio de mentiras y disimulos, no siendo —por ende— sus cónyuges conscientes de él. En la limitada presencia del arquetipo de la esposa dominante en la narrativa breve de la época, recordemos, influye el sesgo moralizador / didáctico y lúdico que impregna la *novela corta amorosa (cortesana)* del siglo XVII.

El amor en la coyuntura del Barroco se enmarcaba dentro de una “estructura narrativo-argumental que hacía afirmar [al erudito francés] Daniel Huet, ya en 1670, que se «llamaba propiamente novelas las ficciones de aventuras amorosas escritas en prosa con arte, para el placer y la instrucción de los lectores»” (Huet *apud* Rodríguez Cuadros, 29). Y el *dictum* horaciano del *prodesse et delectare*, a este respecto, influiría para que la vida matrimonial no fuera centro de interés y sí, en cambio, la etapa anterior al casamiento, esto es, la soltería, fase de la vida donde se gestan los principios del amor. Efectivamente, en la *novela cortesana* de esta centuria el amor aparece más bien “en su fase emergente y no en la cotidiana”, siendo además “la disposición pasional hacia el conflicto [...] la dominante” (Rodríguez Cuadros 50). Al fin y al cabo “en la satisfacción no se hace una novela”, sino que en “los obstáculos a la satisfacción, en los rodeos para alcanzar el objeto siempre distante, inaccesible, se organiza un modo de decir, [...] se escribe un Roman” (Vartuli 2). El que, en la época, se buscara entretener al lector motivaría, asimismo, esta disposición al conflicto, siendo por ello la soltería — el amor “emergente”— el marco idóneo para los enredos y las frívolas aventuras amorosas entre las jóvenes y sus galanteadores. De hecho, esta concepción que en el Seiscientos, se tenía de la novela va a despertar en el siglo XVIII la crítica de Diderot, quien “dejará constancia de la negativa consideración social que se tenía del género: «por novela se entendía hasta hoy un tejido de acontecimientos quiméricos y frívolos cuya lectura era peligrosa para el gusto y para las costumbres»” (Diderot *apud* Valles, 57).

La poca atención, pues, que despierta la vida conyugal en la narrativa breve del Seiscientos es, probablemente, la causa por la que puede entenderse la escasa

además de ser fuerte, es muy duradera. Mi buen escudero Sancho te dará entera relación, ¡oh bella ingrata, amada enemiga mía!, del modo que por tu causa quedo: si gustares de acorrerme, tuyo soy; y si no, haz lo que te viniere en gusto, que con acabar mi vida habré satisfecho a tu crueldad y a mi deseo. Tuyo hasta la muerte” (Cervantes 2004, 195)

repercusión en este género del estereotipo literario de la esposa dominante, del cual solo vamos a encontrar un claro ejemplo en el teatro de la época. Nos referimos a la *Mojiganga el Mundinovo*, obra compuesta hacia 1658-1659 e inserta en un grueso códice que contiene una colección de cincuenta y tres bailes, entremeses, loas y mojigangas; la mayoría anónimas. En la *Mojiganga* los personajes dialogan buscando encontrar solución a un problema (la dificultad de encontrar tema para una mojiganga): “Bernarda Ramírez sale llorosa a escena y explica a su amiga, la sorprendida Borja, que no puede hacer una mojiganga, porque le faltan asuntos para un género que considera agotado”. Para salvar esta dificultad aparece en escena el gabacho Jusepe portando su arca, su mundinovo,⁹⁷ a fin de proporcionar tema a la mojiganga; el mundinovo lo llevaban los extranjeros, normalmente franceses o italianos, a la espalda mientras cantaban o tocaban música de organillo para atraer a la gente. De este modo, el espectador durante la mojiganga va a asistir, “en una «mise en abîme», a una representación de figuras y situaciones que supuestamente otros personajes están viendo simultáneamente dentro del arca del mundinovo [...]. La mojiganga se organiza como un desfile de personajes o tipos cómicos: los primeros en pasar ante el ojo de Borja son los casados”, Juan Rana⁹⁸ y María de Quiñones (Plata 162-168):

Rana hilando y María “con espada y broquel”, en la que es, quizá, una de las representaciones más tradicionales del mundo al revés, la inversión de papeles de los dos sexos. Se desarrolla a continuación una divertida escena: Quiñones se marcha a jugar y le

⁹⁷ Caja oscura en la que se colocaba estampas pintadas y/o figuras de movimiento mecánico (de papel o cartón recortado, pero también de madera o de metal, si bien podían llevar o no agujeros con lentes en su exterior y espejos en el interior para contemplar lo que había dentro que en el caso de las pinturas, iban sobre unos bastidores movibles por medio de unas cuerdecillas que desde el exterior de la caja alguien manejaba. [...] Ya en el siglo XVII [era] frecuente hallarlas en los diversos libros sobre recreaciones físicas y ópticas, entre ellos [...] *Ars Magna* [1671] de Kircher [sacerdote jesuita y erudito alemán]. En cuanto al nombre de estas cajas ópticas tanto el de *mundi novi* (con sus variantes de *mundi novo*, *mundinuevo* y *mundonuevo*), como el de *tutilimundi* (también *titilimundi*, *titirimundi*), son de origen italiano, procedente aquél de *Mundus Novus* (Augsburg, 1504, primera edición fechada; aunque hay otra anterior de 1502 ó 1503), la traducción latina de un original italiano hoy perdido en el que Amerigo Vespuccio relataba una navegación a lo largo de la costa sudamericana durante unos meses de 1501” (Fernández Fernández 87-88).

⁹⁸ Personaje que, en la España del siglo XVII, fue “unánimemente conocido como el alcalde entremesil por antonomasia”, de cuya sombra no pudo deshacerse nunca Cosme Pérez (1593-1672), el actor que le dio vida en diversas piezas teatrales. *El casamentero*, pieza anterior a 1627 y destinada a ser representada en el corral de comedias, y en la que Cosme Pérez “interpretaba a Juan Rana en un papel protagonista, representaría su primera aparición dentro del género teatral breve”. Pero, sobre todo, destaca su papel interpretando a Juan Rana en *El segundo Séneca de España*, *Don Felipe II* (Juan Pérez de Montalbán, 1638), “no solo por lo que respecta a la extensión del mismo, sino en cuanto a su implicación en la trama, ya que durante toda su intervención comparte escena y diálogo con el personaje del rey Felipe II, protagonista de la misma”. Parece muy probable que Pérez de Montalbán, “consciente del gusto que el público empezaba a sentir por él, decidiera incluir al personaje” en su obra (Sáez Reposo 26-28).

dice a Juan Rana, en tono amenazante, que mejor será que no vuelva ella sin dinero. Cuando el pobre Juan se dispone a protestar, le interrumpe Quiñones y le manda callar e hilar, y le amonesta que tenga la casa barrida y fregada, la cama hecha, la mesa puesta y la cena en la mesa... A cada interrupción de Rana, Quiñones le manda callar, porque, dice, “en este nuevo / mundo quiero que se vea / que las hembras son los hembros” (Plata 168).

El término “hembros” —vocablo con el que se viene a designar a la esposa dominante— es un neologismo de regusto quevediano con el que el escritor madrileño en su baile “Las valentonas, y destreza” —*El Parnaso español, monte de dos cumbres dividido, con las Nueve Musas Castellanas, donde se contienen poesías*, 1794— había descrito a La Carruja y La Carrasca, “mujeres metamorfoseadas en diestros de esgrima como «hembros de la vida airada»” (Plata 168). Este mundo al revés asombra a Quevedo: “Todo se ha trocado ya; / todo al revés está vuelto: / las mujeres son soldados, / y los hombres sus doncellos” (Quevedo 1772, 418). La esposa dominante, pues, es una figura ligada con frecuencia a este mundo al revés,⁹⁹ en tanto que la mujer se adentraba en la esfera masculina mientras que el hombre desempeñaba el rol que le correspondería a ella. El retrato de este mundo al revés es, precisamente, la razón que explica la lograda caracterización del arquetipo de la esposa dominante en la *Mojiganga el Mundinovo* y, no en cambio, en la narrativa de la época. En el teatro breve, esta inversión de roles es posible porque es “el ámbito del carnaval, la subversión del orden cotidiano, favorecida o justificada por la presencia del gabacho [Jusepe] con el arca; el juego permitido dentro de los estrechos límites del mundinovo y de la mojiganga”. El hecho de ser la mojiganga un subgénero asociado con el carnaval, equivale al “teatro en libertad, satírico, en el que se da una suspensión del tiempo que permite una licencia absoluta y una inversión de la jerarquía corporal”, pues el mundinovo posibilita “el cuestionamiento de realidades aceptadas” (Plata 167).¹⁰⁰

⁹⁹ Y decimos “con frecuencia”, porque no siempre a la mujer que domina se la retrata en la época por medio de la inversión de roles. En la obra *Refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana* (1627), por ejemplo, se afirma: “Con mal anda la casa donde la rueca manda a la espada” (Correas 353). En este refrán no se da ese mundo al revés al que nos hemos referido: a la mujer que domina se la relaciona con la rueca que era un utensilio —recordemos— utilizado en el hilado, actividad considerada exclusivamente “femenina”.

¹⁰⁰ De hecho, para Bajtin —*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941)—, el carnaval “era el triunfo de una especie de liberación provisional de la verdad dominante y de abolición provisional de toda jerarquía, de toda regla, de todo tabú. Era la auténtica fiesta de la temporalidad, del devenir, de las renovaciones, se posicionaba hacia un acontecimiento que no se había realizado”. Mientras que la fiesta oficial se sirve de diferentes sistemas sígnicos, desde el vestido a la postura, para reafirmar y subrayar las distinciones jerárquicas, [...] las formas de comunicación del carnaval intentan subvertir el orden constitutivo, eliminar las jerarquías, establecer relaciones de igualdad” (Ponzio 178).

Por otra parte, un factor importante en lo que respecta a la escasa repercusión que tiene en la época el estereotipo literario de la esposa dominante es el hecho de que nos encontramos en una centuria donde impera y destaca la literatura misógina, piénsese, por ejemplo, en el poema de Quevedo “Inconvenientes de las mujeres” o en *El Criticón* de Gracián. Esta misoginia —tal y como señalamos en la Introducción— no era tan palpable ni antes ni después del siglo XVII; de ahí, quizás, el destacado número de ejemplos de esposas dominantes (o, en su defecto, de “mujeres bravas”) que, a excepción de la centuria dieciochesca, podemos encontrar antes y después del Seiscientos, tanto en el Medievo como en la centuria decimonónica. Si bien es cierto que el protagonismo del arquetipo de la esposa dominante es destacado en la literatura medieval y decimonónica, esto no quiere decir que en ambos siglos se profile de la misma forma, pues, evidentemente, se trata de contextos muy distintos. Como vimos en la Introducción, aunque la misoginia también está presente en la literatura medieval,¹⁰¹ esta es una literatura más laxa, más libre en la que las mujeres encuentran más resquicios por donde escapar a la censura y control masculinos, algo reflejado en el predominio de la ociosidad y sexualidad femeninas y en el escarnio del marido.

Al igual que en el Medievo, en los tres siglos que abarca nuestro estudio era el marido en quien residía la autoridad marital —principio fundamental que legitimaba su superioridad sobre la esposa— y “la generalidad de las mujeres” que, en el Seiscientos y Setecientos, “oponía[n] una resistencia a los hombres [...], no es razonable pensar que esa resistencia, en la mayoría de los casos, fuera frontal”. Se trataba más bien de “una oposición hecha de buenas y malas caras, de verdades a medias y de disimulo, de constancia. Es decir, que por mucho que se opusieran [...], cuando un marido o un padre decidieran algo inapelablemente ellas se tendrían que someter”. Lo cual obedece al “poder que los hombres ejercían sobre ellas”, un poder que —además de económico y psicológico— era social y cultural (Vigil 104).

Realidad que quizás influya en el hecho de que en la narrativa breve del Seiscientos solo encontremos mujeres de fuerte carácter, principalmente burladoras; esto es, mujeres casadas que ridiculizan a sus maridos. Ciertamente, la ideología misógina que “formó un cuerpo de ideas en contra de la mujer desde los principios del

¹⁰¹ Recordemos que uno de los temas predilectos era la educación y el sometimiento de la mujer rebelde que acaba acatando la autoridad del hombre. Prueba de ello, era *El mancebo que casó con una mujer brava*, ejemplo XXXV de *El Conde Lucanor* (don Juan Manuel, 1325-1335) donde la brava mujer acaba obedeciendo a su marido y sometiéndose a él.

cristianismo [...], se reforzó y complementó a partir del siglo XVI para preservar el honor”. Asimismo, tal y como afirma Grace Burbano Arias, el pensamiento en contra de la mujer fue aumentando en la sociedad barroca española como consecuencia de la Contrarreforma católica que “en su afán de arremeter contra todos los pensamientos reformistas, fue agresiva en la consecución de sus fines e intentó acercar a los hombres a Dios aterrándolos, inculcándoles un miedo profundo hacia todo lo que representaba pecado y, por consiguiente, camino al infierno” (Burbano 19). Y desde el nacimiento de Occidente “todas las mujeres, a excepción de la Virgen María, eran las hijas de Eva, malas por naturaleza y culpables por llevar la mancha y la provocación en el cuerpo”; imagen que se agudizó en la época barroca, por ser estas “la[s] depositaria[s] del tesoro más grande del hombre en el siglo XVII: el honor” (Burbano 17).

Término que se encuentra muy unido a la concepción que en la época se tenía del matrimonio. A este respecto —como vimos en la Introducción— casarse era, en el siglo XVII, el principal objetivo vital de las mujeres, pues el matrimonio suponía el paso de la tutela del padre a la del marido y, en este sentido, aparecía ante ellas como “un ingreso en la edad adulta y una forma de emancipación de la autoridad paterna”, aunque ello conllevara —evidentemente— la subordinación a la autoridad del marido. Para los padres, por su parte, era primordial que sus hijas se mantuvieran sin ninguna tacha de honra, habida cuenta de esto era lo que garantizaba el honor familiar; de darse esa tacha, ello repercutía especial y directamente en el honor de los hombres (padres y hermanos, principalmente, como depositarios y custodios de la virginidad femenina).¹⁰² El gran interés, pues, de los escritores de los siglos XVI y XVII en el honor, el cual “no es un simple tema literario, sino expresión de la inquietud española por el valor de [una] persona frente a otras personas, de la creencia constitutiva de su valor personal” (Castro 158).

Se entiende, por ello, que el tema del honor inunde la literatura del Seiscientos y que la mujer casada se materialice en dos diferentes arquetipos literarios: las perfectas casadas, mujeres sumisas, recatadas, sacrificadas y laboriosas que toman su modelo de

¹⁰² El afán que existía en la época porque la mujer encontrase marido es, pues, lógica: el matrimonio además de darle a ella honorabilidad, se la daba a su familia. De ahí que los moralistas opinaran que cuando una doncella llegaba a cierta edad lo que le apremiaba era casarse. Según afirma Juan de la Cerda en su *Libro intitulado vida política de todos los estados de mugeres en el qual se dan muy prouechosos y christianos documentos y auisos, para criarse y conseruarse deuidamente las mugeres en sus estados* (1599) “se consideraba que la niña lo era hasta los diez años aproximadamente” (Vigil 18), “y desde allí es llamada doncella hasta que [...] toma marido. Este nombre de doncella conuerda hasta los veinte años de edad, porque desde allí ya le cumple casarse” (Juan de la Cerda *apud* Vigil, 18).

La perfecta casada de Fray Luis de León (1583); y las imperfectas casadas. Entre estas últimas podemos hallar a mujeres subversivas y desobedientes. En *El juez de los divorcios*, de Cervantes (1615), por ejemplo, se trata el problemático matrimonio de la joven Mariana y el Vejete. Mariana demanda el divorcio, sosteniendo que su marido es repugnante y demasiado viejo, y que está cansada de ser su enfermera. Además ella es más joven y quiere un mozo guapo. Su marido, por su parte, demanda el divorcio, acusando a su mujer de que su maltrato es la causa sus enfermedades. Por sus palabras se observa a una mujer que se niega a seguir viviendo encerrada: “en una casa-cárcel bajo la custodia del hombre” (Chul, 115): “¡Malos años! ¡Bonica soy yo para estar encerrada! No sino llegaos à la niña, que es amiga de redes, de torbos, rejas y escuchas” (Cervantes 1875, 44).

En segundo lugar, entre las imperfectas casadas, también encontramos a las burladoras; este es el caso, por ejemplo, de Hipólita —*Los tres maridos burlados* (Tirso de Molina, 1624)— que responde al tipo de la “mal casada”, pues maltratada psicológicamente por su marido Santillana (un viejo celoso que no la deja salir), vive desconsolada y quejosa de sus impertinentes sospechas. De ahí que, junto a dos amigas (Polonia y Mari-Pérez) no dude en aceptar el reto que un vecino les propone para dilucidar quién se quedará con un diamante que las tres encuentran y se disputan: en un plazo de un mes deben hacer una burla a sus maridos, de forma que la más ingeniosa ganaría el diamante. Hipólita droga a su marido para, después, vestirlo de religioso y hacerle creer que es fraile y que, por tanto, ya no tiene ni mujer ni hacienda. Dicha burla consigue curar sus celos y cambiar, por ende, su conducta a partir de entonces.¹⁰³

En tercer lugar, entre las imperfectas casadas hallamos, indudablemente, a las adúlteras o a las que lo parecen, quienes a menudo darán pie a los dramas de honor. Piénsese, por ejemplo, en los dramas de Lope de Vega *El castigo sin venganza* (1631) o *La locura por la honra* (1610-12). En el primero de ellos Lope retrata la relación amorosa del conde Federico con Casandra, la joven esposa de su padre, y la respuesta de este cuando descubre el adulterio. El tema principal de esta pieza es el honor, que se manifiesta en el castigo que el Duque impone a los amantes. En la segunda obra la

¹⁰³ Según Ilaria Resta, “más que una programática intención de absoluta originalidad por lo que toca a la materia tratada”, Tirso de Molina parece tener una “voluntad de adecuarse a una retórica que marca la senda de los novelistas españoles en [la] época”, en tanto que *Los tres maridos burlados* proviene de una versión anterior del *novelliere* Orazio Celio Malespini, reescritura a su vez del cuento *La gara delle tre mogli* del Ciego de Ferrara (Resta 400).

venganza recae sobre la adúltera, pues la persona ofensora es de sangre real. De este modo, el marido mata a la mujer, pero no al amante por ser heredero del trono.

Además de en el teatro, también vamos a encontrar imperfectas casadas en la narrativa breve del Seiscientos. Prueba de ello es Leonora (*El celoso extremeño*, *Novelas ejemplares*, Cervantes, 1613) que a la edad de catorce años está casada con Filipo Carrizales (de setenta años). Se trata de una esposa sumisa y obediente que acata los dictámenes de su marido quien —extremadamente celoso— no le permite ver a ningún hombre ni que tampoco la vean a ella. No obstante, terminará por desobedecerlo al consentir la presencia de un hombre en su casa. Este es el falso músico Loaysa (mozo soltero) que la galantea y con el que termina engañando a Filipo.

Otro ejemplo de mujer adúltera lo encontramos en el entremés *El viejo celoso* de Cervantes (1615) donde se retrata un matrimonio, que no sólo “frustra la libertad de la mujer desde su origen, pues ella no tiene ninguna capacidad en la elección del marido —es un trato que concierta el padre o que viene determinado por la sociedad—, sino que además se convierte en una pesadilla para la mujer, ya que contraviene el orden natural de los sentimientos y de la libertad personal”. En *El viejo celoso*, Cañizares, de setenta años de edad, se casa con una niña (Lorenza), reconociendo que “no podría cumplir con los deberes del matrimonio” y que “no buscó una esposa sino una niña que pudiera honrarle en el momento de la muerte” (Chul 115-117).

Por otro lado, un ejemplo de mujer que parece adúltera y que no lo es lo hallamos en *El médico de su honra* de Calderón de la Barca (1641), donde se describe los tratos de doña Mencía, esposa de don Gutierre, y don Enrique de Trastámara, hermano de Pedro I de Castilla. A pesar de que doña Mencía no llega a cometer adulterio, don Gutierre advierte sus amoríos y, celoso de dichos tratos y de su honor, busca un cirujano que desangre a su esposa, supuestamente enferma.

La obsesiva preocupación por el honor en esta época es, posiblemente, un motivo que explique el retrato de mujeres en torno a estos dos estereotipos: las que, con su comportamiento, repercuten bien positiva o bien negativamente en el honor de los hombres. Estas últimas, esto es, las que redundan de manera negativa, van a ser las más numerosas debido a que la mayoría de los literatos del Seiscientos —tal y como afirma Patricia Fernández—, bebiendo del teatro coetáneo, o sea, de la “comedia nueva” de Lope de Vega, perfilaron sobre todo en sus obras la “figura del celoso, los tipos de maridos cornudos (reales e imaginarios) y de esposas más o menos casquivanas, los

idilios y triángulos amorosos [...] entre personajes que asiduamente padecen el abandono, la infidelidad o el adulterio, y la disputa y la fuga a espacios moralmente contrarreformistas, como son los monasterios y los conventos” (Fernández Melgarejo 66-67).

En este panorama el arquetipo literario de la esposa dominante apenas será perfilado; de hecho en la narrativa breve del Seiscientos tan solo encontraremos “destellos” del estereotipo. Ejemplo de ello es doña Estefanía de *El casamiento engañoso* (*Novelas ejemplares*, Cervantes, 1613), relato en el que se narra la historia del alférez Campuzano a modo de “cuento ejemplar”. Este cometerá “el pecado” de casarse con doña Estefanía de Caicedo, “no por amor, sino por codicia y lujuria”, descubriendo posteriormente que también su esposa “se ha casado con él por engaño”. Debido a su codicia y lujuria, Campuzano será castigado con la enfermedad que Estefanía le contagiará (la sífilis) (Williamson 188). Nuestra protagonista, en cambio, se va a casar por interés económico y por encontrar un sitio en la sociedad de su tiempo. No olvidemos que el matrimonio era para la sociedad española de la época el mejor medio para asegurar el porvenir de la mujer, y para doña Estefanía, que no ha heredado hacienda alguna al morir sus padres, es, sin duda, una necesidad apremiante. La muerte de sus padres y la falta de recursos, quizás, ha podido influir en que se convierta en una mujer de mala vida. Ya desde el siglo XVI, las mujeres “familiar y económicamente desarraigadas eran consideradas en cierta medida como las naturales candidatas a satisfacer los apetitos sexuales masculinos marginales al matrimonio”, siendo por ello “«carne de cañón» para la prostitución” (Atondo 66).¹⁰⁴ Evidentemente, debido a su condición de prostituta, el matrimonio —a diferencia de las mujeres decentes— no va a dar a doña Estefanía honorabilidad, pero sí le va a otorgar una identidad social, pues además de garantizar su bienestar económico, el casamiento con Campuzano pondría fin a la situación de desarraigo familiar en la que se halla. Recordemos que socialmente la fémina no tenía más posición que la familiar y era el hombre (primero el padre y

¹⁰⁴ De hecho, con motivo de la prostitución en la ciudad de México, se fijaron en la reglamentación emitida por la corona española en 1572 y 1575 “las condiciones que debían regir el funcionamiento de los burdeles públicos, prescribía entre otras cosas que las mujeres reclutadas para trabajar en ellos debían ser huérfanas o abandonadas por sus padres; con esta medida la corona manifestaba coherencia con respecto a los entonces valores dominantes, pues con la creación de burdeles públicos se pretendía la preservación del honor de las mujeres «honestas», es decir, de quienes dependían de un hombre, ya fuera el esposo o el padre, en tanto que las mujeres huérfanas o abandonadas, al no tener familia ni un honor que defender, se les daba la posibilidad de obtener su subsistencia con la venta de sus encantos” (Atondo 66).

después el marido) el que precisamente le otorgaba su lugar en la sociedad. De ahí, que lograr casarse sea el objetivo de nuestra protagonista.

La historia de nuestro cuento comienza el día en que Campuzano conoce a doña Estefanía; cuando se encuentra en la posada de la Solana —uno de los paradores más célebres de Valladolid— junto al capitán Pedro de Herrera y “entraron dos mujeres de gentil parecer con dos criadas” (Cervantes 2001, 524). Seguidamente descubriremos que doña Estefanía ejerce la prostitución, siendo sus clientes los soldados que paran en la posada. Su intención es la de seducir y enamorar para casarse con algún incauto, y así lo hará con el alférez Campuzano. Con este fin, se sienta en una silla junto a él, “derribado el manto hasta la barba, sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la rareza del manto” (Cervantes 2001, 524). Este recurso de cubrirse el rostro con un manto de poca densidad de tejido y, así, dejárselo entrever a los hombres, era característico de algunas mujeres que, en la época, pretendían seducir a los hombres; de hecho, es una táctica que, recordemos, también utiliza Lisis de Toledo —una de las solteras que analizamos en este primer capítulo—. Además de favorecer ciertas libertades femeninas en tanto que podía disimularse más el coqueteo, pasando más inadvertido, esta estratagema de taparse el rostro acrecentaba el deseo y la lujuria de los hombres. Y es que, efectivamente, tal y como afirma Jorge García López —en su edición crítica de la *Novela del casamiento engañoso*—, la conducta de doña Estefanía es la de una mujer “tapada que despierta la lascivia de los soldados con su actitud, tal como le pasa al alférez”, siendo en su tiempo “una de las formas de ejercer la prostitución” (García López 524).

Doña Estefanía se comportará como una gran seductora, utilizando su condición de prostituta para atraer a Campuzano. Primero reconociendo que es una prostituta: “Simplicidad sería si yo quisiere venderme a vuesa merced por santa. Pecadora he sido y aún ahora lo soy, pero no de manera que los vecinos me murmuren, ni los apartados me noten” (Cervantes 2001, 525). Y después, como hace con el resto de sus amantes, dando “libre entrada” a nuestro protagonista en su casa, “desembarazada”, sin que hubiese en ella “parientes fingidos” ni “amigos verdaderos” tan solo “servíala una moza más taimada que simple”.¹⁰⁵ Un vez en la intimidad de su hogar, nuestra protagonista

¹⁰⁵ El uso del adjetivo *taimado* es significativo, pues, considerando que por “taimado”, además de “bellaco astuto [...] y pronto en advertirlo todo” también se entiende “disimulado” (R.A.E., tomo VI) podría entenderse que la moza que sirve a doña Estefanía actúa (claro está, salvando las diferencias) de

es libre de desplegar todas sus artes de seducción porque aunque “no hermosa en extremo, [...] éralo de suerte que podía enamorar comunicada”; esto es, que podía “enamorar con el trato” (Cervantes 2001, 525). Trato que, —desde luego— teniendo en cuenta que lo que persigue es enamorar a fin de casarse, no será tan cercano como espera Campuzano:

Pasé con ella luengos y amorosos coloquios; blasoné, hendí, rajé, ofrecí, prometí y hice todas las demostraciones que pareció ser necesarias para hacerme bien querido con ella. Pero como ella estaba hecha a oír semejantes o mayores ofrecimientos y razones, parecía que les daba atento oído antes que crédito alguno. Finalmente, nuestra plática se pasó en flores cuatro días que continué en visitalla, sin que llegase a coger el fruto que deseaba (Cervantes 2001, 525).

El hecho de que nuestra protagonista no acceda a mantener relaciones sexuales con Campuzano puede obedecer a su propósito de casarse, ya que (como el recurso de cubrirse el rostro) así despertaría su lujuria. Ciertamente, la lujuria —como señalamos anteriormente— es una de las causas por la que Campuzano se casa con doña Estefanía. Otro motivo por el que nuestra protagonista desea incitar la lujuria en el alférez es su deseo de dominarlo, de seguir ejerciendo el poder sobre él, recordemos —a este respecto— que, precisamente, eso es lo que conseguía la mujer coqueta durante el juego amoroso al convertir en títeres a sus pretendientes. Para ello, además de alentar sus esperanzas de amor, despertaba e incitaba su lujuria: el modo de lograrlo era exhibirse ante ellos y no ofrecerles nunca una “satisfacción total”, no mantener nunca relaciones sexuales con ellos, utilizando así esa táctica de “darse sin darse”, de “ofrecerse y negarse”, de decir “sí y no” tan característica del arquetipo literario.

El miedo a ser abandonada no va a ser, pues, en el caso de Estefanía, motivo para no mantener relaciones sexuales con Campuzano, también debido, indudablemente, porque por su condición de prostituta no se va a comportar como lo hacían las mujeres de su época, quienes, evitando el sexo antes de la boda, evitaban también —con ello— el peligro de que sus pretendientes pudieran abandonarlas antes del casamiento.¹⁰⁶

forma similar a como ya lo hiciera Celestina con Areúsa, en tanto que ocultaría a los demás las relaciones que mantuviese nuestra protagonista con sus clientes.

¹⁰⁶ Tal y como se señala en el artículo “Los procesos por causa matrimonial ante el Tribunal Eclesiástico de Pamplona. Siglos XVI y XVII”, en la sociedad de los Siglos de Oro “se concebía el matrimonio como algo que era contraído en varios tiempos. El primero de esos tiempos es el de los Esponsales (también llamados matrimonio por palabras de futuro, *promesa matrimonial* o *palabra de matrimonio*)”. No obstante, esto no aseguraba que el matrimonio se llevara a cabo, es más, era común “el incumplimiento por uno de los dos componentes de la pareja de la palabra dada”, provocando así los “pleitos

Doña Estefanía no será una mujer engañada, pues, con la mira puesta en el matrimonio, va a actuar como una hábil manipuladora que hace del engaño y el fingimiento sus armas para conseguir su propósito. En primer lugar, mentirá a Campuzano respecto a la hacienda que afirma poseer: “el menaje de [su] casa, bien validos, dos mil y quinientos escudos, y éstos en cosas que, puestas en almoneda, lo que se tardare en ponellas se tardará en convertirse en dineros” (Cervantes 2001, 525). Pero ni su casa es suya (sino de su amiga doña Clementa Bueso), ni tampoco dispone de ese caudal económico. Así pues, nuestra dama, a quien la lujuria que despierta en Campuzano y, por tanto, el poder que tiene sobre él le parecen poco, pretende despertar también su avaricia. Finalidad que consigue, configurándose así como una gran farsante. El hecho de que doña Estefanía quiera aparentar lo que no es obedece, por otra parte, a la importancia de tener una buena dote en la época para casarse. Razón por la que nuestra protagonista, conocedora de que el alférez Campuzano, pese a ser tan solo un soldado, es un hombre que se encuentra en mejor situación económica que ella;¹⁰⁷ decida además de mentirle sobre los bienes que posee, retratarse ante él así:

Con esta hacienda busco marido a quien entregarme y a quien tener obediencia, a quien juntamente con la enmienda de mi vida le entregaré una increíble solicitud de regalarle y servirle, porque no tiene príncipe cocinero más goloso ni que mejor sepa dar el punto a los guisados que le sé dar yo cuando mostrando ser casera me quiero poner a ello. Ser mayordomo en casa, moza en la cocina y señora en la sala.¹⁰⁸ En efecto, sé mandar, y sé hacer que me obedezcan. No desperdicio nada y allego mucho; mi real no vale menos, sino mucho más, cuando se gasta por mi orden. La ropa blanca que tengo, que es mucha y

denominados de «promesa»”, siendo las mujeres las víctimas principales de este incumplimiento. Precisamente “tan sólo en un 14,8% de los casos [eran] hombres los demandantes en este tipo de procesos”, de lo que se deduce que “claramente la promesa matrimonial era usada como una forma de engañar, de estuprar a una mujer” (Campo 380-382). A este respecto, recordemos que Lamia (*Las dos hermanas*, Lugo y Davila) precisamente acusó falsamente ante la justicia a Fernando por haberle prometido casarse con ella y haberla engañado.

¹⁰⁷ Efectivamente dispone de “una hacienda, que no era tan poca que no valiese, con aquella cadena de oro que traía al cuello y con otras joyuelas que tenía en casa, y con deshacer[se] de algunas galas de soldado, más de dos mil ducados”. Además en la aldea de donde es natural y adonde, tiene “algunas raíces”; esto es, propiedades agrarias y casas, “hacienda tal, que sobrellevada con el dinero, vendiendo los frutos de su tiempo, [les] podía dar una vida alegre y descansada” (Cervantes 2001, 526-527).

¹⁰⁸ Aquí nuestra protagonista está aludiendo al refrán: “La dama en calle, grave y honesta; en la iglesia, devota y compuesta; en la casa, escoba discreta y hacendosa; en el estrado, señora [...] y será en todo hermosa” (Correas 171). De hecho, así lo recoge en su edición de 1927 de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* Francisco Rodríguez Marín. Se trata de uno de los refranes recogidos por el maestro Gonzalo de Correas en su obra *Refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana* (1627). El uso de este refrán hace pensar que Estefanía “[ha] leído o visto representar la anónima *Farsa del Matrimonio*” (Medina del Campo 1553), donde un fraile, enumerando las cualidades que debe tener la mujer casada, afirma que “«... ha de ser brava y benigna, / por su casa muy continua; / sea su pompa y su gala / ser muy señora en su sala, / muy esclava en la cocina...»” (Medina del Campo *apud* Rodríguez Marín, 24).

muy buena, no se sacó de tiendas ni lenceros: estos pulgares y los de mis criadas la hilaron; y si pudiera tejerse en casa, se tejiera. [...] Finalmente, quiero decir que yo busco marido que me ampare, me mande y me honre, y no galán que me sirva y me vitupere (Cervantes 2001, 526).

En este fragmento, podemos advertir cómo doña Estefanía se presenta ante Campuzano como una mujer dispuesta a dejar la soltería, y —por tanto— su vida casquivana, para convertirse en una casada obediente, cualidad que se consideraba esencial en la época, y más en su caso, pues por su condición de prostituta tiene que aparentar ser, más que cualquier mujer decente que pretendía casarse entonces, una fémica que se amoldará, de casada, al modelo de esposa vigente en su tiempo. En el matrimonio, “los hombres deb[ían] mandar y las mujeres obedecer”, modelo que era defendido por moralistas como Luis Vives, quienes se fundamentaban —además de en los mandatos bíblicos y en la forma en la que ellos entendían la propia naturaleza— en “criterios de funcionalidad”, pues la obediencia femenina era una “fórmula óptima para obtener la paz, la armonía y la felicidad conyugal” (Vigil 92-93).

Además afirma que llegará a ser una perfecta ama de casa, uno de los cometidos —junto con el de ser madre— que la mujer debe desempeñar en el matrimonio obligatoriamente, ya que es “como paga el salario que de derecho se debe” al marido (Fray Luis de León *apud* Vigil, 106) y el cual debe ocuparla “desde que se levanta, la primera de la familia, hasta que se acuesta, la última, sin que le sea permitido ni un rato de ocio”. Para Fray Luis de León “mientras el hombre trabaja fuera, la mujer asiste la casa” (Vigil 106, 105), lo que permite que ella “conservar y endure lo que el otro cogiere” (Fray Luis de León *apud* Vigil, 105). Máxima que, precisamente, se ajustaría a los planes del alférez, ya que —teniendo en cuenta que su deseo es el de trasladarse a su aldea natal para vivir de sus tierras— doña Estefanía tendría que desempeñar un trabajo más duro que el que haría en la urbe. Recordemos que la vida en el campo suponía para la mujer de la época sumar otras labores a las que llevaba a cabo una fémica en la ciudad, como las tareas agrícolas o el cuidado de animales.¹⁰⁹ De este modo, para doña Estefanía el matrimonio sería un “oficio, como el del mercader o soldado”, el cual consiste en “cuidar de la casa, trabajando en ella para el autoconsumo, ayudando a acrecentar la hacienda del marido” (Vigil 105). Justamente a ello alude cuando se

¹⁰⁹ Las tareas inherentes a la mujer, esto es, las que todas las fémicas tenían que llevar a cabo (tanto las que vivían en el campo como las que vivían en la urbe) eran cocinar, cuidar de los hijos menores, lavar y conservar la ropa y la vestimenta de la casa, coser, etc.

describe como una mujer para nada derrochadora que, incluso, se hace su propia ropa. A este respecto, nuestra protagonista aun sabiendo que por su condición de prostituta su situación no es comparable a las jóvenes casaderas de su tiempo, se quiere equiparar a sus coetáneas. De ahí que afirme ser una mujer hábil en la confección de prendas, actividad considerada “femenina”, no olvidemos que el hilado es una de actividades atribuidas a la mujer en el siglo XVII.

Tanto las que asisten al convento como para las que acuden a las escuelas femeninas elementales reciben, en la época, conocimientos relativos a las labores domésticas. En este sentido, “no corre[n] el riesgo de salir sabia[s]”, ya que solo se les ofrece “una experiencia limitada del saber, tanto debido al tiempo que se le consagra como al pobre programa de conocimientos propuesto”, el cual “conserva los mismos tres polos a lo largo de todo el Antiguo Régimen”. Además de “una religión teñida de moral” y “rudimentos de la «lectura-escritura-cálculo»”, en las clases del convento o de las escuelas elementales, las niñas debían adquirir la afición por el trabajo, que se fundamentaba en el arte de la confección (Sonnet 154, 156). Con ello se quería dar a las mujeres una educación que no “las permitiera desempeñar más oficios que el de casadas, así eran más dóciles y se aseguraba que la división sexista del trabajo se mantuviera” (Vigil 115).

La afición a la aguja, sin embargo, no se daba muy a menudo entre las casadas urbanas de las clases medias y altas, quienes —a diferencia de las pertenecientes a las clases bajas— podían disponer de sirvientas. Era práctica habitual que “se sacudieran sobre las criadas gran parte de la tareas correspondientes al «oficio indeseado»”. Esta ociosidad exasperaba a los moralistas, de ahí sus exhortaciones. Así, en lo que se refiere al “tema de la productividad [...] repetían insistentemente que la ociosidad [era] la enemiga mortal de la castidad, que la esposa deb[ía] estar siempre ocupada para librarse de los lazos del demonio” (Vigil 116). Sin embargo, para los maridos la ociosidad “no era un problema mientras las tareas imprescindibles se realizaran sin que ellos tuvieran que hacer algo”, pues lo primordial era que las esposas se ocupasen de “vigilar que las casas funcionaran” (Vigil 118).

Aunque nuestra protagonista se perfile como la perfecta ama de casa, por otro lado no llega a afirmar que ella, en su día a día, se ocupe personalmente siempre de las labores domésticas, utilizando —para ello— la expresión “cuando mostrando ser casera me quiero poner a ello”. En este sentido, el hecho de que afirme que sabe cocinar y tejer

su propia ropa no asegura que vaya a desempeñar las tareas del hogar una vez que se case. Estrategia que, por otra parte, adecuará a su supuesto estatus: ella que anteriormente afirmó tener una considerable hacienda y disponer de un abundante caudal económico, no ha de realizar las tareas del hogar. De ahí que, consciente de ello, destaque que tiene criada, la cual dirige supuestamente a la perfección gracias a sus dotes de mando. De esta forma, como dama pudiente que supuestamente es, no resulta extraño a ojos de Campuzano que nuestra protagonista se venda al mismo tiempo como perfecta ama de casa adinerada que acostumbra desembarazarse de —al menos— algunas tareas domésticas, no llevándolas a cabo ella misma sino sus criadas. Por otro lado, el querer mostrarse como una perfecta ama de casa evidencia la intención de la joven por mostrarse ante Campuzano como una mujer que velará por sus bienes. Algo que en el siglo XVII se atribuía al sexo femenino, en este sentido era generalizada la opinión de moralistas como Luis Vives, quien “adjudica íntegro [el trabajo doméstico] a las mujeres, defendiendo el patriarcado con ahínco”. Según Vives, “no hay cosa que más conserve y mejor guarde la hacienda, que la vista de la señora diligente [...]. Cree que la mujer ha de estar en casa vigilando a las criadas cuando hilan, cosen, lavan o bordan” (Vigil 108), porque “el ojo del amo engorda al caballo” (Luis Vives *apud* Vigil, 108). De hecho, es algo que vamos a ver en nuestra protagonista una vez que ya se ha celebrado su desposorio con Campuzano y se hallen viviendo en la casa que doña Estefanía afirma suya. Además de aparecer como una mujer obediente, se presenta como una esposa diligente a la hora de vigilar a las criadas y conseguir, con ello, que su casa funcione. Así lo manifiesta el mismo Campuzano, totalmente encantado con su dócil y atenta esposa quien, con la ayuda de su criada, está consagrada al “oficio de agradar y servir[le]” (Fray Luis de León 98):

bailábanme doña Estefanía y la moza el agua delante. Mi mozo, que hasta allí le había conocido perezoso y lerdo, se había vuelto un corzo. El rato que doña Estefanía faltaba de mi lado la habían de hallar en la cocina toda solícita en ordenar guisados que me despertasen el gusto y me avisasen el apetito. Mis camisas, cuellos y pañuelos eran un nuevo Aranjuez de flores, según olían, bañados en el agua de ángeles y de azahar que sobre ellos se derramaba (Cervantes 2001, 527-528).

Esta docilidad es un comportamiento evidentemente contrario al que manifiesta una esposa dominante prototípica. Recordemos, por ejemplo, cómo se retrataba el arquetipo en la Edad Media, en féminas que imponían su voluntad, mostrándose siempre aguerridas con sus cónyuges, sin ningún tipo de tapujos, disimulos o doblez.

Doña Estefanía, sin embargo, será una esposa servil y complaciente¹¹⁰ y una mujer de apariencias: su doblez no solo se va a hacer patente en lo que se refiere a la mentira sobre su situación económica, sino también en lo que concierne a dejar atrás su vida casquivana.¹¹¹ Algo que doña Estefanía va a incumplir, pues va a ser infiel a su marido con un mancebo que en el día del desposorio le presentó como primo suyo.¹¹²

El engaño sobre el primo, así como sobre sus bienes, es algo que Campuzano descubrirá cuando aparezca doña Clementa Bueso, amiga de su esposa y la verdadera señora de la casa donde ellos viven. Al ser descubierta, doña Estefanía recurrirá de nuevo a la mentira para hacer ver a su marido una realidad muy distinta de la que es: decirle que su amiga, pretendiendo casarse con don Lope —el hombre que venía con ella—, le había dicho a este que aquella casa era suya y, así, hacerle ver que disponía de una considerable dote. Esta mentira sobre la dote es, precisamente, la que hemos visto en doña Estefanía. Argumento que, además, ella considera totalmente legítimo y justificado: “No se le tendrá a mal a ella, ni a otra mujer alguna, de que procure buscar marido honrado, aunque sea por medio de cualquier embuste” (Cervantes 2001, 530). Esto es, ella misma se disculpa, dando la razón de su casamiento.

La mentira para encubrir, supuestamente, a doña Clementa Bueso es algo a lo que el alférez va a prestarse, pues va a creer la farsa de su mujer. Así abandonaron seis días su casa y “en todos ellos no se pasó hora que tuvi[eran] pendencia, diciéndole [Campuzano] la necedad que había hecho en haber dejado su casa y su hacienda” (Cervantes 2001, 530). En esta conversación, observamos cómo es el alférez quien transige con la decisión de su mujer, siendo ella la que termina imponiendo su voluntad. Él un marido comedido y superado por el carácter y la determinación de su mujer, incapaz de hacer valer su opinión y, por tanto, carente de autoridad marital —potestad exclusiva del hombre en la época—. En este sentido, podemos advertir que doña Estefanía, en cierto modo, domina psicológicamente a Campuzano, no obstante todavía

¹¹⁰ Algo que va a demostrar tanto en lo que respecta a las labores domésticas, como en lo que respecta al cuidado de su marido, a quien agasaja con todo tipo de comodidades y lujos. Para ello doña Estefanía va a derrochar los cuatrocientos reales que él le entregó para los gastos de la casa, así vemos a Campuzano “espaciando[se] en casa como el yerno ruin en la del suegro rico. Pis[aba] ricas alhombros, ahaj[aba] sábanas de Holanda, alumbr[ábase] con cadaleros de plata; almorzaba en la cama, levantábase[se] a las once, comía a las doce y a las dos seesteaba en el estrado” (Cervantes 2001, 527).

¹¹¹ Promesa que, antes de casarse, había hecho a Campuzano: “Si vuesa merced gustare de aceptar la prenda que se le ofrece, aquí estoy moliente y corriente, sujeta a todo aquello que vuesa merced ordenare, sin andar en venta” (Cervantes 2001, 526).

¹¹² Se trata de su amante, el cual “se ofreci[ó] por pariente con palabras de mucho comedimiento, como lo habían sido todas las que hasta entonces [doña Estefanía] había dado, con intención tan torcida y traidora” (Cervantes 2001, 527)

está muy lejos de ser digna representante del arquetipo literario de la esposa dominante, pues se trata más bien de un dominio momentáneo, del que no siempre es consciente Campuzano.

Ciertamente, doña Estefanía no se muestra siempre enérgica y tajante para imponerse a su marido, la mayoría de las veces hábilmente hace uso de la mentira para ello. Como, por ejemplo, cuando encandila al alférez con buenas palabras, aludiendo a una razón de peso (la amistad con doña Clementa Bueso) que la obliga a dejar su casa. A este respecto, doña Estefanía estaría poniendo en práctica —como señalamos en la Introducción— la tácticas de algunas mujeres de su tiempo: llevar a cabo una resistencia no directa caracterizada por el disimulo, ya que sabían que, por mucho que se resistiesen, cuando un marido decidía algo, inevitablemente tenían que transigir.

Esta sutil resistencia de nuestra protagonista no la va a poder ejercer durante mucho tiempo, esto es, va a ser temporal, pues debido al temor a las represalias tras verse descubierta, doña Estefanía no tendrá más remedio que huir, llevándose consigo a su amante y las joyas de Campuzano. Sabe que este conoce ya el engaño sobre su dote y su infidelidad ¹¹³ y que, por tanto puede querer vengarse de ella; de hecho el alférez se decide a “tomar [su] capa y espada y salir a buscar a doña Estefanía con presupuesto de hacer en ella un ejemplar castigo” (Cervantes 2001, 531). No obstante, finalmente, no llevará a término la venganza de muerte, el motivo se debe a que, como él mismo explica a un viejo amigo: “No quise buscarla, por no hallar el mal que me faltaba”.¹¹⁴ Mudé posada, y mudé el pelo dentro de pocos días; porque comenzaron a pelárseme las cejas y las pestañas, y poco a poco me dejaron los cabellos, y antes de edad me hice calvo, dándome una enfermedad que llaman lupicia, y por otro nombre más claro, la pelarela” (Cervantes 2001, 534).¹¹⁵

En este fragmento advertimos —sin duda— la pasividad de nuestro protagonista, quien no se plantea actuar como lo harían sus coetáneos, llevando a cabo la venganza de honor. La razón quizás sea el miedo a morir, pues, considerando un hipotético duelo con el amante de su mujer, ese sería probablemente el desenlace que lo espera. De hecho,

¹¹³ Engaño que el alférez descubre por mediación de doña Clementa Bueso, quien le desvela que ella es la verdadera señora de la casa y que doña Estefanía ni “casa, ni hacienda, ni otro vestido del que tr[áa] puesto” (Cervantes 2001, 531).

¹¹⁴ Aquí, probablemente se esté haciendo referencia al refrán recogido por Gonzalo de Correas en su obra *Refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana* (1627): “La injuria, más segura es olvidarla que vengarla. (Porque muchas veces acontece que buscando ocasión para se vengar, se acaba un hombre de perder)” (Correas 167).

¹¹⁵ Aquí Campuzano con “lupicia” y “palarela” se está refiriendo a lo mismo: la caída del pelo.

entre las acepciones que da el *Diccionario de Autoridades* para el término “perderse” señala la de “exponerse a riesgo de la vida en alguna riña, desafío o empeño, especialmente en punto de honra” (R.A.E., tomo V). Riesgo que es evidente en Campuzano si consideramos la posibilidad de que se puede tratar de un hombre debilitado en tanto que la caída del pelo puede ser causa de la sífilis que su mujer le ha contagiado. De modo que si Campuzano, a raíz de la burla pública de su esposa (al huir con su amante y no vengar él su honor), ya se encontraba estigmatizado, ahora la visibilidad de su enfermedad hará que dicha estigmatización sea aun mayor en tanto que probablemente ninguna mujer “decente” querrá contraer matrimonio con él, pues evidentemente un hombre con esta enfermedad venérea no es, precisamente, el candidato “soñado” de una mujer para casarse, quien —recordemos— ambicionaba un matrimonio que pudiera darle honorabilidad.

La sífilis era una enfermedad considerada “nueva” en el siglo XVI, no es hasta el siglo XVIII cuando se convierte en “una enfermedad «secreta», como la llama Sheldom Watts [...], debido a la vergüenza que provocaba padecerla”. En este sentido, en el siglo XVII no se solía ocultar, a pesar de que se podía, dado que “en el transcurso del siglo XVI sus manifestaciones perdieron casi todo su carácter agudo y espectacular” (Sánchez y Gretchen 191).¹¹⁶ Algo que, sin embargo, no puede hacer Campuzano aunque así lo quisiese, ya que sus síntomas son demasiado evidentes en él: “un soldado que por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. Iba haciendo pinitos y dando traspiés, como convaleciente” (Cervantes 2001, 521-522).

A la vergüenza que pudiera provocarle a Campuzano padecer esta enfermedad, se va a unir el estigma social que suponía en la época ser considerado un hombre sin autoridad en su casa. La prueba más evidente de ello era el adulterio de la mujer, pues “un cornudo no solo era alguien cuya virilidad había quedado cuestionada por su incapacidad para «mantener» su propiedad adecuadamente (es decir, sexualmente satisfecha a su mujer), sino que también era incapaz de regir su propia casa” (Matthews

¹¹⁶ Una vez fueron “«contaminadas» Europa y sus colonias en América, principalmente la Nueva España, (es decir, hacia el último cuarto del siglo XVI), la gravedad de la sífilis venérea comenzó a cambiar, aunque no desapareció: las fiebres fueron menos intensas; las úlceras, menos frecuentes; los dolores nocturnos, más tolerables, y cada vez menos gente parecía morir por la enfermedad” (Sánchez y Gretchen 191).

105). Algo que causa pesadumbre a Campuzano: “ella se podrá deshacer de mis cadenas y yo no de la falsía de su testimonio” (Cervantes 2001, 533), esto es, de la vergüenza social y el deshonor que su engaño le ha ocasionado.

El hecho de que se afirme que doña Estefanía con su huida “podrá” deshacer las cadenas que le unen a su marido, nos indica que ha sido motivada por la necesidad (por el devenir de las circunstancias): se produce tras descubrir Campuzano su engaño, lo que hace que huya de su casa y lo abandone. Su huida, pues, no responde a un deseo por ser una mujer con libertad de movimientos, lo que la diferencia de doña Estefanía de Alicia (*Los cuentos de Canterbury*, Chaucer), quien —recordemos— proclamaba ante su celoso marido su derecho a ser una mujer con libertad de movimientos dadas las sospechas y la vigilancia de aquel, no sometándose así a su control. Además, pese a que doña Estefanía consigue imponer su voluntad, lo hace frecuentemente de una manera encubierta, y en la convivencia con Campuzano, a diferencia de Alicia, el comportamiento de ama de casa apacible y su actitud de esposa dócil, hacen que no observemos en ella a una mujer que manifiesta ante su marido su “manera de estar en el mundo” y, mucho menos, su oposición al convencionalismo social de la autoridad marital que imperaba en la sociedad de su tiempo. De ahí que en nuestra protagonista, como señalamos, no se observe a una mujer que se adecue plenamente al arquetipo literario de la esposa dominante.

Algo que igualmente no veremos en nuestra siguiente protagonista, Mari-Pérez, quien a causa de su codicia burlará a su marido, Diego de Morales.¹¹⁷ Se trata de una de las esposas de *Los tres maridos burlados*, novela inserta en la obra miscelánea *los Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina (1624). En ella se cuenta la burla que tres amigas madrileñas de clase media hacen a sus maridos, a causa del anillo de diamantes que encuentran y que se disputan. Para resolver el conflicto solicitan la ayuda a un vecino que les propone un reto: en un plazo de un mes y medio, hacerle una burla a sus maridos y “a la que en ella se mostrase más ingeniosa”, le entregaría el diamante (Tirso de Molina 460).

¹¹⁷ El vicio de la codicia se le ha atribuido a las mujeres desde siempre. En los siglos XVI y XVII, principalmente, debido a la “pasión por el lujo y por el ser regaladas”, que se acentuó con la práctica del amor cortés, ideología —recordemos— que marcó las relaciones amorosas entre hombres y mujeres. En ellas el coqueteo, las atenciones de la mujer eran manifiestas, las cuales “exigía que su cortejador pagase celosamente” (Castilla 156-157) por medio de regalos u obsequios, lo que podría haber despertado en el común de las mujeres la avaricia, condición “consustancial” a su género. A este respecto, se podría entender que también en Mari-Pérez, al observar este comportamiento, se “despertara” el vicio de la avaricia.

La burla de Mari-Pérez consistirá en echar al suyo de casa y hacerle creer que se ha vuelto loco. Para llevar a cabo esta burla, Mari-Pérez hará creer a su marido, con ayuda de su sobrina Brígida —quien vivía con ellos—, que ha enfermado del estómago (“mal de madre”) a causa de “una ensalada que había cenado, cuyo vinagre recio, y una rebanada de queso, [...] la habían puesto en el último peligro de la vida”. Así, en plena noche, comienza a dar voces y a quejarse a gritos de tal modo que obliga al desvelado Morales “a que se levantara, harto contra su voluntad” para ir “a llamar a la comadre Castejona, que sab[ía] de su complexión, y ella sola p[odía] aplicar[se] con qué [se le] alivie ese mal rabioso” (Tirso de Molina 472). Algo que la astuta Mari-Pérez conseguirá al manipular psicológicamente a su marido, quien —en un principio— se resiste:

—¡Mujer mía! (respondió el afligido esposo) la Castejona ha ido a vivir junto a la puerta de Fuencarral. Nosotros estamos en Lavapiés; la noche es de invierno y, si no mienten las goteras, o llueve o nieva. Aunque yo vaya con todas estas incomodidades, ¿cómo sabemos que se querrá levantar? La otra vez que os apretó ese achaque, me cuerdo yo que fue con dos onzas de esmeralda, caliente, en la cáscara de media naranja, y puesta en la boca del estómago. Yo iré a la botica por ella. ¡Por amor de Dios que os soseguéis, y no me consintáis hacer tan larga distancia, pues ha de ser inútil, y yo tengo de volver con otro mal de madre, peor que el vuestro (Tirso de Molina 473).

Ante esta réplica de su marido, nuestra protagonista recurrirá a la estratagema de hacerlo sentir culpable, y también a la amenaza: “Ya yo sé que deseáis vos renovar matrimonio, y que a cada grito que doy, dais vos una cabriola en el corazón [...]. Volved a acostaros, sosegad y dormid; que, si yo me muriese, declarado dej[o] que me distes solimán en la ensalada de anoche”.¹¹⁸ Incluso le llega a decir que el mal que padece no es “mal de madre, sino mal de marido”. Morales, a pesar de su enojo —el cual no manifiesta a su mujer— y temiendo que, si ella muere, lo culpen a él, “hubo de apaciguarla con caricias y amores, y encender una linterna bien necesaria para la oscuridad y lodos, poniéndose unas botas, capa aguadera, la capilla sobre el sombrero, y salir en busca de la comadre Castejona” (Tirso de Molina 473- 474). De este modo, advertimos cómo Morales, después de una dura jornada laboral,¹¹⁹ tiene que hacer frente a la pesada vida que supone estar casado con Mari-Pérez quien no se comporta,

¹¹⁸ El solimán es un sublimado corrosivo, “cloruro mercúrico, que se caracteriza por ser muy venenoso y se usa en medicina como desinfectante” (R.A.E.).

¹¹⁹ Nuestro protagonista es “un pintor de nombre que, en fe del crédito de sus pinceles, trabajaba, más había de un mes, en el retablo de un monasterio de los más insignes de aquella Corte, sin permitirle sus tareas más tiempo para su casa” (Tirso de Molina 457).

precisamente, como la perfecta casada de Fray Luis de León, la cual debe ser como “refrigerio”, esto es, alivio, consuelo para su esposo:

el oficio natural de la mujer y el fin para que Dios la crió, es para que fuese ayudadora del marido, y no su calamidad y desventura, ayudadora y no destructora. Para que le aliviase de los trabajos que trae consigo la vida casada, y no para que añadiese nuevas cargas. [...] Y, finalmente, no las crió Dios para que fuesen rocas donde quebrasen los maridos [...], sino puertos deseados y seguros en que, viniendo a sus casas, reposasen y se rehiciesen de las tormentas de negocios pesadísimos que corren fuera de ellas (Fray Luis de León 97).

Justamente, como señala el escritor renacentista al referirse a la mujer antagónica a la perfecta casada, nuestra insufrible e inhumana esposa va ser una “calamidad” y una “roca” para Morales, pues el medio para llevar a cabo su burla es hacerlo ir en plena noche y, lloviendo, a casa de su comadre —poniendo en peligro, por tanto, su salud (de hecho, regresará acatarrado)—. Cuando regrese, lo hará creer que se ha vuelto loco. Y es que, “en viendo fuera de casa a su buscón marido, llamó a su hermano [...], y en un instante quitaron la puerta antigua de la calle y pusieron la nueva [...]”. Encima de ella, clavaron una tabla que decía: “*Casa de posadas*”. Después, trajo a unos amigos que vivían cerca de allí, “con sus mujeres, dos mastines, gruñidores, guitarras y castañetas [...], celebrando con bailes y borracheras el naufragio del pobre buscacomadres que, sin hallar la Castejona, no hizo más de de importunar aldabas y despertar vecinos” (Tirso de Molina 475). De tal modo que cuando Morales, de regreso y desconcertado al no conocer su puerta, quiso entrar, no pudo. Al llamar, un mozo desde la ventana le dijo: “Ha más de seis años que esta casa es hospedería de las más conocidas de cuantos forasteros vienen a Madrid, su dueño Pedro Carrasco, su mujer Mari-Molino” (Tirso de Molina 477-478).

El hecho de echar a Morales de su propia casa es, sin duda, muy significativo en tanto que este es precisamente un comportamiento característico de la “mujer brava”, de la mujer que muestra, durante el matrimonio, desavenencias con su marido y que, por tanto, no se somete a la autoridad marital que representa el hombre en la época. Gonzalo de Correas, en su obra *Refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana* (1627), se refiere precisamente a la “mujer brava” de la siguiente forma: “El humo, y la gotera, y la mujer brava, echan al hombre de su casa” (Correas 109). Se trata de una forma jocosa de expresar la autoridad de la “mujer brava” sobre su marido, así como el grado de sumisión de este. Apocamiento que demuestra nuestro

incrédulo protagonista al decidir ir a casa de su amigo Santillana —esposo de Hipólita— quien a diferencia de su mujer desconoce la burla de Mari-Pérez.¹²⁰ A la mañana siguiente, ambos lo acompañan hasta su casa, hallándola ya con su puerta antigua y sin tabla; hecho que ocasiona que Santillana no crea a Morales pese a perjurarse este que es “verdad cuanto le había referido” (Tirso de Molina 479).

Su desconcierto se convertirá en aflicción cuando vea a su brava esposa, quien descargará todo su supuesto malestar sobre él porque, dejándola moribunda a las doce de la noche, volvió a las ocho de la mañana sin su comadre y contando lo que le había ocurrido con el asunto de la puerta. E incluso habla de ir a ver al Vicario para pedir el divorcio, aludiendo a que fue él quien deseaba verla muerta y, así, quedarse con su dote y hacienda. Divorcio que sería totalmente una utopía en la época, ya que aún no estaba legalizado, de hecho, cuando se hablaba de divorcio se utilizaba como sinónimo de separación.

El uso del término *separación por divorcio* aparece también en *El pícaro amante* (*Novelas amorosas*, José Camerino, 1624): “el divorcio (cuya facilidad en esta nuestra España no sé si lamente o deje el remedio a quien le toca, mientras no alcanzo la causa y veo los daños)” (Camerino 106). Y es que, si bien “la disolución del matrimonio era, en teoría, imposible por otro mecanismo fuera del fallecimiento de alguno de los casados [...], se regul[ó] la nulidad matrimonial (se conced[ía] cuando no se ha[bía] recibido con efecto la unión sacramental) y el divorcio o separación”. De este modo, “la única solución legal para poner fin a una convivencia no deseada era [...] la solicitud ante el tribunal competente de la declaración del *divortium* o separación”, que suponía poco más que “el derecho a poner fin a la cohabitación marital, teniendo presente que el simple deseo o la voluntad del interesado no se consideraba un motivo suficiente por parte de la Justicia para aceptar el divorcio” (Ruiz y Macías 1006). Junto a la nulidad eran

las dos únicas maneras de disolver un matrimonio que podríamos denominar «legales», ya que la iglesia católica no admitía otras posibilidades. La diferencia entre ambos términos estriba en que la nulidad servía para dirimir la existencia o no de un verdadero matrimonio y por tanto era promovida en aquellos casos en los que había alguna duda sobre la forma en que fue contraído o en aquellos en los que por alguna circunstancia no había sido plenamente realizado; por el contrario, en los casos de separación la existencia del matrimonio [era] incuestionable, por lo que estos pleitos respond[ían] simplemente al

¹²⁰ Esta obra la protagonizan los matrimonios constituidos por Lucas Moreno y Polonia, Morales y Mari Pérez, y el celoso Santillana e Hipólita.

deseo de terminar con el mismo. La concesión de la nulidad suponía que el contrato celebrado fue[se] nulo desde el principio, por lo que las partes implicadas eran libres para poder intentar una nueva unión, mientras que la indisolubilidad del vínculo matrimonial declarada por la doctrina tridentina hacía que, en el caso de la «Separación», únicamente se permiti[era] que ésta se hiciera de lecho, mesa, habitación y bienes, pero que no fuera posible contraer un nuevo matrimonio” (Campo 382).

De modo que podemos pensar que a lo que se está refiriendo en realidad Mari-Pérez —teniendo en cuenta el reproche a su marido— es a la separación. Afirmación que hará que Morales se muestre como un hombre sin carácter, pues temeroso y afligido, no intentará convencer a su mujer para que reconsidere lo dicho:

—¡Hágaos muy bien provecho, esposa mía! (respondió él). ¡Y no permitáis que me entre el mal a mí, dándome tras de una noche tan penosa un día tan pendenciero! ¡Juro a todo lo que puedo jurar, que cuanto os he contado me sucedió! En esta casa debe haber duendes. Con venderla o alquilarla, pasándonos a otra, se remediará todo (Tirso de Molina 480).

De tal modo, que “hízose así, quedando en ojeriza con los duendes el encantado pintor, y su mujer con esperanza de que premiase su burla el diamante pretendido” (Tirso de Molina 480). Finalmente la pareja no se mudará, ya que bien sabe Mari-Pérez que se trate de una mentira; y de este modo, la burla de nuestra protagonista nos ha permitido observar a una mujer de fuerte carácter en contrapartida con la debilidad que finalmente acaba mostrando Diego de Morales, retratándose como un hombre temeroso que desea mudarse por miedo a los supuestos “duendes”.¹²¹ Además de mostrarse superior psicológicamente, el hecho de chantajear a Morales con poner fin a su matrimonio también atentaría contra el modelo de esposa de la época y —por tanto— contra el sistema de valores y la ideología imperante. No obstante, hay que matizar que dicha amenaza no se hará realidad, con ella tan solo pretende hacer su burla aún mayor —más “ingeniosa”, según el conde— y, así, ganar el diamante.

Ni esta burla que hace Mari-Pérez, ni la huida y el robo de doña Estefanía a su marido en *El casamiento engañoso* (*Novelas ejemplares*, Cervantes, 1613) evidencian que estemos, como ya hemos señalado, ante dos consolidados ejemplos del arquetipo literario de la esposa dominante. En primer lugar, doña Estefanía, a pesar de manipular a su marido, no conseguirá hacerse con la autoridad marital y dominarlo de una forma

¹²¹ Antonio de Zamora tiene una comedia de temática similar titulada *Duendes son alcahuetes, y el Espíritu Foletto*, estrenada en 1709. Hizo una nueva versión titulada *Comedia nueva, segunda parte, Duendes son alcahuetes, alias El foletto*, de 1719. Con ella inaugura un nuevo género llamado a tener una notable presencia escénica en el siglo XVIII, la comedia de magia” (Doménech 279).

palpable o fehaciente. El “control” que va a ejercer sobre él será momentáneo y no siempre su marido será consciente de ello, al utilizar el fingimiento y el engaño. Asimismo a Mari-Pérez también la caracteriza el carácter autoritario que fugazmente muestra ante su marido, fugacidad que solo le permitirá dominarlo durante un breve lapso de tiempo. Por otro lado, en ambas solo vemos un autoritarismo que queda patente en el poder psicológico que ejercen sobre sus maridos. Ni doña Estefanía ni Mari-Pérez van a anular abiertamente la voluntad de sus cónyuges, actuando así — recordemos— como la mayoría de las mujeres de la época, quienes no muestran una resistencia frontal a los hombres. A este respecto, el hecho de tener que utilizar la mentira, el chantaje o la amenaza para persuadir a sus maridos, en lugar de someter, de oponerse frontalmente a ellos, les impide a nuestras dos protagonistas manifestarse como *pater familias*. Esta necesidad de persuadir a sus cónyuges, quienes (convencidos de todo cuanto ellas les decían) se convierten en títeres, simples marionetas en sus manos al creer ciertas las más inverosímiles y truculentas mentiras, es muy significativa. Pues, al fin y al cabo, es un recurso que una verdadera esposa dominante no necesita: la fiereza y el carácter aguerrido que manifiesta ante su marido hace que este no manifieste reparos y acate los deseos de su mujer.

Algo que sí vimos en el arquetipo literario de la esposa dominante del Medievo, concretamente en Alicia (*Los cuentos de Canterbury*, Chaucer). A este respecto, mientras que en el Medievo sí encontramos a una esposa que avasalla a su marido, en la literatura del siglo XVII solo encontramos una esposa que manifiesta, esporádicamente, un fuerte carácter. La intención principal de nuestras protagonistas no es la de avasallar, pues es el deseo de casarse y la codicia son los motivos que las mueven a burlarse y a ridiculizar a sus maridos, a quienes convierten, por ello, en pusilánimes. Asimismo, no podrán prevaler o erigirse superiores a sus cónyuges en el tiempo, pese al poder y control psicológico que ejercen sobre ellos, pues, estos, con el transcurso del tiempo, cuando se percaten de las burlas de sus esposas, se manifestarán en contra de ellas, haciendo visible su enfado y malestar, por lo que nuestras protagonistas perderán así el control y la hegemonía que ostentaban. En este sentido, el autoritarismo que manifiestan será momentáneo. De ahí que, pese a observarse en doña Estefanía y en Mari Pérez, como hemos visto, características o rasgos del arquetipo literario de la esposa dominante, no se amolden completamente a dicho tópico, el cual tampoco veremos plenamente retratado en las protagonistas de la centuria siguiente.

1.4 El arquetipo de la soltera coqueta en la narrativa breve del siglo XVIII

La coquetería —como señalamos en la Introducción— ha estado ligada a la mujer en la cultura Occidental desde tiempos inmemoriales, y en la centuria dieciochesca, cuando el *Diccionario de Autoridades* recoge el término “coqueta”, la vanidad, el afán de exhibirse públicamente va a estar muy presente en la vida de muchas féminas de la sociedad de entonces, cuando los nuevos hábitos de sociabilidad (salones, cafés, tertulias, etc.) traen consigo un mayor acercamiento entre hombres y mujeres. De ahí que muchos moralistas del tiempo vieran la coquetería como una perdición para las doncellas, quienes se vanagloriaban de ser idolatradas y galanteadas por el sexo masculino. Así, las jóvenes se consideran en la época “objeto de tentación y, por tanto, un peligro desde su adolescencia” porque es el momento en que empiezan a recibir visitas y a mostrarse en los lugares de ocio, el tiempo de

aquellas engañosas adoraciones con que el universo entero parece postrado a sus pies [...], cuando sentidos inocentes que aun no pueden tocar más que la falsa apariencia de las cosas reciben con ansia ese humo envenenado que les causa luego síntomas de muerte, la vanidad de sus pensamientos, la libertad de sus palabras, la inmodestia de sus vestidos, la sensualidad de sus afectos, el desarreglo de todas sus acciones (Bencomo *apud* Hernández González, 323).

La mujer, en este sentido, es para los moralistas un “ser vedado que invita a la seducción. Desde la atalaya de su pasividad, su hermosura atrae al hombre y la hace corruptible en su idolatría, culto que solo es espejismo pasajero que la conduce a la pérdida de su virtud, y en consecuencia, a su desprecio” (Hernández González 323).

La mujer que se vanagloria de su belleza ante los hombres estará muy presente en el teatro de la época, donde veremos el estereotipo literario de la soltera coqueta materializado frecuentemente en la joven caprichosa y frívola que se muestra desenfada con los hombres, síntoma de la libertad de costumbres que trajo consigo el siglo XVIII. Esta libertad de costumbres es, precisamente, defendida por don Gonzalo, el padre de Pepita —*La señorita malcriada*, Tomás Iriarte, 1788—, ante el consejo de don Gonzalo (el mayordomo de su casa de campo) de que vele por el recato de su hija:

Mirad, no estáis en los puntos
de crianza cortesana.
En las aldeas las mozas
recogidas y aplicadas
las que más bajan los ojos,
son las que más bien se casan.
Acá va por regla.
En no habiendo buena labia,
desparpajo, garabato,
compostura un poco extraña,
no bailando unas boleras,
no cantando una tirana
con su ¡Ay! Y no frecuentando
las concurrencias de fama
para darse a conocer,
perdidas.
No pasa una alma (Iriarte 354).

Ciertamente, Pepita, doncella adinerada y huérfana de madre, es una joven “alegre / de cascos y algo atronada” a quien siempre acompaña doña Ambrosia, señora que sirve de “grande alivio” a don Gonzalo, pues según él, “aunque moza, es una dama / de juicio y talento, / viuda y de muchas circunstancias”. Se trata de una mujer que, al “no esta[r] muy acomodada / desde que la faltó el marido”, desea casarse con don Gonzalo, quien le aseguraría una buena posición social. De ahí que no dude en utilizar el sexo como medio para atraerlo; así estuvo durante “cuatro años de frecuencia / continua en [su] casa”, siendo su “cordial y estrecha / unión, que a nadie se oculta[ba]”, la causa de su difamación. De hecho doña Ambrosia llega a afirmar: “Ya mi opinión anda en lenguas / de las gentes. Los que más / nos favorecen sospechan / que estamos secretamente / desposados. Otros siembran / voces más perjudiciales / a mi notoria decencia” (Iriarte 477). Así, don Gonzalo que cree delegar la vigilancia de su hija en una lozana viuda y juiciosa, la va a encomendar a una fémica que le dará consejos contrarios al ideal de mujer defendido en la época: “Gobernar a los hombres / es arte de

mucha tecla, / [...] todos tienen sus flaquezas / [...] Descubrir a cada uno / la suya y darle por ella, / ése, amiga, es el secreto, / ésa es la llave maestra” (Iriarte 457).¹²² En una sociedad donde, a diferencia de a la viuda adinerada —la cual tenía más libertad de movimientos y cuya reputación estaba en gran medida por encima de los ataques—, se miraba mal a la viuda joven de escasos recursos económicos que no se recluía en el ámbito doméstico.¹²³ Los consejos de doña Ambrosia hacen, evidentemente, que no sea una persona idónea para encargarse de Pepita. La joven necesita a su lado una persona que coarte los deseos y desenfrenos propios de su edad, ya que —tal y como aparece en la novela *El desengaño amando, y premio de la virtud*, María de Zayas, 1637— la juventud es peligrosa para una mujer por estar entonces la “belleza, la vanidad y locura aconsejadas con la voluntad, causa para que no escuchando a la razón ni al entendimiento se dexen cautivar de deseos livianos” (Zayas 1973e, 201). Deseos que parece alentar don Gonzalo cuando anima a su hija en sus diversiones y salidas: “Que Pepita se divierta / cuanto la diera la gana; / que baile, que represente, / que juegue, que entre y que salga; / que aprenda trato de mundo / en una tertulia diaria, / y se porte como todas / las que en Madrid hacen raya” (Iriarte 343, 352).

Tras pasar por diversas peripecias, Pepita, quien no se casa pese a tener un considerable número de pretendientes, finalmente es recluida en un convento. Castigo que, lógicamente, se adecua al fin moralizador que se persigue con esta comedia y que va a ser —al igual que ocurría en el Seiscientos— predominante en la literatura de la época. Es más, el acabar sus días en un convento es el final que le predice Tío Pedro (el mayordomo de la casa de campo de don Gonzalo), recordando a una anciana de su pueblo quien, debido al desenfado con los hombres durante su juventud, “hoy está llena

¹²² Nada tiene que ver, por tanto, con doña Ambrosia la imagen de mujer juiciosa que de ella da don Gonzalo. Se trata de una tipología de viuda joven totalmente distinta a la de la joven viuda sensata y adinerada que aparece en el *Diccionario de anécdotas, chascos, finezas, estratagemas, caprichos y astucias del sexo femenino* (1841): “Quisiera volverme à casar, decia una joven viuda à una de sus amigas, y entre las personas que conozco no veo una que me convenga. Necesitaba uno que se hiciese cargo de la administración de bienes; no solicito que sea rico, pues yo tengo riqueza suficiente, ni busco los placeres del matrimonio, que casi me horrorizan. No podeis imaginar lo que me da que pensar este negocio” (Oliver 7-8). El hecho de poseer dinero hace, evidentemente, que a una mujer viuda no le urja la necesidad de encontrar marido, de ahí que no se vea en la necesidad de mantener relaciones sexuales como recurso para conseguir casarse.

¹²³ La libertad se consideraba perjudicial para una viuda debido al perjuicio que ello conllevaba para su honor, algo que se puede sobrentender en el refranero español. Obsérvese a este respecto la obra *Refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana* (1627): “La buena hija, dos veces viene à casa. (Dícese de la que enviuda presto, y se vuelve à la sujeción de sus padres, y no se queda en libertad dañosa en mozas)” (Correas 175).

de canas, / triste, y sin más compañía / que la rueca. ¡Y cómo rabia / cuando la llaman doncella!” (Iriarte 353).¹²⁴

Este fin moralizante se va acentuar sobre todo en el teatro, el cauce adecuado para que la enseñanza moral llegara al mayor número posible de personas, algo que quizás sea uno de los motivos por el que la trama de una obra como *La señorita malcriada* se llevara al teatro. No olvidemos que, desde los Siglos de Oro, el teatro se convirtió en un espacio de ocio muy frecuentado, de ahí que los literatos del Setecientos se decantaron mayoritariamente por la dramaturgia, circunstancia que es señalada de manera unánime por los estudiosos. El siglo XVIII se presentaba

muy pobre en narrativa y la novela [era] escasamente cultivada.¹²⁵ Hacia finales del XVII se habían agotado ya las tendencias novelescas nacidas en el XVI, pero el público seguía demandando novelas. La falta de creación nueva llevó por una parte, a la constante reedición de obras del siglo anterior que muy poco tenían que ver con las preocupaciones e intereses de los lectores ilustrados del XVIII, y por otro lado, muchos autores nuevos, ante la demanda, incapaces de crear algo nuevo, se dedicaron a la imitación de formas, moldes y estilos antiguos (Almela 97-98).

En la centuria dieciochesca la novela había de ser —al igual que ocurría con el teatro—, sobre todo, una “lección moral, y así fueron entendidos Cervantes, Quevedo y

¹²⁴ En la época, la rueca y el hilado, a menudo, “metonimia icónica y verbal que simboliza a la mujer”—siempre ligada al hogar—, se han relacionado con el mundo femenino (Sala 2009, 440): “el estrado y el jardín se reservaban para la tertulia y el descanso, mientras que entre las tareas habituales estaban la crianza de los hijos, la cocina y el cuidado del atuendo, esto es, coser, tejer, hilar, remendar, etc. El manejo diario de la rueca (hoy perdido por completo en España, si bien en pleno uso en países menos industrializados) era un deber inherente a la condición de la mujer. La sabiduría popular también da muestras de ello: «El pie en la cuna, las manos en la rueca; hila tu tela y cría tu hijuela. Buena enseñanza para caseras, contra holgazanas y flojas» o «Estar colgada de aguja; de una rueca» (con el sentido de «estar sujeta, atendida»). Ilustraciones de esta actividad se localizan en manuscritos medievales como el *Oficium Beato Mariae Virginis* (Biblioteca Nacional de Madrid), el *Manuscript Royal* (British Museum) o en Boccaccio, *Livre des femmes nobles et renommées* (Biblioteca Nacional de París) (Zugasti 1443-1444) En *La serrana de la Vera* de Lope de Vega se dice: «A mujer conviene el aspa y la rueca, / que la que esto deja trueca / su condición y su ser” (Lope de Vega 2016, 74). Pese a ser, pues, la rueca un elemento que tradicionalmente ha estado asociado a la mujer doméstica, en los versos de Iriarte podemos ver una reminiscencia de lo que la rueca simboliza en *La Odisea* en tanto que la rueca con la que hila Penélope es la “representación del tiempo, el comienzo y la conservación de todo lo creado, imagen —también— de la muerte” (Alvar 379-380).

¹²⁵ Ciertamente, el XVIII es considerado un siglo de relativa esterilidad artística, destacándose la prohibición en la época de escribir y publicar novelas, estas, tal y como advierte Álvarez Barrientos, “se siguieron imprimiendo, y los autores, tanto como los lectores, generaron mecanismos de escritura y lectura, que les defendían de la intromisión de la censura” (Álvarez Barrientos 401). Ya en las últimas décadas del siglo XX “se emprendió una revalorización de la literatura dieciochesca y las actitudes empezaron a cambiar. Uno de los factores que han impedido que se aprecien plenamente los logros del siglo XVIII es la tendencia inevitable de compararlos con los del siglo de Oro,” el periodo en el que España “llegó a su mayor esplendor en las artes y las letras” (Mujica y Florensa 1).

Gracián,¹²⁶ y también por estas razones, [en lo que concernía a las reediciones de la época] se seleccionó entre los numerosos autores de novelas cortas del XVII, aquellos que de alguna manera fueran aleccionadores o ejemplificadores” (Ferrerías 513, 522).¹²⁷

Habría que esperar hasta finales de siglo para encontrar una renovación en la novela y hallar alguna obra que prescindiera del didactismo y moralismo característicos de la literatura de la época. Así, autores de finales de siglo como Pedro Montengón, Cadalso y Martínez Colomer van a dejar atrás “las corrientes continuistas e imitadoras”, que hasta entonces habían formado la producción novelística del siglo: con ellos lo “útil y lo moral, lo educativo y hasta lo sensible, sin desaparecer del todo, dejan paso al individualismo sentimental” (Ferrerías 545).¹²⁸ No obstante, si bien es verdad que estos autores “abren nuevos caminos” y se alejan del didactismo puramente dieciochesco, no pueden prescindir de él. Sirva de ejemplo Vicente Martínez Colomer con su *Nueva colección de Novelas ejemplares* (1790), que consta de cuatro títulos: *La Narcisa*, *El Petimetre Pedante*, *La Dorinda* y *El Hallazgo de Alejandría*; novelas “ante todo

¹²⁶ Durante las primeras décadas del siglo XVIII Quevedo y Gracián “fueron los modelos que más influyeron en la prosa española”. Quevedo tuvo “muchos imitadores y seguidores que utilizaron sus *Sueños* como modelo de sus obras, tanto en estilo como en ideas. Así lo hace Torres de Villarroel en sus *Sueños morales* (1727 y 1728) y otros muchos otros autores de sueños ficticios, para criticar los vicios y defectos de la sociedad contemporánea”. En lo que respecta a Gracián, Torres Villarroel en *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del Doctor don Diego de Torres Villarroel* (1743) cultiva la sátira sobre la realidad contemporánea y “continúa el estilo quevedesco y el modelo narrativo de *El Criticón* de Gracián”. En cuanto a Cervantes, José Francisco de Isla y Rojo (más conocido como el padre Isla) en *Fray Gerundio de Campazas* [1758 y 1768], cuyo modelo es el *Quijote*, cultiva también la sátira sobre la realidad de su tiempo y “se inserta en el movimiento de reforma tanto social como estilística” (Almela 97-98).

¹²⁷ Ciertamente, por ser el XVIII un siglo que se quería “didáctico, moralista y hasta pedagógico” el autor más considerado fue el doctor Cristóbal Lozano, cuyas *Soledades de la vida...* se publicaron en 1773, 1716, 1722 (dos veces), 1741, 1748 y dos veces más sin fecha, pero dentro del siglo. Lo sigue en número de reediciones María de Zayas Sotomayor, cuyas primera y segunda parte de *Novelas amorosas y ejemplares* vieron la luz en ocho o nueve ocasiones. Después sigue Pérez de Montalbán, [Céspedes y Meneses]. Hay que señalar sobre todo “las más de treinta ediciones del *Quijote* [...]”. De Cervantes también se reeditaron las *Novelas Ejemplares* más de seis veces, y el *Persiles y Sigismunda* más de siete veces. La *Galatea*, en cambio, sólo volvió a publicarse tres veces” (Ferrerías 519-521).

¹²⁸ Efectivamente, Montengón (*El Antenor*, 1788) intenta nuevos caminos, Cadalso (*Noches lúgubres*, 1771) y Martínez Colomer (*Nueva colección de Novelas Ejemplares*, 1790), “intuyen” y más que “intuir”, buscan “el romanticismo que se avecina”; Mor de Fuentes (*La Serafina*, 1798) descubre “la novela sentimental, más romántica que prerromántica”; Marqués y Espejo cultiva la novela histórica (*Memorias de Blanca Capello, gran duquesa de Toscana*, 1803); Zavala y Zamora crea una “novela sensible” pero también, y ya, “sentimental” (*La Eumenia o La Madrileña, teatro moral y Oderay*, 1805); en la obra anónima de finales de siglo *Cornelia Barroquia* encontramos la primera “novela anticlerical que va más allá de la pura crítica del clero” e incluso Francisco de Tójar en *La Filosofía por amor*, 1798, “combate” esa moralidad tan del gusto en la época. En esta novela, los protagonistas, Durval y Adelaida se enfrentan al padre de ella, quien se opone a su amor, y “lo vencen con razones naturales y sin ninguna consideración moral” (Ferrerías 545-558).

morales, ya que se las arregla para que al final de cada título aparezca la moral o la moraleja inevitable” (Ferrerías 247-548).¹²⁹

El fin moralizante también lo veremos en la centuria dieciochesca en torno a la mujer; no olvidemos que la libertad de costumbres trajo consigo el modelo de la joven despejada y marcial, figura que fue centro de críticas por parte de los preceptistas de la época. Esta figura la ejemplificaba a la perfección la petimetra, fémína vanidosa que coqueteaba con los hombres; su fin no era otro que el de conseguir caballeros para presumir de ellos, “dispuesto[s] a incensarla y [a los cuales] ofrendar todas aquellas horas gastadas delante del tocador” (Martín Gaité 74). La figura de la petimetra, que fue centro de atención en bastantes obras de la época, la encarnaban mayoritariamente aquellas mujeres de familias ricas,¹³⁰ ya fueran solteras o casadas,¹³¹ que “tenían como preocupación vital seguir las modas de París, siendo compañeras de muchas excentricidades y extravagancias de los petimetres” (Rejane de Oliveira 76-77),¹³² asimismo los unía la ociosidad y el afán por atraer las miradas y conquistar. Basta reparar en la obra titulada *Copia perfecta (si cabe perfección en tal copia) del Petimetre por la mañana* (Luís Álvarez de Bracamontes, 1788). Dividida en cuatro capítulos, titulados respectivamente *Copia perfecta del Petimetre por la mañana; Exacta copia del original más impertinente, esto es del Petimetre por la tarde; Exquisito retrato sin*

¹²⁹ En *La Narcisa* y *El Petimetre Pedante*, “el argumento y trazado de caracteres se subordinan sin dificultad a los presupuestos didácticos, que son ortodoxos y conservadores como cuadra a un eclesiástico”. En *La Dorinda* y *El Hallazgo de Alejandría*, aunque “prevalece lo narrativo, imaginativo y fantástico, el didactismo no desaparece, [...] viene a ser un añadido superpuesto y prescindible, que no logra informar la compleja estructura argumental como un todo” (Ferrerías 550).

¹³⁰ Decimos “mayoritariamente” porque en la práctica también se va a dar la variante de la aspirante a petimetra en algunas mujeres de clase media y baja que deseaban seguir la moda proveniente de la clase aristocrática. Piénsese, por ejemplo, en *La Petimetra* (1762) de Nicolás Fernández de Moratín, donde Jerónima destaca por “su afán desmesurado y ambicioso de ser una petimetra. En el intento de apropiarse de una riqueza que no le pertenecía (pues ella era una chica huérfana que vivía de la caridad en casa de un tío suyo), llegaba a mentir a todos sus pretendientes acerca de su verdadero estatus económico, haciendo entender a uno de ellos, que era dueña de la casa y de toda la riqueza de su tío”. Ese deseo de ascenso social será castigado, pues su tío “le quitará todos los privilegios que poseía en su hogar, siendo Jerónima obligada a casarse con Damián, un chico pobre y presumido igual que ella, que incluso la había rechazado cuando supo que no era la poseedora de toda la riqueza que decía” (Rejane de Oliveira 81).

¹³¹ En el caso de las casadas, “además del galán que acababa siendo elegido como cortejo más o menos fijo, nunca les solía faltar una reserva de pretendientes silenciosos que seguían [...] en acecho a los altibajos que pudieran sufrir aquellas relaciones recién inauguradas” (Martín Gaité 158). Lo que explica que aquellas damas, que contaban ya con cortejo, siguieran comportándose con gran franqueza y desembarazo con el sexo opuesto.

¹³² Nótese, a este respecto, cómo José Clavijo Fajardo en *El Pensador* (1762-1767), concretamente en su extenso *Pensamiento XXI*, se refiere al petimetre: “No es creíble el cuidado de este Narciso, afín de no ajar su belleza... Acuestase con guantes para conservar la blancura de sus manos, y con papeles puestos en el pelo, para que mantenga el riso... Antes de levantarse de la cama consulta con su criado el vestido que debe sacar a luz en aquel día, y acabada felizmente la conferencia, sale de su lecho a pensar en nuevas necesades...” (Clavijo y Fajardo *apud* Rejane de Oliveira, 71-72).

coloridos de la lisonja, de la Petimetra por la mañana; y el último Retrato verdadero y con corpete, de la Petimetra por la tarde, se basa en la figura de dos personajes, Roselindo y Doralisa.¹³³ Respecto a Doralisa, se afirma que cuando “comenzaban a cruzarse los Lindos, que cuotidianamente forman concurso en las calles por donde [ella] acostumbra pasar... a todos atendía nuestra Petimetra, correspondiendo a cada uno conforme su carácter” (Álvarez de Bracamontes *apud* Rejane de Oliveira, 77).

La petimetra, ciertamente, era el tipo de mujer que estaba “pendiente sólo de aderezarse y de destacar en elegancia para que un cortejo a la moda pusiera los ojos en ella y quisiera lucirla” (Martín Gaité 74). Por *cortejo* de una petimetra soltera se solía entender pretendiente —que, al seguir las últimas tendencias, se adecuaría al perfil del petimetre—, pues siempre que en la época se hablaba de que una soltera tenía cortejo, se advertía la “adecuación forzada de la expresión, siendo «novio» la usada con naturalidad. Posiblemente las mismas solteras que, en muchos casos, habían jugado desde niñas a imitar aquella moda, fueran las que contribuyesen a esta adecuación del término, ornando con ese nombre al posible pretendiente” (Martín Gaité 113).¹³⁴

El hecho de que las doncellas imitasen la manera de comportarse de las casadas, mostrando la misma desenvoltura con los hombres, despertó muchas suspicacias,¹³⁵ existiendo, además, una notable diferencia en cuanto a la valoración social del comportamiento que petimetres y petimetros manifestaban con el sexo opuesto. Mientras que al petimetre se le reprochaba el poco mérito o valor que comportaba su

¹³³ A él se lo define como “El Narciso, y el Adonis de la gala: el querido de las Damas, y envidiado de los galones: el gallina entre gallos, y gallo entre gallinas: el acechador de las buenas caras, el azote de las calles, el puntal de las esquinas, el miedo de las madres, el susto de las Tías; el desvelo, la inquietud, el cosquilleo de las muchachas: el libro verde de las modas, el almanak de los concursos, el chigarasvies, el mequetrefe, el posma de los estrados, el pisaverde, el majo, el lindo: y acabemos de una vez, el Petimetre” (Álvarez de Bracamontes *apud* Rejane de Oliveira, 75-77).

¹³⁴ A este respecto, Esteban Terreros y Pando (*Diccionario Castellano con las Voces de Ciencias y Artes*, 1787) indicaba que había más de una acepción del término en la época: *cortejo* en el sentido de cortejante, cualquier hombre que simplemente pretendía o galanteaba a una mujer (entendiendo *cortejo* en sentido amoroso); y, por otra parte, se hablaba del *cortejo* para hacer referencia al fenómeno que se dio en el siglo XVIII con la aparición de esa figura amanerada que acompañaba y entretenía a las damas.

¹³⁵ Manuel Antonio Ramírez y Góngora, en “Óptica del cortejo, espejo claro en que con demostraciones prácticas del entendimiento se manifiesta lo insustancial de semejante empleo” (*Ocios políticos*, 1774), informa de que cuando “las mujeres solteras que querían pasar por avanzadas copiaban las costumbres de las casadas”, las cuales se hacían acompañar de su cortejo, “eran miradas con particular reprobación [...]”. Es decir, arriesgaba mucho más una soltera que una casada, aun cuando ésta, entre muchos sectores de opinión, se viese también desprestigiada si se adhería a los usos marciales, ya que la pérdida de la fama tenía un sentido completamente distinto para quien ya habría conseguido marido que para quien no lo había conseguido aún. Lo cual no hacía más que aumentar las ganas de casarse de las mujeres solteras” (Martín Gaité 114).

conducta de conquistador,¹³⁶ a su homóloga femenina se le criticaba la conducta desinhibida que mostraba con los hombres. Pues mientras “existía una larga tradición que amparaba [a las petimetras] y que les adscribía a temas asociados con la vanidad”, no necesitando —por ende— “imitar a los petimetres en materia de frivolidades, [...] entrarían en conflicto en lo que toca a los papeles tradicionales de género y a las ideas del honor y del recato femenino” (Rejane de Oliveira 82). A este respecto, Clavijo y Fajardo alude tanto a la vanidad como a la falta de decoro y recato de la petimetra, de quien afirma que

no tiene la obligación de estar contenta con las gracias, y habilidades de su Caballero, caso que las tuviese. Todo esto le es muy indiferente. Lo que la hace estar alegre, y risueña es que las gentes, que han concurrido al [teatro], vén que es muger de merito, y de importancia porque tiene Cortejo. Esto es lo que la anima, la ensancha, y ahueca. El Don Cortejo es joven, rico, de buena familia, bien parecido, petimetre, y capáz, si solo se atiende à su figura, de ocasionar guerras civiles entre las Damas. La que lo tiene al lado sabe que hay otras en campaña, que le embidian su conquista; y basta esto, para que estime mas el rato que una bata de nuevo gusto, aunque fuesse la única de la Corte. Observe Vm. sus gestos: despliega el abanico, se hace ayre: doblalo: habla, rie mira à todas partes: en cada balcón halla motivo de cortesía: toma el pañuelo, cubrese con él la boca en ademán de contener la risa [...]; y toda esta caterva de puerilidades, y movimientos, no tiene otro objeto, que llamar la atención del Público, y ser el punto de vista adonde se dirijan sus miradas. Parezca bien o mal, esto no importa como la miren. Un exterior modesto, una conducta regular, la honestidad el pudor, la dignidad (dicen tales Damas) fueron muy buenos, y del caso en los tiempos, que precedieron al Diluvio: hoy solo servirían de causar vapores, è indigestiones. Nuevos tiempos, nuevas costumbres (Clavijo y Fajardo 22-24).

Debido, precisamente, a nuevas costumbres adoptadas por las mujeres, Beatriz Cienfuegos en el periódico *La Pensadora Gaditana* (1786), al contestar a una de sus lectoras que le había escrito una extensa carta en defensa de la marcialidad, afirmó que las petimetras no eran “el tipo ideal que los hombres buscaban para que fueran sus compañeras”: “Para la diversión, el baile, la comedia y el paseo, buscan los hombres, es verdad, mujeres como *Vm* ha pintado sus hijas; pero para hacerlas partícipes de su fortuna e interesarse en su conducta, buscan lo contrario: quieren todos mujeres

¹³⁶ José de Clavijo y Fajardo, periodista y pensador ilustrado en el periódico *El Pensador* (1762-1767), se refiere al éxito del petimetre en los estrados de las damas, cuestionando el valor de su mérito social: “Vistese nuestro petimetre, manda poner el coche, y sale a hacer alarde de su figura en todos los estrados... habla de novedades y de modas, y alaba el gusto de las Señoras en los vestidos y el peinado. Éstos son los negocios de importancia en que gasta su tiempo... ¿y hay tal Petimetre, que estima el ser más conocido por este epíteto, y las alabanzas, que suele adquirir su buen gusto, que todos los elogios debidos a las acciones más dignas de la humanidad?” (Rejane de Oliveira 71-72).

virtuosas y laboriosas, no petimetras y bailarinas” (Cienfuegos *apud* Rejane de Oliveira, 82).

La “normalización” de la marcialidad que se dio tras la introducción y aceptación en reducidos círculos de la moda del cortejo, va a marcar la diferente forma de actuar entre las féminas del Seiscientos y las del Setecientos. Respecto a sus antecesoras del Barroco, el nuevo modelo de mujer marcial y despejada otorgó a las féminas de la centuria dieciochesca libertad para actuar, abiertamente, de manera más desinhibida con los hombres al ser “mujeres emancipadas, libres del recato opresor que vivían sus madres y abuelas en otras épocas y siglos”.¹³⁷ Así pues, las mujeres españolas “nunca habían gozado de tanta autonomía como las que se encontraban en [el siglo XVIII] y por ello fueron muy constantes (durante todo el siglo) discursos que iban en torno a esta emancipación mujeril, a su educación, a sus valores, etc.” (Rejane de Oliveira 117)

Esta destacada diferencia respecto al siglo XVII es la razón por la que las petimetras, esto es, “las casadas o solteras que disfrutaron de una libertad nunca antes vista en España, las que se consideraban marciales y desenvueltas”, recibieran la denominación de “Madamitas o Señoritas del Nuevo Cuño”—expresión utilizada a partir de la obra atribuida a Fernández de Rojas, *El Libro á la Moda o Ensayo de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del Nuevo Cuño* (1795)— (Rejane de Oliveira 117-118). El hecho de que la mujer en la época no se encuentre tan coaccionada por el convencionalismo social del recato va a influir en que alguna de las féminas que se perfilan a través del estereotipo literario de la soltera coqueta en la narrativa breve de la centuria dieciochesca tenga —como veremos— un mayor poder para rendir y esclavizar al hombre respecto a las féminas que analizamos a propósito del arquetipo de la soltera coqueta en el Seiscientos.

Precisamente a la coquetería en el siglo XVIII se refiere José Cadalso en sus *Cartas marruecas* (1789), concretamente en la carta LXXVI donde una mujer se dirige al Ben-Beley para platicarle sobre el despotismo de las coquetas españolas. A diferencia

¹³⁷ Ciertamente, la marcialidad representó “una especie de libertad femenina tal vez nunca vista hasta aquel momento, en que la mujer noble era vista por excelencia como el centro de todas las atenciones de la sociedad y que además, podía mirar a un hombre a los ojos sin que para ello necesitara los códigos de pudor, actuar con desenfado y expresarse con la misma libertad que un ciudadano masculino. Los términos *desenvoltura* y *despejo* ya eran usados para designar esta especie de libertad mujeril en la primera mitad del siglo, pero no hay duda de que la voz *marcialidad* vino a marcar el periodo de mayor auge de esta «conquista» femenina” (Rejane de Oliveira 339).

de Francia —recordemos que fue el país de origen del término *coqueta*— donde “dejan y toman con bastante ligereza algunas cosas, y entre ellas las de amor, las consecuencias de mil coquetinas en perjuicio de un mozo se reducen a que tal lo reflexiona un minuto, y se va con su incensario a otro altar”; en España son

más formales en esto de enamorarse; y como ya todo aquel antiguo aparato del galanteo, obstáculos que vencer, dificultades que prevenir, criados que cohechar, como todo esto se ha desvanecido, empiezan a desvanecer desde el instante en que se enamoraron de una coqueta española, y suele parar la cosa en que el amante que conoce la burla que le han hecho se muere, se vuelve loco, o a mejor librar, piensa en ausentarse desesperado. Yo soy una de las famosas de esta secta, y no puedo menos de acordarme con satisfacción propia de las víctimas que se han sacrificado en mi templo y por mi culto. Si en Marruecos nos dan algún día semejante despotismo [...] y si las señoras marruecas quisiesen admitir unas cuantas españolas para catedráticas de esta nueva ciencia hasta ahora desconocida en África, prometo en breve tiempo sacar, entre mis lecciones y las de otra media docena de amigas, suficiente número de discípulas para que paguen los musulmanes a pocas semana todas las tiranías que han ejercido sobre nosotras desde el mismo Mahoma hasta el día de la fecha (Cadalso 2000a, 246-247).

Aquí podemos ver cómo el *modus operandi* de las coquetas en el siglo XVIII, convierte a los hombres en peleles, muñecos a quienes manejan a su antojo y se afanan en conquistar. Tal vez la conducta marcial y despejada tan de moda en la época influyera en la rápida conquista de muchos hombres, quienes, precisamente a raíz de esa franqueza y desenvoltura de las féminas, no tenían la necesidad de vencer barreras o cortapisas durante el juego amoroso. Esta papel más activo que, a menudo, en la época adoptan muchas mujeres en las relaciones amorosas, las hace a ellas asumir “el papel de «dominus»”, y a los hombres, adoptar “el de «servus» en el ritual del cortejo” caracterizándoles a ellos una “cierta inferioridad” (Rejane de Oliveira 27).

La altivez va a ser, justamente, un rasgo que va a caracterizar a Leonisa, nuestra primera protagonista, en *Los trabajos de Narciso y Filomela*, de Vicente Martínez Colomer.¹³⁸ En esta obra ella solo evidenciaremos la actitud de la petimetra a la hora de engalanarse y exhibirse frente a sus pretendientes-cortejantes, con los que, por otra parte, no manifestará una conducta marcial y despejada. Leonisa es uno de los personajes del capítulo VI (“Encuentran en el recuesto de un bosquecillo a un hermoso joven que hablaba consigo a solas, y queda conocido por mujer”) del Libro Primero de la obra de Martínez Colomer. Narración “inédita y, al parecer, desconocida para la

¹³⁸ Existe una edición reciente de su obra más conocida, *El Valdemaro* [Vicente Martínez Colomer: *El Valdemaro* (1792), Edit. y est. Guillermo Carnero, Alicante: Instituto «Juan Gil Albert», Excma. Diputación, 1985], que “nos exime de repetir una serie de datos [...] a efectos de datación de la obra que nos ocupa, que Vicente Martínez Colomer nació en Benisa, Alicante, en 1763, con lo que la composición de *Los trabajos* hay que situarla hacia 1784” (Cruz Casado 1988, 316).

crítica competente” en la que se hace notar “el influjo de la obra cervantina [*Los trabajos de Persiles y Segismunda*, 1617]”.¹³⁹ La historia que se narra en el capítulo VI es un relato de los tantos intercalados que aparecen junto a la trama principal de la obra de Colomer, los cuales “explican las acciones de otros personajes y sirven de complemento y, a veces, como elemento retardador de las aventuras de Narciso y Filomela” a fin de dar variedad a la acción (Cruz Casado 1988, 311-317). Justamente este relato secundario nos presenta a Leonisa, una mujer de extremada belleza que cuenta su historia, si bien es cierto que ante su auditorio en un inicio se presenta como una mujer burlada, no será esa la imagen que finalmente prevalezca de ella. Para entender el relato hay que retornar a la infancia de nuestra protagonista, quien narra en primera persona lo que ha sido su vida hasta los veinticuatro años, edad a la que fue engañada por su seductor (Roberto):

Sabed pues que yo, aunque me veis en este traje, soy una mujer llamada Leonisa, que ni en la nobleza de mi sangre, ni en la abundancia de mis riquezas envidio a nadie. Nací en una ciudad no muy cerca de aquí. Mis padres que pasaron a mejor vida aún no cumplidos seis años de la mía, al paso que me dieron nobleza, riquezas y hermosura, me infundieron en el pecho un corazón fogoso, altivo y arrogante. Quedé bajo el amparo de una mi tía de la misma ciudad, que todos sus gustos tenía librados en mis galas, en mis travesuras y en mis arrogancias, a cuya causa solté las riendas a mis pasiones y me sujeté sólo a las leyes de mi capricho (Martínez Colomer 64).

En este texto podemos ver cómo Leonisa, perteneciente a una familia ilustre, ha crecido bajo la influencia de su tía, quien —desempeñando el rol materno— ha instado

¹³⁹ Las secuelas de la obra cervantina, “más o menos confesadas, forman una tendencia bien delimitada, aunque escasamente conocida por los estudiosos de la narrativa barroca”. Estas narraciones parecen concentrarse en la primera mitad del siglo XVII, aunque se localiza alguna muestra más bien tardía: la *Historia de Lisseno y Fenissa* (1701), de Párraga Martel de la Fuente”, y la ya mencionada *Los trabajos de Narciso y Filomela*, de Vicente Martínez Colomer, a finales del siglo XVIII (Cruz 1988, 311). Obras que hunden sus raíces en “los libros de aventuras peregrinas, a los que se suele denominar también «novelas bizantinas», [...] que se gestaron a lo largo del siglo XVI, al calor de las traducciones de la antigua novela griega de amor y aventuras”, y que toman como modelos más inmediatos a Lope de Vega o a Cervantes (Cruz 2001, 11), con *El peregrino de su patria* (1604) y *Los trabajos de Persiles y Segismunda* respectivamente. En lo que concierne a nuestra obra, *Los trabajos de Narciso y Filomela*, contiene una serie de características propias del género de aventuras peregrinas al que pertenece, rasgos que también están presentes en su modelo cervantino. La narración de Colomer presenta también un “comienzo *in medias res*, como suele ocurrir en la mayoría de los casos, y el relato se estructura en torno a un viaje [...]. El argumento gira en torno a los hijos de los reyes de Creta y de Chipre, Narciso y Filomela respectivamente, que el día en que van a celebrar sus esponsales, y durante un viaje de recreo por el mar, sufren una tempestad y naufragan, sin que uno sepa del otro, logran sobrevivir y tienen largas aventuras casi paralelas en el cautiverio de Trípoli y en España; por fin se reúnen en Valencia, aunque sin descubrir su verdadera personalidad, actuando siempre como hermanos y con los nombres de Lisandro y Felisinda” (Cruz 2001, 18-19).

a nuestra protagonista para que se engalane y luzca su belleza, lo cual era característico de la petimetra, el modelo de coqueta por excelencia en el siglo XVIII. En esta centuria el nombre *petimetra* “llegó a usarse con un valor predicativo en algunas ocasiones” dado “el grado de cosificación a que las mujeres habían llegado al entregarse de lleno a aquel menester de sacar lustre a la propia belleza”. Algo que, precisamente, transmitían las madres a las hijas y, que de hecho, vemos que hace la tía de Leonisa con su sobrina. Por ejemplo, Clavijo y Fajardo en *El Pensador* “reprueba a las madres su repugnancia en criar a los hijos por seguir manteniendo «el aire de petimetas»”, el cual también queda patente en nuestra protagonista en la insolencia y las diabluras que se aprecian en ella (o como se afirma en el texto, “arrogancias” y “travesuras”). Las “arrogancias” vendrían a señalar el desprecio que Leonisa demostraría ante sus pretendientes-cortejantes, lo que estaría estrechamente relacionado con con ese papel de *dominus*, ya señalado anteriormente, que adopta la coqueta frente al papel de *servus* del hombre.¹⁴⁰

El término “travesuras”,¹⁴¹ por otra parte, también adquiere gran relevancia en lo que se refiere al estereotipo que estudiamos: recordemos que en la centuria dieciochesca la mujer coqueta era caracterizada como una mujer “traviesa, burlona y llena de encanto” (Rodríguez Bernis 147-148), entendiéndose con el término “travesuras” aquellos gestos, miradas, acciones o palabras de la mujer coqueta a fin de ser el centro de interés en fiestas y saraos. Pero, en la época, “el aire de petimetra” no solo tenía que ver con “el deseo de llamar la atención”, sino también con “los cambios de humor” (Martín Gaité 73). Cambios que en Leonisa se harían patentes al ser una mujer que, como ella misma afirma, solo se atiene a sus pasiones y a su capricho, término (este último) que comporta un carácter vario y poco firme, algo que, por excelencia, define al arquetipo literario de la coqueta¹⁴² y también, en la centuria

¹⁴⁰ Superioridad que caracteriza a la mujer coqueta y que podemos ver en el carácter de nuestra protagonista, algo que también vimos en Lisis de Toledo, dama altiva y desdeñosa —y una de las protagonistas de *El desdeñado más firme* (Leonor de Meneses, 1655)— quien incluso llegaba poner en peligro de muerte a su pretendiente don César al citarlo de noche en la casa de su tío. Don César, enamorado de Lisis de Toledo, seguía obediente los dictámenes de su dama, comportándose, en este sentido, como un pelele en sus manos.

¹⁴¹ El cual también aparecía en *La mayor confusión* (Pérez de Montalbán, 1624) para hacer referencia al descaro y atrevimiento que mostraba Casandra con los hombres durante un breve lapso de tiempo de su juventud. Etapa en la que la joven, recordemos, coqueteaba con los hombres “acompañ[ando] su belleza con tal travesura, así en los ojos como en las acciones” (Pérez de Montalbán 131).

¹⁴² No olvidemos que la volubilidad es esencial en la coqueta si quiere ver cumplido su objetivo de agrandar, atraer a muchos hombres al mismo tiempo y satisfacer, así, su vanidad. Recuérdese, a este respecto, a Casandra (*La mayor confusión*, Juan Pérez de Montalbán) y a Delia (*Las dos hermanas*, Teatro popular, Francisco de Lugo y Dávila) que, enamoradas respectivamente de Gerardo y Fernando,

dieciochesca, a la petimetra. De hecho en el siglo XIX, el *Diccionario de anécdotas, chascos, finezas, estratagemas, caprichos y astucias del sexo femenino* (1841), hace referencia al influjo que en España, y en el carácter voluble de sus mujeres, han tenido las damas de Francia, país donde nació la figura de la petimetra:

Esta clase de señoritas caprichosas se ha multiplicado sobremanera en estos reinos desde la invasión de los franceses.¹⁴³ Hace algunos veinte años que se presentaron en Cádiz dos ejemplares de esta tribu. Como que en toda evidencia no eran indígenas, muchas personas supusieron que venían emigradas de Madrid, de Pekin o del país del mismo de las Monas. Sea esto como se fuere, lo cierto es que, tomaron tan perfectamente el terreno, como si les hubiera sido natural, y no tardaron varias señoritas en imitar sus hábitos, y seguir sus peculiaridades instintos. [...] Estendióse el contagio y á la fecha en que escribo, no hay una aldea en toda la Andalucía que no cuente à lo menos con una señorita caprichosa, y la cual nunca tiene un mismo modo de pensar durante tres minutos seguidos. [...] [Respecto à su doncella Isabel se manifiesta así de caprichosa]: Belilla, esta mañana me pondré la poplina irlandesa. Está muy bien, señorita dice la obsequiosa muchacha, y le lleva al instante el indicado vestido. Contéplalo estasiada por un momento la señorita caprichosa. De repente, mudanza de semblante sin que aparezca mas razón ostensible. Mira, Belica, estoy pensando que no quiero ponerme hoy la poplina. Vé en un brinco y traeme el merino; me gusta esta muchacha por lo lista que es. Sale Belica en su segunda expedición, y apenas se halla de regreso, cuando le grita la señorita caprichosa. No me traigas ese odioso merino, hija; hasta su vista me da empacho. Dame el vestido de sarga de Málaga que me regalo la tía Sinforosa; con ese bastará para hoy (Oliver 55, 58).

Según el pensamiento de la época, en el carácter caprichoso de las petimetras influía la “relación ligera e inconsistente” que estas mantenían con sus cortejos,¹⁴⁴ a la vez que dicha relación contribuía “a saciar el afán de juego y diversión latente en [ellas], desarrollaba [...] un infantilismo que trascendía a todas sus actitudes y se propagaba a los hombres”. De esta manera, tanto ellas como ellos, “de tanto jugar, se habían infantilizado y banalizado y, a medida que cundían sus estilos y juegos, aumentaban por doquier las «gentes de humor extravagante y caprichoso»” (Martín Gaité 243-244). La conducta caprichosa de nuestra protagonista no va a estar motivada por el afán de

seguían alentando las esperanzas de sus adoradores. Por otro lado, el carácter vario y poco firme también se manifestaba en Casandra cuando decide casarse con Bernardo de Zúñiga (el asesino de su prometido Gerardo) y en doña Juana (*El desengaño amando, y premio de la virtud*, María de Zayas) cuando, al no conseguir su propósito de casarse con su amado Fernando, idea hacerlo con uno de sus antiguos servidores, Octavio.

¹⁴³ Aquí se está haciendo referencia a la España napoleónica (1808-1813) cuando las tropas francesas habían invadido el país.

¹⁴⁴ La expresión “relación ligera e inconsistente” viene a suponer lo mismo que lo que indicaba Georg Simmel en “Filosofía de la coquetería” (*De la esencia de la cultura*, 1908) cuando, recordemos, se refería a esa táctica propia de la coqueta de “darse sin darse”, de “ofrecerse y negarse”, de decir “sí y no”, de dar esperanzas de amor sin ofrecer una satisfacción total.

“juego”, puesto que no va a coquetear: no se mostrará solícita con sus pretendientes para después desdeñarlos, esto es, no manifestará primero una “buena” cara,¹⁴⁵ dando esperanzas de amor. El capricho de Leonisa va a ser otro:

Parecióme buscar maestros que me enseñasen a blandir la espada, a esgrimir un montante y a montar un caballo, todo lo cual al cabo de pocos días lo hacía con tanta destreza y con tal brío que no había maestro alguno que se me igualase. Proveíme también de vestidos de hombre para poder con más desenfado y sin embarazo tomar por mis propias manos la venganza de los agravios que se me hiciesen,¹⁴⁶ y a las veces fue tan cruel y tan sangrienta que me hice temible aun a los más esforzados hombres. No había duelo en que no estuviese metida, ni pendencia en que no me diese a conocer, ni riña en que no se ensangrentase mi espada. De esta suerte pasé hasta los veinte y cuatro años, ocupada sólo en los rigores de Marte, sin dar acogida a las blanduras de Venus; antes hacía burla de los que vivían enredados entre ellas y despreciaba a los que me venían con rendimientos amorosos, porque nunca pude sufrir que mi corazón altivo se rindiese a las fuerzas de ese que llaman amor, por parecerme que de su comercio no se sacan otras ganancias que inquietudes y disgustos (Martínez Colomer 64).

El hecho de no dar cabida a las “blanduras de Venus”, de no dar esperanzas de amor, despreciando los anhelos amorosos de sus pretendientes, para dedicarse de lleno a

¹⁴⁵ Lo que, por otra parte, no es algo que caracterice a la petimetra. Recordemos que esta “no tiene la obligación de estar contenta con las gracias, y habilidades de su Caballero, caso que las tuviese. Todo esto le es muy indiferente. Lo que la hace estar alegre, y risueña es que las gentes, que han concurrido al [teatro], vén que es muger de merito, y de importancia porque tiene Cortejo. Esto es lo que la anima, la ensancha, y ahueca” (Clavijo y Fajardo 22).

¹⁴⁶ La mujer travestida de hombre, motivo presente, recordemos, en las comedias de los Siglos de Oro también va a aparecer en la literatura popular dieciochesca, así lo podemos observar en los pliegos de cordel de la época. En ellos, va a comportar una mayor significación, pues además de resultar “una condición imprescindible para que la mujer siguiese viviendo aventuras, la indumentaria de varón tenía un valor importante como elemento que dotaba a la mujer de «glamour de hombre». Entiéndase glamour en su acepción original anglosajona: ilusión sobre un objeto creada mediante su adscripción a atributos materiales o simbólicos que le otorga una autoridad que en circunstancias normales no tendría. La ropa de hombre (calzones, jubón etc.) dotaba a la mujer de atributos masculinos de puertas para afuera, pero también constituían una reafirmación simbólica de su recién adquirido poder. Como puede verse en la imagen que encabezaba el romance de Doña Teresa, su aspecto fue transformado mediante atributos vinculados con la masculinidad como la armadura, la espada o el unicornio, hasta el punto en que era imposible distinguirla de un varón”. En el romance Doña Teresa de Llanos, tras ser su novio asesinado, se decide a vengar ella su muerte: “Se infundió en su corazón / del valor más arrestado / que se ha visto en criatura / ni han oído los humanos. (...) / se puso calzón de ante, / jubón y colete largo, /media blanca y alpargata / su capa y sombrero blanco / tomando broquel y espada / fue al paraje acostumbrado / donde sabía que estaban / y así les ha hablado: «Pícaros, viles, traidores / que vilmente habéis obrado / en darle muerte a aquel mozo / por estar de mí prendado» (...) / Y echando mano a su acero / ellos también arrancaron sus espadas, más a pocos / movimientos (caso raro) / dio al mayor una estocada / que el corazón le ha pasado; / que el corazón le ha pasado / y al otro por la garganta”. El romance de Doña Teresa “no era el único en el que se utilizaba una iconografía que dotaba a la mujer de elementos de glamour masculino. Las espadas, las armas de fuego o simplemente vestirse de hombre eran los elementos favoritos para simbolizar un «ascenso» a estatus de varón sin serlo. Los autores de los pliegos de cordel combinaban el cambio de vestuario y la obtención de armas con el cambio de actitud. El efecto resultante por una parte, creaba a una heroína apta para vivir aventuras en solitario y por la otra, un individuo ambiguo que aunaba el atractivo de la transgresión con una asunción que hasta cierto punto justificaba sus actos” (Baldellou 222-224).

los “rigores de Marte”, demuestra que Leonisa, pese —como hemos señalado anteriormente— presentar algunos rasgos propios de la personalidad de una mujer coqueta —petimetra— de la época, no se va a adecuar plenamente al estereotipo literario de la soltera coqueta como tal. No obstante, en su capricho de dedicarse a los “rigores de Marte” también podemos ver otro rasgo característico del carácter de una mujer coqueta: la altivez. Nuestra protagonista actuaría, si bien —como veremos— solo inicialmente, de acuerdo al modelo de “mujer esquiva”, subtipo de “mujer varonil” presente en el teatro del siglo XVII, esto es,

aquella mujer hostil a la idea del amor y el matrimonio porque ambos amenazan su independencia. Para defenderla, está dispuesta a desafiar incluso al propio orden natural de las cosas; el mismo orden que el hombre invoca para justificar la situación social vigente. Ahora bien, esta mujer excepcional que no se atiene a las normas, acabará [...] volviendo “a la razón” y sometiéndose progresivamente a los dictados del amor (Capel 114).¹⁴⁷

El comportamiento esquivo, recordemos, también lo observamos en Lisis de Toledo (*El desdeñado más firme*, Leonor de Meneses, 1655) y en doña Juana (*El desengaño amando, y premio de la virtud*, María de Zayas, 1637). La primera, cuando, durante el paseo, se mostraba ante su enamorado (don César) como una fémica altiva y desdeñosa que se enorgullecía de su belleza. A este respecto, la altivez, como señalamos, era característica de la “coqueta despreciativa”, una de las tres tipologías de coqueta que Georg Simmel establecía. Por su parte, doña Juana, dama que —al igual que Leonisa— destacaba por su riqueza y hermosura, era caracterizada como una mujer altiva, incluso se decía de ella que era un basilisco que mataba metafóricamente cuando miraba. Esta altivez era parte del *modus operandi* de la “coqueta provocativa” —otra tipología de coqueta según Georg Simmel—, el cual difiere del que observamos en Leonisa, en tanto que doña Juana sí se dejaba cortejar, dándole esperanzas de amor a sus pretendientes (entre ellos Octavio) para después despreciarlos.

Otra diferencia entre estas dos fémicas es que mientras, doña Juana dedica el tiempo del que dispone a dejarse cortejar (querer) por sus pretendientes sin comprometerse con ninguno de ellos —claro está, hasta que se enamora de su seductor,

¹⁴⁷ En *La belégera española* (Ricardo de Turia, 1616), la protagonista acaba casándose al igual que Cristerna en el Acto III de (*Calderón*, 1657). En ambas obras “el matrimonio triunfa y con él, el acatamiento por su parte de la voluntad del marido”; incluso en *Afectos de odio y amor*, Calderón llegará a afirmar que “la mujer ha nacido para ser vasalla del hombre” (Capel 115).

don Fernando—,¹⁴⁸ a Leonisa, tras las salidas que —al inicio del relato— lleva a cabo junto su tía, no la vamos a ver más en saraos o fiestas. Su capricho de vestirse de hombre y aprender a manejar la espada es el motivo de no dar cabida a los anhelos amorosos de sus pretendientes, pero lo más importante es que ha sido su altivez la causa que ha desencadenado esta decisión. Como se puede deducir de sus palabras, ella desea adoptar el papel de *dominus* y no el de *servus*, no quiere ser una “víctima de amor” como lo eran muchas mujeres burladas de su tiempo. Algo que vimos en doña Juana, no olvidemos que se convirtió en la amante de don Fernando y en víctima de ese amor. No obstante, al igual que doña Juana, nuestra protagonista, pese a su resistencia al amor y la altanería mostrada con sus pretendientes, terminará —como hemos dicho— enamorándose; y lo hará de un seductor, Roberto. Historia que ella relata de la forma que sigue:

Me vi puesta en la solicitud de un mancebo no menos noble que yo y tan hermoso y tan bizarro que no tenía más que desear. Mostróseme tan apasionado, tan ciego, tan rendido, que cualquiera otro corazón más duro que el mío se le hubiera avasallado al momento, como yo lo hice, dándole la mano de esposa, con tanta admiración de mí misma y con tanto pasmo de los que me conocían que casi no acertaban a creerlo y no se podían persuadir cómo las tiernas caricias y los finos rendimientos de un amante pudieron vencer un ánimo tan belicoso y un corazón tan altivo como el mío (Martínez Colomer 65).

Si inicialmente, nuestra protagonista —como decíamos— se adecuaba al modelo de “mujer esquiva”, ahora, debido al enamoramiento de Roberto y la posterior burla de este, la vamos a ver convertida en “víctima de amor”. El fracaso de Leonisa como “mujer esquiva” es relevante si lo comparamos con el éxito que tuvo este modelo en el teatro del Seiscientos. El motivo puede deberse, quizás, a la tendencia moralizante que caracteriza, sobremanera, al siglo XVIII. Tendencia lógica si tenemos en cuenta los recelos que, entre muchos moralistas, políticos y literatos de la época, despertó el nuevo paradigma de mujer nacido al calor de la Ilustración.¹⁴⁹ A este respecto, el rol de mujer,

¹⁴⁸ Este recordemos, también tuvo que hacer frente a la altivez, al desdén de doña Juana. No olvidemos que don Fernando, a fin de lograr su objetivo de seducirla, “batall[ó] para rendir sus despegos a fuerza de finezas, causa para que, en viéndola más cruel, él se mostrase más amante, cuando más desdenosa más rendido, y cuando más esquiva más humilde” (Zayas 1973e, 202).

¹⁴⁹ Se trata de la mujer “acorde a los nuevos tiempos, favorable a los cambios, receptiva hacia la cultura — lectora de novedades editoriales y de la prensa, traductora de obras del extranjero y hasta autora de los diversos géneros literarios—, que sobresale en el ambiente en que se desenvuelve con un cierto protagonismo, perteneciente a la aristocracia o a la alta burguesía, comprometida con las instituciones culturales y presente en los escenarios de la sociabilidad ilustrada como tertulias, salones y círculos literarios; es la escritora, la Amiga del País, o la «salonière», típica de la sociedad galante ilustrada, y que

que algunos ilustrados defendían, menoscababa la identidad femenina que históricamente se había venido defendiendo. En este sentido, el modelo de “mujer esquiva” representaría simbólicamente aquel nuevo paradigma femenino que buena parte de la sociedad dieciochesca rechazaba; de hecho en el texto de nuestro relato se afirma que uno de los motivos del abandono de Roberto se debe al temor que le despertaba la “condición arrogante” de Leonisa (Martínez Colomer 65). Condición que, precisamente, atenta contra la imagen de mujer sosegada, apacible y sumisa perfilada en *La perfecta casada* de Fray Luis de León, que tradicionalmente se ha venido defendiendo como paradigma femenino. El hecho de no amoldarse a él ha podido obrar en la decisión de Roberto de no casarse con ella y, consecuentemente, en que nuestra protagonista vaya a convertirse en una “mujer vengativa” para, finalmente —como veremos—, terminar siendo una mujer “derrotada”. El deseo de venganza hará a Leonisa matar, travestida de hombre, a su seductor (Roberto). Hecho que la asemeja a Aminta (*La burlada Aminta y venganza del honor*, María de Zayas, 1637)—, quien también travestida de hombre, se vengaba de su seductor, acabando sus días en un convento. Si bien es verdad que este final, castigo por la transgresión que Aminta cometió al vestirse de hombre y vengar ella su honor, no lo veremos en Leonisa, en el final de nuestra historia también estará presente el tono moralizante:

¿Tú seducirme, tú engañarme y yo vivir una sola hora sin tomarme la venganza por mis propias manos? No fementido, no; nadie en tiempo alguno podrá gloriarse que burló a Leonisa sin recibir el justo castigo. Y ¿cómo puedo yo dejar de vengar los agravios que

sigue de cerca el patrón de conducta femenina [*marcial y despejado*] de la sociedad francesa, admirado por unos y denostado por otros”. Ciertamente, este nuevo paradigma femenino se va a oponer al modelo de mujer que, como señalamos en la Introducción, tradicionalmente se había venido difundiendo en la sociedad europea occidental, y que quedó perfilado en la perfecta casada de Fray Luis de León. La confrontación entre el modelo de mujer ilustrada “acorde a los nuevos tiempos” y el de la perfecta casada de Fray Luis de León desencadenó “uno de los debates más sugerentes dentro del movimiento ilustrado, ya que en nombre del progreso, de la razón, de la utilidad y de la felicidad públicas la Ilustración contribuyó a cuestionar y reorientar las pautas de conducta en las relaciones entre los sexos”. En la primera mitad de la centuria dieciochesca la publicación de *La Defensa de las Mujeres* del Padre Feijoo “levantó verdaderas «ampollas» entre moralistas y políticos, en la segunda mitad del siglo fueron apareciendo escritos y opúsculos con nuevos temas que se añadirán al debate, como la educación femenina o la ubicación social de las mujeres” (Franco 151-153). Así fue objeto de discusión el reconocimiento de la capacidad intelectual femenina y la defensa ilustrada de que las mujeres, independientemente de la clase social de pertenencia, cultivasen su entendimiento, ya que ello podía “conducir para hacer más suave y agradable el yugo del matrimonio, [...] para desempeñar completamente el respetable cargo de madres de familia, y [...] por la utilidad y ventaja que resulta[ba] de la instrucción en todas las edades de la vida” (Amar *apud* Franco, 152). Por otro lado, despertó una gran polémica la defensa que hicieron muchos ilustrados de la presencia y participación de la mujer en la sociedad, pues ello suponía un ataque a la tradicional división de esferas: la pública, dominio del hombre, y la privada, dominio de lo doméstico y, por tanto, de la fémina.

se me hagan, sino dejando de ser quien soy? ¿Sufriré acaso que se borre en adelante el renombre de cruel que hasta ahora me he adquirido? ¿Se ha de decir enjamás que yo supe disimular agravios? Mujer soy, pero cuando se me apodera la cólera, me olvido de que soy mujer y pienso que soy airada tigre que hasta quedar vengada no sosiega y rompe por entre la misma muerte. Pero ¿qué haré ahora, desventurada de mí? Yo le dejé sin vida en el campo, su muerte volará por la ciudad, su misma sangre esparcida por el suelo llamará a la venganza a sus amigos y parientes, mi huida me acredita rea y le forzaré a que salgan a buscarme. ¿Qué haré ahora? ¡Ay sin ventura de mí! (Martínez Colomer 63).

Tras matar a su seductor, Leonisa se convierte en una mujer marcada por la transgresión de haber vengado ella misma su honor vestida de hombre, matando a su seductor, motivo por el que difícilmente la veremos ya convertirse en una mujer casada y, por tanto, en una fémina que se atenga al orden social que, en la época, el hombre defendía para justificar la situación social vigente. En este sentido, no encontrará ya su sitio en la sociedad, y es que, como bien demuestran los pliegos de cordel de la centuria dieciochesca, el destino de las mujeres transgresoras no era muy halagüeño, incluso las vidas de aquellas que “contaban con unas circunstancias que explica[ban] su súbito cambio de actitud”, esto es, su decisión de vengar ellas mismas su honor —caso de Leonisa que mata a su seductor al ser deshonrada y abandonada— y que solían ser “juzgadas con mayor clemencia, [...] raramente acababan volviendo a ser lo que habían sido. Una vez una mujer había transgredido ciertas líneas rojas, no había vuelta atrás ni en la realidad ni en la ficción aunque se demostrase que había actuado por unas buenas razones”:

Si una mujer tomaba atributos masculinos no es que perdiese el honor, renunciaba voluntariamente a él. Permitir a una mujer de estas características casarse era inconcebible y si además habían matado a alguien durante sus andanzas no podían, a diferencia de los protagonistas masculinos, obtener el indulto real y volver a su vida cotidiana. La conclusión más frecuente para mujeres transgresoras por una razón legítima era su aislamiento voluntario. De esta forma se reconocía su inocencia y se solventaba el engorroso problema de encontrarles un papel en el mundo de orden al que deseaban volver.¹⁵⁰ En los casos de varones vengadores, sus asesinatos no constituían

¹⁵⁰ A este respecto, destaca el *romance de Doña Josefa Ramírez*, una doncella que huyó de casa vestida de hombre para vengar la muerte de su amado. El romance de Doña Josefa “tiene la particularidad de haber sido reeditado en diversos formatos a lo largo del siglo XVIII e incluso de haber traspasado fronteras, ya que fue publicado en Inglaterra en 1870 como parte de una recopilación de relatos populares españoles”. Todas las versiones siguen la misma historia: Doña Josefa, comprometida en matrimonio, observa cómo unos hombres celosos asesinan a su novio. El shock hace que Doña Josefa se desmaye renazca, después, transformada en una mujer “imbuida de virilidad” que, caracterizada como leona, persigue a los asesinos de su prometido y les da muerte. Tras los asesinatos cometidos, en consenso con sus padres “deciden que su mejor opción es peregrinar a Roma para expiar sus culpas. En todas las versiones, “sus intentos de llegar a Roma fueron infructuosos y tuvo que volver a su hogar familiar para confesar su fracaso.

apenas pecado, únicamente debían ser perdonados en su forma de crímenes por el poder institucional. Las mujeres vengadoras también debían recibir el perdón judicial, pero no podían restituirse en la comunidad en su posición anterior. El ejercicio de la violencia física las había transformado en un elemento ambiguo. La mujer que salía de su rol caía en una especie de limbo simbólico en el que tras la resolución de su aventura no podía encajar en ninguna de las categorías sexuales aceptables (Baldellou 226-227).

Algo que va a diferenciar a la señorita varonil del siglo XVIII respecto a la del siglo XIX. Ambas van a adoptar comportamientos considerados “masculinos”, no obstante el hecho de que la señorita varonil de la centuria decimonónica no utilice la violencia física, no vengue ella su honor y, por tanto, no se salga de su esfera de acción, inmiscuyéndose en la del hombre, hará que finalmente encaje en la categoría de mujer casada. De hecho, al terminar casada, la imagen que va a prevalecer de ella es la de una fémica doméstica. Obsérvese, a este respecto, el retrato que se hace de la señorita varonil en el *Diccionario de anécdotas, chascos, finezas, estratagemas, caprichos y astucias del sexo femenino* (1841):

Si por un acaso [la señorita varonil] recibe á V. en el estrado, la verá sentada en una silla de baqueta con una pierna cruzada sobre la otra; hace sus cortesías doblando el cuerpo para adelante, y su conversación rueda siempre sobre los potros que vendió su padre, no su “papá” [...]. V. supondrá amigo mio, que vá V. á dar con ella en el paseo dominical, vagando melindrosamente por un estadio angosto y determinado, como si fuese una caja de muerto, gozando del polvo y de los empujones. Pues mamola amigo lector. Váyase por esos andurriales, y la encontrará cogiendo malvas frescas para hacer una cataplasma que el albéitar librò a favor de la vista de las mataduras de la yegua torda, ò contando las gavillas de la cosecha. [...] Jamás se vió a la señorita varonil trabajar con la aguja pero sí muchas veces tegiendo redes para coger los gorriones que echaban a perder los sembrados. [...] Desde que la señorita varonil salió de las andaderas, fue todo su anhelo el haber nacido muchacho. Siéntese V. junto a ella en el salón. Le mirará de hito en hito, y sostendrá su parte en el coloquio sin ruborizarse ni rebatir un punto en sus opiniones. Es un completo marimacho, una equivocación ó un completo capricho de la juguetona naturaleza. Su egercicio predilecto es el florete y el montar á caballo. Dios libre a V. de no haber parado en regla una estocada, ó de haber hecho brida en mano al llegar al borde de una zanja rompe-nucas. Aquella noche le pone á V. en ridículo delante de la tertulia entera”. Se supo que la bella amazona se había casado con un joven empleado suyo y “tornádose desde luego la esposa más doméstica y útil de cuantas jamás he tenido el placer de contar en el número de mis amigas” (Oliver 97-101).

Finalmente, sus padres aconsejaron que ingresase en un convento [...]. Dedicar la vida a la religión parecía ser la única solución posible para las mujeres que abandonaban su rol. Otras historias con argumento similar no se molestaban en intentar redimir a las mujeres y estas acababan automáticamente en los conventos”. Diferente era el caso de aquellas que “no abandonaban su actitud femenina de recato y recogimiento, [siendo] la solución ideal [...] el matrimonio. Así ocurre, por ejemplo, en *El robo de la virtuosa Dorotea* o *El romance de Don Diego de Peñalosa y Doña María Leonarda*, en tanto que las mujeres adoptan “el rol de víctimas pasivas y por lo tanto su honor quedaba intacto” (Baldellou 230, 226).

Final que, sin embargo, no veremos en Leonisa, quien se situará en una especie de limbo simbólico al no poder encajar en ninguna de las categorías sexuales aceptables. En efecto, nuestra protagonista, tras ser abandonada, no va a encontrar su sitio en la sociedad de su tiempo, y, en ello, aparte de su condición de mujer “varonil” y “esquiva”, ha podido ejercer quizás gran influencia el hecho de haber sido una mujer caprichosa, una fémina instintiva que, guiada por sus deseos de manejar la espada y montar a caballo, no se ha adecuado al ideal de mujer doméstica vigente en la sociedad de su tiempo. Y es que pese a estar de moda el modelo de mujer *marcial* y *despejada* que trajo consigo la Ilustración, será mal visto, recordemos, por moralistas, políticos y literatos del momento. De hecho, la expansión del “modelo de mujer doméstica [iría] proyectándose públicamente a finales del siglo XVIII” por parte de los autores de la época, quienes

utilizaron sus obras como vehículo de difusión de un arquetipo femenino que vendría a ser difundido, pretendidamente como ideal, para el conjunto de las mujeres, más allá del grupo social de pertenencia, justamente en una época en que dicho modelo, verdadera piedra angular sobre la que se había construido la identidad femenina históricamente, parecía haber entrado en declive (Franco 149-150).

En el caso de las doncellas, el modelo de la petimetra proveniente de Francia desplaza en buena medida al de la joven recatada y, en gran parte, coartada por el enclaustramiento doméstico del siglo XVII. El declive de este canon femenino va a motivar que en el teatro neoclásico ponga en escena el nuevo paradigma de las mujeres frívolas preocupadas únicamente por asistir a saraos y fiestas, cuyas conductas son “detestables”, haciendo referencia explícita a que “las conductas negativas de [las] jóvenes son producto de la mala educación que generalmente sus madres les han procurado, no destacándose en igual medida a las madres que sí han ejercido buena influencia en sus [hijas]” (Martínez López 59). Debido al mal ejemplo de muchas madres, había padres que en literatura cedían la educación de sus hijas a otra persona.

Piénsese, por ejemplo, en *Eudoxia, hija de Belisario* (Pedro Montengón, 1793) donde vamos hallar a una madre a quien, precisamente, por ser un mal ejemplo, se le va a negar la labor de educar a su hija. Esta obra “histórico-filosófica de intención didáctica” trata acerca de “cómo debe ser la formación de una dama de alcurnia”, siendo la intención del padre de Eudoxia, Belisario, convertir a su hija en una dama de comportamiento modélico. Eudoxia es descrita como una joven gentil, suave, amable,

de no particular belleza y de modesto carácter. Su padre, general de las huestes del emperador Justiniano, la ha educado con primor desde la edad más temprana: se dice, en efecto, que “se ha esmerado «en perfeccionar el talento de su hija con las luces y conocimientos de algunas ciencias, queriendo sacar en ella un particular modelo de educación»”. Por el contrario, la madre, Antonina, imagen de la mujer frívola, envanecida por las victorias de su marido, se interesa exclusivamente por el lujo y se comporta de una manera altiva y egoísta. Belisario, preocupado porque su hija no siga los mismos pasos, decide que sea formada por la honorable Domitila, “viuda de un oficial amigo suyo”. Esta instrucción comprende “formación moral, pues hay que enseñar a las jóvenes cómo deben ser y cómo deben apartarse del mundo de las apariencias, [...] aritmética, algunas nociones de las ciencias naturales, economía, historia, geometría, geografía, sin dejar de aleccionarla en las labores del hogar, las cuales han de ser el fundamento de la enseñanza de las doncellas” (Insúa 123-124), pues “por ella[s] evitan el ocio, por ella[s] dejan poner sus pensamientos en el galanteo y en otros devaneos de donde dimanen los pesares y desarreglos de las familias”(Montengón *apud* Insúa, 124).

Esta imagen de mujer doméstica no la veremos retratada en Rosaura, la protagonista de *La presumida orgullosa (Lecturas útiles y entretenidas, Anastasio Céspedes y Monroy, 1800)*, quien actuará como una verdadera petimetra en la sociedad de su tiempo. Rosaura es la única hija de los Marqueses de Soto, “familia ilustre por su nacimiento, y rica por su mayorazgo”, que vivía en una ciudad de Castilla y que era muy estimada por su

hermosura peregrina. El cielo había dotado á Rosaura con todos los dotes de la belleza, y todos los atractivos de las gracias. Quantos la veían, confesaban no haber visto en su vida persona tan perfecta. Era la admiración de la provincia, y la fama había extendido por toda la España la reputación de una persona tan extraordinaria. Ella lo sabía; su espejo se lo había dicho, y la juventud que la rondaba, y que la hacía una especie de corte, se lo había repetido muchas veces. Fuera de esto la sorpresa y la admiración de quantos la veían por la primera vez, no se lo dejaba olvidar. Pero ella estimaba poco una ventaja de que no quería hacer uso, y si alguna vez se complacía en los efectos que causaba el esplendor de su figura, era solo porque la daba medios de humillar á los hombres con sus desprecios, y dar ayre á su orgullosa vanidad (Céspedes y Monroy 1-6).

En este fragmento, si bien se afirma que en un inicio nuestra protagonista no suele actuar como coqueta al no hacer uso de su belleza para enamorar a los hombres, observamos ya en ella una característica distintiva del arquetipo literario de la soltera

coqueta: el deseo de erigirse superior, de ejercer el poder sobre sus pretendientes; y el espejo, en lo que respecta al poder que la mujer ejerce sobre el hombre, va a ser un elemento cargado de gran significación. Desde la antigüedad, el espejo se ha ligado constantemente a la mujer presumida y engreída que se autocomplace al mirarse y se siente poderosa al saber que su belleza es objeto de atención de los hombres. Así lo podemos ver en el poema erótico “El tocador” (1794) de Menéndez Valdés donde hallamos a Galatea en su *toilette* “sentada ante el espejo” de su tocador peinando su rubia cabellera con “sus artificiosas” manos repletas de joyas” (Valdés *apud* Gómez Castellano, 85). Después la contemplamos extasiada mirándose a sí misma, pero la satisfacción con el resultado del peinado parece ser reforzada por el efecto mágico del [espejo]”, así como por “ser contemplada en secreto por los ojos de su amante —el poeta—” (Gómez Castellano 85).¹⁵¹

En el poema “Al espejo de Filis” (*Ocios de mi juventud*, 1773) José Cadalso recoge “una larga lista de los trucos que Filis ha aprendido mirándose en el espejo” (Gómez Castellano 88):

De los ojos humildes y postrados
el lánguido bajar rendido y tierno,
para templar las iras de un amante
cuando conviene para sus intentos;
el levantar los ojos enojados
con aire majestuoso de desprecio,
para enfrenar de algún osado amante
en su pasión el atrevido afecto;
el inquieto volver con gozo o susto
los ojos por la tierra o por el cielo,
para encontrar, errantes por el aire,
los de un amante fácil y ligero;
el pararlos también a un solo punto,
para fijar los de un amante inquieto,
y las demás funciones de los ojos
tú la enseñaste, y todos padecemos.
Tu escuela la enseñó de las risitas,
más o menos fingidas, y los misterios,
tapando con gracejo el abanico
los dientes que, en la risa, ya se vieron;
[...] aquel llevar la mano a la cabeza,
tomando flor o cinta por pretexto,
y siendo el enseñar la hermosa mano

¹⁵¹ La “conciencia especular, en la mayoría de las representaciones de [la mujer observándose en el espejo], viene asociada a la capacidad de reconocerse como ser que es visto, o dicho de otro modo, en el reconocimiento de la presencia del espectador, en su mayoría varón” (Cao 30). Se trata, por tanto, de una visión erótica de la representación de la mujer frente el espejo.

el solo fin de tan sutil manejo (Cadalso 2000b, vv. 21-48).

Este texto es, sin duda, muy significativo, ya que nos viene a señalar que frente al espejo, la coqueta de la época practicaba toda esa suerte de “puerilidades”, “movimientos” y gestos que, recordemos, José de Clavijo y Fajardo señalaba en *El Pensador*¹⁵² y con los que aquella ella pretendía llamar la atención y ser el centro de todas las miradas. Esta serie de “puerilidades”, “movimientos” y gestos que Filis ensaya frente al espejo constituyen todo un verdadero arte de seducción. Lo más significativo, a este respecto, es que está poniendo en práctica el *modus operandi* distintivo de la coqueta: ese “darse sin darse”, ese “ofrecerse y negarse”, de decir “sí y no”, en definitiva, ese dar esperanzas de amor sin ofrecer una “satisfacción total”. Táctica que, recordemos, señalaba Georg Simmel en “Filosofía de la coquetería” (*De la esencia de la cultura*, 1908) y con la que la coqueta lograba satisfacer su gusto de “jugar” con los hombres. Así pues, el hecho de que en nuestra novela se destaque el uso del espejo por parte de Rosaura, puede ser un indicativo de que podría ensayar frente a él esa serie de trucos propios de la petimetra de la época y, por ende, ese *modus operandi* tan característico de la mujer coqueta; lo que supondría un deseo por parte de nuestra protagonista de “agradar” y “jugar” con los hombres. De hecho, en el texto se dice que Rosaura “no quería hacer uso” de la “admiración” que causaba en aquellos hombres a quienes humillaba, pero que su “orgullosa vanidad” y su apetencia por someterlos podía hacer que alguna vez se complaciera en “los efectos que causaba el esplendor de su figura”.

Por otra parte, ese deseo de “agradar” a los hombres y de “jugar” con ellos que observamos en Rosaura —y que, en definitiva, supone ejercer un poder sobre ellos— ha motivado que la fémica envilecida por su retrato en el espejo haya sido “fuente de asociaciones negativas”, en tanto que la mujer que, “se sabe objeto de deseo a través de la autocontemplación en el espejo, es la encarnación de Eva, la seductora” (Cao 30). La lujuria está asociada “a la vanidad y, ambas son hijas de Eva. A partir del siglo XIII, la lujuria blande un espejo [...]. La cadena de pecados de la mujer vana y lujuriosa arrastra tras de sí la coquetería, la pereza, la envidia, la codicia y la mentira y todos ellos

¹⁵² “Desplega el abanico, se hace ayre: doblalo: habla, rie mira à todas partes: en cada balcón halla motivo de cortesía: toma el pañuelo, cubrese con él la boca en ademán de contener la risa” (Clavijo y Fajardo 22-24).

aparecen sujetos de un espejo” (Melchior-Boniet *apud* Cao, 30).¹⁵³ Y es que la mujer frente al espejo “no es una filósofa persiguiendo sombras, sino una viva representación de la coquetería, ligereza y vanidad del género femenino, cuyo cuerpo es simultáneamente «temido y deseado»” (Quintero *apud* Gómez Castellano, 79). Ciertamente, desde la Edad Media, “la mujer, prendada de su belleza, es consciente de [ejercer] un poder de seducción, pero siempre de seducción como objeto [...] siempre desde unas coordenadas de placer sexual” (Cao 30). En este sentido, Rosaura es consciente de que puede utilizar su belleza como arma para, en el terreno del juego amoroso, hacer de menos al hombre, convirtiéndolo en un pelele, en un *servus* —si utilizamos terminología propia del amor cortés— que se doblegue ante ella. El deseo de dominio, de autoridad sobre el sexo masculino es, como señalamos en la Introducción a razón de las palabras de Diderot —moralista del siglo XVIII—, un rasgo del carácter de la mujer coqueta en la que el sentimiento amoroso no tenía cabida.

Este deseo de erigirse superior, de no ser víctima del amor —de no ser seducida y deshonrada por el hombre como lo eran muchas mujeres de la época—, en definitiva, de no ser “el sexo débil”, queda muy patente en el caso de nuestra protagonista. De hecho, descontenta de su sexo, afirma que a los hombres el cielo les dió “la fuerza y el valor con que oprimían à las mujeres, y que à éstas no las dio más armas que el llanto y la ternura: que à ellos les dió corazones fuertes y varoniles con que á todo resisten, impresiones tenaces con que todo lo vencen, y pasiones vigorosas con que todo lo sojuzgan”. Mientras que las mujeres tan solo cuentan con

corazones tiernos que al instante se pegan, inclinaciones débiles que con poco se rinden, y genios blandos que no saben vengarse. Decía también que los hombres astutos habían añadido leyes tiranas [...]: que con una injusticia atroz, siendo débiles, encargaban [a las

¹⁵³ La mujer ante el espejo aparece en el *Jardín de las Delicias* de El Bosco, en el que, “en medio de árboles muertos y de un paisaje estéril, una mujer sentada en el suelo se mira en un espejo sujeto al trasero de un demonio mientras otro demonio la abraza por detrás” (Melchior-Boniet *apud* Cao, 30). Una imagen diabólica similar va a aparecer en la serie *El espejo mágico* (1797-1798) de Goya, inserta en su obra *Caprichos* (1799), pues además de la visión erótica, en el siglo XVIII “se establece una tendencia [moralizadora] que muestra la continuidad de la tradición barroca en la representación de la mujer frente al espejo”. A este respecto, el pintor zaragozano “representa la visión más tradicional y satírica de la mujer mirándose al espejo”. Los espejos de Goya tienen —tal y como señaló él mismo— la intención de “«desterrar vulgaridades superficiales y perpetuar [...] el sólido testimonio de la verdad»” (Goya *apud* Gómez Castellano 81-82). Esta tendencia satírica y moralizante en su serie *El espejo mágico* hace a Goya utilizar la “asociación tradicional entre la mujer y la serpiente [...] reforzada con la aparición en escena de una guadaña. Así, aunque el cuerpo de la mujer [...] es joven y atractivo, la aparición de la serpiente y la guadaña en el espejo, símbolos respectivos del pecado y la muerte, siguen mostrando la continuidad de Goya respecto a la tradición barroca del *vanitas* al equiparar a la mujer con la serpiente y la muerte” (Gómez Castellano 81-82).

mujeres] de la resistencia, y las castigaban con el desprecio de los defectos con que nacían: que las perseguían, las engañaban y seducían y las hacían víctimas de su propia perfidia (Céspedes y Monroy 7-8).¹⁵⁴

Pero la transgresión de Rosaura se cifra, exactamente, en que no se la vea como una mujer vulnerable, sino en su propósito de que se la considere un ser fuerte, valeroso y poderoso. El deseo de que se proyecte esta imagen de sí misma conlleva que en un inicio nuestra protagonista no frecuente espacios de sociabilidad (teatros, cafés, tertulias,...)¹⁵⁵ donde solían estar presentes los hombres que cortejaban a las doncellas que, en su tiempo, gustaban vanagloriarse, exhibiéndose frente a ellos. Asimismo, la joven “desdeñaba los frívolos entretenimientos de los estrados, sus insípidos juegos, y los inútiles pasatiempos de la sociedad, que ella llamaba las graves ocupaciones de los ociosos y araganes” (Céspedes y Monroy 7). Al contrario, Rosaura, va a ocupar su tiempo en diversiones o actividades “masculinas”, pues,

no había en la comarca hombre que montase mejor un caballo, que manejase mejor un fusil, ni que tirase al blanco con más acierto [...]. Acostumbrada á la vida activa y laboriosa de la caza, ocupaba todo el día en correr las selvas y los montes, buscando despojos de su brazo, y hallando en todas partes triunfos y victorias comportarse según los parámetros que la sociedad de la época pautaba en la fémica. [...] Su valor, sus ejercicios continuos, y la superioridad con que se aventajaba á todos, la habían inspirado una especie de altivez, que la hacia incapaz de sujetarse á nada ni dexarse dominarse de nadie. Todo lo que no era victoria la parecía afeminado, lo que no era dominación, baxeza, y lo que no era libertad, sujeción y esclavitud (Céspedes y Monroy 4-7).

¹⁵⁴ Aquí se evidentemente se está haciendo referencia a la pérdida de la honra, de la virtud femenina. De hecho, se trata de la misma idea que señalará en el siglo XIX el *Diccionario de anécdotas, chascos, finezas, estratagemas, caprichos y astucias del sexo femenino* (1841) a propósito del término “virtud”: “Palabra de compromiso. En la mujer es flor de invernadero: en el hombre es flor marchita en capullo al calor de las orjias. La mujer muere para el mundo; la virtud en ella es una necesidad: en él es una carga. La sociedad santifica a la mujer que la conserva intacta y no reprueba al hombre que la arrastra entre el cieno. ¡Leyes del mundo!” (Oliver 56). Esta diferencia, claro está, hace vulnerables socialmente a las mujeres frente a los hombres, de ahí quizás que Rosaura —como hemos señalado— despreciara a sus pretendientes, pues evitando el contacto con los hombres, no daba ocasión a que su virtud pudiera ser ultrajada.

¹⁵⁵ La tertulia, por ejemplo, era, de entre todas las diversiones de la centuria dieciochesca (bailes de máscaras, representaciones teatrales, los restantes festejos que tenían lugar en salones, sociedades económicas, etc.), quizás la predilecta para cortejar a las jóvenes. Probablemente porque eran reuniones, “amenizadas muchas veces mediante algunos juegos de naipes o de prendas, que con “la introducción de música y baile [...] se convertían en «saraos»”. Lo que supuso “un incentivo [...] y su fascinación sobre las mujeres”, pues en tales reuniones “se exhibía un grado de habilidad en el aprendizaje y dominio de una serie de danzas bastantes complicadas y extrañas a los usos del país” (como la alemanda, el minué y, sobre todo, la contradanza), que “conllevaban innovaciones de pasos y posturas, encaminados casi siempre a aportar una ocasión nueva y más picante para facilitar el juego amoroso del cortejo” (Martín Gaité 34-35).

Aquí observamos cómo a Rosaura se la caracteriza como a un “marimacho”, vocablo con el que se designaba a la mujer que “se comporta[ba] como un hombre, y que a menudo [tenía] [sus] gustos” (Celdrán 169).¹⁵⁶ Definición que viene a corresponder con el sentir de Rosaura que se percibe a sí misma, no como “el sexo débil”, sino como una fémica fuerte que no quiere someterse a aquel retrato que la sociedad patriarcal de su tiempo dibujaba para la mujer.

Esta transgresión de nuestra protagonista es, sin duda, muy significativa porque, al igual que su fuerte carácter, su superioridad física anula “uno de los pilares sobre los que se apoyaba entonces el discurso de los «ilustrados» para discriminar a las mujeres” (Pérez Cavana 96-97). Ernst Brandes —ilustrado alemán—, por ejemplo, afirmaba que “la naturaleza hizo al varón señor de la creación. ¿Acaso [la mujer] no es más pequeña, más delicada, más débil?” (Brandes *apud* Pérez Cavana, 97). En este sentido, nuestra protagonista se concibe, según puede entenderse en el texto, como un ser que actúa libremente (como sujeto, como “yo”), al no amoldarse a las normas de comportamiento que una sociedad patriarcal como la del siglo XVIII pautaba para la mujer. Es precisamente lo mismo que Hippel defiende en su obra *Sobre el mejoramiento civil de las mujeres* (1792) donde en una manifiesta referencia a las teorías de Rousseau sobre la mujer, afirma “Vosotros varones, ¿de verdad os creéis que la mitad del mundo existe para vuestro «bon plaisir», para vuestro egoísmo?... ¿Por qué no va a poder decir la mujer “yo”? ¿Por qué no pueden las mujeres ser personas” (Rippel *apud* Pérez Cavana, 99).

Esa libertad que proclama, esa manera de estar en el mundo es lo que la va a llevar a tomar la decisión de no casarse nunca pese a que “su hermosura y su nacimiento la habían hecho solicitar por cuantos podían aspirar à su mano, sus padres la habían

¹⁵⁶ En la época, el término “marimacho” no “tenía la connotación de lesbianismo que hoy conlleva, sino únicamente el de hembra fiera, desenvuelta en las cosas de hombres, y de aspecto masculino; no parece que se quisiera ir más lejos”. Evidentemente Rosaura, dados sus gustos y costumbres varoniles, se adecúa a esta definición excepto por la salvedad de que nuestra protagonista no presenta un aspecto masculino (no es una mujer de apariencia hombruna con, por ejemplo, “voz ronca”, “bigotes” o con “vigorosos bíceps”. El motivo se debe a su caracterización —como veremos posteriormente de forma más clara— de mujer coqueta, siendo su belleza un arma para conquistar. Sobre el hecho de que no se vinculara a la mujer marimacho con la homosexualidad, que “con tanta desenvoltura abordó el mundo clásico, la sociedad europea en general, y española en particular, corrió un conveniente velo, de modo que no hay referencias literarias excesivamente claras sobre la materia. No se consideraba, por otra parte, cosa ofensiva, sino melindres propias del sexo débil a las que, como en casi todo lo con él se relacionaba, se le concedía poca importancia” (Celdrán 169). Como “marimacho” también se caracterizaba a Leonisa, en *Los trabajos de Narciso y Filomela* de Vicente Martínez Colomer (1784). No obstante, a diferencia de Leonisa, Rosaura no se enamorará y, por ello no acabará siendo víctima del amor, deshonrada y abandonada por un seductor.

propuesto los mejores partidos”, eludiendo siempre todas las solicitudes. Y es que el casamiento le parecía “una cadena intolerable, un contrato injusto, pues que cuando dan la mano, pierden su libertad y su decoro, juran un amor que puede no ser merecido, y una obediencia las más veces mal colocada” (Céspedes y Monroy 8-10). De la misma manera que rehúsa casarse, Rosaura también se niega a representar tanto el papel de amante como el de mujer enamorada que vive rendida (y subyugada, precisamente por ese amor que siente) de un seductor.¹⁵⁷ En definitiva, se opone a ser una mujer, como señalamos ya anteriormente, víctima del amor.¹⁵⁸ Se trata, sin duda, de una diferencia significativa con la tipología de mujer que estudiamos en el Seiscientos. No olvidemos el ejemplo de doña Juana, en *El desengaño amando, y premio de la virtud* (María de Zayas), donde, convertida en amante de su seductor (don Fernando), acababa derrotada al ser deshonrada y abandonada. Pero la intención de no ser una mujer débil (derrotada) no va a ser lo único que mueve a Rosaura, sino su propósito de venganza: Ella se propone “vengar [...] à todas [las mujeres deshonradas y abandonadas], y no dexarse dominar jamás por ninguno” (Céspedes y Monroy 8). Esta última frase es de gran importancia, pues hace ver a nuestra protagonista como un peligro una amenaza para el hombre. Como veremos, su deseo de venganza la hará asumir el papel de *dominus* en la relación que establece con el hombre, el rol —recordemos— que precisamente asumiría una coqueta cuando “jugaba” con sus pretendientes.

Justamente debido a su objetivo de vengar, como ya hemos señalado, a las mujeres que, como doña Juana, sucumbían a las trampas amorosas del hombre, vamos a ver a nuestra protagonista hacer uso, por primera vez, de la coquetería, y por ende, a verla “jugar” con sus pretendientes. El lugar propicio para ello en la época es la Corte¹⁵⁹

¹⁵⁷ A este respecto, Rosaura durante esta fase de su vida no va actuar como coqueta, pues “nada le parecía tan ridículo ni tan vergonzoso como abrir los oídos à las lisonjas de un amante, que no tiene otro objeto que satisfacer su propio gusto: galán que al instante que se ve correspondido, seguro de su triunfo afloxa en su solicitud, que reposa descarado, que poco à poco de rendido se transforma en señor, y de esclavo, en tirano. Miraba con lástima à las que se dexaban vencer por tan débiles armas, y se prometía no contentar jamás la vanidad de ningún hombre” (Céspedes y Monroy 8).

¹⁵⁸ “Víctimas del amor” eran muchas de sus coetáneas, pues según nuestra protagonista “los hombres astutos [las] perseguían, las engañaban y seducían, y las hacían *víctimas* de su propia perfidia; en fin, hubiera querido que las *desengañadas* como ella pagasen con su desprecio la iniquidad con que las tratan” (Céspedes y Monroy 8).

¹⁵⁹ Pues “en la provincia los deseos son más tímidos, y los *obsequios* más respetuosos; pero en la corte se hace gala de la *desvergüenza*, y el amor se maneja sin decoro” (Céspedes y Monroy 16). Igualmente en *La señorita malcriada* (Tomás Iriarte, 1788), vimos cómo don Gonzalo, el padre de Pepita, defendía la libertad de costumbres de la crianza cortesana en contraposición a la que se daba en la provincia. El mayor recato en la provincia es porque de adoptar allí las desenfadadas pautas de comportamiento del estilo de vida cortesano y noble, se recriminaría a las féminas por ello.

donde se traslada Rosaura después de que sus padres, viendo que ya tenía veinte años, y que no quería casarse, solicitaran la ayuda de una parienta suya llamada Elena, quien no logra —ni con la intercesión de un amigo suyo filósofo (don Lorenzo)— que la joven se determinara “à escoger a algunos de los que la pedían” (Céspedes y Monroy 10). Desde que Rosaura llegó a la Corte

pareció un nuevo astro que iba á eclipsar à todos los otros. Ya su reputación la habia precedido, y su persona no hizo más que renovar los elogios, y producir admiraciones. La novedad de los objetos y el interés de su orgullo habían distraído à Rosaura de su pena, y la habían obligado á redoblar su atención, para parecer en aquel grande teatro con todo el lucimiento de su vanidad; así desde luego se mostró tal como era. Todos admiraban su hermosura y sus gracias; pero lo que les asombraba más que todo, era el ayre firme, el tono asegurado, y el despejo y desenvoltura con que se presentaba. Desde el primer día pareció como si se hubiera criado en la corte, como si fuera la soberana del pais, ó como si hubiera venido a *dominarle*. Aquel suelo tan difícil y resbaladizo en que los más atentos tropiezan tanto, no la intimidó, y à pesar de su edad y de su sexo, à pesar de su realidad de forastera, y de que no podía contar con un apoyo que la sostuviera, se la vió desde luego marchar con pasos airosos, con ojos serenos, y con labios sueltos. Mucho se asombraron los antiguos cortesanos viendo una joven muchacha que parecía con todo el ayre del imperio, y algunos la predixeron ilustres desatinos; pero los mozos que se detenían más en sus hechizos y sus gracias, la vieron como objeto digno de su amor y deseos: ¡feliz (decían) el que sabrá conquistar un corazon tal altivo y generoso! (Céspedes y Monroy 14-16).

En este fragmento observamos, por primera vez, a una joven altiva cuyo fin no es otro que ser objeto amoroso y sexual de cuantos hombres la rodean; de ahí que llame la atención de todos ellos por medio de sus “hechizos” y “gracias”.¹⁶⁰ Además de desplegar sus “hechizos” y “gracias”, Rosaura demuestra tener gran desparpajo y desenvoltura, así como una seguridad y confianza en sí misma muy marcadas que, como hemos visto, llaman sobremanera la atención de los hombres, quienes se sienten seducidos por ella. Claramente, ésta posee la personalidad de una seductora, esto es, una “fuerza de atracción, una capacidad para cautivar a la gente y tenerla a [su] merced” (Greene 5), pues desde que aparece en escena “toda aquella juventud, la mayor parte ociosa, y sin más entretenimiento que el amor, rodeó a la recién venida, y cada uno se queria hacer distinguir de ella por sus obsequios más respetuosos, y por la fuerza de sus expresiones” (Céspedes y Monroy 16). Aquí observamos cómo se ha gestado ya lo que

¹⁶⁰ Términos que ya aparecieron en *La mayor confusión*, de Juan Pérez de Montalbán (1624) cuando analizamos el comportamiento de Casandra. Los “hechizos” y las “gracias” de Rosaura vendrían a ser lo mismo que las “travesuras” que señalamos en Leonisa (*Los trabajos de Narciso y Filomela*, de Vicente Martínez Colomer) y que la “caterva de puerilidades y movimientos” que Clavijo y Fajardo refería en *El Pensador* a propósito de la petimetra.

Robert Greene denomina —al estudiar la psicología del arte de la seducción— “seducción satisfactoria”, la cual comienza por el “carácter, [la] habilidad para irradiar una cualidad que atraiga a la gente y le provoque emociones que no puede controlar” (Greene 5).

A este respecto, las cualidades que, por excelencia, irradia Rosaura son —como hemos señalado— la confianza y seguridad en sí misma, así como su extroversión. A propósito de las emociones que, en la seducción, experimenta el “otro”, es un hecho palpable que los hombres que se encuentran en la Corte han sido seducidos por Rosaura al ser ella “objeto digno de su amor y [sus] deseos”. Nuestra protagonista, por su modo de actuar en sociedad, es —recordemos, tal y como señala Greene al hablar de las “coquetas” en su tipología de seductoras—,¹⁶¹ “autosuficiente[...] y posee una frescura esencial fascinante” (Greene 5): La fascinación que despierta la personalidad de Rosaura es patente y, por otro lado, la confianza en su autosuficiencia es algo que nuestra protagonista demuestra en tanto que la joven de provincias, de tan solo veinte años, se basta a sí misma para vivir en la Corte, marcada por costumbres diferentes a las presentes en provincia.

Además de su autosuficiencia, otro de los rasgos que caracteriza a Rosaura como seductora “coqueta” es —como señalamos— su superioridad, su papel de *dominus*, el cual va a asumir tras observar la libertad y desvergüenza de las costumbres de la corte, donde

llovían sobre [ella] atenciones familiares, requiebros indecentes, y discursos triviales, que injuriaban su pundonor, tanto como ofendían su vanidad. Presto se hizo cargo de la frivolidad del teatro, y de la ligereza de los actores, y su carácter mal sufrido los sacudía con desdén, de modo que trataron de conocer que no era este el medio de ganarla, y que un corazón tal altivo exigía respetos y sumisiones (Céspedes y Monroy 16).

En este texto observamos cómo Rosaura es retratada, por primera vez, como ese ser “peligroso” al que anteriormente nos referimos con motivo de la representación cultural de la mujer frente el espejo.¹⁶² Primero nuestra protagonista se convierte en objeto de deseo para los caballeros de la Corte, no olvidemos —a este respecto— que los seduce

¹⁶¹ Lo cual no quiere decir que, por su comportamiento, nuestra protagonista no se adecue al de otros tipos de seductores, como los “encantadores [que] quieren y saben complacer: son criaturas sociales” y, por supuesto, los “carismáticos [que] tienen una inusual seguridad en sí mismos” (Greene 5).

¹⁶² Recordemos que la mujer desde Antigüedad ha sido concebida como “ser originariamente distinto que se funde con la naturaleza y con la carne, que atrae y repele, que atemoriza, y a la que hay que dominar para no ser dominado” (Vigil 96).

por medio de su conducta marcial y despejada, sus “hechizos” y “gracias”, y ahora pretende convertirse en un ser “temido”. Lo que caracteriza a nuestra protagonista como una amenaza para el hombre, y claro está para los cimientos ideológicos y culturales de la España de la época donde las virtudes femeninas de la modestia, sumisión y deferencia (cortesía) venían a crear un “microcosmos” social perfecto cuya función primordial era crear una imagen de mujer que se adecuara al reparto de roles el *status quo* imponía.

Por otro lado, la intención de Rosaura de vengarse de la “tiranía de los hombres, que con [...] despreciables medios saben seducir à las necias mugeres”, la hace adoptar el *modus operandi* propio de una petimetra —*modus* que ya vimos a propósito del poema “Al espejo de Filis” (*Ocios de mi juventud*, José Cadalso, 1773)— y también del arquetipo literario de la coqueta, pues su poder de atracción consiste en saber alternar vehemencia y aversión para atrapar a sus víctimas. El haberse mostrado solícita ha hecho que, entre los caballeros de la Corte, Rosaura tuviera

amantes verdaderos, que con una pasión séria se distinguieron en la constancia, y el teson de sus obsequios; pero con ellos triunfaba su insolente vanidad. Desde que reconocia que alguno la solicitaba con ardor, ponía más empeño en tratarle con mayor desayre, y con afectación hacia públicos sus desprecios. Su objeto era ridiculizarlos, y enseñar à las otras cómo los debían de tratar, de modo que en poco tiempo se hizo la envidia de las mugeres, y el terror de los amantes. [...] En una ocasión la escribía a [Elena]: yo no puedo darte cuenta ni de todas las visitas que recibo, ni de todos los amantes que tengo;¹⁶³ pero no quiero dexar de decirte, que anoche en un bayle un peynado que [...] me ha costado dos horas de fastidio, me ha valido dos suspirante mas (Céspedes y Monroy 16-17).

Este fragmento es relevante en lo que se refiere a la caracterización de Rosaura como soltera coqueta. En ella, a diferencia de las protagonistas que analizamos en la narrativa del Seiscientos, ya no se observa un “esbozo” del arquetipo literario, sino a una coqueta de “profesión”, toda vez que su deseo es el de agradar y conquistar al hombre, desdeñando la posibilidad del matrimonio, para satisfacer así su vanidad (fin básico de toda mujer coqueta). No en vano, su intención no queda ahí, pues observamos cómo la joven se ha hecho con el control del juego amoroso, y lo que es más importante, ha conseguido (con el juego de alternar vehemencia y aversión) el fin último que, como señalaba Diderot, anhela toda coqueta: la autoridad, el poder sobre el

¹⁶³ Aquí el término *amantes* no necesariamente conlleva que nuestra protagonista mantuviera relaciones sexuales con sus pretendientes. Cuando el *Diccionario de Autoridades*, en 1726, se refiere a este vocablo afirma que es “el que ama y quiere bien, y tiene afecto à otro” (R.A.E., tomo I).

sexo masculino. Relación de dominio-sumisión que, debido a su intención de hacerla pública —como ella misma afirma—, la retrata como una soltera coqueta cruel y fría.

De hecho, en la novela se afirma que algunos mozos de los que la pretendían la llamaban “ayre de taco, otros la insensible, muchos la inexpugnable, y todos hubieran querido tener la gloria de ser los conquistadores” (Céspedes y Monroy 16). La expresión “ayre de taco” posiblemente hace alusión al aire de majismo, al aire castizo de Rosaura, probablemente en lo tocante a su vestimenta o en lo que respectaba a su coquetería (a exagerados ademanes, gestos, etc.). El Majismo fue un fenómeno que se dio a partir de 1750 con la crítica de las “influencias foráneas”, después de que, a raíz de la “incorporación de las modas francesas”, se diera entrada y se asentaran en la indumentaria española las “nuevas corrientes estilísticas” del país vecino. Estas imperaron durante todo el siglo XVIII en toda Europa, y hasta el propio Felipe V cambiará “el traje a la española” de los primeros años de su reinado por la “moda francesa, que, por un proceso imitativo, se impondrá en todos los sectores de la sociedad” (Sánchez Luengo 1).

El Majismo, en general, tenía ver con todo lo autóctono, con todo lo español tal como pueden ser el arte del toreo, por ejemplo. De hecho, González del Castillo, en su obra *El maestro de la tuna*, se burla del “ayre de taco” mientras Curro está enseñando el arte de la majeza. Esto “obliga[ba] a exagerar la pose” y así mientras el caballero don Juanito, “la montera y el capote y se planta[ba] a lo macareno, Curro sal[ía] de majo, con pasos muy graves y se para[ba] a ver a don Juanito; luego se acerca[ba] y le enmenda[ba] la postura de la montera” (Sala 1987, 67). A este respecto, puede entenderse que en nuestra novela hay una burla hacia la tosquedad de formas de Rosaura, quien (con su desenvoltura y confianzas) no evidenciaría precisamente el refinamiento propio de las damas francesas.

Algo que va a demostrar con el Conde de Lamar, un joven francés petimetre que “con grande talento, su grande arte [...] ha hechizado a todas las mugeres de la corte” (Céspedes y Monroy 26). Con él, Rosaura —y así se lo hace saber, mediante una carta, a su parienta Elena— usará de todas sus artes y manejos hasta “rendirle, y verle suspirando a [sus] pies. Quando le v[iera] bien loco, bien enamorado, quando [hubiera] hecho muchas tonterías, y que todo el mundo lo [supiera] entonces se burla[ría] de todos sus amores, le desdeñar[ía] en público, [...] y no habr[ía] muger que le quisi[era] después” (Céspedes y Monroy 21-22). Tal es el afán de Rosaura por “jugar” con el

Conde de Lamar, que prosigue con su plan pese a que Elena y su amigo el filósofo don Lorenzo, ante su propósito de enamorar al altivo y presumido francés, la intentan convencer para que lo abandone debido al peligro de enamorarse que esto conlleva.¹⁶⁴ Ya lo había advertido el narrador de *La burlada Aminta y venganza del honor* (María de Zayas, 1637): “no se fie nadie de su libertad ni de sus fuerzas, que tal vez Amor gusta más de cazar voluntades libres que gustos sujetos” (Zayas 1973b, 77).

La advertencia de Elena y don Lorenzo, sin embargo, consigue el efecto contrario; esto es, acrecentar en Rosaura el ánimo de seducir al Conde de Lamar, pues, con “su última expresión [de que puede verse cogida entre “las mismas cadenas” del amor que ha hechado], picó el orgullo de la fiera Rosaura. Creyó un insulto del filósofo y de su amiga, que temiesen que un extranjero de quien se burlaba, pudiese dominarla” (Céspedes y Monroy 25). La respuesta de nuestra protagonista, para quien resulta una ofensa el hecho de que sus amigos la puedan ver como una posible “víctima de amor”, refleja, de nuevo, esa gran distancia que separa a Rosaura de la fémica del siglo XVII (caso de doña Juana, de *El desengaño amando, y premio de la virtud*, o Aminta, de *La burlada Aminta y venganza del honor*). Y es que para nuestra protagonista lo primordial es ejercer siempre el poder sobre el hombre, algo que —recordemos— caracteriza por excelencia —según Diderot— a la mujer coqueta. De hecho, Rosaura conseguirá seducir y dominar al Conde de Lamar, quien se convertirá en un títere en sus manos hasta su muerte. Final que hace ver a nuestra protagonista como una magistral coqueta, pues no solo ha logrado cautivar al Conde, sino que ha sabido “jugar” con él hasta hacerlo sucumbir.

El impetuoso deseo de dominar influye precisamente en que Rosaura no se enamore de ninguno de sus pretendientes y prevalezca sobre ellos, perfilándose así como una mujer “vencedora”. Representación que, claramente, no se evidenciaba en doña Juana y Aminta, quienes se convertían en “mujeres derrotadas”, fémicas “víctimas del amor” al ser abandonadas por sus seductores. Final que no olvidemos también encontramos en Leonisa (*Los trabajos de Narciso y Filomela*, de Vicente Martínez Colomer), no obstante la diferencia de esta protagonista respecto a doña Juana es

¹⁶⁴ En tanto que “la conquista de un corazón tan vano degrada, y tal vez las que aspiran à ser conquistadoras, suelen sin sentirlo ser las conquistadas, y encontrarse cogidas entre las mismas cadenas que han hechado” (Céspedes y Monroy 25). Algo que, de hecho, vimos en doña Juana, de *El desengaño amando, y premio de la virtud* (María de Zayas), quien convertida en una mujer enamorada, deja de ser coqueta.

considerable. Leonisa, aunque de forma temporal, en su caracterización de “mujer varonil” adoptó el rol de *dominus*: tanto en sociedad, mostrándose altiva y desdeñosa con sus pretendientes, como en el medio agreste, haciéndose “temible” de todos los hombres al vengarse de ellos por sus agravios, y por su manejo de la espada y maestría montando del caballo.

En el caso de Rosaura, la corte será el lugar donde se hará patente su poder sobre el Conde. Una vez allí es donde la joven, tal y como se dejar ver en su respuesta a Elena y a don Lorenzo (quienes le habían aconsejado no proseguir con su plan de conquistar al francés), actuará como una coqueta consciente de serlo, enorgulleciéndose del dominio que ejerce sobre el joven. De hecho, su dominio sobre él es tal que lo hará sucumbir hasta la muerte (no olvidemos el fallecimiento del Conde). En este sentido, nuestra protagonista ya no es solo una joven de “conducta libre y desembarazada” que coquetea con cuantos hombres desea (tal como hacía la petimetra del siglo XVIII), sino que en, su *modus operandi*, al ser la culpable del trágico final —del fallecimiento— de su enamorado, toma una transcendencia primordial su “desprecio del amor y de los hombres” (Céspedes y Monroy 30). De esta forma Rosaura manifiesta su “manera de estar en el mundo” en el que vive: esto es, como mujer fuerte y valerosa por sí misma superior al hombre en terrenos, tradicionalmente, considerados masculinos: tanto en lo que respecta al físico, como en lo que respecta al juego amoroso que se establecía entre ambos sexos (dado que ella va a ser la parte dominante en el dicotomía *dominus-servus*). Transgresiones que, a propósito del arquetipo literario de la soltera coqueta, también observaremos en nuestro último capítulo: la narrativa breve decimonónica.

1.5 El arquetipo de la esposa dominante en la narrativa breve del siglo XVIII

En el siglo XVIII —al igual que ocurre en las centurias anteriores—, el matrimonio era el principal objetivo en la vida de la mujer; al fin y al cabo se trataba de la única salida viable y honrada si exceptuamos el convento, inaccesible en el caso de las féminas de clase popular por su elevada dote.¹⁶⁵ La ausencia de dote en las jóvenes de clase popular era, evidentemente, un hándicap para poder casarse, la situación empeoraba para ellas si además eran huérfanas al no contar ni siquiera con el amparo familiar. Muchas de estas jóvenes huérfanas lograban recaudar una dote gracias al apoyo que recibían de los colegios femeninos que proliferaron en la época, sobre todo, a finales de la centuria dieciochesca, los patrocinados por alguna orden religiosa. Su

¹⁶⁵ La ausencia de dote en las jóvenes de clase popular era, evidentemente, un hándicap para poder casarse, la situación empeoraba para ellas si además eran huérfanas al no contar ni siquiera con el amparo familiar. Muchas de estas jóvenes huérfanas lograban recaudar una dote gracias al apoyo que recibían de los colegios femeninos de la época. La creación de colegios femeninos fue un fenómeno muy extendido, sobre todo los patrocinados por alguna orden religiosa, a finales de la centuria dieciochesca como consecuencia de la gestión de Carlos III que promulgó dos leyes: la Real Cédula de 1779 por la que se manda que con ningún pretexto se impida ni embarace, por los gremios de estos Reinos u otras personas, la enseñanza a mujeres y niñas de aquellas labores y trabajos que son propios de su sexo; y la Real Cédula de 1783 por la que “se regulaba el establecimiento de escuelas gratuitas para niñas en los barrios de Madrid. Ya la propia ley establecía que el modelo se exportaría a otras capitales y villas populosas” (Ramiro 100-104). Además de prepararlas para que “cumpl[iesen] bien su destino que [era] el matrimonio”, a las niñas se les impartía una enseñanza, en cierto modo, especializada para que “ejercieran una profesión y obtuviesen un salario que a unas pued[ise] servir de dote para sus matrimonios y a otras con que ayudar a mantener sus casas” (Calero 205). Uno de ellos fue el Colegio huérfanas de Nuestra Señora de la Paz donde la duquesa de Feria, encargada de su dirección y gobierno, había dispuesto en su testamento que se proporcionara a las niñas “«los géneros en que hubiesen de trabajar» y que el producto de ese trabajo fuera íntegramente para ellas; de esta forma tendrían mayor estímulo y podrían reunir la dote indispensable para tomar marido”. Además en el colegio a las niñas se les enseñaba a “realizar quehaceres domésticos, que luego les servirían para emplearse como sirvientas, o las tradicionales labores de aguja e hilados” (Vidal 53); los únicos oficios que podían desempeñar además de dedicarse a la venta ambulante o a dar algunas enseñanzas como amigas.

creación fue gracias a la gestión de Carlos III que promulgó dos leyes: la Real Cédula de 1779 por la que se manda que con ningún pretexto se impida ni embarace, por los gremios de estos Reinos u otras personas, la enseñanza a mujeres y niñas de aquellas labores y trabajos que son propios de su sexo; y la Real Cédula de 1783 por la que “se regulaba el establecimiento de escuelas gratuitas para niñas en los barrios de Madrid. Ya la propia ley establecía que el modelo se exportaría a otras capitales y villas populosas” (Ramiro 100-104).

Además de prepararlas para que “cumpl[iesen] bien su destino que [era] el matrimonio”, a las niñas se les impartía una enseñanza, en cierto modo, especializada para que “ejercieran una profesión y obtuviesen un salario que a unas pued[ise] servir de dote para sus matrimonios y a otras con que ayudar a mantener sus casas” (Calero 205). Uno de ellos fue el Colegio huérfanas de Nuestra Señora de la Paz donde la duquesa de Feria, encargada de su dirección y gobierno, había dispuesto en su testamento que se proporcionara a las niñas “«los géneros en que hubiesen de trabajar» y que el producto de ese trabajo fuera íntegramente para ellas; de esta forma tendrían mayor estímulo y podrían reunir la dote indispensable para tomar marido”. Además en el colegio a las niñas se les enseñaba a “realizar quehaceres domésticos, que luego les servirían para emplearse como sirvientas, o las tradicionales labores de aguja e hilados” (Vidal 53); los únicos oficios que podían desempeñar además de dedicarse a la venta ambulante o a dar algunas enseñanzas como amigas.

Obligadas, pues, “a desempeñar trabajos no cualificados y mal remunerados, [...] sus dificultades materiales eran muy elevadas”, siendo el matrimonio especialmente primordial para ellas: “la amenaza real del hambre física actua[ba] como una catapulta que las ha[cía] argüir y utilizar todos los medios a su alcance” a fin de contraer nupcias. Por otra parte, también “el riesgo de perder la honra y verse abocada[s] a la prostitución pesaba como una losa” en su deseo de querer contraer matrimonio (Hernández González 335-336). En resumidas cuentas, la mujer se encontraba sometida al hombre durante toda su vida: en su más tierna infancia, a su padre, a quien se le daba el poder absoluto.

Aquí por poder absoluto se entiende a aquel que se le otorgó al padre en el seno familiar a fin de garantizar, así, que el principio de autoridad fuera “fundamento esencial del ordenamiento jurídico. La razón, el buen juicio residía en los progenitores” y, por tanto, ellos querían “lo mejor para sus hijos y no transig[ían] ante sus locuras

juveniles. Respondía a un profundo cambio de mentalidad en las élites, apreciable en la modificación de su posición por parte de un importante sector del clero secular, que traía como consecuencia la derrota de las pretensiones femeninas en los juicios de palabras de casamiento. Se puede apreciar como a partir de estas fechas, en líneas generales, el varón triunfa en ellos y se obstaculiza el casamiento ante la ausencia de consentimiento [del padre].” Efectivamente es el consentimiento paterno y no el materno el que determina en la época si hay o no casamiento, pues desde instancias eclesiásticas se duda que se deba confiar ciegamente en la madre dado su papel “como instigadora de los amoríos de la hija y auténtica estratega de sus planes matrimoniales”. Su influencia

hace que ésta planee su futuro sin contar con la anuencia del padre. Esta supuesta insubordinación la tratan de reprimir al señalar “a todas las madres de familia que pecan gravísimamente todas las veces que, separándose de la debida subordinación que deben tener a sus maridos, trazan, y disponen oculta y mañosamente semejantes casamientos, en tal conformidad que, cuando sus desgraciados maridos lo saben, debiendo ser los primeros en esta ciencia, son los últimos, y ya no tiene remedio, o por los menos sus hijas están ya infame y escandalosamente retiradas de sus casas” (Hernández González 356).

Si hasta casarse, era el padre quien —como hemos visto— ejercía el poder sobre la joven, una vez casada era su marido, en quien —como cabeza de familia— residía la autoridad marital. El origen de la obediencia femenina en el matrimonio tenía, en la moralidad del tiempo, una estrecha relación con la voluntad divina, de hecho la “insistencia en la subordinación y la obediencia hacia los maridos [era] propugnada por la jerarquía eclesiástica inclusive cuando estos se equivocaban”, porque la mujer “por ley Divina y Natural estará siempre bajo la potestad del varón porque es marido” (Viera y Clavijo *apud* Hernández González, 380). En esta relación de dominio-sumisión, la violencia física se convirtió en un “arma ejercida por el hombre para imponer su soberanía vejatoria”; de modo que, como cabeza de familia, “tenía libertad para castigar a su esposa. Este privilegio era aceptado de hecho por las autoridades eclesiásticas”, pues, tal y como llegó a afirmar en la época Diego Romero en una demanda de divorcio de 1772, “las mujeres con cualquier motivo leve se separarían y jamás reconocerían la obediencia a los maridos que le[s] deben obsequiar y ser corregidas de sus descuidos, de sus desobediencias y demás causas domesticas” (Romero *apud* Hernández González, 391).

Precisamente, la separación (de bienes, lecho, mesa y/o habitación) y, sobre todo, el descuido del marido y por, ende, del hogar, así como la desobediencia es lo que va a caracterizar a las protagonistas que, a propósito del arquetipo de la esposa dominante, veremos en la literatura del siglo XVIII. Si bien es verdad que en la narrativa de esta centuria no hallaremos un profuso número de representaciones del estereotipo, sí encontraremos significativos ejemplos en el teatro de la época y en los pliegos de cordel o romances de ciego.

Al igual que vimos en el siglo XVII a propósito de la *Mojiganga el Mundinovo* (1658-1659), en el Setecientos el teatro breve nos ofrecerá un destacado ejemplo del estereotipo. En el *Entremés de los gurruminos* de Antonio Zamora —publicado entre 1748-1753— la falta de autoridad del marido condescendiente se encarna en la figura del “gurrumino”, término que ya se venía usando en el siglo XVII junto al femenino “gurrumina”, ambos eran “una clara manifestación del gusto barroco por las inversiones”, esto es, de ese mundo al revés al que anteriormente nos hemos referido. De manera que los gurruminos y gurruminas eran respectivamente “hombres y mujeres casados que adopta[ban] en su matrimonio el papel teóricamente propio del sexo contrario” (Mayayo *apud* Sala 2009, 440).¹⁶⁶ Así, en el siglo XVIII, para denominar al calzonazos, se va a recoger el término “gurrumino”, “voz moderna” con la que se va a denominar al “marido que obedece indebidamente, y contempla con exceso a su muger” (R.A.E., tomo IV). El propio *Entremés de los gurruminos* aclara qué se entiende por el término cuando el alcalde Gil Pollina —personaje que representa al calzonazos y que es objeto de los insultos por parte de su mujer, la alcaldesa— afirma que va a dictar un bando, un edicto para prohibir el comportamiento del gurrumino, que consiente “en todas las ocasiones / que su mujer se ponga los calzones”. El castigo “aúna la ridiculización de la indumentaria y las muestras de su falta de virilidad: a la vergüenza salga condenado / con mandil blanco, babador mojado, / cantando en solfa de gallina clueca / un tono al clavicordio de la rueca”. Además de Gil Pollina, hallaremos en

¹⁶⁶ No obstante, en la centuria dieciochesca con “gurrumina”, que —tal y como señala el *Diccionario de Autoridades* (1734)— es “voz moderna”, se va a aludir implícitamente al calzonazos en tanto que viene a señalar la “obediencia indebida, contemplación excesiva a la propia muger” (R.A.E., tomo IV). Contemplación que vamos a ver en el *Entremés de las gurruminas*, del propio Zamora, que a diferencia de el *Entremés de los gurruminos* “no tiene tanto interés y, sin duda, tuvo menos suerte: únicamente subió a los escenarios en 1721”. En él, “la mujer [de un] barbero lo sustituye en su oficio para que él pueda dedicarse a tañerla”, a tocar la guitarra (Sala 2009, 442-443). El hecho de que con el vocablo “gurrumina” se aluda al calzonazos y no a la mujer que asume el papel del marido muestra el interés que aquel despertaba en la época.

escena a otros calzonazos, Crispín, siendo la sucesiva aparición de gurruminos en el *Entremés* de Zamora muestra del rechazo que, en la época, existe hacia los nuevos calzonazos, que “se distinguen de la tradición del esposo de genio blando por su servilismo nuevo y «dieciochesco»” (Sala 2009, 440). De ello va a dar cuenta la carta ficticia del marido de una lectora petimetra a *La pensadora gaditana*: “Es el caso que estando habrá ocho días en una junta de amigos, tuve unas palabras con uno, el que imprudente me llamó gurrumino, y me dijo que yo era la mujer de mi casa, y que se me divisaban las enaguas desde cien leguas” (Cienfuegos 44). Nótese, aquí, cómo el dominio de la mujer sobre el marido viene a simbolizarse a través de sus enaguas, prenda que viste el marido. El valor significativo que adquiere la prenda femenina vestida por el marido también se puede observar en el *Entremés* de Zamora:

DOÑA ALDA. Sí, pero al cuerpo no es el aire sano, como vengo vestida de verano.
DON CRISPÍN. Ponte mi capa, daca tu mantilla.¹⁶⁷
DOÑA ALDA. ¿Y qué dirá la gente de la villa?
DON CRISPÍN. Que quiero a mi mujer; y que la halague nadie me ha de culpar.
(Truecan).
DOÑA ALDA. Dios te lo pague.
ALGUACIL. Bueno va el maricón (*Zamora apud Sala 2009, 440-441*).¹⁶⁸

¹⁶⁷ Tanto en los entremeses como en las mojigangas de la época, “con frecuencia aparecía la mujer vestida de varón, lo que no contravenía los límites de unos géneros ligados a fiestas públicas de raigambre carnavalesca que permitían alusiones a lo escatológico, desenfrenos de índole gastronómica, inversiones de roles en la indumentaria, etc. [...] Por ello las féminas vestidas de hombre [solían] colocarse sombrero y capa por encima de las faldas ordinarias” (Buezo 179). Asimismo, el hecho de no llevar mantilla es significativo porque en el pensamiento de la época va a connotar ansias de cambio y libertad. Algo que viene a señalar Larra en la centuria siguiente, a propósito de las nuevas modas que a la hora de vestir observa en las damas de nuestro país. Tal y como recoge en *El Correo de las damas* (1833), destacan “los vistosos sombreros de señora, diseñados en París, y que van sustituyendo en el Paseo del Prado a la severa y castiza mantilla nacional. Desde su periódico, Larra observa estos cambios con satisfacción, asumiéndolos como un signo del espíritu renovador de los tiempos. El interés de Larra por las modas hay que considerarlo dentro de su concepción totalizadora de la literatura costumbrista entendida, según sus propias palabras, como la consideración del «hombre en combinación, en juego con las nuevas y especiales formas de la sociedad». Las costumbres cambian a medida que se transforma la sociedad en el proceso histórico de un país y expresan la condición moral de esa sociedad”. Esta reforma de las costumbres españolas a la hora del vestir se va a dejar notar sobre todo en el Paseo del Prado donde “se manifiesta la vida pública del Madrid romántico. El Prado se convierte para los costumbristas en el símbolo de la evolución social. [...] En el Prado [Larra] ve una España diferente de sí misma. Dos Españas distintas en su manera de concebir la vida. La España antigua, es la España castiza, la España de la Contrarreforma, de la Inquisición, que ha creado una mentalidad austera, sombría, monótona y triste. Frente a esta España, Larra nos presenta una España joven, europeizada, alegre, tolerante, en definitiva, libre” (Escobar).

¹⁶⁸ Cervantes, y el teatro de los Siglos de Oro, “utilizan el término «marión». Quevedo, que lo hubiera utilizado en toda su crudeza de haber sido ese el caso, se limita a equipararlo al que hoy tiene la voz «afeminado»; Tirso de Molina, sin embargo, parece equipararlo a puto y cobarde” (Celdrán 168-169): “«—Dejad de tañer el muerto, / pues eres pandero vivo. / —¿Quién te mete en eso, chivo? / — Dalas, carretero tuerto, / y callen los maricones»” (Cervantes *apud* Celdrán, 168-169).

En el *Entremés* de Zamora, con “maricón” no se hace referencia a la homosexualidad, sino que se utiliza como un insulto, en tanto que lo que se pretende es recalcar la falta de carácter de don Crispín, subyugado por su mujer; algo *contranatura* en la época dado que, al ser ella la que debería actuar de forma sumisa, don Crispín estaría comportándose, en este sentido, como una mujer. De hecho, si bien hoy “maricón” es frecuentemente utilizado como un insulto, “hasta mediados del siglo XIX era menos virulento” (Celdrán 168-169).

Con el acto de don Crispín de prestar su capa a doña Alda se simboliza el dominio que ésta tiene sobre su esposo, y con ello se perseguía despertar las risas del público, precisamente porque era el escarnio del “mundo al revés”, manifiesto en los arquetipos literarios de la esposa dominante y el calzonazos, la finalidad que se ambicionaba cuando en la época se les daba entrada. La crítica a este mundo al revés quizás sea el motivo por el que la mujer travestida de hombre tenga en la centuria dieciochesca una connotación distinta a la que tenía en la literatura de los Siglos de Oro. Ciertamente, si tomamos como referente a la esposa dominante del *Entremés* de Zamora, hay que matizar que el hecho de vestir la capa de su marido va a tener un sentido negativo en tanto que, como hemos señalado, con ello se va a simbolizar, se va a hacer más visible y, por ende, se va reforzar gráficamente la inversión de roles que se da en este matrimonio, obedeciendo así la burla a dicha situación *contranatura*. En cambio, la mujer travestida no era vista de forma negativa en el teatro de los siglos XVI y XVII, donde actuar como hombre se consideraba un mérito y, por ende, objeto de alabanza en tanto que era propio de “las claras y virtuosas mujeres”, a quienes no solo se las aplaudía cuando demostraban “osadía”, “valor” o “inteligencia, sino también cuando se trataba de ensalzar [su] bondad y constancia en el amor” (Bravo-Villasante 64-67).

Nótese, a este respecto, la consideración que recibe Isabel la Católica en *El mejor mozo de España* (Lope de Vega, 1625/1630) donde la encontramos “en un espacio doméstico hilando; el fondo histórico son los problemas de sucesión de Enrique IV entre Juana la Beltraneja e Isabel, a la cual se le ha de buscar el mejor marido posible («el mejor mozo»), esto es, Fernando de Aragón. Ante esta problemática son varios los avisos que recibe Isabel de pasar a la acción, o sea, dejar la rueca y tomar la espada” (Zugasti 1445-1446). Durante un sueño se le aparece la alegoría de España que le dice:

“Isabel esclarecida, / trueca la rueca en espada; / que no eres de las mujeres que han de hilar, / mas pelear”. Asimismo, los nobles la instan a lo mismo: “Dejad, Isabel, de hilar; / dejad la rueca, señora, / que es ya menester la espada”. A continuación ella ya está decidida: “Yo soy mujer, / aunque en la rueca ocupada, / que sabré ceñir la espada / y me sabré defender” (Lope de Vega *apud* Zugasti, 1445-1446). Resolución que aplauden los nobles.

En efecto, el travestismo con frecuencia se ligaba al estereotipo de la mujer enamorada que, abandonada y guiada por el amor, perseguía a su amado disfrazada de hombre hasta conseguir bien reunirse y casarse con él, o bien vengarse. El caso de la fémica enamorada que consigue casarse se materializa en Lucrecia y Brisena de *El galán Castrucho* (Lope de Vega, 1608). En esta comedia nos encontramos a dos damas vestidas de hombre que siguen a los hombres que las sedujeron y abandonaron. Ambas finalmente conseguirán su objetivo: casarse con su enamorado. Por otro lado, en la literatura del periodo, como hemos señalado, también vamos a encontrar el caso de la fémica enamorada que, deshonrada y abandonada, perseguirá a su seductor para vengarse de él. Un ejemplo es Aminta (*La burlada Aminta y venganza del honor*) que se viste de hombre y mata a su seductor (don Jacinto), quien le había prometido casarse con ella.

En este sentido, la causa del valor positivo que en los Siglos de Oro se le otorgaba a la mujer travestida se debe a que, fundamentalmente, era una fémica que seguía los parámetros o convencionalismos pautados por la sociedad patriarcal vigente: ya sea por su afán de casarse, vislumbrándose por ello conforme al rol de esposa al que se la destinaba, ya sea por interiorizar la ideología del honor y actuar conforme a ella, ideología que, en definitivas cuentas, era instrumento de control sobre la fémica. Vigilancia que comenzaba desde la más tierna infancia, desde entonces se adoctrinaba a la mujer de que la fama y la honra eran los puntos cardinales de su vida, convirtiendo así la deshonra y el sexo en tabús para ella.

En el siglo XVIII, en cambio, a la mujer vestida de hombre se la va a considerar una fémica *contranatura* al no seguir los parámetros que la sociedad patriarcal de su tiempo pautaba para ella. Con su presencia, el fin que se persigue es la caricatura de las “anormalidades” y, en la España patriarcal del siglo XVIII, el marido dominado y ridiculizado por su esposa lo es. Y es que el gusto por “transgredir la norma, alterar el estado «natural» o inicial de las cosas” presentes en la literatura, en general, y en el

teatro en particular, tenía como finalidad “construir escenas impactantes que llam[aran] la atención del público” (Zugasti 1445). De este modo el teatro, lugar muy frecuentado en el tiempo,¹⁶⁹ se pretendió convertir en un canal propagador de la “normalidad” conyugal: el modo de hacerlo, precisamente, era reírse del calzonazos. Algo que también sucedía con el cornudo,¹⁷⁰ a través de esta figura —ejemplo de “masculinidad fallida en el seno de una estructura patriarcal—, la sociedad pod[ía] convertir miedos y ansiedades personales en comunitarios y, gracias al distanciamiento que provoca[ba] la forma cómica de presentarlo, ridiculizarlo y, por tanto, conjurarlos” (Flores 2005, 65).

Además de en el teatro, los arquetipos del calzonazos y la esposa dominante harán acto de presencia en romances de ciego o pliegos de cordel como *La mujer llevando los calzones*, donde la esposa, quitándole literalmente los calzones al marido, lo amenaza con tomar las riendas del hogar. Este romance advertía a los maridos de los desdichados que serían si sus mujeres lo hicieran: “Ea, maridillo mío, / Cuidado en no obedecerme, / Ya que he logrado ponerme/ Tus calzones, señor mío. / Sumisión y poco brío / Y obedecer y callar, / O si me llego á enfadar / Mientras lleve los calzones / Sin réplicas ni razones/ A mi son has de bailar” (Segura 85). La imagen satírica del calzonazos, ofrecida por la literatura popular en los siglos XVIII y XIX, “capaz de entregarle a [su esposa] el mando —junto con los calzones— pretendía justo el efecto contrario a aquello que era epicentro de la burla. Lo que se buscaba era reforzar la autoridad del varón en la casa” (Mantecón 45).

La fémica que, en el romance *La mujer llevando los calzones*, se perfila a través del arquetipo de la esposa dominante —a diferencia de las que analizaremos al estudiar varios cuentos del siglo XVIII— sí tiene voz propia. No obstante, como es propio del romance, no se va a configurar como personaje psicológicamente complejo, tan solo hace acto de presencia para amenazar a su marido. En este sentido, si bien es verdad que

¹⁶⁹ Al igual que ocurría en los Siglos de Oro, tanta era la afición por el teatro en la centuria dieciochesca que “no solo se satisfacía mediante la asistencia a los locales comerciales de las ciudades, sino que se manifestaba con multitud de representaciones en casas particulares, en espacios interiores alquilados, en plazas, en eras, etc. tanto por parte de gente acomodada como por los artesanos que habitaban los barrios más modestos de las capitales o por los aldeanos, con motivo de celebrar alguna fiesta o el final de una actividad agrícola. En fin, el teatro abordaba deseos muy diferentes y formaba parte del tiempo libre de todos los grupos sociales de la España del siglo XVIII” (Sala 2012, 17). Sirva de ejemplo Valladolid, que mantuvo una notable actividad dramática a lo largo del siglo, por la ciudad pasaron numerosas compañías de cómicos y “los vallisoletanos, aficionados al teatro y a otras diversiones, acudían a presenciar los espectáculos al lugar público conocido como «Patio de las Comedias» o «Teatro de las Comedias»” (Vallejo 151).

¹⁷⁰ Caracterizado por “la debilidad y la pasividad, traducidas en una absoluta incapacidad de reacción”, dado el caso de llegar a conocer su situación.

desde la Edad Media el estereotipo literario de la esposa dominante se encuentra ya consolidado, en la narrativa dieciochesca no vamos a hallar las conseguidas representaciones del arquetipo que vimos en el Medievo. Eso sí, las mujeres que se perfilarán a través de él en el siglo XVIII darán un paso más que las féminas que estudiamos en el Seiscientos, pues ya no encontraremos a la esposa de fuerte carácter que únicamente se burla de su marido, sino también la figura de la esposa colérica, ociosa y derrochadora de la que se destacará su gran fiereza, la cual mostrará sin hacer uso del disimulo, la mentira ni las medias verdades.¹⁷¹

Es un retrato negativo, enfocado desde el prisma del hombre, que, a su vez, era el prisma desde el que la sociedad española de entonces miraba, en general, a las mujeres. Ciertamente, la sátira misógina fue un tema recurrente en la literatura popular española del siglo XVIII y los pliegos sueltos —y, en el ámbito valenciano, los *col·loquis*— difundieron con frecuencia personajes femeninos “ridiculizados por sus vicios y caprichos: mujeres gastadoras, charlatanas, perezosas, juguistas, presumidas,... Por lo general, la crítica misógina corría paralela a la crítica del matrimonio, pues los textos solían atribuir las desgracias conyugales a los defectos de las esposas” (Gomis 2009, 1-6). Visión patente en un gran número de pliegos de la época. En *Trágicos azares que ocasionan las mujeres a sus maridos por ser amigas de bromas y licores* Pablo Cruzado previene a los hombres sobre las mujeres por ser chismosas, embusteras y manirrotas; o en *El mozo soltero. Relación en que se manifiestan los motivos que deben considerar los jóvenes para no casarse* (Rafael García Rodríguez) donde advierte a los mozos sobre la vida desgraciada que pueden tener junto a las mujeres. Principalmente, se destaca de ellas que pueden tener mal genio y llegar a ser grandes derrochadoras y que sus maridos tendrían que satisfacer, entre otras demandas, su afición a las modas o su deseo de tener criados.

En este sentido, las narraciones de los pliegos no tenían como única finalidad “entretener y divertir al «curioso lector», sino que en mayor o menor grado, manifestaban cierta voluntad moralizadora de reforzamiento de los valores y las «buenas costumbres» de la época”, siendo el matrimonio el marco ideal para “inculcar

¹⁷¹ Esta caracterización es muy similar a la que vimos del arquetipo de la esposa dominante en la narrativa breve de la Edad Media. No nos estamos refiriendo a la literatura española, donde —recordemos— solo nos referíamos a la mujer brava y no a la esposa dominante, sino a la literatura que se extendía mas allá de nuestras fronteras. Prueba de ello era Alicia del *Cuento de la esposa (o comadre) de Bath* (*Los cuentos de Canterbury*, Geoffrey Chaucer).

modelos de comportamiento acordes con la moral tradicional” (Gomis 2009, 1-6). Efectivamente, este tipo de composiciones “tenían como finalidad preservar un modelo conyugal tradicional, basado en la desigualdad entre los sexos y en la total sumisión de la esposa al marido [...], procura[ndo], en un tiempo de transformaciones sociales, preservar la jerarquía de los sexos en el ámbito familiar” (Gomis 2010, 257). Y, dada la importancia del matrimonio para el mantenimiento del orden social, la crítica se dirigía de modo predominante hacia las mujeres, “sobre las que se cargaba el peso de la prosperidad de la relación conyugal” (Gomis 2009, 1-6). De ahí que junto al retrato de malas esposas que —como hemos señalado— eran objeto de burla y crítica, se retrate también a esposas ejemplares como paradigma de las mujeres “acordes con los valores morales de la época” que merecían ser objeto de alabanza, ambicionando —con ello— provocar deseos de emulación y, por tanto, reforzando modelos de comportamientos sumisos y virtuosos entre las mujeres de la época (Gomis 2009, 7).¹⁷²

Comportamiento que, evidentemente, no veremos en nuestras protagonistas, en quienes observaremos precisamente el contrario, esto es, el de la mala esposa que merecía ser objeto de burlas y críticas. Ejemplo de ello es la esposa del cuento anónimo *Leoncio y Fulgencio* publicado en el *Diario de las musas*, el 14 de febrero de 1791 (núm. 76), el cual se centra en la mujer de Leoncio y en el trato que esta da a su marido, de quien se burla y a quien menosprecia. El narrador del cuento nos sitúa en los

¹⁷² Hay un buen número de ejemplos donde el matrimonio era presentado “como el ámbito propio para el desarrollo de la excelencia femenina, la horma de la mujer virtuosa, definida por su castidad, su fidelidad, su resignación y su devoción por el esposo, al que estaba entregada en cuerpo y alma, hasta la muerte”. La resignación y la devoción por el marido aparecen en el romance de *Segismundo y Rosaura*, en el que “el rey de Irlanda amenazaba con el patíbulo a Segismundo si no mataba a su esposa Rosaura para casarse con su hija. Rosaura le pedía solícita que cumpliera lo ordenado y fuera feliz con su nueva mujer, pues ella sólo vivía para lograr su dicha: «dos mil vidas que tuviera / las diera luego al instante»”. Las virtudes por excelencia más alabadas en una esposa eran la fidelidad (la castidad) y la obediencia. La primera de ellas aparece en *El jardín engañoso* que “mostraba la fidelidad inquebrantable de Constanza a su marido frente a las continuas insinuaciones de Fadrique, que llegaba a vender su alma al demonio para seducirla. La castidad de la esposa ejemplar era tal que antes entregaba a sus hijos que su honor, como ocurría en *Don Pedro de Guzmán y doña Francisca Cabañas* [...], en el que un esclavo negro aprovechaba la ausencia de su amo don Pedro para intentar forzar a Francisca, que dejaba a sus hijos para encerrarse en su aposento. El esclavo amenazaba con matar a los niños si no se entregaba a él, y ante su inflexibilidad los tiraba desde una torre y se arrojaba él mismo al vacío [...]. Estrechamente unida a la virtud de la castidad y fidelidad que demostraba la mujer al no ceder a las seducciones, estaba la del sometimiento y la obediencia ciega que acataba sin rechistar la voluntad del marido, aunque fuese equivocada”. Un ejemplo es el romance de *Don Carlos y doña Laura*, donde “una mujer enamorada de don Carlos pagaba a una comadre para que matase a su hijo cuando naciera y le dijera que su esposa Laura le había sido infiel. Carlos castigaba a Laura enterrándola en un hoyo hasta la cintura y se marchaba, ordenando que no le diesen de comer ni de beber. Ella no emitía una queja, y sobrevivía gracias a las viandas que le pasaba una fiel criada” (Gomis 2009, 7-9).

preparativos del casamiento, cuando Leoncio, encontrándose un día en Madrid con su viejo amigo Fulgencio, le da la noticia de su próxima boda:

Yo soy el mas feliz de los hombres, pues me caso con una joven doncella, que por haberse criado toda su vida en un Colegio, no ha visto por decirlo asi, mas hombre que yo. Brilla sobre su semblante la impresión de la dulzura, y de la bondad: ¡qué carácter tan ingenuo, natural y modesto! sus ojos temen hasta encontrarse con los míos que están siempre fixos en ella, como en su propio centro: quando habla un amable pudor colorea su semblante. Esta sí cumplirá con dulzura sus obligaciones, y yo seré el más dichoso de los maridos (*Diario de las Musas*, núm. 76, 309).

La creación de colegios femeninos, sobre todo los patrocinados por alguna orden religiosa, fue —recordemos— un fenómeno muy extendido a finales de la centuria dieciochesca, a fin de preparar a las niñas para su papel de esposas en el matrimonio y enseñarlas para que pudieran ejercer una profesión y obtener, así, un salario que les sirviera de dote para sus matrimonios y de ayuda para mantener sus casas. Pero lo más importante es que esta enseñanza se debía a una intención concreta:

liberarlas de los graves perjuicios que ocasiona[ba] la ociosidad [...]. Todo el tiempo que una maestra permanecía en la escuela, cuatro horas por la mañana y cuatro por la tarde lo dedicaba a realizar con sus alumnas labores de calceta, punto de red, dobladillo, redcillas, costura, bordado, hacer encajes, borlas, etc. al mismo tiempo que memorizaba las oraciones [de la Iglesia, la doctrina cristiana por el método del catecismo, las máximas de pudor y de buenas costumbres] mediante la repetición de las mismas (Calero 205-206).

En este sentido, debido a la labor bastante común de las escuelas femeninas por alejar a las jóvenes de la ociosidad, estas —al igual que ocurre con nuestra protagonista— no tenían contacto con el sexo opuesto. Esta salvaguarda de los hombres y, en general, esta pautada educación, la recibían en mayoritariamente todas las niñas, no solo las niñas huérfanas. Sirva de ejemplo el colegio de la Inmaculada Concepción de la Madre de Dios (Granada), que aunque principalmente daba cobijo a huérfanas, en la práctica también se beneficiaban de su educación niñas que no lo eran. Y es que en la época era muy normal que colegios destinados en principio a acoger a niñas expósitas, terminaran por albergar en su interior a las niñas que no lo eran, en condición de porcionistas. Ejemplo de ello fueron dos niñas que el marqués de Montealegre tenía a su cargo en el Colegio de la Paz, “su padre servía su casa y cuya madre se hallaba en los últimos años de vida por enfermedad” (González Barrero 633-634).

El afán por alejar a las niñas de la vida ociosa y, con ello, de los hombres responde a ese ideal de doncella recatada, inocente, gentil, suave y modesta tan manifiesto, por ejemplo, en Eudoxia —*Eudoxia, hija de Belisario*, Pedro Montegón, 1793— y, al que, como hemos visto en el anterior fragmento de nuestra novela, se ajustaría nuestra protagonista. Este modelo de comportamiento es el que fue difundido como ideal para el conjunto de las jóvenes —piénsese en Eudoxia, una joven de alcurnia, a diferencia de nuestra protagonista—, influyendo en la decisión de muchos hombres para casarse. De hecho, es debido a que nuestra protagonista durante su soltería se amolda al comportamiento modélico femenino vigente, por lo que Leoncio piensa que de casada también se va a comportar según el canon de esposa ideal de su tiempo. Canon que encarna a la perfección la modélica Leocadia (*Eusebio*, Pedro Montegón, 1786-1788), con quien precisamente Eusebio se casará por ser “la más idónea para desempeñar la función de esposa”. Y es que nada más conocerla, Leocadia logra atraerlo por sus virtudes, sus “nobles cualidades”, haciéndole olvidar a varias doncellas que había conocido en América y en su viaje por Europa, y por las cuales se había sentido atraído (Insúa 121).

El modelo de esposa ideal que, antes de casarse, imagina Eusebio en Leocadia será, de hecho, una realidad durante su vida de casados. El retrato que Montegón hace de Leocadia “sigue, en líneas generales, las de otros autores de la Ilustración, en las que se valora el comportamiento de la «dama decente» en relación con tres puntos fundamentales: la dedicación abnegada al hogar, el rechazo de los lujos y la ternura en el trato del marido y los hijos” (Insúa 122):

Ella no se verá cortejada a pesar de los atractivos de su hermosura, pero suplirán a las veleidades del cortejo el puro, tierno y sincero amor de sus hijos y las adoraciones del marido que, penetrado de la tierna y virtuosa paciencia de su esposa, sentirá crecer su inextinguible afecto para con ella, y hacerse más dichosa de su unión, antes con los alicientes de su virtud, que con los de su belleza. Ésta resplandecerá mucho más en medio de sus hijos, que las joyas de que otras se adornan para lucir en los saraos, y desde el retiro de sus estancias, exigirá su concepto mayor veneración del público, que la que se pudiera prometer del imperio de la moda y universal cortejo (Montegón *apud* Insúa, 122).

Este modelo de esposa ideal (doméstica y tierna) que se defendía en la época no lo veremos, sin embargo, en nuestro cuento. Junto a la voz del narrador, serán Leoncio y Fulgencio, que se entera por terceras personas del padecimiento de su amigo en su

matrimonio, los que nos hagan partícipes de la historia, así como de la reflexión crítica que despierta el comportamiento de nuestra protagonista, que hace infeliz a Leoncio y que carece de voz en el cuento. De hecho, ni siquiera vamos a saber su nombre, solo que es una mujer irascible que ningunea a su marido.¹⁷³ El comportamiento irascible y altivo de la mujer de Leoncio sorprende sobremanera a Fulgencio dado el cambio que, una vez casada, se ha producida en ella. Y es que seis meses después de su casamiento, su amigo

no le habló palabra de su mujer [...]. [Fulgencio] llegó a saber que aquel angel humanado que no aparentaba necesitar jamás de corrección, había reemplazado la fiereza a la modestia, el atrevimiento a la timidez, y que si se avergonzaba por casualidad alguna vez era de orgullo y despecho. Supo igualmente que tenia su habitacion separada de la del marido,¹⁷⁴ y que a la menor contradiccion se arrebatava en cólera pintandole como un zeloso, un brutal, un tacaño (*Diario de las Musas*, núm. 76, 309).

Como se puede observar, es evidente la doble cara de la mujer de Leoncio. Primero muestra un comportamiento que sigue los parámetros del modelo de la perfecta doncella de la época, para después, una vez casada, manifestar una conducta totalmente contraria. Lo que nos hace pensar que al igual que doña Estefanía (*El casamiento engañoso*), probablemente, ha utilizado esta estrategia para engañar a Leoncio a fin de enamorarle y casarse con él. Este *modus operandi* de aparentar vendría a ser una tónica extendida entre las jóvenes casaderas de su tiempo,¹⁷⁵ quienes deseaban ser vistas como

¹⁷³ Hecho que contraviene la imagen de mujer, “subordinada e infravalorada desde una perspectiva moderna, que Rousseau dibuj[a] en *Emilio o la educación* en 1762: El destino especial de la mujer consiste en agradar al hombre [...]. Toda educación de las mujeres debe estar referida a los hombres. Agradarles, serles útiles, hacerse amar y honrar de ellos, educarlos cuando niños, cuidarlos cuando mayores, aconsejarlos, consolarlos, hacerles grata y suave la vida, son las obligaciones de las mujeres de todos los tiempos y esto es lo que desde su niñez se les debe enseñar” (Martínez-López 64). Hasta tal extremo llegaba la subordinación femenina que la esposa, si el marido la aborrecía y trataba mal, debía — tal y como aparece en el texto doctrinal, *Receta utilísima para curar los males de las mujeres mal casadas o que tienen malos maridos*— “mitigar los disgustos de su marido con su gracia, no replicarle ni mostrarse altiva, no separar «mesa y cama / porque con sólo esta chispa / podrá encenderse la llama», tener paciencia cuando él se enojara [...], no quejarse nunca del maltrato” (Gomis 2009, 12).

¹⁷⁴ Lo cual hace sospechar que nuestros protagonistas no tienen relaciones sexuales. A este respecto, nótese la diferencia con Alicia, la esposa dominante del *Cuento de la esposa (o comadre) de Bath* (*Los cuentos de Canterbury*, Geoffrey Chaucer) que señalamos en el Medievo. Recordemos que Alice, además de por su fuerte temperamento, dominaba a su marido chantajeándolo a través del sexo, pues solo tenía su “tribulación de la carne” en tanto que se comportara como su esclavo y deudor (Chaucer 205).

¹⁷⁵ Precisamente, esto es algo que critica don Diego, en *El sí de las niñas* (Leandro Fernández de Moratín, 1805) respecto a la educación que ha recibido doña Paquita: “Ve aquí los frutos de la educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una páfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que el temperamento, la edad ni el genio no han de tener influencia alguna en sus

el modelo de doncella que buscaban los hombres: una mujer tímida, sumisa y pudorosa, que vivía recluida en el ámbito doméstico. Piénsese, por ejemplo, en Leocadia (*Eusebio*, Pedro Montengón, 1786-1788). Su forma de ser recatada, dulce y apacible ejerció una gran influencia para que Eusebio tomara la decisión de casarse con ella. Además, el *modus operandi* de aparentar ser el modelo de mujer ideal se entiende en una época donde cualquier movimiento de la fémina repercutía en su fama. Así, por ejemplo, una vez que se la veía con un hombre, tenía que casarse con él, ya que de no hacerlo corría el peligro (dado las dudas que se podían cernir sobre su fama) de que ningún otro hombre la quisiera como esposa. De hecho, en la centuria decimonónica, en el *Diccionario de anécdotas, chascos, finezas, estratagemas, caprichos y astucias del sexo femenino* (1841) se llegará a afirmar a propósito del término “constancia”: “La mujer es mas constante que el hombre, pero se adivina la causa; ella no tiene el derecho de *eleccion*, sino el de *confirmacion*, hablando *canónicamente*; asegurada la presa, teme no encontrar a otra, y le es constante. El hombre deja un puesto porque está seguro de obtener otro” (Oliver 17).

En la época, el recato, el encierro de las jóvenes ofrecían una “visión de la moralidad basada en la apariencia que se plantea[ba] no tanto ahondar en las raíces de [una] posible deshonestidad, ya que realmente lo que dañaba la buena fama de las mujeres era aquello que no se sabía esconder; lo que se ocultaba bien era como si realmente no existiera [...], su encierro era la garantía de su virginidad” (Hernández González 322). Y es que, pese a que en la época, “soplaran vientos de apertura y liberación”, el prestigio del recato en la doncella —como hemos señalado en la Introducción— no estaba extinguido ni mucho menos (Martín Gaité 112).

De hecho, los hombres solteros, al llegar la decisión de casarse, “luchaban entre ponerse a la moda y desecharla desenvuelta, marcial y bien dispuesta en los bailes al uso, o desconfiar de estos productos de importación y atenerse a la hispánica consigna de «desenvuelta para dama, honesta para mujer»” (Martín Gaité 108-109). A este respecto, mucho más convenía a las solteras “seguir adoptando el continente recatado y modesto que tradicionalmente había venido dando buenos resultados para seducir a un posible

inclinaciones, o en que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se las permite, menos la sinceridad. Con tal que no digan lo que sienten, con tal que finjan aborrecer lo que más desean, con tal que se presten a pronunciar, cuando se lo mandan, un sí perjuro, sacrílego, origen de tantos escándalos, ya están bien criadas, y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo” (Fernández de Moratín 263).

candidato a marido” que la franqueza y la desenvoltura que defendía el nuevo modelo (Martín Gaité 112).¹⁷⁶ Así pues, lo más probable es que, como hace Leoncio, en la época la mayoría de los hombres siguieran la “consigna hispánica”, no olvidemos a este respecto las palabras de la primera mujer periodista española, Beatriz Cienfuegos, la cual afirmaba en *La Pensadora Gaditana* (1786) que las petimetras no eran el tipo ideal que los hombres buscaban para que fueran sus compañeras, debido a su falta de virtud y honor.

Además de una mujer casta y recatada, los hombres —como hemos señalado— buscaban una fémina apacible, sumisa; razón por la que, precisamente, existía entre muchas féminas una “tendencia a fingir, durante los primeros encuentros con el futuro marido, una dulzura de maneras que el tiempo se encargaba desmentir la más de las veces” (Martín Gaité 112). Algo que, precisamente vivirá muy a su pesar Leoncio, dada la fiereza que a poco de casarse muestra su esposa. El hecho de que se utilice el término “fiereza” para caracterizar a nuestra protagonista resulta significativo en tanto que, a diferencia de doña Estefanía (*El casamiento engañoso*) y Mari-Pérez (*Los tres maridos burlados*) —las dos féminas analizadas al estudiar el arquetipo de la esposa dominante en el siglo XVII—, este vocablo comporta una mayor intencionalidad de avasallar al marido.

Ciertamente, si hacemos memoria, a doña Estefanía y Mari-Pérez no se les llegaba a calificar de tal manera, ellas eran más partidarias de encandilar a sus cónyuges, a fin de ver cumplida su voluntad, sin mediar en ello la imposición por la fuerza. Ambas utilizaban la mentira, el disimulo en lugar de avasallar, de oponerse frontalmente a sus cónyuges. En cambio, en la esposa de Leoncio parece perfilarse a

¹⁷⁶ Frente a este nuevo modelo de doncella que se puso de moda, “a nadie se le ocultaba que el tradicional seguía siendo más seguro y prestigioso camino para el matrimonio”, en este sentido ambos modelos entraron en competencia. Mientras que el tipo de muchacha, “cuyo proceder se acomodaba más o menos hipócritamente a los modelos tradicionales, era un producto de la autoridad paterna, el tipo opuesto de la casadera marcial solía estar modelado con arreglo a los cánones dictados por las madres sin «preocupaciones», las cuales, con la aceptación del cortejo, habían lanzado entre las generaciones de quinceañeras un deseo emulativo de competencia” (Martín Gaité 103-105). Un ejemplo de ello es el sainete *La bella madre*, de Ramón de la Cruz (1764). En él “una madre muestra un trato muy desigual hacia sus cuatro hijas. Mientras que alaba a Juanita y Rita que, como ella, son petimetras, y siguen en todo los modernos usos sociales (saben «*como se adquiere en el día / la estimación de los hombres*»); esconde, repudia e incluso maltrata a Luisa y Alfonso, de las que se siente avergonzada porque son muchachas hacendosas y piadosas, paradigmas de la mujer hogareña y virtuosa. La criada, que se da maña para peinar, es mejor tratada y vestida que esas hijas. En el desenlace, mientras que inesperadamente se conciertan las bodas de Luisa y Alfonso con dos desconocidos muy respetables y que saben valorarlas, se quiebran las ilusiones de la madre de casar a Juanita y Rita con los dos petimetres que siempre las acompañan, pero que llegado el momento de la verdad confiesan que para el matrimonio buscan el otro modelo de mujer” (Martínez López 63).

una mujer que se opone frontalmente a su marido sin recurrir al disimulo o a la mentira, es más al menor desacato, muestra su cólera. Algo que afirma el narrador al final del cuento cuando describe a nuestra protagonista como esa “niña tímida [que] se ha transformado en un monstruo altanero e imperioso” (*Diario de las Musas*, núm. 76, 310). Lo cual demuestra —de nuevo— el considerable parecido que, en este sentido, la mujer de Leoncio guarda con Alicia —*Cuento de la esposa (o comadre) de Bath (Los cuentos de Canterbury)*—, esposa que —recordemos— reñía constantemente a su marido. Este acercamiento a una de las féminas que analizamos de la narrativa breve medieval es, sin duda, revelador, pues nuestra protagonista, en tanto que se acerca a la caracterización de la esposa dominante del Medievo, se aproximaría más al arquetipo literario de la esposa dominante en sí que las féminas que, a propósito de dicho estereotipo, analizamos en el Seiscientos. En este sentido, podemos entender que en la centuria dieciochesca se ha producido, respecto a la centuria precedente, una evolución en la caracterización del arquetipo literario de la esposa dominante.

Por otra parte, el hecho de que la mujer de Leoncio no ponga fin a la convivencia marital —dándose, en su caso, únicamente la separación de lecho—, es otra cuestión que merece destacarse en tanto que es algo característico del estereotipo en las tres centurias que abarca nuestro estudio. Al igual que en el siglo XVII, como señalamos, el divorcio no existe en la centuria dieciochesca, en la época este término se utiliza también como sinónimo de separación, la única solución legal para poner fin a la convivencia marital. En caso de separación, únicamente se permite que sea de lecho, mesa, habitación y bienes —no siendo posible la disolubilidad del vínculo matrimonial y no pudiendo los cónyuges, por tanto, contraer un nuevo matrimonio—. En este sentido, si bien es cierto que la mujer de Leoncio se separa de lecho, el que solo efectúe la separación de lecho y no de habitación —domicilio—, mesa y bienes, hace de ella una mujer que al igual que ocurría, recordemos, con Mari-Pérez (*Los tres maridos burlados*) y que veremos también en la esposa dominante de la centuria siguiente, no quiere realmente poner fin a la convivencia marital. Algo que, por otra parte, es entendible, y no solo porque ello supondría el fin de su dominio, sino también porque era el marido, en nuestro caso Leoncio, quien en la época garantizaba el bienestar económico de la mujer.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Lo que no tendría asegurado en caso de producirse la separación (el fin de la convivencia marital), pues si bien la justicia eclesiástica obligaba al marido a sufragar los gastos de manutención de su mujer e

Por ser, pues, el hombre su medio de supervivencia, no es de extrañar que el interés económico se convirtiera en el centro de mira de muchas jóvenes casaderas en la sociedad española del siglo XVIII, de hecho fue criticado en el *Memorial que presentaron las mocitas españolas a la junta general y regencia común quejándose de la falta de consortes*, romance compuesto por Bernardo Lobo que atribuía a las mujeres “el deseo de contraer matrimonio, representándolas así en oposición a los hombres: éstos rehuían el estado de casado y ellas se afanaban en «cazar» un buen partido”. Y, para ello, muchas no dudaban en comportarse según el nuevo modelo de mujer marcial y despejada. Este recurso de las jóvenes fue empleado en la época para “reforzar el discurso misógino, pero también misogámico”, de hecho los romances “denunciaban las tretas empleadas por las mujeres para atraer a los hombres: se vestían a la moda, estudiaban música y danza, acariciaban y regalaban a los hombres de manera deshonesta, mientras ellos «hac[ía] mofa con grande desprecio»” (Gomis 2009, 21-22). Una vez casados, incluso muchos de ellos se veían en la tesitura de financiar la ociosidad de sus mujeres, algo que podría entenderse en nuestro cuento dada la vida ociosa de la mujer de Leoncio, quien

sale de casa à las cinco de la tarde, se recoge a las seis de la mañana, y se levanta a las dos, ó tres horas despues de medio dia, citándosela como el modelo de las señoritas amables y divertidas en cualesquiera conveniencia: no se sabe hasta ahora qual sea su amante; habla siempre à su esposo en las asambleas generales, con risueño aspecto pero se pasan semanas enteras sin hablarle, ni verle en su casa (*Diario de las Musas*, núm. 76, 309).

El que la mujer de Leoncio se entregue a la vida ociosa hace pensar que Leoncio posiblemente ha sufragado los gastos superfluos que pudieran haberse derivado de las salidas de su mujer. Sus gastos probablemente serían los concernientes al vestir, tal y como era característico de muchas mujeres ociosas de su tiempo que asistían a las diversiones propias de la época —según vimos en la Introducción: representaciones teatrales, cafés, bailes, tertulias, etc.—. La afición por la indumentaria suntuosa “estaba

hijos, en la práctica se convirtió para las féminas en una vía “inviabile para vivir con cierta decencia económica [...], ante la desconfianza en la efectividad de tal contribución”. La inseguridad de la vida, el hambre, los reducidos salarios son circunstancias que “agravan en demasía la situación como para confiar en la separación como una salvación”. Incluso con un trabajo fijo, si difícil era mantenerse en un solo hogar, en dos era “una tarea poco menos que imposible”. A esto hay que sumar que en aquellos procesos judiciales donde la mujer, tras la separación, exigía al marido su manutención, esta solo se concedía “a raíz de una gravedad extrema”, incluso “la simple infidelidad [del marido] no era motivo suficiente”. Además las características de estos procesos, los hacían más “desaconsejable[s]”: el juicio era “largo, pesadumbroso y sumamente costoso para el demandante” (Hernández González 392-394).

estrechamente ligada, según los romances, a las salidas y al deseo de aparentar que iba con ellas asociado”. Algo que podemos observar en *El mozo soltero*:

¿y si ella sale traviesa,
de genio alborotado,
amiga de pelendengues,
y visitar los estrados,
inclinada a los cortejos,
y cada día mudando
las modas de mayor gusto,
que es común en estos años? (*El mozo soltero apud Gomis, 2009, 20*)

La imagen de la mujer ociosa y derrochadora que se dejaba arrastrar por la moda estaba muy presente en los textos de la época: en la *Junta secreta que fan sis personats de distinguit carácter en la ciutat de Valencia*, “Temporal se quejaba a sus compañeros de lo costoso que le había sido mantener a una «ninfa» por todos los vestidos y alhajas que le tenía que comprar día tras día, con lo que había terminado condenado en los Arsenal de la Real Cartagena por fraude [...]. Las figuras del marido prudente y la mujer alocada y manirrota se plasmaban en otro *col·loqui, Abaristo i sa muller Pepa Antonia* [...], en el que ambos discutían porque ella quería comprarse un costoso camisón «i tots los demás arreos de currutaca», y vivir como los ricos, dedicándose a pasear sin trabajar” (*col·loqui, Abaristo i sa muller Pepa Antonia apud Gomis, 2009, 19*). Así no es de extrañar que los autores de los pliegos cargaran “las tintas contra la que consideraban causa principal de la «bancarrota» familiar: «les modes de Satanàs»” (*Col·loqui de Pepo Canelles apud Gomis, 2010, 261-262*). El malgasto, según el *Col·loqui nou dels festechants* (Pepo del Horta), aunque pudiera comenzar ya desde el noviazgo, causando grandes “agobios que sufrían los pretendientes de las desdeñosas señoritas por satisfacer sus antojos”; era aun mayor si el noviazgo desembocaba finalmente en boda, pues a los gastos para amueblar y decorar la casa, había que sumar los derivados de la convivencia conyugal que era “cuando se ponía realmente de manifiesto la naturaleza manirrota de la mujer y cuando los dispendios llegaban a ser insostenibles” (Gomis 2010, 261-262). Y es que, como hemos visto en la mujer de Leoncio, una vez alcanzado el objetivo de casarse, las féminas ya no tenían necesidad de aparentar y revelaban su verdadera cara.

Por otro lado, en el fragmento de nuestro cuento, observamos cómo la mujer de Leoncio no manifiesta su fiereza públicamente dado la manera amable con la que se

dirige a su marido cuando hay gente alrededor.¹⁷⁸ Hecho que acerca a nuestra protagonista a las dos esposas que vimos en la narrativa breve del siglo XVII. No olvidemos que tanto doña Estefanía (*El casamiento engañoso*) como Mari-Pérez (*Los tres maridos burlados*) las veces que manifestaban su fuerte carácter lo hacían en el ámbito doméstico.¹⁷⁹ Por otra parte, en el fragmento advertimos de nuevo la doble cara de la esposa de Leoncio. Si inicialmente, ante Leoncio, se perfilaba como una mujer recogida, ahora —de casada— va a demostrar ser una mujer ociosa que “se entrega enteramente al frenesí de sus adornos. ¿Quién hubiera creído que el matrimonio alterase hasta este punto sus primeras disposiciones? [...] no piensa sino en sus diversiones” (*Diario de las Musas*, núm. 76, 310). El hecho de que manifieste este gusto por las salidas, así como su verdadera personalidad fuerte y dominante, con su recién estrenado estado civil es debido a que ha conseguido su propósito de casarse. Ya se acabó el tiempo de aparentar: ya casada nuestra protagonista no oculta ni su imperioso temperamento, ni tampoco se abstiene de dar rienda suelta a los deseos, las inclinaciones o deleites que las doncellas de su época tienen que reprimir.

Consecuencia de la educación opresora que recibían las jóvenes en la época, hecho que vamos a ver en la referida novela *La hermosa malagueña* (*Lecturas y entretenidas*, Atanasio Céspedes y Monroy, 1800), donde encontramos a la joven Florencia, hija de familia ilustre que,

como desde su edad mas tierna descubrió, con una hermosura peregrina, un ingenio vivo y despejado, su padre [don Felipe Sarmiento], que era hombre de letras, se aplicó

¹⁷⁸ Nótese, a este respecto, el consejo que doña Ambrosia da a doña Pepita (*La señorita malcriada*, Iriarte, 1788) a propósito del matrimonio: “Hija, / es menester [...] / un poco de trastienda / [sin ella] está una mujer vendida. / Tiempo llegará en que pueda / yo, pues que soy veterana, / hacerte unas advertencias / muy útiles; / porque, mira, / como en casa y fuera de ella / los hombres todo lo mandan, / a nosotras no nos queda / más recuso que mandarlos” (Iriarte 456).

¹⁷⁹ Ciertamente, como ocurre también en el cuento *El clavo* (Pedro Antonio de Alarcón, 1853), la gente ajena normalmente a la casa de un matrimonio no se solía enterar de las reyertas que pudieran tener debido a los disimulos de la pareja. En *El Clavo*, dos amigos (el juez Joaquín Zarco y Felipe) durante un paseo por el cementerio se encuentran una calavera que contiene un clavo. Joaquín sospecha de un asesinato y comienza a investigar, descubriendo que la calavera pertenece a Alfonso Gutiérrez, recientemente fallecido. Como la esposa, Gabriela Zahara, fue la única persona que asistió al difunto en su muerte, se convierte en la principal sospechosa. Entre las declaraciones que se recogieron, está la de un vecino que afirmó que “había ido algunas noches de tertulia a casa de los recién casados, y tuvo ocasión de observar la paz y ventura que reinaban en el matrimonio”. Los únicos que conocían de las peleas de la pareja eran los criados del difunto Gutiérrez, quienes señalaron que “la paz del matrimonio no era tanta como se decía en público [y] que la separación de tres meses y medio que precedió a los últimos ocho días que vivieron juntos los esposos, fue un tácito rompimiento, consecuencia de profundos y misteriosos [disimulados] disgustos que mediaban entre ambos jóvenes desde el principio de su matrimonio” (Alarcón 203-204).

mucho a su educación, y logró perfeccionar con su crianza el espíritu de aquella joven [...]. Cuando llegó Florencia a la edad de diez y seis años, era un prodigio de hermosura. Ni decía palabra que no recordase una virtud, ni hacía movimiento que no fuese acompañado de gracias (Céspedes y Monroy 3-5).

Pese a sus muchos pretendientes, sus padres decidieron que no se casaría hasta los dieciocho años, además de para escoger mejor a su marido, “para dexar que su temperamento acabara de fortificarse” (Céspedes y Monroy 3-5). La autoridad de los padres en la educación de las jóvenes también será señalada por don Diego en *El sí de las niñas* como la causante de que se cohibieran a la hora de manifestar sus deseos o pensamientos. Algo que destaca cuando la madre de doña Francisca conoce que su hija en realidad de quien está enamorada es de don Carlos:

Él y su hija de usted estaban locos de amor, mientras que usted y las tías fundaban castillos en el aire, y me llenaban la cabeza de ilusiones, que han desaparecido como un sueño... Esto resulta del abuso de autoridad, de la opresión que la juventud padece; éstas son las seguridades que dan los padres y los tutores, y esto lo que se debe fiar en el sí de las niñas... Por una casualidad he sabido a tiempo el error en que estaba... ¡Ay de aquellos que lo saben tarde!” (Fernández de Moratín 283).

Esta educación opresora provocaba, precisamente, que muchos hombres idealizaran a sus prometidas —quienes se escudaban en la apariencia del recato y la sumisión— y que, una vez casados, se vieran desencantados por no ver cumplidas sus expectativas ante el comportamiento despejado y rebelde de sus esposas. Así pues, además del interés económico, no sería descabellado pensar que la motivación por casarse con Leoncio quizás se ha debido al deseo de nuestra protagonista por liberarse de esa represión a la que estaba sometida en el colegio. De hecho, muchas mujeres que se casaban en la época, lo hacían por “estar mejor y tener más posibilidades de diversión”. En efecto, el deseo de esparcimiento hizo ver el matrimonio como “soñada plataforma de liberación, no era nuevo ni mucho menos. Siempre la autoridad de los padres había sido más difícil de esquivar que la de los maridos”. Ya los moralistas del siglo XVI habían advertido de que “el matrimonio era aceptado por muchas mujeres como un pretexto para lucir más; que tomaban marido [...] como una razón a invocar para su arreglo más cuidadoso y para dar rienda a su afán escondido de esparcimiento que en la soltería no habían podido satisfacer” (Martín Gaité 110-111).

Algo que también podría darse en nuestra protagonista, pues no olvidemos que aunque en el cuento nada se dice de sus padres ni de la autoridad y vigilancia de estos

durante su infancia, esta labor la ha llevado a cabo el colegio donde se encontraba desde niña. Por ello, podría no haber tenido libertad para experimentar las diversiones propias de la vida social de la época. De ahí que, quizás, durante su vida de casada, la mujer de Leoncio deje atrás el modelo de mujer doméstica (enclaustrada en el hogar) y se comporte siguiendo la conducta de las “señoritas amables y divertidas” de su tiempo, entregadas con gran desparpajo y desenvoltura a los nuevos hábitos de sociabilidad (tertulias, teatros, cafés, etc.).

En este sentido, nuestra protagonista va a ser vista como una mujer coqueta en tanto que entregarse “enteramente al frenesí de sus adornos”—como observamos anteriormente— sería un indicativo de su deseo por agradar a los hombres, perfilándose así como objeto sexual. En la centuria dieciochesca llegó hasta tal grado el afán por ostentar adornos, que las mujeres

vinieron a identificarse más que en otra época ninguna no ya con la belleza, sino con los costosos adornos que la recubrían [...]. La mujer era ya su atavío y su peinado. Apenas podía hablarse de belleza humana, sino del valor y brillo de los objetos, pensados en un principio para realzarla y que habían acabado por realzarla y sustituirla. [...] Las mujeres identificadas así con sus adornos se reducían voluntariamente a ser meros objetos: [el] deseo de ser vistas, de exhibirse, de amortizar tantas horas pasadas en el tocador componiéndose los rizos, [de] acicalarse para agradar a unos y otros, a todos y a ninguno, a cualquiera, implicaba una versatilidad [...] que había empezado a conocerse con el nombre de “coquetería” (Martín Gaité 193).

De hecho, sabemos que la mujer de Leoncio acostumbra a dejarse ver frente a los hombres porque, a raíz de sus continuas salidas, su fama no se encuentra al margen de toda duda: recordemos que no se sabe si tiene o no amante.¹⁸⁰ El deseo de acicalarse para vanagloriarse de sí misma, para agradar a los hombres, hace que nuestra protagonista no se comporte siguiendo el modelo de casada de la época. Además de la modestia en lo tocante a los vestidos y a las diversiones y, por consiguiente, la moderación de los gastos, en la esposa ideal debía “figurar la modestia, tanto en el gesto, como en el semblante, como en la voz. Es decir no tanto la modestia interior, sino el hecho, fundamental a todos los efectos, de parecerlo o aparentarlo” (Peñañiel 25). Aquí se está haciendo referencia a la moderación, la templanza, el decoro que

¹⁸⁰ Algo que nos da a entender que, durante su tiempo ocio, nuestra protagonista no se comportaría precisamente con la mayor de las discreciones en su trato con los hombres, lo que en la época repercutía negativamente en la buena fama de las mujeres. Recordemos que realmente lo que la dañaba “era aquello que no se sabía esconder, lo que se ocultaba bien era como si realmente no existiera” (Hernández González 322).

públicamente había que demostrar. Decoro que no parece vislumbrarse en la mujer de Leoncio, dado sus continuas salidas y, por consiguiente, la dudas que se ciernen sobre su fama. Dudas que se podrían sustentar en la sospecha de que, durante sus salidas, se comporte con cierta desenvoltura. Algo que nuestra protagonista habría observado *in situ* de sus coetáneas, partidarias de seguir el nuevo modelo marcial y despejado, poniéndolo también ella en práctica. Incluso, como se afirma en el cuento, las mujeres de “su jaez”, esto es, las féminas que se encuentran con ella, y que también se comportan siguiendo este modelo, legitiman la conducta de nuestra protagonista al decir que “vive con el decoro correspondiente a su calidad, y estado” (*Diario de las Musas*, núm. 76, 310) y no, por tanto, de acuerdo a la moderación que, en la época, se entiende como propia de la esposa modélica, cuyo objetivo primordial es

hacer mejor, y más placentero, el bienestar del hombre, cansado de sus actividades laborales a lo largo del tiempo. El hogar debe ser, en consecuencia, oasis de paz para aquél que se afana, fuera de casa, en la actividad laboral de cada día. Ya que lo contrario podía hacer caer a la mujer en aspectos tales como la desobediencia, o, incluso, y como uno de los más fuertes pecados femeninos, en el menosprecio hacia las cualidades del marido, lo que podía llegar a suponer, incluso, el deseo de sacudir el yugo conyugal (Peñañiel 25-26).

Yugo que, precisamente, no observamos en el matrimonio que conforman Leoncio y su mujer, en él nuestra protagonista adquiere la autoridad marital, pues además de manifestar su carácter iracundo, su marido no va a mostrar confrontación o desacuerdo alguno con ella por su comportamiento indecoroso y desenfadado. De este modo, Leoncio se muestra indolente, actitud que, por otra parte, era comprensible en la época donde, para el hombre, era un tabú mostrar su desconfianza. De hecho, tal y como afirman de Leoncio las féminas que se encuentran junto a nuestra protagonista durante sus salidas, debía juzgarse “el más feliz de los hombres” (*Diario de las Musas*, núm. 76, 310). Expresión que, sin duda, significativa, pues viene a marcar la situación que vivieron algunos maridos, mangoneados por unas esposas que, comportándose según su libre albedrío, actuaban en contra de ellos. Un ejemplo lo hallamos en *La escuela de los maridos* de Molière, representada en el Palais-Royal de París, el 24 de junio de 1661. En esta obra don Manuel y don Rodrigo, casados respectivamente con las hermanas doña Leonor y doña

Rosita, discuten sobre el trato que deben dar a sus esposas. A este respecto, don Gregorio se opone a ser el hazmerreír que representa don Manuel:

A mí me parece es que usted no ha sabido educar [a su mujer]; pero repito que cada cual puede hacer en esto lo que más le agrada. Tú consientes que la tuya sea despejada y libre y pizpireta: séalo en buen hora. Permites que tenga criadas y se deje servir como una señorita: lindamente. La das ensanches para pasearse por el lugar, ir a visitas y oír las dulzuras de tanto enamorado zascandil: muy bien hecho. Pero yo pretendo que la mía viva a mi gusto y no al suyo; que se ponga un juboncito de estameña; que no me gaste zapaticos de color, sino los días en que repican recio; que se esté quietecita en casa, como conviene a una doncella virtuosa; que acuda a todo; que barra, que limpie, y cuando haya concluido estas ocupaciones, me remiende la ropa y haga calceta. Esto es lo que quiero, y que nunca oiga las tiernas quejas de los mozalbetes antojadizos; que no hable con nadie, ni con el gato, sin tener escucha; que no salga de casa jamás, sin llevar escolta... La carne es frágil, señor mío, yo veo los trabajos que pasan otros, y puesto que ha de ser mi mujer, quiero asegurarme de su conducta, y no exponerme a aumentar el número de los maridos zanguangos (Molière 14-15).

El “marido zanguango”, esto es, el hombre indolente que no reacciona o que no parece afectarse por el comportamiento indecoroso de su mujer, se evidenciaba también en aquellos cuyas esposas tenían cortejo a principios de la centuria, momento — recordemos— en que esta moda gozó de gran popularidad entre las clases aristocráticas. A medida que avanzaba el siglo XVIII fue cada vez más patente la impopularidad de esta figura que acompañaba y entretenía a algunas damas: su descrédito “se debió a su conversión, con el paso de los años (sobre todo a partir de 1750), en infidelidad y adulterio”. Ya no se consideraba que “la relación entre el cortejo y la dama fuera platónica.

Motivo por el que los autores de la época criticaban al tipo de “cortejo” libertino del otro tipo de “cortejo” que solo mantenía una relación platónica con su dama. Este último tipo de cortejo era simplemente aquella figura amanerada que acompañaba y servía de entretenimiento a las damas de la época —y, de paso, de descanso a los maridos de las damas a quienes acompañaban—. De ahí, la diferenciación que, por ejemplo, establece José de Clavijo y Fajardo en *El Pensador* (1762-1767) respecto a la figura del “cortejo”:

es un Duende aéreo, que va y viene, corre, bulle, salta, brinca y se zarandea en los cerebros de gentes ociosas, sin hacer bien ni daño, sin ser malo ni bueno, sin saberse si es carne o pescado. Pero no es este el cortejo de que tratamos. El que está en uso podría definirse así: Es un pretexto, a cuya sombra se pasean muchos escándalos, disfrazados

bajo los espaciosos títulos de obsequio, reconocimiento y amistad: o de este modo: Es un enemigo de las buenas costumbres, a quien dan acogida ciertas gentes de humor extravagante y caprichoso, por no decir depravado (Clavijo y Fajardo 18-19).

Las mujeres habían dejado de preocuparse por demostrar o aparentar que lo era”, lo que hizo sospechar que los contactos con sus amanerados acompañantes fueran más íntimos.¹⁸¹ A este respecto, en el siglo XVIII, la razón principal por la que se pensaba que la ociosidad femenina podía derivar en adulterio fue la costumbre que tenían algunas mujeres casadas de rodearse del cortejo, nos referimos a aquellas pertenecientes a los altos niveles de la sociedad. En este sentido, si bien es verdad que la mujer de Leoncio no es una esposa distinguida, el comportamiento cercano que mostraban algunas de las damas aristócratas hacia los hombres podría haber influido en ella de tal modo que quisiese emularlo. De hecho, este proceso de emulación parece que se dio realmente en la época como señala Juan Gomis Coloma, quien —en su artículo sobre los romances conyugales presentes en la literatura popular del siglo XVIII— afirma que el ejemplo («el mal ejemplo») de las clases altas “caló en el imaginario de las esferas sociales inferiores,¹⁸² de modo que al criticar los vicios femeninos se aplicó a las mujeres de humilde extracción [...] la perversión de las costumbres que se atribuía a las ricas aristócratas” (Gomis 2009, 20). En un sainete de Ramón de la Cruz titulado *Los Pobres con Mujer Rica o El Picapedrero* (1767),

¹⁸¹ De ahí que no fuera extraño que desde las más altas instancias del poder se tomaran medidas para reprimir las conductas vergonzantes que alguna de las damas con cortejo mostraba. Ciertamente a alguna de estas mujeres, “especialmente proclive a mostrar su cortejo sin la discreción que «el buen gusto» aconsejaba, su transgresión le costó algún proceso inquisitorial. Como a María García de treinta y tres años, vecina de la calle de Bordadoras tres, que «salió al auto con insignia de poligamia y estando en forma de penitente se la leyó su sentencia [...] a destierro de esta corte por tiempo de ocho años y en ocho leguas de contorno»” (*Relación de reos que salieron al auto particular de fe que la Inquisición de esta corte celebró en la iglesia de Santo Domingo Real*, 1748). En este manuscrito de la Biblioteca Nacional “un total de catorce mujeres fueron condenadas y desterradas por «poligamia»”, lo que demuestra que “el cortejo era aceptado en la sociedad del s. XVIII, pero con cautelas y ciertas normas. Lo contrario significaba entrar en las redes inquisitoriales” (Ortega 307).

¹⁸² Algo que también viene a confirmar Carmen Martín Gaité quien recalca el peligro que representaba la figura del cortejo a raíz, sobre todo, de que la libertad de costumbres aristocráticas calara en las mujeres de clase popular. Al principio de su aparición, como señalamos, se consideraba “un fenómeno aristocrático correspondiente en exclusiva a la nobleza”, esta era “una opinión bastante extendida, y en la que se apoyaban, divulgándola, quienes querían poner aquella moda al amparo de las sospechas de la inmoralidad” en tanto que “se precisaban aquel primor y delicadeza que solo un nacimiento ilustre puede conferir para acceder aquellas filigranas del sentimiento [...]. Mientras aquellas filigranas amorosas no habían trascendido el marco de las clases superiores, mientras las inferiores no habían sentido la comezón de imitarlas, había sido más fácil hacer como se ignoraban, correr sobre ellas el velo de un silencio no exento incluso de respeto”. Pero en el momento en el que caló entre las clases inferiores la moda del cortejo, se convirtió en “semillero de malos ejemplos” (Martín Gaité 74-75).

tenemos el caso de un personaje de ademanes toscos llamado Tío Chispa que comenta con un amigo suyo llamado Juan el aparente cortejo de dos cortesanos y dos mujeres de su mismo barrio de Lavapiés. En esta escena, queda muy bien retratado el deseo por parte de las dos plebeyas de convertirse en petimetras, simulación nada compatible con sus verdaderos niveles sociales (Rejane de Oliveira 78): “Bien hecho; / pues estos dos perillanes / hasta la esquina vinieron / con dos petimetras que, / según dicen mi mancebo / y mi aprendiz, son mujeres / la de uno forastero / de la guardilla, y la otra / de aquel albañil manchego / que vive en el patio; ved / si pueden ser con fin bueno / las preguntas” (Ramón de la Cruz *apud* Rejane de Oliveira, 78-79).

En la época se llegó al extremo de decir que “era preferible el adulterio consumado que aquellas aproximaciones, aquella «soltura de los modales en las palabras y acciones que da[ba] muchas veces a entender lo que seguramente no ha[bía]»” (Martín Gaité 119). Frente a esta franqueza y desenvoltura, se consideraba que los maridos no debían demostrar enfado alguno dado que, en la época, se “ridiculizaba a los maridos celosos acusándolos de *inciviles*, por lo que, para no ser *incivil*, el marido debía hacer oídos sordos y fingir que no conocía la verdadera relación que se estaba desarrollando [...] entre su esposa y su cortejo” (Gómez Jarque). Además, a los maridos celosos “se les adjudicaban una serie de adjetivos despectivos e hirientes” —contrapuestos a la serie ideal de atributos que había de reunir un marido moderno— que “tendían a poner de relieve, sobre todo, su falta de refinamiento,¹⁸³ y mediante ellos se coaccionaba, sin duda, su futuro proceder” (Martín Gaité 135-136).

Proceder que básicamente se tradujo en un cambio de actitud por parte de algunos maridos: “la falta de «curiosidad» con respecto a los asuntos de la esposa, implantada como norma de educación” que se materializó en el hecho de “no pedir[le] cuentas a [ella] ni inmiscuirse en sus diversiones” (Martín Gaité 135-136). La estigmatización que recaía sobre el marido celoso quizás pese sobre Leoncio —a quien, recordemos, su esposa a la menor contradicción pintaba como un celoso, un brutal y un tacaño—, dado que no va a pedir ningún tipo de explicación a su mujer acerca de las habladurías que se ciernen sobre ella. Esa “falta de curiosidad” de Leoncio es de gran importancia si consideramos que esa es, precisamente, la actitud que Alicia (*Cuento de la esposa (o comadre) de Bath*) pedía a su marido celoso que tuviera. En este sentido, podemos afirmar que la mujer de Leoncio, al tener un marido que no manifiesta ante ella celos ni desacuerdo alguno, se acerca a la caracterización del arquetipo literario de

¹⁸³ Nos referimos a adjetivos como “malas bestias, indiscretos, brutales, indigestos, incómodos, espantadizos”; frente a aquellos otros que caracterizaban a los maridos modernos: “civilizados, dóciles, discretos, sin curiosidad, sordos, ciegos y afables” (Clavijo y Fajardo *apud* Martín Gaité, 136).

la esposa dominante del Medievo, ya que va a conseguir lo que Alicia demandaba a su marido: “moverse” sin ningún tipo de control o vigilancia.

Esa actitud impávida propia del “marido zanguango”, pues, se manifiesta en Leoncio en el hecho de callar no solo frente a las riñas de su mujer, sino también frente a su conducta indecorosa. Mucho menos va a ser un hombre de acción; Leoncio no va a inmiscuirse en las diversiones de su esposa. Ni siquiera el hecho de que la sospecha del deshonor se cierna sobre él, debido a las dudas que insinúa el texto sobre la fama de su mujer, lo hace actuar.¹⁸⁴ No muestra la actitud del alférez Campuzano (*El casamiento engañoso*)—, quien pese a no llevar a cabo finalmente la venganza de muerte, sí que muestra en un principio el deseo de vengar su honor, yendo a buscar a su mujer. Es más, a diferencia de Campuzano, Leoncio en ningún momento contradice a su mujer, lo que nos da pie a pensar que, respecto a la centuria anterior, en el siglo XVIII el arquetipo literario de la esposa dominante alcanza en nuestra protagonista una mayor fiereza y, por ende, un mayor dominio sobre el marido.

La pasividad de Leoncio se va a ver potenciada por el devenir que marca el contexto de una sociedad como la española, donde no se castigaba en la práctica a la mujer gruñona y escandalosa, a diferencia de lo que ocurría en Inglaterra, donde la “scold” —calificativo que recibió la esposa gruñona, irascible y escandalosa y, por tanto, transgresora— era castigada públicamente: uno de los castigos usados desde la Edad Media, pero aplicado exclusivamente desde el siglo XVII, era “atar[la] a una especie de silla o taburete y sumergirla en un río o canal un número determinado de veces con el fin de taponarle la boca y silenciarla”. Castigos con los que, por un lado, se perseguía, “la humillación pública de estas mujeres para corregir y civilizar las malas

¹⁸⁴ A diferencia de lo que ocurre en un buen número de romances de la época, donde ante la sospecha de que su mujer le haya podido ser infiel, el marido actúa decididamente en contra de su esposa quien “debía sufrir las calumnias que arrojaba sobre ella el seductor rechazado, aceptando [esta] con resignación el castigo impuesto por el marido engañado”. Ciertamente, en la literatura de cordel del siglo XVIII encontramos composiciones donde los maridos, que “creían las acusaciones vertidas sobre sus esposas y ni siquiera pedían explicaciones a estas, no les daban la oportunidad de defenderse”. Así, por ejemplo, en *don Claudio y doña Margarita*, “éste ordenaba a dos criados que matasen a su esposa Margarita, calumniada por el mayordomo de la casa”. Otro ejemplo lo hallamos en el romance de *Don Carlos y doña Laura*, donde una mujer enamorada de don Carlos pagaba a una comadre para que matara al hijo de este cuando naciera y le dijera que su esposa Laura le había sido infiel. Carlos castigaba a Laura enterrándola en un hoyo hasta la cintura y se marchaba, ordenando que no le diesen de comer ni de beber. Ella no emitía una queja, y sobrevivía gracias a las viandas que le pasaba una fiel criada. Todo terminó cuando la malvada mujer enamora de don Carlos le confesó la verdad antes de morir, de modo que “mandaba emparedar a [esta] y hacía desenterrar a Laura”. Estos dos romances entroncan, claramente, con la larga tradición misógina imperante en la literatura del Siglo de Oro y en la literatura de cordel en tanto que “a la calumnia [de la esposa] seguía el castigo inmediato [del marido]” —castigo que aquella acataba “resignada y silenciosa”— (Gomis 2009, 8-9).

costumbres y prácticas de la sociedad en general, y por otro, mediante la supresión del discurso femenino, la censura de la figura femenina que verbalmente resistía la autoridad y retaba la imposición social masculina” (Villamediana 84-87).

En España, en cambio, no se acostumbraba a castigar públicamente a la esposa gruñona e irascible, pese a que en la prensa de comienzos del siglo XIX se aludiese a que entre las esposas ya “se ha[bía] hecho moda el regañar y tener mal humor” —según apuntaba un escritor del periódico *El Regañón general o Tribunal catoniano de Educación, Literatura y Costumbres* (1803-1804)—, siendo especialmente “los periódicos *espectadores* españoles los que ofrecieron un espacio discursivo para tratar y criticar las actitudes del hombre y de la mujer dentro del matrimonio”. En cuanto al uso de las mordazas o máscaras de hierro, “fueron estos métodos de castigo o tortura utilizados por la Inquisición ante casos de blasfemias, pero no estuvieron asociados exclusivamente a las mujeres y cayeron prácticamente en desuso a lo largo del siglo XVIII”. A pesar de que España tenía “un aparato [tan intransigente] como el del Santo Oficio”, nuestro país “se mostra[ba] más indulgente, especialmente en relación a la severidad mostrada en Reino Unido”. Desde el prisma legal, las esposas gruñonas, a diferencia de lo que ocurría en Inglaterra, no se consideraron figuras merecedoras de castigos ni condenas.

El motivo puede hallarse precisamente en la Inquisición y en la diferencia de religión entre ambos países. En España, la crítica y condena de este comportamiento femenino en la prensa “se llevaron a cabo a través de discursos misóginos o narraciones alegóricas” cuya finalidad era “culpar y condenar a las mujeres, especialmente a las esposas, del desequilibrio y degeneración social existente” (Villamediana 89-94). De ahí que muchos de los romances de cordel de la época, pese que el recurso del castigo físico no se recogía legalmente, vinieran a legitimar la figura del marido autoritario a través del castigo físico:

El hombre que por desgracia
casa con mujer que tenga
los cascós de calabaza,
debe aconsejarla bien,
pero si aquesto no basta,
debe celar su conducta
sin que se olvide la vara
y esta que sea de mimbre,
y mejor si es bien delgada;

póngala en chupa de pelo
y dela solo en las nalgas,
de suerte que aunque dé cuenta
que su marido la mata,
no pueda enseñar heridas
y si por adelantada
se arroja à enseñar el culo
está la respuesta dada:
cuando ante la autoridad
ha sido desvergonzada,
hagamos cargos à solas
que tal andará la tana:
y de esta suerte se queda
con afrenta y castigada (*El Libro de los Casados apud* Caro Baroja, 312-313).

Por otro lado, en lo tocante al castigo o la condena de la esposa adúltera, habrá una mayor laxitud a la hora de tratar los casos de adulterio femenino en una época donde “el código del honor se encontraba ya en desuso” (Martín Gaité 138), uno de los motivos por lo que quizás Leoncio —al igual que ocurría con la impopularidad de los celos y su consecuente silencio— ni siquiera baraje la posibilidad, como señalamos, de vengar su honor. Efectivamente, “pese a que la venganza de muerte por parte del marido era recogida por la legislación de la época”,¹⁸⁵ en la práctica no se solía efectuar esta pena que incluso recibió la crítica de la Doctrina. El jurista, abogado y traductor Joaquín Escriche, por ejemplo, la califica negativamente, para él

la pena capital es demasiado rigurosa, y no tiene proporción ni analogía con el delito [...]. Poner à los adúlteros en poder del marido para que disponga de ellos como quisiere equivale à volvernos legalmente en este punto al estado natural en que no había leyes, pues por ella se resucita la venganza individual [...]. La ley que permite al marido quitar la vida à los adúlteros que sorprende en el hecho, adolece igualmente de los mismos vicios; reviste à un hombre fuera de si, de la sagrada autoridad de magistrado, haciéndole juez en su propia causa entrega al furor ciego, la espada que nunca debe empuñar sino la impasible justicia; expone al ofendido à ser víctima de los esfuerzos reunidos de los dos ofensores, y prepara tal vez un plausible pretexto à algún marido inicuo para deshacerse de traidoramente de una mujer à quien aborrece, ó de un rival ó enemigo que le hace sombra” (Escriche *apud* Collantes de Terán, 340).

¹⁸⁵ A finales del siglo XVIII las penas establecidas por la ley para los adúlteros hay que buscarlas en la *Nueva Recopilación de Castilla*, que da preferencia al Fuero Juzgo y al Fuero Real —frente a las Partidas— en lo relativo al modo de castigar este delito, imponiendo penas de índole personal y patrimonial. Se facultaba al marido para matar a los adúlteros “si los sorprendía en el mismo acto o *in fraganti*, con tal que quitase la vida a los dos, y no a uno solo. Con ello querría evitarse [...] que de esta manera el marido de acuerdo con su mujer, matase a un rival o enemigo suyo, o de acuerdo con un tercero matase a su mujer. Si el marido no quería o no podía hacerlo, dispuso esta misma ley, con arreglo a la del Fuero Real, que si acusare y probare el delito fuesen puestos en su poder los adúlteros, para que de ellos y sus bienes hiciese lo que quisiera”. A este respecto, al marido se le permite quedarse con los bienes de ambos, “salvo que tuviesen hijos legítimos, pues en este caso serán éstos quienes tengan derecho a dichos bienes” (Collantes de Terán 338-339).

Por su parte, el jurista Juan Álvarez Posadilla señala que el desuso de la pena de muerte se debía a que “los maridos, generalmente, se contentaban con la reclusión de la mujer” (Álvarez *apud* Collantes de Terán, 341). El abogado de los Reales Consejos en todos los dominios de S. M. Joseph Berni (*Práctica criminal con nota de los delitos, sus penas, presunciones y circunstancias que los agravan y disminuyen y ritual para juzgar, acriminar y defender en los Tribunales reales de España y en los particulares de Residencias*, 1749), entendía que la mayor o menor suavidad de las penas “dependía de las personas y circunstancias, y señalaba para la adúltera la pena de clausura (o la de encarcelamiento si era de baja condición) y para el adúltero la de destierro (o la de presidio para los de baja condición)” (Collantes de Terán 340-341).¹⁸⁶ La impopularidad de la pena de muerte contrasta con la centuria anterior, cuando debido a la obsesión de los hombres por el honor la hizo estar plenamente vigente. Recordemos que el sistema jurídico afianzó el orden establecido imponiendo la pena de muerte a las mujeres que infringían las reglas sobre el adulterio, y facultando a los maridos para que la llevaran a cabo.

A la mayor laxitud que en el Setecientos existía en torno a la mujer hay que sumar —recordemos— la libertad de costumbres que, a raíz de la moda del cortejo, manifestaban las féminas a la hora de relacionarse con el sexo puesto. Lo que va a provocar que, además de vanagloriarse de sí mismas, de acicalarse y exhibirse frente a los hombres, muchas no cumplieran con sus obligaciones maritales y domésticas. A este respecto, pese a que nuestra protagonista, como ya hemos señalado, no es una mujer

¹⁸⁶ Sirva de ejemplo el caso contra D^a Bernardina Sarabia y D. Josef María de Castro y Caminero en un pleito sobre “adulterio y reincidencias en trato ilícito y escandaloso”. Este pleito acabó con un primer auto, dictado el 1 de marzo de 1794, en el que se condenaba a D^a Bernardina “a salir por un año de la ciudad y residir en el pueblo y casa a que la destinase su marido, tiempo que no cumple entero porque, a petición de ella, el marido accede a restituirla a su casa”. Pero la historia tiene una segunda parte, pues poco tiempo después de que volviese al hogar con su marido, éste se da cuenta de que le sigue siendo infiel. De modo que se decide a vigilarla y la pilla *in fraganti* con su amante, consiguiendo así las pruebas necesarias para lo que estaba buscando: poner una acusación formal (criminal) contra su mujer y su amante por los delitos de adulterio y reincidencia en trato y comunicación escandalosa e ilícita. Como se puso de manifiesto en la segunda causa abierta contra los acusados que continuaron en contacto incluso mientras ella se encontraba desterrada, la pena fue mayor. A este respecto se emitió la sentencia definitiva el 2 de abril de 1796, por la que “se condenó a D^a Bernardina Sarabia a ocho años de reclusión, «en el parage que señalare su marido» y a D. Joseph Maria Castro [su amante] a ocho años de reclusión en el Castillo de Fuente de la Concepción. D^a Bernardina, además, fue condenada a la pérdida de su dote y arras, las cuales «haia y disfrute aquel [su marido] como propias con la reserva que previene el derecho si tuviere en la actualidad hijo o hijos legítimos de dicha su mujer», y ambos mancomunadamente en todas las costas de la causa, «y se les apercibió que si en lo subsesivo reincidiesen en iguales excesos serán castigados con maior rigor»” (Collantes de Terán 332-336).

perteneciente a la aristocracia, sí se pueden ver en ella algunas semejanzas con muchas mujeres que buscaban tener cortejo. No olvidemos que se ha separado de lecho de Leoncio y que, por ende, es más que probable que no tuviera relaciones sexuales con él, una de las consecuencias directas que en la centuria dieciochesca se achacó a esta moda del cortejo tan propia de las féminas aristocráticas. Y es que a la sombra de aquella figura, “se creían y tomaban cuerpo una serie de sentimientos superfluos que llenaban los ocios de la esposa y que, poco a poco, contribuían a la distorsión de los fines tradicionalmente tenidos por inherentes al matrimonio: los de la procreación y conservación de la especie” (Martín Gaité 117). Precisamente, la maternidad no parece ser una prioridad en la vida de nuestra protagonista, dado que —como se llega a deducir del cuento— son sus continuas salidas las que la llenan y dan sentido.

Por otro lado, el incumplimiento de su rol como esposa no solo se evidencia en que desatiende a su marido —tanto en lo que se refiere a su cuidado como al lecho conyugal—, sino también porque no se ocupa, debido a su ociosidad, de las labores domésticas. Es más, respecto al abandono de las labores del hogar, considera que es algo totalmente legítimo porque, para ella, “todo cuidado doméstico debe correr por cuenta del marido, mientras que la ocupación de la muger es entregarse á una vida disipada” (*Diario de las Musas*, núm. 76, 310).¹⁸⁷ En lo que se refiere a esta inversión de roles, resulta muy interesante lo que, en el siglo siguiente, se dirá en la *Carta de Pedro Chinchón a su amigo Paco Gil* (1856), sátira anónima donde

Pedro dudaba si casarse o hacerse soldado y pedía consejo a su amigo Paco. El recurso de la correspondencia le servía al autor para dividir el texto en dos partes, una de alabanza y otra de vituperio del matrimonio. La primera parte correspondía a la carta escrita por Pedro, que pensaba en los beneficios que le reportaría casarse. Hacía una alabanza del matrimonio, pero sus argumentos tenían un carácter cómico y de inversión de roles: su

¹⁸⁷ Se da, por tanto, en la mujer de Leoncio un comportamiento propio de las mujeres de la urbe que, mostrándose ociosas, abandonaban su hogar. Un ejemplo lo podemos hallar en el *col·loqui Cançó nova de un home que se ha casat per lo dot i la boniquesa* — *Canción nueva de un hombre que se ha casado por el dote y la hermosura*—, que contaba “los padecimientos del marido y el comportamiento alegre de la mujer, que no quería trabajar y se pasaba el día durmiendo, comiendo, bebiendo y yendo de sarao en sarao”. En esta composición podemos ver las quejas y la desconfianza del marido por la franqueza y la desenvoltura que mostraba su mujer quien, caracterizada como una petimetra, siempre estaba rodeada de hombres pusilánimes y afeminados; esto es, de cortejos. Ella “acudía a las fiestas y saltaba y bailaba” (Gomis 2010, 263): “qui sap lo que fa [quién sabe lo que hace]”, añadía desconfiado, regresando a casa “amb los fadrinets ben companyada [con los solteros bien acompañada]”. El texto advierte al final: “Caseuvos fadrins amb una pagesa, no us engany dot ni boniquesa, feu que sia bona per treballar que la boniquesa no vos dará pa [casos solteros con una campesina, no os engañe dote ni belleza, haced que sea buena para trabajar que la belleza no os dará pan]” (*Cançó nova de un home que se ha casat per lo dot i la boniquesa apud* Gomis, 2010, 263).

mujer trabajaría (“si es de buen genio”) y mientras él se quedaría en casa haciendo la comida; ella se divertiría en los bailes ocupándose él de los niños; gastaría el dinero en prendas y alhajas pero él estaría feliz porque su esposa debía ir “maja” a las fiestas, y en fin, “la mujer es quien debe / todo gobernar, / así no habrá riña / ni en qué tropezar” (*Carta de Pedro Chinchón a su amigo Paco Gil apud Gomis, 2010, 259*).

En esta pieza podemos comprobar la burla que en el siglo XVIII despertaría el matrimonio donde se daba la inversión de roles, algo que precisamente defiende la mujer de Leoncio. Otra variante que era objeto de escarnio eran las esposas que, desempeñando el papel de amas de casa, eran funestas debido a “su holgazanería y su nula disposición para el trabajo”. Lo cual, para la época en la que

una de las ventajas del matrimonio era que evitaba al marido tener que pagar a alguien para que limpiara su casa o cocinara para él, suponía una falta gravísima. De este modo, en [el romance] *Los trágicos azares que ocasionan las mugeres a sus pobres maridos*, se narra la jornada de trabajo de unas mujeres holgazanas, que salían a las ocho a comprar pero pasaban la mañana parloteando y bebiendo aguardiente en la taberna, con lo que se les hacía tarde, compraban lo peor y más caro, metían todos los ingredientes en un puchero sin fregar y sacaban a la mesa la sopa amarga y los garbanzos quemados (Gomis 2009, 19).

Las palabras de nuestra protagonista, que defiende un cambio de papeles de la sociedad doméstica, hacen ver en ella a una sólida representante del arquetipo de la esposa dominante. Y es que, lógicamente, eran las féminas las que debían preocuparse por el gobierno interior del hogar y no agobiar con preocupaciones tales al hombre de la casa, lo contrario era propio de una mujer que iba en contra del yugo conyugal. De hecho, en algunos municipios de España, las autoridades competentes señalaron en ocasiones “con autentico disgusto la existencia de mujeres que no esta[ban] sujetas a sus maridos como debieran, y que incluso gruñ[ían] y [eran] rebeldes” (Peñañiel 26). De ahí que la mala opinión que en la época se tenía de la ociosidad femenina se debía, pues, en gran medida a la dejación del hogar conyugal por parte de las mujeres casadas. De hecho, las salidas eran objeto de escarnio en los pliegos sueltos porque “denunciaban que las mujeres abandona[ban] sus obligaciones domésticas y el cuidado del marido” — y los hijos, de tenerlos— para “entregarse a la diversión” (Gomis 2009, 20). El deseo por entregarse a la diversión fue, en la época, consecuencia de la “ética de la Ilustración, empeñada en perseguir la búsqueda de la felicidad”. Las mujeres madrileñas —como es el caso de la mujer de Leoncio— “acogieron esta ética de la felicidad, que la monarquía

borbónica ayudó a extender por el país y que preconizaba el olvido de la ideología barroca, basada en un excesivo pesimismo, sobriedad y renuncia de los placeres del mundo”. De hecho, tal fue la aceptación de este “nuevo optimismo y hedonismo” por las mujeres, que “pronto desarrollaron «el gozo de vivir» en sus manifestaciones privadas y públicas”. Este “gozo de vivir” en su vertiente pública es algo que, precisamente, se pone de manifiesto en nuestra protagonista debido —recordemos— a su deseo de esparcimiento (Ortega 301).

En este sentido, en la mujer de Leoncio podemos observar ese “cambio de las costumbres” y “actitudes mentales” al que se refiere Marta Ortega López y que diferenció a las mujeres madrileñas del Setecientos respecto a las del Seiscientos. Mientras que en el siglo XVII el ocio de las féminas se encauzaba hacia “transcendentes sesiones de teatro calderoniano, por ejemplo, o proliferas comedias de enredo”, en el siglo XVIII dio lugar a “la legitimidad del placer y la prioridad de obtenerlo, buscando un sinfín de estrategias festivas”. Con ellas las mujeres de la época buscaban la obtención del placer, dichas estrategias se dirigieron fundamentalmente en dos direcciones: “participar en la creación de una moral laica y generar cambios en su vida personal”. La primera vino dada, como ya señalamos, por “la obtención de nuevos espacios, diferentes al espacio tradicional que le asignaba la sociedad patriarcal: la casa, la iglesia o el claustro”.¹⁸⁸ Recordemos que a los tradicionales paseos —espacio de sociabilidad frecuentado ya por las mujeres de los Siglos de Oro— se sumaron los salones, las tertulias, etc.¹⁸⁹ como el “espacio material” donde se daba “la comunicación interpersonal, la capacidad de conversar y de expresar sentimientos entre hombres y mujeres o cada uno de ellos entre sí” (Ortega 301-309). Lo que también contribuiría, evidentemente, a la creación de esa “moral laica” que contradecía la moral religiosa barroca, basada en una excesiva sobriedad, decoro y recato de las formas de

¹⁸⁸ En esta enumeración se han obviado claramente los paseos, pues pese a que —como señalamos en la Introducción— en la práctica eran muy frecuentados por las jóvenes casaderas de los Siglos de Oro —a fin de dejarse ver y ser galanteadas—, desde el ámbito de la moral, que defendía la clausura doméstica —necesaria para aislar a la mujer y lograr su subordinación—, los paseos eran mayoritariamente denostados.

¹⁸⁹ Las sociedades económicas, espacios frecuentados por aristócratas y burgueses, no serían lugares frecuentados por nuestra protagonista, ya que estas “instituciones de carácter cultural que el reformismo borbónico utilizó como herramienta para divulgar las reformas de la Ilustración” no se adecuaría a su propósito de conseguir cortejo. Además, “por lo general, las mujeres no formaban parte de las mismas, aunque su asistencia no quedaba excluida” (Criado 8).

comportamiento entre hombres y mujeres.¹⁹⁰ Así pues, esta “moral laica” impregnaría la vida de nuestra protagonista en tanto que las tertulias, salones, etc. serían lugares donde se daban mayores libertades.

Por otra parte, la mujer de Leoncio va a perseguir “la búsqueda de la felicidad individual” a través de la segunda estrategia de la que hablábamos anteriormente: esto es, generando “cambios en su vida personal”. Lo cual, en la época, se materializó —en parte— en el deseo de algunas mujeres por “desarrollar un proyecto de vida más personalizado”, dándose en ellas “la necesidad de impulsar un cambio en su vida privada”. Esta necesidad hizo que las féminas fueron “más proclives a hablar de sus deseos y aspiraciones y de las situaciones y sentimientos que no querían y que deseaban erradicar”. Dicha realidad, en algunas mujeres de la época, se tradujo mayoritariamente en la “búsqueda de un amor que tuviese en cuenta otras finalidades aparte de la reproducción o de ser mero objeto sexual” (Ortega 301-309). Algo que si bien en la mujer de Leoncio no es comprobable, sí el hecho de que haga saber a su marido sus deseos o las situaciones que no quiere.

La diferencia con aquellas mujeres de su tiempo que estaban a favor de hacer cambios en su vida personal, es que ella va actuar dentro del matrimonio (una vez casada), y en la época muchas lo hacían antes del matrimonio, decidiendo casarse por amor y no por interés como era lo habitual. Recordemos que la mayoría de los casamientos que se producían en la centuria dieciochesca eran concertados por los padres, obedeciendo siempre a motivos económicos y sociales.¹⁹¹ Concretamente, la mujer de Leoncio va a expresar sus deseos al manifestar a su marido su intención de entregarse a la vida disipada (sus salidas), tiempo en que él debe quedarse en casa y desempeñar la labor que le correspondería a un ama de casa. Esta vez su decisión de comunicar lo que desea obedece, como vemos, a un fin frívolo, superficial, pero no por ello supone un agravio menor a la mentalidad patriarcal que imperaba en la sociedad

¹⁹⁰ Y es que mientras en el siglo XVII “la llamada de Dios acaparaba las mentes de hombres y mujeres, en el siglo XVIII una faceta más terrenal sale a la superficie [la del ocio y la despreocupación]. Esto sólo [fue] posible gracias a la máxima ilustrada que def[endía] la separación entre la doctrina del Estado, la política y, en otras palabras, lo público; y la doctrina religiosa, es decir, lo privado” (Criado 4).

¹⁹¹ Lo que, por otra parte, hacía que las “artes femeninas” por casarse fueran “fútiles”, de nada les valía a las mujeres si no contaban con el consentimiento de los padres. En relación a estas “artes femeninas”, una de las “razones aducidas por las mujeres como causa [para casarse]: la frecuencia de entrada y salida del varón en su hogar, tanto de día como de noche, no tendrá ya ninguna validez. En un juicio de dos vecinos de Las Carboneras [Canarias] se estimó que «semejantes informaciones no prueban palabra de casamiento, sino unas veleidades, necesitando tanta seriedad y reflexión unos esponsales de futuro matrimonio» (Hernández González 355).

española del siglo XVIII. Pues, a fin de cuentas, si antes la mujer de Leoncio incumple su deber respecto al lecho conyugal, ahora no va a cumplir su papel como ama de casa.

Insubordinaciones que claramente atentan contra la autoridad marital, principio fundamental que, recordemos, legitimaba la superioridad de marido sobre la esposa. Claramente estas insubordinaciones, que muestra nuestra protagonista, suponen una importante innovación respecto a la caracterización del arquetipo literario de la esposa dominante presente en las féminas de la narrativa breve del Seiscientos. Y es que, concretamente, los desacatos de la mujer de Leoncio ponen de manifiesto, sin duda, que nuestra protagonista es, hasta el momento, el ejemplo más logrado del arquetipo literario que estudiamos; en tanto que se aproxima más que doña Estefanía (*El casamiento engañoso*) y Mari-Pérez (*Los tres maridos burlados*), las protagonistas que, a propósito del arquetipo literario de la esposa dominante, estudiamos en el siglo XVII, a las féminas que eran ejemplo del estereotipo en la narrativa breve del Medievo. En la caracterización de nuestra protagonista hay una serie de rasgos diferenciales respecto a doña Estefanía y Mari-Pérez que permiten hablar, si no de un sólido ejemplo todavía del estereotipo de la esposa dominante, si de un mayor adecuación a dicho arquetipo.

En primer lugar, a diferencia de doña Estefanía y Mari-Pérez, la autoridad que la mujer de Leoncio ejerce sobre su marido no queda en secreto. Pese al “risueño aspecto” con que ella, recordemos, hablaba a su marido en público, sabemos del martirio de Leoncio por su amigo Fulgencio, quien igualmente se ha enterado por terceras personas. Por otro lado, la autoridad que nuestra protagonista ejerce sobre su marido no es momentánea, se hace notar de manera acusada —y no fugazmente— debido a la gran fiereza que demuestra. No olvidemos que llega a ser caracterizada como un “monstruo altanero e imperioso” quien no duda en mostrar su cólera al menor desacato de su marido. A este respecto, la mujer de Leoncio muestra una voluntad más clara de avasallar, no por medio de mentiras o chantajes, sino manifestando en todo momento una resistencia frontal a la autoridad que, en la época, representaba la figura del marido.

En este sentido —a diferencia de doña Estefanía, por ejemplo—, nuestra protagonista sí se caracteriza como *pater familias* —eso sí, solo en el ámbito doméstico—, en tanto que consigue hacerse con la autoridad marital y dominar de una forma más palpable o fehaciente a su marido. Esto también se ve reflejado lógicamente en la parte contraria, esto es, en Leoncio, quien —a diferencia del alférez Campuzano y Morales (maridos de doña Estefanía y Mari-Pérez)— muestra una mayor sumisión

frente a su mujer. No olvidemos la ausencia de enfado y la pasividad que Leoncio demuestra en su conducta es algo que —como señalamos— contrasta con la actitud del alférez Campuzano —marido de doña Estefanía (*El casamiento engañoso*)—, quien —a diferencia de Leoncio— mostraba la intención de buscar a su adúltera mujer para vengar, así, su honor. Esta diferencia de proceder que separa a Leoncio y Campuzano tiene que ver, evidentemente, con el devenir de los tiempos que vive cada uno.

A este respecto, podemos entender que la fémína que se perfila a través del estereotipo literario de la esposa dominante en la centuria dieciochesca tiene mayor poder que las protagonistas del Seiscientos para hacer de su marido un calzonazos, un hombre pusilánime que transige con todo sin mostrar, frente a ella, resistencia alguna. Debido en parte a la mayor libertad de movimientos de la que goza la casada en el siglo XVIII, quien se siente más capaz de actuar movida por sus deseos. En este sentido, podemos decir que en la mujer de Leoncio se perfila una caracterización más consolidada del arquetipo literario de la esposa dominante que en la centuria anterior, donde vimos simplemente a esposas que se burlaban de sus maridos. Precisamente, hablamos de una mayor consolidación porque nuestra protagonista se aleja de la esposa de la narrativa breve del siglo XVII y se acerca más a la esposa dominante medieval, mostrando —incluso— en alguna ocasión un mayor dominio sobre el marido que esta. No olvidemos, que mientras la esposa dominante del Medievo tan solo proclamaba una mayor libertad de movimientos, instando a su marido a que no reparara en las habladerías sobre ella y proclamando que no la vigilara ni controlara sus salidas; esta actitud de no pedir cuentas a la esposa ni inmiscuirse en sus diversiones es ya una realidad patente en Leoncio, de hecho su mujer goza, justamente, de esa libertad de movimientos que reclama Alicia —*Cuento de la esposa (o comadre) de Bath (The Wife of Bath's Tale)*—.

En segundo lugar, otro rasgo que nos permite visualizar a la mujer de Leoncio como ejemplo del mayor perfeccionamiento que alcanza el arquetipo de la esposa dominante respecto a la centuria anterior, es el hecho de que se va a dar en ella ese “cambio de las costumbres” y “actitudes mentales” que trajo consigo —como ya indicamos anteriormente— la “ética de la Ilustración”, basada (en parte) en esa búsqueda de la felicidad y del placer que diferenció a algunas mujeres españolas del Setecientos respecto a las del Seiscientos. No olvidemos que la mujer de Leoncio —a diferencia de doña Estefanía y Mari-Pérez— va a hacer saber a su marido sus deseos,

sin recurrir en ningún momento al disimulo o la mentira. Así sucede cuando defiende instaurar en su hogar unos roles diferentes a lo que se daban en los matrimonios de su tiempo, y cuando realiza la separación de lecho debido posiblemente —como hemos señalado— al tiempo que ella dedica a sus salidas. Estos desacatos al rol de esposa suponen, sin duda, un gran cambio de mentalidad respecto a doña Estefanía y Mari-Pérez, quienes pese a mostrar un fuerte carácter y doblegar —momentáneamente— a sus maridos, no manifestaban tener esa voluntad de transgredir —quebrantar— el modelo de la mujer casada vigente en la sociedad patriarcal de su tiempo como dedicada esposa y ama de casa y mero objeto reproductor, siendo —pues— el inmovilismo de doña Estefanía y Mari-Pérez patente en este sentido.

Esta diferente mentalidad manifiesta en la mujer de Leoncio no debe pasar desapercibida en tanto que es la señal de que la fémina del Setecientos supone una mayor amenaza para el *statu quo*. Ciertamente, el hecho de nuestra protagonista de coquetear, de dar rienda suelta a su afán de exhibirse ante los hombres tal y como lo haría una petimetra supone en la época una autentica amenaza para la autoridad masculina. De hecho, “un aspecto crucial a la hora de entender las representaciones de la petimetra en textos como *La petimetra* de Moratín (1762) o *La familia a la moda* de María Rosa Gálvez (1805) tiene que ver con la amenaza que representa para el principio de autoridad masculina”. Así, *La pensadora gaditana* subraya que tal “autoridad está en crisis”, en parte porque se desmorona por la actitud de las petimetras. En el sainete de Ramón de la Cruz, *El petimetre* (1764), aparece la figura de Don Simplicio, marido y padre de petimetras, que se ve “obligado a coserse sus propias medias ante la negativa de todas las mujeres de su casa a hacerlo, por hallarse ocupadas en tareas como leer seguidillas”. La presencia en escena del marido y padre “con aguja e hilo causaría la hilaridad del público, al igual que el final del sainete en el que las mujeres se van con sus acompañantes mientras Don Simplicio queda solo en casa con la obligación de obedecer las siguientes órdenes de la esposa (Díaz 2006, 49): «Tú en casa te queda / Y si tarda la criada, / echa al puchero la especia, y dí a quien venga que espere»” (Ramón de la Cruz *apud* Díaz 2006, 49).

Esta proclamación del “mundo al revés” es también fruto de ese cambio de mentalidad que trajo consigo la Ilustración y que hizo a las mujeres manifestar sus deseos. La inversión de roles que defiende la esposa dominante del siglo XVIII es la gran novedad que vamos a encontrar en el estereotipo respecto al de la centuria anterior.

Y, precisamente, en la defensa de este “mundo al revés” es donde va a radicar la peligrosidad que, en el Setecientos, representa el arquetipo para el *status quo*. En definitiva, en el siglo XVIII observamos a esposas dominantes que no solo se oponen a la autoridad del esposo, sino que defienden su presencia en el espacio público, mientras que denigran a sus maridos a la privacidad del ámbito doméstico. Lo cual supone una amenaza para el hombre en la España ilustrada del XVIII que tiene ante todo como efecto “justificar el *status quo*, presentando la doble división entre lo público y lo privado, lo masculino y lo femenino, como la realización, en el estado más avanzado de la sociedad, de los imperativos de una «naturaleza» que asigna a los sexos funciones e inclinaciones diferenciadas y felizmente complementarias” (Bolufer 52).¹⁹²

De ahí que la intención de la esposa dominante dieciochesca de transgredir esta división pueda entenderse como un intento de establecer en la sociedad de su tiempo la imagen de la mujer como un ser con identidad propia al margen del hombre a fin de no permanecer situada y definida siempre en relación a él (como abnegada esposa y/o ama de casa). Hecho que será aun más acusado en nuestras protagonistas de la centuria siguiente cuando, debido al devenir social, los comportamientos de insumisión y de rebeldía contra el papel doméstico que se le pretendía imponer a las mujeres van a comportar una mayor significación.

¹⁹² Esta teoría, que se abrió camino gradualmente en la segunda mitad del siglo, fue “la forma más habitual de justificar y explicar la diferencia de los sexos en medios ilustrados, ello significaba que los hombres, más dotados de capacidad abstracta, de fuerza e iniciativa, estaban destinados a ocuparse del saber, de la actividad económica y de los cargos políticos, mientras que las mujeres, más inclinadas al sentimiento y al cuidado, tenían la responsabilidad fundamental en el ámbito de las costumbres y la vida privada y doméstica” (Bolufer 52).

**2. LOS ARQUETIPOS DE LA SOLTERA COQUETA Y LA ESPOSA
DOMINANTE EN LA NARRATIVA BREVE DEL SIGLO XIX**

2.1 Introducción

Los estereotipos de la soltera coqueta y la esposa dominante —de larga tradición, como hemos visto, en la literatura universal—, son dos modelos femeninos que, contextualizados en el marco histórico cultural y socioeconómico de la centuria decimonónica, vendrán a resultar, ya a finales del siglo XIX, graves amenazas para los cimientos ideológicos, sociales y culturales de la España “tradicional” y auténticos reflejos literarios del debate abierto en torno a la identidad femenina. En efecto, en nuestras representaciones de la soltera coqueta y la esposa dominante de finales de siglo se observarán peligrosos modelos de comportamiento que irán en contra de aquel que la sociedad burguesa de entonces dictaba para la mujer, convirtiéndose la coquetería y la autoridad marital, a este respecto, en eficaces armas con las que la fémina además de dominar al sexo masculino, va a reivindicar una identidad propia.

La coquetería constituye, en el XIX —como se venía considerando ya en la época medieval—, un “vicio” que es “esencia del corazón femenino”, “germen que en todas las mujeres se halla”.¹⁹³ En la colección costumbrista *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), Ramón de Navarrete¹⁹⁴ considera que la coquetería, además, es una “enfermedad” que se hereda y, por tanto, “se nace” con ella, siendo la causante de “todos los males de la humanidad” (Navarrete 69-71). La idea de que la mujer es

¹⁹³ En “las damas elegantes y melancólicas, las matronas añejas y graves, las jóvenes alegres y pizpiretas, las solteras de treinta y dos, que pasan por austeras y devotas, la hija del comerciante y del tendero que venden terciopelo y garbanzos, la doncella de labor que se pasea el domingo en el Prado, la criada *para todo* que baila los días de fiesta en la Virgen del Puerto, y hasta [en] la desenvuelta y descocada manola que contesta con un sopapo al que se atreve à mayores” (Navarrete 70).

¹⁹⁴ Novelista, dramaturgo y periodista que fue ante todo “cultivador del costumbrismo”, “observador de la realidad” y “descriptor”. Durante 1843-1844 colabora en *Los españoles...* con dos tipos “La coqueta” y “El elegante”. Asimismo en la colección costumbrista *Madrid por dentro y por fuera* (1873), “colabora con otros dos tipos «Un gran baile» y «Un asalto», prueba, una vez más, de su conocimiento de las costumbres sociales de la burguesía y de la aristocracia” (Rodríguez Gutiérrez 57).

coqueta por naturaleza también está presente en la literatura popular de la época. Muestra de ello son los romances de ciego o pliegos de cordel:

Hermosa sin vanidad,
Joven sin querer ser bella,
Lucir sin pensarlo ella,
Decir siempre la verdad,
Profesar fina amistad,
A las de buen parecer,
Que la quieran no querer,
No presumir de discreta,
Muy querida y no coqueta
Imposible en la mujer (Segura 55).

La coquetería es un “instinto: desde muy temprana edad aparece ya y se formula; ved á la niña que juega con sus muñecas à los amantes; que sin saber por qué, busca y prefiere la sociedad de los hombres” (Navarrete 71). Por ejemplo, el caso de la Teresa de *Los puritanos* (Armando Palacio Valdés, 1884), una hermosa niña de trece a catorce años que coquetea con Don Ramón, mozo de veintinueve años casado. La historia comienza cuando Teresa desde su balcón le arroja a la cabeza su muñeca mientras él pasea por una calle de Madrid. Don Ramón, que queda embrujado por la belleza de la niña (de “rostro trigueño, gracioso, lleno de vida y frescura”), le escribe una nota: “Me gusta usted muchísimo”, a lo que Teresa responde lanzándole una bolita de papel en la que escribe: “Tan bién ustez me gusta a mí, no crea que juego con muñecas, era de mi hermanita” (Palacio Valdés 1970a, 1110-1112). En Teresa, el germen de la coquetería, al ver pasear a Don Ramón, se ha revelado “espontáneamente”, algo que también sucede en la niña que

se goza en adornar su frente con flores del jardin por donde alegre trisca, que se mira en la límpida corriente de los ríos [y] se envanece y ufana al oírse llamar hermosa, que siente el agudo dardo de la envidia si à otra en su presencia se le otorgan elogios¹⁹⁵ y que ya ambiciona y codicia galas y atavíos brillantes. Volved tambien los ojos à la sencilla e inesperta aldeana, que escucha amores de los mozos de su pueblo que se cantonea orgullosa al oír sus piropos, que acepta las músicas que le dan por la noche tres mancebos distintos, y que à todos responde, y con todos baila.¹⁹⁶ ¿Quién puede

¹⁹⁵ Así, se llega a afirmar que “la coqueta que se halla rodeada de admiradores, no se cree feliz hasta que los hombres todos la rindan tributo” (Oliver 25).

¹⁹⁶ A este respecto, destaca la definición metafórica que en la centuria decimonónica se dará del término “coqueta”: “planta que se deja columpiar con cualquier viento que reine; lo mismo se mece con el dulce céfiro de las lisonjas que con el huracan de una pasión tempestuosa que procura doblarla. La coqueta es una mujer, cambia, pues se deleita en jugar con los hombres” (Oliver 17-18).

haber revelado en esas almas infantiles y cándidas las aficiones de otra edad y los refinamientos de la civilización? La naturaleza. La naturaleza solamente (Navarrete 71).

En efecto, desde su más tierna infancia, se pueden observar ya indicios de coquetería en la mujer, quien puede incluso manifestar una “libertad” de maneras con los hombres que, si bien —recordemos— en la niñez se suelen “libra[r] de ser culpas, son por lo menos escalones para llegar a otras liviandades” (Pérez de Montalbán 131).¹⁹⁷ Esta liviandad cuando más frecuentemente suele darse, sin embargo, es al dejar atrás la niñez y entregarse, precisamente, a esas “aficiones de otra edad”, como el baile,

arena verdadera donde combate [la coqueta], el campo donde hace gala de su talento, donde despliega todos sus inmensos recursos, todas sus facultades físicas y morales [...]. Allí prodiga sus mejores sonrisas: allí otorga sus codiciados favores: ya estrecha la mano de uno en el reposado rigodon: ya se abandona lánguida en los brazos de otro al lanzarse al rápido vals:¹⁹⁸ ya se deja caer sobre una banqueta exánime y fatigada, mientras este la abanica: ya irguiéndose de pronto como una rosa abatida por el ábrego deja con la palabra en la boca al que la improvisaba una bien pensada declaración (Navarrete 75).

Por otra parte, por “refinamientos de la civilización” a los que, según Navarrete, se entrega la mujer coqueta, se entienden los recursos, todas esas “facultades físicas y morales” que emplea para conseguir ser objeto de atención. En cuanto a las primeras,

¹⁹⁷ Algo que ya vamos a observar en la referida Teresa de Armando Palacio Valdés, quien al día siguiente de lanzarle la bolita de papel a Don Ramón, manifestándole su agrado, se halla “dispuesta y aparejada al combate de miradas, señas y sonrisas que ya no escasearon por ambas partes [...]. La chiquilla, con menos prudencia, volvía a cada instante la cabeza y [le] dirigía [a Don Ramón] sonrisas, que [lo] tenían en continuo sobresalto” y que lo fueron enamorando, a partir de entonces comenzaron entre ambos una serie de encuentros y juegos. Ella enseguida le propuso que “la tratase de tú” y a menudo entornaba los ojos para “dirigir[le] una sonrisa apretando al mismo tiempo [su] mano”. Pese a los “mil requiebros y ternezas” de don Ramón, ella, con hondo pesar, se dirige a él afirmando que “hiz[o] una cosa muy mala: Usted bien lo sabe, pero no quiere decirlo. ¿No es verdad que una niña bien educada no haría lo que yo hice esta noche?... ¡Si lo supiesen mis primas que están deseando cogerme en alguna falta! Pero no piense, usted..., por Dios, que lo he hecho con mala intención... Yo soy muy aturdida..., todo el mundo lo dice; pero también dicen que tengo buen fondo”. Después de estas palabras, Teresa se “echó a llorar perdidamente”, haciéndole jurar a Don Ramón “una docena de veces que no pensaba nada malo de ella. Después de secarse las lágrimas recobró su alegría y le expuso en pocos instantes “una infinidad de proyectos a cuál más absurdo. Según ella debía presentar[se] al día siguiente en casa y pedirle al papá su mano”, pero tras ese día en que él juró ese día que se casaría con ella, Teresa no volvió a verlo más, pues Don Ramón cogió un tren para su pueblo (Palacio Valdés 1970a, 1111-1116). Decisión que parece haber tomado por estar casado y por la moral relajada que, ya sea en cuanto al sexo o en cuanto al desembarazo con él, ha observado en Teresa.

¹⁹⁸ “Cierta especie de contradanza” (R.A.E., 2014), generalmente, tal y como aparece en “Un asalto” de Asmodeo (*Madrid por dentro y por fuera*, 1873), era el primer baile de la noche. El vals también es referido en “Un asalto” donde se destaca su rapidez, es el baile que “comienza á poco bullicioso y alegre, ejecutándose en él multitud de parejas lo mismo el rápido y vertiginoso vals, que las tranquilas y pacíficas habaneras; y no se interrumpe sino el tiempo preciso para restaurar las fuerzas con bebidas frías ó con delicados bocados” (Asmodeo 382).

alentada por el germen de la vanidad, con gran cuidado y esmero se atavía y con riguroso celo ensaya ademanes a fin de convertirse en objeto de idolatría del hombre. Estas “facultades físicas” a las que nos hemos referido se aprecian especialmente en la “dama elegante y de alto rango”, la “Coqueta por excelencia”, ya que “posee mas medios de que disponer para servir à sus inclinaciones, y porque su vida entera se consagra à perfeccionar el sistema que sigue” (Navarrete 71). Ciertamente

no tiene mas ocupación, ni mas deberes que los de su coquetería: no hay distinción entre solteras y casadas, entre niñas ó adultas: iguales sus medios, iguales sus resortes, é idénticos por fin su sistema y arte. Emilia, Julia ó Isabel, que de cualquiera de estos modos se llama, se levanta tarde, muy tarde; cuando el sol está en la mitad de su carrera. En la estrecha y suntuosa alcoba, todo revela ya quién es la que allí descansa; respirase una atmosfera embalsamada; arden ricos perfumes en dorados pebeteros; cubre el tálamo de la esposa ó el sencillo lecho de la doncella, ya el terciopelo y el raso, ya la muselina y el gró, de agudas saetas suspendidos, ó por lindas coronas rematados; difunde una lámpara de china un resplandor tibio y voluptuoso, y cobijada entre batistas y encaje, se contempla á la deidad de aquel templo, no sueltas las trenzas de su alisado cabello, sino recogidas en una elegante gorra de tul y blanca. Hasta en el sueño es estudiada la posición de la hermosa: no está tendida prosáicamente sobre la pluma y la seda; no están descubiertos su albo seno, ni sus torneados hombros; solo se vé una blanquísima mano donde apoya la pura mejilla, ligeramente sonrosada; y así duerme casta y pudorosamente, con la sonrisa en los labios que nunca la abandona, sino cuando es menester que la abandone, y soñando quizás nuevos triunfos y nuevas glorias. Toda esta poesía de que se rodea, y de que no prescinde ni con su marido, todo este arte maravilloso que emplea hasta en los menores detalles, y hasta en las situaciones mas solemnes de su vida,¹⁹⁹ es lo que constituye su fuerza y lo que hace irresistibles sus encantos (Navarrete 72).

Encantos que, especialmente, se ponen de manifiesto en los espacios de sociabilidad del tiempo (tertulias, bailes, etc.). Allí es donde la fémica podría poner en práctica esas “facultades morales” a las que nos hemos referido, y allí es donde la coquetería “se engrandece y se cultiva elevándose a la esfera de arte o ciencia” (Navarrete 71). Y esto ocurre cuando, psicológicamente, en la mujer coqueta se evidencia ya a una seductora, quien “afrenta el proceso de atracción con la metodología de un estratega que casi nunca improvisa”:

Primero observa atentamente a su blanco, prestando extraordinaria atención a sus movimientos, estilo de comunicación y cicatrices psicológicas. Sabe *cómo* mirar, *dónde*

¹⁹⁹ Incluso se dirá que la coqueta, “en su afán de conquistar al hombre, prefiere [...] la muerte á dejar de agradarle”, pues “aun cuando esté enferma, aunque solo vea al médico y á la doncella, no faltará por eso á ninguna de las reglas que se ha impuesto; y recibirá al facultativo sonriendo en medio de sus dolores; y preferirá morir á que corten impiamente su cabello, ó á que maltraten sus brazos ó su espalda con cantáridas o sanguijuelas” (Navarrete 72).

mirar y *qué* mirar. Traduce señales, imita gestos y posturas con el fin de generar máxima confianza, entregando absoluta prioridad al otro, emulando sus gestos y posturas con el fin de generar sintonía y confianza. El seductor es un artista de la empatía, abastecedor de las carencias sentimentales, operador del artefacto emocional [...] Una vez superado el primer avance, el fascinador pasa a eclipsar la mente de su objetivo, su barrera defensiva más poderosa; [...] le escucha y atiende, le otorga la razón, le cede el poder. De este modo, laurea al seducido, le invita a creerse importante, inteligente, sensible o divertido; [...] le expresa que ha captado sus genuinas virtudes y que es una lástima que otros permanezcan suspendidos de las apariencias, sin captar la verdadera esencia, las excelsas cualidades que el fichaje lleva dentro. Lo último resulta esencial, ya que casi todos los seres humanos creemos, en lo más íntimo, que somos mejores de lo que otros perciben. El seductor muestra interés y expresa verbal o gestualmente que está impactado. Así, poco a poco, desmonta la salvaguarda de su blanco; da a entender que no es un enemigo, sino alguien con sensibilidad para sacar lustre a los secretos del alma (Vallejo-Nágera 16-17).

En este fragmento observamos, pues, cómo es el proceso de la seducción, esto es, cómo piensa un seductor, quien al atisbar los gustos, deseos y carencias del seducido, se adecua a él, mostrando una gran capacidad de empatía. Algo que, en la práctica, guía el *modus operandi* de una coqueta que actúa como hábil seductora. Así, por ejemplo,

se resuelve á atacar el alcázar de la vanidad humana: al tieso y afectado *dandy*, que no piensa mas que en el frac de Utrilla, en el charol de Fortis, o en las corbatas de Bomel le encomia cualquiera de sus trajes, y hé aquí la conquista hecha: si es un autor dramático silbado, habla contra las cábalas literarias, se enciende en ira con las intrigas de bastidores, y acaba por decir que no conoce drama mejor que el suyo, aunque no lo haya visto, ó desde el prologo comenzase à bostezar y à dormirse. Si es un artista le saca á relucir dos ó tres nombres que leyó en un periódico por la mañana, como Van-Dick y Correggio; hace el elogio del claro oscuro de sus cuadros aunque sean chillones y desentonados, y le predice un porvenir brillante. Si es, por último, un hombre juicioso y racional (porque ni estos están libres de la fascinación), comienza por hablar mal de las mugeres, truena contra las coquetas, hace el elogio de la que no gusta de saraos y diversiones, y que limitada á sus faenas domésticas, cumple todos sus deberes dedicando su existencia à su esposo, y á sus hijos (Navarrete 74-75).

Este *modus operandi* correspondería, si nos atenemos a los “arquetipos de seducción” que diferencia Alejandra Vallejo-Nágera, a los “Encantadores”, que “ofrecen simpatía, equilibrio y calma” (Vallejo-Nágera 32).²⁰⁰ En este sentido, vamos a

²⁰⁰ A diferencia de los otros tipos de seductores (“Afrodita”, “el Vividor”, “el Rescatador”, “el Artista”, “el Cautivador”, “el Intelectual”, “el Líder” y “el Divo”), el Encantador, mujer u hombre, es caricia que levanta el ánimo, bálsamo que cura las secuelas del estrés, pócima que dulcifica el conflicto, cadena que remedia la falta de unión, aguijón de dulce y opípara afabilidad. [...] Ningún arquetipo de seducción posee la destreza del Encantador a la hora de elevar, tranquila y dúctilmente, la autoestima de los interlocutores: presenta un espejo psicológico en el que los rasgos negativos se han transformado en positivos. [...] Con una red de suaves halagos empaña las inseguridades y los quiebros anímicos de sus

observar ya en la mujer coqueta la astucia y destreza de una magistral seductora, algo que no era patente (o por lo menos no tanto) en la literatura de siglos anteriores. Debido, precisamente, a esa “astucia” y “destreza” la coquetería en la centuria decimonónica se convierte en artificio, de hecho, el *Diccionario de Autoridades* define el término “artificio” como “fingimiento, cautela, astucia y maña en el obrar con destreza y disimuladamente” (R.A.E., 1726, tomo I). El fingimiento desde siempre ha sido fundamental en la mujer coqueta, pues debido a su deseo de agradar y conquistar, tiene que mostrar, según le convenga, diferentes caras:

Así se la vé por días lánguida, sentimental, vaporosa, alegre, viva ó revoltosa, así combina el traje y los colores con la importancia del papel que vá á representar, adoptando el negro cuando quiere dar á su semblante una expresión grave y triste; el rosa para parecer fresca y lozana; el blanco cuando desea que se la juzgue candorosa é inocente; y en fin el azul cuando se finge celosa (Navarrete 71).

Fingimiento que se pone de manifiesto en el hecho de engendrar en los hombres ilusiones de amor, pues el amor es un sentimiento que no tiene cabida en ella. Esto unido al deseo de lucirse y, por ende, de hacer ostentación de sus galas hace ver a la coqueta como reverso de la “mujer virtuosa”, ideal femenino vigente en gran parte de la literatura de la época.²⁰¹ El adjetivo “virtuosa” deriva de “la relación estrecha que existe entre las virtudes que rodean [a este ideal femenino] y las virtudes del dogma

fichajes. Sus labios y sus gestos van desgajando las bondades que bullen bajo los defectos, tiene una magia especial con la que vislumbra y ensalza lo bueno que hay en cada persona” (Vallejo-Nágera 113-115). Esta forma de seducir al otro es reflejo del cambio que, en cuanto a las “estrategias de encantamiento”, se produjeron en el siglo XIX. “Hubo un tiempo en el que la mujer, sobre todo ella, necesitó recurrir al encandilamiento físico como método para vincularse a las figuras [hombres] de poder, y de este modo garantizarse una vida algo más cómoda o, simplemente, necesitaba sobrevivir. La mujer de antaño halló un potente juguete de control en la pulsión sexual masculina, en su deseo carnal incontrolado. No obstante, para la mayoría se trataba de un utensilio efímero, ya que el mando regresaba al varón en cuanto disfrutaba de la apertura y disponibilidad sexual de la mujer. Una vez satisfecha la servidumbre hormonal, el macho recuperaba el poder. [...] A medida que avanzan los años, las estrategias de encantamiento amplían su campo de acción: ya no se restringen al terreno de la conquista sexual, sino que se extienden al ámbito social: los cortesanos ganan favores de sus superiores mediante juegos psicológicos que siguen fielmente las reglas de seducción. En el siglo XIX, Napoleón descubre que la batería de técnicas seductoras es válida también a gran escala; la oratoria se convierte en herramienta para atrapar las ideas y sensibilidades de las masas. La teatralidad, el espectáculo, la arenga ganan terreno al discurso a media voz y procuran un inmenso poder con el que subyugar a los pueblos. El atractivo físico deja paso al magnetismo intelectual” (Vallejo-Nágera 20-22).

²⁰¹ El ideal de “mujer virtuosa” lo podemos hallar tanto entre las solteras como entre las casadas de la ficción literaria decimonónica. Un ejemplo de soltera virtuosa es Águeda —*De tal palo, tal astilla*, José María de Pereda 1880—, “dechado de doncella cristiana, no impasible, pero segura de su fe y de su conciencia; virtuosa en grado heroico, pero sin dengues ni alharacas de virtud; culta y discreta” (Fernández Montesinos 110). Por otra parte, un ejemplo de casada virtuosa sería Jacinta —*Fortunata y Jacinta*, Benito Pérez Galdós, 1887—, en quien se representa al perfecto *ángel del hogar* del XIX: “es buena nuera, atenta y resignada esposa, y hace obras de caridad” (Blanco 52).

católico”, así en la época la “mujer virtuosa comparte con la Virgen María una serie de cualidades físico-morales”, entre ellas ser “inocente” (cándida, bondadosa), y dar cabida al sentimiento amoroso (Andreu 74).²⁰²

Además, a diferencia de la coqueta, la “mujer virtuosa”, a pesar de que su belleza es “perfecta y total” por el mundo en que habita, “en la mayoría de los casos, un mundo burgués”, y de que “su cuerpo va cubierto de las mejores y más costosas prendas” por tener a su alcance mayores recursos económicos que el común de sus coetáneas, no hace “ostentación” de ello.²⁰³ Y en los casos en que “la condición socio-económica de la Mujer Virtuosa no le permite mantener el lujo de sus hermanas virtuosas adineradas, se viste dentro de lo que es factible en su condición, pero siempre manteniendo la forma, el decoro” (Andreu 72).

Como vemos, el techado de rasgos característicos de la “mujer virtuosa” (modestia, decoro, recato, afectuosidad, benignidad, etc.) contrasta con los que, por antonomasia, se vinculan a una coqueta (vanidad, descaro, frialdad, maldad). De ahí que

²⁰² En el poema “Luisa” (*Correo de la Moda*, Madrid, 24 de enero de 1856) hallamos esta descripción de su protagonista: “Inocente como el beso / de las ondas y las auras, / amorosa como el canto / del ruiseñor en las ramas” (Nombela *apud* Andreu, 74). El sentimiento amoroso es, por antonomasia, lo que caracteriza a la “Mujer Virtuosa”, de hecho son constantes los escritores que en la época van hacer hincapié en la relación entre la mujer y el amor: “¿Qué pide la mujer durante su vida? Amor, un poco de amor. ¿Cuál es su afán más vivo, más constante? Amar y ser amada. ¿De dónde emana ese fluído dulce, inexplicable, que embellece nuestra existencia, y sin el cual, la vida sería árida como los téticos montes de Judea? Del amor. ¿Quién derramó sobre la fatigada criatura ese solo divino que une dos almas en una, que poetiza hasta la miseria, que perfuma el ámbito donde se encierra? El amor” (Pérez Escrich *apud* Andreu, 40). Un amor que debe ser puro, así en *La educación moral de la mujer* (1877) se va a describir a la “Mujer Virtuosa” como “la más buena, dulce y compasiva: sobre todo la mujer de buenas costumbres, de vida uniforme, de órganos puros, vírgenes a pesar del tiempo cuya vida es sufrir, cuya misión es amar y cuyo deleite es abnegación” (Quiñones *apud* Andreu, 73).

²⁰³ A este respecto, algunos escritores de la época atribuyen la “mala educación” de las mujeres a que se les ha inculcado el “desarrollo de facultades sociales y morales basadas en ideas materialistas” (Grassi *apud* Andreu, 58). Así, “responsabilizan a la sociedad entera del tipo de educación que recibe la mujer. Condenan, por ejemplo, a los padres de las jóvenes doncellas que le brindan a sus hijas una educación de adorno” (Andreu 58). Según Ángela Grassi (“Lo que son las madres”, *Correo de la Moda*, Madrid, 18 de octubre de 1872) se “estimula a la mujer a ser la reina de los festines, su vanidad, y [a] poner en juego sus bajas pasiones” (Grassi *apud* Andreu, 58). El culpabilizar a las madres, sobre todo, de la conducta frívola e indecorosa de sus hijas ya estaba presente, recordemos, en el siglo XVIII, centuria en la se importó desde Francia el modelo de mujer despejada y marcial, encarnado en la petimetra. No en vano, también vamos a hallar en literatura del XIX algún padre que estimule la vanidad, la coquetería y la ociosidad en su hija, piénsese en *El oficio de Difuntos (El Imparcial)*, 11 de marzo de 1901, Emilia Pardo Bazán). En este cuento, Ramoniña, “en sus mocedades, fue la chica más alegre y bailadora de todo el Borde. Su padre, don Ramón Novoa de Vindome, tenía el prurito de divertirla; la vestía muy maja; no le negaba capricho alguno. Adoraba en ella, porque era vivo retrato de su difunta mujer, a quien había profesado una especie de devoción y culto. No se concebía función ni feria sin que Ramoniña Novoa se presentase en lucir su mantón de flores —era la moda—, su traje de seda con volantes, su mantilla de casco. Los señoritos del Borde la obsequiaban mucho, y ella coqueteaba con unos y con otros, sin decidirse ni acabar de escoger, según deseaba don Ramón, que, al estilo antiguo y patriarcal, rabiaba por un nieto” (Pardo Bazán 2004a, 144).

el tipo de fémína que representa la coqueta no sea considerada negativamente en la época por la literatura de consumo, “portadora de la ideología de los tradicionalistas” (Andreu 19);²⁰⁴ y sí por la literatura costumbrista. Frente a

la actitud ejemplarizante de los Costumbristas, que hizo que sus obras literarias se convirtieran en una galería de tipos, es adoptada y llevada a extremos por escritores de obras de consumo. Mientras que los Costumbristas representan lo típico basado en la realidad [piénsese en *Los españoles pintados por sí mismos*], los otros escritores describen lo típico como representación de una moralidad vigente: lo abstracto sobre lo abstracto. De ahí que sería una tarea ardua, o imposible, el tratar de localizar en la sociedad española del siglo XIX a un ser que se aproxime a [...] la Mujer virtuosa (Andreu 73).

A este ideal femenino tampoco se va ajustar nuestro otro arquetipo literario, la esposa dominante, a la que se hará referencia en *Los españoles pintados por sí mismos* a propósito del hombre dominado, tipo que centra el artículo “El alcalde de Monterilla” (1843), de Fermín Caballero y Morgáez, “ilustrada personalidad progresista” que fue “Alcalde constitucional de Madrid en 1840” (Huertas 82). El retrato que Fermín Caballero hace del Alcalde de Monterilla es el de un hombre incapaz de hacer valer su opinión o imponer su voluntad. Así sucede en una discusión que se entabla durante una sesión de su cabildo, en la sala capitular donde se celebra, además de “cuatro repartidores [diputados] nombrados por el mismo ayuntamiento [...]: un ganadero, un labrador ricote, otro mediano, y un bracero acomodado”, encontramos a D. Deogracias Langarica, “el asesor, el oráculo, el todo” del alcalde”.²⁰⁵ Precisamente, es el secretario

²⁰⁴ Por literatura de consumo “se entiende aquella [...] que, por ser publicada principalmente en los periódicos y las revistas, alcanzaba un cuantioso número de lectores. Se publicaron las obras literarias en los folletines o en las secciones fijas de los periódicos y revistas destinadas específicamente para ese fin” y coincide con una nueva estructura de la sociedad española lograda con la primera desamortización llevada a cabo por Mendizábal en 1836, que produjo la subida de una clase burguesa incipiente, aunque ávida de poder. Conjuntamente con la vieja casta dominante, serán las que “mantendrán la rienda del poder y las que impondrán la ideología dominante durante casi todo el siglo”. No obstante, la burguesía decimonónica es una “burguesía dividida en dos partidos, o facciones, ideológicas. Por un lado se encuentran los «liberales» [...], aquellos burgueses que buscaban en las ideas europeas las soluciones a los problemas de España. La otra facción ideológica estaba representada por los «tradicionalistas» [...], aquellos burgueses que buscaban la solución a los problemas nacionales en el regreso de los valores tradicionales que, según ellos, se habían perdido con la llegada de las ideas liberales a España.” Los tradicionalistas encuentran de gran utilidad para sus intereses el concepto de “la vieja clase dominante de «privilegio» de casta”, en el cual “se basa gran parte del esquema de la Mujer Virtuosa”. Esta va a hacer el centro de la literatura de consumo, que “lanzan los escritores en una campaña de regeneración [moral] de España basada en la vuelta a las virtudes cristianas y a los valores castizos españoles” (Andreu 17-19).

²⁰⁵ D. Deogracias es el que verdaderamente ejerce el poder en el cabildo: es “el que en los sorteos de quintas acierta á combinar las cédulas de modo que siempre saca números altos el hijo del cacique su protector. ¡Qué mucho que el buen Alcalde no acierte á respirar sin el soplo de tan afamado entonador! Si viene una orden de la capital tiene que ha de leérsela y explicársela á su modo el secretario: si pide

quien “abre la sesión [...] sentado à la derecha del Alcalde [...], [y] lee un presupuesto de contribuciones y gastos para el año siguiente” (Caballero y Morgáez 116-117).

Desencadenada la discusión, D. Deogracias

interpela al Alcalde para que haga guardar el orden increpando duramente á los que sin saber critican á las autoridades, y amenazando á los que vierten doctrinas republicanas contrarias á la regencia del reino y à la religion de nuestros padres. Concluye con decir, que alli son llamados á hacer el reparto, y que tolo lo que se hable fuera de esto, es nulo y de ningun valor con arreglo á la ley de febrero. El Alcalde se conforma; [...] y los demas se encojen de hombros dándose por cachiporrados (Caballero y Morgáez 118).

Posteriormente, el narrador afirma que “todos los alcaldes bozales no están dominados por el escribano; hay variedades de este tipo. Véase un Juan Lanas, por el estilo, subyugado por su muger, que es á lo paleta la Ana Bolena del pueblo” (Caballero 118).²⁰⁶ Con la referencia a Juan Lanas se va a retratar al “calzonazos” o “calzorras”, esto es, el hombre “que carece de voluntad, condescendiente y [que] dominado por su mujer, y [a veces] aterrizado por la suegra, abdica de sus derechos como cabeza de familia, y deja que aquéllas vistan los calzones, manden y dispongan” (Celdrán 49).²⁰⁷

El retrato de la esposa que manda y dispone a su antojo es el que, precisamente, aparece en las *Coplas divertidas de Juan Lanas, del hombre que volvió del campo y encontró a su mujer muy cercana al parto* (1840-1870), compuestas por el licenciado Gorrión, seudónimo de Antonio Lausaca. En ellas, la esposa manda a su marido, Juan, un sinfín de recados, y la comadrona otros tantos, de manera que por más que lo intenta no puede cenar después del día de trabajo. Su mujer da a luz a una niña, comenzando un

justicia una mozuela, atropellada en el campo por un zagal incontinente, responde que tiene que consultarlo son su secretario: si el guarda del monte trae un dañador penado, lo envía al fiel para que lo absuelva ó condene: si han de correrse novillos [...] es preciso saber que lo aprueba D. Deogracias: y si se trata de cualquier negocio que exige ver papeles ó recordar costumbre, debe oírse *in voce* al secretario para que instruya el asunto con antecedentes” (Caballero y Morgáez 116-117).

²⁰⁶ En lo que respecta a Ana Bolena, véase la adaptación que hizo de su vida Azcona, Agustín. *Ana Bolena: con indicacion de los hechos contemporaneos relativos á su fortuna y desgracia*, ed. I. Sancha, Madrid, 1832. Ana Bolena o Anne Boleyn (1501/07-1536), segunda esposa del rey Enrique VIII de Inglaterra y madre de Isabel I, es conocida por haber sido decapitada bajo acusación de adulterio, incesto y traición, no obstante está extensamente asumida su inocencia, de hecho ha sido conmemorada como mártir en la cultura protestante inglesa. Ha sido considerada una mujer de gran carisma y encanto y “la reina consorte más influyente e importante que Inglaterra ha tenido nunca” (Ives 15). El desencadenante de la Reforma inglesa fue el deseo del rey Enrique VIII de obtener la anulación de su matrimonio con Catalina de Aragón para casarse con Ana Bolena. Lo que generó la separación de la Iglesia de Inglaterra y la Iglesia católica. Tras la separación de Roma, Enrique VIII se convirtió en jefe supremo de la Iglesia de Inglaterra, la cual se convirtió en una Iglesia nacional independiente de Roma.

²⁰⁷ Así pues, con Juan Lanas no se está haciendo referencia simplemente al “baldragas”, a quien también se denominó “calzonazos”, esto es, el “hombre flojo, que carece de energía para imponer su voluntad; sujeto a quien un apocamiento excesivo lleva a la abulia, y del que se abusa. [...] José María de Pereda utiliza el término en *Tipos y Paisajes*, en el siglo XIX, con valor de calzonazos” (Celdrán 21).

nuevo calvario para el desdichado y exhausto Juan, pues su esposa va a delegar en él sus propias obligaciones, además de cuidar de ella y de preparar la cena, cuando la niña llora, “la toma en los brazos, / y arrulla y pasea, / la duerme, la acuesta”. Cuando se hace de día, debe prepararse el almuerzo para ir a trabajar. De ahí, la advertencia final de las coplas: “a todos los que han oído / las coplas, dice Juan Lanás, / no se fien de mujeres / pues conocen sus mañas” (Lausaca 3-4).²⁰⁸

En esta advertencia se hace patente la perturbación que, en la sociedad decimonónica, ocasionaba el que el hombre se ocupara de las labores atribuidas tradicionalmente a la mujer. Ciertamente, se consideraba que “el trabajo doméstico era exclusivamente tarea femenina”, incluso a pesar de que existieran algunas excepciones, como la representada por los valles del sur de Cantabria, “donde el hombre, dedicado a la fabricación de albarcas, cestos y aperos de labranza, no tenía necesidad de ausentarse de la vivienda, por lo que se quedaba a cargo de los niños pequeños y haciendo la comida mientras la mujer se quedaba al cuidado del ganado”. Esta costumbre existente en algunas zonas rurales era mayoritariamente considerada extraña y se percibía como “un trastorno del orden lógico del mundo”, de hecho, cuando un hombre realizaba una labor considerada tradicionalmente femenina era “objeto de burla” (Muñoz López 214-215).

Por otra parte, el ejercicio de la autoridad conyugal por parte de la mujer “podía dar lugar a situaciones extremas”, a este respecto se daban algunos casos excepcionales de matrimonios en los que era “la mujer quien hacía y deshacía a su capricho, sin que el marido, al que tenía absolutamente dominado, y al que llegaba a maltratar verbal e incluso físicamente, *pintara nada*”. Un ejemplo lo encontramos a finales del siglo XIX en la carta de un abogado andaluz en la que trata el matrimonio de un cuñado suyo “a

²⁰⁸ A raíz de esta obra, el nombre de “Juan Lanás” —al igual que ocurriera con el “don Juan”, por antonomasia, referente del hombre seductor—, será sinónimo de calzonazos, de hecho desde las *Coplas* del licenciado Gorrión esta figura estará muy presente en el imaginario cultural de nuestro país. Por ejemplo, en el periódico satírico *El pobrecito labrador*, fundado y redactado en 1832 por Mariano José de Larra. Concretamente aparece en el artículo de costumbres “La carta segunda escrita a Andrés por el mismo bachiller” donde se afirmará: “Dice usted que es ridículo el ser un *calzonazos*, y que es un pobre hombre todo Juan Lanás, y sale un importante de estos que a costa de tener reputación se conforman con tenerla mala, y exclama a voces: «¡Señores!» ¿Saben ustedes quién es ese Juan Lanás de quien habla el satírico? Ese Juan Lanás soy yo»” (Larra 112). También vamos a encontrar este nombre propio en el cuento *La yesca* (*Narraciones populares*, Antonio de Trueba, 1874), donde una mujer califica su marido con el mote “Juan Lanás”. A finales del siglo XX, en la sección “opinión” del periódico *ABC* (Madrid, 4 de noviembre de 1992) igualmente se hará referencia a “Juan Lanás” para referirse al calzonazos, y en el siglo XXI, el *Diccionario de la Real Academia Española* recogerá el nombre “Juan Lanás” para señalar al hombre apocado y dócil.

quien su esposa no permite salir con los amigos y ni siquiera ver a su madre. Ante esta situación, el remitente comenta que el marido dominado es «poco hombre» y que ella es «demasiada mujer para él». Cuando se daba esta situación en que la mujer se hacía con la autoridad marital, “se invertía el orden conyugal y social establecido, por lo que en un intento de exorcizar ese peligro para el resto de la comunidad, marido y mujer eran estigmatizados e insultados públicamente: él era un «Juan Lanas» y un *calzonazos* y ella, un «Mari-macho» que *llevaba los pantalones*” (Muñoz López 219-220).

Esta es, precisamente, la imagen que trasciende del matrimonio de don Benisio Neira —*Doña Milagros*, Emilia Pardo Bazán, 1894)—, quien, ya viudo y a cargo de sus doce hijos, afirma:

Empapado en las ideas de mi madre acerca de la organización monárquico-absoluta de la familia, y no pudiendo plantearlas porque mi esposa no se había sometido a mí, las había planteado sometiéndome yo a ella y viviendo única y exclusivamente para mis funciones de esposo y padre. No había cosido, es cierto; pero otros oficios domésticos que, en mi opinión, incumben a la mujer, los había aceptado en ocasiones dócilmente. Una llamarada de rubor me encendió el rostro; no estaba seguro de mi virilidad; parecíame sentir alrededor de mi cuerpo crujido de enaguas. Por fidelidad a mis ideas tradicionales, ¿habría yo sido en mi casa el hembro? ¿Tal vez quien no sirve para amo es necesariamente esclavo? (Pardo Bazán 1973, 413).

El término “hembro”, recordemos, ya aparecía en la *Mojiganga el Mundinovo*, (1658-1659), pieza que retrataba el matrimonio formado por María Quiñones y Juan Rana. En ella también era patente la inversión de roles, pues cuando el pobre Juan se “dispon[ía] a protestar, le interrumpía Quiñones y le manda[ba] callar e hilar, y le amonestaba que [tuviera] la casa barrida y fregada, la cama hecha, la mesa puesta y la cena en la mesa”, afirmando que “en [ese] nuevo / mundo quier[e] que se vea / que las hembras son los hembros” (Plata 168). Nótese la diferencia entra la *Mojiganga* y *Doña Milagros*: en la primera se utiliza el neologismo “hembro” para hacer referencia al dominio de Quiñones sobre su marido, y en *Doña Milagros*, se utiliza, con un sentido inverso, para señalar el rol femenino adoptado por don Benisio Neira en su hogar y, por ende, su condición de “poco hombre”, de calzonazos.

Como venimos observando a lo largo de este recorrido, el contexto sociocultural de la centuria decimonónica, marco en el que se va a encuadrar el estudio de los arquetipos literarios de la soltera coqueta y la esposa dominante en este segundo capítulo de nuestro trabajo, será de gran importancia a la hora de delimitar los rasgos

característicos de dichos estereotipos, siendo fundamental en ello la imagen que, en la época, se proyectaba de la mujer soltera y de la casada. A este respecto, en la ficción las protagonistas de esta centuria no se amoldarán al modelo de comportamiento que la sociedad burguesa de la segunda mitad del siglo XIX dictaba para la mujer. A través de los retratos femeninos perfilados en sus cuentos, autores como Clarín, Emilia Pardo Bazán, Blasco Ibáñez o Alarcón contribuirán al debate abierto en su tiempo entre los tradicionalistas que defendían la inferioridad intelectual de la mujer y el ideal del *ángel del hogar* —patrón de comportamiento femenino que se consagró en principio fundamental de la sociedad burguesa—, reservándole, así, la esfera privada y, por tanto, la transmisión de los valores morales como esposa y madre; y los reformistas, partidarios de redefinir la identidad femenina. Polémica que 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 dichos valores se sustentaban.

De este modo, las mujeres que se perfilan en estos dos capítulos incumplirán, de un modo u otro, la función que, en el seno de la sociedad patriarcal, se diseñó para ellas, y que desde temprana edad se les inculca. Efectivamente, en la España del siglo XIX la educación femenina estaba encaminada a formar a las niñas para que cumplieran con abnegación sublime sus funciones dentro del hogar: ser esposas y madres. A ello contribuían tanto el propio núcleo familiar, como el Estado —a través del modelo educativo instaurado en las escuelas— y la Iglesia.

Una parte importante de los saberes “femeninos” se transmitían en el seno del hogar, siendo fundamental, en ello, la figura de la madre quien, como transmisora del discurso de domesticidad, era la que inculcaba a sus hijas los valores morales. En las escuelas se ofrecía una educación diferente a las niñas y los niños, los contenidos que se les transmitían a ellas estaban más relacionados con la educación moral que con la adquisición de conocimientos, y ello a pesar del revulsivo que supuso la Ley Moyano

(1857).²⁰⁹ Asimismo, la Iglesia defendía la formación moral femenina a través de una educación sustentada en los principios del recato, la honestidad y el buen hacer de la esposa y madre. Para el ámbito religioso y para el resto de la sociedad, la única otra función social que la mujer podía desempeñar era la de dedicar su vida a Dios. De este modo, el matrimonio o el convento eran los únicos caminos al alcance de la mujer para ajustarse a los preceptos burgueses.

No obstante, en la sociedad de segunda mitad del siglo XIX, se van a alzar voces contrarias a ese discurso. Así, en Francia, por ejemplo, fueron los anarquistas, los socialistas Fourier y Enfantin, los comunistas como Théodore Dézamy o las feministas como Claire Dèmar, quienes se manifestaron a favor la emancipación femenina y del divorcio el cual se reinstauró en 1884 tras ser prohibido en 1792, siendo el “abandono o la ausencia” de uno de los cónyuges causa principal de ello (Hunt 40). En Inglaterra, la primera petición por la igualdad la realizó un comité de mujeres con estudios universitarios, consiguiendo algunos logros importantes como la ley de divorcio y el reconocimiento legal para el control de los ingresos o los primeros títulos de licenciatura para mujeres. En la España del siglo XIX, pese a que a finales de la centuria dieciochesca se oyó alguna voz a favor del divorcio,²¹⁰ aun no se contemplaba, siendo muchos sus detractores. El licenciado en derecho civil, canónigo y administrativo Don Luis Larroder —*El divorcio y el socialismo ante el derecho político*, 1887—, por ejemplo, no solo consideraba el divorcio como una infracción de la ley divina, sino que se argumentaba que también provocaría “escenas de inmoralidad, degradación y vicio sin remediar en lo más mínimo la situación, pues no podría restablecer la esperanza y la felicidad perdidas” (Scanlon 142).²¹¹

²⁰⁹ Por primera vez, “bajo una teórica pena de multa para los padres no cumplidores, se decretó la asistencia obligatoria a la escuela de todos los niños desde los seis hasta los nueve años”. No obstante, eran muy pocos los “colegios que ofrecían una enseñanza primaria superior a las niñas”, de hecho, se crearon “escuelas de niñas que podían ser «incompletas»”, en las que, únicamente, se solía impartir la enseñanza primaria elemental consistente en “las primeras letras, matemáticas y religión” (Jagoe 1998c, 115-116).

²¹⁰ Francisco Cabarrús —célebre financiero y pensador ilustrado—, por ejemplo, en 1792, se manifestaba en sus *Cartas* partidario del divorcio, pues la “indisolubilidad del matrimonio” era el foco del adulterio en el caso de “las separaciones o la discordia de los matrimonios” (Cabarrús *apud* Abellán 55).

²¹¹ De similar opinión, ya en el siglo XX, será Armando Palacio Valdés, quien en su *Testamento literario* (1929) afirmará que “solo en el matrimonio existe el amor puro, el amor santo, el amor que transfigura y enciende, el magnetismo que nos dirige hacia el polo de la verdad y la justicia. Degradarlo, como se pretende en la edad presente, convirtiéndolo en unión pasajera y arbitraria, es arrancarlo del sello de su divinidad. «El amor pide la inmortalidad» ha dicho Platón. Por eso el matrimonio debe ser indisoluble, porque siendo así da a los cónyuges la sensación de inmortalidad de su amor (Palacio Valdés 1305). Contrariamente, algunos miembros de la generación del 98 se mostrarán a favor del divorcio: Pío

Si bien es cierto, que España era reacia a los cambios que se estaban gestando en otros países y de que aún en nuestro país no existía un movimiento feminista constituido como tal, los contenidos esenciales del feminismo español del siglo XIX se plantearon en la Escuela Krausista y en la Institución Libre de Enseñanza. El debate sobre el feminismo se desarrolló, principalmente, a través de los movimientos de opinión, en los congresos pedagógicos, en la prensa y en la literatura, especialmente a través de la labor de escritoras como Concepción Arenal o Emilia Pardo Bazán, quienes defendían la igualdad intelectual de la mujer y su acceso a todos los niveles educativos.

Asimismo, fue importante la labor de autores como Clarín. El escritor zamorano permanece fiel durante toda su vida a los principios librepensadores (libertad política, de culto, de expresión, asociación, educación y religión, derecho a la propiedad y creencia en el sufragio) y, como seguidor de las ideas krausistas, se manifiesta a favor de una mejora en la educación de la mujer. Pero siempre y cuando no se produjera una intrusión de esta en la esfera pública, ámbito de la actividad masculina: el papel social de la fémina debía ser el de madre e inspiradora de su esposo. Para Clarín, una mujer educada podía cumplir mejor su función en la institución familiar, especialmente en lo que concernía a la educación moral de sus hijos. De este modo, lo que no cuestionó —al igual que los intelectuales krausistas de su época— fue la condición “natural” de la fémina como madre y esposa. En cualquier caso, su inteligencia y capacidad de análisis lo llevan a perfilar en sus cuentos a féminas que, como más adelante veremos, dan cuenta de los límites que constreñían a la mujer real en su etapa de soltera y de casada.

Algo que también veremos en los cuentos de Emilia Pardo Bazán, cuya “relación con el mundo del Krausismo fomentó su curiosidad intelectual”. La lectura de filósofos alemanes como Krause “fomentaron su formación”, siendo a mediados de los años setenta una “mujer cultísima”, cuando evidencia “las diferencias que la sociedad, su sociedad, ofrece al hombre y a la mujer. El varón tiene unas vías establecidas que le permiten, de acuerdo con su posición o con su curiosidad intelectual, seguir una determinada trayectoria fijada por la costumbre” (Pardo Bazán 1999, 19-22). Para la mujer todo es distinto. En *La mujer española* (1890) la escritora gallega hace un retrato

Baroja, por ejemplo, se declaraba “partidario acérrimo” (Pío Baroja *apud* Abellán 56), y Azorín, que “sin acabar de pronunciarse sobre la conveniencia de una ley del divorcio”, daba por supuesto que “en la vida a veces se producen situaciones que no admiten otra solución que el divorcio”. Sin embargo, no será hasta la publicación de *El divorcio en España* (Carmen de Burgos, 1904) cuando “se empiecen a romper” algunos de los “cánones sociales establecidos en la cultura de la Restauración” (Abellán 56-57).

de las féminas de la aristocracia, de la clase media y del pueblo. Señala que la mujer de la aristocracia “tiene fama de frívola, de ociosa y de hasta atrevida”, a este respecto, la literata “admite que algo de verdad hay en esta apreciación, aunque no sea la tónica general, pero se indigna ante el hecho de que la imagen de la alta clase se encarne en una mujer con estas connotaciones negativas y deje a salvo enteramente la percepción del hombre”. En cuanto a las mujeres de la clase media destaca “la falta de educación y de instrucción serias, e incapacitadas no sólo por su escasa preparación, sino por todo un conjunto de prejuicios sociales que les impiden desempeñar casi todos los trabajos, la «señorita» no tiene más «carrera» que el matrimonio, siendo la búsqueda de marido «la única forma de lucha por la existencia permitida a la mujer»”.²¹² A la mujer del pueblo la retrata “menos sometida al varón que la de la clase media, por lo mismo que trabaja y comparte con él —en mayor medida que la de la clase media— uno mismos problemas y un mismo horizonte sociocultural y político” (Pardo Bazán 1999, 36-39).

Emilia Pardo Bazán no compartía los prejuicios de su época ni en lo que se refiere a la educación de las mujeres, ni al papel de estas en el seno de la sociedad. Este último aspecto es el que se va a dejar notar en sus cuentos, de hecho la escritora fue

criticada por sus contemporáneos por la vitalidad y la falta de pudor que muestran sus personajes femeninos ante los varones que les atraen y las aman. [...] Recoge estos comportamientos porque cree que firmemente que debe ser fiel a la realidad. Ahora bien, la clave del desacuerdo que la sociedad muestra ante esta manera de expresar los sentimientos femeninos, reside en que mientras la sociedad exige que la mujer se manifieste pasiva y pudorosa hasta la hipocresía, doña Emilia reivindica su derecho a manifestar los deseos y satisfacciones. Y como lo cree, lo manifiesta claramente no sólo a través de sus personajes, sino también de forma autobiográfica, en primera persona, tal como puede observarse en las cartas a Galdós. En multitud de ocasiones la escritora expresa no ya su ternura hacia don Benito, sino su vital entusiasmo por las relaciones que mantienen (Pardo Bazán 1999, 40).

²¹² De hecho, el filósofo alemán Arthur Schopenhauer (*El amor, las mujeres y la muerte*, 1819) afirma que en las jóvenes solteras la naturaleza “durante algunos años las engalana con una belleza, una gracia y una perfección extraordinaria, a expensas de todo el resto de su vida, a fin de que durante esos rápidos años de esplendor puedan apoderarse fuertemente la imaginación de un hombre y arrastrarle a cargar legalmente con ellas de cualquier modo. La pura reflexión y la razón no daban suficiente garantía para triunfar en esta empresa. Por eso la naturaleza ha armado a la mujer, como a cualquiera otra, con las armas y los instrumentos necesarios para asegurar su existencia y solo durante el tiempo preciso, porque en esto la naturaleza obra con su habitual economía. Así cauro la hormiga hembra, después de unirse con el macho, pierde las alas que le serían inútiles y hasta peligrosas para el periodo de la incubación, así también la mayoría de las veces, después de dos o tres partos, la mujer pierde su belleza. De ahí proviene que las jóvenes casaderas miren general, mente las ocupaciones domésticas o los deberes de su estado como cosas accesorias y puras bagatelas, paso que reconocen. su verdadera vocación por el amor, las conquistas y todo lo que con ellas se relaciona, vestir, baile, etc.” (Schopenhauer 67-68).

En este sentido, es contraria a que la mujer se adecue al ideal de la f emina presente en su  epoca, un modelo de comportamiento que, como venía sucediendo en siglos anteriores, constituía el referente que todo hombre consideraba a la hora de perfilar a su futura esposa. Algo que la doncella tenía muy presente dado que el matrimonio, tambi en en la centuria decimon onica, constituía el principal objetivo de su vida. En efecto, con el fin de lograr un casamiento que le garantizara el respeto social y la seguridad económica, la joven, además de permanecer casta, debía mostrarse cándida y reservada. Para la mujer la soltería era el periodo de buscar marido, el hombre que iba a reemplazar a su padre como referente moral, social y económico de su vida, y cualquier sospecha que pusiera en duda su honestidad dificultaba seriamente sus aspiraciones de casarse. En efecto, tal y como afirma Carmona en *Así y todo (Cuentos de amor*, Emilia Pardo Bazán, 1898), en la  epoca

la sanción penal para la mujer [...] es no encontrar hombre dispuesto a ofrecerle mano de esposo [si se da] una imperceptible sombra, un pecadillo de coquetería o de ligereza, cualquier genialidad, la más libre impremeditaci n, bastan para empeñar el buen nombre de una doncella, que podrá ser honest sima, pero que, cargada con el sambenito, ya se queda soltera hasta la consumación de los siglos (Pardo Bazán 2004b, 102).

Durante la soltería, la f emina debía actuar, tanto sí ya estaba o no prometida, de acuerdo a los convencionalismos que la sociedad decimon onica dictaba, una serie de parámetros que marcaban esta etapa de su vida y que, en cambio, eran inexistentes en la del hombre. El motivo de ello radica en la distinta consideración que, en la  epoca, se tenía de la soltera y del soltero: mientras que el hombre vivía la fase previa al matrimonio como una  epoca de libertad marcada por las experiencias amorosas, la camaradería y una intensa sociabilidad, para la f emina debía ser una etapa de obediencia y recato en la que —bajo la vigilancia materna y la autoridad paterna— hacer valer el honor familiar a través de la preservación de su honra. No obstante, debido a la presión social que se cernía sobre la joven para que encontrase marido, en la práctica la soltería se convirtió en “periodo de «batida» en que lazar al hombre destinado a sustituir al padre como punto de referencia social, moral y económico. Para llevar a buen puerto —léase matrimonio— esta crucial empresa, la joven extendía toda una red de seducciones, coqueteos y soterrados «tiras y aflojas» sexuales (Flores Ruiz 2005, 169).²¹³ La

²¹³ “Tiras y aflojas” que se pueden entrever en el noviazgo de Martina —*Martina*, *Cuentos de amor*, Emilia Pardo Bazán, 1898— y que podrían ser el motivo del abandono de su prometido, Lorenzo

vigilancia materna era necesaria si consideramos que la juventud era edad peligrosa para la mujer, quien no escuchando a la razón ni al entendimiento, podía dejarse llevar por deseos livianos,²¹⁴ por ello se entiende que las madres, preocupadas por casar a sus hijas, vigilaran su comportamiento durante el noviazgo a fin de que se rigiera según los preceptos sociales que pautaban la soltería femenina.

De no hacerlo, el pretendiente podía dudar de su pudor y, por ello, abandonarla, razón por la que, precisamente, en *El árbol rosa* (cuento póstumo de Emilia Pardo Bazán, 1921), Milagros Alcocer no se doblaba al deseo sexual de Raimundo, afirmando: “¿En qué ha de parar un amor como el mío, sino en boda? Nos uniremos [...], viviremos felices. Pero hay que dar tiempo al tiempo..., y procurar que no se fuerza este carro. Si procediese con ligereza, él mismo dejaría de estimarme»” (Pardo Bazán 2002a, 333). Igualmente, en *De los escarmientos nacen los avisados* (*Cuentos y chascarrillos andaluces*, Juan Valera, 1908)—, Eufemia, cuya honra, “pura e inmaculada está por cima de todo, hasta por cima del inmenso amor que [D. Calixto] ha logrado inspirar[la]”, se niega a mantener relaciones sexuales con él. De hecho, la joven, se dirige a D. Calixto de la forma que sigue:

¿Qué diría usted de mí si yo en lo más mínimo faltase a mi deber, echase a rodar mi decoro y me olvidase de la honestidad y del recato con que me ha criado mi cristiana y severa madre? [...] Con sobrada razón me despreciaría usted entonces. Haría usted muy bien en abandonarme y en huir de mí como de una criatura depravada y viciosa (Valera 178-179).

Mendoza: él en presencia de la madre que, “vigilaba sus coloquios”, iba “por las noches a hacer tertulia a su novia, y se mostraba galán, aunque siempre grave”. Una noche Lorenzo no acudió a la cita acostumbrada, y por una carta, Martina supo que se había marchado de viaje, abandonándola y malográndose, así, el casamiento; “los motivos de la repentina marcha bien sabía Martina que no eran los que fingía en la carta, sino otros, que no podían decirse; pero que explicaban a la vez el viaje y la continua tristeza, invencible, misteriosa, de su futuro... (Pardo Bazán 2004c, 94-95).

²¹⁴ Algo que le ocurre a Amelia Sirvián (*La novia fiel*, Emilia Pardo Bazán, *El Liberal*, 11 de febrero de 1894) prometida de Germán Riaza. Su noviazgo duraba ya diez largos años, siendo novios “desde el primer baile a que [ella] asistió cuando la pusieron de largo”. Antes de casarse, y hallándose Germán (estudiante de derecho) en Madrid, las amiguitas caritativas que veían a Amelia ojerosa, preocupada, alejada de las distracciones, le decían con perfidia burlona: [...] ¡Sabe Dios lo que él estará haciendo por allá! ¡Bien inocente serías si creyeses que no te la pega!...”. De vuelta en Madrid, a un año de casarse, mientras que Germán estaba “tan pacífico, tan aplomado, tan armado de paciencia, engruesando”, ella, por reprimir sus más bajos deseos, “se consumía, [...] empapaba la almohada en lágrimas. [...] Y para contenerse y no echarse sollozando en sus brazos, para no cometer la locura indigna de salir una tarde sola e irse a casa de Germán, necesitó Amelia todo su valor, todo su recato, todo el freno de las nociones de honor y honestidad que le inculcaron desde pequeña”. No obstante, un día sucumbió al deseo sexual, pudiendo comprender entonces Amelia “la verdadera causa de esa paciencia y esa resignación incomparables...” en su novio (Pardo Bazán 2002b, 8-13).

De ser abandonada, difícilmente algún otro hombre, debido a la sospecha de que hubiera sido deshonrada, accedería a casarse con ella, quedando la joven además socialmente estigmatizada. Si no se casaba ni tomaba los hábitos, la mujer se veía abocada al deshonroso precipicio de la soledad, a desempeñar el papel de solterona. A diferencia del solterón, quien no se encontraba estigmatizado, la solterona era socialmente marginada en tanto que era un ser improductivo —causa de bochorno y de suspicacias—. ²¹⁵ A este estigma social se sumaba el hecho de que la mujer debía trabajar para sobrevivir en el caso de que no la amparase ningún familiar. Para lo cual, no estaba preparada la fémica de clase media.

Consecuentemente y a diferencia de la solterona de clase acomodada, quien —dedicada a sus actividades de representación social (obras de beneficencia y beatería, fiestas en los salones, tertulias, etc.)— disponía de suficientes medios económicos para sobrevivir sin trabajar, la solterona de clase media tenía que hacer frente a una vida llena de estrecheces y penurias, pues debía desempeñar los únicos oficios a los que podía acceder el sexo femenino: trabajos como la costura, la lavandería o la cocina que eran no cualificados y con un salario estatuarimente inferior. A ellos ya se dedicaba desde muy joven —casada o no— la mujer de clase popular, quien por necesidad tenía que trabajar, aportando, así, un salario complementario en el hogar.

Teniendo en cuenta las necesidades a las que se tenían que enfrentar las solteronas burguesas, es lógico que muchas de ellas se vieran obligadas a tomar los hábitos, siendo frecuente, pues, la ausencia de vocaciones religiosas en los conventos. Y es que tal y como se apunta en la colección costumbrista, *Los españoles pintados por sí mismos*, bajo “aquellos piadosos asilos consagrados a la piedad” también se cobijaban las que no sentían la llamada de Dios, fémicas que renunciaban “al mundo para retirarse por toda su vida y vivir muriendo” debido a “terribles desengaños, esperanzas burladas,

²¹⁵ De ahí que Martina (*Martina, Cuentos de amor*, Emilia Pardo Bazán, 1898), tras ser abandonada por su prometido Lorenzo, se refugiara en una casa de campo que sus padres tenían cerca de Marinera, ciudad donde habían residido hasta entonces. Sus padres se ocultaron con ella para “dejar disiparse la primera polvareda de la deshecha boda. Allí pasaron el invierno; Martina parecía contenta. Le hablaron de viajes a la corte, al extranjero; rechazó la idea con disgusto. Vino la primavera, y ya no pensaron en dejar la residencia campestre. Al acercarse el otro invierno preguntaron a Martina, y pidió, por favor, encarecidamente, un año más de soledad. La misma escena se repitió al siguiente.” [...] Mas esto “aconteció que enfermaron los padres” y fallecieron. Martina, sola ya, de luto riguroso, negose a recibir pésames, a admitir consuelos de amigas, y se encerró más que nunca entre las paredes de tu tapia y entre los árboles de su solitaria finca. Corrió algún tiempo. En Marinela ya apenas se hablaba de Martina. Los más la creían maniática. No la trataba nadie” (Pardo Bazán 2004c, 96-97).

ilusiones desvanecidas, pérdidas de fortuna y otras mil causas dolorosas” (Fuente 270).²¹⁶

Diferente destino les esperaba a aquellas féminas burguesas que sí lograban casarse, quienes no conocían penurias. No obstante, si bien es cierto que el casamiento garantizaba su sustento económico, también es verdad que el matrimonio conllevaba —al igual que para las féminas de las restantes clases sociales— una serie de significaciones en su vida, pues pautaba su existencia de acuerdo a los cánones que la sociedad decimonónica establecía. En primer lugar, y una vez casadas, sus vidas se regían por el principio de autoridad marital. Según las leyes de la época, la esposa debía obediencia al marido mientras que éste, además de proveer sus necesidades, tenía el deber de protegerla. Esta diferencia de obligaciones derivaba de “la idea de *fragilidad* del sexo femenino”, pues socialmente se consideraba que la sumisión de la esposa era “un homenaje que [rendía] la mujer al poder que la proteg[ía]” (Arnaud-Duc 110). El motivo de esta fragilidad se sustentaba en la consideración que se tenía de la mujer como menor de edad, incapacitada legal y civilmente antes y después del matrimonio: primero bajo la tutela paterna y, una vez casada, quedaba bajo la potestad del marido.²¹⁷ Así, este era el representante legal de su esposa y administrador de sus bienes, de modo que ella —sin la licencia marital— no podía, por ejemplo, comparecer en juicio, adquirir o enajenar bienes, abrir una cuenta bancaria o solicitar un pasaporte.

Además de obedecer al marido, la casada debía engendrar un linaje, dando forma, pues, a la ansiada familia. El deber de reproducción, incluso, autorizaba al marido a “hacer uso de las violencias, en los límites trazados por la naturaleza, por las

²¹⁶ Este será el caso de Irene (*Sor Aparición, El Imparcial*, 14 de setiembre de 1896, Emilia Pardo Bazán), quien será deshonrada por su convecino Juan Camargo, un poeta cuyos versos “fogosos, altaneros, de sentimiento fuerte y nervioso, hacían escuela [en Madrid]; sus aventuras y genialidades se comentaban”. Este, notando que al verle en la preciosa niña Amelia “se teñían de púrpura [sus] descoloridas mejillas”, prometió visitar a sus convecinos, a quienes le parecía Camargo “un yerno posible, y consintieron que menudeasen las visitas. [...] La honesta resistencia de la niña fue causa de que los perdidos amigos del poeta se burlasen de él, y el orgullo [...] inspiró a éste una apuesta, un desquite satánico, infernal. Pidió, rogó se alejó, volvió, dio celos, fingió planes de suicidio, e hizo tanto, que Irene, atropellando por todo, consintió en acudir a la peligrosa cita”, de donde salió sin mancha. No obstante, en la segunda cita “se agotaron las fuerzas de Irene; se oscureció su razón y fue vencida. Y cuando confusa y trémula, yacía cerrando los párpados en brazos del infame, éste exhaló una estrepitosa carcajada, corrió las cortinas, e Irene vio que la devoraban los impuros ojos de ocho o diez hombres jóvenes que también reían y palmoreaban irónicamente”. Su padre supo de esta infamia e Irene sufrió una fiebre que “estuvo desahuciada, así que convaleció, entró en [un] convento, lo más lejos posible” de su pueblo, en donde como sor Aparición se impuso una rígida penitencia (Pardo Bazán 2004d, 151-156).

²¹⁷ En los artículos 59, 60 y 61 del Código civil de 1889, se nombra, respectivamente, al marido administrador de las ganancias conyugales, representante legal de su mujer y administrador de sus bienes. Su esposa no puede, sin su autorización, comparecer en juicio ni adquirir o enajenar bienes.

costumbres y por las leyes, siempre que no se [tratara] de actos contrarios al *fin legítimo del matrimonio*". Por tanto, "no [podía] hablarse de violencia carnal, atentado al pudor o a las costumbres cuando el marido [forzaba], sin caer en graves sevicias, a la propia mujer a tener relaciones" (Arnaud-Duc 113). Fundamentalmente, la violencia doméstica por parte del marido quedaba amparada por el principio de la autoridad marital, atribuido en la época al hombre, y se legitimaba bajo pretexto de que el matrimonio, microcosmos del Estado (el cual defendía el rol sumiso que la mujer debía jugar en él), fuera muestra del *status quo* vigente. Así, no se solía condenar duramente al marido por "el empleo de ciertas dosis de violencia,²¹⁸ [...] el esposo podía incluso ser objeto de escarnio si no era capaz de sujetar como le correspondía a su cónyuge: se esperaba que un hombre fuera capaz de someter a control a su mujer", siendo común que el marido "se jactara públicamente de la autoridad que él desplegaba dentro de la casa, demostrando, así, que cumplía con su papel de gobernante doméstico" (Mantecón 48-49).

Pero la sumisión y la reproducción no eran los únicos deberes de la casada, siendo el cuidado de la familia y el hogar parte importante de la ideología de la "domesticidad femenina". De este modo, mientras el hombre —dedicado al mundo de los negocios— ocupaba su tiempo en la esfera pública, las mujeres burguesas ocupaban el suyo en la esfera privada, encargándose tanto de la educación de los hijos, como de la casa y la servidumbre. Entre sus principales tareas se encontraban la decoración del interior de la casa y la gestión de la economía domésticas; esta última, de hecho, se convirtió en una verdadera obsesión para el ama de casa burguesa, que debía sufragar los gastos diarios con el dinero que le proporcionaba su marido a quien, además, debía rendir cuentas de ellos. Realidad que, por una parte, difería de la que vivían las aristócratas, mujeres consagradas a sus funciones de representación social que no reparaban en gastos —la mayoría de ellos superfluos— ni tampoco debían rendir cuentas de ellos, dado que su "mismo lujo [expresaba] la opulencia de sus esposos y [perpetuaba] la etiqueta de la corte" (Perrot 148); y por otra parte, de la realidad que

²¹⁸ En el Código Penal de 1870 "los malos tratos del marido a la mujer se consideraban meras faltas contra las personas, castigándose solo con arresto inferior a quince días; únicamente si las lesiones causadas la incapacitaran temporal o permanentemente para el trabajo aumentaría la pena. También recoge este Código la posibilidad de que sea la mujer (la mujer «desobediente») quien maltrate al marido, castigándola también con arresto. Este supuesto no aparece en el Código ya en 1928. Tan bajas penas eran resultado de un respeto mal entendido a la privacidad y a la intimidad de la vida conyugal; de hecho, la autoridad pública solo interviene en las disputas matrimoniales cuando estas causan escándalo, y únicamente tras haberseles amonestado previamente" (Muñoz González 221).

vivían las amas de casa de clase popular, quienes no contaban —ni siquiera— con servidumbre que les hiciera más liviana la vida doméstica.

El estudio de lo que, en la segunda mitad del siglo XIX, supone ser una mujer soltera y casada es, pues, un puntal importante para el análisis de los arquetipos literarios de la soltera coqueta y la esposa dominante también en esta centuria. Hecho lógico considerando que, en la segunda mitad del siglo XIX, la mujer —centro, como hemos visto, de un encendido debate— fue el eje a través del cual se empezaron a cuestionar fundamentos esenciales de la sociedad decimonónica. El reclamo de mayores derechos para la mujer y la toma de conciencia que esta fue tomando sobre su situación de sumisión y dependencia, la convirtieron en una amenaza para el hombre, que vio peligrar su poder y, consecuentemente, su mundo. Contexto que, como señalamos al principio, se evidencia en las particulares connotaciones que la soltera coqueta y la esposa dominante adquieren a fines de la centuria decimonónica.

Periodo en el que nuestros dos arquetipos experimentarán un renovado vigor al representar a la “nueva Eva”: la mujer que —definiéndose a través de una feminidad distinta— ya “no quiere ser víctima del poder” y que, “llevando hasta sus últimas consecuencias su «canibalismo», consigue dominar en cualquier terreno” (Mougue 546). Efectivamente, las féminas de nuestros cuentos no solo lograrán desembarazarse del poder ejercido sobre ellas cuando —atentando contra los cánones establecidos— dejen de concebirse en relación al hombre, sino que serán ellas las que ejerzan tal poder en ámbitos considerados tradicionalmente masculinos: tanto en el terreno físico y psíquico (temperamento e intelecto), como en el sexual.

2.2 El arquetipo de la soltera coqueta en la narrativa breve del siglo XIX

La configuración de la sociedad burguesa y el periodo esencial que, para la mujer del siglo XIX, supone la etapa de la soltería —época previa a su preceptiva acomodación social a través del matrimonio—, hace de la soltera un tipo de mujer recurrente en la narrativa realista que, mostrando las peculiaridades y riesgos de su estado, la presenta bajo diferentes arquetipos. Algunas de sus materializaciones más frecuentes, e interesantes, las constituyen las solteras seducidas y abandonadas que han calculado mal sus fuerzas y fracasan en sus planes de matrimonio,²¹⁹ las solteras frustradas y amargadas que, pasados los años de esplendor juvenil, sufren los males derivados de su situación,²²⁰ o, en tercer lugar, las solteras coquetas.

Respecto a estas últimas, hay que señalar que entre las solteras coquetas de la literatura decimonónica vamos a encontrar dos grandes tipologías: las que no se van a amoldar completamente al arquetipo literario que estudiamos y las que sí van a hacerlo. Entre las primeras se encuentran aquellas que coquetean solo durante un tiempo, dejando de hacerlo al enamorarse,²²¹ aquellas que coquetean con un solo hombre con el

²¹⁹ Como le ocurre a la protagonista de *Doña Berta* (1891), relato que Clarín publica en *La Ilustración Española y Americana*. En él, doña Berta, seducida mediante promesa de matrimonio por un capitán, es abandonada a su suerte y, por tanto, a su trágico destino de madre soltera. De este modo, se ajustaría a la imagen de *mujer caída* —según uno de los dos patrones fijos e inamovibles que, junto al del *ángel del hogar*, se han utilizado para estudiar habitualmente a la mujer en la literatura realista y naturalista—. No obstante, contra ello, Antonio José Couso-Liañez defiende que doña Berta no se amolda a los dictámenes del patrón de la *mujer caída*, afirmando que Clarín asignaría la crueldad y la depravación moral a los hermanos de ella, quienes, para intentar salvar su propia honra, tratan de ocultar todas las evidencias posibles de la falta de su hermana. Por ello, la encierran, quitándole a su hijo de forma que ella no pueda buscarlo (Couso-Liañez 166-167).

²²⁰ Así se presenta Sabelona, la anciana criada que desde los diez años sirve fielmente a Doña Berta. A sus “setenta inviernos” sigue “tan virgen como la parió su madre” y reconoce que hubiera preferido no estar “tan entera” (Alas 2010d, 578).

²²¹ En tanto que una mujer coqueta cuando siente amor deja de serlo, tal es el caso de Cloe en el artículo “Mujer (Moral)”, de Diderot: “Hay uno sobre quien sus ojos se detienen continuamente para apartarse

único fin del matrimonio.²²² De hecho en el *Diccionario de anécdotas, chascos, finezas, estratagemas, caprichos y astucias del sexo femenino* (1841) se recoge la idea de que “la mujer que no tiene más que un galán, cree que no es coqueta; la que tiene muchos, cree que no es más que coqueta” (Oliver 46). Es más en la época se afirma que

en las mugeres reside siempre el deseo de agradar à muchos hombres: examínese à una coqueta en medio de una multitud de jóvenes, se sonrío con uno; habla al oído con otro, estriba su brazo sobre un tercero, y hace señas a todos los demás que la siguen, se sienta à comer con tres amantes, y à todos entretiene; rie con uno; bebe en el vaso del otro, y da con el pie al tercero: de aquí se deduce que todas las coquetas son falsas (Oliver 54).

En la segunda de nuestras tipologías abarcamos a mujeres que coquetean con diversos hombres y que, por ello, se adecuan completamente al estereotipo literario. Diversas serán las motivaciones: unas coquetearán con el objeto de marcar su individualidad y superioridad sobre el sexo masculino; y otras, solteras burladas, que utilizarán la coquetería para seguir jugando con los hombres una vez cumplida su venganza de quienes las abandonaron y pusieron fin a sus planes de matrimonio; dos modelos de mujeres que suponen una clara afrenta para el hombre.

En la caracterización literaria de la figura de la coqueta en la centuria decimonónica serán determinantes algunos motivos: la presencia del espejo como símbolo de la autosuficiencia femenina y del desacato a la voluntad masculina, y la frecuente identificación de la fémina con el mundo satánico, tipificación que le

enseguida. [...] Ella es la única que todavía ignora el sentimiento de su corazón pues éste ha sido revelado por todo lo que hizo para ocultarlo; se ha exacerbado por todo lo que hizo por ahogarlo. Está triste, pero su tristeza es uno de los encantos del amor. Y deja de ser coqueta en la medida en que se convierte en sensible” (Diderot *apud* Condorcet, 50). Un ejemplo de coqueta que deja de serlo cuando se enamora es Clotilde (*Los amores de Clotilde*, Armando Palacio Valdés, 1884), actriz de teatro de quien sus aduladores varones comentan que antes era una “loquita encantadora, ¡tan alegre y tan traviesa! y que “nadie podía estar a su lado de mal humor” y que, en cambio, ahora la encuentran “grave, triste casi siempre”, resaltando “la melancolía que hay en sus ojos”. Cambio debido a Inocencio, del que perdidamente Clotilde “se había enamorado ha[cía] cosa de tres años”. Desde entonces, “sus aspiraciones ya no tenían nada que ver con el arte escénico, el cual le parecía una esclavitud insoportable que su ideal era vivir tranquilamente aunque fuese en una guardilla unida al hombre que adoraba que la mujer había nacido para ser el ángel custodio del hogar y no para divertir al público, y que estimaba ella más el reinar en una humilde vivienda iluminada por el amor que todos los aplausos de la tierra” (Palacio Valdés 1970b, 1082-1085).

²²² Tal como hace Concha (*El gusano de luz*, Salvador Rueda 1889) al seducir a su tío Sebastián y acceder a la relación sexual con él, mediando para ello una promesa de matrimonio que, en su caso, sí se cumplirá. A esta tipología de coqueta, también se van ajustar aquellas féminas que utilizan la coquetería para vengarse únicamente del hombre que las humilló. Este es el caso, por ejemplo, de la protagonista de *La bicha* (Emilia Pardo Bazán, 1897), cuya curiosa venganza consiste en enamorar al hombre que la burló y casarse con él prefigurándose, así, como una esposa dominante.

conferirá un poder seductor diabólico para doblegar inexorablemente al hombre. De modo que nuestras protagonistas no se amoldarán a la figura del *ángel del hogar*, y muchas de ellas debido también a que —por una u otra causa— conservarán finalmente su soltería y se presentarán “aisladamente” —tal como una “Venus solitaria”—, no existiendo “*solamente* para servir [a los miembros] de [una] familia” que no tienen. Para ellas la familia no se halla, precisamente, en un “pedestal, bien alta y fuera del ceno” (Aldaraca 49).

En el primer cuento que ocupa nuestra atención, *Una noche de bureo* (1868) —relato en forma de artículo periodístico—,²²³ una coqueta engatusa a un hombre presentándose como seductora diabólica, poder que le confiere “un atractivo irresistible y un carácter mágico-demoniaco” mediante el cual lo “vincula consigo eróticamente” (Frenzel 337). Esta naturaleza demoniaca de la soltera coqueta se aprecia en una misteriosa y desconocida joven, con la que se va a encontrar en la calle el anónimo protagonista —articulista del periódico *Juan Ruiz*— de nuestra historia,²²⁴ y se hace patente, desde el primer momento, a través de su descripción física; descripción que realiza el protagonista y en la que se aprecia cómo es plenamente consciente del poder que, sobre él, ejerce la mujer:

Era mucha mujer aquélla... para uno solo, y acaso para dos; no sé si sus labios eran purpurinos ni si despedían fuego sus ojos, porque no tuve tiempo de repararlo, pero me consta que tenía unas formas de modelo —¿quién sabe si lo habrían sido?—, y su andar majestuoso, dos veces majestuoso —ya me entienden ustedes— hacía andar el vestido de una manera seductora; qué andares aquellos, mareaban a cualquiera (Alas 2010a, 121).

De esta descripción física se desprende el magnetismo que la joven causó en el articulista, tanto es así que este afirma no saber si sus labios eran “purpurinos” y si sus ojos despedían “fuego”. El hecho de referirse a estas partes de la anatomía femenina a las que no ha prestado atención responde a una simple y llana intención del narrador, la de perfilar, a ojos del lector decimonónico, la imagen de una lujuriosa seductora, en tanto que, según el pensamiento de la época, los labios purpurinos y, sobre todo, los

²²³ Publicado el 29 de octubre de 1868, en el número 28 de *Juan Ruiz*, periódico de uso privado escrito única y exclusivamente por Leopoldo Alas Clarín, quien empezó a componerlo manualmente el 8 de marzo de 1868 cuando solo contaba con dieciséis años.

²²⁴ Lo único que sabemos de él es que, durante la noche del miércoles en la que se encuentra con la joven seductora, debe redactar un artículo para llevarlo a la imprenta a la mañana siguiente, ya que será el artículo de entrada para el número del jueves. De modo que —tal y como le aconseja el regente del periódico *Juan Ruiz*— sale a “dar una vuelta” para inspirarse (Alas 2010a, 121).

ojos flamígeros eran símbolos de una feminidad peligrosa, deseosa de hacer sucumbir al hombre a sus encantos y de que este se doblegara a su poder.²²⁵ En nuestra protagonista, pues, se retrata a una mujer maliciosa, demoniaca que inspira desasosiego, fascinación y un deseo en el hombre. En este sentido, la belleza física de la mujer coqueta (seductora) se opone a la de la “Mujer Virtuosa”, cuya belleza física es “la manifestación externa de su condición moral. Las descripciones externas van siempre acompañadas de adjetivos que denotan el estado espiritual de la persona” y, en el caso de la “Mujer virtuosa”, su descripción física refleja siempre inocencia y pureza.²²⁶

La fascinación y el desasosiego que en el hombre provoca la coqueta tiene como protagonistas a todo tipo de mujeres, inclusive las casadas. Así lo podemos observar en *Sedución* —Armando Palacio Valdés, 1900—, cuento que presenta el mismo marco narrativo que *Una noche de bureo*: un narrador que hace las veces de periodista, pues acto seguido de que el director de una revista —*La España Moderna* (1889-1914)— le pidiese un cuento para su incipiente publicación, salió a la calle en busca de su objetivo. Al sentarse en un banco, vislumbró a una pareja joven que conversaba:

La mitad de aquella pareja me gustó a la primera ojeada. [...] Una joven regordeta carirredonda, de ojos expresivos y vivarachos, y nariz un tanto remangada. Una criatura no hermosa, pero sí muy salada. El caballero que a su lado estaba no era ni hermoso ni salado. Flaco, cara muy larga, pómulos salientes, luenga barba rubia y descuidada; ojos apagados; mortecinos, muy lacio y desmayado todo él. [...] En posición natural les

²²⁵ Las mujeres diabólicas con luz infernal en los ojos es un motivo que recorre el arte de finales del siglo XIX y principios del XX. Ejemplo de ello son: *El altar de Myrtle* (Andrea Carlo Lucchesi, 1891), que retrata a una joven de “penetrantes y serpentinos” ojos dotados de una “cualidad hipnótica y agresiva”, o *La tentación de sir Percival* (Arthur Hacker, 1894), en la que una muchacha de aspecto felino asedia a sir Percival, hombre tan intelectual que “su espiritualidad le rodea como el halo de un santo”. Imágenes de este tipo hicieron que, alrededor de 1900, “se pusiese de moda entre las damas de sociedad que las retratasen posando de mujeres fatales. Se dejaban pintar mirando maliciosamente al espectador por debajo de los párpados casi cerrados”, como muestra el retrato *Baronesa B* que Albert von Keller realizó en 1905 (Dijkstra 252). En el cuento fantástico *Theros* —Benito Pérez Galdós, 1890—, recordemos, las “llamaradas insoportables” que despedía el cuerpo de su protagonista, así como su “plutónica respiración” y el “tufo del infierno que de su cuerpo emanaba” sofocaron al narrador (Pérez Galdós 1975, 32-35).

²²⁶ En un poema titulado “A una niña” se describe a la protagonista conforme a la imagen de la “Mujer Virtuosa”, esto es, la de un “ser casto, inocente, melancólico, triste [que] irradia dulzura [e] inspira un amor puro en el hombre” (Andreu 72, 74): “Que me importan las chispas abrasadas / De negros ojos, contemplando en ellas / Las pupilas arder enamoradas, / Si no hay ojos dormidos, niña mía, / Ni mirada serena / Cuál la mirada tuya, / siempre llena / De dulce y virginal melancolía, / [...] Mas nunca mi soberbia fantasía / Ha visto tana luz, ni tanto cielo / Ni tanta virginal melancolía, / Cuál la que ocultan como hermoso velo / Tus párpados de blanco terciopelo. / Mirada que en mis sueños adivino, / Y en éxtasis adoro; / Mirada cuyo rasgo peregrino / Dibuja un ángel con pincel de oro; / Mirada pura, angelical, tranquila, / Crepúsculo indeciso que desmaya / Entre la niebla azul de tu pupila; / Mirada seductora / Mirada triste que sin ecos gime / Y sin lágrimas llora / Mirada de consuelo / Concedida á la cándida doncella / Para mirar al cielo / Y al cielo hermoso remontarse en ella” (Grilo, *El Correo de la Moda*, 16 de agosto de 1866, Madrid, año XVI, n.º. 654, p. 238).

veía, y cuando al accionar cambiaba de postura, se la veía toda. Es más (y perdida la fatuidad), creo que la joven me la enseñaba adrede, así que advirtió y lo advirtió bien pronto, que no me desagradaba. [...] Hacía lo posible para enloquecerme a mí, dirigiendo de vez en cuando a mi banco unas miraditas rápidas y provocadoras que iban reblandeciendo poco a poco los sesos de este humilde escritor, dejándolos inservibles por el momento para escribir ningún cuento destinado a *La España Moderna* o a otra cualquiera publicación. La joven casada lo sabía perfectamente, no me cabe duda, y me alentaba a perseverar en el olvido con una serie infinita de desmanes mimosos llenos de coquetería, que no dudé iban encaminados a fascinarme o hacerme sucumbir de admiración. Las monadas y preciosidades que aquella mujercilla hizo en pocos momentos con los ojos, con los labios, con las manos y, en general con toda su regordeta persona, no son para describirlas. Mas a la par que me sentía atraído y enamorado de su gracia, el negro remordimiento se iba apoderando de mi alma (Palacio Valdés 1970c, 1131-1134).

Seguidamente, el narrador será testigo de una conversación que le causará desasosiego: la joven, mirando a su pareja “con ojos maliciosos”, y mirándole después a él “con mayor malicia aún, se atrevió a decirle tímidamente: —¿Y con una mujer casada no has tenido nunca relaciones? —No, jamás —respondió él. [...] —¡Vamos no seas hipócrita. Lochín!... A todos os gusta la fruta del cercado ajeno. Y al decir esto me echaba una miradita burlona y risueña que me electrizó” (Palacio Valdés 1134). En este cuento —como vemos—, a diferencia de *Una noche de bureo*, la mujer coqueta es casada y en ella no es tan evidente, dada su descripción física, la caracterización como seductora demoníaca.

En *Una noche de bureo*, desde luego, las señales que el articulista observa en la oscuridad de la noche son premonitorias y lo avisan de que está ante un poder maléfico, amenazador: la presencia de “la luz roja” que ilumina “el extremo de la calle”; el “monótono sonido de una campanilla” que anuncia una “desgracia”; el “sudor frío” que cae sobre su frente (Alas 2010a, 122). Este poder de fascinación que despierta la joven se acentúa, más si cabe, por sus “formas de modelo”, las cuales apuntan a otro arquetipo también contrario al ideal de la “Mujer virtuosa”. Y es que la concepción que impera en el XIX sobre la modelo, es la de una fémica casquivana y de mala vida, es decir, la de una prostituta; de hecho, así es retratada en *Los españoles pintados por sí mismos*: “¡Dista tanto la modelo mujer de la mujer modelo! la que nosotros vamos a dibujar es la que atiende a su subsistencia por medio de la exhibición de su hermosura; la que convierte su cuerpo en un manjar, y sirve por raciones y á domicilio” (Palacio 107).

Nuestro protagonista, por su parte, conseguirá zafarse del poder que, sobre él, ejerce esta diabólica seductora gracias a “Dios”, que guía sus “pasos”, y no en una sola

ocasión, sino en dos. En un primer momento, lo hará reaccionar la visión de un cortejo fúnebre, aparición que borrará la impresión que, en él, han producido los andares de la muchacha y sus formas de modelo. Esta es la razón por la que no se dejan ver consecuencias más allá de ese momentáneo dominio femenino: “La mujer de las formas seductoras desapareció de mi imaginación, y creí oír el estertor de un moribundo”. De hecho, cuando “pasó el Señor, la campanilla dejó de oírse y el aire refrescó [su] frente” (Alas 2010a, 122-123).

El argumento de *Una noche de bureo*, a este respecto, sigue los parámetros de las leyendas de carácter sobrenatural publicadas en el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857).²²⁷ Nuestro cuento se adecuaría, concretamente, a las “leyendas satánicas” de la época en las que siempre se da la caracterización negativa del diablo o de lo satánico, que “tiene como fin perjudicar al hombre” (Andreu 37). En este tipo de leyendas el protagonista siempre consigue salir ileso y, por ende, salvarse de su encuentro con el diablo, gracias a su fe en Dios, siendo evidente, por ello, la finalidad religiosa y moral.²²⁸

²²⁷ Publicación que se enmarca en un contexto muy específico. Antes de 1830, “no se publicaron en volumen, por lo que era la prensa escrita el principal medio de difusión del género”, situación que cambia a partir de los años treinta “cuando se asient[a] las bases de un «nuevo periodismo»”, caracterizado sobre todo por la “proliferación de relatos breves y el uso de grabados ilustrativos”. A este respecto, será muy cultivada la leyenda, “género de origen folklórico que narra hechos numinosos tanto en su vertiente milagrosa como demoniaca. [...] Por consiguiente, transmite un «caso representativo» [...] de moralidad donde los humanos participan en el enfrentamiento entre las fuerzas del bien y del mal”. El género adquiere su forma moderna en el siglo XIX, momento en que los escritores románticos emprenden “la recuperación de los géneros folklóricos”, el “punto de inflexión” ocurre cuando “en 1846 Ángel Fernández de los Ríos se pone al frente de la revista” y se incrementan el número de leyendas de carácter sobrenatural. La voluntad de los escritores decimonónicos es la de “otorgarles el mismo rango artístico que a los literarios, y, para lograr este objetivo, deben trabajar el concepto de ficción, tan distinto en el folklore. [...] La leyenda decimonónica se construye a partir de la tensión entre lo real y lo ficticio, siendo su particularidad que el narrador trata no solo de que consideremos la posibilidad del suceso, sino también de que creamos que sucedió”. Para lograrlo, la leyenda normalmente —al igual que ocurre en nuestro cuento— “se introduce a través de un narrador que hace las veces de periodista, cronista o viajero. Este recurso predispone al lector a creer en lo que va a ser narrado, porque todas esas máscaras implican que el origen del relato es externo al que lo cuenta; es decir, la historia no es producto de la invención” (Jané 31-34).

²²⁸ Un ejemplo de leyenda satánica del *Semanario* es *Las tres feas*, de José Jiménez Serrano [que] se empezó a publicar el 22 de septiembre de 1850” (Andreu 44): narra la leyenda que en la ciudad granadina de Peligros, donde sus habitantes se entregaban al placer sexual sin tapujo alguno, a excepción de tres feas, las únicas cristianas del pueblo, que vivían en tres barrios pobres. El emir de este pueblo granadino, que desea destruir un pueblo tan inmoral, pacta con el diablo y este procede con la aniquilación de Peligros, inclusive con los tres barrios en los que las tres feas estaban rezando. Por esto, el emir considera que el diablo no ha cumplido con su parte del pacto, y que se niega a entregarle su alma. Es entonces cuando el furioso diablo convierte al emir en un caballo descabezado que “dio correr con asombro de guardias y magnates, salvó las puertas de palacio y aun se ignora su paradero” (Jiménez Serrano *apud* Andreu, 44). De este modo, de la leyenda se desprende que “la fe en Dios puede salvarnos del diablo” (Andreu 44).

Después de que el periodista de nuestro cuento, “gracias a Dios”, haya conseguido salvarse de su anónima seductora, se la vuelve a encontrar “delante del escaparate de una confitería”. En esta ocasión, es más que patente el poder satánico de la joven, que hace que la “sangre [hierva] en [sus] venas” y que “una fuerza” lo impulse tras ella, y pese a que apresura el paso, siempre se mantiene “a la misma distancia”. Ahora, lo salvará el hecho de escuchar a “un marido maltratando horriblemente a su mujer”, escena que lo hace volver “pie atrás” y tomar “la dirección de [su] casa” (Alas 2010a, 122-123).

La joven de este cuento es, pues, un bosquejo de la seductora diabólica al no amoldarse —en su totalidad— a dicho motivo cultural, pues aunque utiliza su poder mágico-demoniaco ejerciendo una gran fuerza de atracción sobre el hombre, no propicia su descrédito social ni tampoco su muerte tal y como hace, por ejemplo, Marieta en *Venganza Moruna* (Vicente Blasco Ibáñez, *La condenada y otros cuentos*, 1903).²²⁹

En definitiva, esta anónima joven no supone más que un acercamiento al arquetipo de la soltera coqueta y, más específicamente, a uno de los posibles rasgos que puede presentar: la naturaleza demoniaca. De ahí, que no sea casual su anonimato ni que este sea uno de los cuentos —de los que analizaremos— en el que la figura de la soltera coqueta no ostente el protagonismo absoluto. No obstante, a pesar de que el joven articulista logre huir de su poder y, por tanto, de su influencia, es más que evidente la amenaza que la muchacha representa para él. Con ella, Clarín nos advierte de que la naturaleza demoniaca de la mujer es un elemento con un inmenso potencial destabilizador, pues sitúa al hombre en una posición de inferioridad.

Algo similar veremos en nuestro siguiente cuento, *La máscara* (*El Liberal*, 28 de febrero de 1897), donde igualmente una joven anónima será bosquejo de la seductora

²²⁹ Obra en la que esta fémica de tan majestuosa belleza que hace enloquecer a Pepet, con quien logra casarse pese a la oposición de la familia de él. Y es que “casarse con una pobre siendo él rico, resultaba un absurdo; y aun lo parecía más al saberse que la novia era hija de una bruja y, por tanto, heredera de todas sus malas artes”. Tras casarse, Marieta y su hija se fueron a la gran casa de Pepet, de quien se decía que “estaba loco”, que aquel par de “lobas” le habían dado alguna mala bebida, tal vez “*polvos seguidores*”, que según afirmaban las vecinas más experimentadas, “ligan para siempre con una fuerza infernal”. Marieta, la “bruja arrugada”, de “ojillos malignos”, que no podía atravesar la plaza del pueblo sin que los muchachos la persiguieran a pedradas, “despertó una gran pasión amorosa en Pepet. Parecían “perros furiosos persiguiéndose con la sed de la pasión nunca extinguida”. “¡Qué manera de vivir! Las buenas mujeres lo recordaban con escándalo. Bien se veía que el tal casamiento era por parte del Malo.” Habladurías que se intensificaron tras observar que él estaba, “cada vez más, decaído y miserable; ella, engordando, rozagante y soberbia, insultando a la murmuración con sus aires de soberana. Tuvieron un hijo, y dos meses después, murió Pepet lentamente, como luz que se extingue, llamando a su mujer hasta el último momento, extendiendo hacia ella sus manos ansiosas” (Blasco Ibáñez 139).

diabólica, pues pese a ejercer una gran fuerza de atracción sobre el hombre, no lo hará sucumbir ni lo sumirá en el descrédito social. A diferencia de la fémica de *Una noche de bureo*, conocemos a nuestra protagonista por la historia que refiere Jenaro, un joven de buena posición, al narrador describiéndole la “impresión terrible” que le provocó la visión de una mujer en un baile de máscaras (Pardo Bazán 1897, 65). El hecho ocurrió durante una etapa de su vida en la que, habiendo finalizado sus estudios, Jenaro estaba “más ajeno a pensar en nada serio y vivía envuelto en distracciones y amoríos. [...] Solo pensa[ba] en «pasarle bien»”, y qué mejor lugar para dejarse llevar por el placer que “unos de esos sitios que ostentan el rótulo de diversión, y, por general, engendran el hastío”, un baile de máscaras en la noche de un lunes de Carnaval, en cuya atmósfera “parece que circula un poco de aire bohemio, jovial y animador” (Pardo Bazán 2004e, 65-66).

El carnaval “deriva directamente de las saturnales romanas” (Castañón 113), fiestas paganas que la Iglesia consideraba pecaminosas.²³⁰ En efecto, durante el carnaval se da rienda suelta a los sentidos y el individuo escapa del freno de la razón y la lógica, inclinándose, así, a actuar al margen de la reflexión y del sentido moral.²³¹ En

²³⁰ De hecho, la primera acción de José A. Plancarte al ser nombrado en 1867 párroco de Jacona (Zamora) fue “suspender «las fiestas pecaminosas del carnaval» (que le valió el sobrenombre popular de «padre matamáscaras») e instaurar en su lugar la disciplina de las prácticas de la cuaresma (ejercicios espirituales, confesiones) y el control devocional por Nuestra Señora de la Raíz”, imagen venerada en Jacona en la época. (Hernández Madrid 76). De la misma manera en Hispanoamérica, en “todo el Cono Sur a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX se vivió un carnaval perseguido por «pecaminoso»” (Sagredo). De hecho, en 1901, en el periódico argentino *Los Principios* se afirmaba que “el carnaval es ocasión de grandes pecados de todas las clases sociales y en desagravio a esas ofensas de Dios la iglesia invita a los fieles del Sagrado Corazón a practicar actos piadosos que detengan los rayos de la justicia divina” (*Los Principios*, 17 de febrero de 1901, *apud* Sagredo). Justicia que, según la Iglesia, recaería sobre aquellos que durante las fiestas del carnaval, y amparados por la máscara y el disfraz, manifestaban conductas irracionales y se daban al desenfreno

²³¹ A ello se refiere Enrique Aldaz Riera en *El Lucanor 2* (2008), una peculiar adaptación de *El conde Lucanor* (1335) de Don Juan Manuel que imita el esquema narrativo original, pero adaptado a la mentalidad siglo XXI. En el cuento XXXVII “De lo que aconteció en un carnaval de Venecia” se afirma: “«¡El carnaval! La fiesta lúdica por antonomasia. ¡El acto de adoración al más antiguo de los dioses de la Humanidad! El Sol triunfante que renace y hace renacer la vida y derrota al invierno mensajero de la muerte. ¡La fiesta denostada y perseguida por la Iglesia, que ve en ella la resurrección de las antiguas tradiciones paganas y una pecaminosa invitación al libertinaje! ¡La fiesta recibida con entusiasmo por el pueblo, que ve en ella exactamente lo mismo! ¡La única fiesta de la que la Iglesia no ha podido apropiarse ni derrotar! [...] La fiesta más sincera. Debajo del disfraz, todos se muestran como son. Por eso, es el carnaval la verdad vestida. Las virtudes y defectos, la auténtica forma de ser y la idiosincrasia de cada uno, protegida en buena parte por el anonimato, sale a la luz en la fiesta, sin el recato con el que disimulamos en nuestra actividad normal. Los diversos países y regiones celebran, desde siempre, el carnaval, a veces de forma distinta, pero siempre con una característica común: la alegría, el deseo de diversión y de olvidar durante unos días los problemas»” (Aldaz 180). Esta capacidad de olvidar durante la festividad del carnaval se evidencia en Nati (*Ceniza, El Imparcial*, 1 de marzo de 1897, Emilia Pardo Bazán). Se trata de una dama de alto rango de comportamiento ejemplar hasta que un martes de carnaval

este ambiente en el que priman los sentidos y se suspende la razón, hay que situar a nuestra protagonista que asiste, durante el Carnaval, a un baile de máscaras. Allí se encuentra Jenaro, quien

iba distraído, observando maquinalmente la decoración, cuando una serpentina amarilla se enroscó en mi cuerpo y escuché agria carcajada. Me volví y vi que las roscas del ligero papel las disparaba la mano de una Locura de negro. [...] Con pasamanos color de oro. [...] Aquella máscara no podría ser una cocinera disfrazada, sino, sin duda alguna, una persona de mi clase, de mi esfera, de mi misma categoría social. Saltaba a la vista en el menor detalle de su esbeltísima figura y en el conjunto de su disfraz, no alquilado ni prestado, sino hecho a medida y cortado a la perfección. Mis gustos artísticos me graduaban de inteligencia en indumentaria femenina, y yo veía que aquella falda de negro raso riquísimo, orlada de frescas gasas amarillas, delataba la tijera de modista experta y hábil; y aquellas medias negras bordadas y de seda, que cubrían un tobillo de tan aristocrática delgadez y un empeine tan curvo, eran de la seda más elástica y fina; y aquellos larguísimos guantes, también de seda y bordados igualmente de oro, acababan de estrenarse; y el sonoro cascabel, que de la orilla del gorro picudo colgaba sobre la frente, era de oro cincelado, enriquecido con verdaderos diamantes. Al mismo tiempo, yo, que conocía a todas las mujeres algo visibles de todos los círculos de Madrid, no acertaba con ninguna que tuviese aquella figura acentuada, aquella estatura alta, aquella exagerada gracialidad de formas, aquellas líneas inverosímiles, tan prolongadas y enjutas (Pardo Bazán 2004e, 67-68).

En este fragmento se perfila, pues, a nuestra protagonista que desea ser centro de atención, de logra atraer a Jenaro tanto por su exquisita indumentaria y por vestir prendas de la mayor calidad, como por su belleza, convirtiéndose así en objeto de tentación para el joven. De hecho, por sus gasas amarillas, enroscada en el cuello de Jenaro, de “agria carcajada” y con un “sonoro cascabel”, la primera imagen que de la joven se nos sugiere es la de la serpiente tentadora del Edén. En este sentido, la representación de la serpiente en nuestro texto se adecuaría a la visión del *Génesis* (3:15) y, por tanto, a la “postura de la Iglesia o de la creencia común” de que la serpiente “provocaba el pecado” (Quejeiro).²³² Por otra parte, el hecho de que en

es infiel a su marido: ella, “la esposa, la madre de familia, la dama respetada por todos” se había “jugado su decoro y su fama por unas horas de delirio” (Pardo Bazán 169-170).

²³² Dicho retrato sería, pues, contrario al que hace de la serpiente John Collier en su obra *Lilith*, “pintada dos veces, una en 1887 y otra en 1892, [...] esta imagen es una de las más famosas pintadas sobre Lilith, a veces se le confunde con Eva por la presencia de la serpiente y la desnudez en medio de la naturaleza. Sin embargo, no tiene la manzana y su postura es muy distinta a la que distinguiría a Eva: es sensual e íntima con la serpiente. Además, el autor mismo la llamó por su nombre: Lilith. [...] Cómoda con su cuerpo y con su desnudez, Lilith se entrelaza con lo que supuestamente está prohibido: la serpiente”. De este modo, esta imagen en que Lilith juega con la serpiente, quien a su vez rodea a la mujer sin peligro,” contradice la “connotación [negativa] adquirida para la serpiente en la sociedad europea del siglo XIX, para la cual pintaba Collier”. Al igual que él, era común que otros “muchos pintores románticos retomaran historietas bíblicas famosas en la Edad Media, pero le dieran un sentido humano y dejaran ver entre líneas una postura opuesta a la de la Iglesia o a la creencia común” (Quejeiro).

nuestro cuento su protagonista vista el color amarillo no es una simple casualidad, su presencia en el texto tendría un valor simbólico. Si bien es cierto que su uso, en una tonalidad clara, estaba ligado a la aristocracia y, por ello, a la mujer elegante y de alto rango,²³³ en la época se asociaba —además de con la muerte—²³⁴ con la mujer seductora y/o lasciva, la cual encarnaría nuestra protagonista, en tanto que ambiciona seducir a Jenaro y despertar en él la lujuria. Dicha asociación es manifiestamente presente, por ejemplo, en *La mirada (El Imparcial, 7 de diciembre de 1908, Emilia Pardo Bazán)*, cuento en el que una casada coqueta (la señora Tilde) recibe en su tocador a un hombre, quien la había contemplado desde una fonda frente a su casa cuando ella estaba en su *toilette*. Una vez en su casa, lo recibirá vestida con una bata “de seda flexible, gris, plegada, con tanto encaje amarillento que apenas se veía la tela” (Pardo Bazán 2004e, 98), consumándose finalmente la relación sexual.

En nuestra protagonista, de tez blanca,²³⁵ el hecho de que de su pelo sea de un “rubio fuerte, casi rojo”, que “flameaba” (Pardo Bazán 2004e, 70) vendría a confundirse con el también llamativo amarillo de sus gasas, y más que estas visten la parte superior de su cuerpo, por lo que estaría en estrecha cercanía con su pelo. Lo que acrecentaría, más si cabe, el aspecto demoniaco y lujurioso de la joven. En esta elección del color amarillo, quizás, pudiera haber pesado su deseo de seducir a Jenaro y de que este la percibiera como una mujer lujuriosa y, por tanto, disponible. Lujuria que también, simbólicamente, parece querer despertar en él con el modelo de zapato que calza, dado la forma y la apariencia más pequeña que daba al pie femenino. Con la elección del calzado, nuestra dama sí demostrará buen tono, y es que la elegancia en una mujer no solo viene marcada por la calidad de los materiales que viste, sino por el tipo de zapato

²³³ Así se puede advertir en *Nuestro siglo XIX*, obra del escritor colombiano Manuel María Madiedo (1868), a propósito de una conversación que mantienen dos aristocráticas damas casadas (Emma y Lastenia), que en “tren de prepararse para ir a lucirse en el baile, i de discutir en toda forma lo que sea más *fashionable*, es decir, en punto de ponerse a la última moda i lo mas elegantemente posible”, discuten sobre el color del traje: “—Bueno, Emma, [...]; ¿i, tú, por fin cuál te pones? / —El amarillo..... / —No, mi querida, no me parece ¿No sabes que quien de amarillo se viste a su hermosura se atiene? Ciertó es que tú puedes atenerse a ti misma aunque te vistas de cualquier cosa; pero ¿Por qué no has de ir como corresponde? / —Tienes razón Lastenia. Yo lo hacía porque ese amarillo no es tan subido como el que usan *esas mujeres*, sino pajizo, casi blanco; i tu sabes bien que los colores suaves, caídos, como los vestijios del color, son los que gozan de la predilección aristocrática” (Madiedo 386-387).

²³⁴ En cuanto a la asociación del color amarillo con la muerte, el *Diccionario de Autoridades* (1726) afirma que, además de ser el “colór que imita al de el oro quando es subído, y à la flor de la retáma quando es baxo y amortiguádo”, vale también como “languído, ò fuego que no resplandéce. Es colór infelíz por ser el de la muerte, ù de la larga y peligrosa enfermedad” (R.A.E., 1726, tomo I).

²³⁵ De sus brazos se afirma que son de una “desnudez marmórea” y de su garganta y escote que tienen el “tono suave del marfil” (Pardo Bazán 2004e, 70).

que calza. Por su “empeine tan curvo”, se puede entender que nuestra protagonista utiliza el modelo de zapato de Luis XV y no el modelo inglés; los dos tipos de zapatos más importantes y marcadamente diferenciados en el siglo XIX. En el uso del modelo de zapato francés podría verse una intención de nuestra protagonista por ser más atractiva, ya que el tacón de este tipo de calzado

acortaba la longitud del pie, haciéndolo visualmente más corto lo que, en una sociedad que valoraba sobremedida el pie pequeño y bien torneado, fue inestimable aliado para las damas, las cuales utilizaban este tacón, a cualquier hora del día, siempre que quisieran parecer más atractivas y elegantes. [...] El zapato con tacón alto se convirtió en una herramienta dentro del cortejo amoroso en el espacio público: fue un aliado eficaz en la búsqueda de marido, ya que con él, la mujer tenía que andar de manera pausada y cadenciosa, resaltando caderas. [...] Además, este tacón potencia[ba] el ideal femenino de fragilidad y dependencia del siglo XIX: con este zapato, la mujer se [movía] con dificultad. Se multiplica[ban] las situaciones cotidianas en las que necesit[aba] el socorro masculino (Blanco 328-330).²³⁶

El hecho de que la fémina de nuestro cuento pudiera calzar el modelo de zapato de Luis XV, quizás se debe a la intención de que sus pies parecieran visualmente más pequeños, ambicionando, con ello, ser centro de las miradas, objeto erótico de los hombres. Es más, dadas las observaciones de los viajeros románticos, esta moda de calzar el modelo francés tuvo que ser en la época considerable en nuestro país, ya que uno de los rasgos físicos de la mujer española que más sorprende al viajero francés es

²³⁶ El fetiche del pie será ampliamente estudiado por Freud en “Tres ensayos de teoría sexual” (1905): “En muchos casos de fetichismo del pie puede demostrarse que la *pulsión de ver*, originariamente dirigida a los genitales y que quería alcanzar su objeto desde abajo, quedó detenida en su camino por prohibición o represión y por eso retuvo como fetiches al pie o al zapato. Y en ese proceso los genitales femeninos se imaginaron” (Freud *apud* Osvaldo, 141). Las piernas y los pies son, de hecho, elemento fetiche en muchas obras del siglo XIX como, por ejemplo, *La Regenta* y *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1856). Tal y como apunta Sonia Núñez Puente, a propósito de *La Regenta*, “Clarín, siguiendo la tendencia imperante en el imaginario burgués, reclama la atención del lector hacia los pies de los personajes femeninos de la novela”. En “esta atención fetichista los pies de la Regenta ocupan un lugar central”, y “esto sucede porque es en los pies de la Ozores donde Clarín efectúa toda una exploración de las pasiones burguesas”, siendo las medias —al igual que las de Obdulia Fandiño y las de Enriqueta en el relato que nos ocupa— “marcas significativas de la pulsión sexual”. De igual modo, los pies de Emma Bovary “ejercen la misma influencia en Rodolphe” y “la blancura de sus medias presagia la desnudez completa de su cuerpo”, inscribiéndose, así, en “la tendencia del XIX a buscar en la insinuación fetichista un camino seguro hacia el placer” (Núñez 14-19). En *La hoz (Cuentos de la tierra, 1922, Emilia Pardo Bazán)* Avelino va a sentir una gran atracción por la forastera María Silveria, una moza que traía “zapatos colorados, con medias coloradas también hasta *riba*. De hecho, “quien siguiere las miradas extáticas del mozo, observaría que allí el señuelo atrayente no era la cara, sino los pies, elegantes y menudos, que aprisionaban zapatos taconeados altos, de flexible cuero de Rusia: unos zapatos que a cada movimiento de su dueña enviaban fragancias perturbadoras” (Pardo Bazán 2004f, 225). El tacón alto puede ser indicio de que, quizás, María Silveria estuviera calzando el modelo de Luis XV, además el que sus zapatos sean rojos potenciaría la atracción de Avelino en tanto que el rojo es “el color de la sangre palpitante y el fuego, [...] de los sentidos vivos y ardientes” (Cirlot 140).

“el tamaño de sus pies, casi infantil [...], además de las grandes preocupaciones que toma para evitar que se vean. El motivo de este cuidado es que existía una asimilación del pie con el ofrecimiento sexual; si una mujer dejaba ver sus pies a un caballero, este interpretaba que la dama en cuestión estaba disponible” (*Oliver et alii*, 516).²³⁷ Disponibilidad que la joven le daría a entender a Jenaro no solo por el modelo de calzado que utiliza y que, visualmente, le acorta los pies, sino por el vals que se marca con él:²³⁸

Mientras valsábamos, ella callaba, y cuando la convidé a beber una copa de champaña helado, colgóse de mi brazo, y bajo el antifaz me figuré que sonreía. Loco de entusiasmo, realmente impresionado por mi conquista, pedí un reservadísimo gabinete, y encargue que me trajesen lo mejor, lo más selecto. Aquella aventura vulgar en el fondo, pero realizada por la distinción y el porte de una mujer a todas luces aristocrática, desdeñosa, mordaz, ingeniosa en sus respuestas me parecía verdadero hallazgo de noche de Carnaval, de esos regalos que hace a la juventud la Fortuna. Tal era entonces mi ceguedad moral, que la ocasión de cometer un pecado se me antojaba un mimo de la suerte. Mis ojos no se apartaban de la máscara, y a la luz de las bujías que iluminaban la mesa la encontraba más original, más atractiva, más fascinadora que antes. Sus pies estrechos calzados de raso amarillo, se cruzaron con gracioso abandono; sus brazos apoyados en el respaldo de la silla, libres ya de guantes, eran de una desnudez marmórea y de una delicadeza escultural. Su garganta desnuda, su escote pulido, sin gota de sudor, tenían el tono suave del marfil. Su pelo, de rubio fuerte, casi rojo, flameaba en torno del antifaz. Anhelando ver la cara que permanecía tan oculta me

²³⁷ De hecho, en la pintura de la Edad Media y del Renacimiento los pies desnudos son marca de sexualidad, por lo que “la mujer perfecta es la Virgen que nunca [...] tiene los pies desnudos, [...] la Virgen madre nunca muestra los pies. Había tantas prohibiciones en contra de la exposición de estos pies sagrados que Murillo, al retrata a la Virgen, con los pies visibles, tuvo problemas con los censores. La antítesis de la Virgen es la Magdalena, la santa patrona de las prostitutas, la que siempre anda con los pies desnudos. [...] Así, Cervantes, en su presentación de *Dorotea* la identifica como una mujer sensual, liberal y dada a los pecados de la carne, antes de que ella misma cuente la historia de su propia deshonra. Y antes de comenzar esta historia, *Dorotea*, como pecadora arrepentida, [...] se pone los zapatos «con toda honestidad»” (Rose 420).

²³⁸ Recordemos que el vals, tal y como se refería *Los españoles pintados por sí mismos* y el artículo “Un asalto” (*España por dentro y por fuera*, 1873) es considerado un baile “rápido”. Por ello, era uno de los más propicios para que la mujer coqueta entregase “sus codiciados favores” a los hombres, como, por ejemplo, abandonarse lánguida en los brazos de alguno. No es extraño, pues, que en nuestro cuento se haga mención al vals, dado la seducción que ocasionaba en los sexo masculino. Generalmente, el vals formaba parte de los cotillones que tenían lugar en la época. El cotillón era una especie de sarao que, si bien podía componerse de figuras “tan variadas y múltiples como el director qui[siera]”, como la polka o la mazurka, esto ni era de “buen gusto” ni de “exquisito *bon ton*”. El cotillón considerado por excelencia de “buen gusto” era “un continuado y prolongado vals”, pudiendo durar “horas y horas” de manera que era el “pretexto para que la fiesta dur[ase] mucho”, siendo el marco ideal para los amantes y seductores. Y es que en la época es “costumbre consagrada por el uso que lo bailen juntos los que se adoran, ó sea los que suponen adorarse mejor dicho, los que hacen creer en su adoracion. El *cotillon* pertenece á los amantes, porque si bien con la pareja se suele bailar poco, en cambio se puede hablar mucho. Las mamás que no ven satisfechas sus aspiraciones con que «se haga la corte» á su hija tal o cual galán, y que se irritan si le vé pasar á pié, á caballo, ó en carruaje, por delante de sus balcones, tiene que soportar resignadas dos ó tres horas de casi no interrumpido sonsonete amoroso al oído de la Filis. Cuando dos amantes no pueden bailar juntos el *cotillon*, se les vé tan cabizbajos y zahareños como quien asiste á drama sin traídos ó sainete sin cuchufletas” (Asmodeo 350-352).

arrodillé para implorar de la Locura que se descubriese, jurando que la quería, que la adoraba hacía mucho tiempo (Pardo Bazán 2004e, 69-70).

En este fragmento observamos cómo la fémina de nuestro cuento es retratada cual seductora diabólica, de ahí que se preste atención a su pelo de la joven y a su color rubio casi rojo. Simbólicamente, “el pelo, sobre todo femenino, es una manifestación energética” (Eteessam 238). Para Cirlot “la cabellera opulenta es una representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir, ligadas a la voluntad de triunfo. Los cabellos corresponden al elemento fuego, simbolizan el principio de la fuerza primitiva”, de ahí que se que no sea casualidad que se resalte el pelo en la imagen de nuestra protagonista, una mujer voluptuosa y seductora. Igualmente el color rojo, como hemos señalado en nuestro primer capítulo, también se relacionaría con el fuego y con los “sentidos vivos y ardientes”, simbolizando así esa fuerza de la mujer seductora, cuyos “cabellos cobrizos tienen carácter venusino y demoníaco” (Cirlot 118).²³⁹ De hecho, el que Jenaro denomine a la joven con el término “Locura” es indicativo del sentimiento pecaminoso y del desasosiego que le provoca.

Además de por su belleza demoniaca, esta “locura” y fascinación que produce en Jenaro se debe, como vemos, a que la joven pone en práctica ese *modus operandi* tan característico del arquetipo literario de la coqueta, ese “darse sin darse”, de “ofrecerse y negarse”, de decir “sí y no” para no ofrecer nunca esa “satisfacción total” que, recordemos, señalaba Georg Simmel en “Filosofía de la coquetería”. Nuestra protagonista, a la vez que se manifiesta solícita tanto a valsar con Jenaro, se muestra desdeñosa y mordaz en sus comentarios. En el poder de atracción que ejerce sobre Jenaro, juega un papel importante el hecho de que la anónima fémina se comporte como una “coqueta provocativa, que parece decir: quizá puedas tú conquistarme, quizá no; prueba a ver” (Simmel 54-55).²⁴⁰ En ese juego de “ofrecerse” y “negarse” de la joven

²³⁹ Así la representa Dante Gabriel Rossetti en *Lady Lilith* (1864-68). Originariamente, Lilith “en la tradición oriental, como princesa de los súcubos, fue, en primer lugar, una seductora y devoradora de hombres, a los que atacaban cuando estaban dormidos y solos. [...] Una versión trasmutada de esta leyenda surge en un Midrás del siglo XII, [exégesis no literal de la *Biblia*], en donde Lilith aparece como la primera compañera de Adán, una esposa que precedería a Eva, pero que, a diferencia de ésta, Dios no formó de la costilla del primer hombre, sino de «inmundicia y sedimento». La pareja nunca encontró la paz, principalmente porque Lilith, no queriendo renunciar a su igualdad, polemizaba con su compañero sobre el modo y la forma de realizar su unión carnal” (Bornay 19).

²⁴⁰ Este *modus operandi* de “darse sin darse”, de “ofrecerse y negarse”, de decir “sí y no” para no ofrecer nunca esa “satisfacción total” no solo es característico en la soltera, sino también de la viuda coqueta. Un ejemplo lo hallamos en la viuda que protagoniza *Benito de Palermo* (*El Imparcial*, 26 de febrero de 1894, Emilia Pardo Bazán). En este cuento, Benito de Palermo, marqués de Bahama, en un sarao de la embajada

de nuestro relato adquiere un papel importante el antifaz, que simbolizaría ese “cubrirse a medias” al que se refiere Simmel, y en el que “se muestra inmediata esa fusión del sí y del no” de la coqueta. Con el uso del antifaz, nuestra protagonista, al mostrar solo parte de su rostro, despertaría la fascinación y la lujuria en Jenaro quien con “mayor insistencia” representaría en su mente “el todo” (Simmel 56), esto es, su rostro completo.²⁴¹ Y es que, como el mismo Jenaro afirma, el “atractivo” antifaz es el “triunfante señuelo del misterio [que] nos hace fantasear mil sorpresas deliciosas” (Pardo Bazán 2004e, 66).

Y precisamente porque también ambiciona despertar sus fantasías eróticas, su lujuria, es que nuestra dama sabe que no debe ofrecerle nunca una “satisfacción total”, aunque sí otorgarle ciertos incentivos a fin de que no pierda la motivación o el interés en ella, incentivos tales como mostrarle sus pies calzados de raso amarillo (símbolo de su disponibilidad sexual) y sus brazos, cuello y escote desnudos.²⁴² Esta capacidad femenina de despertar la lujuria y de enajenar el hombre, hace que este, aunque solo sea, momentáneamente, se convierta en un títere, en un esclavo por amor. Algo que, de

inglesa en Atenas se encuentra a una inglesa a la que llama Eva, “radiante de hermosura, divinamente prendida y dispuesta a valsar”. Tal es su fascinación que, como él mismo afirma, se dispuso a cortejarla: “a fuerza de atenciones logré algunas ligeras señales de complacencia, pequeños indicios de que no le era desagradable mi persona. Sin embargo, en los saraos sucesivos, y en todos los lugares donde yo procuraba encontrarme con Eva y acompañarla, noté cuán difícil era ganar terreno en aquel corazón caprichoso y rebelde. Eva me desesperaba con sus coqueterías y sus arrechuchos; nunca estaba yo seguro de llegar a vencerla; si me veía alegre me quería triste; y si yo decía negro, ella respondía blanco. Creo que este sistema me trastornaba más, ya me encontraba a punto de darme a todos los demonios” (Pardo Bazán 2004g, 25-26).

²⁴¹ En nuestro primer capítulo también Lisis de Toledo —*El desdeñado más firme* (Leonor de Meneses, 1655)— aparecía rebozada de medio ojo, esto es, con la mitad de su rostro cubierto, lo que — recordemos— despertó la fascinación y la lujuria de don César.

²⁴² Táctica que, recordemos, también ponía en práctica Eufemia en *De los escarmientos nacen los avisados* (*Cuentos y chascarrillos andaluces*, Juan Valera, 1908), pues si bien se negaba a mantener relaciones sexuales con su novio, “para no discontentar[lo] y retenerle cautivo, le otorgaba de vez en cuando y en sazón oportuna, tal cual favorcito, delicado, puro y semiplatónico, como, por ejemplo, abandonarle una de sus blancas y suaves manos, para que él la besase, la acariciase y la tuviese apretada entre las suyas” (Valera 179). De este modo consiguió casarse, algo que ella anhelaba durante el noviazgo, pero que él nunca le proponía. En este sentido, son sin duda reveladoras las palabras de Armando Palacio Valdés en su libro de recuerdos y reflexiones literarias, *Testamento literario* (1929): “¿Podemos elegir libremente una esposa? Difícil es imaginarlo. El instinto nos arrastra, aunque algunas veces la casualidad corrige al instinto. «Vendrá a tus manos el libro que debes leer; vendrá a tus brazos la mujer que debes amar», ha dicho un filósofo moderno. Desgraciadamente, no sucede así con frecuencia. ¿Sabéis por qué? Porque hay dos clases de instintos en el hombre: el instinto corporal y el instinto espiritual, que es infalible. [...] Unos sueñan con la mujer prudente, reservada, hacendosa; otros, con la graciosa y aturdida; unos, con la ninfa tímida, inocente y débil; otros, con la hembra firme y valerosa. Aquí no hay engaño. Si nos dejásemos guiar por esta voz alcanzaríamos la dicha. Pero el instinto bestial, esa voz que llama Schopenhauer de la especie, nos sugiere pérfidamente la resolución contraria” (Palacio Valdés 1305). De hecho, recordemos cómo, a propósito del arquetipo de la esposa dominante en nuestro primer capítulo, doña Estefanía (*Novelas ejemplares*, Cervantes, 1613) lograba despertar la lujuria en el alférez Campuzano y casarse con él.

hecho, se puede observar en Jenaro. Solo lo hace huir de la joven la perturbadora imagen que observa en ella cuando le descubre su rostro:

¡Una cara difunta!, color de cera, con los cerrados, la nariz sumida, la boca lívida, las sienes y las mejillas envueltas en esa sombra gris, terrosa que invade la faz del cadáver. Un cadáver. Y para colmo de espanto, el pelo rojizo, movable y encrespado, que rodeaba y parecía la fulgurante melena de un arcángel, se inflamó de pronto como una aureola de llamas sulfúreas, de fuego del Infierno, que iluminase siniestramente la muerta cara. ¡Un difunto, y “difunto condenado”! Eso era la elegante, esbelta, la burlona Locura, vestida como los ataúdes, de negro, con cabos de oro (Pardo Bazán 2004e, 71).

Nuestra protagonista es caracterizada, pues, como una seductora diabólica cuyo fin es hacer sucumbir al hombre hasta la muerte, de hecho, “con un acento mofador” le dirá: “No soy la muerte, soy «tu muerte»” (Pardo Bazán 2004e, 71). Algo que, recordemos, no vimos en la joven anónima de *Una noche de Bureo*. La diferencia es que Jenaro no se salvará del encuentro con su seductora demoniaca gracias a su fe en Dios. Jenaro simplemente se desmayará tras observar el rostro de su dama y, al despertar, ella ya habrá desaparecido del baile. El hecho de que Jenaro finalmente se salve del poder maléfico de nuestra protagonista no invalida, sin embargo, el que ella sea una amenaza la vida del joven.

Sedución diabólica que, en cambio, no apreciaremos en Enriqueta, la protagonista de *El arte de enseñar... las pantorrillas* (1868) —Juan Ruiz, el 23 de agosto de 1868, núm. 18— quien, haciendo uso del fingimiento y la astucia, engatusará a los hombres a través de sus pantorrillas. Tal y como apunta el título del cuento, en esta joven, la coquetería será un artificio elevado a categoría de arte. De ello dará cuenta el narrador que —en forma de artículo periodístico— revela la historia de esta coqueta, a la cual conoce gracias a la obra de una anónima señora que se la ha legado al narrador en su testamento. No obstante, este relato, según el análisis que realiza Gloria Baamonde —y otros autores como Mariano Baquero Goyanes— de los cuentos clarinianos, se consideraría, más bien, un artículo de costumbres que un cuento. Al adolecer de un estatismo que va en contra de la naturaleza dinámica del relato, debido a la mengua o al debilitamiento de la acción, Clarín no compondría una verdadera historia, sino un retrato psicológico, “la repetición de hábitos que configuran un carácter”, en este caso, el de una coqueta (Baamonde 51).

El arte... constituye un anti-modelo de los manuales de conducta que pululaban en la época, como *el Tratado completo de Urbanidad en verso para uso de las niñas*

(1860) de José Codina, en los que se especificaba detalladamente cuál era el “apropiado” comportamiento femenino. Este anti-manual, sin embargo, también se dirige —como los convencionales— a las “mujeres prudentes”, pues “para las *otras*” (las coquetas, las descaradas y descocadas), “no existe dificultad ninguna y por lo tanto para ellas [el] libro es inútil” (Alas 2010b, 99).

Lógicamente, teniendo en cuenta las “intenciones didácticas” de este manual, la protagonista de *El arte...* no es una soltera decente y recatada. De hecho, su único afán es enseñar las pantorrillas como medio para seducir a los hombres, deseo que se podrá apreciar, claramente, en las dos primeras etapas de su vida (niña de corto; mujer de corto) y que el narrador elegirá no mostrar en la tercera (mujer de largo).²⁴³ Y es que nos encontramos con una Enriqueta que a la temprana edad de doce años se vanagloria de su belleza, pues “empieza a pensar demasiado en sus pantorrillas” y “en cuanto se ve sola se extasía contemplándolas y abanicándolas” (Alas 2010b, 99). Sin embargo, este narcisismo no es de extrañar si tenemos en cuenta que su educación ha corrido a cargo de la criada, quien, sin duda, ha representado una mala influencia para la niña:

Es inocente... hasta cierto punto, pero una criada de confianza, que cuida de la niña, se encargará de concluir con esa inocencia. Las dos duermen en un mismo cuarto, y como Enriqueta le ve todos los días y todas las noches las pantorrillas a la criada, y como la emulación es hija del amor propio, y el amor propio es *propio* de todos los mortales, Enriqueta entra en comparaciones entre sus pantorrillas y las de la otra (Alas 2010b, 99).

Enriqueta, pues, “no crece y se forma en el seno de la familia bajo la autoridad del padre” ni “bajo la imagen de la sumisión” materna, al igual que tampoco conoce “las tiernas caricias de la madre” vigilante (Bermejo 26). La poca implicación de la madre en la educación de su hija hace pensar, más bien, en una mujer caracterizada por la “veleidad”, esto es, por “la falta de estabilidad, de seriedad y de permanencia” en lo que se refiere a su deber de madre (Aldaraca 81). Y ello no apunta, precisamente, a una madre ejemplar, pues son los rasgos que en el siglo XIX definen —por excelencia— a la mujer dominada por la “funesta pasión del lujo”, el principal defecto atribuido al sexo femenino; sobre todo por lo que conlleva: “Dejar el hogar y buscar la satisfacción

²⁴³ Efectivamente, no se muestra la última fase de la vida de la protagonista, “sin que por eso deje de ser tan interesante o más que lo que antecede” (Alas 2010b, 102). Esta división de la vida de la mujer en sucesivas fases responde, tal como la anónima señora señala, a la pertenencia de su manual al “género didáctico”. Para facilitar, por tanto, la asimilación de sus contenidos, se presenta estructurado “en tres partes: 1º Del modo de enseñar [las pantorrillas] las niñas de corto, 2º las mujeres de corto, 3º las mujeres de largo” (Alas 2010b, 99).

personal en el mundo de la moda y de la sociedad” (Aldaraca 77).²⁴⁴ Algo que Enriqueta podría haber visto en su madre, dada, como hemos dicho, su veleidad. La vanidad puede atisbarse en Enriqueta desde pequeña, concretamente en la anécdota que protagoniza con unas medias:

Un día se le ocurre una diabólica idea: al darle su mamá la muda de medias, en lugar de quitarse las puestas se pone las buenas encima. Primer disgusto, la mamá echa de menos un par de medias de la niña, y culpa a la lavandera y a la criada y a su marido y a ella misma, a todos menos a la niña, que se guarda muy bien de decir una palabra (Alas 2010b, 99).

A pesar de ser un episodio sin importancia para el desarrollo de la acción, el hecho de engañar a su madre con el par de medias no presagia nada bueno. Las medias simbolizan aquí la vanidad y la necesidad de la joven por ser vista, por marcar su propia identidad. Esta necesidad, este deseo de “llamar la atención y provocar alabanzas” a través de sus pantorrillas, la conduce a “realzar y acentuar su presencia física en el mundo” (Aldaraca 70) por medio de esta prenda femenina.

Por otra parte, la reacción de la madre tras la desaparición de las medias hace pensar, de nuevo, en que no es un buen modelo de comportamiento para Enriqueta. El hecho de incluir a su marido entre los posibles culpables de la desaparición de esta prenda, poco se ajusta al discreto comportamiento femenino “apropiado” en el hogar, caracterizado como “silencioso o dulcemente acatador de la autoridad masculina” (Aldaraca 52), más bien es propio de una mujer que marca su propia identidad dentro del matrimonio.

De lo que no cabe duda es que la educación de la joven no se lleva a cabo de acuerdo a los cánones educativos del siglo XIX. En este sentido, su descuidada educación será, según los manuales de la época, la semilla que hará que no se amolde al ideal de mujer imperante en su sociedad. De hecho, una buena “educación moral y religiosa” habría evitado que Enriqueta se convirtiera en una mujer vanidosa y seductora, quien incluso no contemplará —como se analizará más adelante— la posibilidad de ser “buena esposa y buena madre” (Sinués de Marco 92):

²⁴⁴ Ya en el siglo XVIII había comenzado la preocupación por cómo las mujeres miraban “la economía con aborrecimiento”, mostrando “una clara reacción contra la imagen de la esposa-buena administradora”. Es más, las mujeres “no solamente empezaban a apetecer el bienestar de una vida confortable y exhibían abiertamente y sin sentir vergüenza su tendencia al lujo, sino que se consideraban prestigiadas por semejante exhibición” (Martín Gaité 29).

La buena educación, esto es, la educación verdaderamente cristiana, dulcifica las horas de la mujer, no en una edad determinada, sino en todas las edades de la vida: Cuando niña, mata en germen la vanidad: cuando joven, hace resaltar como virtudes la modestia y el pudor: cuando amante, enseña la honestidad y pureza del cariño: cuando esposa: enseña la fidelidad inalterable y la obediencia discreta: en las alegrías, enseña la moderación, y en los infortunios la conformidad (Catalina 62).

Considerando la reflexión que, sobre la educación femenina, realiza Severo Catalina en este fragmento, es evidente que la falta de atención mostrada por la madre de Enriqueta juega un importante papel en el hecho de que su hija, con apenas doce años, no presente la inocencia y dulzura esperadas en esta etapa de la vida, sino la vanidad y la malicia suficientes como para seducir a su primo Arturo, primer hombre con quien se dispone a ensayar sus fuerzas. Despliega, para ello, un verdadero *arte* de seducción y se erige en una gran maestra en él, siendo sus máximas el disimulo y el fingimiento.²⁴⁵

En su plan de seducción se puede apreciar, en toda su dimensión, a una joven que desafía las normas de conducta femenina, al apostar fuertemente por su mayor atractivo: su corporeidad. Enriqueta, enseñando sus pantorrillas y pies como medio para seducir al hombre, no se amolda a la mujer idealizada, que “alcanza fortaleza espiritual a la par que pierde concreción física, convirtiéndose finalmente en una fuerza espiritual omnipresente pero efímera, intocable como Dulcinea y, como ella, caracterizada tanto por su ausencia corpórea como por su capacidad de ser fuente de inspiración” (Aldaraca 46):

Al bajar la escalera, le haré que baje delante y entonces me las verá naturalmente sin que yo ponga nada de mi parte, antes al contrario, fingiré querer privarle del espectáculo, por aquello de que la privación es causa del apetito.²⁴⁶ Luego nos pondremos a jugar al “pez o pie”, le mandaré ir detrás para que observe si piso raya, mientras que yo para jugar mejor bajo el vestidito por delante por lo cual se levantará por detrás y... segunda exposición. [...] En seguida iremos al estanque, y mientras yo

²⁴⁵ Irónicamente, en el texto se señala cómo Enriqueta, “en una prueba de amor al prójimo”, decide no contemplar ella sola sus pantorrillas, pues se trata de “un agradable espectáculo” y sería “una injusticia privar de él a [sus] semejantes” (Alas 2010b, 100).

²⁴⁶ Hecho que acabamos de ver en el ya referido *De los escarmientos nacen los avisados* (*Cuentos y chascarrillos andaluces*, Juan Valera, 1908), donde precisamente la lujuria es la que hace que el seductor Calixto decida casarse con Eufemia, quien, otorgando cautos incentivos, logró que D^o Calixto estuviese cada día más deseoso y emberrechinado, [que] acabó por hablar de cura y por proponer el casamiento” (Valera 177-179).

me inclino para ver los peces, Arturo podrá admirar las interioridades de una... ¡trucha! ja, ja, ja, porque yo soy muy trucha (Alas 2010b, 100).

Las piernas y los pies de Enriqueta son, en este sentido, elementos fetiche, ya que “se [muestran] como pura materialidad” en tanto que se “[acercan] al dibujo del cuerpo femenino”. Es más, adelantan el secretismo del sexo, que “se sitúa precisamente entre las piernas cubiertas de medias”, encontrando “su prolongación natural —y también su inicio— en los pies” (Núñez 7-8). Lo que la aleja del ideal de mujer de la época, cuya “pureza y falta de corporeidad” era una de las “razones” por las que se la comparaba con un “ángel”. De ahí, que en estos textos aparezca descrita, a menudo, por medio de “esencias inmateriales —típicamente, un rayo de luz, el perfume de una flor o un arco iris—” (Jagoe 31).

Asimismo, en la anterior escena es evidente que, al mirar los peces del estanque, la joven inevitablemente contempla su reflejo en el agua. En este gesto —aunque no sea tan premeditado y obvio como el contemplarse las pantorrillas— se puede apreciar otro indicio de su vanidad y de su falta de modestia. La seducción desplegada con su primo confirma, además, a una Enriqueta que es coqueta “por estudio” y no “por instinto”. Se encuadra, pues, en el segundo de los tipos que establece Navarrete en *Los españoles pintados por sí mismos*, quien, entre las coquetas, distingue a

las Coquetas por instinto, las que lo son por estudio, y las que no lo son (vulgo feas). La cuestión se reduce, pues, á tres extremos: naturalidad, arte e impotencia. En el vasto círculo que abraza y comprende, hay mujeres que aspiran santamente al matrimonio, y que para alcanzar ese fin ponen en planta todos los medios: algunas (pocas, muy pocas,) que renuncian á la coquetería el mismo día que al celibato; otras por último, para quienes el *estado perfecto*, como le llaman los teólogos, no es sino un resorte más con que ejercer, y en más vasta escala, sus artes (Navarrete 70-71).²⁴⁷

De acuerdo con la clasificación que realiza Navarrete —y como ya hemos señalado—, la coquetería es un arte para Enriqueta. De hecho, la joven es capaz, gracias a ese “arte” del que nace su inclinación, de adaptar su coquetería a la compostura que debe guardar en cada edad. Así, cuando abandona la niñez, consciente de que está “hecha toda una mujer” y de que cuando va a paseo ya es evidente que “ha perdido [su] inocencia”, se decide a “fingir más” a la hora de enseñar sus “soberanas pantorrillas”

²⁴⁷ Nótese cómo Ramón de Navarrete recoge, en su agrupación, dos tipos de coquetas que diferenciamos al inicio de este capítulo: las que seducen a un solo hombre con el único fin del matrimonio y las que, después de casadas, continúan flirteando.

(Alas 2010b, 100). Sabe que el fingimiento desplegado con su primo Arturo ya no basta y que, a partir de ahora, tiene que plegarse a las normas establecidas por el “decoro”, al que convierte, así, en una nueva artimaña al servicio de su arte.

El *Diccionario de Autoridades* define el término “decoro” como “circunspección” o “gravedad” (RAE 41, tomo III), actitudes que simula Enriqueta cuando enseña las pantorrillas en el paseo. Por eso “con el decoro debido”, es decir, con una fingida prudencia, pone “el vestido de cierta manera y cru[za] las piernas de cierta manera también”, consiguiendo lucirlas “mejor que nunca” (Alas 2010a, 101).²⁴⁸ El *decoro* es un término esencial en el contexto decimonónico, como muestra el hecho de su frecuente aparición en los manuales de urbanidad de la época. En el *Tratado completo de Urbanidad en verso para uso de las niñas* de José Codina, por ejemplo, se ataca no solo a las mujeres “descocadas” y “escotadas” en el modo de vestir, sino también a aquellas que, en sociedad, no “guarda[n] un modesto continente ni mucha circunspección” (Codina 18-29).²⁴⁹

Por otra parte, y retomando las reflexiones de Navarrete sobre la coquetería femenina, Enriqueta no parece incluirse entre esas mujeres que “aspiran santamente al matrimonio, y [...] para alcanzar ese fin ponen en planta todos los medios”, es decir, cabe la posibilidad de que la seducción desplegada por Enriqueta no sea un medio para aspirar al matrimonio. El hecho de que, a lo largo de la narración, enseñe sus pantorrillas a distintos hombres (primero a su primo Arturo y, después, a los transeúntes —sobre todo a los viejos— que se encuentra en el paseo), hace sospechar que su arte no es un medio para lograr marido; si fuera así, la joven focalizaría su atención en un solo hombre.

El hecho de que Enriqueta parezca no valorar la posibilidad del matrimonio se evidencia, efectivamente, en las distintas fases de su vida. Como mujer de corto, su único anhelo es bailar cancán y, por tanto, seguir enseñando las pantorrillas; seguir coqueteando y seduciendo. Una frivolidad muy alejada de la ocupación a la que, en esta

²⁴⁸ Recuérdese el tercer verso del romance de ciego al que hicimos mención al principio de este capítulo: “Lucir sin pensarlo ella, [...] / Imposible en la mujer” (Segura 55).

²⁴⁹ Enriqueta, al enseñar las pantorrillas con “el decoro debido”, lleva a cabo la que solía ser una práctica habitual de “las doncellas casaderas” de los siglos precedentes, quienes se dedicaban a “aparecer honestas y recatadas, más que a serlo”. En ellas era “totalmente consustancial aquella actitud recogida y pudorosa que adoptaban las pocas veces que eran vistas en público” (Martín Gaité 95).

etapa de su vida, se debería dedicar: encontrar marido.²⁵⁰ Bailar cancán es, ciertamente, un mal augurio, pues en el siglo XIX dicho pasatiempo aparece ligado a la mujer vanidosa y mundana que no quiere cumplir con sus deberes u obligaciones, esto es, con las “funciones naturales y prodigiosas a que está destinada” (Ávila y Toro 80): el matrimonio y la maternidad.²⁵¹

Incluso como “mujer de largo”, la joven continúa estudiando nuevas formas de coqueteo y, lo que es más importante, tampoco parece que en esta etapa de su vida el matrimonio esté entre sus preocupaciones. De hecho, no se limita a enseñar las pantorrillas a un solo hombre, sino que continúa perfeccionando “el sistema que sigue” (Navarrete 71) a través de distintos “casos prácticos”, que revelan “más ingenio y mayores estudios prácticos” y que el articulista decide no desvelar para “no molestar” (Alas 2010b, 101-102).

Aunque la historia se interrumpe cuando Enriqueta todavía es joven y le queda tiempo para prometerse, no deja de ser extraño que, entre sus pensamientos, no se halle la idea de casarse y formar su propia familia; lo cual hace sospechar que la joven se encuentra conforme con su soltería. De este modo, absorta por enseñar las pantorrillas y teniendo en cuenta —como ya hemos señalado— que en ella la coquetería es un artificio elevado a categoría de arte, Enriqueta rechazaría el papel de esposa sumisa. Y teniendo en cuenta sus antecedentes, no sería extraño, pues “mujer” y “artificio” ya aparecen ligados en el siglo XVIII en aquellos discursos en que se hace referencia a la fémica que amenaza el poder del hombre: “La naturaleza parece haber conferido a los hombres el derecho de gobernar. Las mujeres han recurrido al artificio para liberarse. Ambos sexos han abusado recíprocamente de sus ventajas, de la fuerza y de la belleza, esos dos medios de hacer desdichados” (Condorcet 48).

En este sentido, la coquetería de Enriqueta sería pura simulación y representación que no solo aspira a satisfacer su vanidad, sino que se convierte en una

²⁵⁰ Preocupación que, al parecer, Enriqueta no tiene, ya que en ningún momento piensa en llevar a cabo la “estrategia matrimonial” más frecuentemente utilizada en los “ambientes burgueses” de la época: el “matrimonio por presentación”. Para recurrir a tal estrategia, la joven hubiera requerido la ayuda de alguna de las llamadas “casamenteras”, “especialistas” que, generalmente, eran “viejas, señoritas, primas o amigas de familias de la buena sociedad”, “encargadas de arreglar los encuentros entre jóvenes que les parecían de condición adecuada” (Perrot 243).

²⁵¹ La mujer que baila cancán es aquella que solo piensa en los “bailes”, las “emociones del amor propio”, el “brillo de las luces”, las “luces de la belleza”, las “miradas”, los “homenajes” y, en definitiva, en “todo lo que en esas noches de diversión concita y subleva sus pasiones”. De tal modo que a la mañana siguiente, después de volver fatigada de los salones, no tiene tiempo para los “deberes de la familia”, pues su alma se halla absorta en “intereses fútiles”, en el “recuerdo de los triunfos y de los resultados de las diversiones profanas” (Briex Saint-Laurent 5- 6).

estrategia, en una vía de escape para hacerse visible, lograr una identidad y verse liberada, así, de su destino:

Estrategia del simulacro: no existen sustancias separadas e invariables —hombre y mujer—, que luchen y se opongan *ab aeternum*. La naturaleza es lo social. La única respuesta a un poder que no existe pero que actúa es la simulación, la representación, la teatralización del sexo, la máscara, la seducción, una proliferación de gestos, muecas y papeles que nos libere del destino de nuestros cuerpos, de la biología como condena (Rodríguez Magda 74).

Al no pensarse, pues, según el tradicional papel femenino de madre y esposa, el tipo de coqueta que Enriqueta representa es una amenaza no solo para sus potenciales víctimas, sino también para la sociedad, porque, en definitiva, pone en riesgo una de sus instituciones fundamentales: la familia, “microcosmos del estado” que establece con la sociedad “una relación porosa y mimética” (Jago 35).

Familia que tampoco parece que formará Carlota —protagonista de *El caramelo* (Clarín, 1868)—, quien se ajustaría, según la clasificación establecida al inicio de este capítulo, a nuestra segunda tipología de solteras coquetas: las que se adecuan plenamente al estereotipo literario, dado su afán de seguir jugando con los hombres tras ver cumplida su venganza el hombre que la abandonó y puso fin a sus planes de matrimonio.²⁵² En este relato, la marquesa del Remolino, en el transcurso de un baile que celebra en su casa, narra a Ernesto, joven enamorado de Carlota, la historia del caramelo, esto es, la historia de los amores de Carlota. El deseo por resarcirse de su humillación hará a esta coqueta, encarnación de la feminidad cruel y lujuriosa y de la belleza diabólica (vampírica), emplear su poder demoniaco contra sus víctimas: los hombres. En este sentido Carlota es, de las coquetas que se estudian, la que más se aproxima al mito de la *femme fatale*, al estar caracterizada como un ser superior, sobrenatural (una vampiresa) causante —como se verá más adelante— del deterioro físico de su enamorado Ernesto.²⁵³ Únicamente, Ernesto, una vez liberado del poder

²⁵² Cuento —calificado por Clarín en el subtítulo como “raro”— publicado por entregas en *Juan Ruiz*: partes I y II en el número 40, el 10 de diciembre de 1868; parte III (incompleta) en el núm. 41, el 13 de diciembre de 1868 y, por último, la continuación de la parte III y las partes IV y V en el núm. 42, el 17 de diciembre de 1868.

²⁵³ Entre las mujeres fatales que pueblan la narrativa realista, se encuentran: la Cleopatra de Gautier (*Une Nuit de Cléopâtre*, 1845), protagonista que mata, “como la mantis religiosa, [...] al macho que ama”, “el joven y bellísimo cazador de leones” Meïamoun, tras concederle una noche de pasión; la Salambó de Flaubert (*Salambó*, 1862), mujer “insensible” y “fatal” que es el “ídolo”, mientras el hombre es “quien sufre a causa de su pasión” y “cae a sus pies”; o la Hipólita Sanzio de D’Annunzio (*El triunfo de la muerte*, 1894), la “mujer fatal y cruel” que representa, ante Giorgio Aurispa —“un cerebral que encarna el

que Carlota ejerce sobre él, “renacerá” a una nueva vida. Tampoco la disputa que tiene lugar entre otros dos pretendientes de la joven (Restituto Panzalarga y Alfonso Rabilargo) tampoco finalizará en tragedia.

Al igual que ocurría con Enriqueta (*El arte...*), Carlota es “honrada y de buena familia” y, a pesar de ser presentada como una señorita “instruida y bien educada”, no lo es. Para muestra baste mencionar su asiduidad a las tertulias y bailes y sus frecuentes salidas nocturnas “a hacer compras en la opinión del papá y a hacer conquistas en opinión de los demás” (Alas 2010c, 152). La ingenuidad que demuestra el padre, gobernador militar de Granada, es lógica teniendo en cuenta que apenas veía a su hija, pues a él “le gustaba dar paseos matinales” y “la niña era muy poco madrugadora” (Alas 2010c, 154). Es notable, pues, la escasa vigilancia del padre hacia su hija y, por tanto, la falta de autoridad paterna en la casa.

A esto hay que añadir que, a diferencia de Enriqueta —que cuenta con la presencia de su madre a pesar de que esta no represente un buen modelo a seguir—, la madre de Carlota es una figura ausente en su vida. De hecho, no aparece en ningún momento del relato porque —como sucedía con Enriqueta— quien siempre acompaña a la joven es su doncella. Y tan grave resultaba el descuido de la madre de Enriqueta como ahora lo es la ausencia de la de Carlota, pues a resultas de ambas circunstancias ninguna de ellas reciben la “debida” educación moral; de ahí que las dos jóvenes sean caprichosas y coquetuelas.

Y así lo demuestra Carlota en su actuación con los hombres. El primero es su amante, un “militar de gallarda apostura” a quien, en principio, ve como un mero capricho, hecho que se evidencia a través del motivo del caramelo. Todo comienza cuando la joven se dirige a una confitería una tarde de agosto para comprar caramelos

fenómeno de la pérdida de voluntad”— “la obstinada voluntad del sexo que se fija en destino carnal”; y la Carmen de Prosper Mérimée (*Une femme est un diable, Carmen*, 1847), autor que localizó en España el tipo de la *femme fatale* a través de una mujer que, aunque no propicia la muerte de su amante (don José) —un soldado enloquecido por el irrefrenable amor que siente hacia ella— sí lo convierte en un ladrón y un asesino (Praz 359, 380, 475). También en el siglo XX, distintos autores de nuestro país abordan el mito de la mujer fatal, un ejemplo es Ramón Valle-Inclán con la criolla Niña Chole (*Sonata de Estío*, 1903), quien —pese a estar casada con el general Bermúdez— se convierte en la amante del marqués de Bradomín durante su viaje por México. El marqués la describe como “una belleza bronceada exótica con esa gracia extraña y ondulante de las razas nómadas, una figura hierática y serpentina” que “tenía la misma sonrisa que Lili” (Skowron 75). Otros literatos fascinados por este mito fueron Ramón Goy de Silva, que compone la viñeta teatral *Salomé* (1913), en la que “su protagonista se distingue tanto por su afán de sacrificios varoniles como por su erotismo avasallador”, y Emilio Carrère en su novela corta *El manto de oro de Salomé* (1914) y en su poema de 1915 “La muerte de Salomé” (Rodríguez Fonseca 416).

de menta.²⁵⁴ El confitero ha servido los últimos a un capitán, por lo que este, al oír la petición de Carlota, le ofrece el suyo (que ella se guardará en el bolsillo): “—Oh, capitán —repuso Carlota que ya le había reparado las estrellas—, no era más que un capricho. / —Pues bien, yo deseo satisfacer ese capricho —y esto diciendo alargó una mano y ofreció un caramelo” (Alas 2010c, 153).

En esta escena se evidencia a una Carlota no solo caprichosa, sino también ambiciosa, ya que lo que más le agrada del capitán es su rango militar, siendo los galones lo primero que llama su atención. El señuelo para seducirlo serán los caramelos que solicita al confitero, petición que —de sobra sabe— escucha el capitán, de ahí que se haga hincapié en el hecho de que Carlota lo haya visto: “Aquel día el confitero se descuidaba en encender el quinqué y la sala estaba *a oscuras hasta cierto punto*” (Alas 2010c, 152). Por otra parte, la palabra “capricho”, esencial en el primer diálogo de los futuros amantes, cobrará una gran relevancia en todo el cuento a través del motivo del caramelo, además de definir, en esencia, lo que para Carlota significa el hombre.²⁵⁵

No obstante, el capitán será una excepción entre los amoríos de la joven, ya que —como se verá posteriormente— va a ser el único con el que deseará casarse. Pero no parece que sea porque lo ame, sino por esa ambición que ya la hiciera, en el primer encuentro con él, reparar en sus “estrellas”. Ella —como buena coqueta— no ha sentido verdadero amor por los anteriores amantes ni lo siente ahora por el capitán, de ahí su dudosa afirmación: “No más estudiantes ni más gallos, estoy enamorada de veras, me parece” (Alas 2010c, 154). En la duda de nuestra protagonista se observa esa “inconstancia” y “ligereza” de sentimientos que, recordemos, son propias de la personalidad de la mujer coqueta, pues esta “no siente nada de lo que expresa”; todas “las variaciones de su carácter son producidas por la índole del carácter mismo”, pues

²⁵⁴ Una confitería, el mismo escenario en que la anónima joven de una *Noche de bureo* se presentaba por segunda vez ante el hombre al que quería seducir. La asociación literaria gula-lujuria ya la señala Andrés Zamora Juárez, quien afirma que la “escritura realista es gula y, por ende, lujuria”. También dicha asociación la hallamos omnipresente en el texto de *La Regenta*, pues “incurre con tal frecuencia en una combinatoria metafórica entre la gula y el otro pecado de la carne, la lujuria, que al final se hace bastante difícil separarlos, y queda la impresión de que ambos se confunden en un híbrido al que no sería exagerado tachar de canibalismo sexual”, en tanto que “la alimentación se confunde con la posesión sexual”. Como ejemplos señala dos escenas: la primera, cuando “Visita incita a Álvaro a la conquista de Ana” exclamando “¡Cométela!”, y, la segunda, cuando “Fermín está pensando en Ana, arranca una flor” y se la mete en la boca con un “apetito extraño”, con unas “ansias de morder” y de “gozar con el gusto” (Zamora Juárez 130-131).

²⁵⁵ Recordemos que la palabra “capricho” era ya muy común desde el siglo XVIII, siendo generalizada la idea de que las mujeres, a raíz de tener caprichos y quien se los saciara, se había gestado en ellas un deseo frívolo por los obsequios.

“acostumbrada á jugar con los sentimientos del corazón, á remedarlos sucesivamente, se hace escéptica y positiva, y en nada cree, y en todo busca un goce material, ó el logro de una esperanza cualquiera” (Navarrete 71).

Asimismo, el trato de la joven con los hombres queda definido en términos de *despejo* y *marcialidad*, de hecho

recibió al capitán en su tocador; estaba haciendo el tocado y no era cosa de dejarlo. El capitán como era natural se sorprendió y hasta se ruborizó al ver tanta confianza, pero luego volvió en sí. [...] Volvió en sí y se hizo también confianzudo en extremo. El tocado de Carlota y por lo tanto la visita se prolongó hasta la una, hora en que el capitán salió del gabinete de Carlota más enamorado que nunca porque había tenido ocasión de examinar al través de un peinador unas bellísimas formas (Alas 2010c, 154).

En esta escena la joven no muestra el más mínimo atisbo de pudor ni recato en su comportamiento. La delatan, ante el capitán, su “franqueza”, su “falta de encogimiento”, su promiscuidad a la hora de insinuar su cuerpo, así como el hecho de “no ruborizarse” (Martín Gaité 99). De ahí que el capitán se sorprenda de su soltura, de su viveza y que, de hecho, sea él quien enrojezca ante el descaro de Carlota. Es decir, es él quien, en principio, actúa como, según el pensamiento de la época, se consideraba que era propio de una mujer, aunque más tarde, retomando el control, vuelva en sí.

El motivo del seductor y la seducida, pues, se encuentra invertido: no se da la “condescendencia de una muchacha íntegra a las relaciones sexuales” obtenida “mediante promesas, amenazas, influjo del alcohol o excitación de la sensualidad” (Frenzel 328). Ella es la seductora y no la seducida: la que ofrece su casa y recibe al capitán en su tocador, y este, el que se comporta como un inocente jovenzuelo que se ruboriza. Escena que, sin duda, lo hace tomar conciencia de la transgresión que Carlota comete al querer llevar las riendas de la relación, de ahí que, tras mantener con ella un idilio de dos meses y solicitarle la joven que pidiera su mano a su padre, el capitán que, “se embelesaba con la lectura del libro del amor, al llegar al capítulo «matrimonio» lo arrojó lejos de sí” y “no volvió a ver[la]” (Alas 2010c, 154-155).

Y es que el hecho de que la joven reciba en su casa (y más aun en su alcoba) desde el primer día y durante los dos meses de relación, al militar y que además se entregue, en su presencia, a la *toilette* contribuye a acercarla a la mujer indecente, descocada y, en definitiva, a la mujer de mala vida.²⁵⁶ En Carlota, pues, no solo se

²⁵⁶ De hecho, en la ficción literaria encontramos a prostitutas componiéndose frente al tocador, un ejemplo es *Sónnica La cortesana* (Vicente Blaco Ibañez, 1901), novela histórica cuya trama, que se

evidenciaría a una joven que utiliza su alcoba para mantener relaciones sexuales, sino que, a raíz de la soltura con que invita al capitán a entrar en ella por primera vez, se atisba también la posibilidad de que pudiera haber llevado allí a anteriores amantes.²⁵⁷

Asimismo, en la anterior escena aparece el tocador y, en él, un utensilio esencial, el espejo, para la mujer vanidosa que, a través de su belleza, desea adornarse a fin de agradar, de seducir al hombre.²⁵⁸ Por otro lado, el tocador también será empleado por la mujer para perfeccionar el arte de la coquetería. De hecho, en *Los españoles pintados por sí mismos* se afirma que el tocador de la coqueta es “la parte más importante de su vida: así se la ve largas horas casando los colores y los adornos del modo que mejor le parece, estudiando la expresión que cuadra mejor á su semblante aquel día, y que no variará después de resuelta, ni un solo instante” (Navarrete 72-73). Del mismo modo que la coqueta utiliza el tocador (el espejo) para ensayar el modo de seducir a los hombres, también lo va a emplear para, directamente, seducirlos. Recordemos el poema erótico “El tocador” (1794) de Menéndez Valdés donde hallamos a Galatea en su *toilette*, sentada ante el espejo de su tocador peinando su rubia cabellera mientras la contempla su amante —poeta—.

El espejo también es usado por la coqueta casada para seducir, *in situ*, al hombre. Este será el caso de la señora Tilde —*La mirada*, Emilia Pardo Bazán, 1908—, cuya “única pasión era la compostura, el adorno”, esto es, la *toilette*. De hecho, el narrador (quien se hará pasar por un viajante francés de joyas para entrar en la alcoba de la bella madame), desde una fonda frente a su casa, la observará primero:

desarrolla durante los años 219 y 218 a. C., tiene como fondo histórico el asedio de Sagunto, confrontación militar que tuvo lugar entre los cartagineses, dirigidos por Aníbal Barca, y los saguntinos. El griego Acteón llega a la ciudad de Sagunto poco antes del asedio de la ciudad por parte de los cartagineses, y allí se enamora de Sónnica, una “mujer opulenta, a la que unos llamaban la rica y otros la cortesana”. Se trata de una fémina inteligente, sensual y culta, que empezó siendo una simple ramera, esto es, “una de esas cortesanas libres y pobres a las que la juventud ateniense llamaba «lobas»”, y ahora es una mujer que seduce y domina con sus prostitutas a los hombres de poder y dinero. Ella misma es una maestra en el arte de la seducción como demostrará en presencia de Acteón, con quien mantendrá relaciones sexuales. Antes de recibirlo en su quinta, la vemos en su *toilette* donde la asisten sus esclavas: “una sosteniendo un gran espejo de bronce cincelado, en el que pudo contemplarse Sónnica hasta más abajo del talle” (Blasco Ibáñez 688-731).

²⁵⁷ En este sentido, la alcoba de la joven se acerca al *boudoir* del siglo XVIII, estancia cuyo uso se generalizó en la Francia dieciochesca. Se trataba de la “habitación principal de las pequeñas casas o *petites maisons* donde los aristócratas vivían sus amores clandestinos” (Rodríguez Collado 3).

²⁵⁸ Precisamente, la criada de Luisa (*El primo Basilio*, José María Eça de Queirós, 1878) observa a su adúltera ama antes de reunirse con su amante “componerse, perfumarse con agua de colonia y mirarse al espejo canturreando” (Eça de Queirós 209).

instalada ante una mesa cargada de frascos y perfumadores, contemplándose en el espejo, peinaba su regia mata de pelo color caoba, [...] sonreía satisfecha, alisando reiteradamente, con la mano larga y primorosa, el capilar edificio. Después se pasaba por la tez, suavemente, la borla de los polvos; se pulía las cejas; [...] se probaba sombreros, lazos, cinturones, piquetes de flores, encajes, que arrugaba alrededor del cuello; en suma: se consagraba largas horas a la autolatría de su beldad. [...] Pasé al tocador, deslumbrado ya, mareado, febril... Envolvía a Tilde una bata que yo conocía de seda flexible, gris, plegada, con tanto encaje amarillento que apenas se veía la tela.²⁵⁹ ¡De cerca era más divina aun la beldad! En su lotería se pagaban aproximaciones... No sé qué ambiente luminoso y embriagador la rodeaba; no sé qué efluvios sutiles, delicadísimos, se desprendían de su cuerpo joven, perfumado, libre y suelto como el de las estatuas helénicas dentro del amplio plegazón de ropaje... [...] Levantó lentamente la cabeza y por primera vez me miró. Su olfato fino, su sagacidad de Eva habituada a la adoración, percibió en mi balbuceo “algo” más allá de las cláusulas que pronunciaba. [...] Con los ojos respondí a los suyos, que interrogaba sin querer; los puñales, buidos, crueles, de nuestro espíritu se cruzaron en forma de ojeada larga y significativa... “No ha delinquido ni con la mirada...”, “la que entrega la mirada, lo entrega todo”. Recordé esta frase. [...] Me costó algo cara Tilde. A joya por entrevista... No obstante, jamás lloraré aquellos miles de francos (Pardo Bazán 2002c, 94-100).

Se entiende, así pues, que la mujer que se miraba en el espejo, sabiéndose contemplada fuese considerada en la época una fémina liviana, quien estaba sexualmente disponible. Por eso la mujer casada que se miraba al espejo, en presencia de un hombre, era vista como un peligro para la fidelidad matrimonial. De ahí, que el hecho de recibirlo en su tocador, al igual que ocurría con el comportamiento no recatado de Carlota, podría hacer sospechar al capitán que sería un error aceptar su proposición de matrimonio. Y no solo porque en la época el comportamiento de nuestra protagonista fuese considerado peligroso para la fidelidad matrimonial, sino también porque se concibe a la fémina que se deleita en la contemplación de su belleza como una amenaza para “los ideales masculinos de modestia femenina” y para las “expectativas excesivamente optimistas de los hombres de finales de siglo”, que a menudo se vieron “desengañadas por la poca colaboración de sus esposas y amantes en la tarea de «romper sus espejos»”. El espejo, ya sea artificial (como ocurre con el del tocador de Carlota) o ya sea natural (como ocurría con el estanque de Enriqueta, en *El arte...*), se convierte en un motivo de “la autosuficiencia femenina, en tanto que constituye un símbolo de la vanidad” de quien “no renuncia a su personalidad para convertirse en mero reflejo del varón” (Dijkstra 134-135).²⁶⁰

²⁵⁹ No es casualidad que, aquí, doña Tilde vista el color amarillo para seducir a su adorador, pues —como hemos dicho— esta tonalidad era símbolo en la mujer de su disponibilidad sexual.

²⁶⁰ Meri Torras afirma que el “ensimismamiento” de las mujeres ante el espejo “se juzga pecaminoso e ignominioso” en la época “porque las aleja de la influencia masculina” (Torras 11). Ejemplo de ello es

Esta hipotética falta de colaboración y negativa a reconocer su “deber natural” de someterse a la voluntad masculina habría pesado en el capitán para no casarse con ella. No obstante, Carlota —pese a la deshonra sufrida por el abandono del militar— no sucumbe optando, por ejemplo, por la vía del suicidio,²⁶¹ sino que despechada, “patale[a] y jur[a] vengarse”. Su venganza, sin embargo, no consistirá en provocar la muerte del militar,²⁶² sino en buscar “un hombre para vengar en él los desaires que de [aquél] había recibido”; por eso, “desde aquel día Carlota asistió con más frecuencia a los bailes, tertulias y espectáculos” (Alas 2010c, 155). Algo natural y lógico para llevar a cabo su plan, pues ya desde el siglo XVIII “jugar con los hombres, aprender coquetería, era un juego de salón cuyas reglas presentaban el mismo interés y dificultades que pudiera ofrecer el aprendizaje de cualquier contradanza o juego de naipes o de prendas” (Martín Gaité 241).

La coquetería se erigirá, pues, en instrumento esencial, ya que le otorgará el poder necesario para desestabilizar uno de los supuestos atributos fundamentales del “sexo fuerte”: la autoridad. El caramelo, que le dio el capitán y que había guardado, se convierte en el dulce señuelo para ello, y sus víctimas serán Restituto Panzalarga (“el gordo”) —un banquero ya maduro con un gran apéndice abdominal— y Alfonso Rabilargo (“el flaco”) —un joven poeta delgado, pálido, ojeroso y poeta—:

Nana (*Nana*, Zola, 1880), quien, desnuda delante del espejo de la puerta de su armario, contempla ensimismada su reflejo con “una pasión por su propio cuerpo y una admiración extasiada por su piel de satén y las flexibles líneas de su figura” que la hacían “estar seria, atenta y absorbida en su amor por sí misma” (Zola *apud* Dijkstra, 135). Y tal es su pasión que, extasiada en la contemplación de sí misma, apenas le presta atención al conde Muffat, su aristocrático admirador que, en ese momento entra en su alcoba. De este modo, Nana demostraba “cuán poco importante era amar a un hombre para una mujer que había acabado fascinada con su propia imagen en el espejo, símbolo de u independencia del sexo masculino” (Dijkstra 136). Asimismo, el motivo de la mujer ante el espejo empezó a gestarse en la pintura de finales del siglo XIX a través de obras como *El espejo de Venus* de Buone-Jones (1898), siendo autocontemplación femenina más recurrente en los artistas de principios del siglo XX, quienes, además del espejo (*Vanidad* de Carl Strathmann, 1910), ofrecían la variante de la fémica que mira su reflejo en el agua: *El espejo de agua* de Luis Bonnin (1901), *El agua misteriosa* de Ernest Bieler (1912).

²⁶¹ El suicidio era, en “el Realismo de mediados de siglo, y progresivamente en el Naturalismo”, la reacción “más frecuente” de la joven seducida y abandonada. Algunos ejemplos de suicidios literarios nacidos de tal causa los podemos encontrar en la Vefele de B. Auerbach (*Des Schlossbauers Vefele*, 1843), la Charlotte de P. Bourget (*Le Disciple*, 1889), la Klärchen de H. Sudermann (*Sodoms Ende*, 1890) o la Cristina de A. Schnitzler (*Liebelei*, 1895) (Frenzel 334). En España, y a raíz del abandono del hijo de la familia en que sirve, se suicida Esclavitud (*Morriña*, Emilia Pardo Bazán, 1889).

²⁶² Tal y como sucede, a menudo, con la inocente seducida que no descansa hasta acabar con la vida del fugitivo amante que ha faltado a su palabra de matrimonio. Tanto en los siglos de Oro como en el XIX existen ejemplos de ello: *Bellaco sois*, Gómez (1643), de Tirso de Molina; *Tess of the D'Urbervilles* (1891), de Thomas Hardy, obra en la que Tess “acaba por matar al seductor que no sólo la abandonó antaño, sino que más tarde impide también su enlace con un hombre digno” (Frenzel 334).

Ambos rivales escribieron a la niña declarando su amor y ella contestó a los dos en los mismos términos diciéndoles que en el baile que iba a dar la condesa de ***, mientras se bailaba la primera polca se acercasen a ella que estaría sentada y que si les ofrecía un caramelo que tendría en la mano era que les daba el sí (Alas 2010c, 155).

No es casualidad que un (maduro) gordo y un (joven) flaco sean sus víctimas, pues, con ellos, Carlota muestra que su dominio sobre el hombre es tal, que puede doblegar al que se proponga. Así seduce tanto a Panzalarga, un hombre experimentado del que cabe pensar que ha estado casado, pues en el XIX era generalizada la idea de que durante el matrimonio se producía la “transferencia vital” (Dijkstra 30) —la esposa transfería su bienestar al marido haciéndose éste más robusto mientras que ella se debilitaba— como a Rabilargo, un hombre que, de acuerdo con esta teoría, podría no haber conocido el matrimonio dada su delgadez.

Asimismo, no es coincidencia que la joven se cite con los dos pretendientes mientras suena una polca, pues ésta es “para los jóvenes una verdadera excitación a las concupiscencias, y para los adultos un preludio o una reminiscencia de las culpables voluptuosidades”. En el XIX, la polca es considerada una de las “danzas afrodisiacas” y las “mujeres” e “hijas” que la bailan, “cómplices” de “estos males, por la sencilla razón” de que les revelan a los hombres “impurezas que con ellas se ejercen” (Brieux Saint-Laurent 8-11).²⁶³

El plan que Carlota sigue para humillar a sus dos pretendientes se iniciará con un caramelo que es, además —y como ya se señaló—, el mismo que le dio el capitán en su primer encuentro; dulce será la causa de la humillación, sumisión y degradación de ambos. Carlota les entrega a cada uno la mitad con el pretexto de que solo le queda uno.

²⁶³ Según Vitu y Farnièse y su folleto apologético de la polca, *Fisiología de la Polka* (1844), el origen de esta danza lo hallamos en el cancan francés, que luego fue a “aclimatarse a las estepas de Hungría de donde ha vuelto a nosotros con espuelas de oro y guantes amarillos, para concitar los ecos de la prensa diaria, y formar las delicias de la moda, que no duda de la transformación del *cancan*, de ese impuro *cancan*, que causaba náuseas y que se ha civilizado recorriendo el mundo” (Vitu y Farnièse *apud* Brieux Saint Laurent, 14). No obstante, el vizconde de Brieux Saint-Laurent —a diferencia del autor de este folleto— crítica vehementemente esta danza, ya que estimula los bajos instintos e incita a la lujuria. Incluso “En los jardines del Retiro” de Adolfo Montaberry (*Madrid por dentro y por fuera*, 1873), el narrador llega a criticar a “muchas pudibundas señoras [que] se levantan airadas y dignas apenas la orquesta empieza a tocar los primeros compases de un *can-can*, y se retiran mereciendo la consideración y el aplauso de todos los espectadores imbuidos en las máximas de la santa moral. Yo, que tampoco tengo mucha afición a ese baile desgrefinado, imité una noche la conducta de un grupo de señoras, junto al cual estaba, y siguiendo su virtuoso movimiento, me levanté también. Anduve maquinalmente tras ellas, sin saber dónde iba, hasta que se pararon. Entonces, lector, figúrate mi asombro: me hallé en lo alto de una eminencia pequeña cubierta de árboles, desde la cual se dominaba perfectamente el teatro, no perdiéndome un detalle, ni una pierna del *can-can*. Este espectáculo me conmovió” (Montaberry 263-264).

Los dos acceden creyendo que con su mitad basta para conseguir sus favores pero, cuando llegan a requerirlos, la joven les demanda ambas mitades.

A partir de este momento, Panzalarga y Rabilargo entran a formar parte de su juego y, al luchar por reunir las dos mitades del caramelo, se convierten en puro “espectáculo y diversión, en objeto del capricho de la mujer, en su juguete” (Martín Gaité 241). En ninguno de ellos quedan, pues, rastros de autoridad masculina, de hecho, se dejan dominar, avasallar, manipular y manejar por los deseos de la joven y se convierten en títeres: “—Señorita— dijo el gordo sentándose a su derecha—, he acudido a la cita y espero... /—Silencio —interrumpió Carlota—, que hay gente delante. / —¡Qué inoportuno! —dijo el gordo por el flaco. / Éste se sentó al otro lado de Carlota sin decir una palabra pero dando un suspiro que valía por diez” (Alas 2010c, 155).²⁶⁴

Cuando Carlota manda callar a Panzalarga, lo que le está ordenando, en realidad, es que sea recatado. En el siglo XIX el silencio es entendido como una virtud propia de la mujer recatada, pues, en definitiva, es una “manifestación del pudor femenino”, el “resultado lógico del hecho de que la mujer no tiene nada que decir que sea digno de ser escuchado por el hombre”. Ella, pues, vuelve del revés este cliché que “surge de la arraigada creencia [...] en la superioridad del hombre” (Aldaraca 51-52). Al acatar dicha orden, Restituto acepta el cambio de papeles, pues —desposeído ya de cualquier atisbo de autoridad— no hace sino colocarse en una posición de inferioridad con respecto a Carlota.

Esta falta de poder también se evidencia en Alfonso Rabilargo, quien llega incluso a mostrar su inconsistencia y pusilanimidad a través del balbuceo: “—Señorita— dijo él balbuceando—, toda... mi... vida... estaré... re... re... re... conocidísisi... simo al inmenso... favor... que usted... me a... ca...ca...ba...ba de otorgar”. Al igual que Panzalarga, él acata los dictámenes de la joven, quien le hace sentir, además, la peor de las humillaciones: el rechazo. Tras robarle el medio caramelo a Panzalarga —disparándole en el abdomen— e ir con él a casa de Carlota para reclamar su recompensa, ella le dará una negativa por respuesta, pues “nunca amaría al

²⁶⁴ Esta docilidad y falta de autoridad también era propia del petimetre del XVIII, pero ni Panzalarga ni Rabilargo presentan el aire afeminado de éste. No obstante, sí que manifiestan la “facilidad de manejo” del petimetre, “un hombre que renegaba de su esencia [...] al dejarse avasallar y dominar por las mujeres, en lugar de ser él quien las dominase. Solo los títeres, los muñecos se podían manejar así” (Martín Gaité 240).

que había manchado sus manos con la sangre de otro hombre” (Alas 2010c, 156-159).²⁶⁵

Así, si por el capitán solo manifestaba pura ambición y despecho por su orgullo herido, con Panzalarga y Rabilargo se comporta como una mujer insensible, que muestra su “maquiavelismo” y alardea de su “crueldad” utilizándolos como medio para cumplir su venganza. Esta falta de sensibilidad la opone a la mujer ideal, pues una fémina que, en el XIX, “no ama”, “no se compadece” y “no siente”, “debe reputarse como el baldón y el oprobio de su sexo” (Catalina 62). Percepción que no es exclusiva de esta centuria; ya en el siglo XVIII Diderot había recogido la idea de que el amor es, por excelencia, un sentimiento natural de las mujeres, pues “de todas las pasiones, la que mejor [les] sienta es el amor. Al menos es cierto que llevan ese sentimiento, que es el carácter más tierno de la humanidad, a un grado de delicadeza y vivacidad que pocos hombres pueden alcanzar. Su alma parece hecha sólo para sentir, parecen haber sido formadas únicamente para la dulce tarea de amar” (Diderot *apud* Condorcet, 51).

Pero lo que —sin duda— opone a Carlota al ideal de mujer-ángel es su naturaleza demoniaca. Carlota encarna a la seductora diabólica, aunque —a diferencia de la joven anónima de *Una noche de bureo*— su naturaleza no se manifiesta a través de unos andares que marean, sino a través de una actitud tiránica y un poder que degrada al hombre a muñeco, haciendo que pierda su dignidad y honor por un caramelo. En definitiva, actúa como Eva, “la primera mujer de la tradición judeocristiana —mujer perdición—” que “representa la antítesis de María —mujer salvación—”, al encarnar “la maldad innata que arrastra al hombre, y a la humanidad, fuera del paraíso” (Flores 331-332); la manzana —elemento que provoca la caída de Adán— está simbolizada, en este cuento, por un caramelo.

A pesar de que lo diabólico no se evidencie físicamente en la joven, algunos elementos que la rodean ya aparecen vinculados, en el siglo XIX, a la mujer vampira: la oscuridad y la posibilidad de que la luna pudiera estar presente en su primer encuentro con el capitán apuntan a ello. De hecho, para Ernesto la luna es un mal presagio, a

²⁶⁵ Carlota es, por tanto, la coqueta que se comporta como la “mujer buitre”, aquella que utiliza todas sus artimañas femeninas para conquistar y luego despreciar a los hombres —a Panzalarga indirectamente, cuando no consigue la otra mitad del caramelo, a Rabilargo cuando lo rechaza abiertamente—. Ella “es quien controla la situación, se pone por arriba de [estos hombres], se convierte en [su] señora y dueña”. De este modo, se establece “un paralelismo entre la coqueta y el amor cortés, la cual es una relación de vasallaje” entre la “*mujer buitre*” y el “*hombre cordero*”. En ella, “ya no es el trovador quien canta sus penas y se sujeta voluntariamente al flagelo del amor imposible, sino que es la coqueta quien somete al inocente a su hechizo, lo hace presa de una pasión irrefrenable” (Arnaud 185-186).

juzgar por el comentario que hace al relato de la marquesa del primer encuentro entre Carlota y el capitán: “Carlota y el capitán estuvieron más de una hora hablando en la confitería y cuando ella se acordó de que tenía una casa donde volverse, era completamente de noche, y la noche estaba oscura... /—¿Y los faroles? / —Debía de haber luna y estaban sin encender. / —¡Cuánta fatalidad!” (Alas 2010c, 153)

Y es que, efectivamente, en la cosmovisión de la época, la luna ejercía su influencia sobre la mujer, haciendo de ella una bebedora de sangre. Es más “las supuestas cualidades nutritivas y tonificantes de la sangre [...] facilitaron que los hombres sospechasen que las mujeres tenían una necesidad orgánica de la misma, con su constitución generalmente anémica y su inevitable pérdida periódica”. La luna adquiriría un gran protagonismo en ello, pues era el principio femenino y la bebedora de sangre por antonomasia, de modo que la mujer, “en tanto hija de la luna”, “podía convertirse con facilidad en un vampiro de verdad” (Dijkstra 336-338).²⁶⁶

No obstante, Carlota no va a actuar como una mujer vampiro con el capitán, no pretende consumirlo, ya que ambiciona casarse con él. Su plan es atraerlo con su sensualidad despertando en él los más bajos instintos para, más tarde, conducirlo al matrimonio. Con el militar, pues, la joven no va a hacer visible su naturaleza vampírica, hecho que se evidencia al “despedirse” de él y ofrecerle “su casa sin encomendarse a Dios ni al diablo” (Alas 2010c, 153-154).

En cambio, sí va a mostrarse, simbólicamente, como una bebedora de sangre con Ernesto, a quien conoce en el baile de la marquesa del Remolino. A pesar de que la marquesa le acaba de contar la historia de los amores de Carlota, es tal el poder que ejerce la joven sobre él, que este se olvida del “cuento del caramelo” (Alas 2010c, 160). A ello —como no podía ser menos— ayuda la polca que suena de fondo. Pero es la palidez, el temblor y la debilidad de fuerzas que evidencia Ernesto lo que hace pensar que, quizás, Carlota ya ha comenzado a consumir la energía vital de su enamorado:

Hablaron primero de cosas indiferentes, poco a poco se animó la conversación y cada vez más, se tocaban, se oprimían... y, en fin, Ernesto era feliz. De pronto se puso pálido, tembló de pies a cabeza, cerró los ojos y se atrevió a decir con voz balbuciente, pero muy bajo: / —¿Me quiere usted, Carlota? / Entonces ella, separando su rostro del de Ernesto, exclamó con acento indefinible: /—¿Quiere usted un caramelo?

²⁶⁶ La bebedora de sangre es, tal como la caracteriza Arthur Symons en “El vampiro” (*Lesbia and other poems*, 1920), una “exagüe criatura de la noche / cuya ansia de sangre blanquea sus frías venas, / venas alimentadas con la luz de la luna sobre las tumbas de los hombres” (Symons *apud* Dijkstra, 336-337).

/ Ernesto abrió los ojos y vio un caramelo ensangrentado ¡y cayó como cuerpo muerto cae! (Alas 2010c, 159-160).

A partir de este encuentro, Ernesto vivirá los siguientes años bajo el dominio de la joven, sufriendo un visible desmejoramiento físico, tanto que su estado anémico es ya evidente cuando, transcurridos “cuatro años o más”, reaparece en la playa de Biarritz junto a Restituto Panzalarga y Alfonso Rabilargo. Ahora “difícilmente” lo podríamos reconocer, pues “está mucho más flaco y demacrado, hasta parece que creció, al menos los calzoncillos le están cortos” (Alas 2010c, 160);²⁶⁷ en el caso de Ernesto, su debilitamiento físico quizás haya sido provocado por esa posible pérdida simbólica de sangre.

Finalmente, los tres logran zafarse del poder de Carlota tras una inmersión en el mar. Se trata de la última escena correspondiente al epílogo, en la que se encuentran acompañados por el narrador de este cuento, Juan Ruiz, que “había oído de aquellos tres señores la historia [del caramelo]” (Alas 2010c, 160). Mientras pasean por la playa, de entre las olas aparece el capitán pidiendo socorro y los tres se echan al agua para salvarlo, pero se les adelanta Carlota —la diestra nadadora a quien, una vez cumplida su venganza y redimida su humillación, nada le impide participar en la salvación del militar—.

El agua simboliza aquí el renacimiento de los tres como hombres libres a salvo del alcance de Carlota y, por tanto, de su demoniaco poder, un poder que bien pudiera haberlos llevado a la muerte.²⁶⁸ El hecho de que esté presente el agua no es casual, ya que tradicionalmente se la vincula con la purificación, el bautismo del cuerpo y, aquí, —al igual que sucede en el sacramento— los tres pasan de la posible “muerte a la vida, de las tinieblas a la luz”. Del agua, el hombre “sale revestido de Jesucristo y liberado de la muerte” para vivir “una vida nueva” (Contreras 6).

²⁶⁷ Similar descripción se hacía del joven que acompañaba a la protagonista de *Seducción* (Armando Palacio Valdés). Recordemos que de él se afirmaba que era “flaco, [de] cara muy larga, pómulos salientes, [...]; ojos apagados; mortecinos, muy lacio y desmayado todo él” (Palacio Valdés 1033). Estado físico que quizás pudiera ser resultado del poder sobrenatural (satánico) que simbólicamente la joven pudiera estar ejerciendo sobre él.

²⁶⁸ La disputa entre Panzalarga y Rabilargo por el caramelo podía haber terminado en muerte. El mismo final le hubiera esperado a un Ernesto, ya de aspecto anémico, si hubiera permanecido bajo el poder de Carlota. En cambio, el capitán ya se había salvado de la influencia de la joven al abandonarla, y su aparición en el mar puede interpretarse que sucede para propiciar la salvación de los otros.

La salvación es, precisamente, lo que experimentan ellos tras la salida del agua. De ahí, que el amor que sentían Rabilargo, Panzalarga y Ernesto hacia la joven se desvanezca y, por tanto, el influjo que esta ejercía sobre ellos:

Aquel fue un momento de angustia para todos los que presenciábamos la escena. Entonces les tocó la vez a mis amigos y cinco minutos después descansaban sobre la arena ¡Ernesto, Alfonso, don Restituto, Carlota y el capitán! ¡La providencia había juntado en el peligro para salvarse unos a otros a aquellos que mutuamente tanto mal se habían causado! Desde entonces fueron los cinco unos buenos amigos, pues en cuanto al amor ya desapareció del pecho de todos ellos (Alas 2010c, 160-161).

Si antes Carlota quería casarse con el capitán, ahora parece que la posibilidad del matrimonio no entra en sus planes más inmediatos, pues, tras la salvación del militar, también ella se disputa con los demás —aunque “amistosamente”— el caramelo que había sido causa de tantas humillaciones. No obstante, aunque finalmente, para que “no hubiese disputas”, se lo come no se sabe quién de ellos (Alas 2010c, 161), el hecho de querer hacerse con él puede ser indicio, quizás, de que la joven desea seguir coqueteando con los hombres por el mero afán de jugar, y no con el fin de contraer matrimonio: el medio para ello sería, de nuevo, el caramelo.

Asimismo, su posible reticencia al matrimonio se evidencia, simbólicamente, en su naturaleza vampírica, de ahí que no la mostrara ante el capitán. Con Ernesto, en cambio, sí parece actuar como una bebedora de sangre y no es coincidencia que no desee casarse con él, pues en esta supuesta conversión vampírica puede observarse una reivindicación de su naturaleza y de su independencia. Con ella, la joven muestra —al igual que Enriqueta cuando enseña las pantorrillas— la resistencia a vivir a la sombra del hombre, como esposa y madre, pues “después de todo, ¿acaso su propia naturaleza no convertía a la mujer en vampiro, en bebedora de sangre? Si no se dejaba domesticar convirtiéndose en una sumisa esposa —y, a continuación y tan rápido como fuera posible, en madre—, pronto caería la máscara de la civilización” (Dijkstra 337). El matrimonio y la maternidad finalmente no serán —por una causa u otra— una realidad en la vida de Carlota: primero, por el abandono sufrido y, después, por su sed de venganza.

Por último, el hecho de que finalmente se afirme que el amor no tiene ya cabida en la vida de Carlota, la hace ser una mujer libre y no una “víctima de amor”, caracterización que hemos visto durante el tiempo en el que se hallaba enamorada del

capitán. Solo cuando se ha empezado a dar en ella la idea de venganza y, con ella, el deseo de no seguir siendo una “víctima de amor” (sentimiento, recordemos, que no tiene cabida en nuestro arquetipo literario), se ha podido advertir en ella a una potencial amenaza para el hombre, de hecho así lo ha demostrado con Rabilargo, Panzalarga y Ernesto.

Amenaza que será un hecho en el cuento fantástico *El amor asesinado* (*Cuentos de amor*, 1898), de Emilia Pardo Bazán, donde Eva —encarnación de la mujer seductora por antonomasia— pese a estar ya enamorada de Amor —el otro personaje del cuento—, rechazará la idea de ser una mujer enamorada, esto es, una “víctima de amor”, utilizando por ello la coquetería y conseguir ser, así, una mujer libre. Mientras que ella es contraria a la idea de entregarse a este sentimiento que la desasosiega, rehuendo constantemente a Amor, este se muestra manifiestamente enamorado de ella y la persigue de forma insistente. De ahí que Eva piense en “la manera de librarse de él definitivamente. [...] No había más remedio; tenía que asesinarle si quería vivir digna, respetada, libre”. Para llevar a cabo su plan, Eva, que

poseía instinto sagaz y certero, sabía que era capaz de engatusar con maulas y zalamerías al mismo diablo, que no al Amor, de suyo inflamable y fácil de seducir. [...] Preparó sus redes y anzuelos, y poniendo en ellos cebo de flores y de miel dulcísima, atrajo al Amor haciéndole graciosos guiños y dirigiéndole sonrisas de embriagadora ternura y palabras entre graves y mimosas en voz velada por la emoción, de notas más melodiosas que las del agua cuando se destrenza sobre guijas o cae suspirando en morisca fuente (Pardo Bazán, 2004b, 9-11).

Nótese, aquí, como Eva, con esa táctica de dirigirle “palabras entre graves y mimosas” a Amor, está poniendo en práctica ese *modus operandi* de no ofrecer una “satisfacción total”, de “decir sí y no” tan propio de la mujer coqueta. Táctica con la que consigue engatusar y atraer a Amor y hacerlo sucumbir.

Final que también hallaremos en *Un viejo verde* (Clarín, 1893),²⁶⁹ cuya protagonista, al igual que la joven anónima de *Una noche de bureo* y que Carlota, será caracterizada como seductora diabólica. Nos estamos refiriendo a Elisa Rojas, a la cual,

²⁶⁹ Cuento publicado el 7 de enero de 1893, en el *Almanaque de Madrid Cómico*, e incluido en el libro *El Señor y los demás son cuentos* (1893). El *viejo* de este cuento es un cuarentón que, en realidad, no se mueve —como veremos— bajo el topos del *viejo verde*, sino bajo el del *viejo enamorado*, ya que únicamente manifestará un amor platónico por Elisa, obviando el erotismo y el deseo de contacto sexual. Clarín invierte, así, “el prejuicio que recae sobre el seductor maduro”, de modo que “no es el corruptor que el título insinúa, sino la víctima de la represión de su deseo: [...] no son los factores sociales los que inhiben la expresión de sus sentimientos, sino su autocensura” (Altisent 184).

pese a casarse tras la humillación social que infringirá a *aquel señor* —al que ella llama *viejo verde*—, se la considera dentro del arquetipo de la soltera coqueta porque la trama se desarrolla durante su soltería, que es cuando sucede la burla de aquel.²⁷⁰ En Elisa se evidencia un mayor poder mágico-demoniaco que en Carlota (*El caramelo*), pues lo diabólico no solo se presenta en su caracterización psicológica —mujer que domina y humilla al hombre haciéndolo perder dignidad y honor—, sino que —al igual que en la joven anónima de *Una noche de bureo*— también se deja sentir en su físico.

A este respecto, a pesar de que la joven sea descrita, en principio, como un ser angelical, como una “especie de Minerva con ojos de esmeralda, frente purísima, solemne, inmaculada, con la cabeza de armoniosas curvas”, “rizos anchos y fijos” —en “dulce armonía con la majestad hierática del busto, de contornos y movimientos canónicos”—, sus ojos mostrarán un gran poder diabólico y sus efectos serán visibles (Alas 2010e, 651-652). La coquetería de Elisa, como la de Carlota (*El caramelo*) y Enriqueta (*El arte...*), es el “deseo de inspirar amor sin sentirlo” y su base es la “insensibilidad” y la “vanidad” (Rodríguez Galván 211):

Elisa Rojas, la de los cien adoradores, estaba enamorada del modo de amar de algunos hombres. Era coqueta como quien es coleccionista. Amaba a los escogidos entre sus amadores con la pasión de un bibliómano por los ejemplares raros y preciosos. Amaba, sobre todo, sin que nadie lo sospechara, la constancia ajena: para ella un adorador antiguo era un *incunable* (Alas 2010e, 652).

Sus orígenes tampoco son nada halagüeños y ya avisan de que obrará mal. Al igual que Enriqueta, desde temprana edad se la retrata como una niña no del todo inocente, sino con la malicia suficiente para saber cuándo agrada al otro sexo. Tanto es así que, “antes de vestirse de largo”, ya se había percatado de que el *viejo* la “admiraba

²⁷⁰ En este sentido y tal y como afirma Gloria Baamonde, Clarín se revela como un “hábil manipulador del tiempo narrativo”, al acortar el tiempo en los cuentos que, como este, son de “diseño biográfico”. Una de las fórmulas que utiliza es la alternancia de escenas y sumarios: “El tiempo se detiene en las escenas, mientras que en los sumarios se acelera y pueden pasar largos períodos temporales e importantes acontecimientos en la vida de un personaje en dos o tres líneas del relato”. Así, en *Un viejo verde* se cuenta con gran detenimiento la escena en la que se relata la falta de imprudencia de Elisa, al llamar a su admirador *viejo verde*, y la escena en la que ella se reencuentra con la tumba y el epitafio de su antiguo enamorado (Baamonde 59). La boda y el matrimonio de Elisa, en cambio, ocupan tan solo unas pocas líneas: “Pasaron años y años; la de Rojas se casó con cualquiera, con la mejor proporción de las muchas que se le ofrecieron. Pero antes y después del matrimonio, sus ensueños, sus melancolías y aun sus remordimientos fueron en busca del amor más antiguo, del *imposible*” (Alas 2010e, 655).

de lejos” y “tenía presente lo pálido” que se ponía. De hecho, no le cabía la menor duda de que “la quería” (Alas 2010e, 652).

Si Enriqueta y Carlota procedían de buenas familias, cada una con su doncella respectiva, la situación económica de Elisa es aún más próspera, pues pertenece a una de las familias burguesas más adineradas de Madrid. Ella es, en este sentido, “la dama elegante y de alto rango” y, por tanto, “la coqueta por excelencia”; lo que le permite —indudablemente— alimentar su vanidad, pues “posee más medios de que disponer para servir a sus inclinaciones, y porque su vida entera se consagra a perfeccionar el sistema que sigue” (Navarrete 71). De este modo, no la apremia la necesidad de contraer matrimonio para sustentarse, de ahí la conformidad con su soltería pese a ser ya una “mujer de largo”:

Elisa Rojas, sus amigas lo decían, ya no era niña, y si no empezaba a parecer desairada su prolongada soltería, era sólo porque constaba al mundo entero que tenía los pretendientes a patadas, a hermosísimas patadas de un pie cruel y diminuto;²⁷¹ pues era cada día más bella y cada día más rica, gracias esto último a la prosperidad de ciertos buenos negocios de la familia (Alas 2010e, 652).²⁷²

El poder de seducción que Elisa despierta en sus pretendientes se haría evidente en los actos sociales a los que acude sabemos que acude, como el baile de su puesta de largo o el concierto de música que presencia en compañía de su madre —a quien correspondía, recordemos, la educación moral de los hijos—. Esto es, ciertamente, una mala señal, ya que, por una parte, el baile es —como ya advertimos en Carlota con motivo del cancán o la polca— una incitación a la lujuria y, por otra, el lugar donde la coqueta “prodiga sus mejores sonrisas” y “otorga sus codiciados favores”; de igual manera, el palco desde el que se presencia cualquier espectáculo, ya sea musical —como es su caso— o ya sea teatral, es otro de los sitios donde, “orgullosa”, reparte “miradas y sonrisas” a sus “obedientes siervos” (Navarrete 75).

De este modo, si la progenitora de Enriqueta (*El arte...*) desatendía a su hija, relegando su cuidado a una criada, y la de Carlota (*El caramelo*) era una figura

²⁷¹ De nuevo, vemos aquí el fetiche sexual del pie diminuto, símbolo recurrente también en la protagonista de *La máscara* (Emilia Pardo Bazán).

²⁷² Como ya señalamos en la Introducción, el matrimonio no constituye, en el siglo XIX, una necesidad apremiante para la joven adinerada. Tampoco lo es, pese a su condición modesta, para la protagonista de *Juanita la Larga* (Juan Valera, 1896), ejemplo de soltera que “[encara] osadamente su soltería rechazando el papel de «cazadora» e ignorando el de solterona” (Flores 175). Y es que, dedicándose a coser y a bordar, vive desahogadamente y es independiente económicamente, por lo que no necesita andar a la caza de un marido que la mantenga.

completamente ausente en su vida, aquí la madre de Elisa —aunque está presente en la vida de su hija— no ejercería la mejor de las influencias sobre su hija. Ciertamente, está potenciando la coquetería de la joven, haciendo de ella “una mujer *mal educada*” que “hará irremisiblemente *el mal*”, pues no la “enseña a ser humilde”, no la forma como una mujer modesta y, por tanto, no “mata” su “vanidad” (Catalina 60-62).

Como buena coqueta, el fingimiento es una de las artimañas que utiliza Elisa, al igual que hacía su compañera Enriqueta cuando simulaba enseñar las pantorrillas de forma involuntaria. Elisa le dará en ocasiones falsas esperanzas al *viejo*, haciendo de él un esclavo que vive por y para idolatrarla. Asimismo, este —al igual que ocurría con Panzalarga o Rabilargo en *El caramelo*— es un capricho para la joven, pero —a diferencia de Carlota— ella no utiliza su poder demoniaco para satisfacer una venganza, sino para alimentar su ego, su vanidad —algo que también a través de sus pantorrillas, deseaba hacer Enriqueta (*El arte de...*)—. Así, clava sus “ojos en los del triste caballero” y se dispone a “ensayar en aquella mirada una diabólica experiencia”²⁷³ que parece “cosa de algún fisiólogo”²⁷⁴ de la academia de ciencias del infierno” (Alas 2010e, 653):

“Toma mi alma; te beso el corazón con los ojos en premio a tu amor verdadero, compañía eterna de mi vanidad, esclavo de mi capricho; fíjate bien, este mirar es besarte, idealmente, como lo merece tu amor, que sé que es purísimo, noble y humilde”. [...] Y casi firmaron los ojos: Elisa, *tu Elisa* (Alas 2010d, 653).

Esta “cualidad hipnótica y agresiva” de los ojos de Elisa provoca que el *viejo* se ponga “muy pálido y, sin que lo [note] nadie más que la de Rojas, se [sienta] desfallecer

²⁷³ Recordemos que Enriqueta (*El arte...*) no solo ensayaba el arte de la seducción con su primo Arturo (un niño), sino también con los viejos del paseo. De este modo, tanto Enriqueta como Elisa se muestran expertas en el arte del coqueteo, seduciendo a hombres experimentados en la vida y, probablemente, en asuntos de amor. Es decir, hombres que, por edad, deben conocer las artimañas que la mujer emplea para conquistar al sexo masculino. De hecho, del *viejo verde*, “unos decían que era casado y que su mujer se había vuelto loca y estaba en un manicomio”, “otros que era soltero, mas que estaba ligado a cierta dama por caso de conciencia y ciertos compromisos legales” (Alas 2010e, 652).

²⁷⁴ Es tan patente que Elisa concibe al *viejo* como un experimento con el que ensayar el poder de sus ojos que no es extraño que se la compare con un fisiólogo, y más considerando que una palabra de moda en la época. En el siglo XIX la fisiología alcanzó un gran rigor científico con la introducción del método experimental, el cual marcó “la transición de la fisiología especulativa a otra experimental y analítica”. Ya desde mediados del XVIII, se venía produciendo en Europa “un rechazo de la especulación” y la defensa de que a “la observación anatómica” se sumara el “experimento con animales vivos”, con el fin de que “aportaran datos que pudieran expresarse mediante leyes matemáticas, a la manera de la ley de gravitación”. No obstante, la repercusión del método experimental no llegó a España hasta 1865 con la *Introduction à l'Étude de la Médecine Expérimentale* de Claude Bernard (Barona 5-9).

y [tenga] que apoyar la cabeza en una columna que [tiene] al lado” (Alas 2010e, 653). Al igual que la mujer diabólica del arte de finales del XIX, Elisa —con “la luz del infierno destelleando en sus ojos”— adquiere una “apariencia de fuerza y existencia activa” que “degeneran al hombre” en su juguete, en esclavo de su capricho y, por tanto, en “víctima de su propio temperamento” (Dijkstra 252) y de su voluble comportamiento.

Volubilidad que, efectivamente, pone de manifiesto Elisa. Por una parte, en ella crece “la dulce lástima agradecida y apasionada” que la hace alimentar las esperanzas del *viejo* y “acumular amor, locura de amor, en aquellos pobres ojos que tantos años había sentido acariciándola con adoración muda, seria, absoluta, eterna”. Y por otra parte, se hace evidente su desdén cuando, a pesar de admirar la adoración que por ella demuestra su “amador *incunable*”, acostumbra a “jugar con fuego, poner en caricatura, sin pizca de sinceridad, por alarde de paradoja sentimental” esa admiración que él siente por ella. Así, “cuando [lo ve] animarse un poco, poner gesto de satisfacción, de esperanza loca, disparatada”, Elisa “se [goza] en torturarlo, en *probarle*”, para “lo que basta una singular sonrisa, fría y semiburlesca” (Alas 2010e, 652-654).

Esta doblez, esta capacidad para mostrarse bien amorosa, bien desdeñosa y, en definitiva, su habilidad para jugar y engañar, hacen de Elisa una mujer poderosa y temible, próxima a Neobule, “la mujer engañadora de Arquíloco” que también tenía “el fuego” en una mano y el “agua” en la otra.²⁷⁵ Al igual que ésta, Elisa, “mezclando” las “preferencias” y el “desdén”, “reanima la esperanza” de *aquel señor* con el fuego de sus ojos y “reprime [su] temeridad” con una mirada burlesca (Condorcet 49). No obstante, el *viejo* —como se verá más adelante— no correrá la suerte ni de Arquíloco, quien reniega de su amada evitando ser el “hazmerreír de sus vecinos” (Melero 169), ni del joven anónimo de *Una noche de bureo*, quien se libró —gracias a Dios— del poder que ejercían, sobre él, los ojos de su seductora diabólica.

A diferencia de ellos, nuestro protagonista no logrará zafarse del dominio de Elisa; lo cual indica que nuestro cuarentón enamorado —quien, con su “contemplación callada, dulce y discreta”, [...] se [fue] haciendo viejo adorando [a Elisa]” (Alas 2010e,

²⁷⁵ Esta fémica, junto a su padre Licambes, van a despertar el odio del poeta griego Arquíloco, tras ver este incumplida la promesa de casarse con él. El odio que sintió el poeta le hizo lanzar sus envenenadas sátiras para vengarse no sólo de Licambes, sino también de su hija, una mujer insaciable cuya “flor de juventud” estaba “ya marchita”. Aunque Elisa —a diferencia de Neobule— no llega a engañar al *viejo* con otro hombre, sí que lo engaña en lo que respecta a sus sentimientos.

652-653)— no es, en realidad, su corruptor. Del mismo modo que tampoco son corruptores los viejos con los que Enriqueta (*El arte...*) coquetea en el paseo, ni Restituto Panzalarga (*El caramelo*). En este sentido, las dos jóvenes son las que toman la iniciativa y ellos, más bien, las víctimas que sucumben ante su seducción. Y es que, ciertamente, ninguna de las dos son, precisamente, almas inocentes y cándidas que puedan corromperse con los propósitos amorios de experimentados hombres.

En definitiva, Clarín —al igual que señalamos en el caso de doña Paz (*Novela realista*)— estaría invirtiendo aquí el motivo de la mujer seducida haciendo parecer al varón víctima de la lujuria de ella. De hecho, el título del cuento no define, en esencia, lo que es el *viejo*, sino que “alude, literal y figurativamente”, al color que adquiere el rayo de sol al atravesar un vitral verde de “la sala de conciertos” la tarde, en la que —tanto Elisa como él— asisten a un concierto. Color “espectral, malévolo y cadaverino, generalmente asociado al libertino sexual” (Altisent 184), que adquiere el *viejo* cuando le da el rayo de sol. Un estereotipo que, sin embargo, no se da en nuestro personaje, quien, claramente, se opone a dicha figura.

No obstante, el rayo de sol sí que va a revelar la verdadera naturaleza de la joven; Elisa es una seductora diabólica porque no pertenece al mundo de los vivos:

El hombre no pensó más que en esto, en la luz; la mujer pensó, además, en seguida, en el color verde. Y se dijo: “Debo de parecer una muerta”, y de un salto gracioso salió de la brillante aureola y se sentó en una silla cercana y en la sombra. *Aquel señor* no se movió. Sus amigos se fijaron en el matiz uniforme, fúnebre que aquel rayo de luz echaba sobre él. [...] Las damas que acompañaban a Elisa notaron también la extraña apariencia que la luz verde daba al caballero aquel (Alas 2010e, 654).

En este fragmento, el sol aparece tal y como lo hace en el mito de la caverna de Platón, pues permite “percibir directamente la verdad” (Bueno Gómez 182), interpretación a la que llegó Heidegger, al afirmar que en “su claridad [se muestran] inmediatamente, naturales y presentes, las cosas mismas” (Heidegger 282). Se entiende aquí la verdad como aparición que, en este caso, se produce cuando Elisa sale de la oscuridad que le proporciona el palco. El sol, tal como ocurre en la alegoría de la caverna de Platón, muestra aquí la verdadera realidad de las cosas: ella pasa del mundo de la invisibilidad a la visibilidad, de la sombra a la luz, del mundo de la mentira al de la verdad.

Y es precisamente entonces, cuando humilla públicamente al *viejo*, convirtiéndolo en el hazmerreír de todos cuantos lo rodean: “Miró con franqueza, con la sonrisa diabólica en los labios, al infeliz caballero que se moría por ella... y dijo, como para los de su palco solo, pero segura de ser oída por él: / —Ahí tenéis lo que se llama... *un viejo verde*. / Las amigas celebraron el chiste con risitas y miradas de inteligencia” (Alas 2010e, 655). Así, al referirse a él con el descalificativo “viejo verde”, y no con el habitual e insustancial apelativo de *aquel señor*, degrada el amor platónico que recibe, convirtiéndolo en obsceno. Al igual que hace Carlota cuando humilla a Panzalarga y Rabilargo (*El caramelo*), Elisa destruye una de las esencias de la masculinidad: la autoridad. Razón por la cual el *viejo* se va a hacer invisible a ojos de la sociedad volviendo, de nuevo, al mundo de las sombras: “El *viejo verde*, que se había oído bautizar, no salió del palco hasta que calló Beethoven. Salió del rayo de luz y entró en la obscuridad para no salir de ella en su vida”, de modo que “Elisa no volvió a verle” (Alas 2010d, 655).

Por medio de esta ofensa, en definitiva, lo que la joven busca es la autoafirmación del “yo” sobre la subyugación del “tú”, hacerse visible a través de la invisibilidad del otro a fin de reivindicar su propia identidad. El único medio para conseguirlo es dominar al *viejo*, tal como hace una diosa con su esclavo. Se entiende, pues, la afirmación de Elisa después de encontrarse con el epitafio de su antiguo enamorado y leer su extraña inscripción, “*Un viejo verde*”: “«¡Por mí —pensó— se enterró como un pagano! Como lo que era, pues yo fui su diosa»” (Alas 2010d, 655). Final que hace ver a Elisa como una sólida coqueta, pues no solo ha logrado cautivar al *viejo*, sino que ha sabido “jugar” con él hasta hacerlo sucumbir. Algo que, precisamente, es característico de la mujer coqueta, recordemos que la coquetería hace sucumbir los “corazones de los prójimos, que como granadas rev[ientan] al caer” (Oliver 18).

Si bien es cierto que nuestras cuatro anteriores protagonistas no hacen sucumbir al hombre, en todas ellas es evidente la posición de dominio que ejercen sobre él. Son, pues, cinco mujeres que avasallarían al hombre o como Margalida Socías se refiere, en su clasificación de los personajes femeninos en la narrativa breve clariniana, “«devoradoras» de la voluntad masculina” (Socías 5). Efectivamente ellas actúan, bien desde una posición de potenciales dominadoras, como es el caso de la seductora coqueta de *Una noche de bureo*, bien como dominadoras efectivas, caso de la joven anónima de *La máscara*, Enriqueta (*El arte de enseñar... las pantorrillas*), Carlota (*El caramelo*) y

Elisa (*Un viejo verde*). En este sentido, las cinco van a hacer de su coquetería un arte con el que conseguir sojuzgar al hombre, si bien, en principio, las muevan diferentes intereses:

Deseo de dominación (en el caso de la joven de *Una noche de bureo*, de *La máscara* y de Elisa), de libertad (Enriqueta), y ambición y sed de venganza (Carlota). En cualquier caso e independientemente de sus particulares motivos, todas ellas, como coquetas que son, anhelan ser admiradas y adoradas. Ciertamente, nuestras ególatras protagonistas manifiestan su afán por ser el centro de atención del hombre: bien indirectamente, al hacer ostentación de su cuerpo por medio de seductores andares y/o suntuosa vestimenta (la joven anónima de *Una noche de bureo* y de *La máscara*), mostrando las pantorrillas (Enriqueta) y las bellísimas formas de su anatomía por medio de un peinador en su alcoba (Carlota), o bien explícitamente, a través del desnudo de partes de su cuerpo (la joven de *La máscara*) o de sus palabras (Elisa). Ninguna, pues, ama verdaderamente a los hombres que seducen, de modo que el amor no es un sentimiento natural en ellas, lo que, sin duda, las hace ser —en el siglo XIX— un oprobio para su sexo.

Las protagonistas de *Una noche de bureo* y de *La máscara*, como bosquejos de la seductora diabólica, despliegan su coquetería y poder demoníaco con la intención de convertir al hombre en un fiel servidor arrastrado por su irrefrenable fuerza infernal. Lo que, por un lado, las acerca a Elisa (*Un viejo verde*), quien, con la ayuda de su diabólico poder, va a convertir a su adorador “incunable” en esclavo del amor, y, por otro, las aproxima, aunque en parte, a Carlota (*El caramelo*). En principio, Carlota utiliza su arte de seducción movida simplemente por la ambición de casarse con un militar de alto rango. Ella solo despliega su naturaleza infernal para dominar al hombre una vez que, tras el abandono del capitán, su plan de matrimonio se trunca y desea vengar este agravio. Para ello se valdrá del caramelo, señuelo a través del cual seduce a Panzalarga y Rabilargo, seres pusilánimes, sin carácter y frágiles marionetas en sus manos. Con Ernesto, también Carlota mostrará su poder sobrenatural con la intención de someterlo. De hecho, Ernesto —al igual que el *viejo verde*— se convertirá en un esclavo por amor, pues, vivirá los años siguientes a su encuentro con la joven bajo su yugo, dada la desmejora física que, durante ese periodo de tiempo, experimenta.

Asimismo, tras ese poder diabólico que se evidencia en Carlota, se puede observar un atentado contra el modelo de mujer virtuosa (angelical) que se ponderaba

en el siglo XIX. Además de dominar, acecha y seduce al hombre, contradiciendo, así, el recato femenino y, por tanto, la imagen de la mujer como ser pasivo. El sexo masculino es, pues, el que demuestra sumisión y pasividad, tanto por su pusilanimidad como por ser la parte seducida. En este sentido, nuestras protagonistas harían valer su naturaleza demoníaca para subvertir el principio en el que se sustentaba la sociedad patriarcal decimonónica: la dominación masculina y la sumisión femenina; ello las convierte en una seria amenaza para la paz masculina.

A pesar de no contar con esta fuerza sobrenatural, Enriqueta (*El arte de enseñar... las pantorrillas*) también supone un serio peligro para el hombre. Desde un principio —desde su niñez— erige su coquetería en emblema de su individualidad, hecho que acentuará durante su juventud y se vislumbrará en su incipiente etapa adulta. Ella no coquetea para casarse, desmarcándose, así, de su destino (matrimonio y maternidad) y, por consiguiente, del papel de esposa y madre que, en el seno de la sociedad burguesa del siglo XIX, el hombre había perfilado para la mujer.

Papel del que definitivamente parece desvincularse cuando decide enseñar las pantorrillas bailando canción, ya que con este acto muestra, simbólicamente, su negativa a cumplir los deberes de una futura esposa y madre de familia. Si antes —niña y mujer de corto— el hecho de enseñar las pantorrillas a su primo Arturo o a los viejos del paseo podría ser entendido, por su entorno, como un descuido inocente o —si cabe— como un medio para cazar marido, ahora Enriqueta —mujer de largo— muestra, a través del baile del canción, lo que sus pantorrillas significan en realidad: su libertad.

Se trata, por tanto, de un caso distinto al de Carlota (*El caramelo*), quien, en principio, no se mueve por ese anhelo de libertad. De hecho, es ella la que pide matrimonio a su amante (el capitán), mostrando así que su coquetería con él había sido el medio para “cazarlo”. Son las circunstancias (el abandono del militar) las que parecen hacer a la joven considerar su libertad, pues, tras haber cumplido su venganza a través de Panzalarga y Rabilargo, ni siquiera concibe la posibilidad de casarse con su joven enamorado (Ernesto).

El hecho de no pensar en el matrimonio es, sin duda, muy significativo, teniendo en cuenta que pertenece a la clase burguesa y que, por tanto, necesita a un hombre para sobrevivir. En este sentido, aunque los primeros síntomas de su rechazo al papel de sumisa esposa ya se aprecian, simbólicamente, en ella a través del motivo del espejo —símbolo de su vanidad, y, por tanto, afirmación de su personalidad y de su

autosuficiencia—, no será hasta después de ver cumplida su venganza cuando lo demuestre. Su intención de recuperar el caramelo cuando se encuentra en la playa de Biarritz es un posible indicio de este rechazo. Considerando que Carlota utilizó el dulce para jugar con Panzalarga y Rabilargo, y que ya ha cumplido su venganza, el deseo de querer hacerse de nuevo con él parece dibujar a una mujer que anhela seguir jugando con los hombres. Lo que, simbólicamente, supondría su negativa al matrimonio.

Por último, Elisa (*Un viejo verde*) es una coqueta, que gracias a su coquetería y a su poder diabólico, domina al *viejo verde* —un cuarentón que solo manifiesta un amor platónico hacia ella—, convirtiéndolo en un ser pusilánime. A través de él marca su identidad y, para ello, lo degrada al estereotipo del “libertino sexual” desencadenando la burla y, por tanto, la mengua de su identidad social; de este modo, el *viejo* es víctima de Elisa y ella, tal y como afirma Margalida Socías, ejemplo de una coqueta que aparece como verdugo (Socías 5). Ciertamente, la joven demuestra su superioridad a través de la humillación infringida, pues, como ella misma manifiesta, ha sido una “diosa” para aquel hombre. Comentario lógico si tenemos en cuenta que, desde el principio, es presentada como una mujer vanidosa, “enamorada del modo de amar de algunos hombres” (Alas 2010e, 652), y que, como tal, se vanagloria de sí misma

A lo largo de este análisis se observa, pues, a cinco féminas que —como hemos advertido en la Introducción— no atisban su soltería según los convencionalismos sociales que, en el siglo XIX, regían esta etapa en la vida de la mujer, esto es, como “la blanca antesala del matrimonio” (Perrot 299), ya que no respetan el celibato femenino ni mantienen una actitud reservada y pudorosa respecto al hombre, así como tampoco muestran preocupación por el hecho de prometerse.

Efectivamente, para las cuatro primeras coquetas la soltería no es, precisamente, una etapa de recato en la que hacer valer el honor familiar a través del decoro y/o la preservación de la honra. En primer lugar, las protagonistas de *Una noche de bureo* y de *La máscara* así como Enriqueta manifiestan un comportamiento indecoroso: la primera a través de sus andares y contoneo, la segunda a través del desnudo de partes de su cuerpo, y la tercera consagrando su vida a enseñar las pantorrillas. En segundo lugar, Carlota atenta contra el decoro y la castidad que, en el siglo XIX, debía guardar la mujer, pues vive la etapa de la soltería tal y como, en la época, lo hacía el sexo masculino. Esto es, como un periodo pleno y lleno de libertad, dadas sus frecuentes

salidas nocturnas y las relaciones sexuales que en su alcoba —santuario de la intimidad femenina— mantiene con el capitán.

En tercer lugar, para Enriqueta —al igual que para Elisa— la soltería tampoco es el periodo para ir a la caza de un marido. No obstante, a diferencia de Elisa —a quien no le preocupa el hecho de casarse, debido a la notoria riqueza de su familia—, ella pertenece a la mediana burguesía necesitando, por tanto, de un hombre para sobrevivir. Por ello resulta significativo que haga prevalecer su coquetería a su necesidad de casarse, hecho que se advierte cuando concibe su soltería como un tiempo de aprendizaje, esto es, como un período en el que perfeccionar el arte de la coquetería, ya sea aprendiendo cancan (como mujer de corto), ya sea estudiando nuevas formas de coqueteo (como mujer de largo). De modo que, al igual que Carlota cuando no atisba la idea de casarse con Ernesto o cuando desea recuperar el caramelo, Enriqueta parece estar conforme con su soltería y, por tanto, con su libertad.

A este respecto, aunque Elisa es —a diferencia de Enriqueta y Carlota— la única de las cinco solteras estudiadas que se casa, esto no quiere decir que necesariamente acepte el papel de abnegada esposa y madre de familia, ya que —como hemos analizado anteriormente— la coquetería es algo congénito en ella debido a la educación que ha recibido de su madre, quien ha alimentado su vanidad. Lo cual hace pensar que, posiblemente, su afán por ser idolatrada (por ser una “diosa”) no va a desaparecer con el matrimonio. En este sentido, según la clasificación de Navarrete, podría vislumbrarse en ella a una potencial casada coqueta, ya que después del matrimonio, seguiría flirteando con los hombres a fin de satisfacer su vanidad. Ese posible deseo por ser idolatrada dibujaría, a su vez, a una esposa dominante, esto es, a una mujer que, imponiéndole a su marido su “derecho” a coquetear con otros hombres, se haría con la autoridad marital convirtiendo a su cónyuge en un hombre pusilánime y sin dignidad.

Estas cinco mujeres son, en definitiva, féminas que amenazan la paz masculina porque hacen de su coquetería una eficaz arma con la que reivindicar su identidad y evitar, así, vivir a la sombra de la autoridad masculina. Ellas son, de hecho, las que —gracias al poder de su coquetería— dominan al hombre; situación que asimismo se manifestará —aunque en diferente estado civil y a través de distintos medios— en el siguiente arquetipo literario objeto de estudio: la esposa dominante.

2.3 El arquetipo de la esposa dominante en la narrativa breve del siglo XIX

Desempeñar el papel de esposa, y madre, resulta primordial para la mujer del siglo XIX porque el matrimonio —crisol de la familia— es, en su trayectoria vital, la deseada meta tras la búsqueda del hombre que va a reemplazar al padre como rector de su universo. La configuración de la sociedad burguesa y la relevancia que, en la época, tienen el matrimonio y la maternidad, hacen que la mujer sea 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 León²⁷⁶ y que se amoldan al patrón del *ángel del hogar*;²⁷⁷ las adúlteras o mujeres insatisfechas, imperfectas casadas que

²⁷⁶ Esta obra renacentista, como señalamos, sigue vigente en el pensamiento del siglo XIX en lo que respecta a la educación de la mujer, a quien se relega a la esfera privada. 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, tal y como afirma Margalida Socías, 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 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 2010k, 732-733).

²⁷⁷ La sumisión que impera en 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, facilitando, así, los propósitos de su esposo —quien desea apoderarse de su dinero y escapar a América—. Caso distinto es el de Martina, cuyo

aunque —inicialmente— se puedan presentar bajo el ideal del *ángel del hogar*, atentan finalmente contra él;²⁷⁸ o, por último, las esposas dominantes, que pueden divergir o no en la figura de la adúltera.²⁷⁹

La esposa dominante, arquetipo que centra el presente capítulo, 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*. Son mujeres que, bien ejercen un dominio temporal, ya que sus cónyuges finalmente optan por poner fin a tal sometimiento recuperando, así, su autoridad perdida, o bien consagran el imperio de su tiranía sobre hombres que siempre se muestran sumisos. Un ejemplo de calzonazos que termina con la hegemonía de su mujer lo podemos ver en el relato de Clarín *Y la casa por barrer* (1868), un largo parlamento lírico donde Plácido le reprocha duramente a su desnaturalizada mujer Safo su dedicación a la política y el abandono de su hijo, a quien él cuida. Sus últimas palabras: “Cuide usted, señora mía, / al hijo que usted parió” (Alas 2010m, 168), son un claro rechazo de esta situación y, por consiguiente, de la mujer que abandona la esfera privada.

Otro calzonazos que se subleva es Camarena (*Navidad*, Pardo Bazán), quien está sometido al acoso psicológico de su tirana esposa debido a su incapacidad de proporcionar a la familia bienestar económico. No obstante, cuando es capaz de hacerlo, consigue recuperar su papel de *pater familias*, algo que también observaremos en la novela de José María de Pereda *Pedro Sánchez* (1883). Su protagonista, que da título a la obra, solo temporalmente se va a dejar gobernar por su mujer Clara y su suegra,

esposo se convierte en un hombre manso a raíz de la paliza propinada por dos santos. 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.

²⁷⁸ Arquetipo que encontramos en *La Regenta* (Clarín, 1885), pues a pesar de que “en Vetusta, decir la Regenta era decir la perfecta casada” (Alas 1984, 182), Ana, finalmente, demuestra ser una adúltera. 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.

²⁷⁹ 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 durante 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 2005, 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 2012, 3-7).

dejando luego atrás esa debilidad y condescendencia que mostraba ante sus gastos desenfrenados. La primera insurrección de Pedro será contradecir a su mujer acerca de las invitaciones de la fiesta que iban a celebrar en su casa; para dar una idea de la actitud y el aspecto que, tras esta insubordinación, toma su mujer,

es necesario pensar en una leona domesticada que, por obra de un grito lejano o de un tufillo pasajero, se acuerda de pronto de la libertad de sus congéneres en la inmensidad del desierto africano. No [le] replicó una palabra; pero el centelleo de sus ojos y la palidez de su semblante, mientras crujía el abanico entre sus manos crispadas, decían demasiado. Jamás la había visto así. Verdad que nunca [se] había puesto entonces en ocasión de despertar su adormecida braveza. [Le] daba miedo: no por aquel instante, sino por todos los de [su] vida (Pereda 167).

El desacato de Pedro Sánchez llegará a su punto álgido cuando “con voz vibrante y además enérgico, mirándola a la cara sin miedo”, le recrimine a su mujer su “soberbia indómita”, la adoración a sí misma “como su única religión, su única fe”, su “insaciable amor a la ostentación de todas las vanidades frívolas y mundanas y [sus] malogrados intentos de hallar, [en él], [al] complaciente marido que, de «cualquier modo», colmara las ambiciones de [su] alma empedernida”. Finalmente, tras la infidelidad de su mujer, Pedro decidirá abandonarla y casarse de nuevo, tras su muerte, reinando “la alegría, el amor, el sosiego” al fin en su casa (Pereda 180-186).

Resolución que, en cambio, no veremos tomar al marido que siempre se muestra sumiso. Caso que, por ejemplo, advertiremos en *Su único hijo* (Clarín, 1890), donde Bonifacio Reyes manifiesta una absoluta docilidad para aceptar las decisiones de su esposa Emma Valcárcel, quien, embarazada, decide tomar baños de mar haciendo caso omiso a los consejos del médico. Y es que “era tal la cólera que se pintaba en el rostro de [su mujer] en cuanto [él] indicaba siquiera el deseo de que se pesaran con detenimiento las razones del médico, que el infeliz Reyes [continuaba] aplazando su resolución de *tomar el mando de la casa* y ser *el marido de su mujer* para después del parto”. Resolución que, sin embargo, no toma tras nacer su hijo, cuando —debido a la decisión de Emma de celebrar el bautizo— se encuentra la casa atestada de invitados. Entonces, Bonis tampoco “rabió”, pues “la solemnidad del momento no consentía malas pasiones”, y lo que, en cambio, sí hizo fue “abrazar a su esposa, consiguiéndolo a duras penas” (Alas 1979, 266- 313) debido a la corpulencia de sus formas. Esta robustez o fortaleza física será, como veremos, un rasgo característico también en algunas de nuestras protagonistas.

En este capítulo se van a analizar, al segundo de estos maridos, hombres que, como Bonifacio Reyes, no muestran el más leve atisbo de protesta, o que hacen oír sus quejas manifestando un desacuerdo que en ningún caso materializarán en actos de rebeldía. De manera que en la caracterización literaria de la figura de la esposa dominante va a ser frecuente, por tanto, la contraimagen de la perfecta casada de Fray Luis de León y del *ángel del hogar* decimonónico. Efectivamente, nuestras protagonistas serán féminas bravas que —al igual que Emma Valcárcel (*Su único hijo*)— se erigirán en tiranas de su hogar y se convertirán en un elemento desestabilizador de la paz conyugal, haciendo de la vida de sus maridos un auténtico infierno. A esto se suma el hecho de que la mayoría de ellas van a incumplir uno de sus deberes naturales: la maternidad, lo cual representa otra seria transgresión al ideal de mujer casada. Además, esa ausencia de descendencia era síntoma de una “peligrosa” vitalidad sexual en la mujer, pues, de acuerdo a los discursos médicos de la época, era generalizada la idea de que ser madre era la condición indispensable para acallar los órganos sexuales femeninos; esto es, la llamada “necesidad genésica” que manifestaban todas las jóvenes al llegar a la pubertad (Ruiz Somavilla 111).²⁸⁰

En lo que respecta a la configuración física de nuestras protagonistas, nos vamos a topar, en ocasiones, con mujeres hombrunas, robustas y de gran fortaleza física — como hemos señalado— que nada tienen que ver con el ideal de mujer de apariencia frágil y débil, presente en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX.²⁸¹ En el portentoso estado físico de estas féminas obrará un destacado papel la inversión que ellas hacen del “principio de transferencia vital” ponderado en la cultura de la época, según el cual la esposa transfería “la esencia de su bienestar [...] al compañero elegido para ayudarlo a revivificar sus energías morales” (Dijkstra 30). De modo que son ellas las que, simbólicamente, experimentan un notable aumento de peso mientras sus maridos —quienes se consumen, al transferirles su energía vital— sufren, simultáneamente, un enflaquecimiento.

²⁸⁰ Ejemplo de ello es la *Etiología de las afecciones calculosas de la matriz* (1875), donde se entiende el matrimonio —“sagrada institución que une indisolublemente al hombre y a la mujer” y “germen de la familia y de la sociedad”— como “la mejor valía que se puede oponer” a las bajas pasiones (Vieta *apud* Ruiz Somavilla, 111).

²⁸¹ En obras pictóricas de este periodo como *La enferma* (Alfred-Philippe Roll, 1880), *La crisis* (Frank Dicksee, 1891) o *La inválida o Convalecencia* (Carl Larsson, 1899) se retrata a la mujer como un ser “atrapado por la enfermedad” (Dijkstra 29-31).

Así pues, nuestras féminas van a representar una seria transgresión respecto al papel que, en el siglo XIX, debía desempeñar la mujer casada. En la época, el matrimonio es una sociedad que dos miembros constituyen, siendo el marido y la mujer “dos personalidades distintas” que, pese a ser “complemento uno de otro”, forman parte de una entidad desigual. De hecho, “aquel de los dos que tenga la autoridad” posee también “cierta superioridad”, en tanto que “la autoridad entraña la idea de superioridad” (Sánchez de Toca 84).²⁸² Autoridad que residía en el hombre, pues la ley establecía “la superioridad absoluta del marido en la pareja y del padre en la familia”, mientras que “la mujer casada dejaba de ser un individuo responsable” (Perrot 127). Así se deslinda de los artículos 57 y 60 del Código Civil de 1889, que imponían al marido —representante legal de su mujer— el deber de proteger a su esposa, y a ella, la obligación de obedecerlo.²⁸³

El matrimonio se configura, pues, como molde que somete a la mujer, realidad contra la que la esposa dominante se rebela. De hecho, se vale de la unión conyugal para invertir los roles, al ser ella la que ostenta el poder, la que toma el mando de su casa, y el marido, el que lo padece; sometimiento que, en los cuentos que se presentan, se va a dejar sentir no solo psicológicamente, sino también —en algunos casos— físicamente.

Esta situación, en primer lugar, la observaremos en la pareja formada por doña Ninfa y don Telesforo, protagonistas del cuadro I del relato *Los bañistas (cuadros al fresco)* (1868).²⁸⁴ En este matrimonio, Telesforo se configura como un hombre pusilánime, débil —tanto física como psicológicamente—, acorralado y “dominado por su mitad”, una “mitad infinitamente mayor” que la suya (Alas 2010f, 86). Y es que, físicamente, doña Ninfa se presenta como una fémina fuerte, enérgica y robusta, que contradice el “ideal de la tísica sublime”, es decir, la mujer de apariencia débil, frágil, con formas poco desarrolladas, lánguida y enfermiza presente —como hemos señalado— en las manifestaciones pictóricas de la época. Robustez que observamos a través de una descripción, precisamente muy pictórica, de la bizarra mujer:

²⁸² El matrimonio despertó gran interés en la época, de hecho Joaquín Sánchez Toca le dedicó dos tomos de su obra, *El matrimonio: Su ley, su historia, su importancia social* (1873), además de publicar una segunda edición reformada en 1875.

²⁸³ Véase el capítulo “La mujer y la ley” que Catherine Jagoe realiza en la obra *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Igualmente puede encontrarse un análisis de la situación legal de la mujer casada en la obra de Geraldine Scanlon *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*.

²⁸⁴ Cuento publicado en *Juan Ruiz*, núm. 14, el 26 de julio de 1868.

Doña Ninfa, que se llama así nada menos, es una imponente masa de carne, pero mucha y muy blanca. Los ojos microscópicos perdidos en la inmensidad de su cara mofletuda son como dos vasos en medio de un desierto, como dos puntos en el espacio. Su cuello es muy corto, muy corto, pero grueso, ¡tan grueso! Más abajo los Pirineos, y ya me entienden ustedes. Después un talle / gentil como las palmeras / de las que nacen en mi país, / y las palmeras que nacen en mi país son corpulentas encinas, casi tan corpulentas como doña Ninfa, y dispensen ustedes la hipérbole. Gruesas y sólidas columnas se necesitan para sostener tan enorme peso, pero no tanto como las de doña Ninfa (Alas 2010f, 85).²⁸⁵

Este ideal femenino de debilidad física se evidenció, en primer lugar, en los sectores sociales más pudientes, donde el “culto a la invalidez”, modelo de lo “verdaderamente femenino”, estaba arraigando 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” (Dijkstra 27-29).²⁸⁶

Las voluminosas formas que presenta la esposa de Telesforo, propias de una mujer sana que padece, incluso, de sobrepeso, la convierten en el oprobio de su sexo al subvertir el canon físico femenino imperante en la época. Modelo que asoció “una salud normal” con “actitudes peligrosas y masculinizantes, de ahí que se pensara que “una mujer sana” podía “ser probablemente una mujer «antinatural»” (Dijkstra 26) y, de hecho, doña Ninfa —como esposa dominante— lo es, pues en el matrimonio se hace con la autoridad que debería ostentar su marido.

La anterior descripción evidencia, asimismo, a una mujer que —como adelantamos al inicio del presente capítulo— vuelve del revés el “principio de transferencia vital”. Don Telesforo es, en este sentido, quien parece, simbólicamente, transferirle su fuerza vital a doña Ninfa, pues “desde que se casó no es sombra sino

²⁸⁵ La plástica imagen que subyace en la descripción de doña Ninfa no resulta extraña, pues ya en el subtítulo “(cuadros al fresco)” Clarín anticipa la importancia que la pintura va a adquirir en este cuento. Asimismo, según el análisis que Gloria Baamonde realiza del tratamiento que Clarín da a la descripción, el autor zamorano se apartaría aquí de lo que era habitual en todos los escritores costumbristas y realistas del siglo XIX. Ciertamente, no aspira a la representación objetiva de doña Ninfa, pues, en tal descripción, asoma un tono burlesco, satírico que manifiesta su visión personal y subjetiva. En este sentido, Clarín superaría “el costumbrismo y, en cierto modo, paulatinamente [iría] dejando atrás el realismo o naturalismo más ortodoxos” (Baamonde 63).

²⁸⁶ En la obra pictórica, *En la enfermedad y en la salud* (A. Chevallier Tayler, 1900), por ejemplo, se retrata a la mujer como un ser sufriente. En ella se 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 29-31).

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” (Alas 2010f, 85-86).²⁸⁷

Y así parecen creerlo ambos, pues por un lado ella, desesperada, “echaba la culpa de [su gordura] a su marido”, y, por otro, este en silencio, “culpaba a su mujer” de su delgadez (Alas 2010f, 86). Hecho que viene a confirmar no solo la teoría de que doña Ninfa se apodera, simbólicamente, de su vigor, sino también a un Telesforo prototipo —según la obra costumbrista *Galería de tipos, retratos y cuadros de costumbres* (1879)— del marido “bonachón” que, por miedo a su mujer, prefiere callar.

Asimismo, Telesforo es un hombre que, “voluntariamente”, cede “uno por uno todos sus derechos” (Flores y García 1879a, 154), dada la impasible actitud que muestra cuando su mujer pone en duda su hombría, llevándolo, con el brazo “apoyado [...] en el de [ella]”, al “baño de las mujeres”. Algo anómalo teniendo en cuenta que las mujeres se bañaban en diferentes sitios que los hombres y que eran ellas las que solían apoyarse en el brazo de sus maridos. Además, allí, él aguanta que su esposa “le manosee” y, por tanto, “el más horrible ridículo a los ojos de tantas mujeres, que convirtiéndose luego en trompetas de la fama, harán saber a toda la población que [...] se baña junto a las mujeres y en brazos de su mujer” (Alas 2010f, 86-88). Doña Ninfa parece alardear, así, de la hegemonía que ejerce sobre su apocado y bobalicón marido, a quien humilla tratándolo como a una mujer o a un niño (su hijo), esto es, como a un menor de edad.²⁸⁸

La falta de hombría de Telesforo también se pone de manifiesto cuando está a punto de ahogarse en el mar. El humillante trato que su esposa le da en el agua y el hecho de que lo salve una fémica dan muestra de ello: sosteniendo “a *toda* su mujer sobre [los] hombros” que se agarraba “cual una lapa” a él haciéndole “sofocantes caricias”, Telesforo pierde el equilibrio por una ola y es entonces, cuando una “hermosa y bizarra joven” lo salva, momento a partir del cual recuperará su robustez y vitalidad.

²⁸⁷ Parece que se vislumbra aquí, de nuevo, —tal como sucedía con Carlota (soltera coqueta) en *El Caramelo*— la idea de la mujer que actúa como vampiro consumiendo la energía vital del hombre, pues —como Ernesto— Telesforo experimenta un gran desmejoramiento físico: si en aquel es patente desde que se encuentra con Carlota en el baile de la marquesa del Remolino, Telesforo, en cambio, lo sufre desde que contrae matrimonio.

²⁸⁸ Ambos —mujer e hijo— estaban, en el siglo XIX, bajo la tutela del padre de familia. Según el artículo 154, “el padre, y en su defecto la madre, tienen potestad sobre sus hijos legítimos no emancipados; y los hijos tienen la obligación de obedecerles, mientras permanezcan en su potestad, y de tributarles respeto y reverencia” (Jago 1998a, 265-266).

No es casual, pues, que el fortalecimiento físico que experimenta ocurra tras la aparición de su salvadora, ya que al escapar momentáneamente de las “uñas” de su mujer, también se libra de su dominio.²⁸⁹ Su posterior incremento de peso a raíz de este incidente, unido al artículo de prensa que doña Ninfa lee y que le desvela la identidad de la persona que salvó a su marido, hacen que esta esposa se entregue “por completo a su cólera” (Alas 2010f, 88-89):

—Pero vamos, hombre —exclama de repente—, acaba de explicarme cómo y quién te salvó cuando te me escapaste de las uñas y te llevó la resaca hacia adentro, vamos ¡explícate! [...] —¡Una hermosa y bizarra joven! —decía—, ¡y en sus brazos! Esto es demasiado. Por eso ha engordado él, ya lo creo, porque se le ha metido en la cabeza que yo no puedo... Mañana mismo nos separamos. ¡Oh, sí, el divorcio! ¿Te sonríes? ¿Te gusta la idea? Ya habrás pensado en unirse 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 (Alas 2010f, 87-89).²⁹⁰

En este fragmento, observamos cómo, al igual que ocurría en el cuento de *Leoncio y Fulgencio*, (*Diario de las Musas*, el 14 de febrero de 1791, núm. 76), la amenaza de la separación es un recurso para dominar a su marido, doña Ninfa no desearía poner fin a la convivencia marital en tanto que ello supondría el fin de su dominio. Es más, nuestra protagonista manifiesta explícitamente que utilizará su fortaleza física para martirizar a Telesforo, es decir, que empleará todas las armas del hombre para dominarlo: además de vencer en el terreno psíquico (a través de su temperamento), se medirá con él y lo ganará en el terreno físico. Dominio que si bien también era público en el cuento de *Leoncio y Fulgencio*, no era tan evidente. No olvidemos que a pesar de que Fulgencio conocía por terceros el padecimiento que sufría Leoncio desde que se había casado, su mujer siempre le hablaba “en las asambleas generales, con risueño aspecto” (*Diario de las Musas*, núm. 76, 309).

La amenaza de doña Ninfa de martirizar a su marido la acerca más, si cabe, a una de las esposas dominantes por antonomasia de la ficción decimonónica, Emma

²⁸⁹ Es precisamente lo que les ocurría a Ernesto, Alfonso Rabilargo y Restituto Panzalarga en *El Caramelo* cuando, tras la sumersión en el mar, consiguen zafarse del dominio de Carlota. El agua —como ya se indicó, tradicionalmente vinculada al sacramento del bautismo— simboliza aquí nuevamente la purificación del hombre.

²⁹⁰ En la España del siglo XIX, si bien no era legal el divorcio, sí se permitía la separación. De hecho, la ley de 18 de julio de 1870, aunque instituía en su artículo 1º “la perpetuidad e indisolubilidad del matrimonio (estableciendo como única causa de disolución la muerte de uno de los cónyuges)” regulaba en el artículo 83 el “divorcio no vincular”. Este consistía en “la separación de lecho, mesa y habitación, suspendiendo la vida en común de los cónyuges sin disolución del vínculo”, pero “siempre por mandato judicial (y nunca por mutuo acuerdo, art. 84) y justificado en causas como el adulterio de ambos, [...] con escándalo público [para el marido] o el completo abandono de la mujer por su marido” (Muñoz González 43).

Valcárcel (*Su único hijo*), también decidida “a ser de por vida una mujer insoportable, el tormento de su marido”. De hecho, “si para el mundo entero” era seca y huraña, “la flor de sus enojos [...] la reservó para la intimidad de la alcoba”, pues “molestaba a su esposo como quien cumple una sentencia de lo Alto” (Alas 1979, 23).²⁹¹ La muerte del marido a manos de su mujer no lo veremos en nuestro cuento, pero sí el martirio del esposo, pues desde que doña Ninfa “ha cumplido su palabra”, su marido “es un mártir, está más flaco que nunca y ni siquiera sueña ya con la bizarra salvadora”. Quizás por ello, Telesforo sabe que solo la muerte lo liberará de ella y del tormento que está viviendo a su lado, de ahí que, al final del relato, contemple su suicidio y el asesinato de su mujer: “—¡Llevamos catorce baños como aquél, al quince Ninfa y Telesfo se irán a pique para siempre—” (Alas 2010f, 88-89).

Por otra parte, en ningún momento de la narración se hace mención al hecho de que la pareja tenga hijos, con lo cual doña Ninfa se aleja aun más de la imagen de la perfecta casada, rodeada y “alabada” por sus hijos.²⁹² Tampoco se atisba en ella deseo alguno de serlo, lo que, junto a la tiranía que ejerce en su hogar, eran, en el pensamiento de la época, dos de los síntomas de la “histeria cacoafectiva”.²⁹³ Histeria que podría padecer doña Ninfa, en tanto que muestra un “distanciamiento de la maternidad”²⁹⁴ y una “rebeldía contra la autoridad marital” —comportamiento, este último, que va a ser

²⁹¹ Sentencia que lleva a cabo, recordemos, Gabriela Zahara (*El clavo*, Pedro Antonio de Alarcón, 1853), al matar a su marido Alfonso Gutiérrez. En la investigación policial, los criados del difunto Gutiérrez afirmaron que “la noche en que murió su amo se reunieron los esposos en la alcoba nupcial, como lo [venían haciendo] desde el regreso, tras meses separados, de la señora a casa, y contra su antigua costumbre de dormir cada uno en su respectivo cuarto. Que a medianoche los criados oyeron sonar violentamente la campanilla, a cuyo repiqueteo se unían los desaforados gritos de la señora. Que acudieron, y vieron salir a esta de la cámara nupcial, con el cabello en desorden, pálida y convulsa, gritando entre amarguísimos sollozos: ¡Una apoplejía! ¡Un médico! ¡Alfonso mío! ¡El señor se muere...! Que penetraron en la alcoba, y vieron a su amo tendido sobre el lecho [y] ya cadáver; y que habiendo acudido un médico, confirmó que don Alfonso había muerto de una congestión cerebral” (Alarcón 204).

²⁹² Véase el capítulo XVIII, “Levantáronse sus hijos y loáronla, y alabóla también su marido”, de *La perfecta casada*.

²⁹³ 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 en tanto al comportamiento rebelde que manifestaban algunas mujeres contra el orden patriarcal. Dos de los primeros autores que consideraron esta última modalidad de 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* (Moreno 87).

²⁹⁴ 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 1979, 270-271).

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” (Moreno 91).²⁹⁵

Función que también asumirá doña Paz, protagonista de *Novela realista* (1880),²⁹⁶ al oprimir a su marido Restituto, quien, irremediamente, sufrirá el martirio de su histeria y su tiranía. Hecho que confirmará el jefe de Restituto, quien se dirige a tomar un baño a la playa encontrándose, casualmente, con la pareja 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” (Alas 2010g, 306-307).

Pero será la imagen de la pareja en el agua lo que acerque, considerablemente, a ambos a doña Ninfa y don Telesforo. En el mar, podemos observar cómo doña Paz utiliza su portentoso físico para martirizar a su esposo. De este modo, además de dominarlo en el terreno psíquico (a través de su temperamento), lo vence 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. [...] En Madrid don Restituto es mi subalterno. Yo cobro algo más que él, soy su jefe. Y yo soy soltero, ni fumo, ni bebo. Don Restituto bebería, fumaría, si tuviese dinero y no tuviese a doña Paz (Alas 2010g, 306).²⁹⁷

En este fragmento, se evidencia la condición de “poco hombre” don Restituto en tanto que se puede entender que, doblegándose a su mujer, abandona su deseo de beber

²⁹⁵ Algo que también constatamos en Emma Valcárcel (*Su único hijo*), pues, por mandato expreso suyo, era su tío (don Juan Nepomuceno) el que administraba sus bienes y el que “corría con las cuentas de todo”. De este modo, Bonifacio Reyes, a quien “le solía dar vergüenza que los extraños conocieran [la] abdicación de sus derechos”, [...] no tocaba pito, ni administraba” nada en su casa y ni siquiera “disponía de un cuarto” (Alas 1979, 68, 74).

²⁹⁶ Publicada en *La Publicidad*, el 15 de septiembre de 1880, y en el *Almanaque de El Carbayón para 1882*, en diciembre de 1881.

²⁹⁷ Además de la narración en primera persona del jefe de Restituto, quien plasma la realidad que su subalterno vive al lado de su dictadora esposa en estos apuntes encontrados en el bolsillo de su levita tras su suicidio, en este cuento van a aparecer otras voces narrativas: la de Doña Paz, a través de su libro de cuentas —que Restituto encontrará tras la muerte de ella— y la del corresponsal del *Hipódromo*, quien en su revista dará cuenta del fallecimiento de esta esposa. La variedad de perspectivas es una característica del arte narrativo de Clarín, consiguiendo que el relato adquiera “una profundidad inusitada y [dé] la impresión de mayor amplitud a lo narrado” (Baamonde 65). Para lograr esta profundidad, además de las distintas voces narrativas, Clarín va a ser uso de otras técnicas narrativas en este cuento, como el diálogo y la nota en la revista que —como hemos señalado— narrará el fallecimiento de doña Paz.

y fumar, algo, sin duda, sintomático en un país en el que, además de la ociosidad, la afición a la bebida y al tabaco, se han venido considerando hasta hace poco tiempo vicios “masculinos”.²⁹⁸ De hecho, era constante que las esposas “lamenta[sen] los excesos de los maridos en la bebida, la frecuencia con que acudían a las tabernas y despilfarraban no solo cuanto ellos ganaban, sino también el fruto del trabajo de los demás miembros de la comunidad doméstica y la dote que las esposas habían aportado al matrimonio” (Irigoyen y Pérez 49).

Por otra parte, en nuestro cuento se hace referencia a la enfermedad que —como ya indicamos en el caso de doña Ninfa— se pensaba específica del sexo femenino, sobre todo de la “machorra”: el histerismo, 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 una de las afecciones histéricas: la “irritabilidad” (Moreno 85-91). Su irascibilidad es tal que —como se aprecia en el anterior fragmento— el jefe de Restituto la compara con un león y la presenta como una “machorra”, algo que la ilegítima como

²⁹⁸ De ahí que en la ficción literaria constantemente aparezcan estos vicios en relación al hombre. En *Lo prohibido*, de Benito Pérez Galdós (1884-1885), por ejemplo, observamos la siguiente escena, que tiene como protagonistas a Camila, al primo de esta (José María Bueno de Guzmán) y a su marido, Constantino Miquis, quien se dirige a su mujer de la forma que sigue: “[...] Traígase usted la botella de ron de Jamaica. / —No me da la gana —fue la réplica de ella. / —¿Cómo es eso? / [...] —No saco el ron. Aquí no se fomentan vicios. / [...] —¡Patrona, el ron! —repetí yo. / [...] —Bueno, mujer, no te enfades —gruñó Miquis, desocupando la mesa—. Lo tomaremos en el café. / —Lo tomará él [José María] si quiere —declaró Camila con autoridad— ¡Usted, señor mío, aquí! / —Vaya, ¿tampoco me dejas salir? / —Tampoco. Este José María es un perdido, y quiere pervertirte (Pérez Galdós 378). En el siglo XX, en el cuento *Cómo se casó Tejero (Tiempos felices. Escenas de la época sponsalicia*, Armando Palacio Valdés, 1933), encontraremos a una esposa autoritaria que prohíbe a su marido fumar y salir: Mimí, una “niña casi adolescente”, logra enamorar apasionadamente a Tejero, un general en jefe padre de dos niñas. Tanto es así que antes de un mes ya estaban casados, y como él mismo afirma, comenzando ella a mandar con “pasmosa rapidez: [...] Antes de tres meses se estableció la dictadura en mi casa. Aquella niña empuñó las riendas del gobierno con tal energía y decisión que nadie se atrevió a resistirla. [...] El primer acto de autoridad despótica fue el siguiente. Después de almorzar, ella y las chicas acostumbra reunirse en un gabinete para rezar el rosario. Mientras tanto, yo paseaba por el corredor fumando un cigarrillo. Uno de los días Mimí se acerca y me dice con perfecta seguridad: —Mira, tira el cigarro y vente a rezar el rosario con nosotras. Y yo, herido por aquel tono autoritario, y protestando interiormente contra él, tiré el cigarro y me fui a rezar el rosario. ¿Por qué lo hice? No me es posible explicarlo. Un desfallecimiento de la voluntad, una especie de fascinación a la cual no he podido resistir. [...] Una noche hallándome de sobremesa entra el criado a decir que el portero avisa que está el coche a la puerta. —¡Tú no puedes salir esta noche! —exclamó Mimí—. Estás muy acatarrado, has estornudado y tosido por la tarde. [...] — Dígale usted al chófer que el señor no puede salir hoy porque el señor está muy acatarrado. Aquella noche mi tertulia fue de mujeres. Jugamos un poco a las cartas y me fui a la cama a las diez y media” (Palacio Valdés 952-953). Nótese cómo aquí se está operando una transgresión: Tejero ha asumido hábitos que, en el ámbito de la moral, muchos consideraban característicamente “femeninos” (rezar y quedarse en casa) y ha abandonado hábitos “masculinos” (fumar y salir), costumbre esta última que, junto a la bebida, fue motivo de disputas conyugales.

ángel del hogar, en tanto que se configura como una mujer antinatural que manifiesta una conducta transgresora.

Tampoco doña Paz desempeña en casa “el sacerdocio sublime del santuario doméstico” haciendo a su esposo “gratas y amenas” las horas pasadas en él (Sánchez de Toca 85-86), sino que convierte la vida de Restituto en un infierno, siendo el hogar el lugar donde sufre la “explotación por el histérico”, y no el cobijo donde encontrar descanso. De este modo —y al igual que anteriormente ya advirtiera el jefe de Restituto—, ella muestra un comportamiento que —según Fray Luis de León— es, más bien, propio de un león o, si cabe, de un hombre; lo que, claramente, la aleja del ideal de la perfecta casada:

No sé yo si hay cosa más monstruosa y que más disuene de lo que es, que ser una mujer áspera y brava. La aspereza hízose para el linaje de los leones o de los tigres y aun los varones por su compostura natural, y por el peso de los negocios en que de ordinario se ocupan, tienen licencia para ser algo ásperos. Y el sobrecejo, y el ceño, y la esquivez en ellos está bien a las veces; mas la mujer si es leona, ¿qué le queda de mujer? Mire su hechura toda, y verá que nació para piedad (Fray Luis de León 125).²⁹⁹

La reflexión que el escritor renacentista realiza sobre la mujer áspera y brava es, sin duda, de gran interés para el análisis de doña Paz, pues —como ella misma admite en su libro de cuentas— no se reconoce a sí misma como “mujer” desde la evolución que experimenta desde al casarse: “En este matrimonio no ice mas que Enjorrdar y Enjorrdar y hadquirir un genio muy malo, caprichoso, antogadizo, por culpa de mi tristeza hintima y de la pubreza de Elespiritu de mi hesposo; otro hesposo que no fuera mi hesposo, uvierra hecho de Mi una muger, él, restituto izo una sultana, una fierra, disimulada, cruel, mala, mala si” (Alas 2010g, 309).³⁰⁰

²⁹⁹ Virtud que no se evidencia en Emma Valcárcel —*Su único hijo*—, en quien también se evidencia la aspereza y la braveza de una leona, pues era 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 1979, 27). También Pedro Sánchez, el marido de Clara (*Pedro Sánchez*, 1883), comparaba a su mujer con una leona: “para dar una idea de la actitud y el aspecto de mi mujer, [...] es necesario pensar en una leona domesticada” (Pereda 167). A doña Ninfa (*Los bañistas*) también se la comparaba con un animal, concretamente —y al igual que doña Paz y Clara— con la leona: Ella se pone “celosa como una leona” cuando su marido —pese a ser ella la que propicia la situación— se ruboriza al bañarse con las mujeres (Alas 2010f, 87).

³⁰⁰ Este texto, además de mostrar otro de los síntomas del histerismo (la melancolía), evidencia a una mujer, aunque no analfabeta, sí con un bajo nivel cultural. Lo que concuerda —tal y como señalamos en la Introducción— con la enseñanza que, a pesar del revulsivo que supuso la Ley Moyano (1857) al aprobar la enseñanza básica obligatoria, recibían las niñas. No olvidemos, que los contenidos que se les transmitían estaban más relacionados con la educación moral que con la adquisición de conocimientos.

De esta manera, la tirana esposa justifica su irascibilidad excusándose en su tristeza íntima, esto es, en el contexto de la obra, en el amor no correspondido por el jefe de su marido,³⁰¹ de modo que vive con un hombre a quien no ama y nunca ha amado pues, cuando su “madre se morría desesperrada por dejar[la] sola y pobre, le dio [su] mano sin hamor como pud[o] hir al ospizio” a un Restituto “goben”, “bueno” y que [la] amava” (Alas 2020g, 309). Pero además —y al igual que hiciera doña Ninfa (*Los bañistas*) con su aumento de peso— ella responsabiliza a su esposo —hombre “condescendiente” y carente de voluntad— de los males que la aquejan: la gordura y la histeria, achacándolos al hecho de que es un calzonazos. Condición que manifiestan — recordemos— los que, como él, entregan el mando del hogar —junto con los calzones— a sus mujeres, dejando que sean ellas las que, como sultanas, dispongan todo a su antojo.

En el libro de cuentas comprobamos, además, que no solo —como hemos señalado— el mal carácter de doña Paz atenta contra el modelo femenino vigente en el siglo XIX, sino también el hecho de no amoldarse al “ideal de la tísica sublime”. Algo de lo 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!”. Es más, la gruesa esposa subvierte el “principio de transferencia vital”, lo que —al igual que ocurría con doña Ninfa (*Los bañistas*)— es ya sintomático de una mujer que atenta contra el orden patriarcal. Rebelión que, efectivamente, apreciamos en doña Paz, pues “en todas las disputas domésticas” habidas con su marido “siempre ha quedado encima como el aceite” (Alas, 2010g, 308-309). A esto se suma el hecho de que no sea madre, de modo que —según el pensamiento de la época— en ella se daría la misma “histeria cacoafectiva” que en doña Ninfa.

Por otro lado, puede observarse en ella a una mujer insatisfecha, pues en el libro de cuentas confiesa la infidelidad que cometió con el jefe de Restituto durante el viaje en tren, donde, “enloquecida” por su presencia, volvió a sentir “todo el fuego de la juventud”. No obstante, descubrirá que para su fugaz amante fue un “pasatiempo nada más”, ya que, tras esa noche de pasión, él no volvió a hablarle, lo cual la lleva a tomar la

³⁰¹ Desde los quince años, nuestra protagonista estaba enamorada del jefe de Restituto. Él se marchó del pueblo donde ambos vivían y aunque ella pensó que nunca lo volvería a ver, “[su] hamor se quedó con [ella], cada día herra mayor, mas triste, perro grande como nunca”, ya que “en el corracon su Recuerdo bibia, bibla heterno” (Alas 2010g, 309).

determinación del suicidio: “Por eso Me Mato. Que Lo Sepa el Mundo Entero y mi marrido. Adios restituto” (Alas 2010g, 309-310).

Por su parte, el jefe de Restituto, que desconoce la intención de suicidio de doña Paz, considera —al igual que Telesforo (*Los bañistas*)— que la muerte es la única forma de librar a tan pusilánime marido de su dominante esposa, aunque, en este caso, será él quien, para conseguirlo, sacrifique su vida. Planea, pues, invitar a doña Paz a una clase de natación y fingir un accidente hasta hacerla desaparecer junto a él en el fondo del mar. Con la muerte de ella, el jefe de Restituto desea ver cumplidas dos venganzas: la suya propia —dado que ella es la prueba viviente de que “los ideales [habían] muerto al quedar sólo las mujeres histéricas para [él]”— y la de su subalterno pues, atormentado, recuerda “con asco y con vergüenza una aventura que arrojó el cieno de la deshonra sobre las canas de su buen amigo” (Alas 2010g, 308).³⁰²

En su plan de venganza, el agua —al igual que en *Los bañistas* y en *El caramelo*— jugaría un simbólico papel, ya que —tras morir su jefe y doña Paz en el mar— Restituto renacería como un hombre nuevo: tanto en el trabajo como en su vida privada se convertiría en el “jefe”, pues, por un lado, experimentaría un “ascenso inmediato”, dejando de ser “un funcionario que cuenta veinticinco años de servicio y otros tantos años de hambre”; y, por otro, podría por fin hacer valer su voluntad (Alas 2010g, 308). Es decir, acrecentaría su prestigio social y recuperaría la dignidad perdida a manos de su mujer.

Sin embargo, el jefe de Restituto no podrá evitar que doña Paz, antes de morir, humille a su marido aprovechando el último de sus baños. En el agua y estando acompañada de su esposo, doña Paz le da un “sonoro beso en la frente” a su jefe para después, lanzar “una carcajada histérica” y caer “en las olas sin sentirlo”. Es entonces, cuando el jefe de Restituto saca a su subalterno del mar, se echa otra vez al agua para salvar supuestamente a su mujer y, ahogándose junto a ella, culmina su plan. Tragedia que conocemos gracias a la labor del corresponsal del *Hipódromo*, quien destaca el dudoso comportamiento de la “no muy casta esposa” (Alas 2010g, 310).

Restituto, no obstante, solo llega a comprender la promiscua conducta de su esposa cuando lee su confesión en el libro de cuentas. Su reacción inmediata es la de

³⁰² Clarín invertiría aquí el motivo de la mujer seducida haciendo parecer al varón víctima de la lujuria de ella. Así pues, tal y como observa Margalida Socías, este cuento estaría emparentado por su misoginia con *La perfecta casada*, donde —recordemos— Clarín realiza “una sátira del mito de la «mujer de su casa»”, haciendo parecer al varón “víctima de los excesos de la virtud de su esposa” (Socías 4).

perdonar a su jefe por haberlo engañado con su mujer, pues es consciente —como lo era Telesforo (*Los bañistas*)— de que “si no es por él [se] ahog[a] en el mar o... en [su] cara esposa” (Alas 2010g, 310). Junto a doña Paz, ciertamente, lo esperaba un futuro indigno, humillado por sus vejaciones, pues —al fin y al cabo— en una sociedad patriarcal como la del siglo XIX, un hombre que se deja avasallar y manejar por su mujer, pierde su hombría convirtiéndose en un esperpento social. Cuando esto ocurría, al marido se lo tildaba de “Juan Lanas”, recordemos —a este respecto— las *Coplas divertidas de Juan Lanas...* (1840-1870) compuestas por el licenciado Gorrión, mientras que de la fémina se afirmaba que llevaba los pantalones. El *Diccionario de Autoridades* recoge respectivamente en 1726 y 1729 dos expresiones: “calzarse las *bragas*”, la cual “metaphoricamente se dice de la muger que domína à su marido con império, y manda despoticamente en su casa; y “ponerse o calzarse los calzones” para hacer referencia a “la muger que todo lo manda en su casa, sin hacer caso, ni caudal de su marido” (R.A.E., tomos I y II).

La figura de la esposa que se impone a su marido es la que también veremos en el cuento *La yesca* (*Narraciones populares*, Antonio de Trueba, 1874), donde la mujer de Antón califica a su marido de “Juan Lanas”. Mote que hoy día recoge el *Diccionario de la Real Academia Española* para señalar al “hombre apocado que se presta con facilidad a todo cuanto se quiere hacer de él” (R.A.E., 2014). Este será, precisamente, el retrato de Antón, a quien llamaban Juan Lanas, porque era “como Dios le había hecho y no como Dios quiere que nos hagamos nosotros mismos con ayuda del entendimiento que para ello nos ha dado. Su mujer y él se llevaban muy bien; pero no por eso dejaban de tener de higos a brevas sus altercados por la falta de filosofía de Juan Lanas” (Trueba 163). Una de las discusiones que solían tener era esta:

- ¡Cuidado que son dichosas las señoras mujeres!
- Más dichosos son los señores hombres.
- ¡No digas disparates, mujer!
- ¡No los digas tú, marido!
- Pero, mujer, ¿quieres comparar la vida aperreada que nosotros pasamos trabajando como negros para mantener a la mujer y los hijos, con la vida que vosotras pasáis sin más trabajo ni quebraderos de cabeza que cuidar de la casa?
- Y qué, ¿es poco trabajo ese?
- ¡Vaya un trabajo! Parir y criar tantos y cuantos chicos, y luego cuidar de ellos y del marido. ¡No hay duda que el trabajo es para reventar a nadie!
- Ya te quisiera yo ver en nuestro lugar, a ver si mudabas de parecer.
- Pues no mudaría.

—Pues te equivocas de medio a medio: una legua andada con los pies cansa más que veinte andadas con la imaginación.
 —Será todo lo que tú quieras; pero lo que yo sé es.....
 —¡Qué has de saber tú, si eres un Juan Lanas!
 —¡Adiós, ya salió a relucir el pícaro mote!
 —Los motes no los pone el que los usa.
 —¡Otra te pego, Antón! ¿Pues quién los pone si no?
 —El que los merece.
 —¡No, si a las señoras mujeres las dejan hablar!.....
 —¡No, si a los señores hombres los dejan hacer y decir disparates!.... Jesús, ¡y luego dicen que los hombres se casan! Mentira, mentira, que las que se casan son las mujeres. El pobre Juan Lanas, no encontrando ya razones que oponer a las de su mujer, cedía a ésta el campo y se iba a ganar la vida (Trueba 163-164).

El que Antón afirme que “las que se casan son las mujeres” y no los hombres resulta sintomático, en tanto que con dicha expresión puede estar quizás haciendo referencia al carácter intransigente y autoritario de su mujer. Ya en el siglo XVIII el *Diccionario de Autoridades* recoge la expresión “casarse con su opinión, dictamen o juicio, phrase que significa estimar uno en mas su entendimiento y discurso, que el de los otros, sin poderle desviar de su concepto, ni la persuasión, ni la experiencia” (R.A.E., tomo II, 1729). Y es que pese a la oposición inicial de Antón a su mujer cuando manifiesta su punto de vista, nuestra protagonista logra imponerse, siendo patente la docilidad e indolencia de su marido, así como la cómoda actitud de obediencia que finalmente adopta ante una mujer que incluso amenaza con pegarle. Retrato que efectivamente, hace ver a Antón como un “Juan Lanas”, pues, como se afirmara en la sección “opinión” del periódico *ABC* (4 de noviembre de 1992),

Juan Lanas es como el buey que nace manso, o que se vuelve manso con el tiempo o con el pasto, y deja que la vaca lleve al cencerro para poder seguirla dócilmente mientras ella se pasea por el prado y mata moscas con el rabo. El manso, el manso de cabeza, no el de corazón, también está en las bienaventuranzas, pero no en las bienaventuranzas del catecismo, sino en la bienaventuranza terrenal del aquí me las den todas, y vive en el embelesamiento de la obediencia confortable. Lo que le pasa a Juan Lanas es que, como decían nuestros abuelos no lleva bien sujetos los calzones a la cintura, y la culera del calzón termina por llegarle hasta las rodillas, o sea, hasta los hinojos como si se les hubieran descolgado los gregüescos o lo zaragüelles con el peso invisible del mondongo. A Juan Lanas se le distingue en seguida porque no lleva bien puestos los pantalones, y ni siquiera se le adivina el bulto. Vamos, que Juan Lanas es eso mismo que llaman calzonazos (Campmany, *ABC*, Madrid, 4 de noviembre de 1992).

Caracterización que, como hemos señalado, se hace patente cuando Antón cede y da la razón a su mujer en la discusión que mantiene con ella. Disputa en la que nuestra protagonista reivindica el reconocimiento del rol de la mujer en la familia. Algo, sin

duda, destacable si consideramos que en la sociedad del siglo XIX hubo un cierto reconocimiento de la labor de las mujeres en el ámbito doméstico, siendo característica tanto “la importancia atribuida al significado del trabajo doméstico para la prosperidad de las familias como [...] el reconocimiento del rol crucial de las mujeres en su desempeño” (Chalmeta *et alii* 197). Y es que teniendo en cuenta que el hogar y la familia se consideraban bastiones primordiales para mantener el orden y la estabilidad social, muchos moralistas de la época, que quisieron reforzar su importancia, reivindicaron el atractivo del espacio doméstico, siendo motivo de elogio la fémína que se adecuaba al discurso de la domesticidad:

El bienestar de la familia depende de la mujer. [...] La mujer es el gobierno de la casa, es el elemento primordial a cuya influencia se reparan pérdidas y quebrantos, se conserva la adquirida fortuna, se inculcan ideas de moralidad, se traza a cada individuo sus deberes y todo eso [...] con el hermoso prestigio del amor (Monlau *apud* Chalmeta *et alii*, 197).³⁰³

Si bien nuestra protagonista defiende el reconocimiento del papel de la mujer en el seno del ámbito doméstico, esto no significa que se adecue al ideal del *ángel del*

³⁰³ A principios del siglo XX, la “modernización” de este discurso “generó una percepción menos elogiosa de la figura del ama de casa y de las labores domésticas con su progresiva racionalización a partir del desarrollo de las llamadas «ciencias domésticas» o «ciencias del hogar»” (Chalmeta *et alii*. 197). Racionalización que en España vino de la mano del gobierno liberal de José Canalejas (1910-1912) bajo cuyo mandato se crearon en Madrid, con “carácter oficial”, la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer. Con este tipo de instituciones se pretendían divulgar “los conocimientos que preparasen a las mujeres para la vida del hogar —cuidar de los hijos, hacer «grata y saludable» la vivienda—, y dotarlas de una instrucción científica, artística y práctica que les proporcionase un grado de cultura suficiente para el ejercicio de algunas profesiones. La existencia de escuelas de este tipo eran frecuentes en Europa y en Estados Unidos con el fin de mejorar la educación de las mujeres, perfeccionar las cualidades femeninas y aumentar sus «dotes de habilidad y provisión necesarias para cumplir mejor sus altos fines en la vida»” (Pérez-Villanueva 322-323). Las enseñanzas del hogar reunían materias como “la economía doméstica y la higiene, incluidas, al menos parcialmente, en los planes de estudios escolares, y que estaban siendo objeto en ese mismo periodo de una abundante literatura femenina. Ambas disciplinas completaban la intensa campaña propagandística que por esos años el movimiento higienista dirigía a las mujeres para que asumieran el cuidado de la salud familiar y fueran capaces de prevenir el contagio de enfermedades como la tuberculosis, pero sobre todo para que pudieran atender a la buena crianza de los hijos y aminorar así sus graves tasas de mortalidad, cumpliendo lo que se consideraba la auténtica función social femenina. Más allá de la amplitud de esas enseñanzas domésticas, lo más original era su carácter práctico, porque el conocimiento teórico debía ir acompañado de un entrenamiento que asegurase el saber hacer. La novedad residía también en el empeño de integrar de manera sistemática en las tareas del hogar los nuevos instrumentos que la técnica ofrecía, y sobre todo, de aplicarles criterios de racionalidad y de eficiencia y reglas científicas. Para referirse a estas enseñanzas así entendidas, se utilizó frecuentemente en Estados Unidos la denominación de *Domestic Science*; en España, sobre todo en los años treinta, fue habitual llamarlas Ciencias del Hogar” (Perez-Villanueva 316). Si bien esta representación femenina fue sustituida por otras nuevas como “la «Mujer Nueva» o la «Mujer Moderna» con el reajuste del discurso de la domesticidad en algunos sectores sociales a principios del siglo XX”, cabe señalar la permanencia de la imagen de la mujer como “«Ángel del Hogar» y «Perfecta Casada»”. Figura que volvería a ser retomada “con gran rigor por el franquismo en su articulación de un nuevo concepto de mujer bajo el régimen dictatorial” (Chalmeta *et alii* 197).

hogar o de la perfecta casada, ya que, al fin y al cabo, no es una esposa sumisa: es ella y no Antón quien tiene la autoridad marital, atribuida en la época al hombre. De hecho, el objeto de las trifulcas con su marido es el de imponerse a él y demostrar, así, que es ella la que lleva los pantalones. Se trata, pues, de una fémina brava que —al igual que Emma Valcárcel (*Su único hijo*)— se erige en tirana del hogar, recordemos que incluso amenaza a Antón con pegarle, convirtiéndose en un elemento desestabilizador de la paz conyugal. En este sentido, contrariamente a la imagen del *ángel del hogar* decimonónico y de la perfecta casada de Fray Luis de León, el hogar de nuestra protagonista no es un remanso de paz donde Antón puede hallar sosiego y descanso, ni tampoco ella considera a su marido capaz de ostentar la autoridad marital. Se trata de un hombre apocado y bobalicón a quien nadie quiere dar trabajo, cuya falta de entendimiento y razón lo haría ser la víctima perfecta para el engaño. Esta ausencia de lucidez es puesta de manifiesto cuando, de vuelta a Valboscoso (su pueblo), desconsolado por no encontrar trabajo, creyó que el yesquero le había echado por error una arroba de yesca y no la media arroba que él le había pedido. Equivocación de la que solo se percata gracias a su mujer:

Esto ni siquiera pesa media arroba.

—¡Ya! como tú estás descansada, te parece que pesa menos

—¡Ya! como tú estás cansado, te parece que pesa, más.

Estas últimas palabras fueron un rayo de luz para la oscura inteligencia de Juan Lanás, que guardó silencio, y apresurándose a pesar la yesca en la tiendecilla inmediata, se encontró con que pesaba media arroba justa.

—¿Lo ves, hombre de Dios, lo ves? le dijo su mujer. Eh, no sé para qué te dio Dios el entendimiento si no has de conocer con ayuda de él lo que mil veces te he dicho.

—¿Y qué es lo que me has dicho tú?

—Que cansa más una legua andada con los pies, que veinte andadas con la imaginación. Juan Lanás calló, queriendo entrever en lo que le había sucedido la resolución de dos problemas importantes, cuales eran el de la gravitación de los cuerpos y el de la teoría y la práctica; ¿pero la entrevió? Ca, eso se queda para inteligencias más claras que la suya y la mía (Trueba 171-172).

En este fragmento se está derogando uno de los argumentos a los que los preceptistas y moralistas de la época se acogían para demostrar la inferioridad de la fémina frente al hombre, fundamento esencial para el discurso de la domesticidad. Ciertamente, “aun, a finales del siglo XIX en la mentalidad colectiva la mujer seguía considerándose como ser inferior al hombre” (Chalmeta *et alii* 195). Así lo pone de manifiesto Pompeyo Gener, publicista y dramaturgo español, en un artículo (“De la

mujer y sus derechos en las sociedades modernas”) publicado en *La Vanguardia* en 1889:

En sí misma, la mujer, no es como el hombre, un ser completo; es solo el instrumento de la reproducción, la destinada a perpetuar la especie; mientras que el hombre es el encargado de hacerla progresar, el generador de la inteligencia, a la vez creador y *demiurgos* del mundo social (*Gener apud Chalmeta et alii*, 195-196).³⁰⁴

Esta consideración del hombre como “generador de la inteligencia” y “*demiurgos* del mundo social” también estará ausente en la caracterización de Oyes, protagonista de “El alcalde de Monterilla” (Fermín Caballero y Morgáez, 1843), a quien su esposa manejará como un títere. Su falta de hombría será aun más palpable que en Antón al tratarse de una autoridad pública y ser su mujer, doña Eduvigis, la alcaldesa,

una arpía, en condición, y en figura, un basilisco, una sátira. Varonil y dominante, no admite superior, ni admite contradicción: tiene los pantalones en su casa, y el mero y misto imperio en la población. El día de año nuevo van, según estilo, á darle la enhorabuena de alcaldía; y entre los tragos de vino y de rosoli y los excitantes añamones y torrados, gira la conversación sobre el motivo de la visita. Los ministeriales, que adularon al alcalde colado y ven lucir otro sol en el horizonte, se desatan en declamaciones contra el desgobierno del año que fina, en el cual á decir de los tornadizos, ni se ha guardado el campo, ni ha habido orden en el riego, ni igualdad en las cargas, ni justicia para el pobre; pero ya ha llegado el día, añaden mirando al ama, de que todo se enderece, con la buena elección que acabamos de hacer. Doña Eduvigis, pavoneándose con los requiebros generales y particulares, en estilo mordiente y aire rabanesco, jura y perjura que no se han de reír de su hombre como de otros, y que en buenas manos está el pandero para que quede la vara mal puesta.³⁰⁵ [...] Mientras estos diálogos, el Alcalde bonachon, esta pensativo y cabizbajo, dando señales de que no sirve para el caso en que le mete su muger (Caballero y Morgáez 120).

³⁰⁴ Es más, el filósofo alemán Arthur Schopenhauer (en su ya citada obra *El amor, las mujeres y la muerte*, 1819), al respecto de esta diferenciación entre ambos sexos, afirma: “sólo el aspecto de la mujer revela que no está destinada ni a los grandes trabajos de la inteligencia, ni a los grandes trabajos materiales. Paga su deuda a la vida, no con la noción, sino con el sufrimiento, los dolores del parto, los inquietos cuidados de la infancia; tiene que obedecer al hombre, ser una compañera pacienzuda que le serene. [...] Lo que hace a las mujeres particularmente aptas para cuidarnos y educarnos en la primera infancia, es que ellas mismas continúan siendo pueriles, fútiles y limitadas de inteligencia. Permanecen toda su vida [como] niños grandes, una especie de intermedio entre el niño y el hombre. [...] La razón y la inteligencia del hombre no llega a su auge hasta la edad de veintiocho años; por el contrario, en la mujer la madurez de espíritu llega a la de dieciocho. Por eso tiene siempre un juicio de dieciocho años, medio muy estrictamente. Y por eso las mujeres son toda su vida verdaderos niños. No ven más que lo que tienen delante de los ojos, se fijan solo en lo presente, toman las apariencias por la realidad y prefieren las fruslerías a las cosas más importantes (Schopenhauer 66, 68).

³⁰⁵ Aquí se podría ver una amenaza a los ministeriales por parte de nuestra protagonista, quien vendría a decir que, bajo el mandato de su marido, se castigaría a todo aquel que no respetara su autoridad. De hecho, en los *Refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana* (1627) del maestro Gonzalo de Correas se afirma que “el alcalde de vara en cinta es el ejecutor que va por los lugares con una varilla chica oculta, y podría ser el recuero [el arriero], que de ordinario lleva la vara en el cinto” (Correas 45).

Según el pensamiento de la época, Oyes, sería considerado, pues, un “Juan Lanas” y un calzonazos, y doña Eduvigis, una “marimacho” al llevar ella los pantalones. No olvidemos que en la época el apelativo “marimacho” se aplicaba a la fémica que se hacía con la autoridad marital y, con ello, “invertía el orden conyugal y social establecido” (Muñoz López 220). De hecho, por darse esta situación *contranatura* y ser doña Eduvigis la desencadenante de ello, se la caracteriza como arpía, basilisco y sátiro. Con la presencia de la arpía, “ave mitológica con rostro de mujer, repulsiva y feroz” (Garibay 37), se puede estar haciendo referencia al implacable poder que nuestra protagonista ejerce sobre su marido. Igualmente, el término “basilisco” vendría a simbolizar lo mismo. Esta figura ya apareció, recordemos, en nuestro primer capítulo a propósito de la soltera coqueta en el siglo XVII, y con dicha efigie mitológica, la cual “mataba solo con mirar”, venía a retratarse el desdén y la burla de la fémica ante los suspiros amorosos de sus pretendientes. En Oriente al basilisco “se le atribuía forma triple de gallo, serpiente y sapo. [...] Esta creación de la humana psique muestra un carácter netamente infernal, ratificado en su triplicidad (inversión de las cualidades trinitarias) y en el predominio de componentes malignos como el sapo y la serpiente” (Cirlot 108). Por otra parte, el sátiro fue un ser de la mitología grecorromana impúdico y lascivo, “mitad hombre y mitad macho cabrío” (Garibay 111). Así pues, el que se afirme que la figura de doña Eduvigis se asemeja a la de un céfiro, quizás, vendría a señalar el hecho de que es una marimacho, una mujer *contranatura* y actuar conforme lo haría un hombre en la época, no amoldándose así a la imagen de mujer sumisa que marcaba el patrón del *ángel del hogar*.

Tampoco nuestra protagonista va a ser la mujer callada que defendía dicho patrón de comportamiento, no olvidemos que el silencio es considerado una virtud femenina, “resultado lógico del hecho de que la mujer no tiene nada que decir que sea digno de ser escuchado por el hombre” (Aldaraca 51). Como observamos en el texto, doña Eduvigis no se limita a desempeñar el papel de consorte de su marido cuando en el día de año nuevo reciben a los funcionarios del ayuntamiento, sino que suplanta a Oyes y desempeña el rol que le correspondería a él como alcalde. Es doña Eduvigis quien manifiesta desenvoltura en el trato con los subalternos y se encarga de atenderlos, quienes la consideran la verdadera autoridad de la alcaldía. En efecto, los ministeriales se dirigen a nuestra protagonista y no a su marido porque es ella, y no él, quien,

“conforme á los estatutos femeniles preinsertos”, rige el ayuntamiento. De hecho, nuestra protagonista se va a encargar de la “justicia, el gobierno económico y el orden público” (Caballero y Morgáez 119-120). Y es que, conocedora doña Eduvigis de la indolencia de su marido, cuando quedan solos, “comienza á dar a su Oyes la primera lección de lo que debe hacer, si ha de haber paz en la casa, y no ha de andar la de Dios es Cristo. Y entre los preceptos acalorados y fervientes de la Dómine, se halla el siguiente razonamiento”:

“Mira, bruto, [...] un Alcalde es el rey de su pueblo, y le deben temblar como las hojas en el árbol. No seas tan bragazas como sueles. Al que no te dé el tratamiento, ó deje de descubrirse á tu presencia, ó te desobedezca de pensamiento, les has de dar una calabozada que lo deshuese. Los días de tribunal que te busque el que te necesite; y en los feriados has de ir á misa al banco de la señora justicia, con tu acompañamiento de dependientes; y no seas tan llano que dejes sentar á nadie cerca de ti, ni consientas que el cura dé agua bendita á otro primero que al soberano del lugar. Cuando vayas á las oficinas á llevar caudales, cuida de que no te desprecien los mequetrefes empleados como suelen; que sobre ser tu la autoridad y ellos criados de la nacion, contribuyes á pagarles el sueldo y á que sus mugeres gasten moños. El maestro de escuela ha de venir á dar lección á los chicos en casa, que no son los míos menos que los del Indiano y no quiero yo que vayan á oler a pobre mezclados con los hijos de los jornaleros” (Caballero y Morgáez 119).

Doña Eduvigis, pues, marca las pautas de actuación de su marido en la gestión del ayuntamiento. Lo que, unido al hecho de que para los ministeriales nuestra protagonista es quien representa la autoridad en la alcaldía, sería motivo para que en la época se calificara a Oyes de “poco hombre”, y a su mujer, de “demasiada mujer para él” (Muñoz López 220). De hecho, nuestra protagonista considera a su marido un “alcalde andrógino, cuya parte hominal corresponde á las autoridades provinciales y á los protocolos en los encabezamientos y en las firmas, quedando la parte femenina en la region de los hechos que presencian los vecinos”. Es más, estos son perfectamente conscientes de los beneficios y de los perjuicios de llevarse bien o mal con ella. Así, por ejemplo,

los paniaguados de la alcaldesa cuentan con carta blanca para hacer lo que gusten.³⁰⁶ [...] Por el contrario, los que no están bien quistos con doña Eduvigis, ó por tener

³⁰⁶ Con “paniaguado” en la época se hace referencia al “allegado a una casa que está beneficiado del dueño de ella, y le da de comer”. Pero “por extensión” se da al “amigo, confederado o parcial absolutamente” (R.A.E., 1737, tomo V); en este sentido, los “paniaguados” de doña Eduvigis serían aquellos que eran sus aliados o estaban de su parte y, por ende, de la regencia de su marido.

muger mas joven y bonita, ó porque no le hacen el zalamelí, ó porque no convidaron los chicos á un bautizo, ni pueden usar armas, ni reciben las cartas á tiempo, ni rondan por la noche, ni venden vino al por menor, ni son de la milicia nacional. [...] (Caballero y Morgáez 120).

Nuestra protagonista, pues, estaría actuando de manera similar a como se comportan muchas casadas en una época donde “en la mayor parte de los matrimonios la mujer es autoridad moral y material de la casa”. En el ámbito rural, por ejemplo, allí “donde el heredero es una mujer, bien por ser esta una práctica institucionalizada, como en algunas localidades gallegas donde prima la familia matrilineal, bien por defecto de la línea masculina [...], la autoridad, la representación del linaje y la toma de decisiones dentro y fuera de la casa pertenecen a la heredera, no a su marido”. Es ella, por ejemplo, “quien guarda y administra el dinero [o] la que dirige las faenas del campo” (Muñoz López 215). También en el siglo XIX hay casos en los que la mujer

indica al marido todo lo que debe hacer, incluso en el orden político; así es que en época de elecciones, los candidatos procuran en primer término ganarse a las mujeres. Hasta si hay algún negocio o es preciso concurrir a alguna oficina, notaría o ayuntamiento, es ella la que se entiende con los funcionarios, porque es más viva y despierta que el marido, es más capaz y de mejor consejo. Al solemnizar contratos escriturados, la mayor parte de los labradores y jornaleros van acompañados de su mujer que, sin consideraciones de urbanidad ni otras miras, defiende palmo a palmo el límite de sus derechos en la convección de los pactos complementarios del contrato (*Información...*, Sahagún (León) *apud* Muñoz López, 218).

Así, era la esposa quien “representaba a la familia en sus relaciones exteriores (con el resto de la comunidad), [...] en definitiva quien tenía realmente la autoridad” (Muñoz López 215). Algo que, pese al contexto de una época donde impera el sistema patriarcal, no era una excepción de las zonas rurales. En nuestro relato, por ejemplo, doña Eduvigis es quien, al tener la autoridad moral y material en el ayuntamiento, representaría a su marido oficialmente. Al fin y al cabo, es ella la que establece las pautas de actuación de su marido, y este el que las pone en práctica. Es decir, ella dirige y él ejecuta, o como se afirma en nuestro relato:

El barón suena, la muger obra: el marido suscribe, la muger obra: el Alcalde lleva la vara, la Alcaldesa tiene la autoridad: en suma, lo masculino es una abstracción, que reina y no gobierna, y Doña Eduvigis ejerce en nombre de este autómatas el gobierno

supremo.³⁰⁷ [...] Semejante administración suele proporcionar al Alcalde enemistades, choques, cuentos y chismes; pero sus intereses materiales ganan comúnmente: porque como vale más ochavo de muger que real de hombre, queda equipada la casa, renovada la labor, repuestas las paneras, aumentado el terrazgo con alguna haza adquirida en las glorias del reinado (Caballero y Morgáez 120).³⁰⁸

Esta actitud sumisa y obediente de un niño de seis años es la que, justamente, parece adoptar a lo largo del relato Oyes que, si bien no manifiesta adoración por su mujer, sí un mayor apocamiento cuanto más severa y autoritaria se muestra ella. Ni siquiera los chismes de los que quizás pudiera ser objeto por parte de sus funcionarios, quienes —recordemos— trataban con su mujer, lo hace cambiar de actitud, manifestando así ser según la mentalidad de la época, poco hombre.

Hombría que tampoco se atisba en el marido de doña Purificación, la esposa dominante de los dos siguientes cuentos. En el primero de ellos, *De burguesa a cortesana* (1878),³⁰⁹ conocemos a nuestra protagonista a través de una carta que dirige a doña Encarnación —condesa madrileña—. Doña Purificación pertenece a la pequeña burguesía rural y ambiciona trasladarse con su familia a vivir a Madrid, pues es la oportunidad para que su marido, Juan, logre un ascenso laboral y su hija Purita, un provechoso casamiento. Planes que le permitirán alcanzar el nivel de vida deseado porque “con el modestísimo sueldo [de Juan] y todas las manos que [él] quiera, no se puede vivir”. Su ambición de ascender es —según ella— legítima, por ello, el propio

³⁰⁷ Recuérdese, a este respecto, las palabras de Doña Ambrosia (*La señorita malcriada*, Iriarte, 1788), quien, a propósito del matrimonio, advierte a doña Pepita de que “como en casa y fuera de ella / los hombres todo lo mandan, / a nosotras no nos queda / más recuso que mandarlos” (Iriarte 456). Esto es, públicamente el hombre ostentaba la autoridad, pero en el ámbito doméstico podía no manifestarse ese poder. Por ejemplo, la mujer de Leoncio —*Leoncio y Fulgencio*—, una de las protagonistas de nuestro primer capítulo, tenía la autoridad en casa, pero no manifestaba su fiereza públicamente, dado que “habla[ba] siempre à su esposo en las asambleas generales, con risueño aspecto” (*Diario de las Musas*, núm. 76, 309).

³⁰⁸ Precisamente, este retrato de la fémina como auspiciadora de la economía doméstica lo encontramos en Mimí, protagonista en el siglo XX de un cuento al que ya hemos hecho referencia, *Como se casó Tejero* (*Tiempos felices. Escenas de la época esponsalicia*, Armando Palacio Valdés, 1933). Además sen Mimí también vamos hallar la tradicional imagen de la mujer como portadora de la moral: “El primer acto de su gobierno despótico fue despedir al portero, que realmente era un borracho, y al chófer, que era un ladrón. Inmediatamente, seleccionando la servidumbre, puso orden en los gastos de la casa, de modo que hoy, gastando una tercera parte menos, vivimos mejor. Arreglados los asuntos materiales, se lanzó con la misma resolución a la reforma moral. A mis hijas, que dormían hasta las diez o las once de la mañana, empezó a levantarlas a las siete y a llevarlas a misa con ella. [...] Quemó todos los libros que le parecieron sospechosos y hoy mis hijas no pueden leer más novelas que las que ella les permite. Por la tarde van de paseo o visitas y alguna vez al teatro, pero siempre después de averiguar que la obra que se representa es la blanca inmaculada. En fin, que logró sin saber cómo tener a mis hijas sumisas y obedientes como niñas de seis años. Y es lo gracioso del caso que cuanto más severa y autoritaria es, más la adoran ellas” (Palacio Valdés 952).

³⁰⁹ Publicado en *El Solfeo*, el 22 de enero de 1878.

“Dios no puede consentir que [su] hija se quede sin su caballero en plaza, porque eso sería como quedarse en la calle; ni [su] esposo ha de pudrirse y pudrir[la] en [ese] rincón oscuro”. De ahí, que no tenga el menor reparo en manifestar expresamente a la condesa que “los Covachuelones pican más alto”, ni por evidenciar, a través de sus peticiones, sus aires de grandeza:

Mi QUERIDA doña Encarnación: Ya sé que las de Pinto dijeron por ahí a los amigos que las de Covachuelón no iríamos a las fiestas por falta de posibles o por falta de amor a los regocijos, como dice mi Juan que se llama eso; no haga usted pizca de caso, porque ya nos hemos encargado los sombreros, de esos que parecen de hombre, que son la última moda [...]. Adjunta le remito la lista de las monadas y cachivaches que mi hija la mayor quiere que usted le tenga comprados para el mismo día que lleguemos; porque todo su prurito es que de cien leguas se la tome por una madrileña, [...]. Yo le digo [...] que una Covachuelón, que descende de cien Covachuelones, aunque sea con el aire de montaña puede tenérselas tiesas, en punto a buen tono y *chick*, con la más encopetada cortesana (Alas 2010h, 212-213).

Como se puede apreciar a través de sus palabras, Purificación es una mujer que desea ascender de categoría social por medio del “lujo de ostentación”, práctica común entre las mujeres burguesas del siglo XIX, “asignadas al culto a las apariencias” (Perrot 144).³¹⁰ Atenta, así, contra “la ideología de la espiritualización y la abnegación femeninas” a través de un gasto que —dada su “falta de posibles”— resulta, además de ostentoso y excesivo, indecoroso y, por ende, ilegítimo. Y es que, efectivamente, “el decoro, definido como conformidad entre el nivel de consumo y la clase social a la que uno pertenece, es la justificación «moral» que legitima el consumo excesivo como actividad socialmente necesaria” (Aldaraca 82). Este indecoroso dispendio hace ver en ella al opuesto del *ángel del hogar*, algo que indudablemente es un mal ejemplo para su

³¹⁰ Este improductivo y ostentoso gasto se evidencia en Emma Valcárcel (*Su único hijo*) quien solo “entendía de gastar”: le gustaba “saborear la mejor perdiz y la mejor lamprea de la plaza y usar con codos y rodillas la mejor batista, y enredar los dedos entre los mejores encajes, y derramar por sábanas, camisas, corsés, medias y pantalones, las esencias más caras, con profusión”. Asistía al teatro “extravagante como ella sola”, “ricamente vestida y *alhajada*”, generando las envidias de cuantas mujeres estaban presentes. También le gustaba hacer alarde de su riqueza a través de Bonifacio, a quien “solo le exigía estar siempre vestido, y bien vestido, a las horas señaladas para salir a paseo o a visitas”. Para ella, su esposo no era más que una “figura de adorno [...]; por dentro no tenía nada, era un alma de cántaro; pero la figura se podía presentar y dar con ella envidia a muchas señoronas del pueblo” (Alas 1979, 10, 123, 151). Un ejemplo de mujer burguesa con deseo de ostentación lo hallamos en Rosalía —*La de Bringas*, Galdós, 1884—, quien, a través de la compra de prendas de vestir, pretende —al igual que Purificación— ascender de clase social, convirtiéndose, así, en una dama de la aristocracia. De hecho, tal y como señala Bridget Aldaraca, ella “puede demostrar su igualdad de clase con la marquesa [de Tellería] imitando el poder que tiene su amiga para satisfacer sus caprichos y atraer la atención de los obsequiosos dependientes. La humilde mujer de Bringas desea también firmar su nombre con rúbrica al pie de cuentas enormes y decir con voz resonante «creo que me lo llevo»” (Aldaraca 133).

hija, quien también manifiesta —a través de su “lista de monadas y cachivaches”— ese deseo de ostentación y ese culto a las apariencias.

Purificación “no se conforma con ser lo que es”, aspira a dejar de ser una burguesa para convertirse en una dama aristocrática, lo cual la lleva a rechazar “la ideología de clase media”: “el valor del ahorro, del trabajo [...] y la tradición de sometimiento a la autoridad patriarcal en el hogar” (Aldaraca 83). Valores que encarnaría su marido y que, ciertamente, ella se resiste a aceptar, pues consciente de la diferencia que existe entre un marido aristócrata —como el de la condesa— y otro de clase media —como el suyo—, parece mostrar su anhelo por ser la esposa de un hombre distinto: “¡Qué diferencia entre los dos Juanes!; el de usted tan dócil, tan rico y tan amigo de su negocio!” (Alas 2010h, 213)

De hecho, a Purificación le importuna la terquedad y la oposición inicial de su marido, contrario a trasladarse a Madrid, y lo menosprecia por su falta de ambición, por ser un hombre que vive del trabajo de sus manos y que prefiere el modesto pero seguro porvenir que le ofrece Pinto, al brillante —pero impredecible— futuro que lo espera en Madrid: “Mi Juan es tan terco que no quiere abandonar este destino humilde, indigno de un Covachuelón, porque dice que es seguro y manos puercas” (Alas 2010h, 212).

Es una mujer que —como ya señalamos anteriormente— se rebela contra la autoridad marital cuando, movida por sus ínfulas de grandeza y haciendo caso omiso a los deseos de Juan, hace prevalecer su voluntad y viajan a la capital. Consecuentemente, malogrará la ya humilde economía familiar, pues “para emprender [el] viaje a la Corte, con rebaja de precio y todo”, la familia “se halla obligada a vender los cubiertos de plata y algunas alhajas” que fueron de los Covachuelones (Alas 2010h, 212-213). Lo que, sin duda, hace que Purificación sea el envés de la perfecta casada, al no guardar “la hacienda a aquel con quien se desposa”: ella no practica los dos principios básicos de la “guarda”, que radican en no ser ni “costosa ni gastadora” (Fray Luis de León 37, 43).³¹¹

³¹¹ Es costosa y gastadora porque, no teniendo dinero para serlo —dado el modesto sueldo de Juan—, sus gastos son para “proveer” al “deleite” y no a la “necesidad”, para “bastecer a los particulares antojos” y no para “remediar las faltas naturales con que [se nace], de hambre y de desnudez” (Fray Luis de León 37). La gestión responsable la economía doméstica es —tal y como señalamos en la Introducción— una de las principales tareas de la esposa burguesa, de ahí que ahorrar sea una obligación tanto para Purificación como para Rosalía (*La de Bringas*, Galdós, 1884), pero no para Emma Valcárcel (*Su único hijo*). Rosalía —al igual que Purificación— pertenece a la burguesía, por lo que debe ahorrar y, así, conservar la hacienda de su marido, quien trabaja y la mantiene económicamente. No obstante, ninguna de las dos lo hace, pues, aunque —en principio— Rosalía soporta “el ahorro por coacción”, consagra su vida a las compras después de adquirir “una capa parisina de terciopelo y pana por valor de 1700 reales, lo que supone un 8 ½ % de los ingresos familiares” (Aldaraca 133). La situación de Emma es, en cambio,

Nuestra protagonista —como venimos observando— no esconde su anhelo de alcanzar una posición social superior, al igual que tampoco oculta que ella es la que tiene el mando en su hogar y Juan, un títere al que maneja y somete a su antojo. En caso extremo de que el marido no gobernara en el hogar y “antes de zozobrar”, era la mujer la que debía llevar el “timón de su casa”, pero siempre y cuando procurara ocultarlo (Sáez de Melgar 76). Purificación, en cambio, parece alardear de ello a través de la peculiar petición que hace a la condesa: “Le advierto a usted que en las camisolas y en los pañuelos que le encargué el otro día para Juan, han de ponerse estas letras, P. Juan que no significan Padre Juan, sino que Juan es marido de Purificación, como usted sabe” (Alas 2010h, 214).³¹²

En el caso de doña Purificación, el hecho de anteponer su nombre al de su marido es esencial para entender los mecanismos que rigen este matrimonio. Con este gesto, Purificación niega, simbólicamente, la identidad de Juan como ser autónomo y autosuficiente, pues solo “existe” en tanto que es su marido. De modo que lo trata como, en el siglo XIX, era tratada mayoritariamente la mujer casada. A pesar de que en España la fémina no adoptaba el apellido de su marido al contraer matrimonio,³¹³ sí que, socialmente, solía ser conocida mediante el apellido de este como “la mujer de...”.³¹⁴ En este sentido, a través del encargo que realiza a la condesa, doña Purificación no solo se opone a ser “la señora de...” o “la esposa de...”, rechazando —simbólicamente con

bien distinta dada su riqueza. Hija única de don Diego —abogado de noble linaje— hereda una gran fortuna, siendo ella la que tiene el dinero y la que mantiene a su marido, de condición humilde. Así pues, “entregada por completo a la vida material, no tenía el menor instinto de conservación de la fortuna, no había pensado jamás en el origen de su dinero”, creyendo “vagamente que el capital de que gozaba era una fuente inagotable que estaba en algún paraje misterioso”. Su tío —quien, como administrador de sus bienes, le “pagaba sin chistar” las “cuentas de la modista, que subían a buenos picos”— no pudo evitar, pues, el despilfarro ni tampoco que menguara la herencia que su sobrina recibió (Alas 1979, 123).

³¹² De este modo, nuestra protagonista actuaría de forma similar a como lo hacían en la época algunas mujeres de un pueblo canario, donde hay hombres que “se hacen conocer y se les conoce por su nombre de pila, seguido del de su mujer con terminación masculina: por ejemplo, Pedro etc., casado con Josefina, lo llaman *tío Pedro Josefino*”.

³¹³ Frente a países anglosajones como Estados Unidos y Reino Unido, en España la mujer retiene, “desde al menos el siglo XV, el apellido que le fue dado al nacer. Solo aparece una pequeña excepción a esta regla general; en Cataluña durante el siglo XVIII y en las provincias vascas antes de 1650 [...]. En todas las demás regiones de España, al igual que en los países hispanohablantes del continente americano (excepto la Argentina después de la época colonial), durante más de quinientos años las mujeres han retenido los apellidos recibidos en su nacimiento y no han adoptado los apellidos de sus esposos” (Pardo de Guevara y Valdés 344-345).

³¹⁴ Recuérdese, por ejemplo, a Rosalía Bringas, la esposa de Francisco Bringas (*La de Bringas*, Galdós, 1884). En sentido podemos decir que España, pese a no seguir —como decimos— la práctica del cambiar el apellido de la fémina al casarse, miraba a la mujer desde el mismo prisma que países sí lo hacían como Estados Unidos o Gran Bretaña. Sociedades que veían a “la familia extendida en una línea patriarcal dominada por el varón” (Pardo de Guevara y Valdés 344).

ello— ser mero reflejo del hombre; sino que subvierte la relación de dominación masculina-sumisión femenina imperante en la época.

La historia de esta pareja se continúa en Madrid. Una vez establecidos en la capital, Juan enfermará de pulmonía obligando a su familia a regresar a Pinto junto a él, desenlace que doña Purificación relata a su amiga Visitación en otra carta —*De burguesa a burguesa* (1878)—.³¹⁵ En el camino de vuelta en tren, atrapado junto a su mujer e hija por “la mayor nevada del siglo”, Juan reconoce lo que es:

Mi Juan, ese hombre de bien, no hace más que dar pataditas en el suelo, soplarse las manos y exclamar de vez en cuando: ¡maldita sea mi suerte! ¡Calzonazos! Como si no fuera él la causa de todos nuestros males. Figúrate, tú, Visita, que lo primero que hace Juan en cuanto llegamos a Madrid es coger una pulmonía. Verdad es que por más de veinticuatro horas la disimuló para que yo no me incomodara y pudiese ver los festejos (Alas 2010i, 215).

En este fragmento parece evidenciarse “el desengaño del varón”, que, según Margalida Socías, es propio de aquellos relatos clarinianos que, como este, “presentan a la esposa como una devoradora de la voluntad masculina, a través de medios brutales o sofisticados y sutiles” (Socías 4). En este caso, doña Purificación actuaría de forma sutil, pues, a diferencia de doña Ninfa (*Los bañistas*) y doña Paz (*Novela realista*), no aparece caracterizada a través del portentoso físico de ellas ni tampoco muestra sus toscas maneras y su irascibilidad (histeria), sino que, más bien, se la retrata como una mujer que —con perseverancia e insistencia— es capaz, como ella misma manifiesta a la condesa en el anterior cuento (*De burguesa a cortesana*), de doblegar su marido para conseguir su propósito: “atenaceándolo de cerca y no dejándole a sol ni a sombra, verá usted como se logra un ascenso” (Alas 2010h, 213). Pero, además del desengaño de Juan, también podemos advertir su cobardía ante la posible reacción de su mujer; miedo que lo acerca —claramente— a Telesforo (*Los bañistas*), cuando —temeroso de la reacción de doña Ninfa— prefiere guardar silencio no recriminándole su delgadez, y a Bonifacio Reyes (*Su único hijo*), quien no manifiesta su enfado cuando Emma, embarazada, decide tomar un baño o atestar la casa de gente para celebrar el bautizo de su hijo. Como ellos, Juan calla porque no se atreve a contradecir a su esposa.

³¹⁵ Cuento publicado en *El Solfeo*, el 7 de febrero de 1878, en el que Purificación describe a Visitación —provinciana como ella— su paso por la capital.

Asimismo, el anterior fragmento muestra la falta de abnegación de Purificación —una de las cualidades de la perfecta ama de casa—, pues ella no deja de pensar en su propio beneficio para “pensar en el ajeno” (Baronesa de Olivares *apud* Aldaraca, 45). Proceder que también apreciamos durante sus salidas por la capital, pues a pesar de ser consciente de que su marido “no daba un paso” porque “le dolía esto” o “le dolía lo otro”, ella quiso “correr mucho” y “estar en todas partes a un tiempo” para ver los festejos (Alas 2010i, 215).

No obstante, asistir a los festejos y aparentar lo que no es no le reportará el beneficio esperado —el ascenso social—, constituyendo así este cuento una “sátira despiadada del «quiero y no puedo»” (Socías 5). Ciertamente, la enfermedad de Juan dará al traste con el plan de doña Paz y con el de su hija Purita, quien culpa a su padre —al igual que hace su madre— de la humilde vida que los espera en el pueblo: “Adiós visitas al ministro, adiós ascenso, adiós quedarnos en Madrid. [...] Purita pataleó y echó la culpa a su papá, que efectivamente es quien nos trae en estos malos pasos de ser provincianas” (Alas 2010i, 215-216). El hecho de hacerlo responsable, pues, acerca a estas dos mujeres a doña Ninfa (*Los bañistas*) y a doña Paz (*Novela realista*), quienes también culpabilizan a sus maridos de los males que padecen: gordura (doña Ninfa) e histeria y aumento de peso (doña Paz).

Ya antes de la enfermedad de Juan, el deseo de Purificación por ascender de categoría social se ve frenado por los desprecios que observa en la condesa, “una jamona muy presumida” que “no había comprado más que adefesios para [su] hija Purita, todo cursi y de moda del año ocho” (Alas 2010i, 215). El hecho de que querer vestir de forma cursi a Purita es una mofa de Encarnación, quien la desprecia y, de este modo, la ridiculiza por querer aparentar a través de la moda lo que no es. Y es que la mujer de clase media que en el siglo XIX creía que “las apariencias lo [nivelaban] todo, [aspiraba] a confundirse lastimosamente con la dama aristocrática” recibiendo, por ello, “un orgulloso desprecio” y “poniéndose en ridículo por salirse de su modesta esfera” (Martínez *apud* Aldaraca, 83). Se la tachaba entonces de cursi, pues “intentaba poner pie en el refinado terreno” de quienes manifestaban “su participación en el poder de la moda” (Aldaraca 83).

Y aún hay otro desprecio que recibe durante una de las salidas con su hija por la capital, el hecho de “andar por aquellas plazuelas y calles de Dios” sin el cabeza de familia como “unos cualesquiera” y “unos papanatas”, “teniendo que dejar las aceras a

los que la llevasen, aunque fueran hijos del verdugo” (Alas 2010i, 216), tampoco juega a su favor para alcanzar el reconocimiento social que anhela:

Aquí no se respetan la clase, ni el abolengo, y no le conocen a una en la cara los pergaminos ni la categoría. No creas que el bullicio fue tan grande como dicen, y de mí te puedo asegurar que no grité viva nada, porque esto no es modo de tratar a la gente. ¿Te acuerdas de aquel don Casimiro a quien sacamos diputado por los pelos, y gracias a estanquillos y chorizos de los decomisados? Pues, atúrdete, don Casimiro, que tenía un paquete de entradas para todas partes, pasó junto a nosotros sin saludarnos (Alas 2010i, 216).

Tal falta de cortesía puede deberse a que en en el siglo XIX “solo el hombre [hacía] respetar a la mujer”, dado que solo “él [tenía] el deber, la fuerza y el derecho para ello” (Sáez de Melgar 76). En la salida sin Juan puede verse a una Purificación que —a pesar del poder que ejerce en su casa— es consciente, según sus propios descalificativos y la reacción de Casimiro, de que socialmente necesita a su marido para hacerse respetar. El desencanto que sufre “después de ver tanta farsa y tanto descaró” junto a la enfermedad de su marido, harán que, finalmente, asuma el regreso a Pinto. No obstante, pese a ello, se va a mostrar como una mujer combativa que no se resigna a la vida que le puede ofrecer su desgraciado marido:

Y aquí nos tienes con la nieve al cuello, en un lugarón que no tiene nombre [...] Si algún día llego a mi casita, y desempeño los cubiertos, y junto algunos cuartos procedentes de las manos de Juan, que él llama groseramente puercas, y pongo esos cuartos a rédito y saco una renta regular para ir tirando..., te juro, Visita (tanto es lo que aborrezco la conciliación), te juro que presento la renuncia del destino de Juan y me declaro *ilegala* (Alas 2010i, 216).

Efectivamente, de hacerlo, sería perseguida por la ley, pues —según el artículo 58 del Código Civil de 1889— la mujer “está obligada a seguir a su marido donde quiere que fije su residencia” a excepción de que la traslade a “ultramar o a un país extranjero” (Jago 1998a, 264).³¹⁶ A Purificación no le importaría, pues, en el caso de cumplir su juramento, el estigma social que representaría el estar “sola” —recuérdese que solo el hombre hacía respetar a la mujer— ni caer en la ilegalidad.

³¹⁶ En la España del siglo XIX, donde no se contemplaba aún la disolución legal del matrimonio, era motivo de persecución el que una mujer abandonase a su marido. No obstante, a pesar de que en nuestro país no era legal el divorcio, sí que se permitía —recordemos— la separación de lecho, mesa y habitación, pero siempre por decisión judicial (y nunca por mutuo acuerdo) y justificado por motivos como el adulterio de ambos, con algarabía pública para el marido o el completo abandono de la mujer por su marido. Requisitos que, evidentemente, no se dan en el matrimonio de doña Purificación y Juan.

Actitud de independencia que, aunque de distinto cariz, también se evidencia en la esposa del último cuento que se va a analizar, *Los sábados de doña Quirotecas (cuadros de la anarquía de las letras)* de Clarín, (1880).³¹⁷ Nuestra protagonista es doña Quirotecas, la esposa de don Baudillo de Llobregat;³¹⁸ mujer —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” (Alas 2010n, 230). Saber que la distancia, pues, de doña Paz (*Novela realista*), cuyo libro de cuentas evidenciaba su bajo nivel cultural. Lo cual hace pensar que han recibido una educación distinta a pesar de pertenecer a la misma clase social (pequeña burguesía).³¹⁹

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 lo hace de forma diferente: mientras que aquellas aparecían caracterizadas a través de su gordura, ella es —simplemente— una mujer fea. En este sentido —y teniendo en cuenta que ser hermosa (o intentar serlo) era, en la época, un deber para la mujer—, nuestra protagonista reivindicaría —a través de su saber e ingenio, como ella misma afirma— su propia identidad como literata, constituyéndose, así, como el oprobio de su sexo. De hecho, como observaremos a continuación, Quirotecas —dedicada totalmente a su profesión de literata— abandonará las labores domésticas y familiares, haciendo de la literatura el camino para liberarse del papel de perfecta esposa y abnegada madre.³²⁰

³¹⁷ Publicado en *La Unión*, el 21 de marzo de 1880, este cuento es una sátira despiadada de la escritora. Algo que —según Margalida Socías— no es extraño, 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 5).

³¹⁸ Tal y como manifiesta el narrador al principio del cuento, doña 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 al afamado literato Ermeguncio —protagonista de *Don Ermeguncio o la vocación* (1881)—, a quien pide realizar la crítica de su última novela (*Flores cordiales*).

³¹⁹ En Quirotecas, la pertenencia a esta clase social se evidencia en que su marido no pueda financiar un “cuarto” por “modesto que sea” en una calle céntrica de Madrid, pues costaría “un ojo de cara (la suya) [...] y cada cual tiene que vivir con arreglo a sus facultades y no estirar los pies más allá de la manta”. Asimismo, disponen solo de una doncella y “habitan un piso tercero”, construido sobre “subsuelo” (Alas 2020j, 275), algo significativo teniendo en cuenta que, en el siglo XIX, el “primer y segundo piso estaban reservados para los ricos”, mientras que “el nivel social descendía hacia los pisos superiores” (Cruz 195). Además, sobre subsuelo eran construidas las viviendas “de alquiler de segunda clase”, propias de “las fortunas medianas” (Guerrand 336).

³²⁰ Se trata del paso previo a la emancipación de hecho 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 hecho, la consagración a las letras de nuestra protagonista conllevará —tal y como indica el subtítulo del cuento— que el caos se instaure en su hogar, ya que mientras ella escribe, 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 (Alas 2010n, 232). Esta transgresión supone, respecto a las esposas de los anteriores cuentos, un paso más, pues —entregada a su profesión— Quirotecas llega al extremo de abandonar su esfera de influencia, la privada, adentrándose en la esfera masculina, la pública. Realidad de la que ella 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” (Alas 2010n, 232).³²¹

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 1998b, 465). El deseo de liberación del rol que tradicionalmente se le había asignado a la mujer era el motivo por el que la literata era objeto de críticas, incluidas las de los literatos. Armando Palacio Valdés, por ejemplo, en *Testamento literario* (1929), defendía que a pesar de que se pensara que un literato debía “unir sus destinos a una mujer con aficiones literarias” porque de esta manera se suponía “que el escritor hallar[ía] dentro del hogar socorro y aliento para llevar a cabo su obra, [...] la experiencia, la de [sus] amigos y lo que [le] enseña[ba] la historia externa de la literatura, afirma[ban] lo contrario”. Y es que teniendo en cuenta que en las mujeres “la moral es su reino, [...] al desviarse de él pierden gran parte de su encanto. Por eso los hombres miran con poca simpatía a las mujeres literatas y suelen hacerlas blanco de las burlas y sarcasmos”. Y aunque reconoce que ha “conocido y tratado literatas de gran atractivo personal, [...] no las hubiera elegido para esposas” (Palacio Valdés 106).

³²¹ El gusto por salir de doña Quirotecas puede entenderse en la época como uno de los síntomas de la histeria cacoafectiva. Se daba en aquellas mujeres que abandonaban “sus deberes matrimoniales y familiares, entregadas a visitas sociales, bailes, espectáculos, lecturas peligrosas” (Moreno 89). Este tipo de histeria, pues, aproximaría a Quirotecas a doña Ninfa (*Los bañistas*) y doña Paz (*Novela realista*). Por otra parte, doña Quirotecas estaría invirtiendo el refrán “la mujer la pierna quebrada y en casa”; situación que también se daba, por ejemplo, en algunos pueblos de la Montaña de León, concretamente los situados en la cumbre del monte Teleno: “En dichos pueblos parecen como que estén trocadas las ocupaciones, pues mientras las mujeres aran, siembran, siegan, cavan, etc. los hombres permanecen en la casa hilando y haciendo calceta” y atareados en los faenas domésticas (*Información...*, Lucillo y Molina (León) *apud* Muñoz López, 214). Para la mayor parte de los campesinos del resto del país, sin embargo, estas costumbres eran totalmente insólitas y se percibían como un trastorno del orden lógico del mundo, una inversión de los papeles propios de cada sexo” (Muñoz López 215). Así cuando el marido realizaba una labor femenina era centro de las burlas: “el hombre que interviene en los asuntos de la mujer sin que esta lo solicite es un *cacipleiro*” y se pensaba que lo haría mal (*Información...*, Villablino (León) *apud* Muñoz López, 215). En el suroeste de Francia había mujeres que “se dedicaban a la producción protoindustrial de guantes, mientras que el marido hacía la comida y se ocupaba de los niños a fin de dejar a la mujer el mayor tiempo posible para trabajar. Era ella también la que trataba y discutía los precios con el intermediario que suministraba los materiales y pagaba las unidades confeccionadas, reuniones que habitualmente tenían lugar en el café. En relación con el ordenamiento del mundo rural esto suponía una auténtica instauración del mundo al revés (los hombres en casa y las mujeres fuera) y así lo veían los propios campesinos” (Muñoz López 215).

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,³²² 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 las noches (Alas 2010j, 275).

Dicha conversión es, sin duda, muy significativa, pues el despacho 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.; cultura material que “simbolizaba su papel de jefe de familia” (Cruz 202). Papel que, como veremos, desempeñará doña Quirotecas y que se evidencia ya en esta transformación del salón o sala en su despacho.

Ciertamente, como despacho suyo, es lógico que sea una pieza “regularmente amueblada” (Alas 2010j, 276).³²³ Algo atípico si fuese 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” (Guerrand 340).

Doña Quirotecas tampoco concibe ni utiliza este habitáculo como una sala de recibir, pues —como advierte su primo— presenta una decoración “según se usan en provincias”, nada acorde, por tanto, con la distinción propia de Madrid (Alas 2010j, 276). Además, sabemos que este aposento no lo destina para socializar con mujeres y dedicarse allí a la labor de la costura; práctica habitual entre el sexo femenino, pues se consideraba “de buen tono” que una mujer que recibiera tuviera “las manos ocupadas [en] las pequeñas labores de las agujas” (Martin-Fugier 213).

La utilización del salón a modo de despacho constituye, en este sentido, una transgresión más de una mujer que —desmarcándose del tradicional papel de ama de

³²² La ausencia de instinto maternal era entendida, recordemos, como otro de los síntomas de la histérica cacoafectiva.

³²³ 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 2010j, 275).

casa— abandona el ámbito doméstico para adentrarse en la visibilidad que le proporciona el oficio de la escritura. De este modo, 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” (Jago 1998b, 466). Además, el ser literata la hace ser una mujer “libre de la ignorancia” alcanzando, también, “la emancipación en las esferas de la inteligencia” (Gimeno de Flaquer 488).

Doña Quirotecas no es, pues, según la distinción que se establece en la obra costumbrista *Galería de tipos, retratos y cuadros de costumbres* (1879), la “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” (Flores y García 1879b, 219).³²⁴

La profesionalización que caracteriza a nuestra protagonista es, efectivamente, un rasgo que diferencia a bastantes literatas del último tercio del siglo XIX de las pertenecientes a la generación inmediatamente anterior: las románticas.³²⁵ Al contrario

³²⁴ 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 2010n, 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. El hecho de que Baudillo no pueda financiar 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 económicamente remunerada.

³²⁵ 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”—

que muchas de estas literatas, las 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” (Ayala 933). Algo que, sin duda, evidencia la esposa de este cuento no solo con la publicación de sus libros, sino también con las tertulias literarias que se celebran en su despacho y con la crítica literaria que solicita a don Ermeguncio.³²⁶

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 doña 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 como 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” (Saco 72).

El hecho de ser una mujer que escribe supone, además, un acto de rebeldía contra el pensamiento de los literatos de la época, quienes 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[ía] fundamentalmente a los hombres de las mujeres” (Manley Hopkins *apud* Gilbert y Gubar, 18). De este modo, a la mujer que tomaba la pluma se la consideraba una machorra, “una intrusa” por haber “cruzado grotescamente los límites dictados por la Naturaleza” (Gilbert y Gubar 22).³²⁷ Consecuentemente, al igual que doña Paz (*Novela*

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 70-71).

³²⁶ 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^a 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 *apud* Ayala, 934). Únicamente Barrera parece “aceptar la creación literaria en la mujer como pasatiempo” tolerando a “la mujer aficionada a la literatura, pero no a la profesional” (Ayala 934).

³²⁷ 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 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” (Clarín *apud* Zecchi, 246).

realista), Quirotecas aparece como una mujer varonil; la diferencia radica en que mientras aquella se lo debía 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 a su profesión de escritora.

Con la publicación de sus libros, Quirotecas atenta —además— 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”. Lo que hace de la mujer de Baudillo un peligro para el hombre, ya 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” (Gilbert y Gubar 21-23).

Contrariamente, es ella la que cosifica a su marido convirtiéndolo en un 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” (Alas 2010j, 275-276). Además de pensarse únicamente en relación a su casa y a su mujer a través de las tareas que —como a continuación veremos— 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.³²⁸

Labores que, en este caso, impiden al ocupado marido acceder a la literatura. Si bien lejos de manifestar su desagrado, se muestra totalmente resignado con la situación: “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

³²⁸ Como ya indicamos en *doña Paz (Novela realista)*, la educación que las féminas recibían 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 1998c, 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 su planificación de 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. 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 159).

lleva el peso de la casa, doña Quirotecas le reprocha su ignorancia hasta el extremo de humillarlo: “Tú, Baudillo, no entiendes de matices, de *nueces*, ni en colores 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 doña Quirotecas —al igual que doña Ninfa (*Los bañistas*) y doña Paz (*Novela realista*)— somete a su marido a escarnio público en sus reuniones, dejándolo “como baldío para pasto del humorismo epigramático de los tertulios” (Alas 2010j, 276). Lo humilla por su ignorancia y, ante el literato, por ser el perfecto amo de casa, esto es, por su condición de calzonazos.

Por su parte, Baudillo es un hombre temeroso que —como Telesforo (*Los bañistas*), Restituto (*Novela realista*) y Juan (*De burguesa a burguesa*)—, 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”.³²⁹ 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”, y no la carencia de recursos económicos, (Alas 2010j, 275). La falsa creencia de doña Quirotecas evidencia a una mujer que no se ocupa de la economía familiar —una de las obligaciones de la ama de casa burguesa—. De hacerlo, sabría que la verdadera razón de vivir a las afueras de Madrid se debe a la falta de posibles.

Asimismo, vemos en él —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 esposa (Flores y García 152-154a). Así, cumple su “misión en la tierra”, que no es otra que la que doña 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”.

³²⁹ Silencio que también 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 1979, 11).

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” (Alas 2010j, 276).³³⁰

En segundo lugar, actúa como marido bonachón cuando, a pesar de no llegar al extremo de “[tomar] parte en el tocado de su mujer” (Flores y García 152-154a), sí que —por decisión de esta— se hace cargo del de sus perros. Tarea que forma parte del 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—.³³¹ 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 (Alas 2010j, 277). De este modo, en el asesinato de Safo podría observarse —simbólicamente— el asesinato de su esposa, y, 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.

Doña Quirotecas, posteriormente, adivina “en la hipocresía de los lamentos con que Llobregat solemnizó la muerte de la perra, que él había sido el autor del crimen”. Hecho que la hará plantearse —al igual que doña Ninfa (*Los bañistas*) o doña Purificación (*De burguesa a burguesa*)— el fin de su matrimonio, pero, tras consultar la cuestión del divorcio con su amigo, el literato Ermeguncio, comprende que “el derecho positivo no estaba bastante adelantado para favorecer sus planes de separación eterna”.³³² A pesar de ello, el mero hecho de pensar en el divorcio para poner fin a un

³³⁰ Esclavitud doméstica que también padece 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 1979, 14, 26).

³³¹ 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 profesión, sino porque precisamente por ser literata se cierne sobre ella la sospecha de la homosexualidad. Sospecha que, en la época, recaía sobre la machorra, es decir, sobre la mujer que no se comportaba según los dictámenes que marcaba el patrón del *ángel del hogar*. 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 que no extraña en una época donde escritoras como Jorge Sand —que “vistió muchas veces pantalones de hombre y que fumaba en pipa”—, y Sterne “adoptaron pseudónimos masculinos” (Alas 2010n, 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.

³³² En esta escena se puede intuir que la literatura no le reporta ganancias económicas a doña Quirotecas, concretamente, en el hecho de no pensar en la separación —sí legalizada en la época— como 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

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 (Alas 2010j, 277-278).

Efectivamente en el siglo XIX el divorcio “con su implicación de promiscuidad sexual, era percibido 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” (Aldaraca 101). Sin embargo, finalmente a Quirotecas no le queda más remedio que seguir unida a su marido, de modo que Baudillo continúa padeciendo —irremediabilmente— 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” (Alas 2010j, 278).

Autoritarismo que, como venimos señalando, se evidencia en las seis esposas dominantes analizadas en este capítulo, todas ellas son retratadas conforme a la segunda tipología del arquetipo literario que inicialmente establecimos. Y es que nuestras protagonistas consagran el imperio de su tiranía sobre hombres que siempre se muestran sumisos, no siendo, así, su dominio temporal, tal y como establecimos en la segunda tipología del estereotipo, en el que se englobaban a aquellas féminas cuyos cónyuges finalmente optan por poner fin a su sometimiento recuperando, por ello, la autoridad perdida.

Diversas serán las motivaciones por las que nuestras seis esposas dominantes ejercen su tiranía, lo harán bien por el afán de marcar su identidad, erigiéndose superiores a sus cónyuges —doña Ninfa (*Los bañistas*), doña Paz (*Novela realista*) y la mujer de Antón (*La yesca*)—, bien con el objeto de conseguir el ascenso social, convirtiendo al marido en un hombre que se doblega ante sus ínfulas de grandeza —doña Purificación (*De burguesa a cortesana* y *De burguesa a burguesa*)—, o bien con el fin de abandonar su esfera de influencia (la vida privada), desligándose de las labores domésticas y familiares, y adentrarse en la esfera masculina (la vida pública) —doña Eduvigis (“El Alcalde de Monterilla”) y doña Quirotecas (*Los sábados de doña Quirotecas*)—.

burguesía— pensara en la posibilidad de separarse de un hombre que cuenta con una nómina fija. La falta de dinero como impedimento para poner fin a su matrimonio acercaría, pues, a doña Quirotecas y a doña Purificación (*De burguesa a burguesa*), ya que, precisamente, era la razón por la que esta no abandonaba, *ipso facto*, a su marido.

Doña Ninfa —*Los bañistas (cuadros al fresco)*— y doña Paz —*Novela realista*—, en primer lugar, atentan contra la paz de sus esposos cuando hacen del principio de transferencia vital una eficaz arma con la que consagrar el poder que ejercen sobre ellos. Hecho que, irremediabilmente, hace peligrar las vidas de ellos al convertirlos en hombres débiles, mientras ellas adquieren una gran fortaleza, además de temperamental, física. Tanto Telesforo como Restituto son conscientes de ello, por eso a ninguno de los dos le desagrada la posibilidad de librarse de su esposa. El primero atisba la muerte de su mujer en el décimo quinto baño y el segundo no muestra tristeza alguna por el fallecimiento de doña Paz en el mar, pues, a fin de cuentas, ha logrado zafarse de la sombra de su dominante esposa, mujer histérica e insatisfecha que, antes de morir, socava con su infidelidad los restos de la dignidad que a él le quedaban. Y es que su mujer le da un beso a su jefe antes de perecer en el mar, convirtiéndose, así —públicamente—, Restituto en un cornudo. De modo que, contrariamente a lo que pretendía su jefe, no recuperará la dignidad perdida durante su matrimonio.

Doña Ninfa y doña Paz son, pues, dos mujeres cuya única motivación en la vida es marcar su propia identidad a través de su vigoroso físico y la autoridad que tienen, y que sus maridos han perdido. De ahí que no anhelan el fin de sus respectivos matrimonios. Así, doña Ninfa se retracta después de amenazar —movidada por los celos— a su marido con el divorcio, afirmando que no se separará de él porque desea seguir martirizándolo; de forma paralela, doña Paz —atormentada por un amor no correspondido— consagra su vida de casada a convertirse en una dictadora para Restituto, siendo este, pues, esclavo de sus designios.

En cambio, otras son las motivaciones que mueven a doña Purificación —*De burguesa a cortesana y De burguesa a burguesa*—, la mujer de Antón —*La yesca*—, doña Eduvigis—“El Alcalde de Monterilla— y doña Quirotecas— *Los sábados de doña Quirotecas (cuadros de la anarquía de las letras)*—. Doña Purificación es una mujer cuyo único anhelo es ascender socialmente, ya que no se conforma con la modesta vida que le puede proporcionar el humilde sueldo de su marido. Razón que la empuja a emigrar y a vivir una superflua vida en la capital, aunque ello haga peligrar seriamente la salud y el patrimonio de Juan. A pesar de que la pulmonía de su marido la obliga a regresar a Pinto, sus ínfulas de grandeza no se desvanecen. De ahí, que se plantee la idea de abandonar a su esposo, siendo plenamente consciente de que, para ello, antes tendrá que ahorrar y poner a rédito parte del capital de Juan. Lo cual permite apreciar en

ella a una mujer que aspira ser económicamente independiente por pura banalidad, en tanto que desea desembarazarse de un marido que le impide vivir de acuerdo al estatus social de dama aristocrática. Como consecuencia de ello, Juan no solo será un hombre humillado por una esposa autoritaria, sino que, en el caso de que ella, efectivamente, lo abandonara, sería además víctima del desprestigio social.

La mujer de Antón, si bien únicamente lo hace en el ámbito privado, también humillará a su marido, pues además de tildarlo de “Juan Lanás”, mote despectivo en la época, y de ostentar, por ende, la autoridad en el hogar, le hará ver su falta de lucidez e inteligencia, uno de los fundamentos en los que se escudaba el discurso patriarcal en la época para sustentar la superioridad del hombre sobre la mujer.

Por su parte, doña Eduvigis pretende y consigue hacer notar de manera pública, frente a los subalternos de su marido, que es ella la que ostenta el poder en la alcaldía. De este modo, no solo se trata de una mujer que muestra su poder en el ámbito doméstico, sino en la esfera propia del hombre. También interviene en la esfera pública doña Quirotecas, en tanto que anhela ser reconocida como literata a la vez que se enorgullece de ser una mujer cultivada y hecha a sí misma, de haber publicado diversas obras, de componer música y poesía, de recitar y realizar tertulias literarias en su casa; mientras que humilla a su ignorante marido (don Baudillo) por ser un amo de casa sin un ápice de cultura. De este modo, 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, el hecho de ocupar la esfera pública de manera explícita, dedicándose profesionalmente a la literatura —a pesar de que, quizás, no perciba dinero por la publicación de sus libros— supone, respecto a las demás esposas, un paso más. Pues, aunque la profesionalización no le proporcionara la independencia económica, sí que le permite atentar, de forma más transcendental que las demás, contra la estabilidad doméstica al abandonar su esfera de influencia, la privada.

Haciendo, pues, 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, doña Paz, la mujer de Antón y doña Eduvigis, esto es, como la perfecta coyuntura en la que marcar su identidad. Si bien, además de hacerlo a través de su físico y/o de la autoridad que ella ejerce sobre su marido, también marca su identidad a través de una vía distinta a ellas: 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 y madre de familia. Doña Quirotecas, sería, en este sentido, fiel reflejo de lo que, en el siglo XIX, supuso la profesionalización femenina.

La mujer trabajadora fue, efectivamente, un verdadero problema en una época en la que la domesticidad debía ser “una ocupación a tiempo completo” (Scott 433). La disminución del tiempo en el hogar conllevó que la mujer se desvinculara —aunque fuera durante su jornada laboral— de los roles que, tradicionalmente, se les asignaban 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 afrenta para la tranquilidad del hombre, quien podía imaginar lo que vendría después de esa incipiente libertad de la fémina: el fin de su poder.

Asimismo, sabemos que para doña Quirotecas lo primordial es su identidad como literata, pues, a diferencia de doña Ninfa, en ella parece ser la carencia de dinero y no el afán de martirizar a su marido lo que le impide separarse de él. No obstante, el mero hecho de pensar en el divorcio, aunque —finalmente y tras consultar a Ermeguncio— abandone la idea, supone un claro desafío al matrimonio, 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.

Situación de poderío masculino / sumisión femenina que, evidentemente, no se refleja en ninguno de los matrimonios analizados. De hecho, es tal el poder que estas seis esposas dominantes ejercen que sus maridos —pese a ser la parte ultrajada del matrimonio— ni siquiera atisban la idea de poner fin al martirio que viven, ya sea a través la separación, o ya sea abandonando a sus mujeres. Algo que, en cambio, sí hacen la mayoría de las esposas cuando observan alguna irreverencia (como el supuesto flirteo que doña Ninfa imagina entre Telesforo y su salvadora) o alguna muestra de desacato a su autoridad, que bien puede ser involuntaria (enfermedad de Juan), o voluntaria (asesinato de Safo a manos de Baudillo).

El hecho de que estos maridos no se planteen poner fin a su vida conyugal se debe, evidentemente, a la debilidad y sumisión que los caracteriza, consecuencia de su condición de calzonazos. En este sentido, son hombres que no manifiestan resistencia, careciendo de la suficiente valentía y fuerza para hacer frente a sus dominantes esposas. Así, por una parte, Telesforo —*Los bañistas (cuadros al fresco)*— parece pensar en el

décimo quinto baño como la oportunidad para acabar con la vida de doña Ninfa y suicidarse él, poniendo fin, así, al suplicio que vive al lado de su mujer; Antón —*La yesca*— cede en la discusión frente a su mujer y opta por callar cuando finalmente ella evidencia su falta de inteligencia; Oyes —“El Alcalde de Monterilla” — muestra una total indolencia frente a las decisiones de su mujer en la alcaldía; y por otra parte, Restituto —*Novela realista*— y Baudillo —*Los sábados de doña Quirotecas (cuadros de la anarquía de las letras)*—, serán incapaces de librarse de sus parejas a pesar de manifestar deseos —no explícitos— de hacerlo (el perdón de Restituto a su jefe por haberlo engañado con su mujer y el asesinato de la perra Safo, en el caso de Baudillo). Por último, en Juan (*De burguesa a burguesa*), quien se encuentra en el polo más extremo de la indolencia, no advertimos —ni siquiera— el deseo y, mucho menos, la iniciativa de librarse de su mujer. Durante el viaje de vuelta a Pinto, lo único que hace es quejarse de su condición de calzonazos, por lo que parece bastante probable que siga padeciendo la tiranía de su esposa hasta que ella ahorre lo suficiente y lo abandone.

De modo que Telesforo (*Los bañistas*) es el único que manifiesta un ápice de iniciativa cuando, planteándose asesinar a su mujer y suicidarse él, decide poner fin a una vida de humillaciones. En este relato, al igual que en *Novela realista*, la importancia del agua es notoria. No es casual que el agua aparezca en los dos cuentos donde el fin de la esposa dominante se ve más cercano (concretamente, en el siguiente baño, caso de Telesforo) o como una realidad palpable (en la muerte de doña Paz, caso de Restituto)—, pues sus mujeres han hecho de ellos hombres tan pusilánimes que, para liberarse de su condición de calzonazos, necesitan “renacer” como hombres nuevos. Renacimiento que solo conseguirán gracias al poder purificador que, simbólicamente, tiene el agua —elemento tradicionalmente vinculado con el sacramento del bautismo—.

No obstante, a pesar de que la muerte de doña Ninfa y doña Paz pueda poner fin a la dictadura que Telesforo y Restituto viven, el primero pagaría (con su vida) un precio muy alto por librarse de su tirana mujer, y el segundo sería un hombre humillado por el resto de sus días, al ser, públicamente, manifiesto el indecente comportamiento de su mujer en el mar y el dominio que ella ha ejercido sobre él. Por otra parte, Antón (*La yesca*), Oyes (“El Alcalde de Monterilla”), Juan (*De burguesa a cortesana; De burguesa a burguesa*) y Baudillo (*Los sábados de doña Quirotecas*) seguirán padeciendo, irremediablemente, la dictadura de sus esposas, lo cual se traducirá en acatar las decisiones de una perniciosa, ambiciosa y/o banal mujer (caso,

respectivamente, de Antón, Oyes y Juan), y en ocuparse de las labores domésticas y de las reiteradas jabonaduras a Faón (Baudillo).

Estos matrimonios retratan, así, a seis esposas que, en definitiva, reivindican e imponen su identidad y voluntad y que no aceptan vivir bajo la autoridad de sus maridos —autoridad que, según la legislación de la época, debía acatar la mujer casada—. Efectivamente, y de acuerdo con la clasificación que Margalida Socías establece en lo que se refiere a las féminas clarinianas, serían, al igual que las solteras coquetas del primer capítulo, “depredadoras domésticas” y “«devoradoras» de la voluntad masculina” (Socías 4-5), pero en su caso se valen del matrimonio —núcleo fundamental en el que la sociedad patriarcal sustentaba su hegemonía— para subvertir la situación de dominación masculina y sumisión femenina, constituyendo, así, un evidente desafío para la estabilidad de la estructura social decimonónica.

El estudio de los arquetipos literarios de la soltera coqueta y la esposa dominante en la centuria decimonónica se ha concretado, pues, en el análisis de once féminas que al no amoldarse, bien a la imagen de soltera recatada y cándida, bien al ideal del *ángel del hogar*, rompen los límites que constreñían a la mujer real en la segunda mitad del siglo XIX. Ciertamente, quebrantan dichos patrones de comportamiento femenino cuando hacen de la coquetería y de la autoridad marital eficaces armas con las que dominar al sexo masculino, constituyéndose, así, en una amenaza para el hombre, para la paz del hogar y, en último extremo, para el “correcto” funcionamiento social.

Tanto a través de los once personajes femeninos principales analizados como a través de aquellos secundarios que, por similitud, han sido objeto de interés en nuestro trabajo, podemos observar cómo diferentes autores de la centuria decimonónica (Clarín, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Blasco Ibáñez, Armando Palacio Valdés, José María de Pereda, Pedro Antonio de Alarcón, Fermín Caballero y Morgáez, Antonio de Trueba) contribuyen, gracias a su capacidad de análisis e interpretación, al debate abierto en su época. Porque si bien estas mujeres de ficción responden a unos arquetipos literarios recibidos de la tradición, el tono que enmarca sus historias, así como las peculiaridades que adquieren dichos estereotipos en sus manos, contribuyen a perfilar, en ocasiones con humor, la crisis que atravesaba la sociedad decimonónica, enfrentada a la necesidad de redefinir la subjetividad femenina. Se entiende, por ello, que plasme en estos dos estereotipos a la “nueva Eva”, la mujer que —a raíz de los cambios sociales y económicos acontecidos— fue rebelándose, paulatinamente, contra el discurso de la

domesticidad, pues al tomar conciencia de su situación de sumisión y dependencia comenzó a reivindicar una identidad propia, y no la que el hombre había perfilado para ella a través de los roles de hija casta, sumisa esposa y abnegada madre.

Hemos finalizado nuestro recorrido por el temor, el padecimiento, la humillación y la resignación a la que a menudo la masculinidad decimonónica, debido a la insubordinación femenina, se vio abocada en la ficción. En efecto, las seis esposas dominantes estudiadas en esta centuria son mujeres que, al reivindicar e imponer su voluntad, no aceptan vivir bajo la autoridad de sus maridos —autoridad que, según la legislación de la época, debía acatar la mujer casada—, de modo que se valen del matrimonio —núcleo fundamental en el que la sociedad patriarcal sustentaba su hegemonía— para subvertir la situación de dominación masculina y sumisión femenina. En la ficción literaria, pues, se hacen realidad los miedos y demonios que han obsesionado al hombre desde siempre al ver en la mujer a

un ser originariamente distinto que se funde con la naturaleza y con la carne, que atrae y repele, que atemoriza, y a la que hay que dominar para no ser dominado. Al unirse al hombre (que se a sí mismo como espíritu y razón), la naturaleza originaria alcanza categoría humana (Vigil 96). [Julio] Caro Baroja³³³ apunta que a lo largo de la historia de Occidente la consideración de la mujer como ser temible es continua, así en la Antigüedad como en la Edad Moderna. Por eso aparece asociada con la magia, la hechicería, los ritos nocturnos y en última instancia, con un principio de peligrosidad (Caro Baroja *apud* Vigil, 96).

Peligrosidad no solo patente en las féminas que a propósito del arquetipo de la esposa dominante en la centuria decimonónica han sido objeto de nuestro interés, sino también en aquellas que respecto al estereotipo de la soltera coqueta han sido centro de nuestra atención. Tanto unas como otras son féminas que por no amoldarse bien al ideal del *ángel del hogar* de la época, bien a la imagen de soltera recatada y cándida, rompen los límites que constreñían a la mujer real en la segunda mitad del siglo XIX. Ciertamente, quebrantan dichos patrones de comportamiento femenino cuando hacen de autoridad marital y de la coquetería eficaces armas con las que dominar al sexo masculino, constituyéndose, así, en una amenaza para el hombre, para la paz del hogar y, en último extremo, para el “correcto” funcionamiento social.

³³³ Sobrino del escritor Pío Baroja, es un destacado antropólogo, historiador, lingüista, folklorista y ensayista español del siglo XX quien en sus “Cuestiones antropológicas en torno a la mujer” (en *La mujer en el mundo contemporáneo*, 1981) estudia la visión que se ha gestado en torno a la ella.

A través de los once personajes femeninos analizados en el presente trabajo de investigación y de aquellos secundarios que han despertado nuestro interés por amoldarse a los arquetipos de la esposa dominante y la soltera coqueta, distintos autores de la época como Clarín, Emilia Pardo Bazán, Benito Pérez Galdós, Blasco Ibáñez, Armando Palacio Valdés, José María de Pereda, Pedro Antonio de Alarcón, Fermín Caballero y Morgáez y Antonio de Trueba contribuyen, gracias a su capacidad de análisis e interpretación, al debate abierto en su época. Porque si bien sus mujeres de ficción responden a unos arquetipos literarios recibidos de la tradición, el tono que enmarca sus historias, así como las peculiaridades que adquieren los estereotipos de la soltera coqueta y la esposa dominante en sus manos, contribuyen a perfilar, con humor, la crisis que atravesaba la sociedad decimonónica, enfrentada a la necesidad de redefinir la subjetividad femenina. Se entiende, por ello, que en dichos arquetipos literarios se plasme a la “nueva Eva”, la mujer que —a raíz de los cambios sociales y económicos acontecidos— fue rebelándose, paulatinamente, contra el discurso de la domesticidad, pues al tomar conciencia de su situación de sumisión y dependencia comenzó a reivindicar una identidad propia, y no la que el hombre había perfilado para ella a través de los roles de hija casta, sumisa esposa y abnegada madre.

Así, en el primer arquetipo —la soltera coqueta— de este capítulo podemos observar a cinco féminas, la joven anónima de *Una noche de bureo* y de *La máscara*, Enriqueta (*El arte de enseñar... las pantorrillas*), Carlota (*El caramelo*) y Elisa (*Un viejo verde*), quienes, mostrándose como mujeres seductoras, lujuriosas, diabólicas y —en definitiva— depredadoras de la voluntad masculina, se alejan de dos de los modelos más recurrentes en la caracterización literaria de la coqueta: tanto de aquel en que la soltera seduce a un solo hombre con el único fin del matrimonio —caso, por ejemplo, de Concha (*El gusano de luz*, Salvador Rueda, 1889)—, como del modelo en que la soltera es burlada por el abandono del hombre y, habiendo fracasando en sus planes de matrimonio, queda estigmatizada socialmente por haberse convertido en una solterona —tal y como ocurre, por ejemplo, a doña Berta (*Doña Berta*, Clarín, 1891)—. De este modo, se perfila en este primer arquetipo objeto de estudio a la mujer que reivindica su propia identidad, ya sea desvinculándose del matrimonio, ya sea negándose a ser una solterona marginada: la fémina que, no permaneciendo “fijada en la alteridad, situada, para bien y para mal, en relación al hombre y siempre genéricamente definida”, ya “no quiere seguir siendo víctima del poder” (Maugue 546).

Además de distanciarse de los dos modelos más tradicionales y, por ello, más frecuentes en la caracterización literaria de la soltera coqueta, destaca la caracterización de nuestras protagonistas a través de las imágenes femeninas que los artistas del periodo proyectaban en sus obras, siendo constante tanto la mujer que contempla su reflejo (caso de Enriqueta y Carlota) como la seductora diabólica (joven anónima de *Una noche de bureo* y *La máscara*, Carlota y Elisa). En primer lugar, la mujer que se contempla a sí misma encarna en el arte de la época una feminidad con un claro potencial desestabilizador, en tanto que simboliza la vanidad y la autosuficiencia femeninas. Esto es, su falta de colaboración, su negativa a reconocer su “deber natural” de someterse a la voluntad masculina. Efectivamente, las solteras coquetas que, en nuestras narraciones, miran su reflejo no sólo anhelan satisfacer su vanidad, sino que —al no renunciar a su personalidad para convertirse en meros reflejos del varón— también parecen desear la visibilidad y el logro de una identidad propia, consiguiendo liberarse, así, de su destino: el matrimonio y la maternidad. El retrato de la seductora diabólica, por otra parte, contradice la imagen de la mujer como ser pasivo y de naturaleza angelical al encarnar la feminidad peligrosa y desviada que doblega inexorablemente al hombre. Ciertamente, las solteras coquetas caracterizadas a través de este último motivo son, en nuestro trabajo, féminas que llevan la iniciativa; malévolas mujeres que —con la luz del infierno destelleando en sus ojos y haciendo uso de sus poderes hipnóticos— acechan y seducen al hombre, llegando incluso, en ocasiones, a jugar con él hasta convertirlo en su esclavo.

A través de la caracterización formal y la innovación temática que —como hemos señalado— es patente en este primer arquetipo, se representa, pues, a la mujer que reivindica su propia identidad, mostrando, así, la amenaza que —para hombre y la sociedad de su tiempo— supone la definición de una subjetividad femenina distinta a la que, tradicionalmente, se venía defendiendo. Esta actitud de insumisión o rebeldía hacia el modelo de domesticidad es algo que, progresivamente, advertimos en nuestras cinco coquetas: en el bosquejo de la seductora diabólica (caso de la protagonista de *Una noche de bureo*), en el retrato psicológico de la coqueta durante la niñez y la juventud (Enriqueta), en la configuración de la *femme fatale* (Carlota) y, por último, en la representación de la coqueta por excelencia: la dama elegante y de alto rango que posee sobrados medios para consagrar su vida al arte de la seducción (caso de la protagonista de *La máscara*, también seductora diabólica, y de Elisa).

Ninguna de ellas vive su soltería como debiera una joven de la época, esto es, como una etapa de recato y honradez consagrada —tal y como señalamos en la Introducción— a buscar marido. Así, aunque —a diferencia de Enriqueta, Carlota y Elisa y la protagonista de *La máscara*— en la joven de *Una noche de bureo* no observamos la despreocupación por conseguir marido, sí que en ella se perfila a la prostituta, la mujer sexualmente activa que —careciendo de decencia— es la contrafigura de la mujer ideal: la fémina virtuosa que, a través de su honra, es portadora de los valores morales sociales. Por otra parte, en Enriqueta se representa a la mujer mundana quien, a través de su deseo de aprender cancán, muestra —simbólicamente— su despreocupación por convertirse en esposa. Asimismo, Carlota —además de atentar contra la castidad femenina— “rechaza” simbólicamente —a través del motivo del espejo— la idea de convertirse en una esposa sumisa en el caso de casarse con el capitán. En segundo lugar, y esto es lo más importante, no contempla la idea de casarse con Ernesto —su joven enamorado— una vez que se venga del militar, el hombre que la abandonó y puso fin a sus planes de matrimonio. Por último, en la protagonista de *La máscara* y en Elisa observamos ya a solteras que, dada su riqueza, parece vislumbrarse una cierta conformidad con su soltería y su despreocupación por casarse, al no manifestar —pese a ser “mujeres de largo”— ningún interés por comprometerse con los hombres a los que seducen.

Esta despreocupación por el matrimonio y el hecho —además— de no amar a los hombres que seducen, perfilaría en Enriqueta, Carlota, la fémina de *La máscara* y en Elisa a la “mujer nueva”: la mujer soltera que “está orgullosa de su fuerza interior” y que “ya no sacrifica su vida al amor y a la pasión” (Käppeli 512). Caracterización que no solo es patente en aquellas féminas que aparecen retratadas como seductoras diabólicas (caso, por ejemplo, de Carlota o la joven anónima de *Una noche de bureo* y *La máscara*), sino también en la mujer pálida de cabello rubio que representa una belleza angelical (caso, por ejemplo, de nuestra Elisa) o también de una desconocida joven de veinte años que protagoniza *El abrazo de vergara* (Pedro Antonio de Alarcón, 1854). Para el autor granadino en toda mujer, pese a su apariencia angelical, hay una Eva. Su desconocida joven es “una bellísima mujer; [una Eva del siglo XIX]; una de esas mujeres que codician todos los hombres a los tres segundos de mirarlas” y que se complace en seducirlo. De hecho llega a afirmar:

—¿Qué necesidad tengo yo —dijo— de conocer a usted? ¿A qué mostrar al sediento el agua, sino ha de beberla? ¡los ciegos no deben saber que hay luz! usted misma, señora, usted misma ha debido ocultarme su hechicero rostro desde que conoció que no llegaría a corresponder a mi cariño... [¡Pero usted no lo ha hecho así!] ¡Usted conspira contra mi salud, mi constancia! ¡Usted me hiere con premeditación y alevosía! ¡Usted merece morir ahorcada por mis brazos (Alarcón 244-247).

Incluso en la ficción decimonónica podemos hallar el caso de la fémica que a pesar de casarse, no sucumba al amor y que, por ende, no sea una víctima por ello. Elisa, por ejemplo, si bien finalmente se casa, ello no quiere decir que necesariamente sacrifique su vida al amor y acepte el papel de esposa sumisa, pues, teniendo en cuenta que su coquetería es algo congénito y que, por tanto, su deseo por ser idolatrada no desaparecerá probablemente con el matrimonio, podríamos atisbar en ella a una potencial esposa dominante. Esto es, a una mujer que, imponiéndole a su marido su “derecho” a coquetear con otros hombres, se haría con la autoridad marital convirtiéndolo a su cónyuge en un hombre pusilánime y sin dignidad.

Autoridad que, desde luego, ya se evidencia en las protagonistas del segundo arquetipo de este capítulo —la esposa dominante—, en el que podemos observar a seis mujeres, doña Ninfa (*Los bañistas*), doña Paz (*Novela realista*), la mujer de Antón (*La yesca*), doña Eduvigis (“El Alcalde de Monterilla”), doña Purificación (*De burguesa a cortesana; De burguesa a burguesa*) y doña Quirotecas (*Los sábados de doña Quirotecas*), quienes, mostrándose como depredadoras domésticas y devoradoras de la voluntad masculina, están orgullosas de su fuerza interior y del poder que ejercen sobre sus pusilánimes maridos; de hecho, muchas de ellas presumen públicamente de tener el mando en sus matrimonios. Al igual que las coquetas, no aman ni sacrifican sus vidas amoldándose, como correspondería en su caso, al ideal del *ángel del hogar* —patrón de comportamiento femenino que se consagró en el modelo de las mujeres casadas—, pues no demuestran ser ni esposas sumisas, ni perfectas amas de casas (caso de doña Purificación y Quirotecas), ni madres (doña Ninfa, Paz y Quirotecas).

De este modo —y al igual que ocurría en la soltera coqueta—, se plasmaría en este segundo arquetipo una feminidad distinta a la que venía defendiendo el discurso patriarcal, a través de la mujer que, reivindicando su propia identidad y no concibiéndose en relación al hombre, ya no quiere seguir siendo víctima de su poder. Por ello, en algunas de las caracterizaciones de estas esposas dominantes, es constante la presencia, para subvertirlo, del canon de belleza femenino de finales del siglo XIX;

canon que, lógicamente, se proyectaba en las imágenes pictóricas del periodo. En este sentido, invierte el “ideal de la tísica sublime” (caso de doña Ninfa —*Los bañistas*— y doña Paz —*Novela realista*—), esto es, la imagen de la fémica de apariencia débil, frágil, lánguida y enfermiza quien, incluso, se encuentra próxima a la muerte; y el “principio de transferencia vital” (doña Ninfa y doña Paz), según el cual, durante el matrimonio la esposa transfería su bienestar al marido para ayudarlo a “revivificar sus energías morales”: así, mientras él adquiriría una evidente fortaleza física, su mujer se debilitaba (Dijkstra 30). Ambos motivos eran, pues, modelos de lo verdaderamente femenino y representaban a la mujer que, subyugada al hombre, aceptaba sacrificarse por él. Consecuentemente, aquellas de nuestras protagonistas que, al mostrarse fuertes y robustas, subvierten el “ideal de la tísica sublime” y el “principio de transferencia vital”, representan a la fémica que se resiste a aceptar su natural sumisión. Pero no solo rechazan someterse al hombre, pues utilizan esa vitalidad para dominarlo; de este modo emplean todas sus armas: además de vencer en el terreno psíquico (a través de su temperamento), se miden con él y lo ganan en el terreno físico.

Contra el canon de belleza femenino también atenta doña Quirotecas, si bien lo hace de forma más sencilla al ser presentada, simplemente, como una mujer fea. Y es que, efectivamente, ser hermosa (o intentar serlo) se convirtió en un deber sagrado para la mujer, que como ser pasivo y secundario, “debía amoldar su cuerpo y su vida a las exigencias sociales y tradicionales que la valoraban, entre otras cosas, por lo decorativo y bello de su apariencia” (Cantizano 290). De este modo, nuestra protagonista no forma parte del *bello sexo*, lo cual la convierte indudablemente —tal y como defendían la mayoría de las publicaciones dirigidas a la mujer de la época— en “un error, una negación de la naturaleza, una flor abortada, un hermoso fruto quemado por el hielo, un árbol que se ha encorvado al crecer, [...] una anomalía” (*Semanario Pintoresco apud Cantizano, 290*).

En este sentido —y teniendo en cuenta, además, que presume de ser una mujer instruida y de dedicarse, profesionalmente, a la literatura—, doña Quirotecas se “pensaría” —en cierta forma— como hombre. Porque en la época, la belleza masculina natural se apreciaba, en todo caso, como un añadido, sin olvidar que las verdaderas cualidades del hombre se hallaban en otra parte, en relación a la posición social, la actividad profesional o el nivel de fortuna (Altuna 20). Y, obviamente —según los discursos fisiológicos de la época—, también se lo valoraba por su intelecto, pues —a

diferencia de la mujer— él poseía un cerebelo mayor y podía, por tanto, extender su razonamiento más allá del mundo visible. Razonamiento que, paradójicamente, en el matrimonio formado por Antón y su mujer (*La yesca*), es patente en ella y no en él, no olvidemos a este respecto la escena en la que la mujer de Antón, al notar el poco peso de la yesca que traía su marido, le hace ver que no llevaba una arroba de yesca, sino media. Equivocación que Antón, pese a ser evidente por el poco peso de la yesca, solo percibe gracias a su mujer.

Pero, además de las particulares connotaciones que —como hemos visto— caracterizan estos retratos de mujer, en ambos arquetipos, los literatos abarcados en nuestro estudio también contribuyen al debate de la época haciéndose eco —a través del tono satírico y burlesco que enmarca algunas de nuestras historias— de realidades de su tiempo. Así se plasma, por ejemplo, la reivindicación que algunas escritoras —como Emilia Pardo Bazán— realizaron en defensa de la instrucción femenina y, por tanto, del desarrollo intelectual de la mujer a fin de que su educación no se basara en la mera transmisión de los valores morales como esposa y madre; la profesionalización femenina; el culto a las apariencias de las mujeres burguesas o el debate en torno al divorcio.

La preocupación por la educación moral y la instrucción femeninas podemos observarlas a través del tratamiento que, en algunos cuentos, por ejemplo Clarín realiza de la soltera coqueta y la esposa dominante. Como fiel seguidor de los ideales krausistas, consideraba que la educación moral de las niñas era un instrumento fundamental para la regeneración social decimonónica, pues las preparaba para la vida privada convirtiéndolas en modélicas madres de familia, a fin de que transmitieran a sus hijos los valores morales establecidos, y en sumisas esposas para sus maridos, dóciles compañeras que harían del hogar el cobijo donde el hombre encontrar descanso y sosiego. Por otra parte, defendía la instrucción de la mujer pero sin cuestionar los roles tradicionales femeninos, pues una mujer más instruida podía servir mejor al hombre y a sus hijos. En este sentido, el autor zamorano reivindica la importancia de educar moralmente a las niñas y de que estas hagan un buen uso de la instrucción recibida, mostrando la amenaza que, para el buen funcionamiento de la familia patriarcal y, por ende, para la sociedad burguesa, representan aquellas féminas que, como Enriqueta (*El arte de enseñar... las pantorrillas*), Carlota (*El caramelo*), Elisa (*Un viejo verde*) y doña Quirotecas (*Los sábados de doña Quirotecas*), no reciben en el hogar la educación

moral debida o no hacen de su instrucción el instrumento idóneo para desempeñar mejor su papel de mujer casada.

Así, en el primer arquetipo (la soltera coqueta) de este capítulo, el indecoroso comportamiento y la despreocupación por el matrimonio de nuestras protagonistas parecen estar condicionados bien por la negativa influencia que, en su educación, ejerce la criada tras la delegación que la madre realiza de su deber, y la posibilidad de no haber crecido en el seno de una familia bajo la autoridad del padre (caso de Enriqueta); bien por la ausencia de la figura materna y el descuido del padre (Carlota); o bien por el hecho de que la madre no sea —precisamente— la mejor de las influencias al alentar en su hija el germen de la vanidad y no la virtud de la modestia (Elisa).

Además de reflejar las consecuencias de que la mujer no reciba una verdadera educación moral, también se advierte, aunque en el segundo arquetipo (la esposa dominante), del peligro de que la mujer se adentre en la esfera pública y desarrolle actividades propias del hombre, caso de doña Eduvigis (“El Alcalde de Monterilla”), quien toma las decisiones en la alcaldía durante la regencia en ella de su marido, convirtiéndose este en un pelele en sus manos. Por otro lado, Clarín plasma el funesto resultado de orientar la instrucción femenina hacia otros fines que no sean perfeccionar sus deberes de esposa y madre. Y lo hace a través de doña Quirotecas (*Los sábados de doña Quirotecas*), mujer instruida que —consagrada por entero a su profesión de literata— abandona su natural dedicación al marido y al cuidado del hogar, no mostrando, además, ninguna preocupación por tener hijos. Ella es, pues, fiel reflejo de la mujer instruida que no utiliza su erudición para desempeñar mejor su función como esposa, sino para liberarse de ella.

Pero Clarín, además de manifestar su rechazo a la profesionalización femenina, —debido a lo que ello conllevó: la desvinculación de la mujer de la esfera privada—, muestra también, al realizar una sátira burlesca de la escritora de su tiempo, la amenaza que, para el correcto funcionamiento social, representan aquellas mujeres que —como Emilia Pardo Bazán— proclamaban la liberación femenina, reivindicando para la mujer el pleno acceso a la educación y el derecho a ejercer oficios y profesiones que tradicionalmente se le vedaban. Se entiende, por tanto, que en este cuento la literatura no adquiera las significaciones que tenía en la narrativa de adulterio de la época. Ciertamente, para doña Quirotecas no es el medio por el que trata de elevarse de lo cotidiano, de lo rutinario y, en definitiva, de una existencia que la hastía; y no lo es

sencillamente porque ella está conforme con la realidad que vive: haciendo de su marido un calzonazos y abandonando sus deberes familiares, doña Quirotecas ha decidido vivir según su voluntad y no conforme al papel que, en el seno de la sociedad decimonónica, se ha perfilado para la mujer casada.

En nuestro segundo arquetipo se denuncia, a través de doña Purificación (*De burguesa a cortesana; De burguesa a burguesa*), el culto a las apariencias de la mujer de su época, práctica que no solo representa el despilfarro del ama de casa burguesa —y, por tanto, el incumplimiento de uno de sus deberes principales: la adecuada gestión de la economía doméstica—, sino también el rechazo a la ideología de clase media y, por tanto, a la tradición de sometimiento a la autoridad patriarcal en el hogar. Por último, el debate que el divorcio suscitó en el tiempo también va a tener eco en algunas de nuestras historias. El hecho de que doña Ninfa (*Los bañistas*) y doña Quirotecas piensen en el divorcio supone una amenaza para el orden patriarcal, pues atenta, evidentemente, contra el matrimonio y, por tanto, contra la familia, núcleo cardinal de la organización social burguesa para dirigir a la mujer dentro de una distribución de roles que perpetuaban la supremacía masculina y, por ende, la sumisión femenina.

De este modo, tanto la soltera coqueta como la esposa dominante representan la configuración de la nueva identidad femenina que estaba surgiendo en la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX. Y es que, efectivamente, a través de ambos arquetipos, Clarín representa a la mujer que, al pensarse como “ser completo” y no en relación al hombre —ya sea como instrumento de la honorabilidad masculina, o ya sea conforme a los deberes “naturales” a que está destinada—, atenta contra la tesis tradicional de la complementariedad; la cual percibía la femineidad como una realidad distinta y subordinada a lo masculino. Efectivamente, a través de los roles de hija casta, sumisa esposa y abnegada madre, la mujer heredaba una identidad genérica que, evidentemente, le impedía la afirmación de su propia identidad.

Pero la fémína que se retrata en estos dos arquetipos no solo se presenta como ser completo, esto es, como una mujer autónoma y liberada de la identidad que le asignaba la sociedad, sino como ser que ha perdido parte de su femineidad y que, irrumpiendo en los dominios del hombre, se ha convertido en “*hommesses*, un cruce entre varón y hembra” (Villaverde 70). En este sentido, las solteras coquetas analizadas, si bien se pliegan al canon de belleza femenina de la época —obviamente necesaria para seducir a los hombres—, viven su soltería como hombres, esto es, como una etapa de

libertad marcada por el afán de seducir, por las experiencias amorosas y por una intensa sociabilidad; constituyendo, así, la contraimagen de la mujer pasiva, asexuada, pura y virtuosa. Además de estar caracterizadas a partir de su sexualidad, el hecho de no amar a los hombres que seducen las convierte en el reverso de su sexo, pues —según el pensamiento de la época— el amor es, por excelencia, un sentimiento natural en las mujeres, quienes parecen hechas sólo para sentir.

Por otra parte, la mayoría de las esposas dominantes analizadas pierden completamente, según la mentalidad del momento, su feminidad. En primer lugar, y a diferencia de las solteras coquetas, 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 de 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, tanto a través de la autoridad que todas ellas ejercen en el hogar, como de la fuerza física que las caracteriza (caso de doña Ninfa y doña Paz), o la intelectualidad y el hecho de desempeñar un oficio propio del varón (doña Eduvigis y doña Quirotecas). Además de no amar a sus maridos, el mal carácter que manifiestan las convierte —al igual que las solteras coquetas— en el reverso de su sexo, pues no poseen el que se supone uno de los rasgos por excelencia de la mujer: la dulzura.

Paralelamente, tanto en el primer arquetipo —la soltera coqueta— como en el segundo —la esposa dominante—, observamos el proceso contrario en los personajes masculinos —ya sean novios, amantes, admiradores o maridos—, quienes, abocados a la posición que tradicionalmente ocupaba la mujer, pierden su masculinidad: bien debido a la pasividad que demuestran al ser ellos los seducidos y no los seductores, bien a la sumisión o a la ignorancia que los caracteriza. De este modo, se representa la crisis habida en la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX en torno a la subjetividad femenina como una crisis de género, mostrando, así, la visión del mundo del hombre de fin de siglo. La hostilidad masculina a la nueva feminidad que estaba surgiendo, no era sino una manifestación del miedo a que las mujeres ocupasen el lugar del hombre. Y es que, a raíz de la incorporación de aquellas 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.

Desmoronamiento que se inicia por el deseo femenino de fraguar una identidad propia y una subjetividad sexual femenina exenta y emancipada del ideario masculino. Esto es, precisamente, el *quid* de la cuestión que, a propósito de los arquetipos literarios de la soltera coqueta y la esposa dominante, distingue a nuestras protagonistas de los siglos XVII y XVIII respecto a las de la centuria decimonónica. Si bien es cierto que, en menor o mayor grado, aquellas llegan, por momentos, a convertirse en una amenaza para el hombre (ya sea por su poder de seducción, ya sea por el control y dominio que ejercían en el ámbito doméstico), solo se mueven guiadas por el amor, la vanidad, la suficiencia de sentirse poderosas, la burla y/o la avaricia; nunca se observa en ellas el deseo patente en nuestras protagonistas de la segunda mitad del siglo XIX, esto es, el querer forjar una identidad propia. Y aquí es justamente donde radica el gran peligro para el hombre y su patriarcado, esto es, para el “mundo” que ha creado, un mundo donde tiene una importancia abismal la teoría de género y sus enfoques teóricos. Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* señala que, por ser objeto de deseo y apropiación del hombre, el cuerpo de la mujer es

capital simbólico, cuyo dispositivo central es el mercado matrimonial, y que constituyen el fundamento de todo el orden social. Las mujeres sólo pueden aparecer en él como objeto o, mejor dicho, como símbolos cuyo sentido se constituye al margen de ellas y cuya función es contribuir a la perpetuación o al aumento del capital simbólico [el honor] poseído por los hombres (Bourdieu 34).

Por otra parte, hallamos a la mujer / esposa y mujer / madre, al margen de que lo sea o no, es decir, la fémica siempre “al servicio y cuidado de los demás”. La mujer se encuentra así confinada en torno a dos representaciones sociales: la de ser una obediente cuidadora del marido y la que se proyecta a la “maternidad a ella asignada y el erotismo que remite a la mujer a una condición primigeniamente sexual / genital” (Martínez-Herrera 89). Para Marcela Lagarde (*Claves feministas para el poderío de la autonomía de las mujeres*) históricamente estas han sido definidas ontológicamente como “*seres para otros*”, una teoría del género en el que las mujeres han sido consignadas a “hacer[se] cargo de la vida de otras personas”, siendo su función vital: “dar vida, protegerla, cuidarla, reproducirla y mantener a las personas concretas en las mejores condiciones posibles”. Se trata de la denominada

ética del cuidado: [...] Cuidar y seguir cuidando y volver a cuidar a otros y otras, toda la vida, de día y de noche, para toda la vida de ser para otros, que es donde adquiere sentido vital y reconocimiento de sí, por su contribución a la realización de los demás. Ésta condición remite a la mujer a una permanente incompletud y la ubica al servicio de una ética de cuidados, encargada de dar, preservar, proteger y reproducir la vida. [...] En esa construcción social de género [...] la identidad de las mujeres se construye la marca de la incompletud, y por lo tanto se construye la necesidad de completarse en otros (Lagarde 20).

Y precisamente cuando esta necesidad de completarse en otros ya no es patente en la mujer es cuando empieza a tambalearse ese mundo que el hombre de finales del siglo XIX ha construido para sí. Es a partir de este proceso de concienciación cuando la mujer puede dejar de dar prioridad a los demás y no construir su identidad en función de esa relación de servidumbre, sometimiento y dominio tradicionalmente impuestos por el hombre, escapando así de su control y coerción.

3. CONCLUSIÓN

Una vez puesto el punto y final al análisis de las protagonistas que vertebran los dos capítulos en que se divide nuestro estudio sobre los arquetipos de la soltera coqueta y la esposa dominante en la narrativa breve de los siglos XVII, XVIII y XIX, podemos abordar la síntesis y reflexión sobre las conclusiones alcanzadas. Los dos arquetipos literarios objeto de nuestro estudio son representaciones femeninas que, como hemos visto, tienen diferente repercusión y tratamiento en la ficción literaria de las centurias recorridas. Porque la coquetería y el afán de dominación, rasgos esencialmente atribuidos al carácter femenino desde la antigüedad, han recibido muy distinto tratamiento literario dependiendo tanto del contexto histórico-social que enmarca, y da sentido, a la obra literaria en que nacen, como del talento y/o intención de los escritores que se han decidido a abordarlos.

Rastreado sus primeras plasmaciones en la literatura medieval, se ha podido apreciar el modo en que ambos estereotipos, ya presentes en la Edad Media, decaen en la narrativa breve del Siglo de Oro —debido a su carácter acético y didáctico— para, poco a poco, y a partir del siglo XVIII —cuando comienza a gestarse el debate en torno a la mujer— empezar a adquirir nuevos bríos que se manifestarán, en todo su esplendor, en la centuria decimonónica —momento culmen de ese debate iniciado en el XVIII y punto de arranque, pues, para la redefinición de la subjetividad femenina—. Esta evolución se hace patente en el análisis de los retratos de mujer presentados que, en mayor o menor medida —dependiendo del momento histórico en que ven la luz—, prefiguran, avanzan o se amoldan completamente a los estereotipos literarios objeto de estudio.

Así, hemos podido observar cómo las pequeñas pinceladas o trazos de los estereotipos de la soltera coqueta y la esposa dominante que hallamos en nuestras protagonistas del Seiscientos, van a adquirir nuevas dimensiones en las féminas literarias del Setecientos, para, ya en la centuria decimonónica, constituirse en rasgos determinantes que configuran acabadas representaciones de los arquetipos literarios que centran nuestro trabajo. De modo que desde el primer capítulo, —dedicado a la novela corta y el cuento del Barroco y la Ilustración—, hasta el segundo —relato decimonónico nacido al calor del Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo—, podemos contemplar una serie de semejanzas, y lo que es más importante, una serie de diferencias, transformaciones y novedades —a veces sutiles, a veces verdaderamente notables— en la caracterización de nuestras féminas.

En lo que atañe al arquetipo de la soltera coqueta en la narrativa breve del Seiscientos, hay razones más que evidentes para considerar a nuestras protagonistas “esbozos” del estereotipo literario, y no ejemplos consolidados del mismo. Si bien es verdad que la volubilidad o la ligereza, rasgo atribuido a la mujer coqueta desde la Edad Media, es patente en todas ellas —doncellas desvergonzadas, desenvueltas, frívolas, vanidosas e inconsistentes en sus relaciones con el sexo masculino—, la mayoría no logra alzarse, por medio de su atractivo sexual, para dominar al hombre hasta el punto de convertirlo en un pelele. Y de hacerlo, como demuestra Lisis de Toledo —*Las dos hermanas*, Francisco de Lugo y Dávila—, se trata de un dominio pasajero o transitorio, pues ella, como el resto de solteras aquí analizadas, terminará sucumbiendo a su destino “natural”: el matrimonio, único medio de supervivencia, junto al convento, que la sociedad contemplaba para la mujer.

En nuestro elenco de coquetas del Seiscientos —a excepción de Lisis de Toledo —*El desdeñado más firme*— no hallamos, pues, a malévolas seductoras, en tanto que solo durante un breve lapso de tiempo, y ya sea en menor o en mayor grado, se van a dejar ver y cortejar por sus pretendientes, sin llegar a llevar ellas de una forma palmaria la iniciativa en el juego amoroso. Pese a sus transgresiones contra el ideal de doncella recatada, modesta y retraída (enclaustrada) que defienden los moralistas de su tiempo, nuestras coquetas no suponen, pues, serias amenazas para los cimientos ideológicos de su época al no ir, finalmente, en contra del rol al que se las destina. Es más, la idea de la coquetería como stratagema para conseguir casarse está presente en la mayoría de

nuestras protagonistas, distanciándose así, marcadamente, de una coqueta prototípica, cuyo fin es dar falsas esperanzas de amor sin jamás comprometerse.

Casadas y atrapadas en sus propias casas o, en el caso de alguna de ellas protagonistas, recluida en un convento —doña Juana (*El desengaño amando, y premio de la virtud*)—, nuestras féminas se doblegan ante la autoridad del *pater familias* (sus maridos) o consagran su vida a Dios, sometiéndose, por ello, a los designios que, para la mujer, marca la sociedad patriarcal de su época. Tanto su final claudicación ante el matrimonio, en ocasiones concertado por la figura paterna —y en todos los casos, con un hombre al que, en principio, ninguna ama—, como su ingreso en un convento, las hace perfilarse, pues, como mujeres “derrotadas”, “vencidas”. Y es que el elenco de autores seleccionados —María de Zayas, Mariana de Carvajal, Lugo y Dávila, Pérez de Montalbán— trazan una imagen de mujer que, si bien se muestra más desenvuelta y descocada en cuestiones amorosas de lo que en la época pudiera resultar adecuado, y conveniente, concluyen sus trayectorias vitales subyugadas a esos mismos parámetros morales y sociales que en un determinado momento desafiaron con su actitud. Final determinado por la ideología patriarcal de la época, pues como bien advierte la socióloga María Ángeles Durán, las mujeres no participan en la creación de ideologías, pero son objeto y receptor pasivo de todas ellas. Hecho generalizado en la literatura del Barroco y, marcadamente patente en la novela corta del siglo XVII, de tendencia conservadora y acrítica, puesta al servicio del Estado y, por ende, de la moral que este desea transmitir e inculcar, haciendo propio el precepto horaciano del *docere et delectare*.

El hecho de que la mujer en la ficción del Seiscientos sea objeto moldeable en función de las convenciones del sistema patriarcal imperante y, por ello, receptor pasivo de la ideología vigente, es entendible en una sociedad que —tal y como advierte Antonio Maravall—, a fin de mantener el control de la descendencia en lo que atañe a cuestiones de moralidad y patrimonio, se afirma y se fundamenta en el honor. No es de extrañar, pues, que caigan en saco roto las pretensiones de libertad de quienes, por medio de sus recursos sexuales (coquetería) y transgrediendo, por tanto, el ideal de doncella de la época, desean triunfar sobre el hombre y dominarlo.

La mujer, en este sentido, se convierte en el siglo XVII en víctima de las pautas sociales que rigen el sistema patriarcal, quedando ello patente en la obra de autores como Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Gracián o Tirso de Molina. Una excepción es

Miguel de Cervantes, quien —tal y como afirma Cristina Dupláa— lucha por sobrevivir dentro de las normas opresoras de la España contrarreformista. Y es que en contra de la mentalidad de su tiempo, Cervantes defiende, por ejemplo, el derecho de la mujer a elegir esposo, como vemos a Marcela hacer en *El Quijote*. De forma paralela, en *El viejo celoso* y *El celoso extremeño* Cervantes critica los matrimonios que no son fruto de la libre elección de los contrayentes, mostrando en esta última novela, además, el retrato de un marido que perdona a su mujer adúltera.

La fuerza del discurso ideológico imperante, si exceptuamos la novela cervantina *El casamiento engañoso* (1613), donde su protagonista (doña Estefanía) no sufre ningún castigo tras robar a su marido y huir con su amante, también está muy presente en nuestro estudio del arquetipo de la esposa dominante en la narrativa breve del Seiscientos. De ahí que el poder que nuestras protagonistas muestran sobre sus esposos vea finalmente su fin, pues a pesar de manipularlos, no consiguen hacerse con la autoridad marital, esto es, dominarlos de una forma palpable o fehaciente.

El autoritarismo que demuestran solo se traduce en el poder psicológico que ejercen sobre sus cónyuges, ninguna de nuestras féminas anulan abiertamente su voluntad o se oponen frontalmente a ellos. El “control” que ejercen es momentáneo y no siempre sus maridos serán conscientes de él, al presentarse disfrazado de fingimiento y engaño, lo que impide a nuestras protagonistas manifestarse abiertamente como *pater familias*. A pesar de minar la autoridad de sus maridos, esta necesidad de persuadirlos o lidiar con ellos mediante inverosímiles y truculentas mentiras, evidencia que nuestras féminas no se amoldan completamente al comportamiento de una esposa dominante prototípica, quien no tendría reparos en mostrar su fiereza y carácter aguerrido a fin de hacer que su marido acatara sus deseos.

Quizás porque la intención principal de nuestras protagonistas no es la de avasallar, son el deseo de casarse —doña Estefanía—, y/o la codicia —Mari-Pérez; doña Estefanía— los motivos que las mueven. Otro motivo que obstaculiza el que sus voluntades prevalezcan sobre las de sus cónyuges es que, pese a controlarlos, hasta cierto punto, psicológicamente, no consiguen su completa sumisión —es decir, no se amoldan plenamente al arquetipo literario del calzonazos—: con el transcurso del tiempo, y cuando se percatan de los manejos de sus esposas, estos maridos se vuelven contra ellas, haciendo visible su enfado y malestar; y así nuestras protagonistas pierden el control y la hegemonía que habían tenido hasta entonces. Debido a que ni pueden

mostrar manifiestamente su deseo de dominación, ni mantener su desafío al principio de autoridad marital masculino, estas mujeres no suponen una seria amenaza para el régimen de organización y transmisión de poder en la sociedad de su tiempo.

Amenaza que, sin embargo, se puede evidenciar ya, en parte, en nuestro estudio del arquetipo de la soltera coqueta en la narrativa breve del Setecientos. Y decimos en parte porque en Leonisa —*Los trabajos de Narciso y Filomela*, de Vicente Martínez Colomer—, joven altiva y caprichosa que únicamente luce galas en el breve lapso de tiempo durante el cual asiste a fiestas y saraos, tan solo hallamos algunos rasgos del arquetipo de la soltera coqueta, como el carácter caprichoso o la altivez. Caso distinto es el de Rosaura —*La presumida orgullosa* (Anastasio Céspedes y Monroy)—, joven altiva, desenvuelta y autosuficiente que, con gran desparpajo, seguridad y confianza en sí misma, seduce a cuantos hombres se propone. Claramente posee la personalidad de una coqueta seductora, quien —en palabras de Robert Greene— tiene una “fuerza de atracción, una capacidad para cautivar a la gente y tenerla a [su] merced” (Greene 5).

En Rosaura, a diferencia de Leonisa y de nuestras protagonistas del Seiscientos, ya no se observa, pues, un “esbozo” del arquetipo literario, sino a una coqueta de “profesión” en tanto que su deseo es el de agrandar y conquistar al hombre, desdeñando la posibilidad del matrimonio, para satisfacer así su vanidad. Pero, su intención no queda ahí, pues además de hacerse con el control del juego amoroso, expresa abiertamente su intención de ser una mujer libre de las cadenas del amor a fin de conseguir la autoridad, el poder sobre el sexo masculino. En Rosaura, pues, se puede evidenciar ya un cambio sustancial con respecto a nuestras solteras del Seiscientos. En ella —si utilizamos las palabras de Pilar Gómez Bedate en su análisis de las protagonistas del *Decamerón*—, ya es palpable una “conciencia de libertad personal y sabiduría” para imponer la propia voluntad en la relación con el hombre en tanto que la joven va a ser la parte dominante —*dominus*— frente al papel sumiso al que relega a su enamorado —*servus*—. En ella, por tanto, no caen ya en saco roto esas pretensiones de libertad que, según el pensamiento de la época, son patentes en todas las mujeres que, por medio de sus recursos sexuales (coquetería), desean triunfar. No obstante, el hecho de que Rosaura consiga esa ansiada libertad no significa que no sea objeto moldeable en función de las pretensiones del sistema y de la ideología moralizante de su tiempo. Nuestra protagonista es, claramente, ejemplo del nuevo paradigma de mujer despejada y marcial que se abrió paso en el siglo XVIII y que se caracterizaba por una mayor viveza

o desembarazo en su relación con el sexo opuesto, frente al paradigma de mujer anterior, presente tanto en la literatura como en la doctrina que predicaban los moralistas. De esta manera, con Rosaura, se viene a señalar cómo el abandono del recato en la mujer y la propagación del nuevo paradigma femenino podía convertir al hombre en un pelele, en un mero y simple instrumento a su antojo.

Realidad que también es manifiesta en nuestro estudio del arquetipo de la esposa dominante en la narrativa breve del Setecientos. En efecto, podemos afirmar que, frente a la centuria anterior, en la mujer de Leoncio —*Leoncio y Fulgencio, Diario de las musas*— se perfila una caracterización más consolidada de dicho estereotipo, precisamente porque se acerca más a la esposa dominante medieval, dícese Alicia, —*Cuento de la esposa (o comadre) de Bath (Los cuentos de Canterbury, Chaucer)*—, mostrando, incluso, en alguna ocasión un mayor dominio sobre el marido que esta. Y es que mientras que Alicia tan solo reclamaba una mayor libertad de movimientos, instando a su marido a que no repare en las habladurías sobre ella e instándolo a que no la vigilara ni controlara sus salidas, esa actitud de no pedir cuentas a la esposa ni inmiscuirse en sus diversiones es ya una realidad patente en Leoncio.

En segundo lugar, otro rasgo que, en la mujer de Leoncio, nos permite visualizar una evolución en el tratamiento del arquetipo de la esposa dominante es el hecho de que ella va a hacer saber a su marido sus deseos e imponer su voluntad sin recurrir en ningún momento al disimulo ni a la mentira. Así sucede, por ejemplo, cuando pretende subvertir, en su hogar, los tradicionales roles de género, al pedir a su marido que se ocupe de las labores domésticas mientras que ella dedica su tiempo a salidas y diversiones. Desacato al rol de esposa de la época que supone, sin duda, un gran cambio de mentalidad respecto a sus antecesoras—doña Estefanía y Mari-Pérez—, quienes pese a mostrar un fuerte carácter y doblegar —momentáneamente— a sus maridos, no manifestaban tener esa voluntad de atentar, con su actitud, contra el modelo de la mujer casada como dedicada esposa y ama de casa. Transgresión que, sin duda, supone un abierto desafío para el hombre y, por ende, para el orden social establecido.

Amenaza que, a propósito del arquetipo de la soltera coqueta en la narrativa breve del siglo XIX —centuria en la que dicho estereotipo porta nuevas significaciones y despliega todo su potencial destabilizador—, también evidenciamos en el bosquejo de la seductora diabólica (caso de la protagonista de *Una noche de bureo*), en el retrato psicológico de la coqueta durante la niñez y la juventud (Enriqueta), en la ya fidedigna

configuración la seductora diabólica (Carlota) y, por último, en la representación de la coqueta por excelencia: la dama elegante y de alto rango que posee sobrados medios para consagrar su vida al arte de la seducción (caso de la protagonista de *La máscara*, también seductora diabólica, y de Elisa —*Un viejo verde*—). Nuestras cinco protagonistas, mostrándose como mujeres seductoras, lujuriosas, diabólicas a veces y —en definitiva— depredadoras de la voluntad masculina, se alejan de dos de los modelos más recurrentes en la caracterización literaria de la coqueta decimonónica: la soltera que flirtea a fin de casarse —caso, por ejemplo, de Concha (*El gusano de luz*, Salvador Rueda, 1889)— y la soltera que, burlada y abandonada por el hombre, queda estigmatizada socialmente y acaba sus días convertida en una solterona —tal y como ocurre, por ejemplo, a doña Berta (*Doña Berta*, Clarín, 1891)—. De este modo, en el arquetipo de la soltera coqueta se perfila a la mujer que reivindica su propia identidad, ya sea desvinculándose del matrimonio, ya sea negándose a ser una solterona marginada. La despreocupación por el matrimonio y el hecho —además— de no amar a los hombres que seducen, anuncian ya el nacimiento de una nueva subjetividad femenina, perfilándose en la jóvenes anónimas de *Una noche de bureo* y *La máscara*, en Enriqueta —*El arte de enseñar...las pantorrillas*—, Carlota —*El caramelo*— y en Elisa —*Un viejo verde*— a la “mujer nueva”: aquella que —afirma Anne-Marie Käppeli— “está orgullosa de su fuerza interior” y que “ya no sacrifica su vida al amor y a la pasión”.

Esa subjetividad distinta a la que había venido perfilando el discurso patriarcal, también es manifiesta en las féminas que, a propósito del estereotipo de la esposa dominante en la narrativa breve del siglo XIX, estudiamos. Seis mujeres, doña Ninfa (*Los bañistas*), doña Paz (*Novela realista*), la mujer de Antón (*La yesca*), doña Eduvigis (“El Alcalde de Monterilla”), doña Purificación (*De burguesa a cortesana; De burguesa a burguesa*) y doña Quirotecas (*Los sábados de doña Quirotecas*), quienes, mostrándose como depredadoras domésticas y devoradoras de la voluntad masculina, están orgullosas de su fuerza interior y del poder que ejercen sobre sus pusilánimes maridos, presumiendo incluso algunas de ellas públicamente de tener el mando en sus matrimonios. Al igual que las coquetas, no aman ni sacrifican sus vidas amoldándose, como correspondería en su caso, al ideal del *ángel del hogar*, pues no demuestran ser ni esposas sumisas, ni perfectas amas de casas (caso de doña Purificación y Quirotecas), ni

madres (doña Ninfa, Paz y Quirotecas). De este modo —y al igual que ocurría en la soltera coqueta—, se retrata a una fémina que reivindica ya su propia identidad.

A fin de cuentas son mujeres que someten a sus maridos, valiéndose para ello no solo de su carácter fuerte y aguerrido, sino que también algunas de ellas (robustas esposas) hacen uso de su vitalidad y fuerza física para dominarlos; de este modo emplean todas sus armas: además de vencer en el terreno psíquico (a través de su temperamento), se miden con sus maridos y los humillan en el terreno físico. Otra transgresión, sin duda, de gran importancia, es el hecho de que la mujer se adentre en la esfera pública y desarrolle actividades propias del hombre, caso de doña Eduvigis —“El Alcalde de Monterilla”— al tomar ella las decisiones en la alcaldía durante la regencia de su marido; o de doña Quirotecas —*Los sábados de doña Quirotecas*—, quien, al dedicarse a la literatura, terreno tradicionalmente considerado “masculino”, y delegar en su marido las tareas domésticas, invierte los roles de género pautados en la época.

Pero, además de las particulares connotaciones que —como hemos visto— caracterizan estos retratos de mujer, en ambos arquetipos, los escritores del siglo XIX abarcados en nuestro estudio también contribuyen al debate que mantenían religiosos, moralistas, preceptistas, académicos,... de la época, haciéndose eco —a través del tono que enmarca nuestras historias— de realidades de su tiempo. Así se plasma, por ejemplo, la reivindicación que algunas escritoras —como Emilia Pardo Bazán— realizaron en defensa de la instrucción femenina y, por tanto, del desarrollo intelectual de la mujer a fin de que su papel social no se limitara a la mera transmisión de valores morales a sus hijos. Igualmente fueron objeto de debate la profesionalización femenina y el divorcio.

Como vemos, a través de este recorrido por nuestras solteras coquetas y esposas dominantes de la centuria decimonónica, no solo estamos ante una serie de féminas que se adecuan plenamente a unos arquetipos literarios, sino ante la configuración de una nueva subjetividad femenina, reflejo del encendido debate que en torno a la identidad de la mujer está teniendo lugar en la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX. Y es que, efectivamente, a través de dichos estereotipos, se representa a la mujer que, al pensarse como ser completo y no en relación al hombre —ya sea como instrumento de la honorabilidad masculina, o ya sea conforme a los deberes “naturales” a que está destinada—, atenta contra la tesis tradicional de la complementariedad; la cual percibía la feminidad como una realidad “distinta” y necesariamente subordinada a la masculina.

Ciertamente, a través de los roles de hija casta, sumisa esposa y abnegada madre, la mujer heredaba una identidad genérica que, evidentemente, le impedía la afirmación de su propia identidad.

Es más, la fémina que se retrata en estos dos arquetipos no solo se presenta como ser completo, esto es, como una mujer autónoma y liberada de la identidad que le asignaba la sociedad, sino como ser que ha “perdido” parte de su feminidad al adentrarse en los dominios del hombre. De este modo, se representa la crisis de género habida en la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX, en que la hostilidad del hombre hacia esa nueva feminidad que estaba surgiendo, no era sino una manifestación del temor a que la mujer ocupase su lugar. Y es que, a raíz de la incorporación de aquellas al mundo del trabajo y a la conciencia que en la época fueron tomando sobre su situación de sumisión y dependencia, comenzaron a quebrantar los límites que las constreñían, convirtiendo, así, al hombre de la segunda mitad del siglo XIX en testigo de un mundo que se desplomaba.

Es patente, pues, la evolución que experimentan los arquetipos literarios de la soltera coqueta y la esposa dominante desde su escaso vuelo en el Siglo de Oro —claro decaimiento con respecto a la literatura medieval—, al esplendor con que se muestran en la centuria decimonónica. Momento culmen donde no solo observamos a descontrolados y, por tanto, peligrosos modelos de comportamiento (desestabilizadores de la paz masculina, la familia y, en último término, del orden social), sino también la concreción literaria de una nueva subjetividad femenina que dio origen, no solo a los arquetipos literarios objeto de estudio, sino también a otros bien definidos como el de la adúltera o el de la *femme fatale*, y cuyo conjunto conformaba el temible imaginario femenino que se abría ante el hombre de fin de siglo, testigo de un mundo en pleno, e inquietante, proceso de transformación.

4. OBRAS CITADAS

- Abellán, José Luis. “Carmen de Burgos y el divorcio en España”. *Arbor* CLXXXVI (2010): 55-57.
- Alarcón, Pedro Antonio de. *Los relatos*. Ed. María Dolores Royo Latorre. Extremadura: Universidad de Extremadura, 1994.
- Alcalde, Pilar. “Caos y representación en la novela cortesana: el caso de Leonor de Meneses en «El desdeñado más firme»”. Coord. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera. *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, 2008, pp. 33-39.
- Almela, Margarita. *Textos literarios españoles de los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2013.
- Alvar, Manuel. *Símbolos y mitos*. Madrid: CSIC, 1990.
- Asmodeo. “Un asalto”. Dir. Eusebio Blasco. *Madrid por dentro y por fuera: guía de forasteros incautos*. Madrid: A. de San Martín, 1873, pp. 379-385.
- Azcona, Agustín. *Ana Bolena: con indicacion de los hechos contemporaneos relativos á su fortuna y desgracia*, Editor I. Sancha, 1832, Madrid.
- Alas, Leopoldo “Clarín”. *Su único hijo*. Ed. Carolyn Richmond. Madrid: Espasa Calpe, 1979.
- . *La Regenta*. Ed. Mariano Baquero Goyanes. Madrid: Espasa Calpe, 1984.
- . *Una noche de bureo. Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010a.
- . *El arte de enseñar... las pantorrillas. Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010b.
- . *El caramelo. Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010c.
- . *Doña Berta. Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010d.
- . *Un viejo verde. Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010e.
- . *Los bañistas (cuadros al fresco). Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010f.
- . *Novela realista. Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010g.
- . *De burguesa a cortesana. Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010h.

- . *De burguesa a burguesa. Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010i.
- . *Los sábados de doña Quirotecas (cuadros de la anarquía de las letras). Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010j.
- . *La perfecta casada. Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010k.
- . *La imperfecta casada. Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010l.
- . *Y la casa por barrer. Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010m.
- . *Cartas a un estudiante (las literatas I, II, III). Narrativa completa I. Cuentos*. Madrid: Cátedra, 2010n.
- Aldaraca, Bridget A. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid: Visor, 1992.
- Altisent, Marta E. “El topos del «viejo verde» en un relato de Clarín”. *Bulletin of Hispanic Studies* 75 (1998): 183-199.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. *La novela del siglo XVIII*. Ed. R. de la Fuente. Historia de la Literatura Española. Madrid: Júcar, 1991.
- Amo, M^a Cruz del. *La familia y el trabajo femenino en España durante la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- Andreu, Alicia G. *Galdós y la literatura popular*. Madrid: Sociedad General Española de la Librería, 1982.
- Ann Walker, Mónica. “Le Roman de la Rose”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 10 (2013), vol. V: 27-39.
- Arnaud, Alfredo. “De coquetas e indigentes pulcras. La mujer en la literatura del siglo XIX”. *Boletín* 1 y 2 (2006) vol. XI: 183-207.
- Arnaud-Duc, Nicole. “Las contradicciones del derecho”. Dirs. Georges Duby y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1993.
- Atondo, Ana María. “La prostitución en los siglos XVI y XVII. Una alternativa para la supervivencia femenina”, pp. 65-72.
<<https://es.scribd.com/document/125528184/Atondo-La-prostitucion-en-los-siglos-XVI-y-XVII-Una-alternativa-para-la-supervivencia-femenina-pdf#>>
(consultado el 13 de diciembre de 2015)
- Ávila y Toro, Nicolás de. *Ejercicio de doctorado*. Ed. Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998.

- Ayala, María de los Ángeles. “La mujer: escenas y tipos costumbristas en el *Semanario pintoresco español*”. *Arbor* 188-757 (2012): 931-935.
- Baamonde, Gloria. “Clarín: el arte de narrar cuentos”. *Archivum* 50-51 (2000-2001): 45-67.
- Baldellou, Daniel. “El ascenso a la masculinidad: mujeres transgresoras en la literatura popular del siglo XVIII”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII* 21(2015): 205-236.
- Baquero Goyanes, Mariano. “«Clarín», creador del cuento español”. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/clarn-creador-del-cuento-espaol-0/html/0035fa50-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html> (consultado el 13 de septiembre de 2013).
- Barona, Josep Lluís. “La Fisiología española en el siglo XIX”. *La Ciencia antes de la Gran Guerra. Actas año XVII*. Encuentros educativos. Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia (2009): 5-29. <http://www.gobiernodecanarias.org/educacion/3/usrn/fundoro/archivos%20adjuntos/publicaciones/actas/actas_17/01.pdf> (consultado el 25 de abril de 2015).
- Blanco, Carlos. *De Restauración a Restauración: Ensayos sobre Literatura, Historia e Ideología*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2014.
- Blasco Ibáñez, Vicente. *Obras completas*. Volumen 1. Madrid: Aguilar, 1978.
- Bermejo, J. A. “Instrucción y educación”. *El Museo de las Familias* 1 (feb. 1854): 25-56. <http://books.google.es/books?id=Ji41AQAAMAAJ&pg=PA26&dq=instruccion+y+educacion.+el+MUSEO+DE+LAS+FAMILIAS.+SUMISION&hl=es&sa=X&ei=IW42UfCzKsmRON_IgcAB&ved=0CDIQ6AEwAA#v=onepage&q=instruccion%20y%20educacion.%20el%20MUSEO%20DE%20LAS%20FAMILIAS.%20SUMISION&f=true> (consultado el 6 de febrero de 2013).
- Boccaccio, Giovanni. *Decamerón*. Ed. María Hernández Esteban. Madrid: Cátedra, 2005.
- Bolufer, Mónica. *Mujeres e Ilustración: la construcción de la feminidad en la Ilustración española*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1998.
- Bonilla, Rafael. *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Bosch, Esperanza et alii. *Historia de la misoginia*. Palma de Mallorca [Universidad de las Islas Baleares]: Anthropos, 1999.

- Bravo-Villasante, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI-XVII*. Madrid: Mayo de Oro, 1988.
- Brieux Saint-Laurent, Vizconde de. *Voz de alarma a los sacerdotes y padres de familia, sobre los males físicos y morales de los bailes modernos*. Valls: Vich, 1858. <<http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=UPcxAQAAMAAJ&oi=fnd&pg=PA1&dq=Voz+de+alarma+a+los+sacerdotes&ots=QSoEUADRhU&sig=KGQ2TIaGXNkWhvTegoa9D7xLEY4>> (consultado el 10 de febrero de 2013).
- Bueno Gómez, Noelia. “Ser y apariencia en el mito de la caverna”. Ed. Vicente Domínguez. *La oscuridad radiante. Lecturas del mito de la caverna de Platón*. Universidad de Oviedo: Biblioteca Nueva, 2009.
- Bueno Sánchez, Gustavo. “Ontogenia y filogenia”. *El basilisco. Revista de filosofía, ciencias humanas, teoría de la ciencia y de la cultura*, 1ª época, 1 (1978): 64-79.
- Buezo, Catalina. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kasser: Edition Reichenberger, 2004.
- Burbano, Grace. “El honor, o la cárcel de las mujeres del siglo XVII”. *Memoria & Sociedad* (2006) 21: 17-28.
- Caballero y Morgáez, Fermín. “El alcalde de Monterilla”. Dir. Ramón de Navarrete. *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Dossat, 1992, pp. 113-122.
- Cadalso, José. *Cartas marruecas*. Ed. Santiago Fortuño Llorens. Barcelona: Biblioteca Hermes, 2000a.
- Cadalso, José. *Ocios de mi juventud, o Poesías líricas: en continuación de Los eruditos a la violeta de Josef Vazquez*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000b.
- Calero, María del Carmen. “La enseñanza primaria en Granada durante los siglos XVII y XVIII. Notas para su estudio”. *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas* 18-19 (1993-1994): pp. 193-207.
- Camacho, Luzmila. “Amor transgresor en *La mayor confusión* y *Los primos amantes* de Juan Pérez de Montalbán”. *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 2009 (22): 31-46.
- Camerino, José. *El pícaro amante. Novelas amorosas*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1986.
- Campmany, Jaime. “Escenas políticas. Juan Lanás”, *ABC*, Madrid, 4 de noviembre de 1992.

- Campo, María del Juncal. “Los procesos por causa matrimonial ante el tribunal eclesiástico de Pamplona en los siglos XVI y XVII”. *Príncipe de Viana* 202 (1994): pp. 377-390.
- Cándano, Graciela. *La harpía y el cornudo: la mujer en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- Cantavella, Rosanna. “La crítica a la ornamentación femenina. Comentarios sobre un fragmento de *Lo somni*”. Ed. María Isabel Toro. *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Salamanca: Biblioteca española del siglo XXI, 1994, pp. 219-226.
- Cantizano, Blasina. “La mujer en la prensa femenina del XIX”. *Ámbitos* 11-12 (2004): 281-298.
- Cao, Marián L. F. “La creación artística: un difícil sustantivo masculino”. Coord. Marián L. F. Cao. *Creación artística y mujeres: Recuperar la memoria*. Madrid: Narcea Ediciones, 2000, pp. 13-48.
- Capel, Rosa María. “Mujer, sociedad y literatura en el setecientos español”. *Cuadernos de historia moderna* 16 (1995): 103-120.
- Cartagena, Alfonso de. *El Duodenarium (c. 1442) de Alfonso de Cartagena. Cultura castellana y letras latinas en un proyecto inconcluso*. Eds. Luis Fernández y Teresa Jiménez. Córdoba: Almuzara, 2015.
- Castañón, Adolfo. *Los mitos del editor: paseos III*. México: Lectorum, 2005.
- Castilla, Roberto. “Ronda y galanteo en algunas piezas de teatro breve”. Coord. Roberto Castilla Pérez. *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del siglo de Oro: actas sobre el I Curso de Teoría y Práctica de Teatro*. Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 153-165.
- Castillo Solórzano, Alonso del. *El defensor contra sí*. Ed. Gonzales. *Colección de novelas escogidas compuestas por los mejores ingenios españoles*. Tomo 7. Madrid: Imprenta de Gonzales, 1789.
- Castillo Solórzano, Alonso del. *Tardes entretenidas*. Ed. Patrizia Campana. Barcelona: Montesinos, 1992.
- . *De la fantasma de Valencia. Tardes entretenidas*. Ed. Patrizia Campana. Barcelona: Montesinos, 1992a.
- . *El socorro en el peligro. Tardes entretenidas*. Ed. Patrizia Campana. Barcelona: Montesinos, 1992b.

- Castillo Solórzano, Alonso del. *Noches de placer: en que contiene doce novelas, dirigidas a diversos títulos y caballeros de Valenc*. Ed. Giulia Giorgi. Madrid: Sial, 2013.
- Castro, Américo. *De la edad conflictiva*. Madrid: Taurus, 1961.
- Catalina, Severo. *La mujer*. Ed. Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998.
- Céspedes y Monroy, Atanasio. *La hermosa malagueña. Lecturas útiles y entretenidas*. Tomo IV. Madrid: Joseph Doblado-Dávila, 1800-1817.
- Cátedra, Pedro Manuel. “La mujer en el sermón medieval (a través de textos españoles)”. Ed. Universidad Complutense de Madrid. *La condición de la mujer en la edad media: actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1986, pp. 39-50.
- Cazco, Alex. “La reivindicación feminista de Marcela frente a las voces ideológicas de una audiencia cervantina”, Marquette University, pp. 1-13.
[file:///C:/Users/Marta/Downloads/La_reivindicacin_feminista_de_Marcela_frente_a_las_voces_dialgicas_de_una_audiencia_cervantina%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Marta/Downloads/La_reivindicacin_feminista_de_Marcela_frente_a_las_voces_dialgicas_de_una_audiencia_cervantina%20(2).pdf)
 (consultado el 28 de marzo de 2016)
- Celdrán, Pancrancio. *Inventario general de insultos*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995.
- Cervantes, Miguel de. *Obras de Cervantes. Novísima edición ilustrada ... Contiene: La Galatea... Trabajos de Persiles y Sigismunda, Viaje del Parnaso, Poesías sueltas*. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1866.
- Cervantes, Miguel de. *Comedias y entremeses de Miguel Cervantes de Saavedra*. Madrid: Carlos Bailly Bailliere, 1875.
- Cervantes, Miguel de. *El curioso impertinente*. Ed. Ernesto Pérez Zúñiga. Madrid: Celeste, 1998.
- Cervantes, Miguel de. *Novela del casamiento engañoso. Novelas ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2001.
- Cervantes, Miguel de. *El Ingenioso Caballero Don Quijote de La Mancha*. Ed. Enrique Suarez Figaredo. Barcelona: Carena, 2004.
- Chalmeta, Pedro *et alii*. *Cultura y culturas en la historia*. Ed. Pedro Chalmeta. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.
- Chaucer, Geoffrey. *Cuentos de Canterbury*. Ed. Pedro Guardia Massó. Madrid: Cátedra, 1987.

- Chul, Park. “La libertad femenina en los entremeses de Cervantes «El juez de los divorcios» y «El viejo celoso»”. *Anales cervantinos* 35 (1999): pp. 111-126.
- Cienfuegos, Beatriz. *La pensadora gaditana*. Ed. Scott Dale. Newark: Juan de La Cuesta-Hispanic Monographs, 2005.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2004.
- Claret, Antonio. *Instrucción que debe tener la mujer*. Ed. Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998.
- Clavijo y Fajardo, José. *El pensador*. Madrid: Imprenta de Joachin Ibarra , volumen 1, 1762.
- Codina, José. *Tratado completo de urbanidad en verso para uso de las niñas* (1860). <http://books.google.es/books?id=kUUD6DyKNhUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true> (consultado el 29 de abril de 2015).
- Collantes de Terán, María José. “Algunas consideraciones sobre el delito de adulterio: un proceso de finales del siglo XVIII”. *Cuadernos de historia del derecho* 20 (2013): pp. 331-352.
- Colón, Isabel. *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Laberinto, 2001.
- Condorcet, de Gouges et alii. *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*. Ed. Alicia H. Puleo. Madrid: Anthropos, 1993.
- Contreras, Manuel. “La eficacia simbólica del agua en el ritual cristiano del bautismo. Un enfoque antropológico”. *Gaceta de Antropología* 14 (1998): 1-11.
- Correas, Gonzalo. *Refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, 1906. <<https://archive.org/details/vocabularioderef00corruoft>>
- Costa Pascal, Anne-Gaëlle. *María de Zayas, une écriture féminine dans l'Espagne du Siècle d'Or : une poétique de la séduction*. Paris: Harmattan, 2007.
- Cotoner, Luisa y Riera, Carme. “Los personajes femeninos de D^a María de Zayas, una aproximación”. Ed. María Ángeles Durán y José Antonio Rey. *Literatura y vida cotidiana: actas de las cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, 1987, pp. 149-162.
- Couso-Liañez, Antonio José. “El desafío a la dicotomía mujer caída vs. ángel del hogar en «Doña Berta»”. *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género* 4 (2011): 166-207.

- Cruz, Ramón de la. *El petimetre*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- Criado, Lucía. “El papel de la mujer como ciudadana en el siglo XVIII”. La educación y lo privado”, pp. 1-17.
<<http://www.ugr.es/~inveliteraria/PDF/MUJER%20COMO%20CIUDADANA%20EN%20EL%20SIGLO%20XVIII.%20LA%20EDUCACION%20Y%20LO%20PRIVADO.pdf>> (consultado el 13 de agosto de 2015).
- Cruz Casado, Antonio. “El viaje como estructura narrativa los Trabajos de Narciso y Filomena, de Vicente Martínez Colomer”. *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* 7 (1988): 309-326.
- Cruz Casado, Antonio. “Ambientes y personajes alemanes en una novela barroca inédita (Los amantes peregrinos, ¿1625?)”. Coord. Christoph Strosetzki. *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 388-394.
- Defourneaux, Marcelin. *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*. Trad. Ricardo Cano Gavina. Barcelona: Argos Vergara, 1983
- Delgado, Osvaldo. *La aptitud de psicoanalista*. Buenos Aires: Eudeba, 2015.
- De Rus, Miguel Ángel. *Perlas del pensamiento misógino*. Sevilla: Ediciones Irreverentes, 2009.
- Diario de las musas, Leoncio y Fulgencio*, núm. 76, 14 de febrero de 1791.
- Díaz, Ana María. “Viejas ladinas, petimetras finas: (des)obediencia y transgresión en *La familia a la moda* de María Rosa Gálvez”. <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 de junio de 2013).
- Díaz, Ana María. “Usías de bata y reloj: la moda en el siglo XVIII.” Ed. R. Beltrán. *Actas del curso Folklore, Literatura e Indumentaria. La representación del vestido en la literatura tradicional oral*. Madrid, Museo Nacional del Traje, 2006, 38-52.
- Díez Borque, José María. *La sociedad española y los viajeros del siglo XVII*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1975.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la literatura de fin de siglo*. Valencia: Debate, 1986.
- Doménech, Fernando. “Las transformaciones del duende (Sobre los orígenes italianos de la comedia de magia)”. *Cuadernos Dieciochistas* 6 (2005): pp. 279-297.

- Domínguez, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII*. Granada: Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones, 1992.
- Durán, Agustín. *Romancero general ó Colección de romances Castellanos anteriores al siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, tomo II, 1861.
- Eça de Queirós, José María. *El primo Basilio*. Madrid: Alianza, 2004.
- Eetessam, Golrokh. “Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la *femme fatale*”. *Revista Signa* 18 (2009), pp. 229-249.
- Escobar, José. *El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-sombrero-y-la-mantilla---moda-e-ideologa-en-el-costumbrismo-romntico-espaol-0/> (consultado el 20 de diciembre de 2015).
- Fernández de Córdoba, Álvaro. [Reseña del libro *El Duodenarium (c. 1442)*]. *Cultura castellana y letras latinas en un proyecto inconcluso*. Eds. Luis Fernández Gallardo y Teresa Jiménez Calvente. Córdoba: Almuzara, 2015]. *AHIg* 26 (2017): pp. 568-569.
- Fernández de Moratín, Leandro. *La comedia nueva; El sí de las niñas*. Eds. John Dowling y René Andioc. Madrid: Castalia, 1989.
- Fernández Fernández, Luis Miguel. *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico [Universidade de Santiago de Compostela], 2006.
- Fernández Melgarejo, Patricia. *Historias de amor y celos en la novela corta del siglo XVII* [tesis doctoral]. Dir. Rafael Bonilla Cerezo. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2016.
- Fernández Tresguerres, Alfonso. “De la coquetería. Sobre frívolos, coquetas y galanteadores”. *El Catoblepas. Revista crítica del presente* 39 (2005): 1-3.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela en España*. Colmenar Viejo (Madrid): Biblioteca del Laberinto, tomo II, 2009-2010.
- Flores y García, Francisco. “Los maridos”. *Galería de tipos, retratos y cuadros de costumbres*. Madrid: Imp. de J. Cruzado, 1879a.
- . “Las mujeres políticas”. *Galería de tipos, retratos y cuadros de costumbres*. Madrid: Imp. de J. Cruzado, 1879b.
- Flores Ruiz, Eva M^a. *Tormentos de amor. Celos y rivalidad masculina en la novela española del siglo XIX*. Madrid: CSIC, 2016.

- . *Almas escritas. Retratos literarios de mujeres andaluzas (1849-1927)*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Franco, Gloria Ángeles. “Tomás de Iriarte y «La Señorita Malcriada». Retóricas e imágenes literarias sobre la mujer doméstica a finales del siglo XVII”. Coord. Cristina Segura Graño. *La Querrela de las mujeres: Análisis de textos*, 2010, pp. 149-180.
- Fray Luis de León. *La perfecta casada*. Madrid: Espasa Calpe, 1963.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980.
- Freud, Sigmund. *Obras completas: “Fragmento de análisis de un caso de histeria” (caso “Dora»), “Tres ensayos de teoría sexual, y otras obras” (1901-1905)*. Ed. de James Strachey, Buenos Aires: Amorrortu, Volumen VII, 1992.
- Fuente, Vicente de la. “La monja”. *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Dossat, 1992, pp. 267-275.
- García Carcedo, Pilar. “El ideal de belleza femenino en el *Libro de Buen Amor*. Tradición europea y/o árabe”. Coord. Aires Augusto Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Lisboa: Ediciones Cosmos, 1993, vol. 4, pp. 237-241.
- Garibay, Ernesto. *Diccionario de demonios y conceptos afines*. México D.F.: Prana 2005.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Gimeno de Flaquer, María Concepción. *La mujer española*. Ed. Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998.
- Goldberg, Harriet. “Sexual Humor in Misogynist Medieval Exempla”. Ed. Beth Kurti Miller. *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. London: University of California Press, 1983, pp. 67-83.
- Gomis, Juan. “Romances conyugales buenas y malas esposas en la literatura popular del siglo XVIII”. *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 18 (2009): pp. 1-26.
- Gomis, Juan. “La sátira del matrimonio en pliegos sueltos y col·loquis del siglo XVIII”. Coord. Joan Bestard Comas y Manuel Pérez García. *Familia, valores y representaciones*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, pp. 257-268.

- Gómez Castellano, Irene. “La mujer frente al espejo: escenas de tocador vistas por Goya y Meléndez Valdés”. *Hispanófila: Literatura-Ensayos* 157 (2009): 79-97.
- Gómez García, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones AKAL, 1998.
- Gómez Jarque, Noelia. “El cortejo y las figuras del petimetre y el majo en algunos textos literarios y obras pictóricas del siglo XVIII”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 37 (2007).
<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/petimetr.html>> (consultado el 22 de abril de 2015).
- González Arce, José Damián. “Los colores de la corte del príncipe Juan (1478- 1497). Aspectos políticos, estéticos y económicos”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval* 26 (2013): 185-207.
- González Barrero, Nuria. “El colegio de la Paz y el colegio de los Desamparados: dos instituciones educativas en el Madrid de mediados del siglo XVIII”. Ed. Máximo García Fernández. *Familia, cultura material y formas de poder en la España moderna*. Valladolid [Universidad de Valladolid]: Fundación Española de Historia Moderna, 2015, pp. 627-638.
- González Troyano, Alberto. “El uso amoroso del cortejo: un breve periodo de permisibilidad moral. Coord. Elena de Lorenzo Álvarez. *La época de Carlos IV, (1788-1808): actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*. Oviedo: Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII. Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII y Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2009, pp. 615-622.
- Greene, Robert. *El arte de la seducción*. México: Océano, 2015.
- Guerrand, Roger-Henri. “Espacios privados”. Dirs. Philippe Ariès y Georges Duby. *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra mundial* 4. Madrid: Taurus, 1989, pp. 330-418.
- Grilo, Antonio F. “A una niña”. *El Correo de la Moda*, 16 de agosto de 1866. Madrid: Hemeroteca digital de Madrid, año XVI, nº. 654.
- Hale, J. R. *La Europa del Renacimiento*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2016.
<https://books.google.es/books?id=2pCyDQAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Rigby+la+batalla+de+los+pantalones,+en+la+que+un+hombre+y+una+mujer&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjsw_CW9-DWAhXBfhoKHQSVACUQ6AEILDAB#v=onepage&q&f=false> (consultado el 25 de marzo de 2015)
- Hall, Catherine. “Sweet Home”. Dirs. Philippe Ariès y Georges Duby. *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra mundial* 4. Madrid: Taurus, 1989, pp. 53-94.
- Heidegger, Martín. “La doctrina de Platón acerca de la verdad”. *Eikasía. Revista de Filosofía* 12 (2007): 277-300.

- Hernández González, Manuel. “Noviazgo y vida matrimonial en Tenerife durante el siglo XVIII”. *Anuario de estudios atlánticos* 43 (1997): 315-418.
- Hernández Madrid, Miguel Jesús. *Dilemas posconciliares. Iglesia, cultura católica y sociedad en la diócesis de Zamora, Michoacán*. Zamora. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1999.
- Herrero, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid : Gredos, 1966.
- Huertas, Eduardo. “Tipos de alcalde en la literatura administrativa y costumbrista (1812-1850)”. Eds. Joaquín Álvarez Barrientos y Alberto Romero Ferrer. *Costumbrismo andaluz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, pp. 79-106.
- Huften, Olwen. “Mujeres, trabajo y familia”. Dirs. Georges Duby y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 26-60.
- Hunt, Lynn. “La vida privada durante la Revolución Francesa”. Dirs. Philippe Ariès y Georges Duby. *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra mundial* 4. Madrid: Taurus, 1989, pp. 21-52.
- Iglesias, Abel. “La representación de la mujer en las relaciones de sucesos”. *Revista internacional de Historia de la Comunicación* 2 (2014): 1-22.
- Insúa, Mariela. “La mujer modélica en la novela española ilustrada: Pedro Montengón”. *Revista chilena de literatura* 69 (2006): 113-126.
- Iriarte, Tomás de. *El señorito mimado; La señorita malcriada*. Madrid: Castalia, 1978.
- Ives, Eric. *The life and death of Anne Boleyn*. Wiley-Blackwell, 2004.
- Jagoe, Catherine. “La misión de la mujer”. Ed. Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998a.
- . “La mujer y la ley: Textos”. Ed. Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998b.
- . “La enseñanza femenina en la España decimonónica”. Ed. Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998c.
- Jané Martínez, Lúcia. *Las leyendas de carácter sobrenatural publicadas en el “Semanao Pintoresco Español” (1836-1857)*. Eds. Rebeca Martín y Joaquín Parellada. *Una horma para el cuento moderno en la prensa española del siglo XIX*. Madrid: Iberamericana Editorial, 2016.

- Käppeli, Anne-Marie. “Escenarios del feminismo”. Dirs. Philippe Ariès y Georges Duby. *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 4. El siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1993, pp. 497-532.
- Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Valencia: Cátedra, 1991.
- Krömer, Wolfram. *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*. Madrid: Gredos, 1979.
- La Biblia*. Madrid: Casa de la Biblia, 1992.
- Lacarra, María Eugenia. “Parámetros de representación de la sexualidad femenina en la literatura medieval española”. Dir. Rina Walthaus. *La mujer en la literatura hispánica y el Siglo de Oro*. Amsterdam: Rodopi, 1993. pp. 23-44.
- Larra, Mariano José de. *Artículos de costumbres*. Dir. Melquiades Prieto. Madrid: Biblioteca EDAF, 1997.
- Laskier, Adrienne. *An Erotic Philology of Golden Age Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2008.
- Lausaca, Antonio [Licenciado Gorrión]. *Juan Lanas: Coplas muy divertidas de un hombre trabajador del campo, que viniendo de su trabajo halló á su mujer cercana...* Madrid: Despacho de Marés y Compañía, 1840-1874.
- Lope de Vega. *Colección escogida de obras no dramáticas de Fray Lope Félix de Vega Carpio*. Ed. Cayetano Rosell, Madrid: Rivadeneyra, 1856.
- Lope de Vega. *Las Serranas de la Vera. Lope de Vega, Vélez de Guevara y Valdivielso*. Ed. Jesús Majada y Antonio Merino. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016.
- Lorenzo, Pedro L. “Los malos tratos a las mujeres en la Castilla del siglo XVII”. *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica* 15 (1989): 119-136.
- Lugo y Dávila, Francisco de. *Las dos hermanas. Teatro popular*. Ed. Rafael Bonilla Cerezo. *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Madiedo, Manuel María. *Nuestro siglo XIX*. Bogotá: Imprenta de Nicolás Pontón, 1868.
- Mantecón, Tomás A. “La violencia marital en la corona de Castilla durante la Edad Moderna. Coord. Antonio Irigoyen y Antonio Pérez. *Familia, transmisión y perpetuación, siglos XVI-XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, pp. 19-56.
- Maravall, José Antonio. *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1979.

- Martínez Colomer, Vicente. *Los trabajos de Narciso y Filomela: (una novela cervantina del siglo XVIII)*. Ed. Antonio Cruz Casado. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 2000.
- Martínez de Toledo, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Edi. Michael Gerli. Madrid: Cátedra, 1979.
- Martin-Fugier, Anne. “Los ritos de la vida privada burguesa”. Dirs. Philippe Ariès y Georges Duby. *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra mundial 4*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 199-268.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Martínez López, Maribel. “La imagen de la mujer en la literatura española del siglo XVIII. Paradigmas de género en la comedia neoclásica”. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral* 1 (2010): pp. 59-86.
- Martínez Soto, María. “El matrimonio y la mujer en el siglo XVIII”, pp. 11-26. <http://www.ugr.es/~inveliteraria/PDF/MATRIMONIO%20Y%20LA%20MUJER%20EN%20EL%20SIGLO%20XVIII.pdf> (consultado el 23 de mayo de 2015).
- Mas, José. *La locura de un erudito. Novelas sevillanas II*. Sevilla: Fundación Pública Luis Cernuda, 1994.
- Mathews, Sara F., “El cuerpo, apariencia y sexualidad”. Dirs. Georges Duby y Michelle. *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 68-83.
- Maugue, Annelise. “La nueva Eva y el viejo Adán: identidades sexuales en crisis”. Dirs. Philippe Ariès y Georges Duby. *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra mundial 4*. Madrid: Taurus, 1989.
- Melero, Antonio y Emilio Suárez. “Un reciente problema para la Filología clásica: El nuevo fragmento atribuido a Arquíloco”. *Cuadernos de Filología Clásica* 13 (1977): 167-200.
- Meneses, Leonor de. *El desdeñado más firme*. Ed. Evangelina Rodríguez y Marta Haro. *Entre la rueca y la pluma: novela de mujeres en el Barroco. María de Zayas, Leonor de Meneses, Mariana de Carvajal*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Molho, Maurice. “Aproximación al celoso extremeño”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38 (1990): pp. 743-792.
- Molière. *La escuela de los maridos* [Recurso electrónico]. Miami: El Cid Editor, 2009.
- Molina, Tirso de. *Los tres maridos burlados. Cigarrales de Toledo*. Ed. Luis Vázquez Fernández. Madrid: Castalia, 1996.

- Montesinos, José F. *Pereda o la novela idilio*. Madrid: Castalia, 1969.
- Moreno, Andrés. “Histeria y control de la mujer en España: una estrategia de la construcción del ideal de género”. Coord. Cinta Canterla. *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: Universidad de Cádiz, 1994.
- Mujica, Bárbara y Florensa, Eva. *Antología de la Literatura Española: Siglos XVIII y XIX*. Eugene, Oregon: Wipf and Stock Publishers, 2008.
- Muñoz González, Luz. *Los impagos asociados a las crisis de pareja: Estudio jurídico-penal y reflexión político-criminal*. San Sebastián-Donostia: Universidad del País Vasco, 2011.
<<https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/12317/mu%C3%B1ozgonzalez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (consultado el 18 de mayo de 2015).
- Muñoz López, Pilar. *Sangre, amor e interés: la familia en la España de la Restauración*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2001.
- Muñoz Palomares, Antonio. “El ventanear y otras prácticas de galanteo en el teatro de Mira de Amescua”. Coord. Roberto Castilla Pérez. *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del siglo de Oro: actas sobre el I Curso de Teoría y Práctica de Teatro*. Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 277-299.
- Nahoum-Grappe, Véronique. “La estética ¿Máscara táctica, estrategia o identidad petrificada?”. Dirs. Georges Duby y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 111-128.
- Narganes Robas, José Claudio y Alejandra Narganes Parral. “La educación de la mujer en el siglo XIX”. *Clave XXI* 5 (2010): 1-16.
- Navarrete, Ramón de. “La Coqueta”. Dir. Ramón de Navarrete. *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Dossat, 1992, pp. 69-76.
- Navas, Isabel. *Las mujeres del Quijote y la crítica*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.
- Núñez, Sonia. “Cuerpos fragmentados: Ana Ozores, Emma Bovary y el fetichismo”. <<http://www.transitionsjournal.org/volumes/Volume%202.%202006/Nuria%20Nunez%20Puente.%20Cuerpos%20fragmentados.pdf>> (consultado el 8 de febrero de 2013).
- Oliveira, Márcia Rejane de. *El léxico relativo a los tipos, usos y trajes en la literatura española del siglo XVIII*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.

- Oliver, Jacobo. *Diccionario de anécdotas, chascos, finezas, estratagemas, caprichos y astucias del sexo femenino*. Cádiz: Imprenta de Lázaro A. Estruch, 1841.
- Oliver et alii. *Escrituras y reescrituras del viaje: miradas plurales a través del tiempo y de las culturas*. Bern: Peter Land, 2007.
- Ortega, Margarita. “Algunos cambios en las mentalidades de las mujeres madrileñas durante el siglo XVIII”. Coord. Cinta Canterla. *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: Universidad de Cádiz, 1994, pp. 301-312.
- Palacio, Ángel del. “La modelo”. *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Dossat, 1992, pp. 107-114.
- Palacio Valdés, Armando. *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1970.
- . *Los puritanos. Obras completas*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1970a.
- . *Los amores de Clotide. Obras completas*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1970b.
- . *Sedución. Obras completas*. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1970c.
- Palacios, Emilio. “El Parnaso poético femenino en el siglo XVIII: Escritoras neoclásicas”. Coord. Lucía Montejo y Nieves Baranda. *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*. Madrid: UNED, 2002.
- Pardo Bazán, Emilia. *Obras completas*. Ed. Federico Carlos Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar, 1973.
- Pardo Bazán, Emilia. *La mujer española y otros escritos*. Edición Gómez-Ferrer. Madrid: Cátedra, 1999.
- Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos de amores*. Madrid: Berimuel, 2002.
- . *El árbol rosa. Cuentos de amores*. Madrid: Berimuel, 2002a.
- . *La novia fiel. Cuentos de amores*. Madrid: Berimuel, 2002b.
- . *La mirada. Cuentos de amores*. Madrid: Berimuel, 2002c.
- Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos cortos*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor, 2004.
- . *El oficio de Difuntos. Cuentos cortos*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor, 2004a.
- . *Benito de Palermo. Cuentos cortos*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor, 2004g.
- Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos de amor*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor, 2004.
- . *El amor asesinado. Cuentos de amor*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor, 2004b.
- . *Martina. Cuentos de amor*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor, 2004c.
- . *Sor Aparición. Cuentos de amor*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor, 2004d.

- Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos sacroprofanos*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor, 2004.
- . *La máscara*. *Cuentos sacroprofanos*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor, 2004e.
- Pardo Bazán, Emilia. *Cuentos de la tierra*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor, 2004.
- . *La hoz*. *Cuentos de la tierra*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor, 2004f.
- Pardo de Guevara y Valdés. *Actas del XI Reunión América de Genealogía. España y América. Un escenario común*. Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas de la Xunta de Galicia, 2005.
 <<http://books.google.es/books?id=lyH3P31Qs0C&pg=PA343&dq=EL+APELLIDO+DEL+MARIDO+EN+EL+SIGLO+XIX&hl=es&sa=X&ei=d7whUqLALIPe7AaXvYC4BQ&ved=0CDwQ6AEwAg#v=onepage&q=EL%20APELLIDO%20DEL%20MARIDO%20EN%20EL%20SIGLO%20XIX&f=false>>
 (consultado el 2 de agosto de 2015).
- Pastoureau, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Trad. Julia Bucci. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.
- Peinado, Matilde. “Espacios conventuales del siglo XIX: Educación y práctica de la feminidad”. *Revista de Antropología Experimental* 9 (2009): 225-236.
- Peñafiel, Antonio. *Mujer, mentalidad e identidad en la España moderna (siglo XVIII)*. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.
- Pereda, José María de. *Obras completas*. Ed. José María de Cossío. Madrid: Aguilar, 1975.
- Pérez Cavana, María Luisa “Sobre el mejoramiento civil de las mujeres de Th. G. Von Hippel ¿Ilustración verdadera o a destiempo?”. Coord. Cinta Canterla González. *De la Ilustración al Romanticismo: VII Encuentro: la mujer en los siglos XVIII y XIX: Cádiz, América y Europa ante la modernidad*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1994, pp. 93-102.
- Pérez de Montalbán, Juan. *La mayor confusión. Sucesos y prodigios del amor*. Ed. Luigi Giullani. Barcelona: Montesinos, 1992.
- Pérez Galdós, Benito. *Theros. Obras completas. Vol. 4. Cuentos y teatro*. Madrid: Aguilar, 1975.
- Pérez-Villanueva, Isabel. “La Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer y las enseñanzas domésticas (1911-1936)”. *Arenal: Revista de historia de mujeres* 2 (2015): 313-345.
- Perrot, Michelle. “Figuras y funciones”. Dirs. Philippe Ariès y Georges Duby. *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra mundial 4*. Madrid: Taurus, 1989.

- Plata, Fernando. “Mundinovos y espejos deformantes: el mundo al revés en una moziganga inédita de Calderón”. *Criticón* 106 (2009): pp. 161-192.
- Ponzio, Augusto. *La revolución bajtiniana: el pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Ed. y trad. Mercedes Arriaga. Cátedra: Madrid, 1998.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado, 1999.
- Queijeiro, Elisa. *Las hijas de Eva y Lilith: Conoce y sana a todas las mujeres que hay en ti. Autoayuda y Superación*. México: Penguin Random House Grupo Editorial México, 2017.
- Quesada Novás, Ángeles. *El amor en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Alicante: Universidad de Alicante, 2005.
- Quevedo, Francisco de. *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas*. Tomo IV. Madrid: Editor J. Ibarra, impresor de Cámara de S.M., 1772.
- Ramírez de Lucena, Luis. *Repetición de amores y arte de ajedrez*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011.
<http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?b23374548> (consultado el 12 de febrero de 2015).
- Ramiro, Francisco. *Mujeres y trabajo en la Zaragoza del siglo XVIII*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.
- Ratto, Cristina. “«[...] por la mala vida que su marido le daba [...]»». Las celdas y las tribulaciones de la vida femenina a principios del siglo XVIII”. *Boletín de monumentos históricos. Tercera época*, 2014 (30): pp. 168-189.
- R.A.E. (Real Academia Española). *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos, 1726-1739.
- Redondo, Alicia. “Cuánto hablan las mujeres del «Quijote», los casos de Marcela y Dorotea”. Coord. Fanny Rubio. *El Quijote en clave de mujer/es*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 445-460.
- Resta, Ilaria. “De la *novella* al entremés pasando por la novela corta: reescrituras del cuento *La gara delle tre mogli* del Ciego de Ferrara”. *Edad de Oro* 33 (2014): 395-409.
- Rocheffoucauld, François de la. *Reflexiones o sentencias y máximas morales*.
<<http://perso.wanadoo.es/ddragon/index.htm>> (consultado el 18 de abril de 2015).
- Rodríguez Bernis, Sofía. “Cuerpo, gesto y comportamiento en el siglo XVIII”. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte* 20-21 (2007-2008): 133-160.

- Rodríguez Collado, Mercedes. “El boudoir en las casas del siglo XIX”. *Vitrina de joyería romántica. Sala XV Boudoir*. Museo del Romanticismo, 2011.
<http://en.museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/pieza_marzo_joyeria_web.pdf> (consultado el 26 de abril de 2015).
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1986.
- Rodríguez, Julia y Del Rosal, Clara. *Casanova y tipos de seductor*.
<<https://es.scribd.com/document/161017063/casanova-tipos-seducitor-pdf>>
(consultado el 20 de marzo de 2015).
- Rodríguez Fonseca, Delfina. “Del arquetipo a la reescritura: la trayectoria de Salomé en las literaturas hispánicas”. *Archivum* 46-47 (1996-1997): 409-424.
<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=144179>> (consultado el 13 de junio de 2014).
- Rodríguez Galván, Ignacio (Ed.). *El Recreo de las familias*. México: Librería de Galván, 1838.
<http://books.google.es/books?id=IYFGAQAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=el+Recreo+de+las+familias&hl=es&sa=X&ei=IWY2UYarMsjdsbwXtIHQBw&redir_esc=y#v=onepage&q=el%20Recreo%20de%20las%20familias&f=false>
(consultado el 6 de febrero de 2013).
- Rodríguez Gutiérrez, Borja. “Ramón de Navarrete y «Misterios del corazón» (1845): ciudad del lujo y del glamour”. *Anales de literatura española* 24 (2012): 43-66.
- Rodríguez, Evangelina y Haro, Marta. *Entre la rueda y la pluma: novela de mujeres en el Barroco. María de Zayas, Leonor de Meneses, Mariana de Carvajal*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Rodríguez Magda, Rosa María. *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Rodríguez Marín, Francisco (ed.). *El casamiento engañoso. Coloquio de los perros. Novelas de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Real Academia Española, 1918.
- Rodríguez Peinado, Laura. “Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media”. *Anales de historia del arte* 14 (2014): pp. 471-495.
- Romero del Castillo, María del Pilar. “Los afeites femeninos en la Edad Media española” [Tesis doctoral]. Dir. María Isabel Montoya. Granada: Universidad de Granada, 2014.
- Romero-Díaz, Nieves. *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco* / Nieves Romero-Díaz. Newark (Delaware): Juan de la Cuesta, 2002.

- Royo, Rodolfo. *Poemas y poetas clásicos ingleses. De Geoffrey Chaucer a Dylan Thomas*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2005.
- Rose, Constance H. “Los pies desnudos de Dorotea”. Coord. Antonio Pablo Bernat Vistarini. *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Universidad de las Islas Baleares: Cala Gardana, Menorca, pp. 417-420.
- Rubio, Laureano M. “Control social y endogamia familiar durante el Antiguo Régimen: el modelo de la comunidad maragata en el marco de la corona de Castilla”. Org. Diputación Provincial de León. *Cultura popular y mentalidades colectivas en la Provincia de León durante la Edad Moderna*. León: Diputación Provincial de León, 2011, 303-327.
- Ruiz Fernández, María Jesús. “Del *exemplum* a la novela corta: la ejemplaridad confusa de Pérez de Montalbán”. Coord. Aires Augusto Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Lisboa: Ediciones Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 83-91.
- Ruiz Somavilla, María José. “La legitimación de la ideología a través de la ciencia: la salud y la enfermedad de la mujer en el *Siglo Médico*”. Coord. Cinta Canterla. *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: Universidad de Cádiz, 1993.
- Sáez de Melgar, Joaquín. *El matrimonio*. Ed. Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998.
- Sáez Raposo, Francisco. “Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII”. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.
- Sagredo, Rafael. *Historia de la vida privada en Chile. Tomo II: El Chile Moderno. De 1840 a 1925*. Dirs. Rafael Sagredo y Cristian Gazmuri. Santiago de Chile: Taurus-Aguilar chilena ediciones, 2013.
- Sala, Josep María. “Recursos cómicos no lingüísticos en González del Castillo”. *Scriptura* 3 (1987): 58-77.
- Sala, Josep María. “Bases y tópicos morales de los sainetes de Ramón de la Cruz”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/bases-y-tpicos-morales-de-los-sainetes-de-ramn-de-la-cruz-0/>> (consultado el 12 de febrero de 2015).
- Sala, Josep María. “Gurruminos, petimetres, abates y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII”. *Revista de literatura*, vol. LXXI, 142 (2009): 429-460.

- Sala, Josep María. “El teatro del siglo XVIII”. Ed. Judith Farré *et alii*. *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*. Lleida: Universitat de Lleida, 2012, pp. 17-43.
- Sánchez de Toca, Faustina. *Deberes de la mujer*. Ed. Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998.
- Sánchez, Almady y Gretchen, Érika. “Sífilis venérea: realidad patológica, discurso médico y construcción social. Siglo XVI”. *Cuicuilco* 49 (2010): 183-197.
- Sánchez Jiménez, Antonio. “Comedia y novela corta en «El pícaro amante», de José Camerino”. *RILCE: Revista de filología hispánica* 1(2002): 109-124.
- Sánchez Llama, Iñigo. “La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro”. Coord. Manuel García Martín. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 2. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, pp. 941-948.
- Sánchez Luengo, Antonio. “Traje de Majo”. Mayo. Modelo del Mes. *Museo del traje*. 2005, pp. 1-14.
<http://www.mecd.gob.es/mtraje/dms/museos/mtraje/educacion/programa-escolar/eso-bachillerato/Puntadas-hilo/Traje-majo.pdf> (consultado el 17 de octubre de 2015).
- Ruiz, Marta y Macías, Alonso Manuel. “Cuando el amor desaparece. Ruptura de noviazgo y separación matrimonial en el Antiguo Régimen. El caso del arzobispado de Sevilla”. Coord. Eliseo Serrano Martín. *De la tierra al cielo: Líneas recientes de investigación en historia moderna*. Zaragoza: Fundación Española de Historia Moderna, Institución Fernando el Católico, 2012, vol. 2, pp. 997-1014.
- Scanlon, Geraldine M. *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*. Madrid: Siglo veintiuno, 1976.
- Scott, Joan W. “La mujer trabajadora en el siglo XIX”. Dirs. Georges Duby y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 4. El siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1993, pp. 405-436.
- Segura, Isabel. *Romances de señoras*. Barcelona: Alta Fulla, 1981.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Schopenhauer, Arthur. *El amor, las mujeres y la muerte, 1788-1860*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor, 2004.
- Simmel, Georg. *De la esencia de la cultura*. Buenos Aires: Prometeo Libros Editorial, 2008.

- Sinués de Marco, María del Pilar. *Un libro para las damas*. Ed. Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998.
- Sociás, Margalida. "Otras heroínas de la narrativa del XIX. La mujer en los cuentos de Clarín". Eds. Pilar García Pinacho e Isabel Pérez. *Congreso internacional Leopoldo Alas Clarín en su centenario (1901-2001): Espejo de una época*. Guadalajara: Universidad San Pablo Ceu, 2002.
- Sonnet, M. (1992), "La educación de una joven". Dirs. Georges Duby y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 4. El siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1993.
- Skowron, Izabela. "La mujer angélica y la mujer fatal en la literatura del siglo XIX". Dir. Gregori i Alfons Gomis y María Lema. "Un monográfico cargado de futuro". *Romanica.doc* 1 (2) (2011): 1-132. <http://romdoc.amu.edu.pl/romdoc1_2011.pdf> (consultado el 13 de junio de 2015).
- Torras, Meri. "Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades especuladas. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo". *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 2 (2007): 5-19.
- Trueba, Antonio. *La yesca. Narraciones populares*. Madrid: A. Jubera, 1874.
- Valera, Juan. *De los escarmientos nacen los avisados. Cuentos y chascarrillos andaluces*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor, 2004.
- Vallejo, Irene. "El teatro en Valladolid durante el siglo XVIII: autores y obras más representados". *Castilla: Estudios de literatura* 6-7 (1983-1984): 143-150.
- Vallejo-Nágera, Alejandra. *Psicología de la seducción*. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Espasa-Calpe, 2008.
- Vartuli, Alejandra. "Entre el Amor Cortés y el Lugar del Analista". *Revista Internacional de Psicología* 2 (2001): 1-3.
- Vélez de Guevara, Luis. *La serrana de la Vera*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-serrana-de-la-vera-0/>> (consultado el 28 de marzo de 2015).
- Vidal, Florentina y Vidal, Benicia. *De princesas, señores y otras clases de mujeres*. Madrid: Editorial UNED, 2014.
- Vigil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1994.
- Villamediana, Leticia. "«Prescription for scolding wives»: esposas gruñonas y transgresoras en la prensa inglesa y española del siglo XVIII". *Cuadernos de*

Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII 22 (2016): 79-100.

Villaverde, María José. “Mujeres que matan, mujeres que votan: misoginia en Europa occidental”. *Claves de razón práctica* 166 (2006): 66-75.

Wechsler, Elina. “Eva Versus Lilith (o la elisión en la Biblia de la mujer que goza)”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 26 (1998): pp. 437-443.

Williamson, Edwin “El juego de la verdad en «El casamiento engañoso» y «El coloquio de los perros»”. *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1990, pp. 183-200.

Ynduráin, Domingo. *Enamorarse de oídas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/enamorarse-de-oidas/>^o (consultado el 13 de enero de 2015).

Zamora Calvo, María Jesús. “El diablo y sus máscaras: representaciones demonológicas en España y Japón (siglos XVI y XVII). Ed. María Jesús Zamora Calvo. *Japón y España: encuentros y desencuentros (siglos XVI y XVII)*. Gijón: Satori Ediciones, 2012, pp. 285-312.

Zamora Juárez, Andrés. *El doble silencio del eunuco. Poéticas sexuales de la novela según Clarín*. Madrid: Fundamentos, 1998.
http://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=VRt9ByZQwn4C&oi=fnd&pg=PA151&dq=El+doble+silencio+del+Eunuco.+Po%C3%A9ticas+sexuales+de+la+novela+seg%C3%BAAn+Clarín&ots=ffQCqtWPUX&sig=3NQ_vBUGF-V2m0Ou6XeGWWtr_0s#v=onepage&q=El%20doble%20silencio%20del%20Eunuco.%20Po%C3%A9ticas%20sexuales%20de%20la%20novela%20seg%C3%BAAn%20Clarín&f=true (consultado el 1 de mayo de 2016).

Zavala, Iris M. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana): La mujer en la literatura española, modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*. Eds. Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala. Barcelona: Anthropos, 1995.

Zayas y Sotomayor, María de. *Novelas completas*. Ed. María Martínez del Portal. Barcelona: Bruguera, 1973

—. *Aventurarse perdiendo. Novelas completas*. Ed. María Martínez del Portal. Barcelona: Bruguera, 1973a.

—. *La fuerza del amor. Novelas completas*. Ed. María Martínez del Portal. Barcelona: Bruguera, 1973b

—. *Estragos que causa el vicio. Novelas completas*. Ed. María Martínez del Portal. Barcelona: Bruguera, 1973c.

- . *La burlada Aminta y venganza del honor. Novelas completas*. Ed. María Martínez del Portal. Barcelona: Bruguera, 1973d.
- . *El desengaño amando, y premio de la virtud. Novelas completas*. Ed. María Martínez del Portal. Barcelona: Bruguera, 1973e.
- Zecchi, Barbara. “La desapropiación de la escritora: de la angelización a la ginofasia”. *Lectora* 13 (2207): 241-249.
- Zugasti, Miguel. “«Poneos rucas en la cinta»: el trueque espadas-rucas o el itinerario de un motivo burlesco de la tónica del mundo al revés. (Con la edición de la mojiganga anónima «El mundo al revés»)”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.