

Grado en Estudios Hispánicos
CIESE-Comillas-UC
Año académico 2024-2025

Un acercamiento a *El alma enferma*: la ambigüedad del deseo femenino en la novela doméstica

Trabajo realizado por: Paola Rodríguez Rosino

Dirigido por: Alejandro Arozamena Coterillo

A mis amigas, por acompañarme en este camino.

A mi familia, por sostenerme incluso los días que yo misma dudaba.

Y, en especial, a Niko, por estar ahí —siempre— sin necesidad de pedirlo.

Gracias.

Dolores era tan hermosa, tan alegre, tan sana, que su nombre parecía una feliz ironía inventada por el orgullo maternal (15)

Dolores era apasionada, vehemente, un tanto arrebatada y otro poco vengativa, amaba hasta el delirio, y era capaz de aborrecer hasta la crueldad (95)

María del Pilar Sinués, *El alma enferma*, Tomo I

Resumen

El presente proyecto se centra en la representación del deseo femenino en la literatura doméstica española del siglo XIX. Para ello, se tomará como objeto de estudio *El alma enferma* de María del Pilar Sinués, una de las autoras más representativas de este periodo. A través del análisis de su protagonista, Dolores, una mujer caída, se catalogarán las distintas configuraciones ideológicas del deseo a las que podía optar la mujer burguesa en la novela decimonónica: el deseo erótico, el anhelo de construir un hogar doméstico, la ambición de convertirse en madre, etc. Según la motivación de la protagonista, se determinará la economía libidinal experimentada por cada objeto, la fluctuación del deseo como resultado de la experiencia del sujeto y los espacios, tanto físicos como psicológicos, en los que opera el deseo.

Palabras clave: deseo, domesticidad, sujeto, maternidad, moral

Abstract

This project focuses on the representation of female desire in 19th-century Spanish domestic literature. To this end, the study will focus on *El alma enferma* by María del Pilar Sinués, one of the most representative authors of this period. Through the analysis of its protagonist, Dolores, a fallen woman, the different types of desire that bourgeois women could choose from in the 19th-century novel will be cataloged: erotic desire, the yearning to build a domestic home, the ambition to become a mother, etc. The protagonist's motivation will determine the type of libido experienced for each object, the fluctuations of desire as a result of the subject's experience, and the spaces, both physical and psychological, in which desire operates.

Key words: desire, domesticity, subject, motherhood, morality

Índice

1. Introducción.....	7
2. Marco teórico general.....	8
2.1. La novela doméstica española	8
2.2. María del Pilar Sinués de Marco.....	12
2.2.1. Contexto ideológico de la autora	12
2.2.2. El ideal femenino en su obra	16
3. Marco teórico específico	19
3.1. El deseo femenino en el pensamiento decimonónico	19
3.1.1. Construcción del deseo en la literatura del siglo XIX	19
3.1.2. La represión del deseo femenino: el ángel del hogar frente a la mujer caída	23
3.1.3. El deseo femenino como enfermedad moral	26
3.2. La construcción del espacio doméstico	29
3.2.1. La mujer en el hogar: sacrificio y abnegación	29
3.2.2. La maternidad como destino natural	31
4. Análisis del deseo femenino en <i>El alma enferma</i>	33
4.1. La subjetividad de Dolores	33
4.2. El deseo erótico.....	36
4.2.1. La primera sensación de deseo.....	36
4.2.2. El deseo correspondido	38
4.3. La mercantilización del deseo.....	40
4.3.1. Matrimonio y deseo: estrategias de supervivencia	40
4.3.2. El cuerpo femenino como objeto de intercambio.....	41
4.4. La maternidad como destino impuesto	43
4.4.1. Maternidad deseada ante maternidad forzada	43
4.4.2. La renuncia del deseo ante el rol materno	45
5. Conclusión.....	47
6. Bibliografía.....	49

1. Introducción

Este trabajo de investigación se acerca a la figura de la mujer caída en la ficción doméstica española del siglo XIX. El texto seleccionado para nuestro estudio es *El alma enferma* de María del Pilar Sinués, publicado en dos volúmenes en 1864. El trabajo consta de dos partes: la primera teórica y, la segunda, aplicada a la obra en cuestión. Primero, se establecerá una mirada general sobre el contexto histórico en el que se desarrolla la novela doméstica española, prestando especial atención a la aportación de Sinués al género literario. A continuación, se explorará la concepción decimonónica del deseo femenino frente a la construcción de la domesticidad: explorando las aristas de la maternidad, así como la relación con el esposo y la reclusión en el hogar.

En el análisis, se irán desligando los pliegues configuradores de la protagonista; pues, a pesar de la aparente libertad del personaje escapando de los patrones morales de la época, ¿desarrolla realmente una agenda propia, un agenciamiento, sobre su deseo? ¿O solo anhela convertirse en objeto de deseo para otros? ¿Es castigada por la autora con una muerte prematura por estos motivos? ¿O redimida como una buena cristiana al morir casada con el hombre que le arrebató su virtud? En este sentido, también se estudiará la dualidad de la autora frente a los conflictos morales propuestos en el texto. Y es que, en ocasiones, la narradora parece castigar a Dolores por sus pecados, como vestigio de la moralidad cristiana y la cultura patriarcal. Mientras que la mirada de la autora, en otros momentos, parece misericordiosa y trata a Dolores como una víctima de las circunstancias.

Estas cuestiones se analizarán desde la perspectiva de la teoría feminista a través de la propuesta metodológica de L. Charnon-Deutsch en *Narratives of desire* (1994) y su acercamiento a la complejidad de este tema. Así, se expondrán los distintos objetos de deseo en Dolores, sus sentimientos respecto a la domesticidad y se prestará especial atención al deseo mercantilizado.

2. Marco teórico general

2.1. La novela doméstica española

Muy en primer lugar cabría señalar que, aunque el surgimiento de la novela se remonta a la Antigüedad donde ya se encuentran las primeras ficciones en prosa, la consolidación del género, tal y como se produce (y se consume) en la actualidad, no tendrá lugar hasta el siglo XVII con la publicación de *Don Quijote de la Mancha*, a todas luces justipreciada como la primera novela moderna. La popularización del género comienza en el siglo XVIII; de este modo, la novela, paulatinamente, se convierte en el género literario dominante con producciones como las de Jane Austen, Tolstoi o Daniel Defoe. El objetivo principal de la novela, como su nombre indica, es explorar una nueva concepción del mundo. Por este motivo, la autoría femenina de novelas comienza a ser cada vez más extendida, tal y como expresa Virginia Woolf:

“todos los géneros literarios más antiguos ya estaban plasmados, coagulados cuando la mujer empezó a escribir. Sólo la novela era todavía lo bastante joven para ser blanda en sus manos, otro motivo quizá por el que la mujer escribió novelas” (Woolf: 1929: 95)

La novela se alza como un género híbrido, es decir, recoge otros géneros literarios como el romance, la épica o la tragedia. Además, a diferencia de sus antecesores, destaca por la focalización en los personajes, permitiendo así la identificación con el lector. Esta peculiaridad convierte a la novela en el vehículo de cambio social ideal para el establecimiento del sistema capitalista en Europa. Para ello, en la novela del siglo XIX comienzan a configurarse los imaginarios nacionales (Bobadilla Pérez, 2010: 24) estrechamente vinculados con la creación de un imaginario femenino, pues las madres eran las encargadas de construir la base moral de la ciudadanía en este nuevo orden nacional. Tanto la novela como la prensa escrita tuvieron un papel crucial al fomentar el sentimiento de comunidad en esta nueva sociedad; en palabras de Jo Labanyi: “Nationalism constructs identities by giving us images to identify with” (Labanyi, 2000: 5).

De igual manera, la novela tiene como misión difundir un modelo de comportamiento que responda a la moral burguesa que se trataba de imponer. En concreto, la ficción doméstica es la encargada de construir, a través de sus personajes, un ideario femenino a seguir por las lectoras. Es decir, este tipo de novela proyecta unos valores futuros con el

fin de instaurar una nueva jerarquía social. En resumen, como indica Nancy Armstrong, “la novela doméstica fue anterior al modelo de vida que representó” (Armstrong, 1991: 22). Además de imponer patrones de comportamiento, estas novelas alertan al lector sobre los posibles peligros que amenazan a la mujer, como el adulterio. De este modo, la novela deja de ser concebida como una evasión de la realidad: se trata, ahora, de un instrumento pedagógico.

Kirkpatrick sostiene que el comienzo de la tradición literaria femenina en España puede establecerse con cierta precisión en 1841, en pleno auge del movimiento romántico y la primera ola de Reforma Liberal en España (Kirkpatrick: 1991, 11). Antes de la década de 1840, las escasas obras de autoría femenina publicadas en la prensa española eran poemas. Sin embargo, hacia mediados de la década de los cuarenta, las propias publicaciones españolas comenzaron a solicitar textos escritos por mujeres y, de este modo, comenzaron a surgir escritoras por los alrededores de todo el país: Dolores Armiño en Asturias, Dolores Cabrera Heredia en Aragón, Manuela Cambronero en Galicia, Vicenta García Miranda en Extremadura, Rogelia León en Andalucía o Victoria Peña en las Islas Baleares. De hecho, en 1843, Carolina Coronado ve publicado su primer libro y un artículo de la *Revista de literatura del español* (N.2, 8 de junio de 1845)¹ recoge su nombre junto al de autoras como Angela Grassi, Josefa Robirosa de Torrens, Gómez de Avellaneda y Cambronero. Ya hacia finales de la década, Cecilia Böhl Faber inicia su carrera como novelista dejando atrás los éxitos moderados de sus precursoras.

Ahora bien, ¿a qué se debe este repentino estallido en la autoría femenina española? Kirkpatrick señala que, en gran parte, se debe a las ideas introducidas por el liberalismo y el romanticismo: “Las nuevas ideas acerca del individuo y de la importancia de la vida íntima fueron cruciales a la hora de crear un ambiente en el que las mujeres pudieran sentirse autorizadas para afirmarse como sujetos y no como objetos de la literatura” (Kirkpatrick, 1991: 72). Además, las autoras españolas se vieron motivadas por el ejemplo de sus predecesoras, de modo que, a lo largo de la década de 1840 en las revistas ilustradas y en los periódicos de mujeres, salieron artículos sobre Sor Juana Inés de la Cruz y Santa Teresa de Ávila, así como de Safo. De igual manera existía un interés considerable por escritoras más próximas en el tiempo, como Madame de Staël y George Sand, aunque estas eran más controvertidas. Otro factor que motivó la escritura femenina

¹ Fragmento extraído de la obra de Susan Kirkpatrick, *Las románticas: Escritoras y subjetividad en España 1835-1850* (1991)

fue el apoyo entre las propias autoras que, a diferencia de los hombres, mostraron solidaridad unas con respecto a otras en lugar de rivalidad. Susan Kirkpatrick define este acontecimiento como hermandad lírica: las escritoras de mitad de siglo intercambiaron misivas, se recomendaban para ser publicadas en la prensa o se biografiaban unas a otras – como la biografía de Faustina Sáez publicada por Sinués de Marco – (Labanyi, 2017: 54). Incluso, Pura Fernández expone en su obra *No hay nación para este sexo* (2015) la existencia de una amplia red de relaciones transatlánticas entre escritoras españolas y latinoamericanas. Kirkpatrick apunta que este hecho se debe a dos factores:

“La postura de apoyo desinteresado encajaba perfectamente con la imagen de la mujer virtuosa o ángel del hogar. Además, la segunda explicación, más social, de la solidaridad femenina que se expone en el artículo coincide con la opinión extendida entre estas mujeres de que debían reunirse y defenderse de los prejuicios y limitaciones con los que se encontraba su sexo” (Kirkpatrick, 1991: 87).

La legitimación de la autoría femenina, denominada por Sánchez Llama como canon isabelino², tomará fuerza durante la década de 1850³ como resultado de la modernización vivida en España durante el Bienio Liberal (1854-1856). De esta forma, se populariza la escritura de mujeres con unas técnicas literarias, unos fines y un espacio propio. Las escritoras encontraron su espacio en la prensa periódica generalista, en el formato folletinesco, en las novelas por entregas, en los manuales de conducta, entre otros. Es decir, las autoras se centraron en un público femenino y abordaron temas de corte sentimental, alejándose, en apariencia, de temas políticos y sociales.

Cumple mencionar que la escritura era considerada una transgresión de las funciones femeninas; pues, como explica Kirkpatrick, aquellas mujeres que demostraban ambiciones “antifemeninas” sentándose a escribir corrían el riesgo de ser atacadas por ser no naturales o inmorales (Kirkpatrick, 1991: 66). Por el contrario, cuando no eran tachadas de inmorales, la imagen de la escritora estaba muy condicionada por el concepto de la diferencia sexual. Por ejemplo, en el siguiente artículo, Deville restringe la obra de las autoras a un espacio socialmente aceptable: “la mujer debe ser mujer, y no traspasar la esfera de los duros e ímprobos destinos reservados al hombre sobre la tierra. Sea

² Este concepto es presentado por Sánchez Llama en *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1883-1895*

³ Dicho periodo recibirá el nombre de “giro doméstico” y será definido como un proceso de negociación entre las escritoras y la sociedad de su tiempo.

enhorabuena poeta, artista; pero nunca sabia. Sea observadora y analice; pero sin tratar por ello de destruir el orden de las cosas establecido” (Deville: 1844: 193). Por este motivo, se aprecia en las escritoras de lo doméstico-moral un esfuerzo por ajustarse a los moldes de género e ideología imperantes en el complejo proceso de construcción de un nuevo estado liberal español, todo ello con el fin de no perder su nuevo estatus público. De este modo, las autoras escribían dentro de los márgenes de la domesticidad con el fin de justificar su actividad lejos de la esfera privada, como menciona Bridget Aldaraca en su obra *El Ángel del Hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*: “The ideology of domesticity, which limited a woman's social existence to a sphere of activity within the family institution gained in strength throughout the nineteenth century and Spain was not an except” (Aldaraca, 1991: 63).

Este complejo panorama político y social explica la presencia de determinadas contradicciones en sus obras. Por un lado, las autoras contribuyen a reforzar la diferencia sexual, difundir estereotipos de género, respaldar la existencia de dos esferas separadas y complementarias (la pública y masculina frente a la privada y femenina), animar a la distribución de tareas según el sexo, popularizar un modelo familiar legítimo, etc. Sin embargo, paulatinamente y de manera casi subliminal, algunas autoras comienzan a reivindicar el acceso a una educación para la mujer, así como el ensanchamiento de los círculos de influencia femenina.

El declive de la ficción doméstica, se inicia en torno a 1868 con Revolución Gloriosa; de este modo, el realismo comienza a suplantar el idealismo neocatólico imperante en la novela de mediados del siglo XIX. Alda Blanco observa el surgimiento del realismo “which came to function in the discourse as the symbolic representation of 'masculinity' in opposition to the 'femininity' of imitation and sentimental writing” (Blanco, 1998: 493). De este modo, James Fitzmaurice-Kelly califica esta tendencia como *manly realism* (Fitzmaurice-Kelly: 1897: 286)⁴, excluyendo a las autoras del nuevo canon literario. En resultas, a partir de la década de 1870 la autoría femenina perderá legitimidad y se comenzará a llevar a cabo una masculinización del género de la novela. De tal manera, la novela doméstica comienza a perder la legitimidad institucional que la amparaba en un primer momento: las obras escritas por mujeres comienzan a ser rechazadas por sus carencias estilísticas que, según los críticos del momento, se deben a las debilidades

⁴ “The new Spanish novel, with its ‘manly realism’, rejects both Romantic excess and French Naturalist morbidity, offering instead a robust, national style rooted in observed truth.”

biológicas del género femenino. Incluso, el propio Galdós define la novela doméstica como “una filosofía bonachona, afectada de una mojigatería lamentable” (Pérez Galdós, 1870: 111). Asimismo, el célebre Menéndez Pelayo considera la autoría femenina como “neciamente candorosa, falsa en su fondo y en su forma, y que solo las criaturas de corta edad pueden disfrutar sin empalago” (Menéndez Pelayo: 1881: 312, Vol. 2). En este sentido, Juan Valera cuya obra *Pepita Jiménez* (1874) alcanza un notable éxito tras el fin del canon isabelino, aunque había sido previamente marginado durante en la década de 1860, rechaza en 1887 los “tonos femeninos” de la literatura isabelina moralizante debido a “la manía de involucrar con la novela los sermones, sin calcular bien lo que cabe en la novela y no en el sermón, y lo que cabe en el sermón y no en la novela” (Valera, 1887: 208).

2.2. María del Pilar Sinués de Marco

2.2.1. Contexto ideológico de la autora

María de Pilar Sinués llegó a convertirse en una autora profundamente prolífica al publicar casi un centenar de obras. Cultivó tanto en prosa como en verso, desde novelas de corte sentimental, libros puramente educativos, obras de carácter histórico e incontables artículos periodísticos. Su primera etapa como escritora recoge una serie de novelas que Iñigo Sánchez Llama denomina su “ciclo de novelas aragonesas” (Sánchez Llama, 2000: 331-333), estas novelas estaban adscritas al canon isabelino y al costumbrismo presentado previamente en *La Gaviota* de Cecilia Böhl de Faber; así, estas producciones representan “una idílica sociedad de pequeños propietarios cuya estabilidad radica en el puntual seguimiento de las costumbres patriarcales y cristianas” (Sánchez Llama, 2000: 331). Por ende, estas primeras obras presentan un carácter conservador, propio de la vertiente romántica más tradicionalista.

Una vez casada con José Marco Sanchís, periodista y autor teatral, la autora abandona Zaragoza y se traslada a Madrid, ampliando la repercusión de sus textos. En el caso de Sinués, destaca la adopción del genitivo de posesión en sus apellidos una vez casada, propio de las mujeres de clase alta, al incluir el respetable “de Marco” en su nombre, “como si la mujer de la sociedad burguesa, que gozaba de mayor movilidad social, requiera este sello apelativo de su subordinación doméstica” (Kirkpatrick: 1991, 66). Si bien su situación como mujer casada y, por tanto, legítima contribuyó a su establecimiento en la sociedad literaria madrileña, será su habilidad y sus propios contactos de prensa, en

particular su vinculación con *El Imparcial*, lo que supondrá su consolidación como escritora. Ahora bien, Sinués es plenamente consciente de su privilegio al contar con el apoyo conyugal pues, en el siglo XIX la autoría femenina solo era posible con la protección paterna o marital, como expresa el personaje de Clemencia Nerval en su obra *La senda de la gloria* (1880):

“El talento de la mujer, si es verdadero produce óptimos frutos, apoyado por el amor paterno y conyugal, porque a una mujer no le están bien otros protectores que sus padres o su esposo; más si no tiene ninguno de estos dos, vivirá siempre pobre y desgraciada, y tal vez su talento será escarnecido por los necios, plaga mortal de las que sentimos y pensamos” (Sinués, 1880: 227).

Sinués pertenece a la categoría que Alda Blanco denomina escritoras virtuosas⁵, es decir, aquellas que, a través de su obra, contribuyeron de manera decisiva a la fabricación del modelo decimonónico de mujer española. En concreto, Valenti considera que hay tres escritoras que "compartieron durante muchos años el dominio de la literatura femenina" (Valenti, 1896: 452): Angela Grassi de Cuenca, María del Pilar Sinués de Marco y Faustina Sáez de Melgar. Todas ellas, además de concebir ficciones domésticas, estaban vinculadas a la prensa escrita a través de sus respectivas revistas *El Correo de la Moda*, *El Ángel del Hogar* y *La Violeta*. Aunque el contexto patriarcal limitó sus posibilidades de promoción, estas autoras eran consideradas parte de la “Alta Cultura” tradicional, al seguir los preceptos dominantes en la España del momento. De hecho, estas autoras contaron con el amparo de los órganos educativos y eclesiásticos debido a la publicación de textos de carácter pedagógico. En concreto, las obras de Sinués *A la luz de la lámpara* (1855) y *La ley de Dios* (1865) recibieron el apoyo del sector religioso y, por tanto, las instituciones públicas.

No obstante, la obra de Sinués presenta, tal y como indica Romero Tobar, un llamativo “camaleonismo redaccional” (Romero Tobar, 2014: 6). La pluma de la autora concibió tanto manuales de conducta para difundir modelos de comportamiento sobre las lectoras más jóvenes, como narraciones históricas que la permitieron explorar nociones ideológicas a través de la legitimación del canon de la domesticidad. Además, gracias a su labor como traductora, Pilar Sinués se aproxima a la estética realista francesa y,

⁵ Blanco, Alda (2001). *Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España isabelina*, Universidad de Granada.

progresivamente, comienza a distanciarse del romanticismo isabelino. En particular, su novela *Fausta Sorel* (1861) sorprende a la crítica por sus reflexiones sociales, la propia Sinués aclara: "No he dejado de ser la escritora del hogar: pero me he propuesto por la vez primera dejar mi suave pluma y empuñar el fuerte cincel que se necesita para modelar la estatua del vicio que presento bajo el aciago nombre de Fausta". Así, a partir de la década de 1870, la autora abandona las temáticas costumbristas propias de su ciclo de novelas aragonesas y sus tramas comienzan a girar en torno a los centros urbanos. Sinués se aleja de la tendencia docente isabelina y comienza a elaborar argumentos, en palabras de Sánchez Llama, considerados como "escabrosos" o "poco edificantes" (Sánchez Llama, 1999: 282). Por ejemplo, aborda temas tan poco virtuosos como la infidelidad femenina y su eventual perdón en *La primera falta* (1879), denuncia el abuso sexual en *Un nido de palomas* (1877) o representa el suicidio en *Una herencia Trágica* (1882)

En cuanto a su ideología, Romero Tobar indica que Sinués de Marco se sitúa "en la encrucijada del Romanticismo entre el idealismo nacionalista de los Schlegel y el socialismo consolador del autor de *Les Mystères de Paris*, en un cruce de tendencias que explica también el inmóvil moderantismo de la escritora y su aceptable visión de Espartero y lo que la política progresista significó" (Romero Tobar, 2014: 4). De este modo, la autora no plantea críticas al estamento de la nobleza durante el reinado de Isabel II; todo lo contrario, en su obra *Premio y castigo* (1857) destaca la natural "distinción de modales de la aristocracia verdadera" (1857: 15-16). En cambio, durante la Revolución Gloriosa de 1868, Pilar Sinués se adscribió al pensamiento liberal en su revista *El ángel del hogar* donde facilitó declaraciones a favor de las propuestas progresistas:

la radical transformación que acaba de operarse en el estado político de nuestro país, se ha celebrado de una manera extraordinaria en Madrid, que se ha engalanado con magníficos arcos y vistosas colgaduras. Puede decirse que los días transcurridos ... han sido una continuada fiesta, sin que el más leve temor coartara la alegría que infundían en el ánimo las iluminaciones, los himnos patrióticos y el orden más completo ("Ecos de Madrid" 294-95)⁶.

El privilegio de la autora, vinculada a la "Alta cultura" y apoyada por la Iglesia, cambia drásticamente tras la Revolución Gloriosa (1868) y el posterior contexto cultural de la

⁶ Fragmento extraído del artículo de Iñigo Sánchez Llama (1999) "María del Pilar Sinués de Marco y la cultura oficial peninsular del siglo XIX: del neocatolicismo a la estética realista". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 23, No. 2

Restauración (1874-1931). Con la instauración de la novela realista en 1870 la estética docente isabelina pierde legitimidad institucional y Sinués de Marco, si bien es capaz de adaptarse parcialmente a esta nueva tendencia gracias a la orientación cosmopolita de sus escritos iniciada por su carrera como traductora, comienza a ser olvidada dentro de la literatura peninsular. Durante un tiempo, a diferencia de sus compañeras, conservó cierto reconocimiento debido a su vinculación a los supuestos del idealismo neocatólico, a pesar de su distanciamiento con respecto a la literatura isabelina. Sin embargo, finalmente, la autora pierde su estatus canónico, a juicio de Sánchez Llama, por ser demasiado realista bajo el criterio isabelino, pero demasiado idealista para los representantes del *manly realism* (Sánchez, 1999: 50). Pues, a diferencia de su coetánea Emilia Pardo Bazán, Sinués no llega a rechazar las temáticas idealistas para suscribirse al realismo. De este modo, en sus últimas obras, toma distancia con respecto al idealismo moralizante y comienza a incorporar preceptos finiseculares y reflexiones cercanas al realismo. Sin embargo, Sinués nunca llega a abandonar la intención didáctica propia del idealismo isabelino; como expresa Sánchez Llama “se trata de un equilibrio precario siempre mediatizado por ciertas moralizaciones discursivas de inspiración sentimental” (Sánchez Llama, 1999: 12). Un claro ejemplo de esta ambigüedad en la autora es la siguiente apelación a las lectoras en una de sus últimas obras, *Morir sola* (1890):

“He querido poner ante los ojos de la mujer, sobre todo de la madre, la necesidad imprescindible en que está de inculcar a sus hijas ideas de deber, de resignación y de sacrificio; ideas religiosas que las sostengan y las conforten en las luchas y en las tentaciones de la vida; ideas de honor, de dignidad y de respeto a sí mismas” (Sinués, 1890: 273-274).

La autora, finalmente, muere en condiciones de extrema pobreza y, como destaca *La correspondencia*, completamente sola, al igual que la protagonista de una de sus últimas obras, *Morir sola* (1890): “La señora Sinués ha muerto sin ningún auxilio [cristiano]. Su cadáver fue llevado al depósito judicial por orden del juzgado y allí le será practicada la autopsia para averiguar el accidente que le ha producido la muerte” (*La Correspondencia*. 21 Nov. 1893: 3)⁷. De hecho, Julio Nombela expresa en su autobiografía, *Impresiones y recuerdos*, el estigma que supuso para la autora morir “en medio de la más completa y

⁷ Fragmento recogido del artículo de Sánchez Llama “María del Pilar Sinués de Marco y la cultura oficial peninsular del siglo XIX: del neocatolicismo a la estética realista” de la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 23, No. 2, 1999

triste soledad" (1909: 1051) debido a los detalles morbosos que involucran su fallecimiento. Años después, el *Diccionario enciclopédico hispanoamericano* (1896) determina que su muerte se debe a un derrame sedoso repentino y, nuevamente, resalta lo trágico de morir sin ningún tipo de socorro cristiano.

Una vez fallecida, aparecen detractores como Francisco Blanco García que, en su obra, *La literatura española en el siglo XIX*, considera a Sinués de Marco como la corrupción del "buen gusto" pues en su obra narrativa "los afectos pierden su natural entereza, cargándose de innecesarias y melindrosas suavidades que fácilmente degeneran en sensiblerías" (1891: 312, Vol. 2). Haciendo referencia, *a fortiori*, a su "escandalosa" separación matrimonial, Julio Cejador considera en la *Historia de la lengua y literatura castellanas* a Sinués como un "tipo estafalario de mujer, la de vida más desordenada y perdida" (1915-1920: 141).

2.2.2. El ideal femenino en su obra

Como se ha observado anteriormente, las escritoras virtuosas contribuyeron de manera decisiva a la creación de un nuevo orden social que comienza a cimentarse en el siglo XIX. De este modo, como indica Molina Puertos, las autoras elaboraron por medio de sus obras un sujeto femenino capaz de cuestionar las bases y relaciones domésticas. En concreto, Sinués de Marco, al dirigirse esencialmente a un público femenino, configura un modelo femenino a seguir y conciencia a sus lectoras sobre su imprescindible labor como formadoras de la sociedad por medio de la maternidad.

En particular, su obra más representativa, *El Ángel del hogar* (1859), supone una pieza angular para la discusión del modelo femenino español que se desarrolló durante este periodo. En el manual, si bien Sinués exalta cualidades propias de la mujer decimonónica como la obediencia, la maternidad, el cuidado tanto del hogar como del esposo, también argumenta la relevancia de la instrucción femenina: "Una mujer instruida y virtuosa es la verdadera reina del hogar; su imperio no se conquista con la fuerza, sino con la dulzura" (1859: 47). Este fragmento reivindica la importancia del poder moral y emocional femenino, pero siempre desde una perspectiva tradicional y no emancipadora pues Sinués considera que la mujer "debe educarse, no para brillar en los salones, sino para cumplir con nobleza los deberes del hogar" (1859: 49). De este modo, Sinués aboga por una educación femenina virtuosa manteniendo a las mujeres alejadas de las pasiones, que actúan como "tempestades que nublan el juicio" (1859: 112). Incluso, interpreta que las

pasiones de la mujer “son atizadas, en vez de contenidas, por la mano protectora del hombre” (1859: 24), es decir, es el hombre (o, mejor dicho, la perversión malévola del macho) quien alimenta las pasiones de la mujer para, después, convertirla en el centro de crítica social.

Así, según Molina Puertos, para Sinués, el problema de la educación española radica en la antigua idea de la inferioridad femenina: “Decir que la mujer es inferior al hombre es negar los designios de Dios, que a cada cual dio dones distintos para armónica colaboración” (Sinués, 1862: 38); en este fragmento de *La mujer cristiana* se rebate la idea de la inferioridad femenina utilizando la religión como argumento, pero, a su vez, Sinués refuerza la división sexual. De tal forma, la postura de nuestra autora es contraria a la de Concepción Arenal en *La mujer del porvenir* (1869) y, posteriormente, a la planteada por Emilia Pardo Bazán en *La mujer española* (1886). Mientras estas autoras abogan por la educación femenina como un derecho intelectual y cuestionan la exclusión de la mujer en el ámbito del conocimiento, Sinués presenta la educación femenina como una herramienta doméstica: “Instruid a la mujer, sí; pero no para que brille en el mundo, sino para que cumpla mejor sus sagrados deberes. Enseñadla a ser buena esposa, madre abnegada, y guardiana fiel de las virtudes domésticas [...] La ciencia que no conduce a la virtud es para ella un arma peligrosa” (1859: 63).

Por otro lado, al igual que sus coetáneas, Sinués de Marco presta especial atención a la figura de la escritora que se convirtió en el eje moral de la sociedad durante el siglo XIX, dando paso a lo que Molina Puertos denomina la nueva figura doméstica letrada. Sinués considera que la escritora tiene una tarea más elevada que el resto de mujeres, debido a que es su misión enseñar, dentro de la moralidad, al resto de mujeres a través de sus escritos. De tal manera, como indica Sánchez Llama, las escritoras isabelinas presentan un “embrionario corinismo staëliano” (1999: 753), se trata de un concepto literario e ideológico que defiende el talento literario femenino. Si bien, las escritoras españolas se encontraban influenciadas por las emergentes ficciones domésticas anglosajonas y el romanticismo europeo, deseaban conservar su estatus recién adquirido como autoras de la alta cultura. Por ende, Sinués y sus contemporáneas se enfrentan al conflicto de seguir la estricta domesticidad burguesa o adoptar la ruptura corinista y reivindicar el talento creador de la mujer. Sánchez Llama considera que la obra de estas autoras virtuosas nunca llega a plantear un deseo rupturista de los valores sociales impuestos en el Antiguo Régimen; por ende, el autor se inclina hacia una autoría intelectual secularizada para estas

escritoras. Como evidencia el siguiente fragmento de *El ángel del hogar*, Sinués defiende la escritura femenina pero siempre con una intención moralizante:

Si hay alguna cosa que disculpe en la mujer el atrevimiento de escribir para el público, es sin duda la buena intención con que debe hacerlo ... la mujer necesita escribir, guiada por una buena intención, no para disculpar una falta, sino para excusar un atrevimiento, que tal considero el exponer al público los sentimientos del alma (1857: 577-578)

Asimismo, Julia Rivas considera que las autoras adoptaron la domesticidad como una estrategia de conveniencia. En el caso de Sinués, resulta especialmente llamativo su prólogo en *Margarita* (1861) justificando con su condición de mujer casada la escritura de escenas apasionadas: “si he conseguido alguna vez pintar con vivos y verídicos colores las pasiones humanas y las amarguras de la vida, ha sido porque las he adivinado con el instinto del corazón; este no ha sentido más que el puro y santo amor que profeso a mi esposo” (1861: 6). Paradójicamente, a pesar de su condición de literata, la autora invita a sus lectoras en *El ángel del hogar* abandonar cualquier ambición de emancipación: “Olvidad, pobres mujeres, vuestros sueños de emancipación y de libertad. Esas son teorías de cabezas enfermas, que jamás se podrán practicar, porque la mujer ha nacido para poetizar la casa” (Sinués, 1859: 238). Estas contradicciones también se encuentran en *Verdades dulces y amargas* (1882), donde la autora expresa su negativa a que las mujeres se consagren a “obras viriles”, pues la autora debe escribir desde la virtud:

No aconsejar a ninguna mujer que, ni aún dentro de la esfera del arte, consagre su talento a obras viriles: es decir que me parece tan impropio de una mujer el pintar cuadros de historia, como el escribir libros donde las pasiones fuertes traigan como consecuencia la inmoralidad y los crímenes: bueno es que pinte el mal... pero con cierto pudor, con la delicadeza que debe ser inherente a la condición femenina, y siempre valiéndose de los medios usuales en la vida, sin acudir a recursos extremos (Sinués, 1882: 294)

No obstante, Jagoe indica el considerable cambio de la autora tras su separación matrimonial y su estancia en París trabajando como corresponsal en *El Correo de la Moda*. La isabelina comienza a defender la escritura para aquellas mujeres sin apoyos económicos, aproximándose a la emancipación económica. Por ejemplo, en *Un libro para las damas* (1885) recomienda a las mujeres burguesas separadas “traducir para un editor”

(Sinués, 1885: 67), lo cual se asemeja a su situación personal. Asimismo, en *La dama elegante* (1880) la autora insta a los padres a enseñar un oficio útil, no solo a sus hijos varones, sino a las niñas también:

debido a las incertidumbres económicas originadas por el sistema capitalista: puesto que el trabajo puede ser, no solo útil sino hasta indispensable, deben los padres enseñar a sus hijos alguna habilidad con tanta perfección que les permita ganar dinero ... y no solo a sus hijos, también sus hijas deben participar de este beneficio, y adquirir este recurso para los días de sombra, que en algunas pocas son más que los de sol (Sinués, 1880: 70-71).

Sin embargo, su mayor defensa a la autoría femenina tiene lugar en una de sus últimas obras, *Los ángeles de la tierra* (1891), cuya protagonista, Madame Cottin publica seis obras dignificando así el talento femenino. Del mismo modo, a pesar de que el enfoque femenino de Sinués, centrado en la vida doméstica y la religión, contrasta de manera significativa con el ideal de mujer propuesto por Madame Staël, en su *Galería de mujeres* (1864) elabora una extensa digresión sobre *Corinne* (1807), a la que describe como una obra de “maestría sin ejemplo”, elaborada “por la delicada mano de una mujer de genio” (Sinués, 1864: 324). De esta manera, la autora, a través de sus ficciones históricas, lleva a cabo una labor de legitimación femenina: desde su perspectiva como autora revisa el vocabulario crítico destinado a devaluar el talento femenino (Sánchez Llama, 2017: 841) y lo sustituye por adjetivos destinados a ensalzar las figuras de su *Galería* y las biografías independientes publicadas bajo el título de *Reinas Mártires* (1868).

3. Marco teórico específico

3.1. El deseo femenino en el pensamiento decimonónico

3.1.1. Construcción del deseo en la literatura del siglo XIX

Partiremos de la definición de Lacan sobre el deseo, para el autor el ser humano acarrea una falta estructural y el deseo surge de esa falta que nunca llega a estar completamente satisfecha. De este modo, Charnon Deutsch señala que Lacan, Laplanche y J. B Pontalis coinciden al describir el deseo como la diferencia entre la demanda y la necesidad⁸. La necesidad, concepto freudiano, es entendida como las necesidades biológicas e instintivas

⁸ Lacan, Jacques (1958-1959). *El Seminario, Libro 6: El deseo y su interpretación*. Ed, Paidós, traducción de J.-A. Miller

del individuo. En cambio, la demanda siempre está dirigida hacia el otro, vinculada a un objeto en particular. Por ello, la demanda nunca llega a satisfacerse plenamente, porque “the demand is always form something else, for the next thing the other can give, for the thing that will ‘prove the other’s love’” (Grosz, 1990: 61). En este sentido, Grosz explica “Desire desires the desire of an other. Desire is thus movement, an energy that is always transpersonal, directed to others” (Grosz, 1990: 65). En resumen: "El deseo es el deseo del Otro" (Lacan, 1864: 203). Lo cual no siempre quiere decir que el sujeto desea el deseo del otro, sino que desea verse deseable para el otro.

Asimismo, Charnond-Deutsch expresa que el deseo se compone de un sujeto que desea y el objeto que atrae y, al mismo tiempo, frustra al sujeto. Según Freud, para que el sujeto seleccione el objeto de su deseo, este debe reunir una serie de condiciones eróticas⁹, la combinación de estas dará lugar al tipo de amante anhelado por el sujeto. Sin embargo, estas condiciones eróticas están determinadas por cuestiones inconscientes¹⁰; por ello, si el objeto deseado pierde alguna de sus condiciones eróticas el sujeto deja de encontrarlo atractivo. De tal manera, como indica Silvia Tubert, “los objetos de amor pueden sustituirse unos a otros hasta construir una larga serie” (2014: 91); de esta forma se crea la paradoja de lo que ella denomina “las inacabables colecciones de objetos eróticos”. Asimismo, Lacan reinterpreta la libido de Freud, puramente sexual, y le atribuye una función simbólica: “la libido es el eco en el cuerpo del hecho de que hay goce” (Lacan, 1972- 1973: 13). Charnon- Deutsch distingue dos tipos de libido: la libido meramente sexual y la libido social, es decir, al anhelo de obtener una determinada posición dentro de una comunidad, esta segunda libido generalmente se encuentra relacionada con motivaciones económicas.

Por su parte, Jung recoge el inconsciente freudiano, entendido como un “almacén” de contenidos reprimidos por el sujeto, y lo denomina inconsciente personal (Órtiz-Osés, 1988: 23). Sin embargo, la originalidad de Jung reside en presentar un inconsciente transpersonal o colectivo donde se almacena la experiencia colectiva de los individuos; por ende, la autonomía del sujeto es relativa debido a que existen problemáticas comunes. Ello explica la existencia de distintos arquetipos en el inconsciente colectivo, dicho de

⁹ Freud desarrolla esta idea en 1910: *Sobre un tipo especial de elección de objeto en el hombre*

¹⁰ De hecho, Recalti apunta que el primer rasgo de amor reseñado por Freud es la repetición (2015: 37). Recalti, Massimo (2015). *Ya no es como antes: Elogio del perdón en la vida amorosa*. Buenos Aires: Anagrama.

otra forma, son las “Imágenes del Imaginario” (Jung, 1934-1954: 51) común. Jung distingue dieciséis imágenes extraídas de mitos, fantasías y cuentos populares: el Héroe (personificación del yo); Dragón (personificación del inconsciente); El Gran Padre; La Gran Madre; el Mago (ambivalente); la Bruja (mala); el Hada (positiva); el Sabio (positivo); Abel (el bien); Caín (el mal), Dios (el sentido); El Diablo (el sinsentido); Fausto (el intelectual); Mefisto (su sombra); Merlín (el espíritu natural); y El Supermán (el héroe ingrátido o abstracto).

Regresando a la experiencia individual, Merleau-Ponty define la sensación como “la manera como algo me afecta y la vivencia de un estado de mí mismo” (Merleau-Ponty, 1945: 25); sin embargo, el autor argumenta que, a menudo, se pasa por alto la idea de la percepción en la que se distinguen una serie de impresiones. Es decir, según el autor, el “algo” perceptivo está siempre en el contexto de algo más: forma parte de un campo (Merleau-Ponty, 1945: 26). Para transmitir su idea, Merleau-Ponty pone como ejemplo una mancha sobre un fondo homogéneo, la mancha es la figura y el fondo su contexto: no existe objeto sin profundidad, el contexto dota de *sentido* a la percepción. Asimismo, el autor distingue entre la imaginación reproductiva (el recuerdo) y la imaginación creativa o fantástica (entendiendo la fantasía no como una copia, sino como una modificación de la realidad).

En este punto se debe mencionar que, tal y como indica Lobanyi, en la Ilustración emerge el término *emoción*, justo cuando, hasta entonces, las únicas palabras utilizadas para designar los sentimientos eran «afectos» y «pasiones», entendidas como emociones que llegaban desde fuera al sujeto. En cambio, como señala Ahmed, las emociones transmiten la orientación del sujeto hacia el objeto, es decir, las emociones comienzan a sentar las bases para la construcción de un yo interior que, a su vez, ante el desarrollo de la teoría liberal, construye a la persona como individuo. De este modo surge el yo romántico, definido por el deseo como la base de su ser, paralelo al concepto de la emoción, que se opondrá a la razón. Esta dualidad emoción/razón comienza a relacionarse con la oposición entre esfera privada y esfera pública que surge también en este periodo; por ende, como se verá a continuación, existe una oposición entre el deseo masculino y el deseo femenino, generalmente excluido de la vida civil y el uso de la razón.

Para comprender esto, utilizaremos el término propuesto por Juan Carlos Rodríguez: el inconsciente ideológico que estructura la manera de pensar, desear, imaginar y vivir de cada sociedad. El autor explica: "No hay sujeto antes de la ideología. El sujeto es un

efecto de la ideología" (Rodríguez, 1974: 9), es decir, es la ideología la que produce al sujeto y no al contrario. Este "molde" ideológico opera en el inconsciente de cada individuo; por ende, "Todo lo que el sujeto cree pensar libremente, ya ha sido pensado ideológicamente por él sin saberlo" (Rodríguez, 1984: 78). De este modo, el autor distingue entre lo que el sujeto dice que es (las *nociones*) y lo que realmente es (el *funcionamiento*). Las nociones o ideas-eje son razones "sólidas e intocables, porque suelen presentarse como la verdad misma de la naturaleza humana" (Rodríguez, 1974: 12). Cada "matriz ideológica" se articula en torno a unas ideas-eje; por ende, el autor explica que en una matriz aparecen determinados discursos y no otros debido a que se elaboran desde una perspectiva concreta, siempre con el fin de lograr una particular autosignificación en el momento histórico correspondiente. En este sentido Marc Angenot define el discurso social como un sistema que organiza lo que se dice y, especialmente, lo que se escribe en una comunidad y en un tiempo en particular (Angenot, 1989: 13-14). Asimismo, el discurso social se emite con una intención, es decir, el mensaje está destinado a ejercer una determinada acción. Por ende, en el ámbito literario, tanto el escritor como el lector se convierten en sujetos culturales (Cros, 2005: 16) insertos en el inconsciente colectivo. Así, los autores contribuirán a través de su obra a la construcción de nuevos modelos de comportamiento — o arquetipos— basándose en las nociones ideológicas de su tiempo; en el caso de la novela doméstica la función de su discurso social será la revalorización de la domesticidad.

Así, se refuerza la idea de la diferencia sexual, motivada por la influencia de los manuales de higiene que señalan una inequívoca diferencia biológica entre ambos sexos. En particular, como destaca Lobanyi, Walter Laqueur logra negar los derechos civiles a las mujeres sin contradecir los derechos humanos universales (ideas-eje del pensamiento liberal): el autor sostiene que las mujeres están destinadas a la reproducción y no a la producción. Esta idea se ve respaldada con el desarrollo capitalista que distingue entre el trabajo en el hogar y el trabajo propio de la esfera pública. Por ende, los deseos femeninos y masculinos se alinean con sus respectivas nociones ideológicas estableciendo así lo que Tubert denomina doble moral decimonónica. En esta línea, Fraisse considera en *La musa de la razón* la lógica del nuevo Estado liberal de doble vertiente: de exclusión y de inclusión, al eliminar a la mujer de la vida pública, pero, al mismo tiempo, convertirlas en partícipes de la misma al otorgarles el papel de educadoras. Amorós, a su vez, establece

el fenómeno de la misoginia romántica¹¹ como un “complejo ideológico que se despliega de varios registros, desde la idealización de la mujer en una versión del amor cortés (...) hasta su descripción en términos naturalistas más peyorativos” (Amorós, 2011: 205). Como se observará a continuación, estas contradicciones con respecto al lugar que debe ocupar la mujer en la nueva sociedad emergente limitarán los deseos femeninos al ámbito del hogar.

3.1.2. La represión del deseo femenino: el ángel del hogar frente a la mujer caída

Primero, cabe señalar que la represión es definida por Freud como un mecanismo de defensa propio del inconsciente: “el destino de la pulsión es ser reprimida cuando entra en conflicto con las exigencias del yo” (Freud, 1916-1917: 288) , es decir, la represión es un intento inconsciente de sustraerse de un deseo inaceptable o de un tema desagradable. Sin embargo, “lo reprimido persiste en el inconsciente, preparado para abrirse paso hacia la conciencia bajo ciertas condiciones, y conserva su carga psíquica intacta” (Freud, 1915: 146). De este modo, con los inicios de la Industrialización, la mujer comienza a extender su actividad fuera del hogar al poder incursionar en la universidad y el mundo laboral. Por ello, la ficción doméstica surge con el fin de revalorizar el ámbito privado como un espacio esencialmente femenino. El propio Fray Luis de León ya resume la separación de esferas por sexos, elemento propio del pensamiento burgués, en *La perfecta casada*: “Como son los hombres para lo público, así las mujeres para el encerramiento: y como es de los hombres el hablar y salir a la luz, así de ellas encerrarse y encubrirse”. Sin embargo, en torno a la década de 1830, comienzan a escucharse palabras de tipo radical como emancipación y liberación: “Liberación es un término subversivo, emancipación un término reformador” (Fraisie, 2000: 45). De este modo, la emancipación femenina comienza a ser un tema polémico como evidencia el siguiente fragmento de la revista femenina *El Pensil del Bello Sexo*:

Si como vosotros los que habláis de la emancipación de la mujer, no sabéis que esa sola palabra puede cortar el único eslabón que nos sostiene en la cadena de los tiempos, que detrás de la profanación de la mujer está el abismo. Vosotros los que queréis asimilar a la mujer al hombre, los que queréis llenar su corazón de sus pasiones con mil ensueños de hierro y oro, no sabéis que si desnaturalizáis los únicos seres en los que se hallan algunos restos de la gracia primitiva, nos vamos

¹¹ Este término es propuesto por primera vez en Sören Kierkegaard o la subjetividad del Caballero (1989)

a encontrar perdidos en el mundo, sin nada que nos ate a lo pasado y nada que nos encamine al porvenir¹².

Como indica Aldaraca, este fragmento evidencia la concepción de la mujer como “un buen salvaje” (Aldaraca 1992: 42) y justifica su aislamiento en la esfera privada con el argumento de salvaguardar su pureza natural, pues se consideraba que la mujer es buena por naturaleza, pero es el entorno el que la corrompe. Como explica Fraisse: “la contradicción surge efectivamente entre la moralidad y el espacio público” (Fraisse, 2000: 51). Por este motivo, comienza a ser necesario explicar los motivos que llevan a la mujer a aceptar su destino social como esposa y madre. Así, Tubert explica el “triple conflicto” (Tubert, 2014: 109) que invita a la mujer a asumir su deber social. Primero, la contradicción entre la posición de sujeto deseante y el lugar que la cultura destina para la mujer. Segundo, la oposición entre el deseo de la mujer y el deseo de su padre. Tercero, el conflicto intersubjetivo que se produce entre los deseos contradictorios de la mujer; esencialmente, entre el anhelo de la autonomía y, a su vez, el deseo de un amor correspondido.

De este modo, surgen dos modelos femeninos: el *ángel del hogar* frente a la *mujer caída*. En primer lugar, el modelo de ángel del hogar surge en Inglaterra como consecuencia del establecimiento del estado burgués. De tal manera, encontramos ejemplos como el emblemático poema de Charles Dickens, *The Angel in the House*. Según Aldaraca, este modelo de conducta femenina es legitimado y extendido por medio de dos vías: la filosófica, debido a que intelectuales como Rousseau publicaron obras cuyos personajes femeninos albergan cualidades propias del modelo femenino decimonónico que se trataba de imponer en las mujeres del momento. Al mismo tiempo, la rama científica apuesta por la complementariedad de ambos sexos para favorecer el surgimiento de un nuevo orden social.

El nuevo modelo de mujer burguesa finalmente llega a España como confirma la revista publicada por la propia Sinués de Marco: *El ángel del hogar*; por ende, España incorpora su propia versión de “la mujer ángel”, no muy alejada de su antecesor inglés. Ahora bien, ¿qué cualidades reúne el ángel del hogar? Sandra Gilbert y Susan Gubar han agrupado las características de la mujer ángel en lo que ellas denominan “eternal feminine virtues”

¹² Fragmento extraído de *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España* (1992) de Bridget Aldaraca

(Gilbert y Gubar, 1984: 23), que serían “modesty, gracefulness, purity, delicacy, civility, compliancy, reticence, chastity, affability, politeness”. Paradójicamente, a pesar de que una de sus principales características es la pureza y la castidad, su principal misión es ser madre y, a su vez, mantener la paz doméstica: “She was required to maintain a harmonious atmosphere in the household; to provide spiritual support for her man; to tame his baser instincts; and to uphold the all-important bourgeois social values of order, peace, and happiness” (M. Hoffman, 2007: 267).

Asimismo, Jagoe define a esta figura femenina “como una santa, nunca se altera, nunca tiene necesidades propias, todo lo sacrifica en aras del bienestar de los demás. Su altruismo y abnegación son infinitos” (Jagoe, 1993: 512). Como se puede apreciar, el carácter del ángel del hogar se define en base a su relación con otros, generalmente con otros miembros de la familia: únicamente aspira a ser hija, esposa y madre. Por ello, como indica Joan M. Hoffman, el ángel del hogar “Devoid of any real power or actual personhood, the woman is entangled in a struggle between personal authenticity and the dictates of society” (Hoffman, 2004: 162). Asimismo, Kirkpatrick explica las limitaciones de la mujer angelical: “La psique de la mujer definida como ángel, tiene intensidad, pero poca variedad: consiste solo en amor. Todas las demás formas de deseo – ambición, rebeldía, aspiración de mayor bien para la humanidad — ni si quiera se consideran en relación a las mujeres” (Kirkpatrick, 1991: 64)

A pesar de que la mujer ángel era el modelo de virtud femenina por excelencia durante el siglo XIX, algunos autores y, principalmente, autoras, abrieron sus obras a personajes femeninos con comportamientos algo alejados de la moralidad que se pretendía imponer en la mujer burguesa. Ello da lugar a *la mujer caída*, contraparte del ángel del hogar. González Martínez define este modelo femenino como “la mujer pecadora, quebrantadora de las normas sociales que pone en peligro la estabilidad de las instituciones de la sociedad” (González Martínez, 2020: 13). De este modo, las ficciones domésticas se centran en mujeres caídas en el terreno sexual: ya sean mujeres que no conservan su virtud y mantienen relaciones con hombres fuera del matrimonio; o mujeres casadas que deciden emprender aventuras extramaritales.

En definitiva, el canon literario del ángel se convierte en un elemento central de la ideología de la domesticidad, propia de la democracia burguesa que, como indica Fraisse, no entiende de clases: “Las mujeres son LA mujer, o más bien UNA mujer única, emblemática” (Fraisse, 2000: 59). Por ello, tal como explica Martínez González, se creó

una dicotomía basada en la moralidad: por un lado, la mujer ángel frente a la depravación de las mujeres obreras y, por el otro, el ángel del hogar frente a la mujer frívola y materialista propia de las clases altas. Sin embargo, como indica Charnon – Deutsch en referencia a la obra de Bridget Aldaraca (El ángel del hogar, 1991: 83): “idealization is a form of control over the desired object” (Charnon-Deutsch, 1994: 12), como se observará en los siguientes epígrafes.

3.1.3. El deseo femenino como enfermedad moral

Como indica Kristeva las raíces de la filosofía y la medicina griega proponen la existencia de unas “enfermedades del alma” (Kristeva, 1993: 11) comparables a las enfermedades somáticas. En particular, la propuesta del inconsciente de Freud a finales del siglo XIX reabre el antiguo debate del alma frente al cuerpo, brindando una mayor relevancia a la psique. Aunque como indica la autora, existen elementos del psicoanálisis “que cruzan las fronteras cuerpo/alma y trabajan objetos transversales a esta dicotomía”. De este modo, se establece la existencia de un “aparato psíquico” (Freud, 1900: 486) que, según Kristeva, “estructura el sentido, representa los vínculos del ser que se dirige a otro ser. Así obtiene un valor terapéutico al mismo tiempo que moral” (Kristeva, 1993: 12). Como se ha observado anteriormente, la moral burguesa del momento estaba condicionada por el culto a la domesticidad y la influencia de la religión católica, en forma de culpa o pecado.

De esta manera, la mujer que persigue su deseo alejándose de la esfera privada, el espacio socialmente aceptado para la mujer, es catalogada en la ficción doméstica bajo el tropo de la desviación de género, al concebir a estas mujeres como un obstáculo para la construcción de nuevas identidades sociales en un momento nacional de constante cambio. En particular, la mujer caída era lo que Tsuchiya denomina “maginal subjects” (Tsuchiya, 2011), como indica Charnon-Deutsch representan una amenaza “both to class and gender boundaries by pursuing their own course of desire and negotiating their own places within the culture of consumption instead of remaining passive objects of masculine sexual pleasure and contemplation” (Charnon-Deutsch, 2013: 108). Así, encontramos en la pluma de algunas escritoras la idea de que están radicalmente excluidas, de que están fuera de la sociedad. Como es el caso de Madame de Staël que escribe sobre la incierta existencia de las mujeres en el sentido de que no están “ni en el orden de la naturaleza, ni en el orden de la sociedad” (Staël, 1800: 332).

De hecho, como explica Fraisse, el término esclavitud se convierte en una “metáfora particularmente activa en este periodo” (Fraisse, 2000: 39) para comprender la no ciudadanía de las mujeres. Incluso, George Sand distingue diversas formas de esclavitud¹³: “la esclavitud de la miseria y de la ignorancia, la de la mujer pobre, hija del pueblo, prostituta, madre sin recursos, obrera acosada” (Fraisse, 2000: 38). De este modo, las mujeres españolas durante el siglo XIX estaban oprimidas en distintos ámbitos: económica, educativa, legal y, principalmente, de manera psicológica. En concreto, como indica Deutsch, se consideraba el masoquismo como un elemento biológico inherente en las mujeres reflejando así la situación de la “primitive conquered woman” (Charnon-Deutsch, 1994: 222). Sin embargo, Kaplan considera que el masoquismo femenino es una patología derivada de los estereotipos sociales de género, es decir, lo que Charnon-Deutsch denomina masoquismo social¹⁴. La autora define el masoquismo social como una serie de respuestas conductuales, es decir, se trata de la consecuencia de unas determinadas condiciones sociales y no una característica inherente la psicología femenina. Así, Charnon-Deutsch considera el masoquismo social como un mecanismo de supervivencia femenina: la ficción doméstica inculca a sus lectoras técnicas psicológicas y físicas para soportar los momentos de adversidad. Técnicas destinadas para resaltar las partes deseables de la mujer (reforzando la idea de los roles de género), esencialmente, la abnegación femenina.

Así, la cualidad femenina más apreciada será la abnegación. De esta forma, se elimina completamente el placer femenino y el amor tiende a despojarse del deseo físico que pasa a ser concebido como una fuerza encargada de conducir a la mujer a su perdición. Tanto la novela como los manuales de conducta decimonónicos, con su innegable intención pedagógica, transmiten al lector que es preferible eliminar los deseos femeninos en lugar de satisfacerlos y adaptar sus necesidades a las ajenas. En muchos casos, si la mujer no renuncia a sus propios designios, el resultado es trágico, como la muerte; aunque la heroína encuentra cierta tranquilidad si al final de su vida ha logrado reprimir sus deseos. Annis Pratt refleja esta idea: “In most of the novels of development it seems clear that the authors conceive of growing up female as a choice between auxiliary or secondary personhood, sacrificial victimization, madness, and death” (Pratt, 1981: 86).

¹³ En su obra *Politique et polémiques*, estos textos son recogidos por Michelle Perrot en 1997

¹⁴ La autora explora este tema a profundidad en el segundo capítulo de *Narratives of desire: Social Masochism and the Domestic Novel*

Por otro lado, es preciso mencionar que la trama de la hija seducida adquiere gran popularidad en el siglo XIX como consecuencia de la teoría freudiana de la seducción destinada a explicar los síntomas de la histeria femenina¹⁵. En este sentido, Tubert indica que “la narrativa de la seducción, en tanto se trata de una fantasía interiorizada por las mujeres, ha servido para subordinar el deseo femenino a las exigencias de la familia patriarcal burguesa, en la que tanto el poder como el deseo activo se atribuyen exclusivamente al padre” (Tubert, 2014: 112). De este modo, la trama comienza cuando la protagonista intenta alcanzar una posición como sujeto deseante. Las tentaciones son

¹⁵ Claro que existe una especie de “voyeurismo epistemológico” incluso (o, por así decir, sobre todo) en Freud y la invención charcotiana de la histeria. Pero esa herida (el propio Freud se reconocería a sí mismo como un obsesivo psíquico) también tendrá su propia lógica interna. En su *Freud: la escritura, la literatura...* Juan Carlos Rodríguez lo designaba perfectamente: “Entre el mito ancestral, el mito «serio» y el familiarismo de la mesa camilla o el dormitorio, se juega en efecto todo el discurso de Freud: su ver y su capacidad para no ver (pero también para detectar lo invisible a través del síntoma). Y los planteamientos son, en el caso que nos interesa, claros como el agua: A) el mito del hilar/tejer nos remite sin duda a la imagen de Penélope que, a su vez, nos conduce de nuevo al enigma de destejer por la noche lo que se ha hecho durante el día. Algo con connotaciones sexuales obvias si se trata de la ausencia (del pene) del marido y la presencia de los rivales que la asedian (los símbolos fálicos próximos a los que sólo ella puede arrebatar/impedir el poder, convirtiéndolos en impotentes, otra amenaza de castración: el arco que hay que tensar para que la flecha dé en el blanco, etc.). Pero también nos puede trasladar al mito de Medusa y el tejido de serpientes de su cabello (y el «escudo/espejo» de Perseo, que impide la destrucción fálica); incluso llevarnos hasta el mito del hilo de Ariadna, la única posibilidad de salir del Laberinto (¿salir del Edipo?) y de evitar la aniquilación ante el Minotauro, quizás en la guerra entre el Ello y el Superyó (el Minotauro: o sea, de nuevo la Bestia), etc. B) Pero éste sólo sería el núcleo mítico del eje del discurso del hilar/tejer hay otro silencio por debajo: las damas se ‘entretienen’ tejiendo. Freud no se refiere obviamente a las proletarias que en efecto trabajaban hasta la extenuación en las fábricas de tejidos del Manchester de Engels; ni a las que fueron calcinadas al declararse en huelga y prender fuego los patronos a la fábrica donde se habían encerrado (lo que hoy celebramos -¿qué celebramos?- con el nombre del Día de la mujer trabajadora) [...] está claro que Freud tiene otro ángulo de visión: el encuadre de las señoras y señoritas de su localización social y familiar, las que bordaban a lo largo de interminables tardes inútiles y aburridas, y aprendían a hacer vainica doble (incluso adornando con primores los encajes de su propio «ajuar»). Esas damas no trabajaban, se ‘entretienen’, repito, intentando «jugar» con su sexo, la única razón de ser de su existencia femenina: hilarlo y tejerlo (Freud siempre se empeña, decíamos, en que el clítoris no forma parte del aparato ‘vaginal’ del sexo femenino: necesita creer en eso para creer en el androginismo y la bisexualidad originaria; sin la imagen de la mujer/andrógino que luego abandonaría su diminuto pene, a Freud no le cuadrarían las cuentas). Pero lo que nos importa es señalar esa mirada de Freud hacia la supuesta fijación ‘hiladora’ de la mujer en la «nada» de su pubis/bastidor. Si para la mujer la entrada en el Edipo no es tanto un conflicto como en cierto modo un alivio, puesto que la libera de su ‘hilazón’ con la madre, la urdimbre del tejido con el padre se disuelve también en nada (en frustración), puesto que nada obtiene del padre. Por eso el retorno a la madre, o a las muñecas, o a la imagen de tener un hijo fantasmal del padre, etc. El yo de la mujer no es sólo humo, es casi tan grado cero como el del psicótico. Por eso su deseo/necesidad de no salir de la cápsula del Edipo, de prolongar todo lo posible su estancia allí. Salir del Edipo significa para la mujer carecer de sostén, o sea, ya que no tiene nada, buscarse esa prótesis artificial que es el «sostén», el corsé, el maquillaje, adornar los rizos de la cabeza o los rizos del pubis, como un intento inútil para sustituir la ausencia fálica (Freud, tan «etólogo» él cuando quiere, jamás piensa que eso lo hacen todas las hembras para atraer al macho, y también a la inversa). Para Freud está claro: si las mujeres hilan y tejen es por una especie de fetichismo, de fijación en el vacío que es su sexo. Si el sexo femenino es ‘nada’, lógicamente Freud tiene que concluir que de ahí tiene que derivar, como indicábamos, la supuesta frigidez sexual de la mayoría de las mujeres, etc.: el sexo, una manera obligada de perder/ganar el tiempo, como al hacer vainica doble” (2022: 250-251).

contempladas como amenazas que alejan a la mujer del hogar y los resultados siempre serán desastrosos, tanto para la heroína doméstica como para su familia: el escándalo. Sin embargo, la mujer, generalmente, acepta con sumisión los deseos del padre, mostrando una clara conformidad sexual.

3.2. La construcción del espacio doméstico

3.2.1. La mujer en el hogar: sacrificio y abnegación

En primer lugar, Aldaraca establece la diferencia entre el espacio social, entendido como un lugar metafórico en el que se plantea el papel femenino en un conjunto de relaciones, y el hogar, concebido como un ambiente espiritual cuyo dominio recae sobre la mujer. De este modo, la autora determina que existe una relación simbiótica¹⁶ entre el hogar y la mujer. Aldaraca considera que, generalmente, esta relación está basada en la abnegación y autosacrificio femenino, es decir, técnicas propias del masoquismo social propuesto por Charnon-Deutsch. Por su parte, Silvia Tubert considera que la mujer encuentra cierta realización en el hogar debido a que es el único espacio en el que puede situarse como sujeto, sostener su propio deseo y, en definitiva, disfrutar de cierto margen de libertad. Ello produce en la mujer una sensación de logro imaginaria; según Tubert, este hecho alberga un doble sentido contradictorio: por una parte, la mujer se ve alienada de la realidad; en cambio, al mismo tiempo, este hecho le permite autoafirmarse como sujeto y construir una identidad autónoma en el espacio que le es brindado. Del mismo modo, Tubert señala que los individuos necesitan separarse de la familia para llegar a ser un sujeto en el sentido pleno de la palabra (Tubert, 2014: 57). Sin embargo, a la mujer le es negado este distanciamiento; de hecho, la dependencia es valorada como un atributo femenino positivo. En este sentido, Moller Okin expone como los filósofos más prestigiosos del siglo XVIII — entre los que se incluyen Rousseau, Kant y Hegel — explican los motivos de la subordinación femenina pasando por altos los derechos individuales del emergente estado liberal:

“La justificación del lugar que ocupa la mujer basada en la ‘jerarquía natural’ había quedado invalidada con el nacimiento del individualismo liberal; pero la familia sentimental idealizada constituía una alternativa útil... Supuestamente unida por sus lazos afectivos y por sus intereses, la salud de esta esfera de la vida

¹⁶ Idea planteada en el segundo capítulo *El ángel del hogar: la espiritualización de la mujer en el siglo XIX*

dependía de la dedicación total de las mujeres adaptadas para estas tareas especiales en virtud de las mismas cualidades que las hacían inadecuadas para el duro mundo del comercio, el aprendizaje y el poder” (Moller Okin, 1981: 88)

En referencia a esta “jerarquía natural”, el propio Fray Luis de León ya había establecido las obligaciones de la esposa en *La perfecta casada* (1583). El autor excluye a la mujer de toda actividad económica propia de la esfera pública, únicamente le es permitido preservar la riqueza del marido estableciendo así una jerarquía moral entre los esposos. Además, deberá, en la medida de lo posible, incrementar la hacienda familiar a través de la laboriosidad doméstica; por ejemplo, a través de la elaboración de indumentaria. De igual manera, recae sobre la mujer la transmisión del legado familiar, la infidelidad se convierte así en la mayor rebelión femenina; por ende, se insta a la mujer a la conformidad sexual. Este modelo de diferencia femenina toma fuerza en el siglo XVIII con la publicación de tratados de medicina y manuales de conducta, dando lugar a una imagen de la mujer burguesa, como indica Kirkpatrick, de “árbitro angelical de las relaciones domésticas” (Kirkpatrick, 1991: 12). Incluso, Josefa Amar y Borbón en su *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790) plantea la idea del hogar como un mundo privado esencialmente femenino que guarda cierta relación, aunque limitada, con el ámbito social:

“El orden o desorden de las familias privadas trasciende y se comunica a la felicidad y quietud pública. En estas familias privadas tienen las mujeres su particular empleo. Este es la dirección y gobierno de la casa, el cuidado y crianza de los hijos, y sobre todo la íntima y perfecta sociedad con el marido” (Amar y Borbón, 1790: 98).

Como contraparte de la jerarquía moral propuesta por Fray Luis de León y la evidente diferenciación sexual por la que aboga la separación de esferas, Jessica Benjamin propone la teoría de la intersubjetividad como un lugar metafórico “where two subjects meet, where both woman and man can be subject” (Benjamin, 1988: 93). En este sentido, Charnon – Deutsch considera que el ideal del matrimonio en la ficción doméstica es el compañerismo, pues la cultura patriarcal del momento no consideraba a la mujer una igual en derechos sociales sino una mera compañera. Sin embargo, muchas veces, la mujer no encuentra el apoyo del compañerismo en su marido; de hecho, en las novelas domésticas, es común que la protagonista sea amparada por una prima, una hermana, una amiga e, incluso, por su propio padre. Ello conlleva a la idealización de la soledad femenina,

descrita por Gilligan como “benign aloneness” (Gilligan, 1982: 97), que favorece a la mujer para alcanzar el crecimiento espiritual. De este modo, destacan dos espacios interiores de introspección femenina: el convento y el hogar. Ambos lugares son concebidos como una recompensa para las heroínas domésticas: espacios donde la resignación no es forzada, se trata de lugares seguros destinados al cuidado y la reflexión.

De igual manera, la soledad de la mujer en el hogar provoca la idealización del esposo como evidencia la propia Sinués de Marco en su obra *Una hija del siglo*: “Entonces empieza para la mujer un trabajo sublime, y que sólo a ella pertenece: el de fabricar dentro de su pensamiento galas... para adornar el objeto de su cariño” (Sinués, 1874: 116). La esposa crea una imagen del marido engrandeciendo sus virtudes, construye un “semidiós del que solo es un pobre mortal lleno de debilidades y a veces también de vicios” (Sinués, 1878: 116). Sin embargo, la autora subraya que esta tarea resulta sencilla para la mujer debido a su “ciega benevolencia” (Sinués, 1874: 117). De hecho, considera que la mujer está hecha para sufrir, pero su éxito radica en que es amante por naturaleza: “she adores the slavery of all forms of love: as a daughter, sister, wife, mother; her glory, her greatest happiness is more pleasing to her than triumph” (Chanon-Dutsch, 1994: 16)¹⁷.

3.2.2. La maternidad como destino natural

En la mayoría de las civilizaciones se establece un vínculo entre la feminidad y la maternidad, Tubert considera que este hecho se debe a la condición biológica de la mujer, su capacidad reproductiva, que favorece el control de la sexualidad y, por tanto, la fecundidad femenina parte de las culturas innegablemente patriarcales: “No se trata de una legalidad explícita sino de un conjunto de estrategias discursivas que, al definir la feminidad, la construyen y la limitan, de manera tal que la mujer desaparece tras su función materna, que queda configurada como su ideal” (Tubert, 1996: 7). Además de las condiciones biológicas que involucran la reproducción, un conjunto de factores políticos, sociales y económicos propician que la labor de la crianza recaiga, casi de manera exclusiva, sobre la mujer. La autora concluye que “la maternidad, entonces, es una función construida como natural y necesaria por un orden cultural y contingente” (Tubert, 1999: 156).

¹⁷ En referencia a un artículo de título desconocido publicado por la propia Sinués de Marco: [título desconocido]. *El Imparcial*. (Madrid: 30 de julio 1877): 4

“El psicoanálisis ha mostrado que el deseo de hijo no corresponde a la realización de una supuesta esencia femenina, sino que es propio de una posición a la que se llega después de una larga y compleja historia, en la que el papel fundamental corresponde a las relaciones que la mujer ha establecido en su infancia con sus padres, tanto en el plano de la articulación edípica como en el de la identificación especular con la madre. Es decir, el deseo de hijo no es natural sino histórico, se ha generado en el marco de unas relaciones intersubjetivas, resultado de una operación de simbolización por la cual el futuro niño representa aquello que podría hacerla feliz o completa” (Tubert, 1999: 153).

De este modo, en la crianza de los hijos durante el siglo XIX existe una dinámica muy marcada por los roles de género: lo femenino-materno suele asociarse con la pasividad, mientras que lo masculino-paterno es el generador de la familia, esta idea es representada por Arbiol y Díez en *La familia regulada con doctrina de la Sagrada Escritura* (1783): “un patriarca solitario que, acosado por sus hijos, sus criados y una esposa rebelde, discute, contemporiza, intenta pactar y finalmente exige que todos acepten su derecho divino y natural de disponer de los destinos de cuantos le rodean” (Arbiol, 1783: 247). Conque, el padre representa la autoridad, mientras que la madre es solo un reflejo de la autoridad patriarcal. Esta separación entre sexos se produce en todos los niveles jerárquicos de la familia: la madre se encarga de la crianza de la hija mientras el padre se ocupa de los varones. Sin embargo, el patriarca puede intervenir con severidad ante la actitud de una hija rebelde.

Por otro lado, Tubert explica los dos modos que el feminismo ha desarrollado históricamente para abordar el tema de la maternidad. El primero, el rechazo de la identificación entre lo femenino con lo materno. Como evidencia el reconocido ensayo de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (1949), que plantea la existencia de la mujer con independencia del rol de madre. De hecho, como plantea Hirsch, con la intrusión del movimiento realista, muchas novelistas del siglo XIX reprimen la representación de la maternidad en sus obras para evitar cualquier obstáculo en el desarrollo moral de la protagonista: “El relato de formación femenina, tal como fue desarrollado por las novelistas del siglo XIX, depende a menudo de la eliminación o marginación de la madre, cuyo lugar en la narrativa es ambiguo o problemático” (Hirsch, 1989: 14). El segundo es la revalorización de la maternidad, exaltando lo materno como una virtud femenina a pesar de ser desvalorizada en la práctica social. De este modo, Tubert explica que la

novela doméstica representa la maternidad como una fuente de placer, conocimiento y poder exclusivamente femeninos (Tubert, 1996:8). En concreto, en el siglo XIX, como explica la feminista Nelly Roussel, la maternidad ya no es considerada un estado sino una función social¹⁸.

Asimismo, la autora distingue dos modelos femeninos opuestos en el ideario decimonónico. Por un lado, la mujer-madre casta, sin ningún tipo de connotación erótica, pura, inocente, la encarnación del ángel del hogar. Frente a la mujer sexual, seductora, depravada, encargada de conducir al hombre a su perdición. De este modo, se establece la antítesis de madre/prostituta como consecuencia de la cultura patriarcal (2016:98) provocando así la desvalorización de la mujer en cuanto a ser sexual. Por ende, a la mujer se le ve negada su posición como sujeto deseante, aunque, como indica la autora, la autonomía del sujeto una vez madre es relativa pues “no podemos ignorar que la gestación requiere la aceptación de una posición de pasividad frente al desarrollo embrionario y fetal (1996: 11). Sin embargo, la autonomía del sujeto femenino se encuentra principalmente limitada “por las prácticas y discursos dominantes en la sociedad, a través del lenguaje y de los vínculos sociales (Tubert, 1996: 11).

4. Análisis del deseo femenino en *El alma enferma*

4.1. La subjetividad de Dolores

Para el análisis de la subjetividad de Dolores, el objeto de estudio, se partirá del clásico debate entre biología y psicología: la predisposición genética (*nature*) frente al ambiente en que se desenvuelve el sujeto (*nurture*). Por una parte, en lo que concierne a la naturaleza del personaje, es descrita con unos rasgos “especiales” que no necesariamente cuadran con la norma. Es caracterizada como una joven viva y sensible, de su persona “brotaba la pasión” (96, Vol. 1). De hecho, en las descripciones de su carácter es palpable el determinismo: “Dolores había nacido para ser dominada por una excesiva sensibilidad, por una extrema vehemencia en sus afectos: para amar, para padecer, para ser desdichada” (98, Vol. 1). Incluso, su propio padre, a modo de premonición sobre el futuro de Dolores, considera que nunca llegará a ser una mujer satisfecha: “Dolores no será dichosa, porque es demasiado apasionada, y ya empieza a exigir más de lo que el mundo puede darle” (96, Vol. 1).

¹⁸ Esta idea es desarrollada en *La liberté de la maternité* (1907)

Como contraparte se encuentra Modesta, amiga y vecina, que, a diferencia de Dolores, encaja en los ideales de virtud femenina propuestos por Kaplan: “passivity, cleanliness, purity, kindness, concern for others, submission” (Kaplan, 1991: 15). Es decir, Modesta encarna el rol femenino propuesto por Fray Luis de León en *La perfecta casada*, eje del canon femenino durante siglos. Sin embargo, por su naturaleza nada abnegada, Dolores se corresponde con una exclusión del canon de ángel del hogar. Así, los retratos¹⁹ opuestos de ambos personajes ofrecen una estructura antagónica (Sueliman, 1983: 126)²⁰ que incita al lector a adoptar un posicionamiento ideológico en favor del personaje representado con características positivas y generar rechazo hacia su némesis. Por ende, teniendo en cuenta el contexto ideológico en el que se desarrolla la obra, la exaltación a la domesticidad, Modesta encajaría en el arquetipo propuesto por Jung, “el Hada”, al ejercer una influencia positiva sobre “El héroe” o, en este caso, la heroína de la historia.

Generalmente, como indica Delrue, el autor suele atribuir el modelo de comportamiento que valora según su ideología al sujeto de la enunciación, es decir, al protagonista (Delrue, 2021: 64). En cambio, Sinués dota a Dolores de una naturaleza que escapa al patrón de la domesticidad. Así, la autora parece castigar y perdonar a su protagonista en la misma medida, esta práctica es definida por Charnon-Deutsch como “*aesthetic of compliance*” “the narrator as female mentor, comfort women, offer them solace, and suggest compensations and methods of coping with the sometimes dreary business of being woman” (Charnon-Deutsch, 1994:2). Un claro ejemplo de esta estrategia narrativa ocurre cuando la autora parece disculpar la naturaleza de Dolores: “Comúnmente se confunde un carácter vivo y apasionado, ya en el amor, ya en la ira, con un mal carácter. ¡Deplorable error! Hay índoles llenas de bondad, de abnegación, de grandeza, de generosidad y hasta de heroísmo, que son impetuosas y arrebatadas” (58, Vol. 1).

Una vez presentada la predisposición natural de Dolores, analizaré la crianza recibida en el hogar que contribuye de manera decisiva a la construcción de la identidad. En primera instancia, la familia Herrera encaja en el ideal de familia cristiana y moral de clase media, rodeados de “esta medianía, esta templanza, esta resignación” (23, Vol. 1). Por ende, se trata de una familia que alberga todos los elementos precisos para criar a una mujer

¹⁹ Conjunto de rasgos físicos, morales y psicológicos que se ofrecen al lector de cada personaje

²⁰ Sueliman, Susan Rubin (1983). *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris: PUF. Fragmento traducido por Aurelio Velásquez (1929) en «Un éxito magno». *El Cruzado español*, Vol. 3

“decente”. La autora resalta “la ausencia del extremado lujo” (25, Vol. 1) pues su religiosidad es su riqueza moral; tanto es así que la casa es comparada con un convento (aunque, paradójicamente, este “asilo de virtudes” es, en cierta medida, el motivo que provoca la caída de Dolores) :

“Había en aquella casa algo del suave y dulce ambiente de un *convento*: la grata paz doméstica, la feliz medianía, que no es ni envidiosa ni envidiada, la sincera devoción que nace del alma y preside todos los actos de la vida, la serenidad de la conciencia, el amor conyugal, el paternal y el materno, el dulce sosiego de la uniformidad feliz” (33, Vol. 1).

Por otro lado, una de las peculiaridades de la familia reside en que los roles de género en relación con la crianza de Dolores se encuentran invertidos: la autoridad en este terreno es ejercida por su madre en vez de su padre. De tal manera, doña Amparo es la encargada de brindar una “muy cristiana educación” (65, Vol. 1) mientras Don Pedro actúa como “intercesor” (22, Vol. 1) ante la severidad maternal. De hecho, el ímpetu de Dolores parece dominar al talante consentidor de Pedro, aunque Dolores no logrará controlar a ningún otro hombre después: “don Pedro, excesivamente débil era un instrumento de todos los caprichos de Dolores, que, algo voluntariosa, había llegado a dominar a su padre” (63, Vol. 1). Esta faceta autoritaria se acentúa una vez alejada del yugo materno, como si fuera la única forma de conseguir el objeto de su deseo: “aquella niña, tan tímida y encogida delante de su madre, parecía transfigurada por una expresión llena de malicia y un espíritu dominante” (46, Vol. 1).

Digamos que Amparo, al igual que su hija, era “una joven de alma ardiente, de imaginación muy viva y de corazón sensible” (58, Vol. 1), lo cual refuerza nuevamente la idea del determinismo en el carácter de Dolores. Sin embargo, en el caso de Amparo, una autoritaria educación logró reprimir su naturaleza; por ello, la mujer albergaba la esperanza de que ocurriese lo mismo con su hija: “Amparo era violenta; pero la perfecta y cristiana educación que había recibido, contenía los arrebatos de su carácter impetuoso, y la obligaba, a dominarse” (66, Vol. 1). Sumado al trauma ante la pérdida de sus ocho hijos, Amparo se vuelca en la educación de Dolores, la única hija que ha sobrevivido a la muerte. Todo ello, con el fin de inculcar en su hija “los rasgos sexuales como aquellos de la única mujer apropiada que los hombres de todos los niveles de la sociedad querrían como esposa” (Armstrong, 1991: 79) y, de este modo, alcanzar el canon de *La perfecta casada*.

No obstante, a pesar del empeño de Amparo porque su hija alcanzase la felicidad conyugal y se convirtiese en una mujer doméstica, la naturaleza parece ganar la batalla frente a la crianza y Dolores, finalmente, se convierte en una mujer caída. Sin embargo, la crianza también juega un papel crucial en el destino del personaje: la autora parece cuestionar los resultados de una educación demasiado autoritaria. De hecho, la propia Sinués de Marco en su manual *El ángel del hogar* describe los nocivos efectos de una educación “chapada a la antigua” (1857: 44) donde “se evita pronunciar delante de [las hijas] la palabra amor con el mismo cuidado que si fuese una blasfemia, como si el amor no fuese la base de todas las felicidades de la vida” (1857: 29). En definitiva, la férrea autoridad ejercida por Amparo supondrá funestas consecuencias para la protagonista, pues el hogar lejos de ser concebido como un asilo de virtudes, ante el escaso apoyo maternal, será interpretado como una prisión ante la cual Dolores querrá escapar a toda costa.

4.2. El deseo erótico

4.2.1. La primera sensación de deseo

El primer objeto de deseo de Dolores, Gonzalo, es quizás el más complejo de todos; pues, en un primer momento, el deseo no pertenece a la propia Dolores, sino a su madre: “¡Dolores Condesa! ¡Mí hija lograr una suerte tan brillante! ¡Verse libre para siempre de penas y de escaseces! ¡Ah!, ¡eso sería demasiada felicidad!” (115, Vol. 1). Además del juicio de Amparo, Dolores se ve influenciada por Angustias, una amiga de la familia que, interpretando un rol celestinesco, traza artimañas para propiciar el encuentro entre Gonzalo y Dolores, encarnando así a La Bruja de Jung. Sin embargo, la estrategia más efectiva es cuestionar la crianza que Amparo deposita en su hija. De este modo, Angustias refuerza la idea del hogar como una prisión: “Mi pobre Lolita, debes desear casarte cuanto antes para salir de su insufrible tutela; yo no he visto genio como el suyo, ni he conocido madre que tenga a su hija más esclavizada: ¡si vives, pobrecita mía, como ratón en boca de gato! Sin respirar, sin salir, sin tener una amiga...; ¡eso no es vivir, pobre niña, y cuánto te compadezco!” (127, Vol. 1). Los consejos de Angustias dejan su huella en la conciencia de Dolores y, desde ese momento, “no dejó de pensar que doña Angustias tenía razón al hablar de la tiranía de su madre” (127, Vol. 1). De hecho, Angustias mantiene diversas conversaciones con Gonzalo para favorecer la cita entre ambos: “Usted salga con la promesa de la niña, y lo demás corre de cuenta mía” (136, Vol. 1).

Gonzalo se convierte en una tentación que opera en el propio hogar, pues acude con frecuencia a las tertulias organizadas en casa de los Herrera. A través de estos coloquios, la esfera pública converge con la esfera privada y se convierte en una amenaza para la correcta educación de Dolores. De este modo, existe una relación entre el deseo sexual y el peligro; en este caso, se trata de un riesgo moral debido a que amenaza la honra de Dolores. Finalmente, Dolores se entrega a Gonzalo, motivada, en parte, por las promesas de boda de su amante. La inocencia del personaje favorece que crea que Gonzalo cumplirá el “respeto a la palabra dada” (Cueva Puente, 2022: 47), una variante del honor, y así, como indica Cueva Puente, las jóvenes se entregan a sus amantes sin tener en cuenta la doble moral burguesa. A pesar de que su propia inocencia precipita su caída al verse influida por Angustias, se aprecia la motivación en el personaje de desafiar el yugo materno: “víctima por una parte de la apasionada vehemencia de su carácter, y por otra de la severidad maternal, era conducida por la mano de doña Angustias a su perdición, vendida lo mismo que se vende para llevarla al matadero a la inocente cordera” (179, Vol. 1). Destaca como la autora asocia a Dolores con la figura religiosa del cordero, indicando una completa carencia de autonomía en el personaje. En esta línea, Vicenta, un personaje secundario, vuelve a asociar a Dolores con el cordero ante la nociva influencia de Angustias: “Ella será la que lleva la corderilla al matadero” (164, Vol. 1). Incluso, resulta especialmente llamativo el nombre del capítulo en el que Dolores pierde la virginidad: “La araña urde su tela” (141, Vol. 1), subrayando la responsabilidad de Angustias en la caída de Dolores.

No obstante, Dolores no es completamente ajena a su caída, es decir, no se limita a desafiar a Amparo y seguir las instrucciones de Angustias: la protagonista experimenta una gran atracción hacia el conde. De tal manera, Gonzalo cumple con las *condiciones eróticas* que configuran el *tipo* de amante deseado por Dolores²¹, se dice de él que es un “hermoso, simpático y elegante joven” (126, Vol. 1). De hecho, a pesar de sus reservas iniciales, parece que Dolores disfruta de su encuentro; pues, después de tres horas, se encontraba completamente “absorta en los sueños de su amor” (162, Vol. 1). Aquí se halla una de las diferencias más llamativas entre las novelas de autoría masculina en este periodo y la ficción doméstica: las primeras abogan por la censura del cuerpo femenino al contrario que las últimas.

²¹ Estos conceptos son desarrollados por Freud en *Aportaciones a la psicología de la vida erótica: Sobre un tipo especial de elección de objeto en el hombre* (1912)

Tras el éxito inicial al satisfacer su deseo, Sinués recurre al sentimiento de la culpa: la acción de Dolores no le afecta únicamente a ella, sino a toda su familia: “¡la honra inmaculada de aquella familia! Conservada durante tantas generaciones, venía al suelo hecha jirones” (213, Vol. 1). Al dirigirse a un público esencialmente femenino, la autora desempeña una función pedagógica al alertar a sus jóvenes lectoras sobre las posibles consecuencias que acarrearán sus decisiones. De hecho, los hombres en esta novela tienen una importancia menor: Pedro fallece al enterarse de que Dolores queda embarazada, enfatizando el sentimiento de culpa de la protagonista y dejando solas ante la adversidad a su mujer y a su hija. Asimismo, Gonzalo evade sus responsabilidades como padre y Dolores se convierte en una más de sus “calaveradas” (144, Vol. 1). Además, Gonzalo termina casándose con otra mujer de mayor posición social que Dolores mientras la protagonista carga con el escándalo y el destino propio de la mujer pública. La notable falta de apoyo masculino manifiesta la misión de la literatura femenina del siglo XIX: preparar a las jóvenes para un mundo sin hombres en el plano de la crianza de los hijos, el amor y las tareas domésticas. De tal manera, las mujeres deben asumir masoquistamente el abandono, el abuso y la negligencia de sus intereses románticos. Dolores sufrirá todas estas situaciones en la segunda parte de la novela, “Tempestades”.

4.2.2. El deseo correspondido

El último eslabón de la cadena de objetos eróticos (Tubert, 2014: 94) de Dolores es Frantz, descrito como el “último amor de la vida” (265, Vol. 2). Frantz encarna se corresponde con la musa, “a subject whose desire cannot be explained but who imagines, nevertheless, the possibility of fulfilling it” (Charnon-Deutsch, 1999: 90). La musa es uno de los deseos más primarios; aunque, generalmente, se concibe a este objeto como un deseo masculino. En términos lacanianos, la musa se entiende como una exigencia insatisfecha, un residuo de lo reprimido que construye al sujeto. En este caso, la exigencia insatisfecha podría ser un matrimonio feliz y la formación de un hogar doméstico; elementos que Dolores desecha en un primer momento y posteriormente le son negados con sus anteriores amantes.

En este sentido, Frantz se corresponde con un claro libido sexual, pues Dolores no tiene ningún tipo de interés económico o social en el artista. Por el contrario, su relación con el joven supone un riesgo para su prestigio social. Del mismo modo, Frantz encarna el arquetipo propuesto por Charnon – Deutsch: *the impossible man*, “a man so extraordinary, novel and unconnected with the structured, banal existence” (Charnon-Deutsch, 1994:

85). Estos hombres no poseen un gran atractivo sexual; por el contrario, son valorados por las mujeres burguesas gracias a su cualidad espiritual. Es decir, son jóvenes que se alejan de la ciencia y la razón, guiados por sus sentimientos e impulsos. Frantz encaja en dicho arquetipo pues desempeña el oficio de artista y alberga una gran conciencia creativa. De hecho, la primera vez que Dolores experimenta el deseo hacia su figura tiene lugar al contemplar uno de los autorretratos del artista:

“Ante aquella pintura, Dolores sintió que sus piernas flaqueaban y se negaban a sostenerla; dos o tres sonidos inarticulados se escaparon de su pecho; en sus mejillas se sucedían la palidez más densa y el más arrebatado carmín.

Su corazón, helado é inmóvil desde hacía tanto tiempo, como un pájaro herido, se inundó de vida y de calor, y empezó a latir presuroso; miraba aquella noble frente de artista, de la que parecían salir rayos de luz, y creía que empezaba a vivir, y que el sentimiento de lo bello se elevaba en su alma, donde había estado dormido toda su vida” (196, Vol. 2).

Tras esta primera toma de contacto, ambos se conocen formalmente en un baile de máscaras, este detalle, al que Sinués apenas brinda importancia, encierra una gran simbología. Tal y como indica Silvia Tubert en su estudio sobre *La de Bringas*, una obra galdosiana, “los adornos y las telas pueden ser un vehículo de fantasías capaz de proporcionarle un goce narcisista que derivaría en el engrandecimiento de su imagen, más allá de representar un mero capricho o una expresión de vanidad” (Guillamón Carrasco, 2017: 397). En este momento, Dolores conoce que Frantz está comprometido con su hija mayor, Lágrimas. Ello convierte al artista en un objeto de deseo prohibido tanto por su situación, un hombre prometido, como por su relación con el sujeto, resulta casi incestuosa.

Sin embargo, a pesar de las evidentes complicaciones, la relación entre Dolores y Frantz es descrita como “un amor puro, casto, legítimo” (279, Vol. 2). De hecho, destaca el espacio en el que se desarrolla el romance de la pareja: “una casita de campo situada muy cerca de Madrid y medio pérdida entre una alameda a orillas del río” (250, Vol. 2), es decir, un lugar alejado de las tentaciones de la ciudad²². Incluso, la autora llega a reforzar

²² Charnon- Deutsch explica que una de las mayores preocupaciones de Sinués es la civilización como fuerza destructora de la mujer: la bondad y la felicidad femeninas dependen de su proximidad a las estructuras sociales y la opulencia económica (1994: 80)

la idea de la ciudad como mal destructor de la naturaleza femenina frente a los beneficios de la naturaleza: “al deslizarse el amor en su corazón como un dardo de fuego, volvió a pensar en ella [la casita de campo], porque el amor puro, noble y desinteresado busca siempre la sencillez de la naturaleza” (262, Vol. 2). Será en este espacio donde Dolores encuentre al fin la soledad benigna descrita por Gilligan y explore, por primera vez, su deseo libremente.

Por estos motivos, Dolores no es capaz de renunciar a Frantz; “¡Empezaba a vivir, porque sentía la primera emoción de amor!” (198, Vol. 2) De esta forma, Dolores comienza a construir una imagen del objeto engrandeciendo sus virtudes y minimizando los respectivos defectos, es decir, se lleva a cabo una idealización del objeto deseado: “su imaginación, siempre poética y exaltada, se complacía en revestir a Frantz de toda la poesía del sufrimiento y del talento, de todos los encantos de que una mujer puede revestir al objeto amado” (263, Vol. 2). Por su parte, en el caso de Frantz, es posible que experimente lo que Freud denomina “amor a la prostituta” (Freud, 1910: 167): “Era Dolores una de esas mujeres que ejercen una terrible, una fatal influencia en la fantasía de los jóvenes: pobres criaturas arrolladas por el vendaval de su destino, y que van, como débiles aristas que agita el viento” (264, Vol. 2). El concepto freudiano sugiere que algunos hombres no encuentran atractivas a las mujeres “castas e intachables”, sino a aquellas de “dudosa moralidad”. Esta categoría incluye a la mujer casada que no se niega al flirteo, como Dolores durante su estancia en París y, por supuesto, a las cortesanas, la profesión que se intuye que desempeña Dolores para mantener a sus dos hijas.

4.3. La mercantilización del deseo

4.3.1. Matrimonio y deseo: estrategias de supervivencia

El matrimonio de Dolores con Benavente tiene una clara finalidad tanto social como económica al recomponer su virtud tras convertirse en madre soltera. Es sintomático que Dolores, antes de contraer matrimonio con Benavente, aspire a convertirse en un sujeto carente de deseo ante su decepción amorosa con Gonzalo: “ni deseo sentir amor, ni tampoco inspirárselo a nadie” (273, Vol. 1). De hecho, una vez casados, Dolores nunca llega a experimentar deseo de carácter sexual hacia su marido; todo lo contrario, la situación de la protagonista podría catalogarse con el término propuesto por Freud: “lo

siniestro” o “lo ominoso”²³. Este concepto expresa la inquietud psicológica del sujeto cuando un objeto que considera familiar se convierte en algo desconocido o inquietante: “Despojado de sus cosméticos y de sus afeites, Benavente apareció viejo y repugnante a los ojos de aquella esposa de diez y ocho años, bella y delicada. Le vio con los cabellos y los bigotes canos, despojado de su postiza dentadura y de su corsé, y le causó horror y casi miedo” (6, Vol. 2). Por ende, el único deseo que alberga el matrimonio de Dolores es una clara libido económica. De esta manera, a pesar de que Dolores tiene la oportunidad de ejercer el culto a la domesticidad en París junto a Benavente, su matrimonio fracasa debido a varios motivos.

Primero, la temporalidad del deseo entre los miembros de la pareja difiere: Dolores es la primera en aburrirse de su matrimonio al no experimentar ningún tipo de deseo erótico hacia su marido: “ella fue desencantada de un modo más pronto y más terrible, porque jamás había estado enamorada de Florestán” (5, Vol. 2). Por su parte, el “capricho” (5, Vol. 2) que Benavente sentía hacia Dolores también comienza a esfumarse: “La posesión le apagó” (5, Vol. 2), evidenciando la posición de Dolores como objeto en vez de sujeto. Incluso, se refuerza la idea del cuerpo femenino como objeto de deseo cuando la protagonista, como consecuencia de su segundo embarazo, pierde parte de la belleza de su juventud “y esto disgustó profundamente a su marido” (5, Vol. 2). Una vez Benavente se desencanta de su mujer, se encapricha con la condesa de Elvén, la mujer de Gonzalo: “La que le había arrebatado a su amante, le arrebatava también a su marido” (74, Vol. 2). Al sustituir el objeto de su deseo, Benavente comienza a ejercer la ley patriarcal y el dominio económico sobre Dolores retirándole su pensión.

Sin embargo, la actitud de Dolores escapa de los estereotipos sociales de género, pues la respuesta conductual femenina esperada sería la abnegación del sujeto, es decir, una actitud propia del masoquismo femenino que refleja la situación de “primitive conquered woman” (Deutsch, 1944: 222). De hecho, como revela Charnon-Deutsch, la propia Sinués de Marco considera que la mujer es amante por naturaleza y esta condición la hace susceptible al sufrimiento. De esta forma, la novela doméstica promociona los roles de género deseables en el matrimonio: la mujer es la encargada de soportar la adversidad y anteponer las necesidades del otro a las propias. En cambio, los deseos de Dolores no se

²³ Término desarrollado por Freud en *Das Unheimliche* (1919)

alinean con la sumisión y la dependencia, por lo que comienza a aceptar galanterías y se convierte en el objeto de deseo de otros hombres con el fin de satisfacer su propio deseo.

4.4.2. El cuerpo femenino como objeto de intercambio

Dolores comienza a aceptar el flirteo motivada, en parte, por la soledad que siente en su matrimonio. En cambio, un elemento clave es la reciente amistad de la protagonista con Coralía, una mujer que “se dejó caer en los brazos del placer y en la vida cómoda, blanda, fácil” (78, Vol. 2). Al igual que ocurrió en el primer volumen con Angustias, Coralía incita a la protagonista a caer en un nuevo “abismo” (60, Vol. 2). Incluso, Dolores comienza a descuidar su beneficiosa amistad con Margarita en favor de su nueva relación con Coralía; de tal manera, Margarita se corresponde con el arquetipo de Abel propuesto por Jung mientras Coralía sería Caín. De este modo, Coralía comienza a trazar artimañas con el fin de que Dolores se rinda ante las galanterías de otros hombres: alerta a su amiga de la relación entre la condesa de Elvén y Benavente, advierte a Dolores sobre la esclavitud que implica la maternidad e incita a la protagonista a tomar venganza sobre Gonzalo.

A pesar de que Coralía fue el detonante de sus flirteos en París, Dolores continúa ejerciendo de cortesana en Madrid una vez viuda. Todo ello con el fin de mantener su modo de vida, además de una continua búsqueda de la identidad en la esfera pública con la intención de ser reconocida como sujeto. Sin embargo, este hecho lleva al personaje a perderse cada vez más, pues su deseo de alcanzar una posición como sujeto se ha transformado en el anhelo de un determinado espacio social, es decir, se limita a las apariencias. De hecho, a pesar de las pretensiones de Dolores al contratar una institutriz para sus hijas — que ejercerá el arquetipo del Sabio tanto sobre las niñas como sobre la propia Dolores al ser un modelo de virtud —, acudir a los teatros y adquirir costosos muebles, su estancia en Madrid está marcada por las deudas. Incluso, se ve obligada a subastar todas sus pertenencias para pagar a sus acreedores, entre los que se encuentra Coralía: “se sacaban a pública subasta los caballos, los carruajes, el soberbio mobiliario, los suntuosos trajes y las ricas joyas” (213, Vol. 2).

Resulta especialmente llamativo que la protagonista de una ficción doméstica ejerza la prostitución, pues, si bien la autora no legitima esta profesión sí que reconoce su existencia. Es más, Sinués en ningún momento demoniza a su protagonista por sus galanterías, a menudo explica sus motivaciones y su debate interno entre seguir el camino de la perdición o intentar alcanzar la redención: “—debo dejar esta vida maldita, por que

si no, ese hombre, que es como la sombra negra de mi destino, me va a quitar a Lágrimas...” (188, Vol. 2). Además, uno de los principales motivos que alientan el estilo de vida de Dolores es la falta de recursos como madre soltera. Tal y como indica Julie – Victoire Daubié, el motivo no es la pobreza en sí sino el hecho de que “no pertenezca a nadie” (Daubié, 1859: 411). Así Fraissé resume la conclusión de Daubié: “la mujer pobre se halla en un callejón sin salida: se le cierran las puertas del taller tras habersele cerrado las de la familia” (Fraissé, 2000: 25). La propia Sinués explica: “Dolores nada poseía, y le era forzoso hacerse célebre para atraer a sus redes alguno de esos hombres que pagan un capricho o una pasión con montes de oro” (139, Vol. 2). Así, Dolores se encuentra en una situación de vulnerabilidad que, según Judith Butler, se genera en aquellos sujetos con falta de apoyo o protección, es decir, se considera que hay vidas “que no valen la pena” ni son meritorias de deferencia (2006: 58). Así los sujetos son regidos por la matriz ideológica imperante: aquellos ajenos a la norma configuran el exterior del campo de lo que se considera sujetos (Butler, 2006: 19-20), es el caso de Dolores como mujer caída y, finalmente, como mujer pública.

4.4. La maternidad como destino impuesto

4.4.1. Maternidad deseada ante maternidad forzada

La relación de Dolores con la domesticidad y, en particular, sus sentimientos hacia la maternidad son sumamente complejos. Desde niña, rechaza el culto a la domesticidad y anhela los placeres propios de la esfera pública: “Pues, hija, yo no quiero chiquillos impertinentes que lloren y se suban a mi falda. Cuando yo sea grande, estaré muy elegante, me iré a paseo, a los teatros, recibiré visitas y me divertiré todo lo que pueda” (47, Vol. 1). De esta forma, el culto a la domesticidad no ocupa un lugar prioritario en la vida de Dolores, únicamente se muestra de manera paralela a través de la vida de Modesta.

A pesar de que Dolores, aparentemente, no siente ninguna inclinación maternal, sí que siente culpa ante ella. Según Charnon- Deutsch, las escritoras de ficción doméstica tendían a dividir a las mujeres en dos categorías según su clase social y su relación con la maternidad. El primer grupo se corresponde con mujeres de estamento social bajo que gozan de buena salud, dan a luz y proporcionan alimento a los niños. El segundo, se compone de aquellas madres, generalmente de clase social elevada, con traumas, peligros

espirituales y complejas aspiraciones²⁴. Dolores encarna ambos modelos de maternidad con sus dos hijas: el primero, como madre soltera de Lágrimas, su primogénita, y el segundo, con Luz, concebida con la esperanza de paliar el vacío de su matrimonio.

De este modo, en el momento del nacimiento de Lágrimas, Dolores se encuentra en una situación precaria: deshonrada, sin marido, madre de una recién nacida, su padre acaba de fallecer y únicamente cuenta con el apoyo de Amparo. De hecho, ante la negligencia de Dolores como madre, parece que Lágrimas sobrevive gracias a los cuidados de su abuela. Tras la muerte de Amparo, Dolores culpa a la pequeña de su desgracia y comienza a comportarse de manera “inhumana” (241, Vol. 1) con ella, pues “Su vista me recuerda mi falta” (242, Vol. 1). En ocasiones, el romance familiar²⁵ puede llegar a explorar aspectos psicológicos sumamente oscuros; en este caso, el sentimiento de rechazo que Dolores siente hacia su primogénita es tan fuerte que llega a desear la muerte de la niña: “mientras esa criatura viva, yo soy despreciable y estoy manchada irremisiblemente. ¿Por qué Dios, que se lleva tantos niños adorados de sus padres, no me libra de este ser miserable que es mi oprobio?” (280, Vol. 1). Ante esta situación, otros personajes ejercen el cuidado que la protagonista no deposita en su hija. Como Berta, una mujer de la aristocracia que se encarga de que Lágrimas sea criada durante sus primeros años de vida por una familia en el campo. Incluso, el propio Benavente, marido de Dolores, insiste en llevar a la niña a París junto a ellos: “el que yo aborrezca a ese hombre no es una razón para que tu hija viva en el abandono; la amo porque es tuya” (313, Vol. 1).

En cambio, la maternidad de su segunda hija es muy diferente, su llegada es descrita “como un rayo de luz” (6, Vol. 2) en la vida de Dolores. Ante la insatisfacción de su matrimonio, Dolores se siente nuevamente tentada con los placeres de la esfera pública; sin embargo, parece que el deseo de convertirse en buena madre para Luz logra que no se abandone hacia “la deshonra y la ruina” (13, Vol. 2): “su corazón no estaba ocupado más que con el amor de su hija, y esto la salvó durante algún tiempo” (13, Vol. 2). De hecho, en su empeño por convertirse en una mujer respetable por Luz y motivada por la influencia de Margarita, Dolores comienza a pensar en su primera hija sin odio. De tal manera, Lágrimas ya no es una hija del pecado, es la responsabilidad de su falta: “Por la primera vez pensó entonces sin horror en la hija de su culpa, y se dijo que quizá padecería

²⁴ Idea desarrollada en el quinto capítulo de *Narratives of desire: Bearing Motherhood*

²⁵ Concepto propuesto por Charnon-Deutsch en *Narratives of desire*

hambre y frío” (26, Vol. 2), “yo odiaba a esa hija desventurada, y ahora me interesa y me compadece su destino” (61, Vol. 2). De este modo, la trama refuerza la cualidad sanadora de la maternidad y la vida familiar de Dolores, a pesar de las carencias de su matrimonio, comienza a parecer tolerable o, al menos, instructiva.

Sin embargo, esta aparente calma se ve interrumpida con la muerte de Benavente a manos de Gonzalo. El regreso de su primer amante supone una amenaza para la tutela de Lágrimas, quien ya se ha convertido en una hija deseada para Dolores a pesar de su rechazo inicial. El dogma cultural imperante sostiene que los niños pertenecen a sus padres y las madres, únicamente, proporcionan el entorno, el alimento y la formación religiosa. Sin embargo, esta exaltación de la figura paterna comenzará a ser cuestionada en el siglo XIX, como revelan las obras de este periodo. Se comienza a derrumbar el principio del sacrosanto, es decir, el poder del padre sobre su descendencia deja de ser intocable. Al igual que ocurre con la mujer, la opinión pública divide al hombre entre buenos y malos padres, sancionando al padre desvalorizado²⁶.

En el caso de Gonzalo, la autora parece castigarlo por su completa negligencia como padre Lágrimas, ignorando a la pequeña durante años. Por ello, la narradora, cuando Gonzalo pretende recuperar la tutela de su hija, se postula a favor de Dolores, aunque ella también rechazó a una Lágrimas recién nacida: “La deshonra de su nacimiento ha caído sobre mí..., sobre mí sola...; tú has quedado siendo el noble, caballeroso y opulento Conde de Elvén! Esa niña, pues, es mía: ¡bien cara la he comprado, y no te cederé ni un instante de su vida!” (93, Vol. 2). Este manifiesto evidencia la realidad del momento para las madres solteras que eran víctimas de numerosos prejuicios: “eran despreciadas por todos, las instituciones de caridad les cerraban las puertas y la ley no las amparaba, pues se presumía que toda mujer que tenía un hijo ilegítimo era promiscua y, por tanto, no merecía ningún tipo de ayuda” (Armstrong, 1991: 79).

En definitiva, mientras las consecuencias del deseo de Dolores fueron el rechazo, la marginalidad y la castración social; Gonzalo pudo casarse libremente. Ahora que Dolores ha logrado perdonar a la hija de su pecado: “Ella es inocente de mis extravíos y de los tuyos: ni tú ni yo debíamos obligarla a comer el pan de la infamia” (105, Vol. 2), no está dispuesta a renunciar a ella. En este conflicto moral ante la custodia Lágrimas Sinués recurre a la práctica descrita por Margaret Homans: *the literalization of linguistic*

²⁶ Como expone Françoise Hurstel en *De los padres ausentes a los nuevos padres* (1992)

practice. De este modo, las escritoras de ficción doméstica, al enfrentarse a un lenguaje dominado por la tradición patriarcal, recurren a estrategias narrativas para retratar su experiencia. Por ejemplo, en los diálogos entre Dolores y Gonzalo ante el futuro de Lágrimas la protagonista emplea oraciones directas, desafiantes e, incluso, autoritarias: “Gonzalo, jamás te cederé la hija que abandonaste y que yo recogí: quítamela si puedes” (98, Vol. 2).

4.4.2. La renuncia del deseo ante el rol materno

La muerte de Benavente implica la ruptura de la familia pseudo nuclear dando paso a un nuevo modelo familiar matriarcal integrado por una mujer deshonrada socialmente, una hija ilegítima, otra hija huérfana y una solterona a modo de institutriz. Dolores se traslada a Madrid con la esperanza de combinar su rol de madre en la esfera privada y perseguir el deseo en la esfera pública. Es decir, pretende “vivir como una aventurera” (137, Vol. 2) en Madrid, aunque no anhela ese estilo de vida para sus hijas, el objetivo es que “viviesen muy lejos del teatro de sus desórdenes, y que las rodease tanta pureza como a ella iba a cercarla cieno miseria” (137, Vol. 2).

De este modo, se aprecia la ambigüedad del personaje: Dolores deshecha la idea del matrimonio y el hogar doméstico para sí misma, pero anhela esos valores para sus propias hijas, desea “que se eduquen en la modestia y en la sencillez; que las haga usted humildes y cristianas, laboriosas e instruidas, para que sean buenas hijas primero, y luego buenas esposas y buenas madres” (137, Vol. 2). Incluso, valora esta forma de vida en otros personajes como Modesta, su amiga de la infancia, o Margarita, una de las amistades de su madurez. Estos mismos personajes a los que Dolores admira se convierten en la figura del consejero, es decir, aquellos que apoyan a la mujer caída para su reinserción en lo que la sociedad considera respetable. De tal manera, Dolores, eventualmente, trata de redimirse como mujer pecadora y alcanzar el modelo de ángel del hogar.

Por otro lado, el deseo que Dolores siente hacia Frantz, el único hombre al que ha amado, se enfrenta a una variante del triple conflicto propuesto por Tubert. Primero, las pulsiones del sujeto frente a las exigencias socio-culturales. “Dolores amaba, no por la segunda, sino por la primera vez de su vida” (262, Vol. 2); no obstante, el dogma social sostiene que se trata de una relación pecaminosa: se trata de un hombre mucho más joven que Dolores y, además, ya mantiene una relación con Lágrimas. Sin embargo, que el objeto de deseo sea el novio de su hija no parece un impedimento en primera instancia, aunque

terminará por convertirse en un conflicto ético para la protagonista. Segundo, el problema entre la voluntad de Dolores y otras voluntades que se le oponen. Esencialmente, madame Warner, la madre de Frantz, se opone a esta relación; en cambio, Dolores desea permanecer al lado del artista: “Con este amor veo la paz, la dicha, el hogar doméstico, el amor del esposo, la consideración de la sociedad...” (268, Vol. 2). Por último, el conflicto entre el deseo sexual que experimenta hacia Frantz y su anhelo de convertirse en una buena madre para Lágrimas se enfrentan en el espacio psíquico de la protagonista: “sí, le ama...; y yo, que soy su madre, voy a privarla de su parte de dicha...; a ella, la desgraciada hija de mi falta, privada ya por mi culpa de su nombre y su fortuna...” (267, Vol. 2).

Finalmente, el sometimiento del personaje y la renuncia a su deseo evidencia que Dolores ya no está presente como sujeto de su propio destino. De alguna manera, la autora castiga y redime a su protagonista al mismo tiempo, aunque se inclina hacia la moral cristiana patriarcal al no salvar a Dolores al final de la novela. De esta forma, Sinués cumple la norma esencial de la ficción doméstica, la ejemplaridad, a través de la prematura muerte de Dolores. Aunque, desde el punto de vista de la autora, la abnegación del sujeto al renunciar a su deseo es, al mismo tiempo, su triunfo al permitir la reagrupación familiar a través de su boda con Gonzalo. Por ende, Dolores encarna el cliché de heroína incomprendida al aceptar aquello que no quiere ser, en este caso al casarse con Gonzalo a pesar de que ya no es el objeto de su deseo: “Conde..., he aquí mi mano... que hace un mes tuvo a bien pedirme... Yo era la rival de mi hija...; siendo la esposa de su padre, ya no me temerá...” (321, Vol. 2). La protagonista encuentra un final sorprendentemente cristiano a pesar de su vida llena de pecado: muere casada, tranquila y en compañía de sus hijas. “Su muerte, silenciosa y tranquila, como la de una verdadera cristiana. El alma enferma fué a buscar su eterna salud en el seno de Dios” (332, Vol. 2). En contraposición, la autora castiga sin piedad a Angustias con una muerte agónica, evidenciando su responsabilidad en la caída de Dolores: “Doña Angustias se volvió loca con los furiosos dolores de su parálisis, y fué a morir al hospital” (335, Vol. 2).

5. Conclusión

A fin de concluir el proyecto, retomaré las cuestiones planteadas al inicio de la investigación. La primera, en torno a la agencia de Dolores, como propone Tsuchiya en su obra *Marginal subjects: Gender and deviance in Fin-de-siècle Spain*, las novelas decimonónicas construyen espacios donde los sujetos desafían de alguna manera los ideales burgueses de conducta y, así, se lleva a cabo una constante negociación en la subjetividad de los personajes (Charnon-Deutsch, 2012: 108). En este complejo paradigma se encuadra *El alma enferma* y, por supuesto, su protagonista Dolores. Si bien Sinués muestra una provocativa faceta al situar a Dolores, una mujer caída, como protagonista de su novela en lugar de Modesta, una indiscutible mujer ángel, la autora utiliza constantemente las desventuras de su protagonista como una estrategia aleccionadora.

Así, el personaje construido por la isabelina es tan complejo que, a lo largo de la obra, atraviesa los cuatro tipos femeninos galdosianos (Montero-Paulson, 1989). Primero, Dolores encarna el papel de víctima como mujer seducida; de hecho, la narración se refiere a ella con apelaciones como “pobre niña” (213, Vol. 1) e “infeliz criatura” (223, Vol. 1). A continuación, se traslada a la posición de rebelde, como mujer vengativa que no aspira a desear ningún otro objeto, únicamente anhela despertar el deseo en otros y criar libremente a sus hijas. A continuación, la mujer Quijote que, gracias a su imaginación, construye una vida idílica e irreal; es decir, la situación de Dolores durante su relación con Frantz. Por último, la mujer social, aquella casada y religiosa: Dolores alcanza esta posición aceptable al final de su vida gracias a su matrimonio con Gonzalo.

De este modo, la protagonista en determinados momentos de la narración parece perseguir únicamente la satisfacción de su deseo: al entregarse a Gonzalo sin haber contraído matrimonio, al mercantilizar su cuerpo en la esfera pública o al renunciar a sus dos hijas para refugiarse junto a Frantz en su casita de campo. Sin embargo, la aparente libertad del personaje siempre está condicionada por los deseos ajenos: la influencia de Angustias y la sobreprotección de Amparo impulsan a Dolores a perder su virginidad, la prostitución es uno de los pocos trabajos a los que puede optar una madre soltera y, finalmente, Dolores renuncia al único hombre al que realmente ha deseado en favor de su hija Lágrimas.

Así, pues, se puede determinar que el personaje no posee una agencia completa sobre su deseo; sin embargo, considero que su aspiración no reside en convertirse en objeto de deseo para los demás, pues su oficio de cortesana tampoco logra satisfacerla por completo. Desde mi punto de vista, el verdadero anhelo de Dolores es ser reconocida como sujeto, ya sea como mujer pública o en el ámbito privado al contraer matrimonio con el único objeto al que realmente desea.

En lo que concierne a la muerte de la protagonista, Sinués, al igual que ocurre en momentos clave de la obra, trata a Dolores con misericordia. Si bien, uno de los motivos que explican su prematuro fallecimiento puede ser su vida de pecado, reside la posibilidad de que la razón real sea no haber cumplido su deseo final. El desenlace de la obra, escrito bajo una convulsa matriz ideológica, es libre a la interpretación del lector. Así, Sinués, oculta bajo el recurso de la ejemplaridad, nos presenta una protagonista cuestionable para la moral burguesa del momento. La autora, lejos de castigar a Dolores sin piedad, expresa los sentimientos, los momentos vulnerables y las motivaciones de la otra cara de la moneda: la mujer caída. Así, como indica Bezhanova, a pesar de que Sinués a menudo es catalogada como una de las escritoras españolas conservadoras y anti-femenistas del siglo XIX por sus manifiestos ideológicos propuestos en los manuales de conducta, su producción novelística es muy diferente: “Sinués’s reputation as an ultra-conservative moralizer is a result of this erasure of her novelistic production” (Bezhanova, 2011: 251).

A pesar de ser una autora profundamente prolífica, el legado de Sinués ha quedado reducido al de una escritora de folletín, una literata incapaz de adaptarse al cambio de las tendencias: demasiado romántica para los realistas y en exceso realista para la “Alta Cultura”. Sin embargo, eso precisamente convierte a Sinués en una autora de transición, capaz de subordinarse a los rígidos preceptos que implica la escritora virtuosa, pero, al mismo tiempo, presentar a sus lectoras personajes que desafíen el canon burgués y, de esta manera, reconocer la existencia de diversos arquetipos femeninos ajenos al ángel del hogar.

6. Bibliografía

Ahmed, Sara (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press

Aldaraca, Bridget (1992). *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Editorial Antonio Machado, traducción de Vivian Ramos

Amar y Borbón, Josefa (1790). *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*. Ediciones Cátedra, edición de M. Victoria López-Cordón (1994)

Amorós, Celia

—, (1989). *Sören Kierkegaard o la subjetividad del Caballero* (1989), Barcelona: Anthropos

—, (2011). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad* (2011). Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer

Angenot, Marc (1989). *1889: un état du discours social*. Longueuil (Québec): Le Préambule

Arbiol, Antonio (1873). *La familia regulada con doctrina de la Sagrada Escritura*. Madrid: Imprenta Real

Armstrong, Nancy (1991). *Deseo y ficción doméstica: una historia política de la novela*. Ediciones Cátedra

Arkininstall, Christine

—, (2016) «Domestic Fiction and Cursilería in the Fin-de-Siècle Novellas of Salomé Núñez y Topete», *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. 94, pp. 225-249. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/14753820.2016.1148310>

—, (2020). «Gender, Casticismo and Imperial Nations in Spain's Fin De Siècle: Blanca De Los Ríos's *Sangre Española* (1899)». *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 54 No 2, pp. 583-609. Washington University, St. Louis. DOI: <https://doi.org/10.1353/rvs.2020.0041>

Benjamin, Jessica (1988). *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*. Pantheon Books

Bezhanova, Olga. (2011). «Two nineteenth-century female Bildungsromane by Fernán Caballero and Pilar Sinués». *Romance Quarterly*, Vol. 58, No. 4, pp. 243-258

Blanco, Alda

—, (1998). «Gender and national identity: The novel in nineteenth-century Spanish literary history» en *Culture and gender in nineteenth-century Spain* (2001). Oxford University Press, pp. 120-137

—, (2001). *Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Universidad de Granada

- Blanco García, Francisco (1952). *La literatura española en el siglo XIX*. Editorial Gredos
- Bobadilla Pérez, María (2010). «Función de la novela en la construcción del imaginario social/femenino». *Revista Garoza*, Universidade da Coruña, Vol. 10, pp. 23-34
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós
- Cansino Arán, Víctor (2022). «“Así noche tras noche”. Espacios de vulnerabilidad y resistencia en *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada» en *Resistencias literarias: Los lenguajes contra la violencia*. Dykinson, Colección Escritoras y Escrituras.
- Cejador, Julio (1915-1920). *Historia de la lengua y literatura castellanas*. Madrid: Tip. de la "Rev. de arch., bibl. y museos."
- Charnon-Deutsch, Lou (1994). *Narratives of desire: Gender and Genre in the Modern French Novel*. Princeton University Press
- , (1990). «On Desire and Domesticity in Spanish Nineteenth-Century Women's Novels». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 14, No. 3, pp. 395-414. URL: <http://www.jstor.org/stable/27762762>
- , (2006). «Tenía corazón: Dulce dueño de Emilia Pardo Bazán». *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. Vol. CLXXXII, pp. 325-336
- , (2012). «Cultures of the Erotic in Spain 1898–1939 (review)». *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol XLVI, No 3, pp. 605-608. DOI: <https://doi.org/10.1353/rvs.2012.0066>
- , (2013). «Marginal Subjects: Gender and Deviance in Fin-de-siècle Spain (review)». *Hispanic Review*, Vol. 81, No 1, pp. 107-110. DOI: <https://doi.org/10.1353/hir.2013.0005>
- , (2018). «La pasión esclava: alianzas masoquistas en *La Regenta* Nuria Godón (review)». *Hispanic Review*, Vol. 86, No 4, pp. 511-514. DOI: <https://doi.org/10.1353/hir.2018.0038>
- Cros (2005). *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*. Paris: L'Harmattan
- Cueva Puente, Ángel (2022). «El deseo como impulsor de conductas en la novela española decimonónica». *Siglo diecinueve*, Vol. 28, pp. 37-51
- Delrue, Elisabeth (2021). “La representación de la mujer en *Morir sola* (1910) de María del Pilar Sinués, *La roca del amor* (1924) de Dolores de Gortázar Serrantes y *Quiero vivir mi vida* (1931) de Carmen de Burgos”. *Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres*. Vol. 9, pp. 61-80. DOI: <https://doi.org/10.25115/raudem.v9i1.6424>
- Daubié, Julie – Victoire (1859). *La femme pauvre au XIXe siècle*. París: A. Lacrois
- Deutsch, Hélène (1944). *The Psychology of Woman: A psychoanalytic Interpretation*. Grune & Stratton
- Déville, Gustave (1844). «Influencia de las poetisas españolas en la literatura». *Revista de Madrid*, No 2 ser.2

- Esborraz, Marina (2023). *El deseo femenino: de la literatura al psicoanálisis*. Letra Viva
- Establier Pérez, Helena. (2014). «La novela histórica escrita por las mujeres en los albores del Romanticismo (1814-1833): creación original y adaptación de la literatura francesa en España». *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, Vol. 31, pp. 171–199. DOI: <https://doi.org/10.15581/008.31.243>
- Fitzmaurice-Kelly, James. (1897). «Some recent Spanish novels». *The Contemporary Review*, Vol. 72, pp. 276-288
- Franklin Lewis, Elizabeth (2011). «La caridad de una mujer: modernización y ambivalencia sentimental en la escritura femenina decimonónica». *Anales*, Vol. 23, 2011, pp. 185-204, University of Mary Washington.
- Fraisse, Geneviève.
- , (1991). *Musa de la razón: La democracia excluyente y la diferencia de los sexos*. Ediciones Cátedra, traducción de Alicia H. Puleo
- , (2003). *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*. Ediciones Cátedra, traducción de Magalí Martínez
- Freud, Sigmund
- , (1900) *Interpretación de los sueños* (1900) en *Obras completas*, Ediciones Amorrortu, Vol. V
- , (1910) *Sobre un tipo especial de elección de objeto en el hombre* (1910), en *Obras completas*, Vol. XI, Amorrortu Editores
- , (1912). *Aportaciones a la psicología de la vida erótica: Sobre un tipo especial de elección de objeto en el hombre* en *Obras Completas*, Ediciones Amorrortu, Vol. 1
- , (1915) *La represión* en *Obras completas*, Ediciones Amorrortu, Vol. XIV
- (1916-1917) *Lecciones introductorias al psicoanálisis* en *Obras completas*, Vol. XVI,
- García Suárez, Pedro (2017). «Leyendo los cuerpos desde la normatividad femenina: Premio y Castigo de María del Pilar Sinués de Marco», *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, Vol. 24, No 1, pp. 203-218
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar (1984). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP
- Gilligan, Carol (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Woman's Development*. Cambridge, Harvard University Press
- González Díaz, María (2021). «La mujer lectora: el mito del siglo XIX». *Biblioteca de Babel: revista de filología hispánica*, Vol. 2, pp. 1-3
- González Martínez, Julia (2020). *El hombre caído y el ángel masculino en la novela peninsular del siglo XIX*. Editorial Pliegos

- Grosz, Elizabeth (1990). *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. Routledge
- Guillamón Carrasco, Silvia (2015). *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Valencia: Institut Universitari D'Estudios de la Dona, Col·lecció Quaderns Feministes, no. 11
- Hirsch, Marianne (1989). *The Mother/Daughter Plot, Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Indiana University Press
- Hoffman, Joan G.
- , (2004). «The paradox of feminine virtue in 19th-century Spanish domesticity» *Revista hispánica moderna*, Vol. 57, pp. 5-21
- , (2007). «“She Loves with Love That Cannot Tire”: The Image of the Angel in the House across Cultures and across Time». *Pacific Coast Philology*, Vol. 42, No. 2, pp. 264-271. URL: <https://www.jstor.org/stable/25474238>
- Homans, Margaret (1986). *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*. University of Chicago Press
- Hurstel, Françoise (1992). *De los padres ausentes a los nuevos padres*. Alianza Editorial
- Jagoe, Catherine (1993). «La mujer en la literatura del siglo XIX: El ángel del hogar» en *Historia de las mujeres en Occidente*. Editorial Taurus, Vol. 4, pp. 507-528
- Jung, Carl Gustav (1934-1954). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Editorial Paidós Ibérica, traducción de Miguel Murmis
- Kaplan, Louise (1991). *Female Perversions: The Temptations of Emma Bovary*. Doubleday/Anchor Books
- Kegan Gardiner, Judith (1981). «On Female Identity and Writing by Women». *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 2, pp. 347-361. URL: <https://www.jstor.org/stable/1343167>
- Kirkpatrick, Susan (1991). *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Ediciones Cátedra, traducción de Amaia Bárcena.
- Kristeva, Julia (1993). *Nuevas enfermedades del alma*. Ediciones Cátedra, traducción de Alicia Martorell
- Labanyi, Jo
- , (2000). *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford University Press
- , (2017). «Afectividad y autoría femenina. La construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX». *Espacio, tiempo y forma, serie V historia contemporánea*, Vol. 29, pp. 41-63. DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.29.2017>
- Lacan, Jacques

- , (1958-1959) *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós, traducción de J.-A. Miller
- , (1964). *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964). Buenos Aires: Paidós, traducción de J.-A. Miller
- , (1972-73). *Seminario 20: Aún* (1972-1973). Buenos Aires: Paidós, traducción de J.-A. Miller
- Laqueur, Walter (1990). *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Harvard University Press
- Lyotard, J-F.
- , (1975). *A partir de Marx y Freud*. Madrid: Fundamentos.
- , (1981). *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos.
- Lora Márquez, Claudia y Martín Villareal, Juan Pedro (2020). «A vueltas con El Ángel del Hogar: el almanaque como producto editorial femenino en el siglo XIX». *OGIGIA revista electrónica de estudios hispánicos*, No. 28, pp. 141-163. DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia.28.2020.141-163>
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1881). *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: Librería Católica de San José, Vol. 2
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Editorial Gallimard, traducción de Jem Cabaness
- Montero-Paulson, Daria (1989). «La mujer *Quijote* y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós» en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Vol. I, pp. 273-302
- Molina Puertos, Isabel
- , (2009). «La doble cara del discurso doméstico en la España liberal: el ángel del hogar de Pilar Sinués». *Pasado y Memoria. revista de Historia Contemporánea*, Vol. 8, pp. 181-197
- , (2015). «La ficción doméstica: Ángela Grassi, Pilar Sinués y Faustina Sáez. Una aproximación a las imágenes de género en la España burguesa». Universidad de València, tesis doctoral de 2015.
- Moller Okin, Susan (1981). «Woman and the Making of the Sentimental Family». *Philosophy and Public Affairs*, Vol. 11, No. 1, pp. 65-88
- Ortiz-Osés, Andrés (1988). *C.G. Jung: Arquetipos y sentido*. Universidad de Deusto, Bilbao.
- Pérez Bernardo, María Luisa (2003). «María del Pilar Sinués una traductora de obras edificantes», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, No 47, pp. 227-239
- Pérez Galdós, Benito (1870). «Observaciones sobre la novela contemporánea en España». *Revista de España*, Vol. 14, No. 53, pp. 167-184

Pratt, Annis, Barbara White, Andrea Lowenstein, and Mary Wyer (1981). *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana UP

Rodríguez, Juan Carlos

—, (2010). *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)*. Editorial Universidad de Granada

—, (2015). *Para una teoría de la literatura*. Madrid: Marcial Pons.

—, (2016). *Pensar la literatura. Entrevistas y Bibliografía (1961-2016)*. Granada: ICILe.

—, (2017) *Teoría e Historia de la producción ideológica: las primeras literaturas burguesas*. Editorial Akal

—, (2022). *Freud: la escritura, la literatura (inconsciente ideológico e inconsciente libidinal)*. Madrid: Akal.

Romero Tobar, Leonardo (2014). «María Pilar Sinués, de la provincia a la capital del reino». *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* Vol 190-767, pp. 1-9. DOI: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.767n3012>

Sánchez Llama, Íñigo

—, (1999). «El “varonil realismo” y la cultura oficial de la Restauración en el fin de siglo peninsular: el caso de María del Pilar Sinués de Marco (1835-1893)». *Monographic review/ Revista Monográfica*, Vol. XV, pp. 37-64

—, (1999). «María del Pilar Sinués de Marco y la cultura oficial peninsular del siglo XIX: del neocatolicismo a la estética realista». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 23, No. 2, pp. 271-288. URL: <https://www.jstor.org/stable/27763546>

—, (1999). «Representaciones de la autoría intelectual femenina en las escritoras isabelinas del siglo XIX peninsular». *Hispania*, Vol. 82, No. 4, pp. 750-760. URL: <https://www.jstor.org/stable/346340>

—, (2000). *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1883-1895*. Ediciones Cátedra

—, (2017). «Gertrudis Gómez de Avellaneda y María del Pilar Sinués: La forja de un feminismo moderno hispánico en la década de 1860». *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, No. 841-842, pp. 12 – 16

Sinués de Marco, María del Pilar

—, (1859). *El ángel del hogar: Libro de las mujeres*. Madrid: Imprenta de Miguel Guijarro

—, (1861). *Margarita*. Madrid: Imprenta de T. Nuñez Amor, 2º edición

—, (1862). *La mujer cristiana: Obra dedicada a las jóvenes*. Madrid: Imprenta española, Biblioteca moral y recreativa

—, (1864). *Una hija del siglo*. Madrid: Imprenta Española, Biblioteca moral y recreativa

- , (1880). *Galería de mujeres célebres*. 9 vols. Madrid: Saturnino Calleja
- , (1880) *La dama elegante. Manual práctico y completísimo del buen tono*. Madrid: Librería de Antonio San Martí
- , (1880). *La senda de la gloria*. Madrid: Oficinas de La Moda
- , (1882). *El alma enferma*. Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, 2 Vols.
- , (1882). *Verdades dulces y amargas: páginas para la mujer*. Imprenta de Viuda e Hijos de J. A. García
- , (1885). *Un libro para las damas: estudios acerca de la educación de la mujer*. Madrid: Agustín Jubera, 4^o edición
- , (1890) *Morir sola*. Madrid: Madrid: Imprenta Española, Biblioteca moral y recreativa

Slimobich, José L. (2004). *Lacan: amor y deseo en la civilización del odio*. Universidad de Granada.

Skinner, Lee (2019). «Ambivalence and Representations of Women's Work in Nineteenth-Century Spanish American Writing, 1861–1896», *Latin American Research Review*, Vol. 54, No.3 págs. 637-650.

Solange Hibbs-Lissorgues (2008). «Escritoras españolas entre el deber y el deseo: Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), Pilar Sinués de Marco (1835-1893) y Antonia Rodríguez de Ureta» en *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, págs. 325-344.

Staël, G. de. (1800). *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. París: Chez Maradan

Tubert, Silvia

- , (1996). *Figuras de la madre* (1996) Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la mujer.
- , (1999). *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista* (1999). Editorial Síntesis
- , (2014). *Trayectorias del deseo: literatura, psicoanálisis y feminismo*. Publicacions de la Universitat de València

Valenti, Jose Ignacio (1896). *La mujer en la historia*. Palma de Mallorca: Imprenta y Fundición de Gelabert

Valera, Juan (1887). *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas en Obras completas*. Aguilar

Woolf, Virginia (1929). *Una habitación propia*. Seix Barral, traducción de L. Pujol