

Emilia Pardo Bazán. “Feminista”: desigualdad intergeneracional y maltrato doméstico

Araceli Herrero Figueroa

(UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA)

araceli.herrero.figueroa@usc.es

(recibido novembro/2011, revisado decembro/2011)

RESUMEN: El relato “Feminista” supone una diatriba contra la desigualdad de derechos entre hombre y mujer, centrándose en el rechazo a la domesticidad y sometimiento de la mujer de su casa, supuesto “ángel del hogar”, y su revanchismo consecuente. La alternancia de roles, simbolizada en los cambios de prendas de vestir (pantalones y enaguas), y el relevo en el “poder conyugal” conllevarán la alternante y recíproca violencia doméstica entre Nicolás Abreu y Clotilde Pedregales, coprotagonistas en el relato.

PALABRAS CLAVE: desigualdad intergeneracional y violencia doméstica.

ABSTRACT: Feminist stories are diatribes against the inequality of rights between men and women. They are based on a rejection of women’s subjection to the domestic sphere that presupposes that a woman is the Angel of her home. This makes it difficult for women not to be overwhelmed with feelings of revenge.

The alternation of roles, shown in the exchange of clothes (trousers and skirts) and the marital power taken in turns brings as a consequence a mutual domestic abuse between Nicolás Abreu and Clotilde Pedregales, protagonists of this story.

KEY WORDS: gender inequality and domestic abuse.

INTRODUCCIÓN

Para asumir la cuestión de la violencia doméstica, en este caso concreto maltrato recíproco en el matrimonio, nos vamos a centrar en la lectura de un cuento eminentemente didáctico: “Feminista”¹, texto apenas estudiado que pone en solfa la institución matrimonial y desmitifica el rol de “la mujer de su casa”, en línea con Concepción Arenal (1916), frente a la perfecta casada que nos presenta en su famoso libro Fray Luis de León, libro de gran proyección en aquella época (según se deduce por las numerosas ediciones que se constatan), “perfecta casada” que doña Emilia minusvalora de la misma forma que subestima, como veremos ya concretamente en este relato, los valores tradicionales que adornan el estereotipo de matrona romana convocada, en tono irónico, desde la cita del epitafio latino de Claudia (*Corpus Inscriptionum Latinarum*: s. II a C.) quien, desde la lápida de su tumba, ponderando

¹ El relato fue publicado en 1909 en *Sud-exprés (Otros cuentos)*, O.C. T. XXXVI, pp. 56-60. Seguimos la edición de J. Paredes Núñez (Pardo Bazán: 1990). Concretamente figura en el vol. III, pp. 106-109.

sus propias virtudes “terrenales”, se autodefine como esposa “amable en el hablar, honesta en su comportamiento” que “guardó la casa” e “hiló la lana”. Así Doña Emilia, desde el intertexto citacional latino (que no cita bíblica, como se dijo), fustiga en “Feminista” a aquel “ángel del hogar” que de víctima pasará a verdugo, en intercambio de roles que se acompaña de travestismo trágico-cómico.

Clotilde Pedregales, coprotagonista, arquetipo de mujer de la clase media sometida a la *auctoritas* de un marido inmisericorde, se nos revela en su revanchismo como sardónica respuesta a toda una serie de coetáneos, de escritores y autores varios de textos didácticos dirigidos a la educación de la mujer que ponderaban virtudes del ama de casa con las que la condesa no concuerda, en buena manera porque poco tenían aquellas supuestas modélicas mujeres con la mujer nueva que doña Emilia postula o con la mujer del porvenir que, en línea con Concepción Arenal, la narradora coruñesa propugnaba. En 1913, en *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: 796), escribe:

No es que sean malas estas KKK². Al contrario, las considero importantes y por extremo excelentes. Pero no las creo, en modo alguno, incompatibles con “lo demás”. Se puede amar y cuidar a los niños, guisar bien y rezar fervorosamente, y a la vez reclamar los derechos que la mujer posee, y que debe poseer, y que no poseerá nunca si no se persuade de que en justicia le corresponden y los solicita.

Ciertamente, la famosa cuestión de la mujer que la condesa asume tras sus primeros textos³, traspasa y se cruza con motivos varios en distintos relatos pardobazanianos en buena parte de los cuales va a manifestarse de forma más explícita y rotunda que en la producción periodística. Ya en otros lugares hemos precisado que la creación ficcional pardobazaliana presenta en ocasiones fuerte didactismo (Herrero 2008): doña Emilia lleva a la ficción cuestiones que no formulaba explícitamente en la prensa periódica en la cual se nos presenta como más cauta y comedida. En cierta manera, mediante el discurso, por la delegación en relatores y narradores, delegación que le confería mayor independencia en la exposición de sus opiniones y su criterio, adoctrina con mayor firmeza. Y este es el caso de “Feminista”, relato en el cual el receptor, desde la historia, desde los hechos que se nos presentan, fácilmente deducirá el aleccionamiento implícito o si se quiere moraleja o mejor el escarmiento que la escritora coruñesa, en línea con su muy admirada María Zayas, desea presentar al lector.

Por supuesto, situaremos este relato en el *corpus* narrativo didáctico-feminista, *corpus* del que ya diferentes estudiosos se ocuparon, sin por ello obviar aquellos estudios, ensayos y artículos en los que leemos la defensa de la mujer desde el rechazo a la domesticidad o la denuncia por la vulnerabilidad del ama de casa en el

² Se refiere a las iniciales de los términos alemanes: *Kinder*, *Küche*, *Kirche*, acrónimo del tradicional “reino” de la mujer: niños, cocina, iglesia. Singularmente, en el relato se omiten los niños y la iglesia, y dada la posición social de la burguesa Clotilde, incluso se la redime de la sujeción al “puchero” sin por ello liberarla de la “tiranía doméstica” que se le anuncia ya al día siguiente de su noche de bodas.

³ Por ejemplo, no aparece aún en su primera novela: *Aficiones peligrosas*, como en su lugar hemos precisado (Herrero 2011).

matrimonio. Y precisamente en este aspecto es en el que debemos necesariamente remitir ya no sólo a *La Nación*, *La España Moderna*, *La Ilustración Artística*, etc. sino, y muy especialmente a *Nuevo Teatro Crítico*, y concretamente a "Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer"⁴ en cuanto al rechazo a la desigualdad entre marido y mujer en cuestiones domésticas, sociales, legales y políticas, carencia esta de igualdad de marido y mujer cuya denuncia será constante en la obra pardobazániana en la que no sólo se propugna el matrimonio *inter pares*, de que en otras ocasiones hemos hablado, sino que se insiste en la imperiosa necesidad de la compenetración intelectual a la manera de la unión modélica de Stuart Mill y la señora Taylor (Pardo Bazán: 1999a, 215-230). Con esta pareja ejemplar poco van a tener en común Nicolás Abreu y Clotilde Pedregales, como tampoco hay nada que los relacione con Feíta Neira y Mauro Pareja de *Memorias de un solterón*.

Esta lectura de "Feminista" que presentamos es, claro está, nuestra interpretación, pero no se nos escapa la pluralidad significativa de que, ya desde la ambigüedad del título, participa el texto, multiplicidad de lecturas que merced lectores de diferentes edades y sexo hemos podido constatar. Sobre este relato, apenas hemos localizado estudios, salvo la interpretación de E. Cebreiro (2007), lectura con la que en determinados aspectos concordamos.

Las directrices de nuestro estudio se centrarán, pues, en la cuestión de la mujer, la discriminación genérica que doña Emilia, a partir de un determinado momento asume, como hemos adelantado, la cuestión de la domesticidad, la desmitificación de la mujer de su casa, del "ángel del hogar" y el consecuente maltrato y violencia doméstica que, en reciprocidad, se infligen. Esto último, en su relación con otros textos estudiados por las profesoras P. Couto Cantero y P. Carballal Miñán, nos ha llevado a conformar un apartado en los estudios de este número de *La Tribuna*.

"FEMINISTA", UN RELATO DE BALNEARIO

Si por su tema "Feminista" se incluye entre los textos de violencia doméstica, en cuanto a sus coordenadas espacio-temporales, concretamente el espacio de la historia, podemos situar el relato dentro de los parámetros de la literatura balnearia de Emilia Pardo Bazán, en línea con otros muchos escritores que situaron sus creaciones en los distintos y famosos balnearios españoles o europeos. Tal es el caso de Palacio Valdés, Valle Inclán, Galdós, Pereda y muy especialmente Azorín, o ya, entre los extranjeros, con Goethe, Balzac, Maupassant, Proust, Dostoievski, Ibsen, George Sand y otros, como los Goncourt, que proyectaron su mordacidad sobre los "agüistas" de Vichy, balneario bien conocido por la condesa y que aparecerá precisamente en *Un viaje de novios*.

⁴ *Nuevo Teatro Crítico*, año III, n° 26, 1893, pp. 269-304. Hoy en <cervantesvirtual.com>. Por la selección de textos que debemos considerar a lo largo de este estudio, a fin de agilizar la citación, seguimos la edición de G. Gómez Ferrer: *Pardo Bazán. La mujer española y otros escritos* (Pardo Bazán: 1999a).

Es sabido que doña Emilia era asidua a los balnearios, y entre ellos los gallegos de A Toxa, por supuesto O Carballiño (próximo a las propiedades rurales de su marido) y muy especialmente Mondariz, balneario al que dedicó toda esa serie de artículos publicados en revistas nacionales y extranjeras que, sin duda por nuestro conocimiento, no dejamos de evocar ahora⁵, lo cual nos hace considerar “Feminista” a la par de textos varios que han merecido el estudio de destacadas críticas pardobazanianas como Y. Pérez Sánchez (2006) o P. Carballal Miñán (2009).

Sin duda, “Feminista” es una magnífica representación de literatura balnearia y una de las más logradas creaciones de Pardo Bazán. Su contextualización nos parece un acierto porque, entre otros aspectos, presenta la cuestión terapéutica y médica (y en concreto, la orientación al Higienismo que bien conocía y ponderaba la condesa), cuestión de transcendencia en el desarrollo del relato y en el desenlace en el cual, bajo la excusa de atenciones y cuidados a un marido decrepito y dependiente, se nos revelará maltrato “enfermeril”.

Un acierto, pues, esta ubicación del texto, como también lo es la creación de un segundo narrador: el médico hidrólogo (a la manera del doctor Duhamel del balneario de Vichy, en *Un viaje de novios*), un ponderado y objetivo médico de balneario que, focalizando la escena de las enaguas, no deja de suscitar simpatía por la “ocurrencia” del travestismo revanchista.

Balneario y médico como en otros relatos. El médico como autoridad, de gran relevancia en la narrativa pardobazaniana como veremos en el trabajo de Carballal Miñán en esta misma revista, un médico por cuya experiencia, conocimiento y atención a la mujer y sus dolencias (no pocas veces derivadas de una frustrante y alienante domesticidad), a la manera del escritor gallego J. Rodríguez López (también hidrólogo), merecería el apelativo de “feminista”, de la misma forma que sí mereció, en palabras de la doña Emilia, su buen amigo Giner de quien precisa en la necrología: “como hombre de vida honesta, era feminista incondicional” (Pardo Bazán 2005: 488).

Un médico hidrólogo, pues, como relator a la par de una agüista, cliente del establecimiento, ambos narradores intra y homodiegéticos que nos van a trazar el retrato esperpentizado de un matrimonio desde las distintas escenas de la fábula de este cuento que sin duda es uno de las más logradas diatribas contra la desigualdad en la institución matrimonial.

⁵ La escritora lo denomina Aguasacras. En Galicia la toponimia registra como Aguas Santas diferentes lugares vinculados a fuentes termales, que en no pocas ocasiones se “cristianizan” bajo la advocación bien de la Virgen bien de distintos santos. Pese a ello, tras el topónimo pardobazaniano, evocamos Mondariz de la misma forma que en lo que se refiere al médico hidrólogo no podemos menos que recordar la estrechísima relación de amistad de la escritora, no sólo con Enrique Peinador, sino con Isidro Pondal Abente, médico de baños y director del famoso establecimiento.

DRAMATIS PERSONAE

Estamos ante un relato didáctico, un *exemplum* que, bajo apariencia de farsa, leemos como enormemente dramático. La narración se centra y equilibra en tanto al retrato de dos personajes humillados en sucesión y relevo, dos figuras que en momentos distintos de la vida conyugal alternan sus roles de víctimas/verdugos y que no dejan de implicar un único sujeto.

Tenemos, así, un matrimonio que, como fonema, se realiza en esos dos alófonos, esposo y esposa, caricaturizados desde una visión pesimista de la vida conyugal, dos actores que, recíprocamente y en sucesión temporal se maltratan con absoluta falta ya no de amor, que no había existido en el concierto de un matrimonio de conveniencia, sino de respeto y más diríamos de la caridad, de aquella humanidad que doña Emilia solicita cuando escribe en *La Ilustración Artística* en 1902 (Pardo Bazán 2005: 157):

Noto algo de consolador, que alienta la esperanza: el hecho de que ninguna persona culta e imparcial que examine despacio la situación de la mujer ante la ley y la costumbre, deja de manifestar en ese sentido que se llama "feminista" y que no debiera llamarse más que humano.

Se demuestra, así, el carácter lesivo del matrimonio, pero ya no sólo para la mujer a la que se somete a obediencia y sumisión y se supedita al criterio y arbitrio masculino en virtud de su dependencia económica y falta de formación, sino también para el marido sobre el que, al final de sus días, se ceba el resentimiento de aquella convertido en revancha. Alternancia y reemplazo en la violencia, maltrato doméstico ejercido bajo supuesta *auctoritas*.

Y con estos parámetros es como analizaremos estos "personajes ejemplares", dos estereotipos que, en alternancia se relevan en la lucha por el poder merced la simbología de las prendas de vestir que constituían inconfundible señal de género e implícita significación de rol: los pantalones y las enaguas.

3.1 Nicolás Abreu, *auctoritas* en enaguas

Hemos hablado de la contextualización, de aquel balneario en el que se desarrollan dos escenas, dos instantáneas que completarán el retrato de un desabrido y decrépito tertuliano que, presuntuoso machista y defensor acérrimo de la imperante "potestas" marital, ya anciano, deviene en la intimidad de la alcoba travestido, humillado y "dócil" cónyuge.

Con el trazado de Nicolás Abreu y Lallana, una vez más doña Emilia se revela como magistral retratista de figuras masculinas, aquí el prototipo de tertuliano que doña Emilia, ya en sus últimos tiempos, en 1919, evocará en las páginas de *La Nación* (Pardo Bazán 1999b: 1322):

Este problema [el feminismo] fue el que en mi juventud juzgué imposible que se plantease aquí nunca. Los hombres lo tomaban a chanza y hacían sobre él chistes muy manidos, pedestres, pero de infalible efecto en casinos y tertulias [...]

Las mujeres... ¡ah, las mujeres! se crispaban, se escandalizaban y se deshacían en protestas de sumisión a la autoridad viril... eran las peores enemigas de las que pensábamos en reivindicarnos derechos.

Nicolás Abreu era, así, intransigente, dogmático e intemperante tertuliano, si bien ya no coreado por mujeres alienadas porque, como diremos, Clotildita había desarrollado, el arte del disimulo e interiormente se sabía con ventaja sobre quien había tenido que pasar de "llevar" los pantalones a vestirse por la cabeza, ponerse las enaguas, en alternancia de rol por relevo en el maltrato doméstico.

Abreu, el "querido Nicolás", como le dice su solícita "enfermerita", nos es presentado por un primer narrador, una "agüista", buena observadora del comportamiento en público de aquel jefe superior de administración que, pese a no responder a las tres t del marido desaconsejado por doña Emilia ("tibio, tedioso y tacaño")⁶, es deplorable e intransigente machista (si no misógino) e intemperante polemista, defensor de las prerrogativas que la sociedad y las normas sociales (más incluso que las jurídicas) otorgaban en exclusividad al marido.

Pardo Bazán, lo hemos anticipado, en su loa de Giner, a la muerte de éste en 1905 lo definió como feminista. Sabía bien doña Emilia que el adjetivarse "feminista" no debía ser privativo de la mujer. Poco podía esta si el hombre no participaba del reconocimiento de la igualdad intergenérica. Doña Emilia precisa en *La Ilustración Artística* en 1901 (Pardo Bazán 2005: 134):

Yo siempre he dicho-aunque me desalentase el comprobar lo "pequeños" que son en esto los más "grandes"- que el derecho de la mujer ha de reivindicarlo el varón, al fin más fuerte y más ilustrado ahora.

Y a nada de eso respondía Nicolás Abreu, por mucho que, al final de su vida, en la intimidad se viese obligado a vestir encañonadas enaguas. Una vez más el valor y simbología de la vestimenta tan del gusto de la condesa de Pardo Bazán, pero aquí, magnífica ironista, revelando el "traspaso" de poderes en aquel desequilibrado matrimonio.

"El hábito no hace al monje", parece indicársenos con el hecho. El obligado travestismo no implicaba ningún cambio, de ahí que tampoco descartemos en la interpretación del título del relato la posibilidad de aplicar aquel epíteto de "feminista" al marido disfrazado, por supuesto desde la doble lectura que requiere la ironía que, sin duda alguna, doña Emilia manejaba magistralmente y que, implacable, aplica ahora a Nicolás Abreu.

Nicolás Abreu se nos presenta como el "hombre necio" (que diría sor Juana Inés de la Cruz) que ya en su momento se había jactado de una deplorable demostración de autoridad sobre una jovencísima, ilusionada e indefensa recién casada a quien derrota, a la mañana siguiente de su noche de bodas, en su "ideal femenino,

⁶ *La Ilustración Artística*: 19/09/1910 (Pardo Bazán 2005: 425).

honrado, juvenil, que pide amor y no servidumbre". Vil triunfo en desigual lid de hombre mayor corrido y joven, ingenua e ignorante "niña" a quien los padres "dieron gustosos" en matrimonio, un matrimonio que, por unión desigual no sólo en edad, sino, y muy especialmente, en posición conllevó una vida subyugada.

Y aquel ser que se jactaba en público de haber vejado a su mujer tras la noche de bodas, que la había sometido a su arbitrio, ciertamente maltrato doméstico, y que adoctrinaba a los agüistas sobre los deberes de las "hembras", arreciando sus comentarios ante la presencia de la narradora (quien, para que no se exaltase acababa dándole la razón), aquel marido provocador y polemista se nos presentará al fin humillado en la intimidad de la alcoba por aquella niña convertida ya en viejecita seca y sana como "pasa azucarosa" que le obligaba a ponerse no ya sus faldas sino sus enaguas de encajes, su ropa interior (¡bastante que lo librase de los "culottes"!), como preámbulo a las "curas prolijas y dolorosas, las fricciones útiles y los "enfranelamientos precavidos" de la "enfermerita", otrora ejemplar "perfecta casada".

Nada tenía Nicolás Abreu de "dulce dueño" y nada merecía aquel marido, tirano doméstico, pues tampoco era hombre de mérito ni había sufrido, ciertamente, vida estresante: Nicolás Abreu era un alto funcionario que, "provisto de buenas aldabas", buenas influencias y recomendaciones, y no por valía personal, había prosperado alcanzando "colocaciones excelentes".

Sobre su delicada y enfermiza senectud conviene recordar lo que doña Emilia escribe en 1901 en *La Ilustración Artística*: "la mujer sufre las enfermedades que Dios le envía, y el hombre las que él mismo se busca y proporciona". Y en este caso del señor Abreu una juventud desordenada (no propiamente enfermedades venéreas), la falta de disciplina y hábitos saludables (el Higienismo y su relación con la moral), y no el esfuerzo, pasaron factura en la vejez con "alifafes y dolamas" que más que las curas hídricas de Aguasacras requerirían la fuente de Juvencia del mito de la eterna juventud. Superfluas, pues, "las curas prolijas y dolorosas" de su "enfermerita", curas que incluso para merecerlas requerían del humillante travestismo.

Ciertamente, Abreu es un pobre viejo decrépito, humillado y maltratado psicológicamente (si es que no lo era también físicamente, merced aquellas prolijas curas). Había caído en manos de quien había sido capaz de esperar años, toda una vida de resentimiento, para poner en práctica su revancha. El retrato de este hombre, tirano doméstico, es sin duda, como adelantamos, uno de los retratos masculinos mejor trazados en la narrativa corta pardobazaniana, un retrato que nos obliga a desplazarnos desde la más rotunda animadversión y menosprecio por el personaje a la conmisericordia, por mucho que se le considere merecedor de represalia.

Una vez más, pues, un impresentable marido como otros muchos que desfilan por la narrativa pardobazaniana, hombres que se casaban bien por procrear dentro de la legalidad que les era ajena como don Pedro de *Los Pazos de Ulloa*, o como aquí, en el caso del señor Abreu, por simple "higiene matrimonial", tras juventud disipada. Matrimonio de conveniencia, por supuesto sin amor y, lo que es peor, sin el respeto

requerido y sin la compenetración e igualdad de derechos que doña Emilia postulaba como condición *sine qua non* para una positiva unión conyugal.

El relato, lo hemos dicho, tiene mucho de *exemplum*, y no excluirémos la posibilidad de un lector implícito masculino, un lector que debería “escarmentar en cabeza ajena” viendo las trágicas consecuencias a la que abocaba la humillación, la sumisión y, en suma, el maltrato a la supuesta “perfecta casada”, aquel arquetipo de mujer española cuyo ideal, equivocado, implicaba negatividad. En ello había insistido Concepción Arenal en *La mujer del porvenir. La mujer de su casa*, salvando al matrimonio, institución admirable en igualdad de derechos y deberes, matrimonio *inter pares*. Y en ello sí coincidían plenamente las dos escritoras coruñesas.

3.2. Clotilde Pedregales, “ángel del hogar”

Clotilde Pedregales no deja de ser una de las más singulares creaciones femeninas de Emilia Pardo Bazán. Y dentro de la amplia galería de mujeres que desfilan por su narrativa representa una interesante modulación del estereotipo formado en torno a la mujer de su casa, mujer de existencia sometida a la *potestas* del marido, y de vida ciertamente nociva y con consecuencias nefastas para su contexto familiar, como precisa Concepción Arenal (Arenal 1916: 241 y 244):

Se ha querido limitar la vida de la mujer, física, moral e intelectual, de manera que no saliese del hogar doméstico, sin ver que no era obra de *concentración*, sino de mutilación la que se hacía; que de la criatura debilitada no podía salir la mujer fuerte, ni de la persona rebajada y empequeñecida, la gran figura de la esposa intachable y de la madre modelo [...] Así, pues, el régimen actual, debilitando a la mujer física, intelectual y moralmente, la hace más desgraciada y menos útil a la sociedad y a la familia, y es, con frecuencia, una víctima que, en vez de redimir, contribuye a inmolarse a los que la sacrifican.

Clotilde, arquetipo de la mujer española de aquel tiempo, ilustra la mujer de la clase media que nos presenta doña Emilia en “La Mujer española” de *La España Moderna* (Pardo Bazán 1999a: 99-106). Es la joven de escasa formación y preparación que, por creer que ha de sostenerla el trabajo de marido, se pasa la juventud al acecho de este, todo lo más educada en lo externo, ornamental y superficial y cuyo destino, tras tener la suerte de encontrar esposo, será el vivir subyugada y alienada por la domesticidad.

Clotilde, así, es la mujer casada con funcionario, no con “artesano”, que sin interesarse por la obtención de bienes que le procuren su subsistencia, responde, perfectamente, como diría doña Emilia, a lo de “la pierna quebrada de nuestras rancias instituciones” (Pardo Bazán 1999b: 293) que supeditan la vida de la mujer al arbitrio masculino. Conforman con Nicolás Abreu ese desajustado matrimonio de hombre mayor que casa con jovencita “mona, bien educada y sin posición ninguna”. Había hecho buena boda, quedaba colocada, lograba profesión aunque ésta fuese la de servil ama de casa frustrada, desencantada, sumida en el “silencio absoluto,

impenetrable, en que se envuelven tantas derrotas del ideal, del humilde ideal femenino, honrado, juvenil, que pide amor y no servidumbre".

Pero doña Emilia mal podía liberar a Clotildita de su responsabilidad porque la escritora, casada a los quince años, completó su formación y luchó por lograr, como ella dice, sus "primeras pesetas" (Herrero 2008: 102). Como se diría hoy, supo crearse su propio puesto de trabajo; supo tener un medio de vida propio que además le valió reconocimiento y título nobiliario. Ahora bien, esa lucha por la autonomía económica, base para que la mujer tuviese un lugar bajo el sol no era lo general. Por ello precisa en una de las crónicas de *La Nación* en 1909 (Pardo Bazán 1999b: 291):

[...] Las innegables facultades de la mujer española no la llevan, por ahora al menos, ni a estudiar ni a buscarse caminos para desenvolverse y vivir. La cuestión feminista, la reivindicación de los derechos de la mujer, no ha sido planteada aquí, ni con vehemencia ni sin ella.

No leemos, pues, lástima por aquella pasada vida de mujer de su casa si bien en parte a ella remita el sutil, que no menos cruel, revanchismo de quien pasaba socialmente por abnegada, solícita y sacrificada esposa. Y que la condesa premie a Clotilde con el tratamiento de "excelentísima" (que figura en la esquila funeraria del esposo) y especialmente con la holgada viudez final, la "gloriosa viudez" de que doña Emilia habla en otros textos y cuentos, tampoco implica merecimiento sino mero azar, suerte con que la vida la premia.

Doña Emilia, en textos varios, mostró así su menosprecio por aquellas mujeres que aceptaban sumisas su supuesta inferioridad y decidían acatar la dependencia, por cómoda que esta fuese (el *topos* de "¡al infierno en coche!"). Clotilde es dócil ("¡Obedecer es ley!", se nos dice), pasa de la tutela paterna a la dependencia marital, manteniéndose en esa eterna infancia que la mala educación de la mujer potenciaba; carece de empuje (tal vez porque ya la primera lección en su noche de bodas es de sometimiento y humillación) y ni es voluntariosa ni temperamental, es una pusilánime y eso no lo perdona la condesa de Pardo Bazán que ama las mujeres con arrestos.

Clotilde no vivirá como doña Emilia ni enamoramientos platónicos ni apasionadas relaciones. Nada tiene con la Tristana primera (difícilmente se procuraría un joven Horacio), pero que se comporte de acuerdo con lo estipulado y exigido no la hace ejemplar. Derrotada también en su idealismo, se entrega a la vida alienante de ama de casa en virtud, como la protagonista de Galdós, de un tirano doméstico que impone el modelo burgués de esposa a la que se niega cualquier realización como mujer. Sólo se le concederá un atisbo de simpatía final por su ocurrente venganza "feminista". Su reacción final de despecho le va a conceder el aplauso en su "triumfal" salida de escena y caída de telón en aquella alcoba del balneario que nos despiden con el castigado marido en enaguas, sin ya el plus de autoridad inherente a "llevar los pantalones".

Esta “ocurrencia” de las enaguas aporta comicidad a un drama que rozando así la farsa aporta simpatía por Clotilde, pese a no presentárenos como mujer ejemplar. Al releer el texto, conocido el final, comprobaremos que no es gratuita la ironía sobre la divisa de la matrona romana, aquel “guardó el hogar e hiló lana asiduamente”. En la lectura doble del recurso irónico reconoceremos la falsedad de considerar modélica la función de la mujer de su casa, el rol “ángel del hogar”, prototipo del nefasto resultado del “solo para el hogar ha nacido la mujer”, las tres K (*Kinder, Küche, Kirche*) de que doña Emilia hablaba y que hemos precisado líneas atrás (en nota).

Se caricaturiza, pues, el estereotipo mujer de su casa o, como diría la condesa, la mujer-gallina ponedera y sumisa que nace para vivir *por* y *para* los demás, la mujer anulada socialmente cuyo código de conducta se había potenciado y mantenido a través de los siglos desde aquella matrona romana, Claudia, que nos alecciona con su ejemplo desde el epitafio de su tumba, ejemplo seguido por Clotildita que también habría cumplido con el tono de vida familiar que exigían las convenciones sociales de la mesocracia y sin salida a aquella nefasta domesticidad. En esto, doña Emilia, buena lectora de Ibsen, sabía bien que ni España era Noruega ni Clotilde podía comportarse como Nora de *Casa de muñecas*.

Ahora bien, también los años y aquella vida alienante habían alimentado el resentimiento, obligando a que Clotilde aprendiese y desarrollase el arte del disimulo. Si nos fijamos bien en el texto, hay breve aviso y toque de atención sobre el citado don del fingimiento en aquella “sonrisilla silenciosa y enigmática” con que Clotilde respondía a las catilinarias machistas y al comportamiento desabrido de Nicolás Abreu en sociedad, sonrisilla que revela, asimismo, su poca estima y respeto a la supuesta autoridad de aquel *dilettante* que en público, que no en privado, se erigía en orientador de la conciencia y conducta del ciudadano y de la función de la mujer de su casa. Clotildita, así, se nos revela como ejemplar esposa docta en la “moral utilitaria del fingimiento” de que nos habla la escritora en otros lugares.

El texto, esmeradísimo en la presentación de estos dos caracteres, debe ser cuidadosamente leído. Somos conscientes de su ambigüedad y presentamos nuestra interpretación, por ejemplo, señalando lo apuntado: que ya en la presentación de la joven, “niña casadera”, hay un cierto tono menospreciativo, ninguneo para con aquella joven que sin duda respondía bien a las instrucciones de manuales como *Las hijas bien educadas. Guía práctica para uso de las hijas de familia* de M^a Atocha Ossorio y Gallardo⁷ donde leeremos sendos apartados como “La mujer, encanto de su hogar” o “Para ser buena enfermera”. Pero esa no es la educación que doña Emilia en lugares varios solicita, y el relato desbarata el mérito de este supuesto “ángel del hogar” y más aún su supuestamente esmerada función “enfermeril”.

Doña Emilia, pues, una vez más desmonta el *topos* del “ángel del hogar”, y de forma un tanto sarcástica el narrador constata que Clotilde, que luego sabremos revanchista, había cumplido el rol de esposa sumisa a la perfección, y a la perfección

⁷ Hoy en: <www.cervantesvirtual.com>

también aquellas labores hogareñas, labores propias de una pequeño-burguesa⁸ a la que, como se nos precisa, los avances técnicos ya habían liberado de la rueda de hilar y del huevo de zurcir calcetines que su marido, como sabe el lector, consideraba medio de redención y salvación a fin de apartar a las mujeres de las "ideas modernas", ideas que, por supuesto, tendrían mucho que ver con las más o menos tibias reivindicaciones feministas que, esporádicamente y tímidamente, se presentaban entonces en el panorama hispánico.

Caricaturización y rebajamiento grotesco del "ángel del hogar", pues, y de los roles tradicionales en la pareja en virtud del sexo, con proyección en la vestimenta. Es cierto que el relato pudo titularse con los dos símbolos que suscitan la nota trágica (y cómico-trágica): los pantalones y las enaguas. El vestuario, sus complementos y su simbología tienen, sin duda, destacado rol en la narrativa breve pardobazániana, y aquí los pantalones se configuran como metáfora de la *potestas* y *auctoritas*, frente a las enaguas (ropa interior, que no faldas), símbolo de la sumisión y luego del travestismo humillante, pero de ninguna manera de reivindicación femenina o feminista, como hemos precisado.

El relato conforma, pues, en el *corpus* pardobazániano un apartado sobre la mujer en su hogar dentro del cual, como es lógico, no deja de suscitar el comparatismo. Por ejemplo, en cuanto a la "tiranía doméstica con refinamientos de tortura china" con "Navidad" (Pardo Bazán 1990: III, 40), pero sobre todo con "La enfermera" (Pardo Bazán 1990: II, 390), si bien Clotilde no es la esposa/enfermera asesina; nada hay en el texto que suscite intervención en el fallecimiento del señor Abreu, y ni siquiera omisión de auxilio, porque Clotilde tampoco es Regina, la loba de Lillian Florence Hellman⁹.

Lo que sí es Clotilde es el reverso de Feíta Neira quien, sin oponerse a las responsabilidades hogareñas, representa la mujer nueva, la mujer del porvenir que postulaban tanto la condesa como la jurista ferrolana. Clotilde es antagónica porque encarna la domesticidad femenina, el ideal erróneo que ambas escritoras rechazaban. Nada hay en de valor, de energía, de espíritu de superación, de valentía, pese aquella ocurrencia final que nada tiene que ver con la requerida igualdad genérica. Clotilde no deja de ser una revanchista "enfermerita", por mucho que pueda suscitar la sonrisa cómplice de aquellas lectoras algunas de las cuales llegarían a considerar su reacción como supuesta reivindicación "feminista".

⁸ En *Doña Milagros*, Feíta precisa como labores del hogar: coser, bordar, rezar y barrer. En estas precisiones insiste el señor Abreu, añadiendo la de amamantar, si bien el coser se rebaja en el relato al zurcido de calcetines.

⁹ *La loba* (originalmente *The Little Foxes*) es un conocido filme que remite a la obra de teatro de la conocida escritora norteamericana a la que también remite el guión.

4. CONCLUSIÓN

“Feminista” nos remite, como hemos adelantado, a *Nuevo Teatro Crítico*, y más concretamente a aquellas páginas en que la condesa rinde homenaje a la jurista gallega (“Concepción Arenal y sus ideas acerca de la mujer”), por creer omisión imperdonable que en el homenaje del Ateneo no se hubiesen considerado los estudios *La mujer de su casa. La mujer del porvenir* donde se precisa (Arenal 1916: 157 y 163):

La mujer de su casa es un ideal erróneo [...] señala el bien donde no está: corresponde a un concepto equivocado de la perfección, que es para todos progreso, y que se pretende sea para ella inmovilidad [...] Entremos en una casa bien gobernada y bastante influida por la señora, y veremos que el hogar es un centro de abnegación y un núcleo de egoísmo.

Ciertamente, doña Emilia coincide en muchos puntos con su paisana, llegando a solicitar que se lleven a la práctica los postulados arenalianos y, al citar a su muy admirado Feijoo y su *Defensa de las mujeres*, doña Emilia destacará la importancia de la igualdad moral e intelectual de los dos sexos, concordando con el benedictino en considerar error común poner un sexo bajo la dependencia de otro, cuestión de fondo con consecuencias nefastas como vemos aquí, en “Feminista”, concretamente en el recíproco maltrato doméstico.

En distintos escritos la condesa va a reprochar la errada valoración de la mujer en muchos hombres, dado que, como precisa, estos prefieren tener a su lado una odalisca o un ama de casa a una auxiliar inestimable, constante, tenaz y segura. Y así, si en realidad nada tenía la pobre Clotilde de odalisca, sí había vivido como muy completa ama de casa sometida a la domesticidad, entregada a la pasividad y docilidad como consecuencia del comportamiento y actitud deplorable de su cónyuge.

Doña Emilia en *La Ilustración Artística* en 1904 (Pardo Bazán 2005: 197) precisa:

En el mismo hogar, conviene que se especifiquen los derechos y los deberes de la mujer, que se le reconozca su iniciativa, que no sea sólo el ser obediente y sujeto, la primera criada.

Y sí, en eso, en primera criada, se había convertido aquella joven e ilusionada muchacha más o menos educada en deberes domésticos, dentro de ellos el cuidado médico (y todo lo más concedora de buenos modales en sociedad), virtudes y bondades que doña Emilia no va a ponderar en éste ni en otros muchos textos narrativos que precisamente parecen encaminados a contradecir las supuestas normas educacionales que sometían a la esposa como perfecta mujer de su casa.

Doña Emilia en *La Nación*, tanto en 1903 como en 1910 (Pardo Bazán 1999b: 214-217 y 452-457), hablará de las leyes discriminatorias para con la casada, al tiempo que solicita la reforma del Código Civil de 1889 que imponía a la mujer obediencia a su marido y en cuanto a este se limitaba a obligar a la protección

de su esposa, pero sin definir ni precisar de qué género de protección se trataba, imprecisión esta que, como otras insuficiencias denuncia, si bien reconociendo que las costumbres eran aun más retrógradas que las leyes. Y por ello, sobre la base de la legislación española, insistirá en que se debería modificar el derecho en el sentido de defender a la mujer y potenciar la equidad porque la sociedad y no la naturaleza es la que la rebaja y somete.

Y todo ello esta implícito en el texto: la desigualdad intergeneracional y la denuncia y manifestación de las consecuencias derivadas de un matrimonio no establecido *inter pares* cuyo comportamiento deriva en el maltrato doméstico recíproco. Así en *La Ilustración Artística*, en 1916 (Pardo Bazán 2005: 539), precisa: "Los que no aceptan que mujeres y hombres son la humanidad, y que la humanidad tiene derechos que son comunes a sus dos géneros, no acertarán nunca".

"Feminista", pues, ilustra el criterio de doña Emilia sobre cuestiones varias sobre la defensa de la mujer e igualdad intergeneracional, complementando aspectos que, por su conflictividad o por el "atrevimiento" que implicaba el exponerlos en la prensa diaria de aquel entonces, la escritora trasladaba a la ficción, delegando así en narradores la exposición del conflictivo maltrato doméstico, una ficción que, en este caso de "Feminista", no dejaría de suscitar la sonrisa burlona de aquellas lectoras que simpatizarían o "empatizarían" con la supuesta "heroicidad" de quien de víctima se había erigido en equivalente y estrictísima tirana doméstica que, en el "relevo de poder", se hace con las riendas de este y somete al marido con el mismo rigor que se le había aplicado a ella.

Una vez más doña Emilia practica el *corregit ridendo mores*: sin duda alguna estamos ante un texto ocurrente y provocador, un texto con fuerte componente didáctico del que, como receptor implícito, lo hemos indicado, no excluirémos al lector hombre, para "escarmiento en cabeza ajena".

Una vez más, el didactismo pardobazaniano que preside (y no en detrimento de la calidad) uno de los relatos mejor construido, mejor elaborado y más sugerente del *corpus* pardobazaniano. Y más aún: uno de los más logrados cuentos hispánicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arenal, Concepción (1916): *La mujer del porvenir. La mujer de su casa*, Madrid, Lib. Victoriano Suárez.
- Carballal Miñán, Patricia (2009): *Mondariz en los textos de Emilia Pardo Bazán. Antología (1879-1919)*, A Coruña, Fundación Mondariz Balneario / Real Academia Galega.
- Cibreiro, Estrella (2007): *Palabra de mujer. Hacia la reivindicación y contextualización del discurso feminista español*, Madrid, Fundamentos.
- Herrero Figueroa, Araceli (2008): "Recepción literaria e identidad de género. La dama joven, lectora implícita de Emilia Pardo Bazán", F. Rodríguez Lestegás (ed): *Cuadernos para el análisis. Identidad y ciudadanía. Reflexiones sobre la construcción de identidades*, Barcelona, Horsori / Universidade de Santiago de Compostela, pp. 93-115.
- Herrero Figueroa, Araceli (2011): "Estudio preliminar", J. Rubio, J. Santiso y J. A. Yebes (eds.): *Aficiones peligrosas. Novela*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, Analecta, pp. 13-35.
- Pardo Bazán, Emilia (1990): *Cuentos Completos*, J. Paredes Núñez (ed.), A Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza".
- Pardo Bazán, Emilia (1999a) *La mujer española y otros escritos*, G. Gómez-Ferrer (ed.), Madrid, Cátedra / Universita de València / Instituto de la Mujer.
- Pardo Bazán, Emilia (1999b): *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, J. Sinovas Maté (ed.), A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.
- Pardo Bazán, Emilia (2005): *La vida contemporánea*, C. Dorado (ed.), Madrid, Hemeroteca Municipal [Ayuntamiento], Área de las Artes.
- Pérez Sánchez, Yolanda (2006): "La escritora en el balneario. Emilia Pardo Bazán y Mondariz", *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 4, pp. 271-290.