

«Con otras cosas me divierto»: crítica y elogio de la risa femenina en la España dieciochesca

Antonio Calvo Maturana¹
Universidad de Málaga

En el que fue el gran tratado de conducta del periodo moderno, *El cortesano* (1528), Baldassare Castiglione afirmó que no se podía hacer las mismas bromas a hombres y mujeres:

Nosotros mismos hemos hecho esta ley que en los hombres no sea deshonor ni tacha vivir deshonestamente y en las mujeres sea una vergüenza tan recia y una infamia tan extrema [...]. Por eso, pues, tocando en la honestidad de ellas, hay tan gran peligro de ofenderlas gravemente [...] que debemos morderlas en otra cosa y en esta poner silencio; porque el donaire o la burla que lastima pasa el término que hemos dicho que conviene a cualquier hombre de honra².

Castiglione entendía así que la burla estaba condicionada por los roles de género, un hecho que sigue siendo indiscutible cinco siglos más tarde. Si los estudios históricos sobre el humor han considerado, sobre todo, sus componentes social y cultural³, era de esperar que lo cómico acabase siendo

¹ Investigador principal, junto a Ivana Frassetto, del proyecto «Las barricadas del recuerdo: historia y memoria de la Era de las revoluciones en España e Hispanoamérica, 1776-1848» (PID2020-120048GB). Financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Baldassare Castiglione, *El cortesano* [1528], ed. por Mario Pozzi (Madrid: Cátedra, 2011), 329-330.

³ Jan Bremmer y Herman Roodenburg, eds., *A Cultural History of Humour* (Cambridge: Polity Press, 1997); Antonio Calvo Maturana, «La (no tan) lejana risa de nuestros antepasados: en torno al humor como objeto de investigación histórica», en *Fuentes e historiografía para*

analizado con perspectiva de género, como viene ocurriendo en las últimas décadas⁴.

Desde el punto de vista social, el discurso humorístico (y sus expresiones, la sonrisa y la risa) está profundamente mediatizado por la jerarquía de los interlocutores. Se encuentra determinado así por un concepto tan recurrente en la España del Antiguo Régimen como es el de decoro, que implica la asunción del estatus propio y ajeno en la pirámide, y un comportamiento acorde con dicho lugar. Como es bien sabido, la sociedad patriarcal ha situado, tradicionalmente, a las mujeres en una posición inferior respecto a los hombres de su mismo estamento o clase, lo que las ha condicionado considerablemente a la hora de practicar el humor.

A este componente social hay que sumar la tradicional separación de esferas propia del régimen patriarcal, que relega a las mujeres al espacio doméstico y que hace que, en el caso de poder participar en el ámbito público, lo hagan mediatizadas, sin sentirse legitimadas para practicar el humor, que no deja de ser un registro propio de aquel que está muy cómodo y seguro en la habitación, no de quien se siente de prestado y obligado a demostrar su solvencia y credibilidad: «Una mujer que escribe, nunca olvida que es una mujer»⁵.

En cuanto al factor cultural, sabemos que el humor está profundamente condicionado –tanto en sus formas como en sus temas– por el contexto. Una sociedad patriarcal no puede generar sino un escenario en el que las mujeres son un componente pasivo. De un lado, van a ser objeto de burla, a través de un humor conservador masculino que apela a un supuesto sentido común para atacar a aquellas mujeres que se salgan del rol asignado. En el caso del siglo xviii, la petimetra y la bachillera serán dos figuras recurrentes a la hora de hacer escarnio de las mujeres menos prudentes de lo que se esperaba. Del otro lado, como veremos, los códigos de conducta van a enseñar al género femenino a refrenar su voz cómica, y a ser, en el mejor de los casos, un elemento complaciente, de nuevo pasivo, que se limite a sonreír, a ruborizarse o a escandalizarse por las bromas masculinas en los espacios de convivencia entre los sexos (lo que incluye a la república de las letras); al fin y al cabo, «la risa es

la investigación de la Edad Moderna y la Edad Contemporánea, ed. por Juan Jesús Bravo Caro (Valencia: Tirant Lo Blanch, 2021), 151-170.

⁴ Sabine Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres. Una historia de poder* (Madrid: Alianza editorial, 2023); Giovanna Angela Mura y Leonor Ruiz-Gurillo, coords., *Género y humor en discursos de hombres y mujeres*, Monográfico, *Feminismo/s*, n.º 24 (2014); Dianna C. Nieblyski, *Humoring Resistance. Laughter and the Excessive Body in Latin American Women's Fiction* (Albany: State University of New York Press, 2004).

⁵ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 234.

contraria a la imagen de la mujer modesta y púdica»⁶, pues no solo rompe con la compostura sino que implica complicidad con la broma (reírse de un chiste sexual implica tener la picardía necesaria para haberlo entendido).

En las siguientes páginas, reflexionaremos sobre la opinión que, a lo largo de los siglos XVIII y primer XIX españoles, generó el acceso de las mujeres a lo cómico entre las élites intelectuales ilustradas. Para ello recurriremos a dos casos de estudio principales, las obras de teatro *La orgullosa*, traducción y libre adaptación de Francisco del Plano del original de Néricault Destouches (una pieza abiertamente contraria a la risa femenina) y *Los figurones literarios*, de Rosa María de Gálvez (francamente favorable al humor de las mujeres), publicadas en fechas tan cercanas como 1800 y 1804 respectivamente. Ni que decir tiene, que el teatro neoclásico es un excelente reflejo de la voz del *establishment* político e intelectual dieciochesco⁷. A su vez, otras fuentes (ensayos, tratados de conducta) nos servirán de marco para el análisis de dichas obras teatrales.

El siglo ilustrado es un periodo de interés para el estudio del humor, pues conllevó su rehabilitación en el espacio público al convertirse en herramienta para la expresión de ideas serias⁸. La sátira deviene instrumento para señalar y hacer risibles los prejuicios, para hacer chanza y escarmiento de lo rancio⁹. Al mismo tiempo, la revalorización de los sentimientos y la búsqueda de una conducta sensible, menos artificial y engolada¹⁰, hará del XVIII un periodo propicio para la expresión –moderada, eso sí– de las emociones, lo que incluirá lo que Voltaire llamó «la sonrisa del alma»¹¹. Los autores no negarán la importancia del humor, pero oscilarán en su posicionamiento a la hora de acotarla en mayor o menor medida (mejor sonreír que reír¹²), dadas las circunstancias, en una suerte de eutrapelia aristotélica.

⁶ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 13.

⁷ René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid: Castalia, 1988).

⁸ Antonio Calvo Maturana, ed., *El humor y su sentido (España, siglos XVIII-XXI)* (Madrid: Cátedra, 2022).

⁹ Francisco Sánchez Blanco, «La risa y el movimiento ilustrado», en *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII* (Madrid: Alianza, 1991), 173-198.

¹⁰ Mónica Bolufer, *Arte y artificio de la vida en común. Los modelos de comportamiento y sus tensiones en el Siglo de las Luces* (Madrid: Marcial Pons, 2019).

¹¹ Colin Jones, *The Smile Revolution in Eighteenth Century Paris* (New York: Oxford University Press, 2017), 43-73.

¹² Para Diderot: «Un retrato que ríe carece de nobleza y de carácter, a veces incluso de verdad, y es, por consiguiente, una estupidez. La risa es pasajera. Es ocasión y no estado». Citado por Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 78.

Fue también el siglo xviii el de los salones y las tertulias, que reunieron en espacios semipúblicos, cuando menos extradomésticos, a hombres y mujeres, en un régimen mixto que invitaba a regular el comportamiento de dos sexos llamados a ser complementarios¹³. Tanto los tratados de conducta, como las comedias neoclásicas reflexionan sobre el buen o mal comportamiento en dichos espacios al tiempo que van posicionándose en torno a unos valores burgueses que rechazan la relajación en las formas propia de los usos de los salones nobiliarios, que serán tachadas de frívolas. Serán las mujeres las más vigiladas en este sentido; sobre las que más férreamente caerá el peso de la prudencia y la moderación.

1. La censura patriarcal del humor: marco histórico

El periodo moderno presenta una larga tradición de autores contrarios a la participación de las mujeres en lo cómico. El Renacimiento pudo beber de fuentes diversas, tanto clásicas (*El arte de amar*, de Ovidio) como cristianas (la reprimenda de Dios a Sara por haberse reído del anuncio de su maternidad postrera o el recelo monástico a la risa) en las que se condiciona el humor femenino¹⁴.

El humanista Juan Luis Vives desaconsejaba con vehemencia a las mujeres –tanto a las doncellas como a las casadas– bromear y reírse en público, lo que podía menoscabar gravemente su honra, ya que consideraba la risa como «el máximo exponente de un espíritu ligero y disoluto»¹⁵. En esta línea, advertía «a la muchacha que no sonría al joven que le ríe, porque realmente esto solo lo hacen las impúdicas y las desvergonzadas»¹⁶. Evidentemente, no se esperaba broma alguna de la boca de un sexo, el femenino, que estaba llamado al silencio y a la discreción absoluta. La risa y el humor de las mujeres se convierten en una prueba de incontinencia, como lo puede ser el desenfreno sexual. Traducida a numerosos idiomas, esta obra influirá en autores de las generaciones

¹³ Bolufer, *Arte y artificio*, 207-226; Rosa María Capel Martínez, «Mujer y espacio público a fines del siglo xviii», en 1802. *España entre dos siglos*, coord. por Antonio Morales Moya, vol. III (Madrid: SECC, 2003), 139-162.

¹⁴ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 25-30, 58.

¹⁵ Juan Luis Vives, *La formación de la mujer cristiana. De Institutione feminae Christianae* [1523], traducción, introducción y notas por Joaquín Beltrán Serra (València: Ajuntament de València, 1994), 136.

¹⁶ Estamos preparando un artículo sobre este particular.

venideras, siendo referenciada, sin ir más lejos, por Molière¹⁷. Por su parte, un renacentista tardío como fray Luis de León mencionará brevemente la risa en *La perfecta casada* (1583) para asociarla a la mala mujer, la «callejera, amiga de fiestas [...] de su casa olvidada»¹⁸. Para el médico Laurent Joubert, autor de un *Tratado de la risa* (1579) los niños y las mujeres eran tendentes a la risa porque compartían con ellos su composición blanda, a medio hacer¹⁹.

Esta asociación entre risa femenina y amoralidad, simpleza, desequilibrio o grosería se proyectará a lo largo de la modernidad, lo que incluye, cómo no, al Barroco, en el que tanto peso tuvo el discurso del autocontrol, y al periodo clásico francés²⁰. El sentido del humor es algo que no se espera del sexo femenino, que no forma parte de las cosas a valorar en él; «yo no quiero [a] las mujeres para consejeras ni bufonas, sino para acostarme con ellas», afirma el Buscón de Quevedo²¹.

Las mujeres risueñas son, para sus críticos, personajes dignos de sorna (las petimetras), cuando no temibles o despreciables (las brujas, las alcahuetas). En *Las preciosas ridículas*, Molière hace escarnio de dos damas provincianas que se burlan sin recato de sus pretendientes. El tipo de la preciosa no deja de ser una reacción a las mujeres que destacaron por su personalidad y su ingenio en los salones nobiliarios franceses de los siglos xvii y xviii²².

En el siglo xviii, las obras de contenido religioso siguen desconfiando abiertamente de la risa. En 1715, el franciscano Antonio Arbiol publicó *La familia regulada con doctrina de la Santa Escritura*, donde recomienda a los padres que no eduquen a sus hijas con «alegría del rostro», sino con «severidad benigna, para que no se críen liberadas, sino modestas y muy atentas». El autor aconseja que se enseñe antes a las niñas «a llorar que a reír, y que guarden modestia en sus ojos, para mirar con encogimiento y rubor, porque la muerte del alma entra por los ojos del cuerpo»²³. En 1775 se publicó la *Instrucción de*

¹⁷ Joaquín Beltrán Serra, «Introducción», en Vives, *La formación de la mujer*, 11.

¹⁸ Fray Luis de León, *La perfecta casada* [1583] (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003).

¹⁹ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 61.

²⁰ Bolufer, *Arte y artificio*, 131; Dominique Bertrand, *Dire la rire à l'Âge Classique* (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1995), 155-166.

²¹ Citado por Niebyski, *Humoring Resistance*, 18.

²² Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 195-197.

²³ Antonio Arbiol, *La familia regulada con doctrina en la Santa Escritura y Santos Padres de la Iglesia Católica* (Zaragoza: Herederos de Manuel Román, 1715), 487-488.

una señora cristiana para vivir en el mundo santamente, traducción del original francés de 1730, que pretendía servir de guía a las damas de la nobleza. Entre los consejos que se da a las aristócratas está «no gustar de cuentos, de equívocos, ni de sátiras»²⁴.

También en el xviii se traducen al castellano varios tratados de civilidad que tienen su origen en el xvii y la primera mitad del xviii europeos²⁵. Se trata de obras exclusivamente interesadas en el comportamiento masculino. Las tres a las que aquí aludimos inciden en el peligro de los excesos del humor, incluso para los hombres, y la importancia de leer correctamente la habitación antes de aventurarse a hacer una broma; algo que nos deja intuir la opinión que podía suscitar si la comicidad provenía de las mujeres, supeditadas a los varones de su mismo rango en la escala del decoro. Así, Francisco Schmidt afirma que «la costumbre de truhanear no es conveniente a un hombre de calidad», sino más propio de la «gente ordinaria», por lo que relaciona este asunto con «la urbanidad y el decoro»²⁶. En la adaptación que José González de Torres Navarro hizo de las famosas cartas de lord Chesterfield, se relaciona la risa con la simpleza y se indica que «un gracioso nunca ha causado respeto», pues es «primo hermano del bufón»²⁷. Esta obra también relaciona la moderación en la chanza con el decoro, pues el superior la puede tomar como un insulto y el inferior puede considerarlo un pie para olvidar el respeto debido. En la misma línea se expresa el tratado traducido por Ignacio Benito Avalle, que alude igualmente a la importancia de considerar el tiempo, el lugar y la calidad de las personas,

²⁴ *Instrucción de una señora christiana para vivir en el mundo santamente, traducida del Francés al Español por D^a Maria Antonia Fernanda de Tordesillas Cepeda, y Sada* (Madrid, D. Joachin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1775), 176. Citado también por Bolufer, *Arte y artificio*, 211.

²⁵ Tales como *Verdadera política de las personas de calidad y otras qualesquiera, o máximas de la sabiduría, que se deben observar para vivir con quietud y honor en esta vida, y alcanzar la gloria de la otra* de Francisco Schmidt (Madrid: Oficina de D. Manuel Martin, 1780), es traducción no declarada de *La véritable politique des personnes de qualité*, de Nicolas Remond des Cours, 1692; *Lecciones de mundo y de crianza*, por José González de Torres Navarro, 1797, una adaptación de las cartas de lord Chesterfield a su hijo; y *La urbanidad y cortesía universal que se practica entre personas de distinción. Traducida del idioma francés al castellano por Ignacio Benito Avalle* (Madrid: Imprenta de Miguel Escribano, 1744), traducción de *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, de Antoine de Courtin, 1671. Hemos conocido estas obras gracias al trabajo de Mónica Bolufer, *Arte y artificio*. La localización de las referencias al humor es nuestra.

²⁶ Francisco Schmidt, *Verdadera política*, 148-150.

²⁷ José González de Torres Navarro, *Lecciones de mundo y de crianza* (Madrid: Imprenta de Doña Catalina Piñuela, 1816), 74 y 94-95.

en definitiva, el «decoro»²⁸. A valle también limita, como Castiglione, las bromas que se pueden hacer a cada sexo. No se debía, por ejemplo, satirizar a un hombre por cobarde, ni a una mujer por ir vestida para «un mal designio»²⁹.

Las trabas al acceso de las mujeres al humor y a la risa seguirán imponiéndose en tratados de conducta y urbanidad ya plenamente dieciochescos. En *El amigo de las mujeres* (1762), Barthelemy Graillard de Graville considera que incluso la sonrisa compromete a las mujeres, pues delata su amoralidad al haber comprendido la broma³⁰. En sus sermones para mujeres jóvenes (1776), John Fordyce consideraba que aquellas que tenían la «desgracia» de ser ingeniosas, debían ocultarlo³¹. Por su parte, el escocés John Gregory publicó en 1774 su famosa obra aconsejando a sus hijas un comportamiento reservado en sociedad, marcado por la pasividad y el sonrojo³². En un claro despliegue de ideales burgueses (como veremos, la sociabilidad aristocrática era más permisiva con la risa femenina), el autor se pronunciaba abiertamente contra toda relación femenina con lo cómico:

El ingenio es tan halagador para la vanidad, que quienes lo poseen se intoxican y pierden todo dominio de sí mismos. El humor es una cualidad diferente. Hará que tu compañía sea muy solicitada, pero ten cuidado [...]. Es un gran enemigo de la delicadeza, y aún mayor de la dignidad del carácter. Puede que a veces te gane aplausos, pero nunca te procurará respeto³³.

Estos nuevos valores burgueses, contrarios a la risa femenina, asociados a la frivolidad de la corte, se aprecian en una obra tan influyente como *La nueva Eloísa* de Rousseau, cuya protagonista tiene una sonrisa casi beatífica. El mismo autor aconsejará a Sofía, la prometida de Emilio, que sea una mujer modesta³⁴. En sus *Memorias*, Talleyrand alabaría a su madre por no haber

²⁸ A valle, *La urbanidad y cortesía*, 236-238, 248.

²⁹ A valle, *La urbanidad y cortesía*, 241.

³⁰ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 121.

³¹ Niebyski, *Humoring Resistance*, 18.

³² Referencia de Gregory y Montagu extraída de Niebyski, *Humoring Resistance*, 18. La búsqueda de citas y el análisis del contenido es nuestro.

³³ John Gregory, *A father's legacy to his daughters* (London: 1808) [digitalizado por *The Project Gutenberg*].

³⁴ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 84.

intentado hacer reír ni haber dicho nada ingenioso en su vida³⁵. Reticente a las formas de sociabilidad mixta, la sociedad decimonónica encerrará a las mujeres en casa y reforzará las bases de una feminidad prudente.

También entre las autoras encontramos alusiones a la relación entre humor femenino y falta de virtud o compostura. El ingenio de las mujeres, lejos de conllevar una recompensa social, penaliza. Sirva como ejemplo esta cita de la británica Elizabeth Montagu tras leer las memorias de Laetitia Pilkington (poetisa de la época que había tenido un sonado divorcio):

El ingenio femenino es [...] como una espada sin vaina, hiere al que la lleva y provoca a los asaltantes. La generalidad de las mujeres que han destacado en el ingenio ha fracasado en la castidad; quizás porque inspira demasiada confianza a la posesora, y produce en los hombres inclinación hacia ella, pero sin inspirar respeto; así que son más atacadas y tienen menos defensa que otras mujeres³⁶.

En España, donde «no será hasta el siglo xix cuando se desarrolle [...] una literatura específica de urbanidad dirigida al público femenino»³⁷, sí que podemos encontrar las repetidas alusiones a la importancia de la modestia y el decoro femeninos. Incluso una defensora de su género, como Josefa Amar y Borbón, sigue esta línea en su *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*³⁸. Aunque, al mencionar la importancia de la urbanidad, o «ciencia del mundo», prevenga tanto contra el descaro como contra el «demasiado encogimiento», poca duda cabe de que Josefa Amar se posiciona a favor de la prudencia. La autora –que cita incluso unas palabras de *La perfecta casada* de fray Luis de León contra la mujer brava– expone que «La moderación es prenda muy recomendable, y casi compañera de la modestia»; esta se había de «guardar en todo: en los vestidos, en las diversiones, en los gastos; en una palabra, en cuanto forma la conducta de una señorita». En consecuencia, las mujeres debían ceñirse a una «afabilidad» y a un «agrado» decentes que estaban muy lejos de la actitud que el humor requiere.

³⁵ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 181.

³⁶ Carta de Elizabeth Montagu a Ann Donnellan, 1749, en *Elizabeth Montagu Correspondence Online*, ed. por la Universidad de Swansea.

³⁷ Bolufer, *Arte y artificio*, 208.

³⁸ Josefa Amar y Borbón, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1790), 243-250.

Este será el poso crítico que recogerá la comedia que vamos a analizar a continuación, el de una apuesta en clave burguesa (pero con una larga tradición patriarcal previa) por la prudencia femenina en los espacios de convivencia entre los sexos; y la utilización del humor y la risa como características propias de los personajes más frívolos.

2. *La orgullosa*: una preciosa ridícula a la española

*La orgullosa*³⁹ forma parte del *Teatro nuevo español*, esa colección de obras originales y traducidas asociada a la ambiciosa reforma teatral emprendida en 1799 por el gobierno de Carlos IV⁴⁰. Se aspiraba así a fortalecer, según los preceptos neoclásicos, el papel pedagógico del teatro, ofreciendo al pueblo obras edificantes y quitando de la circulación las obras barrocas y dieciochescas barroquizantes que, a ojos de autores como Jovellanos o Moratín, ejercían una mala influencia (por ser violentas, o fantásticas) sobre la imaginación de los súbditos del rey.

Nos encontramos, en este caso, con la adaptación y ampliación de una obra original francesa (*La belle orgueilleuse*, de Destouches, 1753). El autor de esta versión, Juan Francisco del Plano, abogado de los Reales Consejos y poeta, se tomó muchas libertades a la hora de acomodar esta obra de un acto a los tres con las que fue representada en Madrid, si bien la base del argumento es similar. El aspecto que aquí nos interesa, el del humor femenino, es precisamente uno de los que del Plano añadiría a la versión española, considerando, a buen seguro, que la risa era una marca útil para denotar el comportamiento inadecuado de «la orgullosa»⁴¹.

La trama de *La orgullosa* se centra en dos hermanas. De un lado, doña Rosa, mujer frívola y descarada; del otro, doña Prudencia, ejemplo de sensatez y

³⁹ Agradezco a Alicia Palomino Romero que llamase mi atención sobre el protagonismo de la risa en esta obra.

⁴⁰ René Andioc, «El *Teatro nuevo español*, ¿antiespañol?», en *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005), 647-674.

⁴¹ Francisco del Plano, *La orgullosa. Comedia en tres actos* (Madrid: Oficina de D. Benito García y Compañía, 1800). Más breve (en un solo acto), la original de Destouches presenta igualmente a dos hermanas, la prudente Sophie y la orgullosa Pulcherie. La segunda es descrita como caprichosa y arrogante; aunque menciona su gusto por divertirse y se expresa con ironía, no es un personaje tan marcado por la risa como los de Elena y Rosa en la versión española.

moderación⁴². Los propios nombres de los dos personajes nos los describen, si tenemos en cuenta que la rosa es una bella pero efímera flor y las evidentes connotaciones del nombre de Prudencia. Ambas niñas crecieron sin padre y fueron criadas por doña Elena, ejemplo de los efectos de una mala educación, que apoya a Rosa en todas sus excentricidades y que desprecia a Prudencia; por ello es llamada por su cuñado, don Simón, «loca» y «fatua». Elena quiere casar a Rosa con el marqués de Belfor, típico personaje afrancesado, endeudado y embaucador del teatro neoclásico español (cuyos comentarios y actos suelen ser ridículos), que resulta ser además el cortejo de Elena. Cegada por el supuesto título del marqués, Rosa, que tiene delirios de grandeza, acepta ese compromiso de buen grado. El otro pretendiente de la joven, don Ángel, es un estudioso –aunque cegado por su juventud e inexperiencia– que se ve deslumbrado por la belleza de Rosa sin fijarse en la virtuosa Prudencia. Por último, es fundamental el papel de don Simón, cuñado de doña Elena (por ser hermano del difunto padre de las niñas), castellano viejo que hace las veces de figura paterna (él mismo se considera «jefe de la familia»), hombre de provincias que llega a la ciudad a «corregir este desorden», a reducir a Elena a «la razón»⁴³.

La obra recoge varios de los grandes temas del teatro de la época, tales como el amor bien entendido, el matrimonio sensato y entre iguales, los perniciosos efectos del excesivo gusto por lo extranjero, y el trazado de modelos y contra-modelos de masculinidad y feminidad.

Rosa y Elena representan modelos femeninos en negativo y, como tales, bromean y ríen con descaro. Ambas tienen tendencia a hablar sin filtro y querer mandar, a imponerse. Su mundo es el de los pretendientes, el teatro, el paseo y el espejo. Su descaro y vanidad se puede constatar en intervenciones como:

[...] ¿Qué tendré
en este semblante, cielos,
que en asomándome al palco
en el teatro, o saliendo
a dar dos pares de vueltas
una tarde de paseo,

⁴² Así la describe don Simón: «Es amable / sin fachenda, y el talento / sabe unir a la dulzura / sin vanidad. ¡Cuán de acuerdo / en ella con la razón / van siempre los sentimientos! / Sin ser desabrida, sabe / ser modesta».

⁴³ Plano, *La orgullosa*, 12.

vuelvo más llena de triunfos
que el Gran Capitán?⁴⁴

Rosa se toma el flirteo como una conquista, por eso se vanagloria comparándose con el Gran Capitán o Carlos XII de Suecia, o utilizando terminología vinculada a esta idea: «vale un imperio ver a docenas los hombres muertos por mí, y yo riendo»⁴⁵. El personaje expresa sus pareceres y emociones sin control. Tiene, a decir de su tío, «un orgullo impertinente / y un espíritu altanero»⁴⁶. En cambio, Prudencia es ensalzada precisamente por lo contrario, por su contención. En varios pasajes se alude a su capacidad para ocultar sus sentimientos, que pone por debajo de sus responsabilidades. Cuando confiesa su amor por Ángel, el autor acota que lo hace «turbada y con timidez»⁴⁷.

Tanto Elena como Rosa se pronuncian con firmeza e independencia, pero esto es algo que el autor no pretende presentarnos como positivo en absoluto. Las respuestas a Simón en boca de Elena («Dinero he necesitado / a veces; nunca consejos» o «Sea breve el sermón») son para escándalo del público, no para admiración⁴⁸.

En el acto I, Elena tiene una larga discusión con Simón, figura masculina que, como ya se ha dicho, representa la autoridad moral en la obra; y ella tiene el atrevimiento de utilizar el humor en numerosas ocasiones. Cuando Simón ensalza las virtudes de la solitaria Prudencia, Elena responde que «todo el mundo la adora, por eso tengo la casa tan frecuentada»; y cuando destaca las de Ángel, ella replica «yo no he de hacer el proceso de beatificación»⁴⁹. El autor acota que Elena habla «con ironía» o «con burla», y que «se ríe». Al ver Simón que su cuñada se burla de él, le regaña manifestando que se está riendo: «Ríeteme cara a cara / y no me tuerzas el gesto / para reír entre dientes»; a lo que Elena da la que quizás sea la réplica más interesante de la obra: «Mi risa es mía, y yo puedo / reír como me acomode»; toda una declaración de

⁴⁴ Plano, *La orgullosa*, 7.

Respuesta de Inés, la criada: El cuento / no es hacer muchas conquistas / que no sirvan de provecho, / sino una buena y segura. Plano, *La orgullosa*, 8.

⁴⁵ Plano, *La orgullosa*, 9.

⁴⁶ Plano, *La orgullosa*, 13.

⁴⁷ Plano, *La orgullosa*, 84.

⁴⁸ Plano, *La orgullosa*, 21-22.

⁴⁹ Plano, *La orgullosa*, 23-27.

intenciones que se refuerza más adelante con un «¿Te ríes?» respondido con un «¿No he de reírme?»⁵⁰.

Elena y Rosa ríen, pero lo hacen de la manera equivocada. Su falta de formación, su ligereza, las hace amar lo incorrecto (las apariencias, los títulos) y burlarse de lo que es respetable. Por eso desprecian a Prudencia y no valoran al estudioso Ángel. Cuando Simón ensalza sus estudios y sus viajes, Elena contesta: «más que un marido; pintas / un director de museo»; mientras que Rosa comenta que, para bailar un bolero, «se debe contar con él / lo mismo que con un muerto / si oye la guitarra»⁵¹. La propia criada, Inés, aconseja a Ángel que se olvide de su ama para evitarse «el duro / e insufrible sufrimiento / de verla reír a costa / del dolor de vm.»⁵².

Don Simón es un hombre adusto, que recurre en ocasiones a la ironía, pero que nunca pierde la moderación. Al principio del acto III, escandalizado ante los usos que está observando en la ciudad, avisa a Elena de que ha decidido volver a su pueblo. Ante la sorpresa de esta, contesta: «cuñada, / yo nunca hablo sino serio»⁵³.

Al final de la obra, el sentido de la risa cambia. Los planes de Rosa y Elena dan al traste, y el marqués es desenmascarado. Ambas son burladas además por una sátira publicada en la prensa. Es el turno, en el último acto, de don Simón. Las acotaciones que expresan burla e ironía son ahora suyas, la razón (masculina) ríe así la última.

3. Las mujeres también ríen: voces a favor del humor en femenino

A pesar de todo lo dicho, de las críticas y las restricciones, el humor siempre se ha abierto paso, tanto como vía cotidiana de escape como de resistencia a la opresión; el propio James C. Scott⁵⁴ lo incluye entre las estrategias de respuesta

⁵⁰ Plano, *La orgullosa*. Otros personajes harán preguntas y comentarios semejantes a lo largo de la pieza, preguntando a su interlocutor si se está burlando. La obra merece un más amplio estudio desde el punto de vista del humor en general. La risa y la burla aparecen habitualmente, tanto en sus formas sustantivas como verbales.

⁵¹ Plano, *La orgullosa*, 27 y 35.

⁵² Plano, *La orgullosa*, 90-91.

⁵³ Plano, *La orgullosa*, 95.

⁵⁴ James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia* (Tafalla: Txalaparta, 2003).

al poder. Las mujeres no han sido una excepción, en absoluto. Sabine Melchior-Bonnet pone el ejemplo de la correspondencia de la princesa Palatina, que refleja un sentido del humor y un gusto por la risa indudables⁵⁵. Para el caso del XVIII inglés, Simon Dickie demuestra que los modales del siglo se han sobrevalorado, y que las mujeres también bromea y ríen, incluso con crueldad («encuentro a las mujeres riéndose de los mismos elementos cómicos que los hombres [...]. Quizás lo hagan con un aire de desaprobación; quizás dejen la habitación primero [...]. Pero ríen en todo caso y escriben a sus amigas sobre ello»)⁵⁶.

Como único colectivo subordinado que convive con el grupo dominante, las mujeres conocen estrechamente a los hombres. Si nadie es un héroe ante su ayuda de cámara, el sexo femenino conoce las debilidades y las miserias del masculino, pues lo ha tratado en casa. De ahí el miedo del patriarcado a la risa de las mujeres, porque es el temor del opresor a la burla del oprimido, que puede ser el principio del fin de su dominio⁵⁷.

Paralela a la línea crítica con la relación de las mujeres con lo cómico, correría otra más favorable, la de la risa de Beatrice en la *Divina comedia* de Dante o la sonrisa de Laura en los versos de Petrarca⁵⁸. La lista de autoras que emplearon o defendieron lo cómico en el Antiguo Régimen es destacable. Ya a principios del siglo xv, Christine de Pizan utilizó la ironía (la antífrasis), una suerte de falsa modestia que buscaba que el sinsentido de la supuesta superioridad intelectual masculina se mostrase por sí solo⁵⁹. Para el caso francés, Melchior-Bonnet menciona, por ejemplo, a Margarita de Navarra y a Marie de Gournay⁶⁰; para el hispánico, podemos destacar a sor Juan Inés de la Cruz, cuya famosa polémica con el obispo de Puebla es un verdadero despliegue de recursos humorísticos.

Se ha aludido ya al tipo cortesano de la preciosa, mujeres cultas que «dan forma a un modelo de urbanidad libre del dominio masculino y elaborar ideales propiamente femeninos». La práctica del *persiflage*, esa conversación de réplicas ingeniosas, en la que está en juego el prestigio propio y que puede

⁵⁵ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 135, 171-173.

⁵⁶ Simon Dickie, *Cruelty and Laughter. Forgotten Comic Literature and the Unsentimental Eighteenth Century* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2011), 6.

⁵⁷ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 17.

⁵⁸ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 48-52.

⁵⁹ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 238-242.

⁶⁰ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 188-192, 248-250.

costarle el ridículo a cualquier cortesano, será parte de la desenvoltura social de estas damas⁶¹. La corte francesa fue conocida por el protagonismo de estas mujeres nobles, como la condesa de la Suze o Madelayne de Scúderly, cuyo ingenio era temido por todos. En las más altas esferas, Madame de Montespan (favorita de Luis XIV) y su hermana Madame de Thianges fueron también conocidas por su hiriente humor, llamado el «esprit Mortemart», en honor a su apellido⁶².

En el siglo xviii, la reivindicación a favor del humor y de la sonrisa (e incluso de la risa, si era decorosa y producto de la razón y el ingenio) benefició también, al menos parcialmente, al sexo femenino. En el caso español, cabe mencionar al padre Feijoo. Dentro de la querella de las mujeres, el benedictino se posicionó abiertamente —discurso XVI, tomo I de su *Teatro crítico universal*— a favor de la igualdad intelectual de los sexos. Si a esto añadimos su parecer en torno a «lo risible» como «propiedad de lo racional»⁶³, podríamos colegir la capacidad y legitimidad de las mujeres para practicar el humor. Por ejemplo, es llamativo que en su ensayo sobre los «Chistes de N.» aparezcan hasta tres mujeres, no solo siendo víctimas del humor masculino⁶⁴, sino también riéndose de los hombres. No obstante, cabe matizar lo anteriormente dicho, pues las dos burladoras son caracterizadas como «varoniles», como si su conducta (aun siendo positiva) no fuese la propia de su sexo⁶⁵. En esta línea de diferenciación de hombres y mujeres, cuando se refiere al atractivo de la risa, Feijoo afirma que la de las mujeres es capaz de despertar pasiones, lo que resulta positivo desde el punto de vista del reconocimiento masculino de su encanto (por lo que no es un desdoro para las mujeres), pero que no deja de seguir vinculando el humor femenino al terreno de la tentación⁶⁶.

⁶¹ El *persiflage* es una derivación de la *raillerie*, que tenía un carácter más galante, más centrado en amenizar la conversación. Benedetta Craveri, *La cultura de la conversación* (Madrid: Siruela, 2003), 415-416. Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 195, 223-227.

⁶² Craveri, *La cultura*, 416.

⁶³ Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal*, II, 8 (Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1729-1743), 183; Inmaculada Urzainqui, «La Ilustración sonriente. Feijoo y la risa», *Bulletin Hispanique* 104, n.º 1 (2002): 443-489.

⁶⁴ El chiste sobre el tunante que estafó a las mujeres mayores de Zaragoza gira en torno al recurrente tema de la ridiculez de la coquetería femenina. Feijoo, *Teatro crítico*, VI, 10, 320-321.

⁶⁵ De una de las mujeres se dice que tenía un «desenfado más que varonil» y de otra, que era «de espíritu pronto y varonil». Feijoo, *Teatro crítico*, VI, 10, 315, 320.

⁶⁶ En su discurso sobre «El no sé qué», Feijoo pondera el atractivo de «una majestuosa y apacible risa» como representación de «un ánimo excelso, noble, perspicaz, complaciente,

No obstante, es destacable que, en la lista de chistes de Feijoo, las mujeres sean sujetos activos de lo humorístico. En uno que tiene como protagonista a una paisana francesa o a una labradora castellana que marcha por un camino con su carro y su jumento, la joven tiene que hacer frente a un caballero que quiere darle un beso:

«¿Conoceréis, según eso, a la hija de Nicolás Guillot?». «Si conozco, y muy bien», respondió la paisana. «Pues llévale», dijo el caballero, «este beso de mi parte»; y al mismo tiempo hizo movimiento a ejecutarlo en ella; pero ella, apartándose con denuedo, le replicó: «Monsieur, si tenéis tanta prisa en enviar vuestro beso, dádselo a mi burra, que va delante de mí y llegará al lugar primero que yo»; y dando luego con la vara a la burra, acompañando el golpe con un arre, pasó adelante, dejando el caballero hecho un estafermo⁶⁷.

Serán más los ilustrados que aprecien el ingenio femenino. Jovellanos destacó de su hermana Juana, además de su belleza, su buen e inteligente humor: «la favoreció el cielo con una muy agradable figura, y le dio además grande ingenio y capacidad pero, sobre todo, una gracia y chiste en el trato tan singular que atraía a sí el cariño de cuantos la trataban»⁶⁸.

La sensación general sigue siendo, en todo caso, que, si el humor debe estar siempre limitado en sociedad (no debe ser zafio, ni ofensivo, ni inoportuno), las mujeres han de tener especial cuidado con él. En los consejos del conde de Fernán Núñez a sus hijos podemos observar ambas. Primero la moderación en general:

Las chanzas y gracejo en el trato familiar son agradables si son oportunas, ligeras, y dichas con naturalidad. Si el que las cuenta se las ríe antes que los demás las oigan, las dilata, o llena de digresiones, a todos fastidian. Deben ser como un rayo que hiere sin esperarlo, y así cuanto más seria es la persona de quien sale una gracia, suele tener más mérito. Es preciso gran cuidado con no chancear nadie más allá de lo que le permite su genio. Lo demás

dulce, amoroso, activo». Esta característica, cuando es poseída por las mujeres, es capaz de encender «pasiones más violentas y pertinaces que el nevado candor y ajustada simetría de las facciones». Feijoo, *Teatro crítico*, VI, 12, 358-359.

⁶⁷ Feijoo, *Teatro crítico*, VI, 12, 322-323.

⁶⁸ Citado por Bolufer, *Arte y artificio*, 311.

produce aumento de enemigos, y muchas veces la pérdida de un buen amigo, que no tiene precio⁶⁹.

Y después, la de las mujeres en particular:

[En el marco de los consejos sobre el matrimonio y las mujeres] Es preciso hacerla discernir bien los límites de una diversión lícita, de la que no lo es; los del agrado, de la familiaridad; los de la chanza, de la desvergüenza y desenvoltura; el disimulo, de la mentira: la atención y galantería decente, del amor y obsequios poco decorosos; la afabilidad y buen modo, de la familiaridad desatenta; y haciendo un constante estudio de producir en tiempos oportunos estas doctrinas, logrará el fruto de su cultivo, quien sea capaz de darle⁷⁰.

En su *Apología de las mujeres* (1798), Inés Joyes tiene muy presentes los códigos ilustrados de lo risible. En la «Advertencia» de la obra pide a sus lectoras que eviten las «críticas mordaces o impertinentes», mientras que el texto propiamente dicho comienza con un lamento por el «papel ridículo» de las mujeres en el mundo; las alusiones al ridículo, a la satirización y al chiste se repiten en las líneas siguientes. Joyes se queja de que, sea cual sea su actitud, las mujeres son censuradas: «A la seria llama hipócrita melindrosa; a la alegre, coqueta; a la que racional, bachillera y a la que [...] solo trata de fruslerías, ignorante»; alegría y coquetería, esto es, simpatía y falta de virtud van unidas en los prejuicios sociales. En una mujer, lamenta la autora, el gracejo siempre será un arma de doble filo, aunque pueda ser momentáneamente celebrado:

Llega a un pueblo una forastera y oye que lo primero que se pregunta es si es bonita, si es petimetra; pero nunca si es entendida, si es juiciosa. Lo más celebrará alguno su agudeza, donaire y chiste, que examinado despacio será quizás bachillería, fruslería, altivez y descaro. Si por el contrario tiene algo de cortedad o timidez, luego la motejan de tonta⁷¹.

⁶⁹ Carlos José Francisco de Paula Gutiérrez de los Ríos, conde de Fernán Núñez, *Carta dirigida a sus hijos* (París: Imprenta de Don Pedro Didot, 1791), 54.

⁷⁰ Gutiérrez de los Ríos, *Carta dirigida a sus hijos*, 175-176.

⁷¹ Inés de Joyes, «Apología de las mujeres», en *El príncipe de Abisinia* (Madrid: Imprenta de Sancho, 1798), 184.

En la obra de la célebre novelista inglesa, Jane Austen, podemos encontrar un amplio catálogo de protagonistas femeninas, que además ríen. La autora puede servir de excelente ejemplo para observar una interesante gradación de la risa. Si nos fijamos en *Orgullo y prejuicio* (1813) vemos cómo Lydia, la hermana que acaba comprometiendo la honra de la familia Bennet, ríe de manera inapropiada. Por su parte, la hermana mayor, Jane, un personaje bondadoso, pero encorsetado en exceso y poco hábil a la hora de expresar sus emociones, es acusada de sonreír demasiado por Mr. Darcy. La protagonista, Elizabeth, llega a decir «Soy incluso más feliz que Jane. Ella solo sonríe. Yo río»⁷². La propia Lizzy se decanta, siguiendo los preceptos de la época (también para los hombres, como hemos leído en la cita de Fernán Núñez) por la risa, pero con el don de la oportunidad:

Estoy de acuerdo —respondió Elizabeth—, hay gente así [que no piensa en esta vida más que en reírse], pero creo que yo no estoy entre ellos. Espero que nunca llegue a ridiculizar lo que es bueno o sabio. Las insensateces, las tonterías, los caprichos y las inconsecuencias son las cosas que verdaderamente me divierten, lo confieso, y me río de ellas siempre que puedo⁷³.

En definitiva, las propias mujeres dieron el paso de desafiar a las trabas socioculturales impuestas a su comicidad, especialmente acusadas en la esfera pública. Podemos encontrar varios ejemplos europeos de finales del XVIII y principios del XIX. Colin Jones se refiere al caso de la pintora francesa Marie Louise Élisabeth Vigée Lebrun, que se atrevió a exponer en 1787 un autorretrato con su hija en el que se osaba, para escándalo de sus contemporáneos, a sonreír enseñando los dientes⁷⁴. Y entre estas mujeres que exploraron el terreno de lo humorístico se encontró la dramaturga española María Rosa de Gálvez, autora de dos comedias especialmente ilustrativas al respecto.

4. María Rosa de Gálvez y la risa de las mujeres

Tal y como ha destacado Elizabeth Lewis, una de las características de la obra de María Rosa de Gálvez es la utilización de «lo cómico como vehículo para

⁷² Jane Austen, *Orgullo y prejuicio* [1813] (Madrid: Cátedra, 2000), LX, 466.

⁷³ Austen, *Orgullo y prejuicio*, XI, 135.

⁷⁴ Jones, *The Smile Revolution*, 1-3.

afirmar la autonomía y la agencia femeninas, sin cuestionar demasiado el *statu quo* tradicional»⁷⁵. Efectivamente, los personajes femeninos creados por la autora combinan una llamativa capacidad de iniciativa con un claro sentido de la responsabilidad y de la obediencia a la figura de autoridad materna o paterna. Gálvez toca los temas recurrentes propios de las obras neoclásicas, como el matrimonio (ante todo), la familia, el esnobismo francófilo, la ranciedad, el teatro bien y mal entendido, las ciencias, etc., pero en un mundo en el que las mujeres son protagonistas, tienen la palabra y cuentan con cierta autoridad moral entre sus allegados. Es cierto que no tienen el poder, que se deben a la mencionada obediencia, pero se valen de su inteligencia y su prestigio –de su agencia, en definitiva– para resolver las situaciones e influir sobre su propio destino.

Como autora, Gálvez recurre habitualmente al humor, lo que –como ya se ha dicho– no deja de ser osado en una escritora. Busca habitualmente la risa de su audiencia a través de personajes estereotipados, que representan los tipos y conductas que pretende censurar, realizando una pedagogía a través de la ridiculización. Además, el tema del ridículo está muy presente en sus obras. Los personajes mencionan que se han burlado de ellos o temen que eso ocurra. En *Un loco hace ciento*, el petimetre don Pancracio cuenta que «en casa de doña Rita» se rieron de él por sus ropas⁷⁶. En la misma pieza, sabemos que el primo de otro esnob, el marqués de Selva-Amena, temía que este viajase a París para «hacerse risible fuera de su país, como lo ha logrado ya dentro de él»⁷⁷, y el propio marqués menciona las «carcajadas de envidia» recibidas de parte de la compañía de una dama⁷⁸. En *Los figurones literarios*, Panuncio hace pasar una comedia suya como obra de su hijo don Alberto, ya que teme «mil sátiras, mil insultos»⁷⁹; al saberlo, su hijo exclama: «¿Qué puedo hacer? De la burla / general seré objeto»⁸⁰, para lamentarse más tarde de ser «de la befa / general el triste objeto»⁸¹. En estos casos, entendemos que la risa viene de la sociedad o

⁷⁵ Elisabeth Lewis, «La vieja y la niña: humor femenino en las comedias de María Rosa Gálvez», en *El humor y su sentido*, 54.

⁷⁶ María Rosa Gálvez, *Un loco hace ciento* (Madrid: Oficina de D. Benito García y Compañía, 1801), 360.

⁷⁷ Gálvez, *Un loco hace ciento*, 407.

⁷⁸ María Rosa Gálvez, «Los figurones literarios», en *Obras poéticas*, I (Madrid: Imprenta Real, 1804), 273.

⁷⁹ Gálvez, «Los figurones», 244.

⁸⁰ Gálvez, «Los figurones», 289.

⁸¹ Gálvez, «Los figurones», 337.

de un público que detecta lo ridículo y lo penaliza con la burla; una audiencia a veces femenina, como las señoras de las que se queja Alberto («unas con otras se ríen, / sin cesar de hacerse señas»⁸²) o la marquesa del Traspón, de la que se dice que salió «el primer *persiflage*» contra la malhadada obra⁸³.

En *Un loco hace ciento*, doña Inés ha sido comprometida por su padre, don Pancracio, con el marqués de Selva-Amena, pero su amor (correspondido) es el joven don Hipólito. Será ella la que organice todo el plan que desenmarañe la trama, a través de una carta y de varias conversaciones estratégicas. Este plan consiste en una farsa ideada por ella y que supondrá la ridiculización del marqués y de sus criados. Ciertamente es que el papel principal de dicha pantomima será para Hipólito, y que el fin último es sacar a Pancracio (cuyo visto bueno es fundamental) de su error, pero la que mueve los hilos es, insistimos, Inés, que demuestra su agencia como «directora de su propio final feliz»⁸⁴, y lo hace a través de una mascarada cargada de humor.

Aún más sugestivo es el papel de doña Isabel, la protagonista de *Los figurones literarios*, una comedia que tiene como principal objetivo ridiculizar la pedantería. Sobrina de un falso erudito, don Panuncio, y comprometida con el viejo y pedante don Esdrújulo, tendrá que emplear todo su ingenio para convencer a su madre del sinsentido de ese enlace y de la conveniencia de su matrimonio con el joven don Alberto. Cuando este se encuentra en aprietos, piensa en pedirle consejo a ella: «¿Qué puedo hacer? [...] ¿Qué dirá Isabel? Con ella / lo consultaré»⁸⁵; más adelante, le confiesa: «¿Con qué placer te obedezco!»⁸⁶ y, en la penúltima escena, pide permiso a Isabel para hablar y confesar su amor por ella públicamente⁸⁷. Interesante es el pasaje en el que la protagonista rechaza un piropo que le desagrade. Cuando Esdrújulo la compara con Helena de Troya, ella rehúye el estereotipo de mujer (pasiva, fatal) que puede desencadenar una guerra⁸⁸.

Isabel es directa y sarcástica, como Rosa y Elena en *La orgullosa*, pero para Gálvez esas son características protagónicas, no antagónicas. Es descrita varias veces como una persona que dice lo que piensa («es franca, / y dice aquello

⁸² Gálvez, «Los figurones», 338.

⁸³ Gálvez, «Los figurones», 348.

⁸⁴ Lewis, «La vieja y la niña», 56-58.

⁸⁵ Gálvez, «Los figurones», 289.

⁸⁶ Gálvez, «Los figurones», 293.

⁸⁷ Gálvez, «Los figurones», 362.

⁸⁸ Gálvez, «Los figurones», 279.

que siente sin rodeos»⁸⁹); algo que demuestra burlándose de todos los figurones que la acompañan, normalmente a través de la ironía («con ironía», acota Gálvez en dos intervenciones del personaje⁹⁰), que permite fingir seriedad y complacencia con el burlado mientras se busca la complicidad del resto de los presentes (el público, en este caso). Como afirma Sabine Melchior-Bonnet, «la ironía forma parte de las posturas adoptadas por las mujeres novelistas. Es la risa del ingenio, un ingenio que no se burla directamente, sino que sabe guardar las distancias. Se ha dicho que la ironía es la fuerza de los débiles»⁹¹.

Así, «Isabel muchas veces es la que conduce al público hacia la risa al señalar las ridiculeces de su entorno»⁹², cumpliendo con el papel reformador que la Ilustración confiere a la risa. Sabemos por la obra que Isabel es lectora, pero no se deja engañar por los males que sufren los otros figurones: la pasión por las ciencias inútiles, el esnobismo, el reformismo mal entendido, el acopio coleccionista o la obsesión por las gacetas extranjeras; «con otras cosas, / madre mía, me divierto», afirma con determinación⁹³.

Cuando Isabel recibe la noticia de que ha sido comprometida con Epitafio, su reacción no es dramática, sino cómica. La acotación de Gálvez y las respuestas de Panuncio nos hacen ver que la protagonista, no solo se burla, sino que también se ríe:

DOÑA ISABEL

¿De veras? (Sonriéndose).

DON PANUNCIO

¡Qué extraña idea!

DON PANUNCIO

¿De qué te ríes?

DOÑA ISABEL

De una friolera; de nada.

Vamos, si ya me figuro

me he convertido en una estatua

⁸⁹ Gálvez, «Los figurones», 246.

⁹⁰ Gálvez, «Los figurones», 280 y 359.

⁹¹ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 234.

⁹² Lewis, «La vieja y la niña», 60.

⁹³ Gálvez, «Los figurones», 320.

para adornar el museo
de don Epitafio.

DON PANUNCIO

Calla, burlona⁹⁴.

Al identificarse con una estatua, como bien observa Lewis, Isabel se refiere a la «cosificación experimentada por las mujeres comprometidas contra su voluntad, comparándose a los objetos frívolos de la colección del anticuario»⁹⁵.

Panuncio, llama, como vemos, «burlona» a su sobrina. Y es que los personajes masculinos no reciben con gusto el carácter de Isabel cuando los chanceados son ellos. El propio Alberto, que confunde la prudencia de su amada con su conformidad al matrimonio impuesto, le espeta, en pocas líneas: «ingrata, / te burlas de mi tormento / [...] miras con ojos risueños / a tu nuevo amante / [...] ¿Te estás riendo de mi dolor?»⁹⁶. Incomprensión masculina ante las mujeres, que se evidencia más de una vez en la obra. La autora demuestra una habitual solidaridad y empatía con sus personajes, que no pocas veces parecen hablar por ella. Así, la soltería y la sorna de Gálvez se expresan por boca de Evarista e Isabel, que hacen los siguientes comentarios sobre el matrimonio:

DOÑA EVARISTA

[...] ¿Qué fuera
de nosotras las viudas,
si nos privaran de aquella
satisfacción de llorar
al que yace? [...]

DOÑA ISABEL

Y también dice un adagio,
que no tenemos en nuestra
vida un día más feliz
que aquel, en que come tierra
un marido⁹⁷.

⁹⁴ Gálvez, «Los figurones», 261.

⁹⁵ Lewis, «La vieja y la niña», 60.

⁹⁶ Gálvez, «Los figurones», 291-292. Isabel insinúa, en otro pasaje, que le gusta hacerle rabiar; 304.

⁹⁷ Gálvez, «Los figurones», 327.

Igual que Inés en *Un loco hace ciento*, Isabel interviene en *Los figurones literarios* para arreglar los problemas que se le presentan. Habla con el resto de los personajes y dispone el espacio («Colocando sillas, de modo que ella quede junto a Alberto», acota Gálvez en otra ocasión⁹⁸). Llegado el momento, dirá abiertamente que no le gusta Epitafio, si bien aclarando que se debe a la obediencia a su madre⁹⁹:

Isabel dirige las acciones de los demás [...] [la] vemos como directora del escenario, arreglando sillas y poniendo a los demás personajes física y metafóricamente en su lugar [...] a través de sus acciones y las palabras, una mujer logra llevar al orden al escenario caótico del teatro español de las últimas décadas de la Ilustración¹⁰⁰.

La ironía de Isabel se mantiene hasta el final de la obra. Cuando Esdrújulo, rechazado, amenaza con no volver, Isabel exclama:

Tremenda
desdicha para esta casa
es la falta de un poeta¹⁰¹.

En definitiva, Isabel es un personaje audaz e ingenioso, a la par que responsable con las obediencias debidas. Es una protagonista que bromea y ríe, algo que el teatro neoclásico suele asociar a la frivolidad del esnob o a la simpleza popular. Es lo que podríamos llamar «una mujer de bien», cuya autoridad termina siendo reconocida por su tío (en extremos inverosímiles para la época¹⁰²) y su enamorado, tras haber dudado de ella. Su actitud ante la vida queda muy bien resumida en esta intervención para consolar a Alberto:

[...] nada remedian
mal humor y mala cara;

⁹⁸ Gálvez, «Los figurones», 309

⁹⁹ Gálvez, «Los figurones», 321

¹⁰⁰ Lewis, «La vieja y la niña», 61.

¹⁰¹ Gálvez, «Los figurones», 360.

¹⁰² «DON PANUNCIO: Sobrina mía, yo confío en tu prudencia [...] Desde ahora, Lucas [el criado], no has de abrir la puerta a nadie si mi sobrina no te concede licencia. LUCAS: Jamás una orden tan sabia ha dictado vuestra lengua», Gálvez, «Los figurones», 366.

pero todo lo consiguen
ingenio, amor y constancia¹⁰³.

De Isabel serán las últimas palabras de la obra, en las que pide perdón por sus «vivezas» (igual que Gálvez se disculpaba por sus atrevimientos como autora), para luego aconsejar a todos los presentes con la moraleja¹⁰⁴.

Si, tradicionalmente, las mujeres han optado por otras formas de expresión menos arriesgadas que el humor, para no comprometer así una seriedad y legitimidad ya cuestionadas a priori, Gálvez se atrevió a participar en la República de las Letras utilizándolo. No es de extrañar que sus protagonistas –Isabel especialmente– se convirtieran en trasuntos suyos y tuvieran el arrojo de reírse.

5. Conclusiones

En su estudio sobre el humor femenino, Melchior-Bonnet habla en varias ocasiones de la conquista de la risa por parte de las mujeres, una prebenda tradicionalmente masculina que «les ofrece un terreno de libertad donde proclaman su buena salud posando una mirada afilada sobre la sociedad y sobre ellas mismas»¹⁰⁵.

En las páginas anteriores hemos podido adentrarnos en el debate sobre el acceso de las mujeres a lo cómico en el Antiguo Régimen en general y en la España del siglo XVIII en particular. Hemos localizado voces a favor de que ejercieran un papel humorístico activo (la burla) y pasivo (la risa, si bien sabemos que no es pasiva del todo), y otras más bien contrarias al considerar que lo femenino es esencialmente doméstico y discreto, lo que es contrario al carácter social, protagonista y expansivo del humor. Al fin y al cabo, este permite liderar y controlar el discurso, es causa y efecto de un capital relacional, y tiene la capacidad de diluir la jerarquía creando vínculos horizontales. Fomenta, pues, un modelo femenino distinto al regulado por el arquetipo de la prudencia y el sonrojo.

Las obras de teatro analizadas nos han presentado a tres mujeres risueñas. Dos, Elena y Rosa en *La orgullosa*, representan un contramodelo femenino definido por la falta de moderación y de recato, por un descaro que debe ser corregido y

¹⁰³ Gálvez, «Los figurones», 280.

¹⁰⁴ Gálvez, «Los figurones», 367.

¹⁰⁵ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 14.

es síntoma de una educación descuidada. En cambio, en *Los figurones literarios*, María Rosa Gálvez nos ofrece a Isabel como un personaje positivo, una mujer fuerte que se burla, que es la voz de la cordura y la razón en medio del error.

En todo caso, la impresión general es que, incluso las plumas más cercanas al género femenino dentro de la Querella de las mujeres, las autoras más comprometidas con su sexo, apostaron por una cierta moderación, tanto en el tono de su obra como en los consejos a sus congéneres. El humor y la risa, discutidas incluso a los hombres, resultaban de difícil acceso a escritoras aún obligadas a iniciar sus textos con una *captatio benevolentiae*. Hasta la valiente Isabel de la obra de Gálvez recuerda varias veces que se debe ante todo a la obediencia, quizás para ganarse la simpatía de un público que podía penalizarla por sus osadas ironías.

El siglo xviii valora el ingenio, y también la sonrisa, incluso una risa moderada. Confluyen en él la cultura del salón y la tertulia, de corte aristocrático, y el gusto ilustrado por la sátira. Y esto beneficia, en cierta manera, a las mujeres. No obstante, las últimas décadas de este siglo alumbran también una cultura burguesa, de clases medias, que se mostraría muy hostil a la participación femenina en el espacio público, asociando con la frivolidad aristocrática elementos como el cortejo o los espacios mixtos de convivencia, dando un giro doméstico a la vida de las mujeres.

En consecuencia, en el periodo contemporáneo, la emancipación humorística de las mujeres fue —como tantas otras— mucho más tardía que la de los hombres. Aún en 1975, Robin Lakoff recordaba, en su influyente estudio sobre el lenguaje femenino, que «Es un axioma de la clase media estadounidense que [...] las mujeres no saben contar chistes y suelen estropear el final, confundiendo el orden de la historia, etcétera. Además, no «pillan» los chistes. En resumen, las mujeres no tienen sentido del humor»¹⁰⁶. Tampoco podemos decir que el humor sexista haya desaparecido, ni mucho menos.

Sin embargo, este panorama está cambiando significativamente en el mundo occidental. El siglo xxi ha presenciado la eclosión de mujeres humoristas que rompen los tabúes de la feminidad tradicional y ejercen de referentes para otras mujeres en parte gracias a los canales que ofrecen nuevas plataformas y las redes sociales¹⁰⁷, un fenómeno que, para Sabine Melchior-Bonnet, es «una

¹⁰⁶ Robin Lakoff, *Language and Woman's place* (New York: Oxford University Press, 2004), 80-81.

¹⁰⁷ Natalia Meléndez Malavé, «Sexo, verdades y vídeos virales: la transformación del humor femenino en la era digital», en *El humor y su sentido*, 285-300.

pequeña revolución cultural»¹⁰⁸. Este nuevo escenario no deja de ser la prueba de que, como bien afirmó Rosa M.^a Capel¹⁰⁹, el feminismo no tiene por qué ser una utopía.

Referencias bibliográficas

- Amar y Borbón, Josefa. *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*. Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1790.
- Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1988.
- Andioc, René. «El Teatro nuevo español, ¿antiespañol?». En *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, 647-674. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- Arbiol, Antonio. *La familia regulada con doctrina en la Santa Escritura y Santos Padres de la Iglesia Católica*. Zaragoza: Herederos de Manuel Román, 1715.
- Austen, Jane. *Orgullo y prejuicio* [1813]. Madrid: Cátedra, 2000.
- Avalle, Ignacio Benito. *La urbanidad y cortesía universal que se practica entre personas de distinción*. Madrid: Imprenta de Miguel Escribano, 1744.
- Beltrán Serra, Joaquín. «Introducción». En Vives, Juan Luis. *La formación de la mujer cristiana* [1523], traducción, introducción y notas por Joaquín Beltrán Serra (València: Ajuntament de València, 1994); consultada en la ed. de la Biblioteca Digital Valenciana.
- Bertrand, Dominique. *Dire la rire à l'Âge Classique*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1995.
- Bolufer, Mónica. *Arte y artificio de la vida en común. Los modelos de comportamiento y sus tensiones en el Siglo de las Luces*. Madrid: Marcial Pons, 2019.
- Bremmer, Jan y Roodenburg, Herman, eds. *A Cultural History of Humour*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- Calvo Maturana, Antonio. «La (no tan) lejana risa de nuestros antepasados: en torno al humor como objeto de investigación histórica». En *Fuentes e historiografía para la investigación de la Edad Moderna y la Edad Contemporánea*, editado por Juan Jesús Bravo Caro, 151-170. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2021.
- Calvo Maturana, Antonio, ed. *El humor y su sentido (España, siglos XVIII-XXI)*. Madrid: Cátedra, 2022.

¹⁰⁸ Melchior-Bonnet, *La risa de las mujeres*, 355.

¹⁰⁹ Rosa María Capel, «¿Es el feminismo una utopía?», *Crítica*, n.º 991-992 (2014): 69-73.

- Capel Martínez, Rosa María. «Mujer y espacio público a fines del siglo XVIII». En *1802. España entre dos siglos*, coordinado por Antonio Morales Moya, III, 139-162. Madrid: SECC, 2003.
- Capel Martínez, Rosa María. «¿Es el feminismo una utopía?». *Crítica*, n.º 991-992 (2014): 69-73.
- Craveri, Benedetta. *La cultura de la conversación*. Madrid: Siruela, 2003.
- Castiglione, Baldassare. *El cortesano* [1528], edición de Mario Pozzi. Madrid: Cátedra, 2011.
- Destouches, Philippe Néricault. *La belle orgueilleuse, ou l'enfant gate*. Vienne: Chez Jean Pierre van Ghelen, 1753.
- Dickie, Simon. *Cruelty and Laughter. Forgotten Comic Literature and the Unsentimental Eighteenth Century*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2011.
- Feijoo, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1729-1743.
- Gálvez, María Rosa. *Un loco hace ciento*. Madrid: Oficina de D. Benito García y Compañía, 1801.
- Gálvez, María Rosa. «Los figurones literarios». En *Obras poéticas*, 237-367. I. Madrid: Imprenta Real, 1804.
- González de Torres Navarro, José. *Lecciones de mundo y de crianza*. Madrid: Imprenta de Doña Catalina Piñuela, 1816.
- Gregory, John. *A father's legacy to his daughters*. London: 1808. [digitalizado por *The Project Gutenberg*].
- Gutiérrez de los Ríos y Sarmiento de Sotomayor, Carlos José Francisco de Paula, conde de Fernán Núñez. *Carta dirigida a sus hijos*. París: Imprenta de Don Pedro Didot, 1791.
- Jones, Colin. *The Smile Revolution in Eighteenth Century Paris*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Joyes, Inés. «Apología de las mujeres». En *El príncipe de Abisinia*, 175-204. Madrid: Imprenta de Sancha, 1798.
- Lakoff, Robin. *Language and Woman's place*. New York: Oxford University Press, 2004.
- Le Goff, Jacques. «Laughter in the Middle Ages». En *A Cultural History of Humour*, editado por Jan Bremmer y Herman Roodenburg, 40-53. Cambridge: Polity Press, 1997.
- León, Fray Luis de. *La perfecta casada* [1583]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- Lewis, Elizabeth. «La vieja y la niña: humor femenino en las comedias de María Rosa Gálvez». En *El humor y su sentido (España, siglos XVIII-XXI)*, editado por Antonio Calvo Maturana, 53-65. Madrid: Cátedra, 2022.

- Melchior-Bonnet, Sabine. *La risa de las mujeres. Una historia de poder*. Madrid: Alianza editorial, 2023.
- Meléndez Malavé, Natalia. «Sexo, verdades y vídeos virales: la transformación del humor femenino en la era digital». En *El humor y su sentido (España, siglos XVIII-XXI)*, editado por Antonio Calvo Maturana, 285-300. Madrid: Cátedra, 2022.
- Montagu, Elizabeth. *Elizabeth Montagu Correspondence Online*, editado por la Universidad de Swansea.
- Mura, Giovanna Angela y Leonor Ruiz-Gurillo, coords. *Género y humor en discursos de hombres y mujeres*. Monográfico, *Feminismo/s*, n.º 24 (2014).
- Niebylski, Dianna C. *Humoring Resistance. Laughter and the Excessive Body in Latin American Women's Fiction*. Albany: State University of New York Press, 2004.
- Plano, Francisco del. *La orgullosa. Comedia en tres actos*. Madrid: Oficina de D. Benito García y Compañía, 1800.
- Sánchez Blanco, Francisco. «La risa y el movimiento ilustrado». En *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, 173-198. Madrid: Alianza, 1991.
- Schmidt, Francisco. *Verdadera política de las personas de calidad y otras qualesquiera, o máximas de la sabiduría, que se deben observar para vivir con quietud y honor en esta vida, y alcanzar la gloria de la otra*. Madrid: Oficina de Don Manuel Martín, 1780.
- Scott, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Tafalla: Txalaparta, 2003.
- Urzainqui, Inmaculada. «La Ilustración sonriente. Feijoo y la risa». *Bulletin Hispanique*, 104, n.º 1 (2002): 443-489.
- Vives, Juan Luis. *La formación de la mujer cristiana [1523]*, traducción, introducción y notas por Joaquín Beltrán Serra. València: Ajuntament de València, 1994. [consultada en la edición de la Biblioteca Digital Valenciana].