

# DESEO FEMENINO FRENTE A MORAL CATÓLICA EN *LA REGENTA* (1884-1885) DE LEOPOLDO ALAS Y *OREMUS* (1893) DE EVA CANEL

Diana Nastasescu 

Universitat Jaume I  
Castelló, España

## RESUMEN

Las novelas de adulterio captan, desde dentro de sus universos, a mujeres en constante frustración con sus situaciones y, sobre todo, con sus matrimonios. En el presente artículo analizaremos, desde la crítica literaria feminista, uno de los comportamientos que pone en peligro la familia –el pilar de la sociedad burguesa–: el deseo materializado en adulterio enfrentado a la influencia de la religión en la sociedad española decimonónica. Como comportamiento derivado de la lujuria, generalmente se entiende como el deseo de ellos instigado por ellas, es decir, ellas como objetos del apetito sexual de los hombres, o como vías de perdición de estos. Sin embargo, en este estudio analizaremos *La Regenta* de Leopoldo Alas y *Oremus* de Eva Canel –una novela de adulterio de autoría masculina consagrada en el canon literario y una novela de adulterio de autoría femenina recientemente rescatada del olvido– en busca de mujeres como sujetos deseantes.

PALABRAS CLAVE: novelas de adulterio, deseo femenino, moral católica, *La Regenta*, *Oremus*.

FEMININE DESIRE VERSUS CATHOLIC MORALITY  
IN *LA REGENTA* (1884-1885) BY LEOPOLDO ALAS  
AND *OREMUS* (1893) BY EVA CANEL

## ABSTRACT

Novels of adultery capture, from within their universes, women in constant frustration with their situations and, above all, with their marriages. In this article, one of the behaviours that endangers the family (the pillar of bourgeois society) will be analysed from the perspective of feminist literary criticism: desire materialised in adultery, confronted with the influence of religion in nineteenth-century Spanish society. As a behaviour derived from lust, it is generally understood as the desire of men instigated by women, that is, women as objects of men's sexual appetite, or as instigators of men's downfall. However, in this study, a male-authored novel of adultery enshrined in the literary canon and a female-authored novel of adultery recently rescued from oblivion –*La Regenta* by Leopoldo Alas and *Oremus* by Eva Cane– will be analysed in an attempt to explore the role of women as desiring subjects.

KEYWORDS: novels of adultery, female desire, Catholic morality, *La Regenta*, *Oremus*.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2025.51.18>

REVISTA DE FILOLOGÍA, 51; diciembre 2025, pp. 433-454; ISSN: e-2530-8548

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



## 1. INTRODUCCIÓN

El deseo, tal y como sostiene Marta Segarra (2013, p. 10), es la tensión que empuja al sujeto a superar sus límites y a dirigirse hacia el otro; es una fuerza que lo dirige hacia lo desconocido, para saciar la curiosidad. Danièle Flaumenbaum (2013) lo define en unos términos muy parecidos:

El deseo es una tensión que, por definición, tiende hacia lo nuevo, lo lejano, lo alto, lo desconocido, con la esperanza de una realización, una completitud de sí. Esa tensión es, a la vez, una llamada que nos hace ir adelante y una propulsión que nos impulsa a avanzar. Es poseído y contenido por nuestro espíritu. (p. 193)

Pero, al mismo tiempo, ya desde su etimología, hace referencia a la constatación de la ausencia. En el mismo acto de desear, las adúlteras constatan la ausencia de algo: «en cualquier enamoramiento exagerado hay un vacío anterior y que constatar ese vacío, examinarlo bien, comprenderlo, acostumbrarse a la ausencia de algo que desconocemos, es la mejor vacuna contra la alienación» (Punsoda, 2020, p. 25). Por tanto, a través del acto subversivo de desear en un mundo que les niega la posibilidad de acción, las mujeres problematizan los límites individuales y sociales de sus cuerpos. A partir del deseo, podemos cuestionar la concepción del sujeto como entidad estable y unitaria.

Pero ¿cómo podían seguir el deseo aquellas mujeres que encarnaban el rol de *ángeles del hogar* y de *perfectas casadas*? Esta denominación que utilizamos —de *ángel del hogar*— se debe al libro de nombre homónimo de la escritora María del Pilar Sinués de Marco publicado en el año 1862. La autora, en la línea del poema de Coventry Patmore, define el rol social de las mujeres durante el siglo XIX: «La felicidad para las mujeres reside en el hogar, en su familia: allí ella es reina y todopoderosa; allí, además, ella es la providencia» (*apud* Morcillo, 2018, p. 303). Emilia Pardo Bazán reflexiona sobre la inmanencia a la que estaban condenadas las mujeres decimonónicas, a las que denominaba «ejes inmóviles del planeta» dentro de las cuatro paredes de sus casas. Esta inmanencia consideraba que se debía, principalmente, a la educación deficiente que recibían y a la influencia de la cultura heteropatriarcal dominante:

Es la educación de la mujer preventiva y represiva hasta la ignominia; parte del supuesto del mal, nace de la sospecha, nítrese de los celos, inspírase en la desconfianza, y tiende a impedir o a creer buena y cándidamente que impide las transgresiones de la moral sexual por el mismo procedimiento mecánico de los grillos puestos al delincuente para que no pueda dañar. La educación positiva, de instrucción y dirección, verdadera guía de la vida humana, está vedada a la mujer. (Pardo Bazán, 2018, p. 166)

¿Qué les queda entonces? En la filosofía existencial de Simone de Beauvoir (1949), el ser humano comienza por no ser nada y la construcción se realiza a través de la acción: es un ser abierto a la trascendencia. Sin embargo, a las mujeres se les coarta la trascendencia a través de la educación y la cultura, y son convencidas de que deben aceptar el papel que les ha sido asignado. Se convierten así en sujetos



sin proyectos propios, es decir, sin posibilidad de realizar su trascendencia. De esta manera, las mujeres son conceptualizadas como mediadoras para la vida de otros por su rol reproductivo (Posada Kubissa, 2012, p. 85), y condenadas a la eterna inmanencia, a no hacer nada, solo a esperar mientras todos los días son iguales.

Si consideramos que «el deseo es la guía de la realización plena de nuestra vida» (Flaumenbaum, 2013, p. 194) y entendemos que, dentro de sus matrimonios, las dos protagonistas que analizaremos a continuación ven frustradas sus sexualidades y libertades, solo saliéndose fuera de la esfera privada y buscando la realización sexual en hombres que no son sus cónyuges realizarán sus trascendencias y abandonarán la inmanencia. En términos religiosos, el adulterio es «un “ascensor celeste” que le permite elevarse» (Flaumenbaum, 2013, p. 192).

El deseo femenino se relaciona con la animalidad, con la pérdida de control, con aquello *otro* que queda fuera de la comunidad. Incluso la mujer que lo siente lo vive como una emoción incontrolable que la saca de sí misma, de sus creencias, de su educación, y la aboca a la perdición, al pecado. Este deseo es, asimismo, capaz de subvertir los fundamentos del poder, de perturbar la paz doméstica y social a través de, por ejemplo, el escándalo o la muerte. El deseo, por consiguiente, se desliga del destino al que las condiciones y constricciones sociales y culturales abocan.

Por ejemplo, social y familiarmente, un Montesco está destinado a odiar a un Capuleto y viceversa; sin embargo, en *Romeo y Julieta*, Shakespeare ilustró cómo el deseo sorteaba aquellos resortes sociales y familiares (Fernández Liria, 2022, pp. 42, 44). De este modo, nuestras protagonistas tienen constancia de un *afuera* o un *más allá* del muro del destino social y familiar a través del deseo. Ello no obsta para que el deseo sea, a su vez, causa de un padecimiento que las lastra y condiciona.

El deseo, pues, se experimenta, de algún modo, también como inevitable, como condicionamiento, como destino. Si este mismo catapultaba a las protagonistas fuera del determinismo social articulado alrededor de la moral religiosa, ¿qué puede catapultarlas fuera del determinismo del deseo y de la carne? Paradójicamente, la religión y la oración. A este respecto, tal y como sostiene Ana María Fernández (2012), el cristianismo, durante la Edad Media, consolidó un sistema moral que exaltaba el matrimonio como institución clave, imponiendo la heterosexualidad obligatoria y relegando a la mujer a un rol pasivo y reproductivo.

En este marco, las dinámicas conyugales mujer-pasividad, hombre-actividad, negaban a las mujeres cualquier autonomía sobre su cuerpo, pues la ley las obligaba a someterse a los deseos sexuales del marido —y, desde luego, no se contemplaba la posibilidad de que ellas pudieran sentir deseo sexual, ni por sus maridos ni por otros hombres (Muñoz Sánchez, 2024, p. 26). Por tanto, se realizó una regulación de la sexualidad mediante estructuras socioculturales que privilegiaban el placer masculino mientras invisibilizaban las experiencias femeninas (Millett, 1970). A este respecto, Foucault (1976) analizó cómo, a lo largo de los siglos, las instituciones como la Iglesia o la ciencia han moldeado las prácticas íntimas a través de la sexualidad entendida como dispositivo de control político, y no como hecho natural, que producía cuerpos y deseos normativos. Mientras el discurso romántico prometía libertad emocional, las estructuras de poder seguían determinando quiénes, cómo y bajo qué condiciones podían desear. Y no, estas no eran las mujeres.





Por tanto, a través del deseo, las mujeres de estas novelas no solo se confrontan con su propio cuerpo, sino también con los límites impuestos por una sociedad que niega su derecho a sentir, actuar o desear por cuenta propia. En ese acto subversivo de desear —como carencia, como impulso vital o como desbordamiento del yo—, se activa una fractura en la concepción del sujeto como entidad unitaria, pasiva y normativamente femenina. Desde este horizonte teórico, el presente estudio se inscribe en el campo de la crítica literaria feminista y adopta una metodología comparatista de corte interdisciplinar, orientada al análisis de las representaciones del deseo femenino en dos novelas de adulterio decimonónicas: *La Regenta* (1884-1885), de Leopoldo Alas, y *Oremus* (1893), de Eva Canel. Desde un enfoque teórico que articula aportaciones de los estudios de género y la filosofía del deseo, se examinan los mecanismos narrativos y simbólicos que codifican el deseo como transgresión en el marco de una cultura patriarcal y católica.

El análisis presta atención tanto a las estructuras textuales —focalización, caracterización, construcción del espacio y del cuerpo— como a los discursos sociales que se inscriben en las obras y operan como dispositivos de control: la moral religiosa, el modelo matrimonial burgués y la educación femenina. Se considera también la dimensión histórico-material de ambos textos, en tanto ficciones producidas en contextos marcados por la desigualdad estructural de género, y se subraya el contraste entre la mirada masculina que disciplina el deseo (en *La Regenta*) y la escritura femenina que ensaya márgenes de ambigüedad y resistencia (en *Oremus*). La metodología empleada no busca tanto establecer una taxonomía cerrada del deseo femenino, como visibilizar las tensiones, desplazamientos y contradicciones que lo atraviesan, entendiendo el deseo no solo como impulso sexual, sino como fuerza vital, política y epistemológica.

La lectura de las dos novelas nos revela una intrincada dialéctica entre el deseo y la religión. El deseo es el ariete que abre un pequeño espacio en los anchos muros del destino social y la moral religiosa. La religión apunta a un *más allá* de los condicionamientos y constricciones de la carne. En la interpretación que brindamos del deseo, este se funda en un vacío, un vacío vital y existencial al que la misma moral religiosa condena. Las protagonistas gravitan entre dos polos en un conflicto irresoluble. De ahí que la voz narrativa, ante esta pugna de fatalidades, pueda tomar dos vías como mostraremos a continuación.

## 2. LA REGENTA Y OREMUS, LAS HISTORIAS DE DOS MUJERES DESEANTES

La protagonista de *La Regenta*, Ana Ozores, es una joven mujer de veintisiete años casada con Víctor Quintanar, aunque infeliz en su matrimonio. Se siente atraída por el don Juan vetustense, don Álvaro Mesía, y acude a don Fermín de Pas, el Magistral, en busca de apoyo espiritual para resistirse a la seducción. Ambos personajes con función de seductor, cuando se refieren a la Regenta, lo hacen con respecto a su intención de conquistarla, pero no como persona, sino como si de una fortaleza se tratara. La novela termina con la culminación del adulterio, la muerte



del marido en el duelo con el que pretendía defender su honra y el abandono del amante, del confesor y de la misma sociedad que antaño la veneraba. El discurso explica, a lo largo de los treinta capítulos, las motivaciones de un adulterio que no se consuma hasta el final del capítulo veintiocho. *La Regenta* es la historia de la lucha interna que sufre una mujer entre sus propios principios éticos y las tentaciones y presiones que recibe de su entorno. Es la historia de todos los intentos de Ana de buscar fuerzas en su casa, en la iglesia, en su matrimonio, en la literatura o en su propia estima, para al final obedecer al deseo y caer en el adulterio.

Así como Leopoldo Alas es un autor de sobra conocido en la tradición española y en la actualidad, no es este el caso de Eva Canel (1857-1932), a pesar de haber dejado tras de sí una producción literaria y periodística ingente en España y en América Latina. La escritora nació en la localidad asturiana de Coaña en 1857 y, con solamente catorce años, se casó con Eloy Perillán y Buxó, un dramaturgo y periodista vallisoletano. Canel abandonó España en pos de su marido, quien fue desterrado a América Latina en 1874 debido a sus ideas republicanas (González Gallego, 2020b, p. 58; López y González Natale, 2018, p. 123).

Juntos colaboraron en la dirección y publicaciones de diferentes revistas, como *La Broma*, *El Ferrocarril*, *El Petróleo* y *Las Noticias* (González Gallego, 2020a). Sin embargo, en 1889 quedó viuda y decidió trasladarse a Cuba, donde se estableció e hizo de la escritura literaria y periodística su principal medio de vida (Ferrús Antón, 2011, p. 220). Es el fallecimiento de su esposo el que posibilita su realización como escritora, y ella es consciente de ello, pues si Pedro hubiera seguido con vida, «habría venido a Cuba a ser lo que había sido antes: una esposa sumisa que escribía de vez en cuando sin consultarle nada y por lo cual le causaba disgustillos sin mayor importancia, que le hacían gracia y los eludía» (Canel *apud* Barcia Zequeira, 2022, p. 9). Sobre la autora de la novela que aquí analizamos, María del Carmen Barcia Zequeira (2022) afirma, en el prólogo a la reciente reedición de *Oremus*:

Fue escrita por una mujer muy especial cuya biografía pudiera servir de argumento a un melodrama, ya que Eva Canel, su autora, desplegó su vida en espacios diferentes e intensos; fue viajera, escritora, periodista e incluso, en algún momento de su vida, agente político. Su accionar estuvo plagado de paradojas que la mostraron como progresista o conservadora, cautelosa o transgresora, según las circunstancias y las acciones en que estuvo envuelta. (p. 7)

*Oremus* es la tercera novela de Canel, escrita a partir de 1891 tras su llegada a Norteamérica y publicada dos años más tarde. Al igual que *Manolín* (1891), los temas que abordaba eran demasiado obscenos para el gusto de la época, sobre todo viniendo de la mano de una mujer: encubrimiento de asesinato, adulterio y relaciones sexuales incestuosas. La autora describe la vida cotidiana y privada de la aristocracia, retrata los diferentes roles sociales de hombres y mujeres, muestra el destacado papel de la iglesia, tanto en el espacio personal de los personajes, como en el espacio público.

Cecilia, la protagonista de la obra, es una digna vecina de Anita Ozores. Tras haberse criado en un convento –nos podemos hacer una idea de la educación



que recibió—, la joven marquesa vuelve a su hogar para descubrir la ceguera de su padre, literal y figurada. El marqués de Rengoitia, un carlista acérrimo, pierde la vista mientras intenta ayudar a quien considera el rey legítimo. Pero esta ceguera le afecta en más aspectos de su vida, ya que se niega a ver la infidelidad de su mujer. La marquesa, a diferencia de su esposo, mantenía una estrecha relación con la iglesia, cuyo favor y perdón compraba a través de donativos, oraciones y confesiones —a pesar de incurrir de manera repetida en el pecado adúltero—.

Cecilia, después de repudiar a su madre, se entrega asimismo a la oración y a su recién estrenado matrimonio. Un matrimonio, por otro lado, de naturaleza endogámica —aunque no por ello poco habitual en la época—, pues accede a casarse con su tío. El cambio de estado civil de la joven propicia un cambio de escenario, de las provincias se traslada a la capital. Sin embargo, las costumbres de Galicia no se aplican en Madrid, y la vida social que se espera de una mujer noble en una corte que todavía se está conformando no es compatible con la fe y educación de Cecilia. La joven adopta el que supone que es el rol de esposa que la sociedad espera de ella. Y, ante la tentación, acude a sus confesores en busca de ayuda y guía. ¿Y cuál es el camino que le marcan hacia la salvación? El mismo que a Anita, la oración —ese mismo *oremus* que Eva Canel utiliza para titular su obra— y los exámenes de conciencia. Su fe inquebrantable la encierra en casa y la hace castigarse ante el altar de su habitación durante horas.

La exploración del deseo femenino en *La Regenta* y *Oremus* revela la tensión constante entre pulsión y norma, entre subjetividad y discurso disciplinario. Ambas novelas sitúan a sus protagonistas ante un conflicto irresoluble: el deseo como posibilidad de trascendencia y el orden moral como dispositivo de represión. A través del análisis de estas dos ficciones, es posible observar cómo el deseo, entendido no solo como apetito sexual sino como impulso vital y existencial, se ve interceptado por una red de normas religiosas, educativas y conyugales que lo despojan de legitimidad.

En este capítulo se examinan tres momentos fundamentales de ese recorrido. En primer lugar, se estudia la represión del deseo desde la infancia y la formación moral, que configura cuerpos femeninos vigilados y mentes escindidas. A continuación, se analizan las formas de clausura simbólica del deseo dentro del matrimonio, especialmente cuando este reproduce relaciones de parentesco más que de igualdad. Por último, se aborda la irrupción del deseo como fuerza transgresora, que no siempre libera, pero sí cuestiona el orden establecido. Estas tres líneas permiten trazar una genealogía narrativa del deseo femenino como experiencia fronteriza, incompleta y, en muchos casos, sancionada.

## 2.1. SEXUALIDADES REPRIMIDAS

El deseo femenino, lejos de articularse como experiencia legítima, aparece en ambas novelas como una fuerza subterránea, contenida por los mecanismos sociales y religiosos que organizan el cuerpo y la conducta de las mujeres. Ana Ozores y Cecilia de Rengoitia no acceden al deseo desde la libertad, sino desde la fractura, la ausencia de modelos alternativos y el peso de una educación que patologiza la

sexualidad y la vincula con la culpa. La interiorización de una moral sexual católica que identifica el goce con el pecado convierte el deseo en una amenaza que debe ser vigilada, sublimada o castigada. Así, las protagonistas configuran su subjetividad entre tensiones irreconciliables: entre la obediencia y la pulsión, entre la imagen de santidad y la posibilidad del placer. En los apartados siguientes, exploramos cómo se construye esta represión en cada caso y qué dispositivos narrativos la visibilizan como conflicto central de ambas ficciones.

### 2.1.1. *Ana Ozores y la sexualidad como rebelión inútil*

Durante la infancia, Ana Ozores padece la muerte de su madre, el abandono de su padre y los severos cuidados de doña Camila. En este momento temprano de su desarrollo es cuando ocurre una de las experiencias que más van a marcar a la Ana adulta y su sexualidad. Lo que a ojos de algunos podría parecer una inocente aventura infantil, el pueblo transforma en una calumnia: Ana conoce a Germán, un niño de solo doce años, y ambos deciden embarcarse, ella para buscar a su padre y él para «matar moros». No consiguen desatar la barca y su aventura se reduce a pasar la noche contándose cuentos para dormir. Las críticas de la sociedad desembocan en una acentuada confusión entre el amor sexual que un hombre puede despertar en ella y el pecado (Semprún Donahue, 1988, p. 261). Junto a la educación sentimental recibida durante su infancia, esta aventura infantil la condicionará para ver el amor y la sexualidad como rebeliones inútiles en su adultez:

Al principio la calumnia habíale hecho poco daño [...] pero poco a poco fue entrando en su espíritu una sospecha, aplicó sus potencias con intensidad increíble al enigma que tanta influencia tenía en su vida [...] quiso saber lo que era aquel pecado de que la acusaban, y en la maldad de doña Camila y en la torpe vida, mal disimulada, de esta mujer, se afiló la malicia de la niña, que fue comprendiendo en qué consistía tener honor y en qué perderlo; y como todos daban a entender que su aventura de la barca de Trébol había sido una vergüenza, su ignorancia dio por cierto su pecado. (Alas, 2014, p. 195)

Poco después de este episodio, durante los años que Ana vive con su padre en Madrid y en Loreto, disfruta de libertad intelectual y personal: «disponía de pocos libros devotos. Pero en cambio, sabía mucha Mitología, con velos y sin ellos» (Alas, 2014, p. 198). La literatura influye decisivamente en la creación de su carácter, pues las *Confesiones de San Agustín* y, sobre todo, la *Vida de Santa Teresa* le sirven como modelos de conducta. Cuando descubrió a San Agustín, lloró sobre las páginas de las *confesiones* del santo para olvidar la culpa que su aya la había hecho sentir por aquella travesura infantil (Nastasescu, 2021, pp. 579-580). Sin embargo, es Santa Teresa la que exalta tanto el sistema nervioso de Ana, que se le prohíbe su lectura para mejorar su estado de salud.

Las hagiografías de las visionarias, como lo fue Santa Teresa, son un nuevo género literario editado para el consumo de las mujeres. Estas visiones místicas son las expresiones del deseo ardiente de alcanzar el cielo, pero también ponen de mani-





fiesto el conocido como *eros místico*, una metáfora que simboliza la unión entre lo más sagrado y lo más profano, entre el erotismo y la santidad (Cardaillac, 2013). Begoña Méndez (2020, pp. 35-36) considera a Santa Teresa un «icono pop de la insubordinación temeraria disfrazada de beatitud», pues ve en los discursos de repudio de Teresa de Ávila un recurso que esta usó para «salir indemne del relato de sus experiencias eróticas con Dios». Estas interpretaciones no dejan de ser ilustrativas en relación con la experiencia mística exaltada de Ana y la materialización de su deseo, pues esta parece buscar en la *mística nupcial* el goce que su matrimonio le niega, un alivio situado entre el placer y el dolor de sus necesidades sexuales.

Sin embargo, el misticismo de la joven no deja de ser superficial, «una exaltación nerviosa» (Alas, 2014, p. 986), pero un elemento represivo y una sublimación que la hará enfocarse en el Magistral por encima de su propia conducta. Por lo tanto, su misticismo solo es una muestra más de su sensualidad reprimida. La formación religiosa de las jóvenes decimonónicas, ligada a la Restauración, solo le enseña a Ana que la Iglesia es una institución omnipresente y omnipotente, pero no le imbuye un sentimiento religioso real (Nicolás Martínez, 2020, p. 44).

### 2.1.2. Cecilia de Rengoitia y la educación sexoafectiva en un convento

En 1903, Eva Canel publicó *La educación y la ilustración de la mujer. El feminismo como perturbación social*, ensayo en el que insistía en la modificación de los sistemas escolares con tal de poder transformar la situación de las mujeres en la sociedad (Barcia Zequeira, 2001, p. 243). Esta preocupación se proyecta con claridad en su novela *Oremus*, en la que la protagonista, Cecilia de Rengoitia, representa el resultado de una formación femenina orientada a la obediencia y al sacrificio, más que a la autonomía o la autorrealización. Es interesante resaltar que, durante la segunda mitad del siglo XIX, la educación sexoafectiva —en concreto, y la conducta correcta según los parámetros sociales en general— de las mujeres españolas recaía en tratados higienistas de fisiólogos, psicólogos y ginecólogos. Estos manuales, escritos sobre y para las mujeres, insistían en el modelo de esposa angelical y perfecta, además de advertir de cuerpos femeninos dirigidos por deseos incontrolables (Labanyi, 2011; Liñán-Maza, 2001). Así, el único objetivo de sus cuerpos se limitaba a una función reproductora. La ideología higienista y patriarcal de estos discursos médicos encuentra su correlato en el tipo de formación espiritual que Cecilia recibe en el convento: una educación que no solo niega el deseo, sino que lo patologiza.

Si bien el modelo de formación religiosa y moral al que se ve sometida Cecilia es característico del ideal femenino decimonónico, conviene señalar que no todas las mujeres tenían acceso a este tipo de educación institucionalizada. En su caso, la clase social aristocrática condiciona la forma específica de su represión: no se trata tanto de ignorancia como de una sofisticada interiorización de los preceptos católicos y de las exigencias del deber conyugal y familiar. Esta dimensión clasista del deseo —donde el privilegio no garantiza libertad, sino un control más eficaz y normativo— matiza la visión tradicional de la represión sexual femenina, mostrando cómo opera de modo diferencial según la posición social.





Cecilia, tras diez años encerrada en un convento donde la estaban instruyendo y debido a la insistencia de su padre, lo abandona para volver al domicilio familiar. El padre Vigil –un nombre muy bien elegido dada su labor social de vigilante de la moral–, el párroco de Rengoitia, no puede sino aceptar la petición del padre, pues no eran un secreto para nadie más que para el marqués las relaciones de la marquesa con Jorge de Arellano –el primogénito del conde Peña Rubia, el cuñado de su esposo. La figura de Vigil encarna una Iglesia que, lejos de proteger a las mujeres, actúa como garante del orden patriarcal y del silencio sobre los pecados de los poderosos. La madre, «ciega, apasionada por aquel hombre joven» (Canel, 2021, p. 30), consigue aplazar durante cuatro años la vuelta de la hija, por considerarla un peligro para sus amores extramaritales. Y, en efecto, el retorno de Cecilia se transforma en un suceso dramático para todos los implicados.

La joven heredera descubre la ceguera de su padre, un designio divino ante el que debe inclinar la cabeza a pesar de creerse morir de dolor. Pero también es despojada de su inocencia por presenciar el crimen de su madre con el mismo joven con el que su padre proyectaba casarla. Este descubrimiento opera como un punto de inflexión en su subjetividad: la revelación del deseo ajeno –el de su madre– la confronta con su propia represión, generando un conflicto entre lealtades familiares, fe y deseo incipiente.

El confesor, lejos de ofrecer consuelo o dirección ética, le aconseja la prudencia, la paciencia y la oración –*oremus*– como únicos remedios. El religioso se lamenta en primera instancia del espectáculo que la familia está dando, sin tener en cuenta el desconocimiento del agravio por el principal damnificado. Considera a la marquesa una mujer trastornada por un hombre –enloquecida de deseo– y espera que la presencia de Cecilia sea suficiente para salvar el alma de la pecadora. Este juicio moral basado en la emocionalidad femenina refuerza la construcción de las mujeres como agentes de caos pasional frente a una masculinidad ilustrada y racional. Cecilia, «matrona de la fe, creyente fanática, esperanzada en una gloria eterna y sujeta a la voluntad de un ser invisible» (Canel, 2021, p. 36), ve tambalear sus creencias. Su madre, buena y religiosa, había cometido el más horrible de los crímenes, se había convertido en una enemiga de la religión a quien era preciso atacar para salvar su alma.

El fallecimiento del marqués supone la vuelta de la marquesa a los preceptos católicos. A pesar de los rumores de asesinato y del rechazo manifiesto de Cecilia, el padre Vigil casa a los adúlteros y considera salvada el alma de la criminal: «vivía en pecado mortal, la desgracia se llevó a tu padre y ahora todo quedó como en los mejores tiempos. Yo, que soy su confesor, estoy satisfecho» (Canel, 2021, p. 59). El escándalo ya no lo estaba dando la marquesa, sino Cecilia con sus calumnias. Esta, incapaz de acatar la voluntad divina como le indica su preceptor, manda llamar a su tío León, enemigo de Dios, de su padre y del rey legítimo. El sufrimiento de presenciar la unión de los pecadores hace que se resguarde en la oración, pero no es suficiente a ojos de su confesor, quien comienza a desconocerla y a considerarla una hija desnaturalizada: «¿Tú sabes, Cilín, lo que es desobedecer al confesor? No te lo digo para asustarte, pero vives en pecado mortal» (Canel, 2021, p. 63). Aquí, la figura de Cecilia comienza a fracturarse: ya no es la hija modelo, sino la hereje que



cuestiona el dogma. La oración ya no actúa como refugio espiritual, sino como un mecanismo de control del cuerpo femenino.

Frente a ello, Cecilia quiere «rezar, rezar mucho, para que Dios ahuyente de mí el enorme pecado de odiar a mi madre, y para que nos dé una prueba de su clemencia perdonando sus gravísimos delitos» (Canel, 2021, p. 64). Por ello, es obligada a transigir y a pedir un perdón sin sentir, un perdón de aquellos que «satisfacen las conciencias fáciles de satisfacer» (Canel, 2021, p. 66). La exigencia del perdón como acto ritual desvinculado del sentimiento autentifica el marco católico-patriarcal en el que se inscribe la novela: la redención no se construye desde la comprensión o la justicia, sino desde la obediencia ritualizada y la abnegación femenina.

Aunque el deseo aparece en ambas novelas como una fuerza reprimida o patologizada, no puede entenderse únicamente como una vía hacia la caída o la enfermedad. En su irrupción, el deseo actúa también como principio de lucidez, de interrogación de lo normativo, e incluso como germen de una subjetividad que se resiste a ser clausurada por las coordenadas del deber, la culpa o el sacrificio. Esta ambivalencia lo sitúa en un lugar fronterizo: es a la vez síntoma de alienación y pulsión de resistencia.

## 2.2. MATRIMONIOS INCESTUOSOS

El matrimonio, concebido en ambas novelas como destino social y cumplimiento moral, se presenta como una estructura cerrada en la que el deseo no tiene cabida. Tanto Ana como Cecilia entran en relaciones conyugales marcadas por la desigualdad, la asimetría emocional y la ausencia de intimidad erótica. Estos vínculos, aunque legalmente válidos, reproducen dinámicas de parentesco que borran la posibilidad del deseo al convertir a los esposos en figuras parentales o familiares simbólicas. En lugar de ofrecer un espacio de agencia o realización, el matrimonio se convierte en un espacio de regresión, donde la identidad femenina se subsume bajo roles asignados por la tradición y la moral burguesa. En los siguientes subapartados, se examinan las formas específicas que adopta esta clausura del deseo en *La Regenta* y *Oremus*, atendiendo a la construcción narrativa de vínculos conyugales que, por su estructura o contenido afectivo, bordean el incesto.

### 2.2.1. *El matrimonio Quintanar*

Ana vive el matrimonio con el regente como algo negativo, como la renuncia a cualquier otro hombre. Ella es consciente de lo que su elección supone: «ahora estaba casada. Era un crimen [...] pensar en otros hombres. Don Víctor era la muralla de la China de sus ensueños [...]». Todo había concluido... sin haber empezado» (Alas, 2014, p. 248). La joven se casa para conseguir una estabilidad económica. Esta decisión no nace del deseo ni del amor, sino de una necesidad de seguridad social que reproduce la lógica matrimonial como pacto económico más que como proyecto afectivo. A pesar de ello, Ana se siente infeliz, pues su vida conyugal no



satisface ni su deseo ni su anhelo de trascendencia personal. La novela sugiere que Ana se encuentra sexualmente insatisfecha y necesita algo más que el afecto paternal que su marido puede ofrecerle:

Pero no importaba; ella se moría de hastío. Tenía veintisiete años, la juventud huía; veintisiete años de mujer eran la puerta de la vejez a que ya estaba llamando... y no había gozado una sola vez esas delicias del amor de que hablan todos, que son el asunto de comedias, novelas y hasta de la historia. El amor es lo único que vale la pena vivir, había oído y leído muchas veces. Pero ¿qué amor?, ¿dónde estaba ese amor? Ella no lo conocía (Alas, 2014, pp. 375-376).

En vista de sus circunstancias, el matrimonio no consigue una normalidad conyugal. La luna de miel con Quintanar es recordada como «una excitación inútil, una alarma de los sentidos, un sarcasmo en el fondo» (Alas, 2014, p. 376), haciendo referencia a su sexualidad frustrada. La distancia emocional se traduce también en una desconexión corporal, que convierte el cuerpo de Ana en un lugar ajeno dentro del espacio doméstico. En lo que respecta a don Víctor, el entusiasmo inicial, frente la actitud fría de Ana, se convierte en un cariño paternal, y pasa rápidamente a interpretar un rol acorde a su edad: «¡Oh, y lo que es como un padre se había hecho querer, eso sí!; no podía ella acostarse sin un beso de su marido en la frente» (Alas, 2014, pp. 376-377), «¡Era su padre! ¡Le quería como a su padre! Hasta se parecía un poco a don Carlos» (Alas, 2014, p. 889). Este paralelismo con su progenitor, con quien Ana apenas mantiene un vínculo emocional, refuerza el carácter incestuoso simbólico de la relación y acentúa la escisión entre amor filial y deseo erótico (Nastasescu, 2020b, p. 186).

La actitud de la joven Regenta en el matrimonio es muy ambigua. El placer sexual junto a su marido la avergüenza, propone la separación en el lecho, pero luego reclama una atención carnal por parte de su marido y «le buscaba los besos en la boca» (Alas, 2014, p. 377). No obstante, su marido responde únicamente con gestos paternos. La asimetría en sus expectativas revela una incompatibilidad emocional y corporal que perpetúa la frustración de Ana. La joven recurre a su esposo en los momentos de mayor angustia, pero la imagen que este le ofrece resulta caricaturesca. Esta percepción empuja a Ana hacia la búsqueda de satisfacción fuera del matrimonio.

Desde una lectura psicoanalítica, esta ambivalencia podría explicarse a través del concepto de «regresión al primer objeto de amor», formulado por Flaumenbaum (2013, p. 25). En ausencia de una figura materna en su infancia, Ana deposita sus vínculos de ternura en figuras masculinas mayores, lo que fragmenta su erotismo y su afectividad. Como consecuencia, los lazos amorosos que establece dentro del matrimonio eliminan toda posibilidad de deseo. La escena doméstica se convierte así en el escenario de una escisión subjetiva que condena a Ana a una vida conyugal sin erotismo ni posibilidad de plenitud.



### 2.2.2. *Matrimonio con un carlista*

Primero, cuando todavía era desconocedora de la infamia, a Cecilia «nada le dijo su corazón ni en pro ni en contra del proyecto de matrimonio: si se lo ordenaban, se casaría tan conforme» (Canel, 2021, p. 33). Esta respuesta refleja la obediencia esperada en las mujeres de la aristocracia decimonónica, formadas para aceptar sin cuestionamientos la autoridad paterna. El consentimiento, lejos de implicar una decisión activa, se presenta como una forma de sumisión interiorizada, naturalizada por una educación orientada a la pasividad.

Después, al descubrir que el conde Peña Rubia es el amante de su madre, Cecilia expresa su negativa al matrimonio concertado y advierte a su progenitor sobre la inconveniencia de mantener al conde en casa. Esta primera manifestación de juicio propio queda anulada por la muerte del marqués y por el enlace posterior de la marquesa con su amante. La estructura patriarcal del hogar silencia así cualquier intento de agencia femenina, consolidando la idea de que la voluntad de la hija carece de valor frente a los pactos entre adultos.

Más adelante, al igual que ocurriera con Ana Ozores, a quien la comunidad comparaba con la «Venus *del Nilo*» (Alas, 2014, p. 224) y la «Virgen de la Silla» (Alas, 2014, p. 330) por su belleza y su pureza moral, también Cecilia es observada en términos similares por su tío. León de Rengoitia, el general carlista descarriado, la encuentra como «una mujer encantadora con los reflejos de la virgen cristiana y las fantasías de una mitológica diosa» (Canel, 2021, p. 67). Esta mirada deifica a Cecilia como un ideal de pureza estética, al tiempo que proyecta sobre ella una pulsión erótica que transforma el vínculo familiar en un espacio de tensión incestuosa.

En los primeros días compartidos por sobrina y tío se entremezclan las oraciones por el marqués fallecido y las caricias que una hija ávida del cariño de su padre le prodigaba a quien consideraba digno receptor de estas, el hermano de su padre. Sin embargo, el amor filial expresado por ella hace que el hombre comience a verla como la mujer que es: «él no era él; se creía un adolescente, y aquella sobrina cariñosa que lo colmaba de atenciones se trocaba en una compañera ideal que le inspiraba algo especialísimo que jamás había sentido» (Canel, 2021, p. 69). El deseo masculino desdibuja así los límites del parentesco y convierte la figura filial en objeto erótico. Esta mutación simbólica del rol familiar responde al deseo de León por restaurar una feminidad idealizada a través del matrimonio.

A pesar de que la joven no muestra entusiasmo, acepta nuevamente el mandato de los mayores. La educación recibida la ha entrenado para cumplir con las expectativas ajenas sin reivindicar deseos propios. El cuerpo de Cecilia vuelve a ocupar un lugar funcional en la economía familiar: primero como garante de la honra, después como instrumento de redención masculina. León se muestra pleno en su felicidad conyugal, convencido de que ha encontrado en su sobrina a la mujer ideal, aquella que reproduce las cualidades de su madre: «hermosa sin coquetería; altiva sin orgullo; delicada sin mimo y virtuosa por herencia de raza» (Canel, 2021, p. 75). La elección de pareja se articula como una reproducción simbólica del amor materno, lo que permite interpretar este enlace como una doble transgresión, es decir, incesto familiar e incesto simbólico:



Era feliz, sí, muy feliz. Él, que no creyó casarse nunca, porque ninguna mujer llenaba sus aspiraciones matrimoniales, había encontrado en su sobrina, en aquella criatura inocente y bella, el ideal, la mujer que se parecía a su madre: hermosa sin coquetería; altiva sin orgullo; delicada sin mimo y virtuosa por herencia de raza. Una santa, sí. Una santa que le deparaba el cielo después de la horrible soledad en que había vivido. [...] Aquella era la virgen de sus sueños, la mujer digna de su amor y de su nombre (Canel, 2021, pp. 75, 77).

Cecilia continúa llamando *tío* a su marido tras la boda. Asume con rigor el papel de esposa tal como lo dicta la moral de su clase, pero las relaciones dentro del matrimonio se caracterizan por un orden rígido, que evidencia la ausencia de deseo: «Era un cronómetro; todo en ella revelaba una maquinaria perfecta, un orden completo, un régimen pausado y un cerebro organizado para la perfectibilidad material dentro de la familia» (Canel, 2021, p. 105). La estructura mecánica del hogar sustituye el afecto por la rutina. El deseo no desaparece, sino que queda relegado a una zona de negación y sacrificio.

En esta convivencia sin pasión, el fuego que consume a León contrasta con la actitud glacial de Cecilia, incluso en los momentos más íntimos. Al igual que ocurre con Ana Ozores, el deseo sexual hacia el esposo está ausente. En el caso de Cecilia, esta frialdad no deriva de una represión ambivalente, sino de una ignorancia emocional profundamente enraizada. Su educación conventual ha eliminado cualquier expectativa de goce físico o sensual.

Después de la boda, la pareja se traslada a Madrid, una ciudad poco compatible con la religiosidad exacerbada de Cecilia. Ella se niega a participar en las actividades sociales de la corte, primero por la educación recibida y después por el duelo por su madre. Su retraimiento genera tristeza en León y da pie a habladurías: «¡Tan rígida! [...] ¡Estatua de hielo!» (Canel, 2021, p. 94). La crítica social sanciona la falta de feminidad performativa, exigiendo a Cecilia un rol que combine devoción, deseo y disponibilidad. Mientras tanto, su esposo percibe en ella no una compañera, sino «la tumba de sus deseos y de sus pasiones» (Canel, 2021, p. 108). El matrimonio, concebido como redención, fracasa como espacio de comunión erótica. La escena doméstica vuelve a funcionar como dispositivo de castigo para el deseo no conforme.

El traslado de Cecilia de Galicia a Madrid marca también un desplazamiento simbólico del deseo: del margen rural, tradicional y conservador, al centro político y social donde rigen otras formas de control, más sofisticadas, pero igualmente eficaces. Esta tensión entre periferia y centro revela cómo el espacio geográfico, aparte de un marco de acción, también es un agente estructurante de las posibilidades afectivas y sexuales de las protagonistas. La centralidad de Madrid implica tanto una mayor exposición pública como una presión mayor para adecuarse al modelo normativo de feminidad burguesa.



## 2.3. DESEO Y TRANSGRESIÓN

Una vez descritas las formas de represión sexual y emocional impuestas por la educación religiosa y el matrimonio burgués, resulta necesario analizar cómo el deseo irrumpe como fuerza disruptiva dentro de estos marcos. En *La Regenta* y *Oremus*, el deseo no aparece como afirmación simple, se revela como experiencia liminal que pone en crisis las estructuras internas de las protagonistas y las normas sociales que las constriñen. Su emergencia desencadena procesos de transgresión que no siempre conducen a la liberación, pero sí revelan las fisuras del orden moral que las aprisiona. Esta transgresión no se limita al adulterio, atraviesa el cuerpo, la palabra y la subjetividad. En los siguientes apartados se analiza cómo Ana y Cecilia experimentan el deseo como revelación mística o pasión arrebatada, y cómo sus respectivas narrativas tensionan el binomio entre pulsión y fe, entre cuerpo y salvación.

### 2.3.1. *Deseo sacro frente a deseo carnal*

Ana percibe «en las entrañas gritos de protesta, que le parecía que reclamaban [...] derechos de la carne, derechos de la hermosura» (Alas, 2014, p. 377), y debido a su fracasado matrimonio, tiene «hambre atrasada» (Alas, 2014, p. 1015), como diría don Álvaro, un deseo no colmado de sentirse deseada y amada. La primera figura a la que acude para aliviar ese malestar es don Fermín de Pas, el Magistral. La relación que se establece entre ellos no responde al esquema tradicional de confesor y penitente, sino que se convierte en un espacio de proyección mutua. Don Fermín le ofrece consuelo espiritual, mientras aspira a modelar el alma de Ana como si fuera materia a su disposición, reafirmando así su posición de poder. Pero el matiz amoroso que toman por parte del Magistral no se corresponde con la interpretación que Ana hace de su unión.

La segunda opción es Álvaro Mesía, el hombre en quien piensa mientras su marido descuida sus necesidades carnales. Al principio de la diégesis, Anita lleva tiempo pensando en él y fijándose en su cambio de actitud con respecto a ella, por tanto, el deseo nace de un entramado de miradas, silencios y expectativas. La atracción no se presenta como una elección racional, sino como una ocupación progresiva del pensamiento, una invasión de lo íntimo por lo simbólico. Este fenómeno se debe a que, tal y como afirma Punsoda (2020, p. 14), las mujeres fueron programadas para confundir el despertar del deseo con el enamoramiento. Por ello, y porque el deseo no distingue bien las fronteras entre los sueños y la realidad (Segarra, 2013, p. 30), la Regenta sueña de manera recurrente con el Tenorio.

El primer contacto físico entre ambos se da en el baile del Casino, evento que funciona como detonante del despertar corporal. Allí, Ana descubre la sensibilidad de su cuerpo y su necesidad de contacto físico (Vilanova, 2001, p. 180). Su temor ante la caída se intensifica cuando don Víctor insinúa la posibilidad de invitar a don Álvaro a casa. Ana vive en un continuo conflicto: disfruta de la tentación, pero no desea —o no reconoce el deseo de— caer en ella (Nastasescu, 2020b, p. 187): «¡Mas renunciar a la tentación misma! Esto era demasiado. La tentación era suya, su



único placer. ¡Bastante hacía con no dejarse vencer, pero quería dejarse tentar!» (Alas, 2014, p. 363). El deseo no se orienta únicamente hacia el objeto, se enfoca hacia el abismo que este abre en el yo. La tentación funciona como afirmación de existencia. Renunciar a la tentación sería aceptar la muerte, pero en el deseo reside la esencia tanto de la vida como de la muerte, del Eros y del Thánatos (Segarra, 2013, p. 11).

El conflicto que la atormenta se materializa en crisis nerviosas con una sintomatología parecida a la histeria (Rivas Lis, 2021; Breuer y Freud, [1895] 2022; Aboal López, 2012). Así, la histeria es entendida como el lenguaje corporal de una subjetividad silenciada. Las crisis de Ana suelen aparecer en los momentos en los que se ve inundada por el miedo al abandono y al rechazo, y cuando experimenta sentimientos de culpa por su naturaleza menos mística y más carnal (Nastasescu, 2020a, p. 262).

Ana trata de resistirse a la tentación a través de la idealización de su matrimonio y de la relación con su confesor, ambos asexuados. La primera es una relación paternofilial, mientras que la segunda se da entre hermanos. Así, en palabras de Labanyi (2011, p. 290), la única alternativa que se le presenta a la Regenta al adulterio es un incesto metafórico. Por lo tanto, la protagonista es condenada a una vida vacía y sin objeto, a la continua insatisfacción de su deseo. Sin embargo, ambos pilares le fallan y la barrera que pone a su deseo se derrumba.

Don Fermín también traiciona esa idealización. Le propone a Ana que participe en la procesión de Semana Santa. En esta escena, el Magistral ejerce una violencia simbólica sobre ella al exponerla públicamente. «Él descalzaba los más floridos pies del pueblo y los arrastraba por el lodo» (Alas, 2014, p. 933). Ana pierde el control de su cuerpo, lo entrega a la mirada pública y siente que lo profana. La procesión se convierte en una metáfora de su exposición emocional y su escarnio. Lo que debía ser purificación, se transforma en castigo, en prostitución metafórica.

La decisión de participar en la procesión solo desemboca en otra enfermedad (que se podría interpretar como un intento de evadir la culpa de saberse engañada por el sacerdote), una crisis nerviosa y el alejamiento definitivo de su «hermano del alma», pues se produce la muerte de su misticismo: «sentía que la fe, la fe vigorosa, puramente ortodoxa, se derretía dentro de su alma» (Alas, 2014, p. 950). Esta vez, con la salida de la enfermedad empieza el triunfo de don Álvaro, pasando cada vez más tiempo juntos y poco a poco encaminándose hacia el adulterio. Teniendo en cuenta la pérdida de interés de Ana por el misticismo, la rendición total es la única salida que le queda, «porque ella estaba tocada del gusano maldito, del amor de los sentidos; porque ella estaba rendida a don Álvaro, si no de hecho, con el deseo —ésta era la verdad—» (Alas, 2014, p. 901). La pasión se presenta como fuerza destructiva y reveladora, capaz de desplazar a Dios y ocupar su lugar en el alma de la protagonista.

Ana se entrega por completo a don Álvaro, por amor y exigiendo la constancia y eternidad por parte de su amado: «Para siempre, Álvaro, para siempre, júramelo; si no es para siempre, esto es un bochorno, es un crimen infame, villano» (Alas, 2014, p. 1015). Mesía incluso ocupa el lugar que antaño pertenecía a Dios y Ana lo venera como tal: «Si alguna vez le sobrecogía la idea de perder a don Álvaro, temblaba horrorizada, como en otro tiempo cuando temía perder a Jesús» (Alas, 2014, pp. 1014-1015). El amor carnal se reviste de sacralidad. El cuerpo masculino





sustituye al cuerpo místico. Lo mismo le ocurrirá a Cecilia, pues en el momento de mayor ardor sexual, cree «ver la fisonomía hermosa y expresiva de Luis Vidaurre coronando la cruz bendita» (Canel, 2021, p. 137). No es de extrañar esta identificación que realizan ambas, pues, por razones distintas, el modelo maternal les falla: la madre de Ana por fallecer en el parto y la madre de Cecilia por abandonarla en un convento y por representar el pecado de la carne del que la joven desea huir. Así, ese primer amor al que regresan es el de Dios.

Ana «le adoraba [...] por su cuerpo, por *el físico*» (Alas, 2014, p. 1016). La Regenta se deja llevar por su pasión y no tiene ningún interés intelectual en don Álvaro: «muchas veces, si a él le daba por hablar largo y tendido, ella le tapaba la boca con la mano y le decía en éxtasis de amor: “No hables”» (Alas, 2014, p. 1016). La relación es apasionada, hecho que hace que Álvaro se sienta intranquilo. «Sí, sentía que dentro de su cuerpo había algo que hacía *crack* de cuando en cuando. [...] temía [...] decaer en presencia de Ana» (Alas, 2014, p. 1016). Álvaro se siente incómodo ante la intensidad de su amante, teme no estar a la altura. El narrador ironiza sobre el deterioro físico del seductor. El deseo femenino, como fuerza activa y exigente, desestabiliza la masculinidad basada en la autosuficiencia y el control. Las relaciones de Mesía y Ozores parecen seguir la filosofía de Schopenhauer, quien sostenía que el amor de las mujeres incrementaba después de la culminación de la pasión. Por el contrario, según el filósofo alemán, los hombres eran inconsistentes por naturaleza en el amor, pues su interés disminuye a partir del momento en el que consiguen la satisfacción física (Bertoglio, 2013).

Tras la consumación, Ana se enfrenta al desengaño. Busca consuelo en la religión, el intento de recuperación del pasado: «¡Ay si renaciera la fe! [...] Volver a aquella amistad ¿era un sueño? [...] Ana pidió de todo corazón a Dios [...] que el Magistral fuera el hermano mayor del alma en quien tanto tiempo había creído y no el solicitante lascivo que le había pintado Mesía el infame» (Alas, 2014, p. 1100). Toda su exaltación mística vuelve en el momento en el que pisa de nuevo la catedral: «Aquel olor singular en la catedral, que no se parecía a ningún otro, olor fresco y de una voluptuosidad íntima, le llegaba al alma, [...] penetraba en el corazón sin pasar por los oídos» (Alas, 2014, p. 1099). En un final cíclico que la devuelve al punto inerte del inicio, Ana se acerca al mismo confesionario al que tantas veces había acudido para encontrarse con el Magistral y espera una llamada que nunca ocurre. La catedral, que en otro tiempo fue refugio, vuelve a parecerle sagrada. Pero esa fe ya no redime. Don Fermín la recibe con violencia. Ana cae desmayada y Celedonio, símbolo de la lascivia social, la besa en los labios. El acto provoca náuseas: «Había creído sentir sobre su boca el vientre viscoso y frío de un sapo» (Alas, 2014, p. 1103). Este gesto final desacraliza por completo el espacio religioso y deja a la protagonista en la indefensión total. El cuerpo deseante es castigado con la humillación.



### 2.3.2. *El deseo frente al deber moral*

Cecilia conoce a Luis Vidaurre en un momento de crisis de fe. La religión ha comenzado a mostrar sus fisuras tras la conducta de su madre. El joven doctor, racionalista y anticlerical, representa una alternativa ética y emocional que escapa a la lógica patriarcal. La protagonista, sin embargo, no identifica de inmediato el deseo. Vidaurre aparece como una figura inquietante, cargada de potencial disruptivo. El deseo no irrumpe con violencia, sino que se insinúa como una perturbación sutil que desestabiliza la conciencia religiosa de Cecilia.

El siguiente encuentro con el deseo se produce en una segunda situación crítica para la protagonista: el fallecimiento del marqués. Vidaurre, único médico que acude, certifica la presencia de veneno. Cecilia interpreta que su madre ha cometido el asesinato. Entre el cadáver del padre y la honra de la madre, la joven elige el silencio. Vidaurre promete no dar parte al juzgado del horrible crimen, mientras Cecilia rezará por la salvación de su alma y pensará siempre en él como persona de mayores principios que aquellos amparados por la religión y la ideología. Este pacto implícito inaugura una intimidad entre ambos, sostenida en la ética, el secreto y la complicidad.

El deseo por Vidaurre se manifiesta más claramente cuando su tío propone el matrimonio como vía de salvación. Cecilia piensa en el joven médico como un relámpago fugaz. El día de su boda, su recuerdo reaparece: «¡Qué noble había sido aquel hombre!» (Canel, 2021, p. 77). El deseo comienza a instalarse como posibilidad reprimida, como alternativa mental que nunca se verbaliza.

La frialdad que se apodera de ella en su vida matrimonial y con la que la acusan se estremera y palidece ante la mención de un hombre que intuye que es Luis Vidaurre, el hombre que había guardado la honra de su familia al no denunciar el asesinato. El regreso de Vidaurre activa una sintomatología histérica. Cecilia se conmueve ante la simple mención de su nombre. La reaparición de Luis en la vida de Cecilia hace tambalear los principios religiosos de esta, ya que el cuerpo le reacciona de manera anhelante y violenta a un posible reencuentro: «en su cerebro bullía algo: bullían las fuerzas acumuladas durante mucho tiempo y, al dar señales de vida, sacudiendo el organismo físico y moral de Cecilia, producían la inevitable alteración que los fenómenos producen en las naturalezas retraídas» (Canel, 2021, p. 103).

El doctor Vidaurre se convierte así en una figura que se interpone entre los rezos y la mente de Cecilia, en una distracción mental que cree enviada por el demonio, una aparición que no puede apartar de su pensamiento. Como sostiene Marta Segarra (2013, p. 194), el contraste entre deseo y *amor* —pues no puede llamarse así— conyugal es absoluto. El cuerpo de Cecilia se convierte en escenario de una batalla entre pulsión y represión. La histeria funciona como lenguaje cifrado del deseo prohibido. Si bien las crisis nerviosas que atraviesan a Ana y Cecilia pueden leerse como síntomas de represión o castigo por el deseo, también cabe interpretarlas —siguiendo las lecturas feministas contemporáneas— como expresiones cifradas de una subjetividad que busca, con los medios disponibles, hacer visible su disidencia. En este sentido, la histeria puede interpretarse como una forma de decir lo indecible, de manifestar un deseo que ha sido sistemáticamente silenciado por la cultura patriarcal.



Si recordamos a Punsoda (2020, pp. 10-28), las mujeres están programadas para confundir el primer despertar del primer deseo con el amor, y este enamoramiento extático —que es un deseo sexual desaforado— coloniza el pensamiento y convierte al sujeto enamorado en una persona con la atención paralítica. De esta manera, las adúlteras tienen sus atenciones colonizadas por el deseo disfrazado de amor. Así, entre cada oración se infiltraba un mundo de ilusiones: «soñaba despierta; soñaba que era la esposa de Vidaurre, la mujer amada por él; y su calenturienta imaginación forjaba escenas de pasión y arrebatos de locura, que solo en el estado anormal de sus exaltaciones podían tener origen» (Canel, 2021, p. 143). La mujer mística se transforma en sujeto sexual activo. El deseo desarticula las identidades impuestas. Una guerra se debate en sus adentros entre la etiqueta de santa que la sociedad le ha asignado y su furor interno:

Y en aquella inacabable pugna de pasiones reflejas que comenzaban por ensueño deleitoso y acababan por precipitarle el alma en la sentina refulgente de todas las voluptuosidades, la mujer mística se tornaba réproba y la virgen cristiana se convertía en desenfrenada diosa del histerismo orgiástico (Canel, 2021, p. 153).

La culpa y la represión la sumen en temblores y alucinaciones poéticas avivadas por los cantos religiosos y el incensario de la iglesia. La marquesa pierde el control sobre cuerpo y pensamiento: «abría mucho los ojos como si algo le espantase y a pesar de abrirlos tanto no veía nada: miraba hacia dentro y allí, en un lugar oculto, era donde estaba todo lo que la tenía absorta» (Canel, 2021, p. 114). El deseo se manifiesta a través de ataques histéricos, con convulsiones y gritos inarticulados. La histérica, como sujeto que siente un deseo ilegítimo e irrealizable, pierde el control sobre el propio cuerpo. Pero, en palabras de Marta Segarra (2013, p. 35), las teorías feministas contemporáneas interpretan a las histéricas como mujeres que, inconscientemente, expresan su deseo y su frustración ante las barreras de las sociedades patriarcales. La presencia del objeto de deseo aumenta la sintomatología histérica, a la vez que le confirma el peso de la herencia, pues se declara enamorada con delirio del doctor:

Lo amaba, lo amaba tan criminalmente como su madre había amado al hijo de Peña Rubia. [...] El ataque llegó entonces a la locura. En un acceso de furia rodeó Cecilia el cuello de Vidaurre apretándolo hasta lastimarle; mordió sus hombros, su barba y sus carrillos; le clavó las uñas y, de tal manera hizo presa, que fueron necesarios grandes esfuerzos para apartarla de él sin hacerle daño (Canel, 2021, pp. 136, 146).

A comienzos del siglo xx, Sigmund Freud introdujo una perspectiva innovadora al analizar el deseo erótico a través del concepto de *libido*. En sus trabajos, Freud (1905) describió esta noción como una «fuerza» dinámica capaz de cuantificar los procesos de excitación sexual, distinguiéndola claramente de la simple respuesta fisiológica. Según este marco teórico, los impulsos y deseos reprimidos —incluidos aquellos de naturaleza sexual— se desplazaban hacia el inconsciente, donde permanecían en estado latente. Freud argumentó que esta represión podía generar tensiones psicológicas posteriores, dado que el individuo perdía la capacidad de identificar y



procesar dichos contenidos a nivel consciente. La teoría freudiana, al enfatizar el papel del inconsciente en la sexualidad, abrió nuevas vías de investigación sobre cómo las prohibiciones sociales y los mecanismos de defensa moldean la experiencia erótica, al igual que nos descubren nuevas interpretaciones de los estados histéricos por los que pasaban tanto Ana como Cecilia cuando se enfrentaban al deseo.

Volviendo a Cecilia, para Vidaurre, esta constituye un caso de estudio, es una pobre enferma que turba su tranquilidad con miradas abrasadoras: «la marquesa era un caso, un caso patológico de los más curiosos; una neurótica rayana en el extravío mental, una histérica consumida por todas las vehemencias y una mujer de envoltura incombustible, sujeta con férrea mano al fanatismo de religión y de raza» (Canel, 2021, p. 143). A sus ojos es un ángel que vive ajeno a lo mundano y que por ello enferma. El discurso médico, lejos de ofrecer liberación, refuerza el dispositivo de control sobre el cuerpo femenino.

Frente a la tentación, Cecilia se entrega todavía más a la oración, pero su fe no es suficiente para frenar el deseo: «era imposible que venciese los anhelos que sentía encerrada en sus habitaciones cuando rezaba con fervorosa locura o pasaba atropelladamente las cuentas del rosario» (Canel, 2021, p. 129). El nuevo confesor de Cecilia, el padre Regúlez, es todavía más estricto que el antiguo, y le recomienda a su acólita resistirse a las peticiones del marqués y seguir postrándose todas las noches «a rezar delante de aquel crucifijo, dueño y señor de todos los amores de la marquesa» (Canel, 2021, p. 127). El deseo debe sublimarse en mística o ser castigado. La oración se convierte en penitencia, no en consuelo.

La fe exigida por el párroco es completa, pues le niega la posibilidad de asistir a las fiestas y la condena a una lucha interior atroz. Y, para combatir la sexualidad reprimida de Cecilia, exige martirizar la carne con tal de doblegar el espíritu y ahuyentar al demonio. Por lo tanto, la solución que le ofrece a su protegida no es otra que ese *Oremus* que grita frente al resto de creyentes. Un *oremus* que se muestra insuficiente para salvar a Cecilia de una condena católica similar a la de su madre. Así, antes de abrazar su deseo, la joven pide a su criada: «Lleva el santo Cristo al salón. Llévelo pronto. Trae una colgadura... Cubre el altar... Cúbrela...» (Canel, 2021, p. 183). El gesto final intenta ocultar lo sagrado ante la inminencia del deseo. La escena funciona como clímax de una batalla interna, donde la fe ya no basta para contener el cuerpo.

### 3. CONCLUSIONES

La lectura comparada de *La Regenta* y *Oremus* revela una dialéctica compleja entre el deseo femenino y los dispositivos de control que lo regulan. En ambos casos, el deseo actúa como fuerza centrífuga que impulsa a las protagonistas fuera del marco normativo que la moral católica impone. Este impulso no se limita a la dimensión sexual, representa una aspiración a la trascendencia vital, negada sistemáticamente a las mujeres por una cultura que las condena a la inmanencia. Desde el marco teórico expuesto, entendemos el deseo como una tensión que desafía las estructuras sociales y simbólicas. Las protagonistas de ambas novelas experimentan



ese deseo como carencia y como posibilidad. La experiencia del deseo activa un proceso de subjetivación que se enfrenta con la configuración pasiva que la educación, la religión y la institución matrimonial han construido para ellas.

En *La Regenta*, la caída en el adulterio tiene consecuencias devastadoras. Ana, atrapada entre el amor místico y la pasión carnal, es expulsada de todos los espacios que antes la sostenían: el hogar, la Iglesia, la comunidad. Su deseo no es interpretado como derecho, es una falta. La muerte simbólica de Ana y la degradación del espacio sagrado al final de la novela afirman una visión trágica del deseo femenino cuando este no se somete al orden patriarcal. La escritura de Clarín reproduce así la lógica disciplinaria de la época, aunque la retrata con un alto grado de lucidez crítica. En cambio, *Oremus* ofrece una alternativa narrativa desde una voz femenina. Aunque Cecilia también sufre los efectos del deseo reprimido, la novela no la castiga con la destrucción, le deja un espacio de ambigüedad. El final abierto de la obra no garantiza la redención, pero preserva la posibilidad de continuidad, de existencia más allá del pecado. Eva Canel, a través de una escritura que no renuncia al análisis moral, propone una lectura más compasiva del deseo femenino.

Por tanto, la diferencia entre una adúltera escrita por un hombre y una escrita por una mujer no radica únicamente en el destino que reciben, sino en la posibilidad de deseo como afirmación de subjetividad. Mientras Clarín somete el cuerpo de Ana a un proceso de disciplinamiento simbólico y físico, Canel ofrece a Cecilia la opción de habitar su contradicción sin aniquilarse.

Como recuerda Marta Segarra (2013, p. 38), el universo del deseo puede aparecer como contrario a la vida y equivalente a la muerte. Esta lógica está plenamente presente en *La Regenta*, donde el deseo culmina en exclusión, enfermedad y vacío. En *Oremus*, sin embargo, el deseo no desemboca necesariamente en la ruina. En el espacio de lo no dicho, en el margen que deja abierto la narración, reside una forma de resistencia. Desconocemos el futuro de los implicados, y precisamente en ese desconocimiento es donde permanece la esperanza de que la vida se imponga a la muerte, y de que el deseo no conduzca inexorablemente a la destrucción. Y en eso reside una de las diferencias entre una adúltera narrada por un hombre y una adúltera narrada por una mujer, y es que Eva Canel simpatiza con su protagonista de la única forma necesaria: dándole la posibilidad de seguir viviendo.

Ambas novelas visibilizan cómo la sexualidad femenina ha sido objeto de regulación a través del discurso religioso, científico y moral. Sin embargo, también permiten entrever las fisuras de ese control, las grietas por donde se cuela una subjetividad deseante que se niega a ser clausurada. En ese lugar intersticial entre deseo y culpa, entre fe y pulsión, entre castigo y posibilidad, habitan Ana y Cecilia. Y en ese mismo lugar se configura una crítica literaria que reconoce el poder político del deseo.

RECIBIDO: 18.4.2025; ACEPTADO: 20.6.2025.



# BIBLIOGRAFÍA

- ABOAL LÓPEZ, María (2012). El discurso desesperado de la histeria en las heroínas del Realismo-Naturalismo. *AnMal XXXV*, 1-2, 61-82.
- ALAS, Leopoldo ([1884-1885] 2014). *La Regenta*. Castalia.
- BARCIA ZEQUEIRA, María del Carmen (2001). Eva Canel, una mujer de paradojas. *Anuario de Estudios Americanos LVIII*, 1, 227-252. <https://doi.org/10.3989/acamer.2001.v58.i1.235>.
- BARCIA ZEQUEIRA, María del Carmen (2020). Releyendo *Oremus*. En Eva Canel (Autora), *Oremus* (pp. 7-14). Espinas.
- BERTOGLIO, Carlos (2013). La certidumbre de resultar vencido: la filosofía de Schopenhauer en *La Regenta* de Clarín y *Sin Rumbo* de Cambaceres. En Efraín E. Garza (Ed.), *El naturalismo en España: aproximaciones desde una perspectiva actual*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- BREUER, Josef y FREUD, Sigmund ([1895] 2022). *Estudios sobre la histeria*. Siglo veintiuno/Clave intelectual.
- CANEL, Eva ([1893] 2021). *Oremus*. Espinas.
- CARDAILLAC, Louis (2013). Erotismo y santidad. *Cahiers d'études romanes*, 26, 135-169. <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.3920>.
- DE BEAUVOIR, Simone (1949). *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes*. Gallimard.
- FERNÁNDEZ, Ana María (2012). *Las lógicas sexuales: amor, política y violencias*. Nueva visión.
- FERNÁNDEZ LIRIA, Carlos (2022). *Sexo y Filosofía: el significado del amor*. Akal.
- FERRÚS, Antón (2011). Dos modos de narrar América Latina: autobiografía y costumbrismo en Eva Canel. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 40, 219-231. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ALHI.2011.v40.37408](https://doi.org/10.5209/rev_ALHI.2011.v40.37408).
- FLAUMENBAUM, Danièle (2013). *Mujer deseada, mujer deseante*. Gedisa.
- FOUCAULT, Michel (1976). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Siglo Veintiuno.
- FREUD, Sigmund (1905). Three essays on the theory of sexuality. En *The complete Works of Sigmund Freud*, vol. VII (pp. 123-245). Standard ed.
- GONZÁLEZ GALLEGU, Daniel (2020a). Eva Canel y la preceptiva galdosiana: ideario realista y perspectiva colonial en su narrativa breve. *Verba Hispánica XXVIII*, 85-100. <https://doi.org/10.4312/vh.28.1.85-100>.
- GONZÁLEZ GALLEGU, Daniel (2020b). Redes de sororidad transoceánicas e identidad iberoamericana en dos periodistas asturianas: Eva Canel y María Luisa Castellanos. *Diablotexto digital*, 8, 57-78. <https://doi.org/10.7203/diablotexto.8.17765>.
- LABANYI, Jo ([1999] 2011). *Género y modernización en la novela realista española*. Cátedra Feminismos.
- LIÑÁN-MAZA, María del Carmen (2001). La imagen de la mujer en la España del siglo XIX: los tratados médico-higienistas. En Eulalia Pérez Sedeño y Paloma Alcalá Cortijo (Coords.), *Ciencia y género* (pp. 273-298). Universidad Complutense de Madrid.
- LÓPEZ, Carolina y GONZÁLEZ NATALE, Rodrigo (2018). Eva Canel en Argentina: combates por la identidad. Análisis del ensayo *Por la Justicia y por España (1909)*. *Revista Temas de historia argentina y americana*, 2 (26), 120-140. <https://erevistas.uca.edu.ar/index.php/THAA/article/view/1598>.



- MÉNDEZ, Begoña (2020). *Heridas abiertas*. WunderKammer.
- MILLET, Kate ([1970] 1995). *Política Sexual*. Cátedra.
- MORCILLO, Aurora G. (2018). Relaciones de género. En José Álvarez Junco y Adrian Shubert (Eds.), *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)* (pp. 298-322). Galaxia Gutenberg.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Sandra (2024). *Deseo sexual, poder y subjetividad desde una perspectiva interseccional*. [Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos].
- NASTASESCU, Diana (2020a). Matrimonio y adulterio decimonónicos desde una perspectiva literaria, de género y legal: *La Regenta* de Clarín. En Mercedes Alcañíz Moscardó (Coord.), *Investigació i gènere a la Universitat Jaume I* (pp. 255-264). Publicacions de la Universitat Jaume I.
- NASTASESCU, Diana (2020b). El adulterio: sociedad y literatura en el siglo XIX. *La Regenta* (1884-1885) y *El primo Basilio* (1878). En Agnieszka Kłosińska-Nachin et al. (Eds.), *Entre la tradición y la novedad. Nuevas perspectivas sobre las culturas y literaturas del mundo hispanohablante* (pp. 181-193). Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. 10.18778/8220-195-6.16
- NASTASESCU, Diana (2021). El *bovarismo* en las novelas de adulterio europeas: Emma Bovary, Ana Ozores, Luisa de Brito y Cécile de St. Arnaud. *eHumanista/IVITRA*, 19, 575-588.
- NICOLÁS MARTÍNEZ, Pilar (2020). El conflicto entre Ana Ozores y la Regenta: deseo o destrucción. En Fátima Outeirinho y Teresa Martins de Oliveira (Orgs.), *Práticas e Memórias de Exclusão: O Romance de Adultério do Século XIX* (pp. 37-52). Instituto de Literatura Comparada de Margarida Losa.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2018). *La mujer española y otros escritos*. Cátedra.
- POSADA KUBISSA, Luisa (2012). *Sexo, vindicación y pensamiento*. Huerga & Fierro.
- PUNSODA, Anna (2020). *La lujuria*. Fragmenta.
- RIVAS LIS, Patricia (2021). *Historia de la acucación*. Ménades.
- SEGARRA, Marta (2013). *Escriure el desig. De La Celestina a Maria Mercè-Marçal*. Editorial Afers.
- SEMPRÚN DONAHUE, Moraima de (1988). La doble seducción de *La Regenta*. En Frank Durand (Ed.), *La Regenta*. Taurus.
- VILANOVA ANDREU, Antonio (2001). *Nueva lectura de "La Regenta" de Clarín*. Anagrama.

