

¿QUIÉN LLEVA LOS PANTALONES? EL ÁNGEL DEL HOGAR Y LA DISFORIA DE GÉNERO EN
CONSPIRACIÓN FEMENINA Y LA MUJER IGUAL AL HOMBRE

Sara Campbell
 University of Virginia

RESUMEN: Las instituciones sociales de la España decimonónica promovían una visión de la feminidad caracterizada por el matrimonio y la maternidad. Además de los periódicos, las revistas y las iglesias, el teatro decimonónico promovía la conversión de la mujer en el ángel del hogar; en muchas obras teatrales las protagonistas, inicialmente rebeldes, se transformaron en madres y esposas dedicadas. Dos obras estrenadas en 1885, *Conspiración femenina*, por Federico Mínguez y Ángel Rubio, y *La mujer igual al hombre*, por Ángel Font Sanmartí, son dignas de estudio por la manera en que insinúan lo falaz de esta transformación. Este trabajo evaluará cómo *Conspiración femenina* y *La mujer igual al hombre*, por medio de la subversión de un tópico común del drama decimonónico, entran en el debate finisecular sobre los papeles de género y la inestabilidad del hogar español.

PALABRAS CLAVE: El ángel del hogar; El teatro decimonónico; Los papeles de género; la España finisecular; Ángel Rubio; Federico Mínguez; Ángel Font Sanmartí.

ABSTRACT: Nineteenth-century social institutions in Spain upheld a vision of womanhood characterized by marriage and maternity. In addition to newspapers, magazines, and churches, programmatic theater promoted woman's conversion into the angel of the hearth (*el ángel del hogar*); protagonists, rebellious at a work's outset, transformed before the audience's eyes into devoted mothers and wives. Two works that premiered in 1885, *Conspiración femenina*, by Federico Mínguez and Ángel Rubio, and *La mujer igual al hombre*, by Ángel Font Samaria, are worthy of study because of the way they insinuate the spuriousness of this transformation. This study will evaluate how *Conspiración femenina* and *La mujer igual al hombre*, through the subversion of a common topic of nineteenth-century drama, contribute to the *fin de siècle* debate about the collapse of gender roles and the insecurity of the Spanish home.

KEYWORDS: Angel of the hearth; Nineteenth-century theater; Gender roles; Fin de siècle; Spain; Ángel Rubio; Federico Mínguez; Ángel Font Sanmartí.

Tanto los teóricos como las instituciones sociales del siglo diecinueve concordaban en su visión de la española decimonónica: era mujer que se destacaba por su índole dulce, amorosa y maternal. En 1863, Francisco Alonso y Rubio, en su discurso llamado «La mujer», afirmaba el propósito especial de la existencia de ésta: «La mujer ha nacido para amar; el amor es su distintivo, el móvil de sus

virtudes, el estímulo de sus grandes hechos» (66). Además de los periódicos, las revistas y las iglesias, el teatro decimonónico era imprescindible en la inculcación del mensaje que la mujer debía ser el ángel del hogar; las protagonistas de las obras teatrales, aun las más rebeldes al comienzo, tarde o temprano se convertían en madres y esposas abnegadas. Dos obras estrenadas en 1885, *Conspiración femenina*, por Federico Mínguez y Ángel Rubio, y *La mujer igual al hombre*, por Ángel Font Sanmartí, parecen reforzar la susodicha trayectoria. Julia, Esperanza y Vicenta, las protagonistas de estas obras, inicialmente distan del modelo del ángel del hogar; lejos de angélicas, estas mujeres ni siquiera se quedan en sus propios hogares. Las mujeres subvierten el modelo del comportamiento femenino por invadir la esfera masculina, restándoles a sus maridos los roles y privilegios suyos. No obstante, su distanciamiento de la figura del ángel del hogar y su concomitante usurpación del papel masculino eventualmente se mitigan por medio de un tópico decimonónico común, un despertar caracterizado por una adherencia renovada a los preceptos de la feminidad tradicional. Al final de ambas obras, las mujeres renuncian a sus caprichos y se dedican a sus deberes domésticos.

Pese a la aparente concordancia ideológica entre *Conspiración femenina* y *La mujer igual al hombre* y el paradigma decimonónico dominante, estas obras exhiben unos rasgos aberrantes que las distinguen del patrón dominante y las hacen dignas de estudio. Primero, las redenciones que experimentan ambas protagonistas carecen de la autenticidad típica del teatro decimonónico anterior; el hogar, aunque aparentemente reestablecido por medio de la restitución de la mujer tradicional, todavía exhibe signos sutiles de una continua inestabilidad. Igualmente llamativo es el motivo que ambos dramaturgos atribuyen a la decadencia de la feminidad de la mujer: los hombres. En *Conspiración femenina* y *La mujer igual al hombre*, no existe ningún personaje, sea mujer u hombre, que desempeñe una identidad generada que cumpliría con las expectativas de un público decimonónico. Por extender la disforia que caracteriza a los personajes femeninos a los personajes masculinos, los cuales son ineficaces, carentes de virilidad e incapaces de controlar a sus propias mujeres, los dramaturgos sugieren que son ellos los que han permitido que ocurra la crisis. Por medio de un análisis de estos rasgos distintivos, este trabajo intentará evaluar por qué *Conspiración femenina* y *La mujer igual al hombre* subvierten un tópico del drama decimonónico y cómo entran en el debate finisecular sobre los papeles de género y la inestabilidad del hogar español.

Conspiración femenina trata de los caprichos de dos amigas que intercambian identidades para probar la autenticidad del amor de un hombre. Como sugiere el título, *Conspiración femenina* caracteriza a las mujeres como seres manipuladores y caprichosos. Lejos de angélicas, Julia y Esperanza, las protagonistas, se asocian desde la primera escena con lo malo o lo diabólico. Al reunirse después de mucho tiempo, las mujeres prontamente recuerdan «las diabluras» que hacían juntas en el colegio. Durante la primera escena, Julia se asocia dos veces con el diablo. Cuando intenta pensar en una manera de engañar al primo de Esperanza le dice, «¡Si a mí se me ocurriera alguna diablura....[...] ¡Ya la tengo!» (1.1), y Esperanza se ríe de ella, «Eres el mismo demonio...» (1.1). Lejos de tranquila y angélica, Julia tiene un carácter maniaco, el cual no ha menguado con el matrimonio. Cuando Esperanza le dice, «¡Ya habrás sentado la cabeza! Ya no serás tan loca como entonces» (1.1), Julia niega haber cambiado: «Lo mismo; yo nunca pierdo mi carácter jovial, ¡genio y figura!» (1.1). Este intercambio insinúa una crisis social; algo o alguien ha fallado en el matrimonio de Julia, ya que casarse no reformó su comportamiento desenfrenado. Se sabe que Julia no puede ser el ángel del hogar porque, significativamente, esta mujer casada no está en su hogar. El marido de Julia hace negocios en Barcelona y la ha dejado en casa de Esperanza porque Julia se lo rogaba. El hecho de que la mujer decimonónica se encuentre fuera de su lugar adecuado y que su marido, a petición de su mujer, sea el que la ha llevado de la casa señala la creciente crisis de papeles en la vida casada.

Esperanza igualmente representa una desviación del patrón del comportamiento anticipado de la mujer decimonónica. Catherine Jagoe asevera que la mujer decimonónica, «estaba destinada a ser, según los dos tópicos de la época, *hija, esposa y madre*, y el *ángel del hogar*» (33); no obstante, Esperanza no cabe en ninguna categoría de esta definición. Es «huérfana, joven y rica» (1.1) y no necesita a los hombres. Quisiera casarse, pero no confía en el sexo masculino: «Los hombres en general se casan hoy por el vil interés; la palabra amor es un mito, ¡un pagaré a la vista!» (1.1); su discurso sobre los hombres la caracteriza de pragmática descarada: «Los hombres son como los melones; no puede saberse si son buenos hasta que se calan, ¡y cuando sale pepino!» (1.1). Esperanza revela que un tío difunto le ha ofrecido una fortuna con la condición de que se case con un primo desconocido, Luis. El mismo día, vienen Luis y el tío encargado de su educación, Claudio, para ver si ella está dispuesta a casarse; cualquiera de los jóvenes que se niegue pierde la herencia, y la suma entera le queda destinada al otro.

La situación económica ya ha complicado las posibilidades matrimoniales de Esperanza, y los dramaturgos la hacen resaltar como preocupación central de las mujeres. La fortuna que ya posee Esperanza tiene un efecto psicológico nefario al pensar en casarse. Dice, «Yo soy una mujer muy desconfiada, y constituye mi mayor desgracia, mi fortuna» (1.1). En cuanto a las condiciones del testimonio de su tío, Esperanza jura que sólo quiere encontrar su «media naranja» (1.1), y teme que su primo se case con ella sin amor. No obstante, a ninguna mujer le apetece la perspectiva de perder la herencia y a Luis. Aunque Esperanza decida no casarse, las mujeres quieren que Luis sea el que rechace la oferta para que Esperanza reciba la herencia. Julia sugiere que cuando lleguen los parientes, ella haga las veces de Esperanza, portándose mal para disgustar al primo a fin de que él renuncie al matrimonio. Dice avaramente, «*todo* menos renunciar á esos cuartos» (énfasis mío 1.1), y Esperanza, si bien ya es rica y ha aseverado que no es «interesada» (1.1), no la contradice. El ansia principal de las mujeres en cuanto al matrimonio, según Mínguez y Rubio, es económico.

Como las amigas de *Conspiración femenina*, Vicenta, de *La mujer igual al hombre*, tampoco se parece al ángel del hogar. Si, como señala Alda Blanco en cuanto a esta figura, «la ideología de género que se fue elaborando y refinando en torno a la mujer decimonónica quedaría plasmada en una metáfora que evocaba los atributos y cualidades más deseados para la mujer: modestia, dulzura, castidad y domesticidad» (445), Vicenta no tiene nada que ver con esta metáfora. Las acotaciones indican que el escenario está dividido en dos partes; una mitad representa «el gabinete de labor de una señora» y la otra es «el gabinete de un médico» (1.1). De inmediato, el gabinete del médico, la esfera masculina, se vincula a Vicenta; aprendemos que ella «fue de las primeras que se metieron á estudiar en las Universidades, porque, lo que ella dice, *la mujer, es igual al hombre*» (1.1). Ella se distancia espacialmente de los objetos de la esfera femenina; literalmente hay una pared que separa las esferas, y Vicenta no entra en la esfera femenina sin llamar para que la dejen entrar.

Además de su falta de domesticidad, el comportamiento de Vicenta dista del modelo de mujer decimonónica. Jagoe interpreta la función de la mujer decimonónica de la siguiente manera: «el verdadero trabajo de la mujer burguesa se hallaba en el terreno afectivo y moral. Ella era una fuente inagotable de amor, dulzura, suavidad, consuelo y bienestar» («La misión» 30). Añade que «la misión de mujer burguesa le prohíbe que muestre el más leve indicio de irritabilidad, impaciencia, frialdad, hostilidad, odio o ira, porque esas cosas pertenecían al hombre y al duro y competitivo mundo público» («La misión» 30). A Vicenta, se le notan todas estas emociones negativas y ninguna de las positivas. Demuestra irritación y estrés, diciendo a Jacinta, su criada, «Tengo muy poco tiempo mío... ¡No puedo con tantos enfermos!» y «Vengo hecha una furia» (1.2). Asimismo, es brusca y hostil con los hombres. Cuando su marido intenta charlar con ella, le pregunta ásperamente, «¿Quieres algo más?» (1.5); a un paciente que se queja del curativo que le da, le reprende, «Pues no consulte usted á

los médicos» (1.7). Si bien es esposa, Vicenta no es madre y parece estar falta de amor maternal. No muestra ningún afecto hacia su marido y cuando éste le pregunta, «¿Me permites que te abrace?», consiente distraídamente: «Bueno...» (1.5).

Adolfo, el marido de Vicenta, ha adoptado el papel femenino en la obra. Ocupa el lado «femenino» del escenario; dice la criada en cuanto a su gabinete, «Cualquiera dirá que es el de una señora; pues se equivoca, es el de un caballero. Aquí mi amo hace *crochet*, *calceta*... Hoy le han traído esta máquina, sin duda quiere coserse la ropa...» (1.1). El papel femenino de Adolfo es hiperbolizado y ostentado hasta la ridiculez, aunque los otros personajes son completamente ajenos a esta exageración. Adolfo finge haberse metido por completo en las tareas domésticas y se hace eco de las quejas típicas de un ama de casa. Se queja a Jacinta, «¡Qué caras están las coles!» (1.3) y lamenta, «Si dejo que vaya sola á la compra Juana, me sisa de una manera atroz... pues, no! No!» (1.3). Incluso las exclamaciones de Adolfo —«¡Virgen Santísima!» (1.3)— y la manera en que mima a Vicenta —«Entra querida esposa, entra... Buenos días... ¿Estás fatigada?... Siéntate... siéntate» (1.5)— distan del léxico masculino. Pese a que Jacinta asevera, «Es muy natural, si nosotras ocupamos las plazas de los hombres, que los hombres ocupen las nuestras...» (1.1), la feminización sumamente exagerada de Adolfo la contradice; tanto Adolfo como el público reconocen lo no natural de su papel.

La confusión de géneros en *La mujer igual al hombre* se extiende a una confusión de etiquetas que estropea la identificación o descripción de los personajes y crea un estado que ansiedad lingüística caracterizada por múltiples revisiones y la autocensura. Jacinta insiste en que ella es «el criado de un Doctor de medicina» (1.1), aclarando más tarde, «No hay para que asustarse, el doctor es femenino, es la señorita» (1.1). Esta especie de confusión lingüística continúa durante las primeras escenas, ya que Adolfo también utiliza el término «el Doctor» para referir a su esposa. A veces la ansiedad lingüística se manifiesta por medio de la transferencia total de términos. Adolfo finge equivocarse con su propio género; refiriéndose a sí mismo, explica, «Una señora... digo un caballero que ocupa la plaza de su mujer» y luego, «es un regalo que quiero hacer á mi marido, digo, mujer...» (1.3). Jacinta se equivoca de la misma manera; cuando Adolfo le ofrece coserle una camisa, responde, «Gracias señorita, digo: señorito» (1.3).

Como *Conspiración femenina*, *La mujer igual al hombre* muestra una sociedad que según el paradigma decimonónico no tiene ni pies ni cabeza. A diferencia de Esperanza y Julia, Vicenta no necesita fingir tener calidades masculinas, porque ya ha usurpado completamente el papel de su marido; a todos los efectos, ella es el marido, y él es la mujer. Font advierte al público de una crisis social tan severa que toda noción de papeles se pierde; las mujeres se trastornan, creyéndose cabezas de familia y profesionales, y los hombres son completamente emasculados. Según Kirkpatrick, la inversión de papeles es típica de la literatura del fin de siglo:

At the end of the nineteenth century, then, gender difference and gender confusion became key tropes in discourse about society and culture. This was true not only in literary fiction, but also in writing about literature and about the cultural regeneration of the Spanish nation.» (97).

Mediante la creación de una situación doméstica que se deteriora a causa de acontecimientos verdaderos como el ingreso de mujeres en las universidades españolas, *La mujer igual al hombre* establece una relación de causa y efecto que presagia el declive de la sociedad española y señala la complicidad del estado.

Pese a los logros académicos de Vicenta, Font hace resaltar desde el primer momento su falta de aptitud para la profesión. Durante la segunda escena, la médica se enfada a causa de un artículo

llamado, «Los marimachos, ó sea las Marisabidillas modernas», que asevera que las mujeres no son adecuadas para los estudios universitarios. Es llamativo que el aspecto sobre el que despotrica Vicenta sea el insulto a la apariencia física de las mujeres educadas: «y lo más grave de todo es que concluye diciendo, que las que se matriculan en las Universidades es que son feas... ¿Entiendes? ¡Feas! Y que lo hacen para deslumbrar á los hombres con su talento, ya que la naturaleza física no las favorece. ¡Habrás visto desvergüenza! Llamarnos feas!» (1.2). Vicenta no hace caso a la referencia al «talento» de las mujeres educadas (1.2); al contrario, se obsesionará durante la obra entera sobre su belleza. Su falta de habilidad profesional resalta en sus negocios con sus pacientes, los cuales no la toman en serio. No tiene ninguna paciente que sea mujer, y parece que los hombres vienen a verla porque es guapa. Su género estorba su profesionalismo; no le trata nadie durante la obra sin que le haga un piropo a ella o cometa alguna indiscreción.

La inhabilidad de Adolfo y Vicenta para desempeñar sus nuevos papeles con éxito, según Toril Moi, se debe al pensamiento científico de la época. Moi cita el libro *Making Sex* de Thomas Lacquer como emblemático del pensamiento decimonónico: «the ‘two-sex model’ produces accounts which over and over again picture biological sex as something that seeps out from the ovaries and the testicles and into every cell in the body until it has saturated the whole person» (11). Dentro de este paradigma, «a woman becomes a woman to her fingertips» (Moi 12). Si bien Vicenta es mujer inteligente ya que es una de las pocas mujeres que se ha graduado doctora en medicina, ella no puede tener éxito en una profesión masculina porque es biológicamente incapaz; explica Moi

Pervasive sex saturates not only the person, but everything the person touches. If housework, childcare, and selfless devotion are female, heroic exploits are male, and so are science and philosophy. Whole classes of activities are now endowed with a sex» (12).

Esta incapacidad sería algo que el público reconocería en Vicenta; aunque sea médica educada, no puede escapar de la biología, la cual la relega a la esfera del hogar.

En ambas obras, la restitución inevitable de los papeles tradicionales se cumple por medio de un engaño que lleva a las mujeres más allá del comportamiento tradicional femenino. Las protagonistas de *Conspiración femenina*, distanciadas ya del paradigma decimonónico de la mujer angélica por sus travesuras, su avaricia y su ambición, distan aun más al comenzar el engaño. La falsedad y subsiguiente inoportunidad de su comportamiento se enfatizan por medio de referencias metateatrales. Julia le sugiere a Esperanza, «Pues vamos á hacer como en muchas comedias» (1.1) y dice que su plan es una «farsa» (1.1); las mujeres, según Mínguez y Rubio, no sólo son interesadas sino engañosas.¹ El artificio caracteriza a las mujeres cuando llegan los parientes; Julia ve al tío de Esperanza e inmediatamente hace el papel de su amiga, acogiéndole, «Tío de mi alma» (1.3). Incluso le da un abrazo, una acción indiscreta al tener en cuenta que es casada. Sin embargo, esto no se le ocurre a ella; además, cuando le presenta a Esperanza como «Julia García, una amiga de la infancia» (1.3), ésta le mata (verbalmente) al esposo de Julia, identificándose como viuda. Las amigas no respetan ni la inviolabilidad ni la santidad del matrimonio.

La broma que gastan las amigas no acarrea simplemente la adquisición de la identidad de otra mujer sino la adquisición de características masculinas. Esta transición se evidencia a través de la incorporación de lenguaje marcial; Julia le promete a Esperanza, «Te aseguro que haremos frente al enemigo y hasta que no capitule ¡guerra sin cuartel!» (1.1). Esta imagen del ángel de hogar convertido en infantería demuele la imagen tradicional de la mujer y anticipa el temor del feminismo militarista

1. Mínguez y Rubio hace eco de la advertencia de Severo Catalino sobre la formación de la mujer en su artículo de 1858 llamado, «La mujer»: «La *niña* aprende a disimular, y enseña más tarde a la mujer a *engañar*» (59).

que surgirá en la década de los noventa; sin la supervisión de los maridos, sugieren los dramaturgos, las mujeres se pondrán masculinas y rebeldes. Las dos exclaman, «Huyamos y guerra!» y «Guerra al tío y sobrino» (1.1), subrayando la naturaleza belicosa de la operación y restándose feminidad.² En este momento Julia se convierte en el marido simbólico de Esperanza. Ésta le dice, «Desde ahora eres la dueña absoluta de mi casa, mi persona y mi fortuna; puedes mandar como general en jefe» (1.1), y Julia obtiene todos los poderes de un marido de la época. Las mujeres profanan dos roles tradicionales del hombre, el de soldado y marido.

Para engañar al primo, Luis, Esperanza y Julia se aprovechan de un tópico decimonónico ya asentado en la consciencia pública: la histeria. David T. Gies explica que la mujer histérica es «una de las figuras más representativas del drama romántico español» (215). Para subrayar lo ubicuo de la histeria, Gies cita al Doctor Pierre Briquet, el cual estima que una de cada cuatro mujeres de la época padecía la histeria, cuya «causa principal [...] es la feminidad y la causa determinante es el exceso de emoción» (Gies 216). Cuando Julia (la cual finge ser Esperanza), les explica a sus parientes una «afección nerviosa que padezco, y al menor disgusto que tenga, me arrastra como una loca á romperlo todo y á pegar á quien esté a mi lado» (1.3), se refiere a un desorden sin duda conocido por el público; Gies asevera que, «existe una conexión íntima entre la histeria, el género y la representación, conexión que se inserta fuertemente en el imaginario español» (223). Afirma haber consultado a un médico, y cuenta que «esta afección desaparecerá en cuanto me case» (1.3). En las escenas que siguen, los criados, cómplices en el ardid, se ponen vendas y relatan los abusos iracundos del ama. Durante el almuerzo, «Esperanza» (la cual realmente es Julia), finge tener un ataque. Tira los platos, gritando, «Estoy hecha una furia» (1.13), y amenaza a los parientes hasta que huyen de la sala.³

Lo que llama la atención de la aflicción de «Esperanza» es que aprovecha un verdadero y bien conocido fenómeno médico de la época⁴ y lo convierte, según Esperanza, en «farsa» (1.6). Julia finge el episodio entero, desde los síntomas realistas —«Estoy nerviosa, convulsa...» (1.9)— hasta el desmayo final: «¡Estoy como loca! Estos nervios... uf... (Estremeciendo.) No puedo más. (Cae en la silla que D. Claudio dejó al levantarse. Pausa.)» (1.13). Debió de ser sumamente desconcertante para el público, el cual perteneció a una época «that was held in awe in front of woman's hysterized body» (Ender 11), enfrentarse con la sugerencia que la histeria era algo que las mujeres podían fingir. Insinúan los dramaturgos que la «conspiración femenina» no sólo abarca el engaño actual de Esperanza y Julia, sino que encarna todo un patrón de comportamiento femenino utilizado para manipular y controlar a los hombres. Los dramaturgos posibilitan que la histeria, la cual, propone Gies, es «la interpretación de la mujer que domina la cultura española durante todo un siglo» (217), sea sólo una herramienta femenina para lograr ciertos fines. El comentario que hace Esperanza (supuestamente la menos mala de la obra) a Julia durante el engaño, «Estoy deseando que estemos solas para soltar la carcajada» (1.3), recalca la imagen de la mujer insensible y calculadora que se aprovecha de los que la rodean.

La manera en que Julia finge el ataque atrae la atención del público ya que, cuando lo finge, adquiere cualidades varoniles en lo violenta que se pone. Después de tirar los platos, se pregunta, «Mi revólver. ¿Dónde está mi revólver?» (1.13), pidiendo un arma claramente asociada con la esfera masculina y prolongando el tema marcial. Cuando no lo encuentra, coge el bastón de estoque del

2. Toril Moi refiere a las divisiones de género en *The Father* (1887) de August Strindberg, el cual parece un caso análogo: «If sexual difference produces two different species, then only power —sexual warfare— will resolve the resulting impasse, Strindberg concludes» (Moi 12-3).

3. Significativamente, el tío Claudio evoca la figura del diablo cuando responde al ataque de «Esperanza», exclamando, «¡Demonio!» (1.13). Se ve una vinculación continua por parte de los dramaturgos entre las mujeres y lo demoníaco a lo largo de la obra.

4. Dice Evelyne Ender, «the studies on hysteria seemed to proliferate in the nineteenth century at the same rate as the illness itself, like an epidemic» (30).

tío Claudio y grita, «¡Van ustedes á morir! ¡Esta es la espada de la justicia!» (1.13). La incorporación del bastón al cuerpo físico de Julia es claramente una alusión fálica; lejos del ángel del hogar, las mujeres de *Conspiración femenina* rechazan su feminidad hasta conseguir miembros viriles. De forma interesante, Dianne Hunter, cuando describe su experiencia con la representación de la histeria en la obra «Dr. Charcot's Hysteria Shows» (una interpretación contemporánea del trabajo de Jean-Martin Charcot), revela una pérdida del género innato que es afín a la experimentada por Julia:

We had arrived at the conclusion that 'grand hysteria' mimes profoundly disorganizing emotions in order to communicate them to a spectator perceived as powerful; that such hysteria displays an anarchy of parts, a contradictory, ambivalent relation to gender, to the body and to authority and that miming gender anarchy and anatomical anarchy, hysteria goes beyond words in a grotesque display managing to be simultaneously alluring, comedic and disturbing. (105)

El episodio de Julia tiene los mismos efectos que los descritos por Hunter. Le permite cruzar la frontera entre los géneros, y este cruce, combinado con su supuesta falta de control, tal vez inspire risa en el público, pero simultáneamente le es alarmante e impresionante.

La histeria de Julia no sólo es un comentario sobre la mujer sino que caracteriza la época en que vive. Según Janet Beizer, «fastened in the image of the times, the hysteric's almost totemic form is the anxiety of an age» (qtd. in Gies: 217). Recalca Gies, «La mujer histérica se convierte en «emblema» de este caos [cultural]» (217). El hecho de que Julia finja el ataque histérico redoblaría esta ansiedad cultural; no obstante, la resolución de la situación parece reestablecer el orden social. El marido de Julia llega y el engaño se derrumba; Esperanza y Luis se enamoran de verdad y están resueltos a casarse, cumpliendo los deseos del padre/tío difunto. Ambas mujeres se unen a un marido, adhiriéndose nuevamente al papel tradicional de la mujer como esposa.

Como las amigas de *Conspiración femenina*, Adolfo tiene que disimular para lograr sus fines. Adolfo sólo finge ser «buena esposa», revelando su opinión verdadera en un aparte: «Esto es insufrible... Me casé con Vicenta creyendo que, en este estado, dejaría sus manías científicas, pero no señor» (1.4).⁵ Para convencer a su mujer que vuelva a su papel tradicional, Adolfo recurre a una estrategia eterna: los celos. Indica que Vicenta es indiferente a su afeminación; no obstante, jura, «Hoy voy á echar el resto, ella me ama y no creo que pueda resistir á los celos...» (1.4). Invita una serie de profesoras a la casa; la primera, una profesora de francés y la segunda, una profesora de costura. Vicenta es indiferente a que Adolfo adquiera estas destrezas «femeninas»; empero, sí le molesta que su marido vaya a tener *profesoras*. Intenta disimularlo, diciéndole paternalmente, «Aplaudo tus propósitos y la elección de maestros» (1.5), pero Vicenta no puede negar sus emociones. Adolfo se lo nota en un aparte, «Parece que no le ha gustado mucho» (1.5).

Si bien es educada e inteligente, Vicenta no capta el engaño de Adolfo y tampoco puede precindir de sus emociones. Cuando llega la profesora de francés, Adolfo empieza a coquetear con ella y a besuquearla. Las acotaciones indican que «ha de demostrar [Vicenta] la lucha que se libra *en su corazón*, la dignidad que ella *se figura* estar revestida, con el título de Doctor por una parte, y por otra la *debilidad natural de la mujer* y sobretodo *la mujer celosa*» (énfasis mío 1.6). El elemento en que Vicenta se fija es la apariencia de la profesora: «es demasiado joven y bonita» (1.6). Más tarde, cuando llega la profesora de costura, hace el mismo comentario: «no es fea la costurera» (1.11). Lejos de tener confianza en su educación y destreza, el tema introducido en el periódico le obsesiona durante toda la obra. Vicenta experimenta una lucha interna; quiere observar a su marido pero le parece humi-

5. Adolfo revela que, otra vez, el matrimonio ha fracasado al no convertir a la mujer en ángel del hogar.

llante. Asevera, «Desde aquí voy a observarlos... Pero ¿es posible que yo sea celosa? ¿Qué yo una Doctora en Medicina me porte como la más miedosa mujercilla? ¡Dios mío! Yo no había sentido nunca ese dolor... [...]. ¡Ah, mi dignidad académica!... pero mi amor es primero» (1.10). Aunque es médica y parte de la esfera masculina, las palabras de Moi, «in the nineteenth century, biological sex is pictured as *pervasive*» (11), suenan ciertas. Vicenta, a pesar de la educación y capacitación que ha recibido, no puede separarse de lo innatamente femenino de su carácter, lo cual se revela a través de sus emociones e impulsos.

La reacción de Vicenta al comportamiento de Adolfo es parecida al episodio histórico de Julia. Se pone violenta y grita, «Ya lo impediré yo. –En mi educación masculina, no olvidé el manejo de las armas... tiro el blanco perfectamente... ¡mi revolver!» (1.6) La adquisición de un arma y el hecho de que dispare bien evoca el falo y la eyaculación; la preocupación de los teóricos de la época, que la educación de las mujeres crearía «marisabidillas, que terminaría con los encantos de la mujer y llevará a la creación de mujeres andróginas y viriloides» (Jagoe, «La Enseñaza» 123), se cumple en la figura de Vicenta. Su impulso no es matar a la profesora, sino que es la reacción del marido ultrajado del Siglo de Oro: matar a su «mujer», Adolfo. Dice, «Infame! Vil! No habrá perdón... á sus pies mismos mataré al adúltero» (1.6). La artimaña de Julia es verdadera en el caso de Vicenta, sólo que más grave; ella no sólo obtiene un arma/falo, tiene también la habilidad de dispararlo.

Si bien le molesta mucho a Vicenta el comportamiento de su marido, es importante destacar que su impericia profesional es lo que por fin le fuerza a abandonar su papel masculino. Cuando el Sietemesino, sufriendo de una enfermedad no especificada (aparentemente venérea) llega al consultorio médico, las interacciones entre éste y la médica personifican la falta de habilidad de Vicenta. La doctora carece de profesionalidad en este episodio; mientras habla el paciente, ella intenta escuchar a hurtadillas la conversación entre Adolfo y la costurera. Cuando el Sietemesino no quiere nombrar la enfermedad, Vicenta le amonesta, «soy médico y puedo saberlo todo» (1.11); no obstante, al enterarse, Vicenta le grita «¡Cochino!» (1.11). Por primera vez abandona su papel de médica y se llama «señora»: «¿Qué se ha pensado que era yo? ¿No sabe usted el respeto que se merecen las Señoras?» (1.11). Admite que sus exigencias de igualdad han causado que esté «cogida en mis propias redes!» (1.11). Después de este evento, Vicenta muestra un cambio. Obedece la voluntad de su marido y permite que Adolfo arregle la situación con el Sietemesino. Cuando dice Adolfo, «de hoy en adelante seré yo el Doctor», ella no pone objeciones. En la última escena, asiente: «Perdóname, de hoy en adelante aquél será tu gabinete y éste [el gabinete de labor] el mío» (1.12). La obra termina con el orden reestablecido y las siguientes palabras de Adolfo: «nunca podrá ser *La mujer igual al hombre*» (1.12).

Las resoluciones de ambas obras, si bien pacíficas y tradicionales, carecen de autenticidad. *Conspiración femenina* llega al fin típico que anticipamos con el casamiento de Luis y Esperanza, parece que la voluntad del padre/tío difunto se cumplirá, empero, la última escena ofrece un detalle turbador. Al anunciar que se casa, Esperanza dice, «Mañana, todos á Madrid; quiero casarme en casa de Julia» (1.18). El hecho de que quiera casarse en la casa de una amiga que hace «diabluras» y ni siquiera piensa en su marido cuando están separados parece un toque alarmante. Lo que es más, Eduardo, el marido de Julia, revela que los dos se casaron en secreto hace tres meses. La boda secreta es un detalle inquietante, indicando al público que sea por prohibiciones familiares o sociales, hay algo impropio del matrimonio de Eduardo y Julia. La boda secreta insinúa otro problema social, y querer emular a una amiga que se casó en secreto representa una amenaza al sistema social existente. El «orden» reestablecido aquí es una quimera. Los jóvenes no cumplen con la voluntad del difunto sino que hacen lo que les da la gana, y los dos coinciden sólo por casualidad. Además, no se dedican al

santo matrimonio en un lugar sagrado sino en un hogar basado en el artificio y el engaño. Según *Conspiración femenina*, la crisis de papeles representa una amenaza creciente.

Los que permiten que la mujer se desvíe de su papel tradicional parecen ser los hombres de la obra; Mínguez y Rubio crean personajes masculinos que carecen de la masculinidad necesaria para cumplir su papel y por eso no pueden exigir a las mujeres que cumplen con los suyos. Ningún hombre de *Conspiración femenina* es un modelo de virilidad y predominio conyugal; todos fracasan de alguna manera en sus relaciones con las mujeres. Don Claudio, desde el comienzo de la obra, se revela anticuado y pueblerino a través de su ropa y su comportamiento. Es un viejo verde que se figura un Don Juan; al conocerla, empieza a coquetear con la viuda, «Julia»: «¡Viuda! Comprendo la muerte de su esposo [...] [p]orque esos ojos son capaces de matar á un cristiano. ¡Caracolitos!» (1.3). Su falta de dominio sobre las mujeres destaca en sus descripciones de su propio matrimonio. Describe una vida casada turbulenta e infeliz cuando dice de su mujer: «desde que se casó conmigo, empezó a tener mal genio y unos nervios, que á cualquier cosa andaban los trastos por el aire» (1.3). Pese a su bravuconería, cuando Julia tiene el ataque, Claudio no puede imponerse sobre la situación como su deber de hombre exige. Cuando Julia se desmaya y Luis sube a su cuarto, Claudio se queja de estar solo con la mujer porque tiene miedo de ella: «¿Pero me dejas solo con ella?» (1.13). No es un hombre masculino que maneja su casa y controla a las mujeres; en cambio, el tío Claudio se revela pusilánime y frágil.

Luis tampoco está dotado de fuerza masculina en la obra. Ha pasado cuatro años en Francia y ha evitado la quinta gracias a la fortuna de su tío Claudio; si bien no son exagerados, estos indicios insinúan que es un joven afrancesado que evade sus deberes por medio del dinero. Cuando describe sus sentimientos amorosos hacia Esperanza (creyendo que es Julia), el joven incorpora el léxico femenino de la histeria. A diferencia de Julia, para quien la histeria es artificio, para Luis no lo es. En la cuarta escena le dice a su tío, «me he enamorado *como un loco* de su amiga Julia» (énfasis mío 1.4); cuando Claudio le pregunta, «estás en tu juicio», responde, «No, tío, que Julia me lo ha hecho perder» (1.4). En Luis se nota un carácter femenino ya que enloquece por el amor de una mujer; más tarde en la obra, Claudio le tacha de «embobado» (1.9). Luis no puede dominar sus sentimientos ni actuar lógicamente; le dice románticamente a su tío, «al corazón no se lo manda» (1.4), evocando las palabras de Baudelaire: «Hysteria!... that mystery...[...] which translates itself in the case of excitable men into powerlessness and a liability to excesses of all kind» (qtd. in Ender 11-2). Además, Luis se niega a cumplir con la voluntad de su padre difunto si Esperanza no le gusta, lo cual simboliza otra crisis social y familiar. Cuando Julia toma el bastón de Claudio (el falo simbólico), Luis intenta cogérselo, pero sólo consigue quitar la caña y poner al descubierto el estoque, haciéndola más peligrosa; lo que es más, la solución ofrecida por Luis después del ataque de Julia es hacer las maletas e irse. Es importante que Luis no logre restarle el poder masculino a Julia sino que lo aumente y luego huya de ella.

Ni siquiera Eduardo, el marido de Julia que apenas aparece en la obra, escapa a la sanción de los dramaturgos. A pesar de que está ausente durante la mayoría de la obra, su ausencia es precisamente el problema, ya que precipita y permite la mala conducta de su mujer. Se nota que Eduardo satisface cualquier capricho de su mujer; cuando Julia le suplica que la deje con Esperanza, Eduardo la devuelve a la compañía de ella con quien su mujer antes hacía diabluras. Además de estos hechos, la boda secreta de Eduardo y Julia revela la incapacidad de aquél de apoyar y atenerse a las normas sociales. Los dramaturgos representan un mundo en que se derrumban los papeles de género tradicionales a causa de la inatención masculina: los hombres ya no cumplen con su papel, permitiendo a las mujeres una desviación afín del suyo.

La mujer igual al hombre ofrece de igual forma que *Conspiración femenina* unos detalles inquietantes que socavan el orden ostensible establecido al final de la obra, los cuales también culpan a los hombres de la obra. Como los personajes de *Conspiración femenina*, Adolfo tampoco es hombre que pueda controlar a su mujer. Al principio, no manda en su casa y tiene que fingir estar de acuerdo con el sistema establecido por su mujer. Para cambiar el arreglo, recurre a artimañas. Este disimulo tiene notables aspectos metateatrales cuando Adolfo declara, «A mi papel!» (1.4). Asimismo, es significativo que Adolfo no puede ejecutar su plan solo como hombre fuerte e independiente; necesita la ayuda de *dos* mujeres. Al final, atribuye el éxito del plan a la costurera: «Lola, puede usted retirarse; le doy las gracias, me ha restituido á mi esposa.» (1.11) Vicenta aparentemente se pone de acuerdo con su nuevo papel al final de la obra; no obstante, el público se queda preguntando si Adolfo será capaz que ejecutar el suyo. Más importante es que Vicenta se creía capaz de ser médica a causa de la crianza de otro hombre: su padre. Adolfo se queja, «¡Que cabeza de chorlito era mi suegro! ¡permitir que su hija estudiara medicina!... Las ideas modernas, la rehabilitación de la mujer ¡y qué mujer! ¡eso es un hombre!...» (1.4). El origen de los problemas con las mujeres son los hombres, y los hombres, incapaces de resolver los problemas, son los que permiten su perpetuación.

Conspiración femenina y *La mujer igual al hombre* presentan una sociedad en plena crisis, en que los casamientos ocurren sin el consentimiento de los padres o según el gusto de los jóvenes, y las mujeres se creen capaces de hacer el trabajo del hombre. La caída de la mujer angélica se permite a causa de la decadencia del hombre masculino, el cual no puede vigilar ni controlar a la mujer. Kirkpatrick elabora una preocupación en los años noventa «with discourses and practices that threaten to erase the distinction between genders, and ultimately both treat such developments as synecdoche for changes in social organization as a whole» (97). *Conspiración femenina* y *La mujer igual al hombre* indican que esta preocupación ya es vigente en los años ochenta. Ambas obras, además de su preocupación con el tema contemporáneo de la histeria, ofrecen pistas que se centran en la época en que estrenan. *Conspiración femenina* contiene alusiones a la locomotora, la electricidad y las pilas, las cuales ubican el argumento en la última parte de los setenta o a comienzos de los ochenta. *La mujer igual al hombre* asimismo se centraba en la época actual. Las investigaciones de Pilar Ballarín Domingo revelan que en 1871 dos órdenes permitieron a dos mujeres que se matricularan en institutos o universidades (74). Del mismo modo Jagoe señala que la primera mujer que cursó en una universidad española se matriculó en 1872 y se presentó al examen de licenciatura en 1882 («La enseñanza» 124). Ya que Vicenta fue «de las primeras que se metieron á estudiar en las Universidades» (1.1), podemos ubicarla en la misma época que Julia y Esperanza. De esta manera, los detalles argumentales de ambas obras las sitúan en una época precisa, revelando una preocupación con los cambios fomentados por la modernidad y un deseo de representar y comentar la España del día.

Tanto *Conspiración femenina* como *La mujer igual al hombre* muestran mujeres que sin provocación abandonan el papel del ángel del hogar. No obstante, lo innovador de estas obras es que los dramaturgos no echan la culpa a ninguna mujer. Al contrario, la culpa la tienen los hombres, los cuales han dejado de manejar su casa y controlar a sus mujeres. Esta degeneración del hombre permite concomitantemente que la mujer no cumpla con sus deberes. Del mismo modo, el estado español, el cual tiene la facultad de legislar, experimenta, según los dramaturgos, una degeneración aún caracterizada por una permisividad legal en cuanto a los derechos de la mujer a educarse. Según Mínguez, Rubio y Font, la España finisecular se acerca a una crisis provocada por la falta de adherencia del hombre a su papel masculino y la falta de vigilancia de los papeles de género por parte del Estado. De esta manera, *Conspiración femenina* y *La mujer igual al hombre* ya anticipan en 1885 la crisis que viene al fin del siglo.

Bibliografía

- ALBA, Juan de, *El porvenir de las familias*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1865.
- ALONSO Y RUBIO, Francisco, «La mujer», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, eds. Catherine Jagoe, et alteri, Barcelona, Icaria, 1998, pp. 65-70.
- BALLARÍN DOMINGO, Pilar, *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*, Madrid, Síntesis, 2001.
- BLANCO, Alda, «Teóricas de la conciencia feminista», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, eds. Catherine Jagoe, et alteri, Barcelona, Icaria, 1998, pp. 445-472.
- ENDER, Evelyne. *Sexing the Mind. Nineteenth-Century Fictions of Hysteria*, Ithaca, Cornell, 1995.
- FONT SANMARTÍ, Armengol, *La mujer igual al hombre*, Barcelona, Imprenta de D. J. Oliveres, 1885.
- GIES, David T., «Romanticismo e histeria en España», en *Anales de Literatura Española*, 18 (2005), pp. 215-225.
- GUTIÉRREZ DE ALBA, José María, *Una mujer literata*, Madrid, Imprenta de Don José María Repullés, 1851.
- HUERTA CALVO, Javier, dir. de *Historia del teatro español*, Vol. 2, Madrid, Gredos, 2003.
- HUNTER, Dianne, «Representing mad contradictoriness in *Dr. Charcot's Hysteria Shows*», en *Madness in Drama*, ed. James Redmond, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 93-118.
- JAGOE, Catherine, «La enseñanza femenina en la España decimonónica», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, eds. Catherine Jagoe, et alteri, Barcelona, Icaria, 1998, pp. 105-146.
- , «La misión de la mujer», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, eds. Catherine Jagoe, et alteri, Barcelona, Icaria, 1998, pp. 21-53.
- KIRKPATRICK, Susan, «Gender and Difference in Fin de Siglo Literary Discourse», en *Spain Today. Essays on Literatura, Culture, Society*, eds. José Colmeiro, et alteri, Hanover, Dartmouth College Department of Spain and Portuguese, 1995, pp. 95-101.
- MÍNGUEZ, Federico y Ángel RUBIO, *Conspiración femenina*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1885.
- MOI, Toril, *Sex, Gender and Body*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- RUIZ CARNERO, Constantino y Julio Baldomero MUÑOZ, *Esas mujeres!...* Granada, Paulino Ventura Traveset, 1908.
- SEVERO, Catalino, «La mujer», en *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, eds. Catherine Jagoe, et alteri, Barcelona, Icaria, 1998, pp. 58-62.