

“Mujer como Dios manda”: antifeminismo y risa en *Una mujer literata* (1851), de Gutiérrez de Alba

David T. Gies
University of Virginia

*Respetad otra vez, míseros seres,
la noble dignidad de las mujeres.
(Una mujer literata, III, 6)*

Bakhtin insiste en que la risa posee el poder para destruir el miedo y la devoción que uno siente delante de un objeto¹, concepto que coincide con la idea expresada por Ron Jenkins de que nosotros nos reímos de las cosas graves de la vida (*gravitas*) para poder quitarnos de encima el peso y la angustia de nuestra existencia². A mediados del siglo XIX, las angustias experimentadas por una generación de mujeres escritoras que deseaban acceder al mundo teatral, mundo dominado por los hombres, se expresaron en los debates que surgían sobre la posición de la mujer en la sociedad española. Pero parece que la auténtica angustia se vio más en la reacción del hombre ante el progreso (lento y tarde, eso sí) de la mujer que en los escritos de las mujeres mismas³. Un acalorado debate sobre el lugar de la mujer en la sociedad española, iniciado en el siglo XVIII con las protestas, publicaciones y subterfugios de escritoras como “La Pensadora Gaditana”, Josefa Amar y Borbón, María Gertrudis de Hore y Margarita Hickey

¹ “Laughter demolishes fear and piety before an object”, Mikael Bahktin, *The Dialogic Imagination*, ed. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 23.

² Ron Jenkins, *Subversive Laughter. The Liberating Power of Comedy*, New York, The Free Press, 1994, p. 17.

³ En otro lugar he dado noticia del trabajo de algunas de estas dramaturgas; véase David T. Gies, “Mujer y dramaturga: Conflicto y resolución en el teatro español del siglo XIX”, en *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Actas del I Coloquio. Del Romanticismo al Realismo*, ed. Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1998, pp. 119-129.

(entre otras)⁴, se intensificó en el siglo XIX. La lucha por la solidaridad romántica entre mujeres ha sido ampliamente documentada por Susan Kirkpatrick⁵, que señala “una proliferación sin precedentes de escritura femenina” en la década de 1840⁶. Desde principios del siglo pequeños avances se vieron en la batalla por los derechos literarios femeninos: María Gálvez de Cabrera estrenó y publicó sus obras (con la protección de Godoy, eso sí), ídem Carolina Coronado, Josefa Massanés, Amalia Fenollosa y, en el mundo teatral, la hoy totalmente desconocida traductora Joaquina Vera, que publicó más de trece obras entre 1839 y 1873.

Sin embargo, conocemos de sobra las amargas quejas de Gertrudis Gómez de Avellaneda contra la represión que sufrían sus obras (y las de otras dramaturgas) a manos de los hombres que controlaron el mundillo literario español a mediados del siglo⁷. Y ni repetir merece la famosa frase (emitida sin duda para provocar la risa

⁴ Los detalles de este debate se dan en Sally Ann Kitts, *The Debate on the Nature, Role and Influence of Women in Eighteenth-Century Spain*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1995; véanse también: María Pilar Benito, “Los estados civiles de la mujer en el siglo XVIII a través de los textos literarios”, en *Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma, 1987, pp. 201-215; Carmen Chavez McClendon, “Josefa Amar y Borbón y la educación femenina”, *Letras Femeninas*, 4 (1978), pp. 3-11; Philip Deacon, “Vicente García de la Huerta y el círculo de Montiano: La amistad entre Huerta y Margarita Hickey”, *Revista de Estudios Extremeños*, 44 (1988), pp. 395-421; Paula de Demerson, *María Francisca de Sales Portocarrero (Condesa de Montijo). Una figura de la Ilustración*, Madrid, Ed. Nacional, 1975; Paloma Fernández-Quintanilla, *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981; Elizabeth M. Franklin, “Feijoo, Josefa Amar y Borbón and the Feminist Debate in Eighteenth-Century Spain”, *Dieciocho*, 12 (1989), pp. 188-203; Inmaculada Jiménez Morell, *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1992; Joseph R. Jones, “María Rosa de Gálvez: Notes for a Biography”, *Dieciocho*, 18 (1995), pp. 173-1887; Kathleen Kish, “A School for Wives. Women in Eighteenth-Century Spanish Theater”, en *Women in Hispanic Literature*, ed. Beth Miller, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 184-200; María Victoria López-Cordón Cortezo, “La situación de la mujer a finales del antiguo régimen, 1760-1860”, en *Mujer y sociedad en España 1700-1975*, ed. Rosa María Chapel Martínez, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 47-107; Eva M. Kahiluoto Rudat, “La mujer ilustrada”, *Letras Femeninas*, 2 (1976), pp. 20-32; Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, B.A.E. 269, Madrid, Atlas, 1903; María del Carmen Simón Palmer, *Spanish Women Writers*, London, Chadwyck and Healey, 1993; Constance A. Sullivan, “A Biographical Note on Margarita Hickey”, *Dieciocho*, 20.2 (1997), pp. 219-229; y Constance A. Sullivan, “Gender, Text, and Cross-Dressing: The Case of ‘Beatriz Cienfuegos’ and *La Pensadora Gaditana*”, *Dieciocho*, 18 (1995), pp. 27-47.

⁵ Susan Kirkpatrick, *Las románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*, Berkeley, University of California Press, 1989.

⁶ Susan Kirkpatrick, “La ‘hermandad lírica’ de la década de 1840”, *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 25-41; cita de la p. 25.

⁷ Tula se queja en una carta dirigida a Hartzenbusch de “la multitud de censores intrusos e imberbes que se erigen tribunal literario” y decide despedirse de la escena después del estreno de *Baltasar* en

entre los que la escucharon), “Es mucho hombre esta mujer”, que se le aplicó a la conocida dramaturga hispanocubana⁸ para justificar, en parte, la brillantez y poder de su escritura. A pesar de los obvios avances que podríamos documentar, y a pesar de las importantes obras producidas por mujeres en los años 1840, el horizonte literario femenino a mediados del siglo XIX permaneció bastante desierto⁹.

Prueba de que la batalla no se había ganado, ni mucho menos, es una obrita que en su esencia tiene poca importancia en la historia literaria española, pero que en su valor simbólico representa perfectamente las coordenadas de la guerra que seguía emprendiendo la gran mayoría de los hombres escritores contra sus hermanas literatas. Susan Kirkpatrick acierta en revelar que las poetisas de esta época, “a diferencia de los hombres, se sentían solidarias más que rivales de otras escritoras”¹⁰. Los pocos hombres que apoyaron la empresa literaria femenina expresaron ese elogio dentro de un discurso patriarcal. Un buen ejemplo es el de Gustave Deville, crítico francés, que sólo acepta que la mujer literata escriba dentro de un contexto supuestamente femenino, es decir, que elabore asuntos asociados tradicionalmente con la mujer. En 1844 escribe: “Presentadnos con preferencia el espectáculo de vuestra filial ternura y de vuestros desvelos maternos... A vosotras pertenece el derramar raudales de sublime poesía sobre las mezquinas necesidades del hogar doméstico”¹¹. Esas “mezquinas necesidades del hogar doméstico” son lo que obsesiona al autor de la obra que queremos comentar, obra que presenta, dentro de su contexto lúdico y cómico, un ejemplo de la naturaleza de la risa masculina y misógina a mediados del siglo XIX.

1858. Véase Ricardo de la Fuente Ballesteros, “El Baltasar de Gómez Avellaneda [sic] y algunas cartas a Hartzenbusch”, *Siglo XIX*, 1 (1995), pp. 117-138; cita de la p. 125.

⁸ “Had she lived and worked in New York, London, or Paris, she might have faced fewer obstacles than she had to contend with in the narrow and repressive cultural climate of Seville, Coruña, Havana, and —capital city that it was— Madrid”. Véase Beth Miller, “Gertrude the Great: Avellaneda, Nineteenth-Century Feminist”, *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, ed. Beth Miller, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 201-214; cita de la p. 202.

⁹ Véanse el capítulo 5 (“Women and the Theatre”) en David T. Gies, *The Theatre in Nineteenth-Century Spain*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 191-230; traducción española, *El teatro en la España del siglo XIX*, Madrid, C.U.P., 1996) y David T. Gies, “Lost Jewels and Absent Women: Toward a History of the Theatre in Nineteenth-Century Spain”, *Crítica Hispánica*, 17.1 (1995), pp. 81-93.

¹⁰ Kirkpatrick, “Hermandad lírica”, p. 29.

¹¹ Gustave Deville, “Influencia de las poetisas españolas en la literatura”, *Revista de Madrid*, segunda serie, 2 (1844), p. 198. Citado por Kirkpatrick, “Hermandad lírica”, p. 37.

Henri Bergson, al elaborar su famosa teoría de la risa, hace hincapié en la lógica interna del espíritu cómico y en su naturaleza humana¹². Sin embargo, su definición incluye la observación que el enemigo de la risa es la emoción, es decir, que lo cómico exige una “anestesia momentánea” porque su atracción es intelectual en vez de emocional. La risa, según esta perspectiva, se produce en grupo, dentro de una sociedad (real o imaginaria) de otros individuos que también se ríen. No hay sitio más obvio y adecuado para aquella “sociedad” que el teatro¹³. José María Gutiérrez de Alba convertirá su propia inquietud ante el creciente acceso de la mujer al mundo literario en armas de batalla contra la mujer instruida e inteligente. Y aquellas armas se cambiarán en su momento en risa en una comedia que intenta revelar los “peligros” de la “mujer literata”.

Gutiérrez de Alba (Sevilla 1822-Sevilla 1897) estrenó su obra *Una mujer literata* en diciembre de 1850; se publicó en enero de 1851¹⁴. Este sevillano fue prolífico autor de docenas de comedias originales, melodramas, parodias, entremeses, zarzuelas, dramas y juguetes cómicos estrenados en los teatros de Madrid por cuatro décadas entre los 1840 y los 1880. Inició la famosa serie de revistas dramáticas que, con asombroso éxito, comentaban las actividades políticas de los años 1860. Publicó novelas y colaboró en revistas. Como abogado y funcionario prestó sus servicios a varias actividades revolucionarias que le valieron duras persecuciones (condenado a diez años en una cárcel en Ceuta en 1856, por ejemplo, huyó a París y luego a Colombia). Pero en *Una mujer literata* se ve que su ideología política —liberal, revolucionaria— no influyó en absoluto en su política doméstica —conservadora, tradicional y reaccionaria—. Veámoslo.

El telón se abre con la queja de Roque, anciano criado de don Juan, de que éste tiene la culpa del descuido de la casa. ¿Por qué viven en una casa tan desordenada? Porque, como nos dice Roque inmediatamente: “esa buena señorita [el ama de casa], / de libros siempre cargada, / no piensa más que en papeles” (I, 1). La dicotomía establecida en la primera escena revela que una mujer o puede ser buen

¹² Henri Bergson, *Laughter. An Essay on the Meaning of the Comic*, trad. Cloudesley Brereton y Fred Rothwell, New York, MacMillan Co, 1913.

¹³ “El teatro, por su carácter eminentemente social (texto, intérprete, público), es el terreno más idóneo para lo cómico, asimismo marcadamente social”, Emilio Nández, *Estudios de sociología del lenguaje. La risa y otros casticismos*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1979, p. 76.

¹⁴ *Una mujer literata*. Comedia original en tres actos y en verso, Madrid, José María Repullés, 1851. La portada de la primera edición dice: “Representada por primera vez con general aplauso en el teatro de la Comedia, en la noche del 12 de diciembre de 1850. Esta comedia ha sido aprobada para su representación por la Junta de censura de los teatros del Reino en 15 de Noviembre de 1850”. La dedicatoria reza: “Al Sr. D. Francisco Rodríguez Zapata. En prueba del inalterable afecto de su verdadero amigo. El autor.”

ama de casa o puede meterse en asuntos intelectuales, pero no puede hacer las dos cosas. Las líneas de la batalla ideológica se establecen en seguida cuando Roque enumera todas las cosas que esta mujer, Doña Josefa, no hace. Pero él es criado, gracioso, figurón y por eso, el público o el lector supone que está delante de una obra que se aprovechará de estas quejas reaccionarias de un viejo refunfuñador para defender, aunque sólo sea en tono menor, los derechos de la mujer a leer, escribir y pensar. Estamos, por supuesto, a mediados del siglo, en un mundo posromántico, cuando la mujer empieza, aunque sólo tentativamente, a participar en la vida intelectual del país. Pero no es así. No estamos delante de una obra que defienda los derechos femeninos, ni mucho menos; es una obra que intenta con burla y sarcasmo volver a encerrar a la mujer en su casa y cocina. Cuando Lucía, la criada de doña Josefa, intenta defenderla, responde Roque: “¿Y de qué sirven las coplas / para arreglar una casa? / La mujer debe saber / cómo se cose y se lava, / cómo se guisa un puchero / y cómo se hace una cama” (I, 1). Esta es una articulación clarísima del pensamiento masculino que reaccionó contra la llegada al mundo literario de mujeres como Josefa Amar, María Rosa Gálvez, Carolina Coronado y Gertrudis Gómez de Avellaneda. El gran miedo de Roque, que ha criado a don Juan desde chiquito, es que “mañana se vea / como otros muchos”, es decir, como otros muchos hombres abandonados por sus mujeres.

Pero está claro que este temor masculino es sólo eso, temor. No hay ninguna evidencia, que yo sepa, de un masivo abandono de las responsabilidades caseras por mujeres a mediados del siglo. El miedo que expresa Gutiérrez de Alba, sin embargo, toca un nervio subconsciente en el mundo español de la época, un mundo que luchaba (en los años posrománticos) por volver a la antigua estabilidad social donde las líneas y responsabilidades genéricas se entendían mejor. Es la *gravitas* de la vida intelectual. Es verdad que a don Juan no le molesta el comportamiento de su mujer; sin embargo, Juan está económicamente en una situación muy peligrosa, con la casa y los muebles empeñados, y vive del dinero que le consigna un tío rico suyo, don Antonio. Así, el único hombre que tolera a la mujer literata es un hombre débil, incapaz de controlar su propia economía y endeudado a un pariente.

Cuando la mujer del título de la obra, *la mujer literata* doña Josefa, llega por fin a la escena, se revela simbólicamente rodeada de imágenes de su inteligencia. “¡Jesús me valga! Si traen / encima una biblioteca” exclama Roque al ver a doña Josefa y a Lucía, y al salir la supuesta heroína con su criada, la acotación nos dice que “está cargada de libros; aquella con tintero y papeles, que ponen sobre la mesa”. Este “exceso” caracteriza a la mujer y el público se ríe de la inconcebible yuxtaposición de “mujer” y “libro”. Su primera declaración insiste en que “Me

vengo aquí a trabajar,” palabra —trabajar— que tiene connotaciones radicalmente opuestas en su boca a las de Roque, otro indicio del juego de palabras establecido por Gutiérrez en su deseo de ridiculizar a la mujer literata. Para ella, el trabajo es el trabajo intelectual —el escribir y leer—; para él, es el trabajo doméstico. Josefa es inteligente, su cerebro se desborda de ideas (“Tres conceptos en la mente, / y se me van de repente” I, 5) y se queja abiertamente de lo que la sociedad pide a las mujeres:

Por una necia rutina,
¡oh desgraciadas mujeres!
a los más pobres quehaceres
la sociedad nos destina,
y a vivir se nos sujeta,
sin que haya justa razón,
cifrando nuestra ambición
en la aguja y la calceta.
Si la inspiración bendita
con su fuego nos inflama,
es fuerza apagar la llama...
[...]
Bulle aquí la inspiración,
y antes de nacer se apaga.
No hay aire que satisfaga. (I, 6)

Emplea Josefa la imagen del agua cristalina para representar su libertad intelectual: “Si un día a ser libre llego, / como el corazón presiente, iré a beberla en la fuente” (I, 6).

Josefa, inocente de las mores de la sociedad en que le ha tocado vivir, cree que el tío Antonio sentirá orgullo al descubrir que su sobrino se ha casado con una mujer inteligente y letrada (se casaron hace dos años y don Antonio todavía no la conoce): “Le causará admiración, / cuando no se lo imagina, / hallarse aquí una sobrina / tan llena de erudición” (I, 6). Se desilusionará pronto. Josefa desdeña los quehaceres domésticos (“Yo de esas mezquindades no me cuido. / Mis pensamientos son más elevados” I, 8), pero Antonio trata de convencerle de lo contrario. Insiste en que la mujer “ha de ser mujer como Dios manda” (I, 8). Josefa, sin embargo, es firme en su rechazo de este deseo de apagar su chispa literaria: “Fija es mi convicción, sé lo que valgo” (I, 8). En una estrategia típica de los mecanismos del humor, Antonio la deshumaniza, llamándola primero “cotorra”

y luego “muñeca” (I, 9), y su crítica de los matrimonios contemporáneos lleva fuertes ecos de la “Sátira primera a Arnesto” de Jovellanos.

Esta escena —la octava del primer acto— es clave porque plantea perfectamente las coordenadas del debate: la mujer debe dedicarse a los quehaceres domésticos (limpiar, guisar, cuidar a los niños) sin preocuparse por su vida intelectual. En ese sentido, tiene razón López Cruces al escribir que “La comedia imita la realidad cotidiana, por lo que se adapta bien a todas las sociedades, y aborda lo general y lo social, mostrando lo arbitrario de sus leyes.”¹⁵ Pero es más: la mujer inteligente por definición (por el caso dado aquí) descuida aquellos quehaceres y produce desorden y caos; y se sugiere que este desorden se ve no sólo en la casa particular, sino en toda la sociedad española a mediados del siglo XIX. Esa creencia —que la mujer no puede llevar una casa y ser educada a la vez— ya había sido fuertemente rechazada por Josefa Amar y Borbón, en su *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*¹⁶, donde escribió que aunque el primer deber de la mujer es el gobierno de su casa, también “pued[e]n [...] dedicar algunas horas a la ilustración de su entendimiento”¹⁷. Don Antonio y don Juan no lo ven así y expresan sus creencias en una serie de frases destinadas a cortar el deseo de Josefa a educarse y ser “mujer literata”:

(A don Juan): “Tú la pluma, ella la escoba” (II, 2)

“Es necesario que atienda / a su casa y a su hijo” (II, 2)

“...al casarse una mujer / Dios mismo le manda ser / buena madre y buena esposa” (II, 2)

“Suerte ingrata, / para colmo de mis males, me quedo con diez reales / y una mujer literata” (III, 2)

¹⁵ *La risa en la literatura española (Antología y textos)*, ed. Antonio J. López Cruces, Alicante, Editorial Aguacilara, 1993, p. 28. La cuestión de la risa en el teatro español del Siglo de Oro ha sido ampliamente estudiada; véanse, entre otros títulos, Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995; y *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de oro*, ed. Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1980.

¹⁶ Josefa Amar y Borbón, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Benito Cano, 1790.

¹⁷ *Ibidem*, p. 168.

La resistencia de Josefa es firme y decidida hasta el último acto, cuando un engaño preparado por don Juan y don Antonio le hace cambiar, como si se despertara de un sueño. Aquí falla el drama porque este cambio viene sin ninguna preparación y traiciona todas las creencias hasta el momento expresadas por Josefa. De la noche a la mañana se transforma de una mujer inteligente, dedicada a sus asuntos literarios, en una mujer totalmente sometida a los deseos de su marido, su tío y (por extensión) su sociedad: “Ya otro nuevo ser me anima”, exclama, “No seré ya la mujer / de ideas necias y frívolas. / Dios ha rasgado la venda / que me turbaba la vista” (III, 7). No contempla jamás la posibilidad de hacer las dos cosas, de ser mujer literata y buena madre de familia: “pues no tengo otros deberes / que los que me impone el cielo” (III, 8). ¿Y qué hace? Saca sus libros y sus papeles y los arroja al fuego: “Testigos de mi locura, / ya de vosotros reniego, / y a las llamas os entrego / para librar mi ventura” (III, 8). El golpe final viene cuando Josefa decide salvar un libro de las llamas. ¿Cuál libro será? Un “arte de cocina.” Josefa se ha entregado total y completamente a los deseos del sistema patriarcal: “No, señor, sé mi deber, / y desde hoy renuncio a ser / una mujer literata” (III, 14).

El público se ríe y la risa destruye el miedo, pero no en el sentido deseado por Gutiérrez de Alba. Como apunta Jenkins, la risa es una huella dactilar de nuestra identidad; los objetos de nuestra risa revelan mucho sobre quiénes somos¹⁸. El mensaje profundamente reaccionario de Gutiérrez de Alba ejemplifica parte del debate sobre el “deber” femenino a mediados del siglo. Es lo que ya se había visto en *La gaviota* (1849), novela en que Fernán Caballero castiga a María Salada por haber rechazado la vida doméstica para seguir su carrera musical. En aquella novela, es la duquesa de Almansa — mujer que no lee y por eso se considera “la perfecta casada” — la que triunfa porque acepta su posición en la sociedad. La mujer que se entrega a la estructura patriarcal es la mujer contenta y feliz. En la comedia que estamos comentando, guiada y controlada por su autor, Doña Josefa por fin se entrega a la estructura represiva y patriarcal de su espacio doméstico; al rechazar sus ambiciones literarias, acaba contenta y feliz. Sin embargo, la conclusión que podemos sacar no es la que nos piden Fernán Caballero y Gutiérrez de Alba, porque las hermanas literarias, hijas y nietas de sus creaciones no van a optar por seguir el mismo curso. Entre 1850 y 1900 salen a la palestra —y a las tablas— dos generaciones de *mujeres literatas*, mujeres que insistirán en romper las cadenas impuestas por dramaturgos como José María Gutiérrez de Alba en su comedia, *Una mujer literata*¹⁹. Y se reirán al librarse.

¹⁸ Jenkins, *Subversive Laughter*, p. ix.

¹⁹ Véanse, por ejemplo, la importante bibliografía de María del Carmen Simón Palmer, *Escritoras españolas del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1991, y el primer tomo de *Autoras en la historia del teatro español*, dirigido por Juan Antonio Hornigón, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1996.