

RESIGNACIÓN, HEROÍSMO Y HERMANDAD FEMENINA EN *DOS MUJERES DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA*

MARÍA JESÚS HORTA
Universidad de Estambul
hortamj@istanbul.edu.tr
ORCID: 0000-0002-4146-005X

RESUMEN

La novela, publicada en cuatro tomos entre 1842 y 1843, presenta la institución del matrimonio como una norma social imperfecta que inevitablemente desemboca en la infelicidad de los esposos. Ese fracaso llevaba a la mayoría de las mujeres a refugiarse en la resignación, al no contar con una profesión o unos medios económicos que les permitieran mantenerse por sí mismas, puesto que romper con esa situación era una actitud heroica que muy pocas podían permitirse. Las protagonistas, Luisa y Catalina, encarnan dos imágenes idealizadas muy al uso en el Romanticismo: la esposa fiel y angelical y la amante apasionada y libre. Pero ninguna de ellas resulta ser tan arquetípica como podría parecer en un primer momento; por el contrario, ambas desempeñan el papel de «heroínas resignadas» integrando así dos conceptos aparentemente opuestos. La escritora nos muestra lo equivocada que era esa dicotomía mediante la evolución de sus protagonistas las cuales, en lugar de enfrentarse, se sacrificarán valientemente para superar la dolorosa situación en que se encuentran, mostrando su solidaridad para con la otra. Gómez de Avellaneda escribió la obra con un claro interés didáctico al defender la necesidad de fomentar las redes de hermandad femeninas como única forma de conseguir una verdadera emancipación de las mujeres.

PAALABRAS CLAVE: Romanticismo, Gómez de Avellaneda, resignación, heroísmo, hermandad femenina.

RESIGNACIÓ, HEROISME I GERMANDAT FEMENINA A DUES DONES DE GERTRUDIS GÓMEZ D'AVELLANEDA

RESUM

La novel·la, publicada en quatre tomes entre 1842 i 1843, presenta la institució del matrimoni com una norma social imperfecta que inevitablement desemboca en la infelicitat dels esposos. Aquest fracàs portava la majoria de les dones a refugiar-se en la resignació, en no comptar amb una professió o uns mitjans econòmics que els permetessin mantenir-se per si mateixes, ja que trencar amb aquesta situació era una actitud heroica que molt poques podien permetre's. Les protagonistes, Luisa i Catalina, encarnen dues imatges idealitzades molt a l'ús al Romanticisme: l'esposa fidel i angelical i l'amant apassionada i lliure. Però cap d'elles resulta ser tan arquetípica com podria semblar en un primer moment; per contra, totes dues exerceixen el paper d'«heroïnes resignades» integrant així dos conceptes aparentment oposats. L'escriptora ens mostra com n'era d'equivocada aquesta dicotomia mitjançant l'evolució de els seus protagonistes les quals, en lloc d'enfrontar-se, se sacrificaran valentament per superar la dolorosa situació en què es troben, mostrant la seva solidaritat envers l'altra. Gómez de Avellaneda va escriure l'obra amb un interès didàctic clar en defensar la necessitat de fomentar les xarxes de germanor femenines com a única manera d'aconseguir una veritable emancipació de les dones.

Data de recepció: 28/VIII/2024
Data d'acceptació: 30/XIX/2024
Data de publicació: desembre 2024

PARAULES CLAU: Romanticisme, Gómez d'Avellaneda, resignació, heroisme, germanor femenina.

RESIGNATION, HEROISM, AND SISTERHOOD IN TWO WOMEN BY GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

ABSTRACT

The novel, published in four volumes between 1842 and 1843, presents the institution of marriage as an imperfect social norm that inevitably leads to the unhappiness of spouses. This failure led most women to take refuge in resignation, as they lacked a profession or economic means to sustain themselves. Breaking away from this situation was considered a heroic attitude that very few could afford. The protagonists, Luisa and Catalina, embody two idealized images commonly seen in Romanticism: the faithful and angelic wife and the passionate and free-spirited lover. However, neither of them turns out to be as archetypal as it might seem at first; on the contrary, both play the role of "resigned heroines", integrating two seemingly opposing concepts. The writer demonstrates the inaccuracy of this dichotomy through the evolution of her protagonists, who, instead of confronting each other, bravely sacrifice themselves to overcome the painful situation they find themselves in, showing solidarity with each other. Gómez de Avellaneda wrote the work with a clear didactic interest, advocating for the need to promote networks of sisterhood as the only way to achieve true emancipation for women.

KEYWORDS: Romanticism, Gómez de Avellaneda, resignation, heroism, sisterhood.

1. INTRODUCCIÓN

En 1842 Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) publicó por suscripción el primero de los cuatro tomos de los que finalmente constaría la novela *Dos mujeres*. La escritora se había instalado dos años antes en Madrid tras varios de residencia en Sevilla, donde había estrenado alguna obra dramática con bastante éxito, consiguiendo hacerse un hueco en los círculos literarios de la ciudad. Poco después de llegar a la capital aparecieron un primer tomo de *Poesías* (bajo el pseudónimo de «La Peregrina») y su primera novela *Sab* (ambos en 1841) a la que siguió *Dos mujeres*.

Por aquellas fechas España estaba comenzado a recuperarse de unos momentos políticos delicados: tras el final de la I Guerra Carlista y la Regencia de M^a Cristina de Borbón, los liberales se habían instalado definitivamente en el poder imponiendo un nuevo orden social. La renovación político-social coincidió con la completa aceptación del Romanticismo literario en la Península, movimiento en el que *Dos mujeres* se encuadra plenamente. Política y literatura iban de la mano (Burguera 2012: 29, Burguera 2017: 117) de manera que todos los círculos a los que Avellaneda accedió estaban dominados por hombres que, además de escribir y controlar las publicaciones y la crítica del momento, manejaban también los hilos del poder o se situaban muy cerca de ellos.

El Romanticismo fue una corriente que fomentaba la libertad individual ilimitada, idealizada y revolucionaria y que enfatizaba las emociones, la

imaginación y el azar (Sanders 2017: xvii). Por eso los románticos potenciaron un Yo apasionado y libre y a menudo terminaron de manera trágica ya que su rebeldía los llevaba a desear realidades imposibles de conseguir. Sin embargo, ese ideal no funcionaba de igual manera para ambos sexos: mientras que los hombres eran Ulises cuya naturaleza les permitía seguir su destino de forma libre, las mujeres debían actuar como Penélope, mostrándose como abnegados modelos de virtud y rocas en las que refugiarse. Es decir, las mujeres no eran sujetos activos sino meros objetos sobre los que se volcaban las emociones masculinas: ellas podían sentir amor, pero solo como un sentimiento puro y noble, pues se entendía que carecían de deseos. Aquellas que se atrevían a mostrar claramente su pasión u otra serie de características (independencia, opinión propia, creatividad...) actuaban «como hombres» y quedaban transformadas a ojos de la sociedad en «monstruosas», en «no mujeres». Sobre esta idea se construyó no solo un modelo social sino todo un edificio literario que pretendía influir en el ánimo de los lectores (sobre todo en el de las lectoras) para que el modelo impuesto por los hombres fuera aceptado como algo «natural».

Las mujeres que intentaban superar esa injusta situación solo tenían la posibilidad de apelar a dos sentimientos aparentemente opuestos: la resignación y el heroísmo. Ambos encarnaban igualmente rasgos propios de la corriente romántica; pero, mientras que el primero era fiel reflejo de ese nuevo modelo y solía atribuirse a los personajes femeninos, el segundo era propio de los masculinos. Los héroes eran hombres atrevidos, temerarios, capaces de dejarlo todo y morir si era necesario por sus ideales, antes que renunciar a ellos. Sin embargo, también algunas mujeres (tanto reales como ficticias) recurrieron al heroísmo para sobrellevar su situación. Era un heroísmo diferente, no destructivo sino salvador (Achón 2020: 760) que ellas pensaban las iba a ayudar a desembarazarse de los límites establecidos. Esas mujeres luchaban por cambiar las imposiciones sociales, eran inconformistas, no se rendían con facilidad y también eran optimistas porque pensaban que el futuro traería el ansiado cambio. Sin embargo, solían ser incomprendidas y, por tanto, tenían una vida solitaria (Anchón 2020: 762).

2. RESIGNACIÓN Y HEROÍSMO FEMENINOS

En la década de 1840 Gómez de Avellaneda creía firmemente que Dios había creado a los seres iguales, aunque de sexo distinto; no obstante, la sociedad había corrompido esa realidad inclinando la balanza del lado masculino y se había convertido en una amenaza para las mujeres que anhelaban la igualdad, ya que los hombres se negaban a aceptarla. Para evitar mayores conflictos, pero lograr sus objetivos, algunas mujeres, como ella misma, no tenían más remedio que ofrecer una imagen «híbrida», una mezcla de elementos masculinos y femeninos que les posibilitaba el acceso a la esfera pública de forma similar a la de sus compañeros masculinos (Burguera 2018: 58-59), aunque nunca en las mismas

condiciones. De ahí que muchos críticos hablen de algunas escritoras de la época tildándolas de «hombrunas», no necesariamente porque las percibieran como hombres sino porque su comportamiento se alejaba de lo que por aquel entonces se esperaba de una mujer. Esa actitud en algunas mujeres constituía ya de por sí un claro heroísmo que se oponía a la resignación con la que el resto solía aceptar el papel preponderante de los varones.

En *Dos mujeres* Avellaneda nos habla de esa lucha, pero la enfoca desde otro punto de vista: su objetivo no es solo revolverse contra los estereotipos establecidos sino instaurar nuevas categorías. Por eso en la novela los conceptos de resignación y heroísmo femeninos aparecen íntimamente interrelacionados, tanto que ambas protagonistas desempeñan un doble papel como «heroínas resignadas», superando el binomio original, aunque sea en contra de sus anhelos, mediante su fusión en un mismo elemento, mientras que el hombre se muestra indeciso, incapaz de generar una solución a los problemas. Pero veamos más en detalle la estrategia de la escritora.

Para empezar, Avellaneda defiende en esta novela lo absurdo de subordinar las relaciones entre hombres y mujeres a unas reglas convencionales (Gómez de Avellaneda 2003: 98), un motivo no solo basado en su propia experiencia vital, sino que enlazaba con otro de los rasgos característicos del Romanticismo: nada es inmutable en la vida ni en la Naturaleza (Guerra 1985: 717), de ahí que lógicamente también las personas y las relaciones vayan evolucionando a lo largo del tiempo. Por tanto, las uniones «para toda la vida» estaban inevitablemente destinadas al fracaso: tarde o temprano algo o alguien las rompería. La novela se erige así y ante todo como un manifiesto en contra del matrimonio tradicional (mucho más si este se basa únicamente en acuerdos sociales o económicos) y reclama compromisos basados en la amistad y el amor. La infelicidad matrimonial (o tal vez sería mejor decir «de pareja» ya que para Avellaneda esa infelicidad también abarcaba las relaciones extramatrimoniales) era fruto de un concepto social erróneo e impuesto y contra el que las mujeres debían rebelarse al ser ellas las principales víctimas (Stecher 2016: 38). Porque, aunque en sus comienzos el mensaje de libertad de la ideología política liberal y de los románticos no parecía distinguir entre sexos, el modelo de sociedad establecido seguía impidiendo a las mujeres la igualdad, condenándolas a un ostracismo similar al de épocas anteriores.

Si en el siglo XVIII muchos intelectuales habían llegado a aceptar el acceso de las mujeres a la educación y la necesidad de considerarlas entes racionales, a finales de ese mismo siglo renovados argumentos biológicos (que ya no resaltaban la inferioridad de lo femenino sino su diferencia con lo masculino) (Rodríguez García 2019: 350, 356) y la idealización del mundo familiar impuesta por los liberales volvieron a subordinarlas a los varones (Kirkpatrick 1991: 16-17). La idea de que las mujeres eran distintas pero complementarias de los hombres debería haber desembocado en una verdadera equiparación; por el contrario, solo sirvió para apartarlas más de la vida pública. Aunque existió un

sector del romanticismo apoyaba las reivindicaciones de las mujeres que luchaban contra las injusticias sociales hacia su sexo (Bravo-Villasante 1969: 217), en general se consideró que solo ellos estaban capacitados para realizar cualquier acción y mostrarse fogosos y audaces, mientras que la naturaleza de ellas tendía a lo íntimo, por lo que debían ocuparse en mantener los vínculos familiares y alejarse de toda pasión. Este pensamiento se convirtió en uno de los puntos esenciales de la teoría social del siglo XIX (Kirkpatrick 1991: 18, 33) e influyó enormemente en todo tipo de aspectos, perpetuando la marginación de las mujeres.

Dos mujeres se centra en un triángulo amoroso: Carlos Silva, su mujer Luisa y su amante Catalina. No obstante, a pesar de tener ese esquema tan típico del folletín sentimental (Stecher 2016: 40-41), la obra nos sorprende desde el primer momento. Para empezar, Carlos no es un marido tirano con su esposa ni un Don Juan en sus ratos libres, sino amante y tierno. Su vida de estudiante en París no ha torcido su carácter bondadoso, tampoco ha servido para convertirle en un crápula. Y se ha casado enamorado, aunque lo haya hecho cumpliendo un antiguo deseo de la familia (Gómez de Avellaneda 2000: I, 11, 68).¹ En cuanto a Luisa, su prima y joven esposa, ha sido educada como todas las señoritas de clase alta del momento, es decir, de manera muy superficial y potenciando su sometimiento al marido (Pastor 2002: 21): su vida se limita a la familia, algunas tareas del hogar y los deberes religiosos (Gómez de Avellaneda 2000: I, 22-31), cosa que, lejos de molestarla, llena todas sus expectativas ya que nunca ha conocido otro entorno. Luisa, influida por su madre y por las costumbres de un mundo tradicional, asume que el matrimonio es su único destino posible (Stecher 2016: 40). Pero la obediencia a su madre irá unida a su propia felicidad puesto que está enamorada de su primo. Con todo, el lector es desde el principio consciente de que el carácter indeciso de Carlos y la extrema juventud y falta de mundo de Luisa los convierten en candidatos perfectos para la desdicha.

Sus padres acordaron la unión cuando ambos eran niños (Gómez de Avellaneda 2000: I, 32) pero, al llegar el momento de hacerla realidad, mientras que doña Leonor, la madre de ella, hará todo lo posible para llevarla a cabo (temerosa de que su única hija quede en «mala situación» si no lo logra; Gómez de Avellaneda 2000: I, 35 y cap. IV), el padre de Carlos, don Francisco, intentará un aplazamiento para que los dos jóvenes tengan tiempo de conocer a otras personas, de entender el mundo y, sobre todo, de entenderse a sí mismos (Gómez de Avellaneda 2000: I, 11 y cap. IV). Este detalle es altamente significativo para el desarrollo y desenlace de la obra y nos muestra cómo Avellaneda creía en la importancia de la experiencia vital y el valor de la amistad antes de contraer un compromiso. Y desde este mismo momento somos conscientes de que la novela

¹ Todas las citas de la novela están tomadas de la edición original que aparece en la bibliografía, publicada online en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en el año 2000.

nos va a narrar la infelicidad dentro del matrimonio (Stecher 2016: 37), incluso cuando este haya comenzado de manera dichosa.

Por su parte, Catalina es una condesa joven, culta, adinerada, viuda y sin hijos, que lleva una vida bastante libre en Madrid manejando sus negocios y un tanto despreocupada de la imagen que proyecta en la sociedad. Al contrario que Luisa, ha vivido mucho y cuenta con numerosas experiencias (positivas y negativas) que han servido para moldear su actitud ante el mundo. De ahí que se muestre bastante incrédula en el ser humano en general y en los hombres en particular (Gómez de Avellaneda 2000: I, 187-193 y II, 54-112). Sus ansias de amor nunca llegaron a hacerse realidad hasta que conoció a Carlos; y, a partir de ese momento, se transforma en una amante tan fiel como lo es Luisa, pero sin dejar de mostrar su propio carácter, lo que la lleva a intentar mantener una relación de igual a igual con Carlos.

El personaje de Luisa, sin embargo, va evolucionando: la separación geográfica de los esposos primero y el posterior conocimiento del engaño de su marido con grave riesgo de abandono después, la convierten en una mujer diferente. La desilusión y la conciencia de no poder hacer nada para romper el vínculo hacen que se transforme en alguien valiente que decide plantar cara a su propio destino. Este es un giro inesperado que dota a la trama de una originalidad fuera de lo habitual. Por otro lado, Carlos no es un hombre egoísta que pretenda continuar con sus amoríos mientras guarda las apariencias, sino que desde el principio se sentirá dividido entre las dos mujeres a las que ama por igual, aunque de forma distinta.

Los primeros capítulos de la novela nos describen la vida en Sevilla y relatan el encuentro, el matrimonio y la idílica felicidad de los jóvenes esposos. Posteriormente, la llegada de Carlos a Madrid y su encuentro primero con una pariente lejana, Elvira, y con Catalina después representan la aparición del esperado conflicto. Antes de conocerlas de primera mano, contamos con una descripción indirecta de esas dos parientes de la familia Silva. Mientras que Luisa era un lienzo en blanco que solo comenzó a ser escrito cuando conoció a Carlos, Catalina se casó con un francés, lo que disgustó a la familia (Gómez de Avellaneda 2000: I, 113-115), y tiene un pasado misterioso que solo se nos va revelando a medida que se desarrolla la novela. Eso, como dice Burguera, la convierte en una mujer temible a los ojos de doña Leonor, pero también en un personaje mucho más atractivo (Burguera 2017: 116). La negativa a que su yerno se aloje en casa de esa «extranjera», a pesar de que don Francisco opina que podría ser beneficioso para los negocios en Madrid, lleva a Carlos a hospedarse en la de Elvira de Sotomayor, viuda de un primo de doña Leonor (Gómez de Avellaneda 2000: I, 115-116).

Antes de trasladarse Carlos a la capital, el lector es advertido de los peligros de esa ciudad, un mundo que doña Leonor ve como una «Babilonia» a la que va a llegar después de haber estado viviendo en Francia, el país de los revolucionarios y los herejes (Gómez de Avellaneda 2000: I, 9-12). Como el lector

había presentido, Carlos y Catalina se enamoran de una forma total y aunque hacen todo lo posible por no ser infieles él a su esposa y su familia y ella a su propio carácter, finalmente la pasión que sienten es más poderosa que todo lo demás, como no podía ser menos en una novela romántica. No obstante, el amor no surge en el primer momento, sino mientras ambos se dedican a cuidar a Elvira, gravemente enferma. Es entonces cuando el joven descubre en Catalina a una mujer franca, cariñosa, muy alejada del papel de fría cortesana calculadora que todos le atribuyen. Es así como el prototipo de «mujer fatal» que parecía encarnar Catalina se rompe y el lector aprecia, al mismo tiempo que Carlos, su complicada personalidad.

A medida que avanza el libro, Carlos se enfrenta con un problema difícil de resolver: quiere realmente a ambas mujeres y siente que está traicionando a las dos. Cualquier protagonista romántico de la época habría abandonado a Luisa sin ningún remordimiento en pos del amor pasional que siente por Catalina. Pero él no se casó por posición o dinero; por tanto, opina que estaría traicionando a quien creyó que era su alma gemela hasta conocer a Catalina. Sin embargo, tampoco puede huir de ese amor para refugiarse en brazos de su tierna esposa porque sería infiel a Catalina, aunque no pueda estar con ella de forma libre, y también a su mujer pues no estaría con ella como antes. Y es entonces cuando lamenta no haber escuchado a su padre cuando le propuso demorar el matrimonio.

3. LA AMBIGÜEDAD DE LOS PERSONAJES CON RESPECTO A LOS PAPALES TRADICIONALES

La pasividad de Carlos es otra de las novedades de la obra: a pesar de que en las novelas sentimentales los protagonistas masculinos eran los que soportaban el peso de la acción, en esta desempeña el papel propio de los personajes femeninos pues parece un mero objeto de deseo: Carlos no solo no sabe qué hacer, sino que deja que sean las mujeres las que se ocupen de resolverlo todo. Carlos se desespera, sufre, duda, pero no toma ninguna decisión. Se comporta, por tanto, como lo haría «una mujer».

Frente a ese objeto pasivo que es Carlos, las dos mujeres protagonistas que dan título a la novela y las dos secundarias que aparecen brevemente (doña Leonor y Elvira, la amiga de Catalina) se revelan todas como sujetos activos, decididas a controlar sus vidas, determinadas a sus propósitos. Tal vez no siempre y cada una de ellas de diferente modo; pero sí como resultado final. Doña Leonor es un ejemplo de matrona tradicional que vela por los intereses de su hija de la única forma que sabe, es decir, posibilitando su boda con una persona de igual rango que, además, es de la familia, por quien siente cariño y que piensa va a protegerla durante toda su vida. Por su parte, Elvira quedó viuda con dos hijas y en la miseria por culpa de su marido, y solo logró salir a flote gracias a la ayuda

y los consejos de Catalina. Es una mujer de apariencia frívola, pero en realidad dulce, fiel a los suyos y madre amante (Gómez de Avellaneda 2000: I, cap. VI).

Elvira es un personaje interesante porque Avellaneda se sirve de ella para introducir varios temas importantes en la novela: en primer lugar, la estrecha relación que la une con Catalina, que sobrepasa cualquier dificultad, es un ejemplo muy positivo del funcionamiento de la solidaridad femenina: Catalina no solo la ayudó por ser su amiga sino también porque al hacerlo fomentaba la emancipación femenina y enseñaba a Elvira cómo instruir a sus hijas. En segundo lugar, es una llamada de atención al lector acerca de la indefensión de las mujeres (Ayala 1995: 78) ante las leyes y los abusos económicos y de todo tipo de muchos maridos. También sirve para hacerle reflexionar sobre la situación desamparada en que esas mujeres quedan, sin dinero y sin una educación adecuada que les permita acceder al mundo laboral para mantener a los suyos (Grau-Lleveria 2010: 47). Pero, sobre todo, su papel se tornará fundamental al final de la obra, cuando Avellaneda la convierta en adalid de las mujeres presentes y en un oráculo para las generaciones venideras.

Luisa y Catalina son los caracteres a los que Avellaneda dedica más esmero descriptivo en su afán por dibujar dos arquetipos de mujer aparentemente opuestos, bastante propios del Romanticismo por otra parte. La primera es una muchachita delicada, rubia, angelical, virginal (Sanders 2017: VII), con una alta moralidad y religiosidad, que depende de su familia y su marido para todo y cuya vida está volcada también solo en ellos. Luisa representa ese modelo de mujer idealizada propio del siglo XIX que se ha venido a llamar «el ángel del hogar»: es la mujer perfecta, «sin mancha», con la que todo hombre desearía casarse, mucho más si va unida a una considerable fortuna y buena posición en la sociedad. Catalina es el arquetipo contrario: mujer morena de carácter fuerte, inteligente, autónoma, una mujer «peligrosa» porque se considera a sí misma al mismo nivel o incluso superior a muchos hombres y pretende que su ejemplo sea un acicate para otras, como su amiga Elvira. Ofelia frente a Salomé.

Catalina es también el símbolo de la nueva identidad femenina de clase media-alta que había comenzado a surgir a finales del XVIII y que estaba cobrando fuerza en el XIX, es un ejemplo viviente de las mujeres que no aceptan un papel inferior en la sociedad, que no desean ser ciudadanas de segunda categoría, permanentemente menores de edad; y, sobre todo, se niega a circunscribirse al papel de guardiana del hogar en que el mundo pretende encerrarlas. Las pretensiones de mujeres como Catalina eran una amenaza para el monopolio público masculino y, por tanto, se las atacaba con hostilidad calificándolas de malvadas, inmorales, monstruosas y, sobre todo, de «poco femeninas». Esos ataques partían también desde el lado femenino, como ocurre en el libro: mientras que muchos hombres elogian a Catalina incluso en público porque se sienten atraídos por ella y desearían conquistarla, sus esposas, madres, hijas, etc., erigidas en guardianas del decoro, destrozan su reputación a la menor oportunidad (Gómez de Avellaneda 2000: I, 160-172), actuando así como

inconscientes defensoras de un sistema que las oprime. Algo similar le había ocurrido a la propia Avellaneda en Cuba y tras su llegada a la Península en Galicia (Araújo 2002: 9), cuando sus intereses la separaron del resto de las muchachas de su edad y la sociedad que la rodeaba hizo que se sintiera fuera de lugar (Burguera 2017: 115). Ese episodio, un detalle aparentemente nimio en la novela, es un elemento importante ya que la escritora parece incluirlo para remarcar la necesidad de que las mujeres sean solidarias entre ellas: es fundamental que se potencie la hermandad femenina porque solo si todas actúan en consonancia lograrán la tan deseada libertad.

En realidad, ambos modelos de mujer eran irreales: tanto las «perfectas» como las «monstruosas» eran solo productos artificiales confeccionados según las necesidades del nuevo orden social, para el cual era importante que la mitad de la población siguiera siendo controlada por la otra media. Este problema no se limitaba, además, a las clases acomodadas, sino que se intentó extender también a las clases trabajadoras: únicamente las mujeres campesinas parecieron quedar exentas de la supuesta contradicción entre trabajar fuera de casa y continuar con sus deberes «femeninos», pues durante toda la primera mitad del siglo XIX abundaron los ataques contra las obreras, y eso a pesar de que su aporte a la economía familiar y nacional resultaba vital.

Dos mujeres no nos habla de las desigualdades sociales pero sí de la discriminación sexual, de cómo la sociedad obligaba a hombres y mujeres a actuar de maneras distintas y de cómo algunas comenzaban a rebelarse ante esa obligación. Por eso al describir a Catalina aparecen también cualidades positivas como el talento o la creatividad y se atribuyen a Carlos otras consideradas hasta entonces femeninas, como el sentimentalismo (Guerra 1985: 719-721). Además, plantea la posibilidad de que las mujeres tengan funciones dentro de la pareja distintas a las establecidas en los matrimonios convencionales, entre otras cosas porque su sumisión e insatisfacción no llevaba necesariamente a la felicidad de los esposos (Mataix 2003: 14). Al mismo tiempo, equipara el matrimonio legítimo ante la ley con las relaciones extramatrimoniales, defendiendo indirectamente el adulterio y dando a entender que lo importante son los sentimientos, no la ambición (Pastor 2002: 41-42) o la mera satisfacción sexual. Sin embargo, Avellaneda no era cándida: aunque los matrimonios seguían siendo en su mayor parte concertados, ella sabía que el Romanticismo había convencido a muchas jóvenes de que casarse por amor sería su salvación; por eso sugiere que, aunque haya amor entre los cónyuges (como ocurre en un primer momento entre Luisa y Carlos), la felicidad nunca será posible mientras el mundo sea desigual. Este planteamiento era aún novedoso en España, aunque estaba convirtiéndose en una idea habitual en otros países europeos (Mataix 2003: 15, 23).

4. LA SOLIDARIDAD FEMENINA

La novela dibuja, pues, una aparente dicotomía: ¿por quién debe decantarse Carlos, por la esposa sumisa y fiel o por el amor pasional? ¿Por el Bien o por el Mal? (Guerra 1985: 716). En una novela romántica al uso nuestro protagonista debería haber pensado egoístamente en su propio beneficio, defendiendo su amor, aunque eso le hubiera supuesto la muerte o el exilio. También podría haber continuado manteniendo el triángulo existente, conservando su matrimonio y a su amante. No obstante, Carlos no es el verdadero protagonista de esta obra y, por tanto, no será él quien elija su propio destino. Y no porque la sociedad o su padre dejen de presionarle sino porque serán ellas, sus «dos mujeres» las que elijan por él, las que opten por un final trágico para salvar a su amado. De esa manera, Luisa y Catalina se convertirán en las verdaderas heroínas de la obra. Y la dicotomía desaparece al compartir ambas, tanto la angelical como la monstruosa, el mismo destino: una suicidándose encerrada en el espacio tradicionalmente femenino, la casa, y la otra aceptando llevar una vida que para ella es peor la muerte, como si el único destino que las mujeres pudieran elegir libremente fuera el sueño eterno (Guerra 1985: 721-722, Gold 1989: 86).

Ese es el motivo por el que Luisa y Catalina no son personajes tan arquetípicos como en un principio aparentaban ya que Gómez de Avellaneda intenta dar vida a unas mujeres que desafíen los modelos del discurso masculino de esa época (Barrios 2017: 10): ambas van a evolucionar y a transformarse pasando a ocupar espacios de la otra. La evolución de Luisa constituye una especie de pequeño *bildungsroman* insertado en la novela que, partiendo de la situación inicial de muchacha tímida y sumisa, acaba convirtiéndose por obra del desengaño amoroso en una mujer decidida primero a luchar por su matrimonio, solidaria después con su «enemiga» y finalmente heroicamente resignada pero no subordinada a su marido ni desde luego débil. Es ella quien tomará la decisión de no abandonarle y ella también la que se ocupará de que logre el éxito profesional. Catalina irá pasando igualmente por diferentes fases desde su autonomía inicial y su apatía por la vida, a una dependencia del amado, un intervalo rebelde en que intenta huir de ese lazo que la somete, hasta el momento en que un encuentro fortuito haga que la pasión se reavive. Pero su embarazo la colocará en una situación complicada.

A menudo se ha comparado la biografía de la propia escritora con estos personajes femeninos y numerosos críticos opinan que las figuras de Luisa y Catalina representan dos facetas de mujer diferentes que no tendrían por qué ser exactamente opuestas sino complementarias: si ninguno de esos arquetipos era real, bien podemos pensar que ambos se pudieron configurar con imágenes o recuerdos reales de la propia Avellaneda. Luisa sería un personaje creado a través de varias muchachas que la hispanocubana conoció en su juventud o, incluso, contener destellos de su propia personalidad antes de transformarse en la joven que se rebeló ante ese mismo destino (Ayala 1995: 77-78). Catalina parece

ajustarse más a su biografía real durante los años que van desde su negativa a casarse con el pretendiente cubano elegido por la familia hasta su primer matrimonio (Ayala 1995: 78), un período aproximado entre 1830 y 1846. Pero, de todas formas, el libro incluye elementos diferentes, como la viudez de Catalina o su buena situación económica, algo que Gómez de Avellaneda no poseía, y que es lo que realmente permite a Catalina mantener una vida autónoma sin problemas.

Nuestra escritora no se casó por primera vez hasta 1846, cuando contaba 34 años, una edad bastante avanzada para los usos de la época. Desde niña había mostrado su oposición al papel que la sociedad concedía a las mujeres (Ayala 1995: 81) y más concretamente a la institución del matrimonio. No obstante, tras una etapa de amores fracasados en la que llegó a tener una hija sin estar casada (algo bastante escandaloso para los círculos en que se movía), finalmente contrajo matrimonio dos veces. Estos enlaces respondieron a un deseo por conseguir una mayor aceptación social y un desahogo económico que le ayudara a afianzar su posición. Pero *Dos mujeres* corresponde aún a un momento de su vida más trasgresor, en el que pensaba que el futuro de las mujeres no debía pasar obligatoriamente por el matrimonio (Ayala 1995: 81), el convento o el ostracismo social. La constatación de la infelicidad que soportaban la mayoría de sus conocidas en esa situación fue, tal vez, una de las razones que la llevó a componer esta novela.

Quizás es en la muerte de Catalina donde Avellaneda se muestra más convencional y menos trasgresora. El suicidio podría haber sido una iniciativa de Luisa: su muerte hubiera dejado el camino libre al marido y la amante y, sobre todo, al hijo de ambos para convertirse en una familia aceptada por la sociedad. Pero eso habría supuesto incluirlos dentro de las normas sociales que Avellaneda quería criticar. Por otra parte, la muerte de Luisa habría sido el triunfo total de Catalina, y con ella el de todas las mujeres nuevas, algo que muchos no estaban dispuestos a admitir. Otra posibilidad hubiera sido que Avellaneda cerrara la novela llevando adelante el plan urdido por Carlos y Catalina, un plan que debía ser algo habitual entre las clases altas de la época: mientras que Luisa se quedaba en Sevilla teóricamente ignorante de todo, los amantes se habrían instalado en Londres con su hijo donde la distancia y la introducción en un nuevo círculo de amistades hubiera propiciado a la pareja un cierto tipo de respetabilidad. «Matar» a Catalina parece un castigo propio de las mismas normas sociales que critica, una condena casi religiosa (porque Catalina no se suicida exactamente, ya que al final se arrepiente e intenta abrir la puerta). Sin embargo, es la mujer «monstruosa» la que muere, no la «perfecta casada», por lo que tenemos un aparente final feliz que debió de ser un alivio para muchos de los lectores burgueses de la época, un final que reafirmaba que la virtud había vencido al pecado (Guerra 1985: 716).

No obstante, el desenlace dista mucho de ser feliz para Luisa, pues la muchacha se transforma en una casada resignada al desamor. El heroísmo de

Catalina dándose muerte por amor a Carlos para evitar la separación del matrimonio y para no condenar a su hijo nonato a ser para siempre un excluido social es solo comparable al heroísmo de Luisa, dispuesta primero a ser abandonada para que su marido sea feliz y resuelta luego a mantener un lazo que solo a él le conviene, pues ella ha dejado de amarle. Las dos mujeres se resignan a perder a Carlos por el amor que sienten (Guerra 1985: 717), pero al hacerlo ambas se convertirán en heroínas. Y es entonces cuando aparece una recíproca solidaridad entre ambas que posiblemente los lectores no esperaban y que va a ser el motor del éxito de Carlos. Luisa y Catalina se unen en la resignación y en el heroísmo y, a pesar de ser teóricas rivales, sus deseos por hacer feliz a Carlos acabarán uniendo sus destinos, llevándolas a actuar de tal manera que también «la otra» sea feliz, aunque no lleguen a conseguirlo.

¿Hasta qué punto esa resignación heroica fruto de la hermandad de ambas mujeres implica un desenlace novedoso? ¿No precipita, acaso, a las dos a un final idéntico al que les hubiera deparado un enfoque tradicional? ¿No les impide alcanzar la felicidad y convierte en víctimas tanto a las mujeres que se rebelan como a las que aceptan inevitablemente las condiciones impuestas por la sociedad? La gran diferencia reside en la enseñanza que *Dos mujeres* conlleva para las generaciones futuras y es ahí donde la obra enlaza con el romanticismo social que veía a la novela como la forma ideal de educar a los lectores y como elemento de denuncia social (Grau-Lleveria 2010: 34).

5. EL DIDACTISMO DE LA OBRA

Dos mujeres se escribió con un claro interés didáctico y este es posiblemente el aspecto fundamental de la obra: Avellaneda pretendía inculcar en todas sus lectoras un sentimiento de solidaridad que ayudara a fomentar las redes femeninas por encima de todo lo demás, especialmente entre aquellas que se atrevían a oponerse a las normas sociales al uso para conseguir su emancipación. Esa idea encajaba con el mensaje que la propia Avellaneda y otras escritoras, como Carolina Coronado, estaban insertando en su producción literaria de esos años y que defendía la necesidad de crear no solo una «hermandad lírica» (Kirkpatrick 1991: 84-91) entre mujeres artistas sino también una hermandad de índole más general que sirviera para superar todas las dificultades (Burguera 2012: 233). Ese carácter didáctico de la novela, sin embargo, es negado en el prólogo por la propia autora, posiblemente para evitar problemas con la publicación o tal vez en un intento por sortear futuras críticas:

A los críticos abandona los defectos numerosos que deben contener estas páginas como obra literaria, y previene cualquiera interpretación ligera o rigurosa que pueda deducirse de su lectura, declarando que ningún objeto moral ni social se ha propuesto al describirlas. La autora no se cree en la precisión de profesar una doctrina, ni reconoce en sí la capacidad necesaria para encargarse de ninguna misión de cualquier género que sea. Escribe por mero pasatiempo, y sería dolorosamente afectada si algunas de sus opiniones, vertidas sin

intención, fuesen juzgadas con la severidad que tal vez merece el que tiene la presunción de dictar máximas morales doctrinales. (Gómez de Avellaneda 2000: I, 7-8)

Estos párrafos son un claro subterfugio de Avellaneda para tranquilizar a los defensores de las «buenas formas», pero con ellos logra también atraer al público que le interesa y ofrecerle unas ideas que, de otra manera, no hubieran sido publicadas. En ese sentido tenemos que entender igualmente el hecho de que califique a su obra de algo «ligero», una manera de que su fama de erudita impida que algunas dejen de leerla (Grau-Lleveria 2010: 37-38). El objetivo didáctico se puede apreciar con facilidad al final de la novela, claramente enfocado a instruir acerca del papel que todas las mujeres deberían desempeñar en la sociedad, independientemente de cuál fuera su condición (Pastor 2002: 30). El momento en que Elvira visita la tumba de Catalina y promete luego relatar a sus hijas (unas hijas que son una rubia y otra morena, como lo eran Luisa y Catalina) lo que ocurrió a esas «dos mujeres» (Gómez de Avellaneda 2000: IV, 70-72) no solo es una llamada para que todas se ocupen de transmitir el mensaje, sino que se convierte en un compromiso formativo para las futuras generaciones (Stecher 2016: 39). Es en esas últimas palabras de la obra donde Avellaneda intenta influir de forma decisiva en sus lectoras, porque no hay duda de que este libro estuvo dirigido especialmente a las mujeres. El/la narrador/a explica que el matrimonio es un vínculo mediante el cual ellas creen asegurar su porvenir, pero justo después remarca que ese mismo vínculo puede convertirse fácilmente en una cárcel de la que nunca podrán escapar y en la que, hagan lo que hagan, siempre y solo ellas serán juzgadas negativamente por la sociedad (Gómez de Avellaneda 2000: IV, 73-74). Las hijas de Elvira y las lectoras deben sacar sus propias conclusiones del relato, pero el destino de Luisa, esa tierna muchacha que creyó en un matrimonio feliz para siempre, no deja lugar a dudas. Así es como, utilizando el ejemplo de las que ya no están, se alecciona a las presentes y a las futuras y se las impulsa a construir una red de apoyo que abarque a todas. El objetivo final es escapar del futuro previsto, de esa cárcel (es decir, del matrimonio), aprendiendo a gobernar sus propias vidas. Avellaneda rompe una lanza por la emancipación femenina al mismo tiempo que une a todas las mujeres mediante el lazo de la solidaridad, puesto que todas tienen el mismo problema. No en vano el primer título que la escritora pensó para esta novela fue *Dos hermanas*.²

Pero, si ese mensaje didáctico resultaba tan importante, ¿por qué eliminó Avellaneda *Dos mujeres* de sus obras completas publicadas en 1869? ¿Fue realmente una decisión personal que partió del convencimiento de que sus primeros trabajos literarios carecían de la calidad necesaria? ¿O una manera de evitar problemas con la crítica? En primer lugar, debemos tener en cuenta que no fue la única novela que Avellaneda decidió suprimir de la recopilación: lo mismo

² Parece ser que ese fue el nombre con el que la novela se anunció en *El Corresponsal* (1842). Al respecto véase Picón Gargiold (1993: 139).

ocurrió con *Sab* y con la novela histórica *Guatimozín*, la primera posiblemente por su defensa del abolicionismo y la segunda por su punto de vista acerca de la conquista mexicana.³ En segundo lugar, *Dos mujeres* ya había sido recibida con reticencia en su momento en determinados círculos españoles y fue prohibida en Cuba en 1844 por las «doctrinas inmorales» que contenía (Guerra 1985: 722), lo mismo que había ocurrido con *Sab*. Por otro lado, Gómez de Avellaneda había sido hasta finales de los años cuarenta una figura destacada en todos los debates abiertos en España acerca de la feminidad y la imagen pública de las mujeres. Pero, al mismo tiempo, era una persona cercana a la ideología en el poder, que defendía el imaginario del nacionalismo moderado y que mantenía excelentes relaciones con la exregente, con Palacio, con el hombre fuerte del momento, el general Ramón M^a Narváez (Burguera 2017: 107, 118, 120-121), así como con muchos otros políticos conservadores eminentes. Era, como muy bien indica Burguera en el título de uno de sus libros, «una dama del liberalismo respetable» (Burguera 2012). Eso no fue óbice para que manifestara a menudo su descontento por la poca evolución del país en lo relativo a los temas femeninos. Pero Avellaneda parecía tener la capacidad de desdoblarse entre su compromiso político y el literario, sin percibir tampoco contradicciones entre su vida personal y su papel público, lo que le permitía escribir odas a la autoritaria Isabel II mientras mantenía relaciones con el poeta Gabriel García Tassara escandalizando a la «buena sociedad» sin ningún reparo (Méndez 2007: 64, 198).

Con todo, a mediados de la década de los cincuenta esas ideas feministas fueron desapareciendo de su narrativa, quedando circunscritas a los artículos que publicaba en revistas orientadas a las mujeres, como en *La Ilustración. Álbum de Damas* (Burguera 2017: 122-124). A partir de ese momento Gómez de Avellaneda mantuvo una posición más vacilante (Méndez 2007: 32) en lo referente a su compromiso con la emancipación femenina. Las razones pudieron ser variadas. Tal vez asumió que el cuestionamiento de las normas sociales y de la autoridad masculina (Méndez 2007: 65-66) no había supuesto para ella más que sinsabores y, ya entrada en la madurez, deseaba una vida menos complicada. Sus fracasos amorosos la habían llevado también a sentir una profunda decepción por sus ideales de juventud. Además, tras el nacimiento y casi inmediata pérdida de la hija natural fruto de su relación con García Tassara, vivió una fuerte crisis personal que la indujo a retomar la religión, aunque de una manera un tanto peculiar y muy sentimental, lejos de las prácticas severas y repetitivas (Méndez 2007: 255-261). Incluso tuvo una etapa en que se interesó por el espiritismo (Méndez 2007: 266-267), que había comenzado a emerger en España a mediados del XIX y que tuvo también una relación muy cercana con algunos círculos feministas.⁴ Todo esto, unido a varias tragedias familiares posteriores, la llevó a redefinir su obra literaria (Burguera 2017: 109; Burguera

³ Para más información acerca de esta última obra se puede consultar Horta Sanz (2015).

⁴ Al respecto se puede consultar Charnon-Deutsch (2022).

2018: 54, 59-60; Durán 1994), restando fuerza a sus ideas más independientes y rompedoras en aras de una producción aceptable para el gran público.

No obstante, tal vez el verdadero motivo por el que *Dos mujeres* quedó fuera de la recopilación fue ese mensaje didáctico que había incluido en la novela siguiendo sus ideales de juventud, un mensaje que ya en 1869 no encajaba en la imagen de sí misma que pretendía dar. Eso implicaría que en su decisión pesó más la idea de conseguir una acogida y reconocimiento plenos, algo que podría quedar en entredicho en caso de incluir determinadas obras «problemáticas» (Araújo 2002: 12). Por tanto, la escritora eligió acomodarse a los principios de liberalismo moderado (Burguera 2017: 118) y ser recordada antes que arriesgarse al olvido o a que su obra quedara envuelta en discusiones feministas. De ahí que prefiriera autocensurar su producción (Mataix 2003: 14) y limitarse a luchar por el reformismo social en revistas y semanarios (Pastor 2002: 16). Quizás porque era «demasiado romántica para ser transgresora; demasiado emancipada para resultar tradicional» (Mataix 2003: 47). Curiosamente fueron esas novelas relegadas, como *Dos mujeres*, las que le acabarían dando fama mundial.

6. CONCLUSIONES

Los románticos despreciaban la cautela y a menudo acababan de forma trágica tras elegir el camino que ellos creían correcto, aunque el mundo no lo viera así porque sus valores eran distintos a los del presente. En la novela, las mujeres como Catalina, como Elvira, o aquellas que son capaces de evolucionar como Luisa, luchan también contra el presente reclamando otros valores, poniendo su reputación y su vida en peligro para abrir camino a las que lleguen detrás de ellas. Al igual que pasaba con muchas mujeres en la vida real, no solo no conseguirán los resultados pretendidos, sino que esa rebeldía les llevará a la tragedia. Sin embargo, la muerte de Catalina no es una derrota, tampoco la muerte en vida de Luisa, porque ambos actos son una manera de oponerse a la sociedad establecida: la primera se transformará así en una verdadera heroína romántica al mismo nivel que los varones; la segunda será más heroica aún, pues deberá cargar el resto de su vida con un hombre al que ya no ama y que la ha decepcionado profundamente. A pesar de la solidaridad mostrada, el desenlace es terrible: solo Elvira logrará sobrevivir y se convertirá de esa manera en la propagandista de la «nueva mujer» entre las generaciones venideras, una mujer que tal vez en el futuro logre sus objetivos.

BIBLIOGRAFÍA

Achón Lezaun, Irene (2020), «La heroína romántica: “Calladita, no estoy más guapa”», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7, 758-774.

- Araújo, Nara (2002), «Introducción», en *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, Pastor, Brígida M. (ed.), Murcia, Cuadernos de América sin nombre, pp. 9-14.
- Ayala, María de los Ángeles (1995), «*Dos mujeres*, novela reivindicativa de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en *Actas del XII de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Centro Virtual Cervantes, pp. 76-83.
- Barrios, Ana Lydia (2017), *Mujer, tradición y conciencia histórica en Gertrudis Gómez de Avellaneda*, tesis doctoral, Knoxville, Universidad de Tennessee.
- Bravo-Villasante, Carmen (1969), «Las corrientes sociales del romanticismo en la obra de la Avellaneda», en *Actes du V Congrès de l'Association de Littérature Comparée*, Banasevic, Nikola (ed.), Ámsterdam, Swets & Zeitlinger, pp. 215-218.
- Burguera, Mónica (2012), *Las damas del liberalismo respetable. Los imaginarios sociales del feminismo social en España (1834-1850)*, Madrid, Editorial Cátedra.
- Burguera, Mónica (2017), «Una vida en los extremos: género y nación en Gertrudis Gómez de Avellaneda. Una perspectiva biográfica», *Ayer*, 106(2), 105-132.
- Burguera, Mónica (2018), «La estrategia biográfica. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, románticas después del romanticismo», *Política y Sociedad*, 55(1), 43-69.
- Charnon-Deutsch, Lou (2022), «Women Moved by the Spirit. Spiritism and Early Feminism in Spain», en *Queer Women in Modern Spanish Literature: Activism, Sexuality and the Otherness of the «Chicas Raras»*, Simón-Alegre, Ana Isabel y Charnon-Deutsch, Lou (eds.), Nueva York, Routledge, pp. 33-50.
- Durán, Fernando (1994), «La autobiografía romántica de Gertrudis Gómez de Avellaneda y la literatura de confesión en España», en *VII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad. La mujer en los siglos XVIII y XIX*, Canterla Cinta (coord.), Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 459-468.
- Gold, Janet N. (1989), «The Feminine Bond: Victimization and Beyond the Novels of Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Letras Femeninas*, 15(1/2), 83-90.
- Gómez de Avellaneda y Arteaga, Gertrudis (2003 [1914]), *Autobiografía y cartas (hasta ahora inéditas) de la ilustre poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda* [en línea]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003 [Consulta: 22/02/2022]. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/autobiografia-y-cartas-hasta-ahora-ineditas-de-la-ilustre-poetisa-gertrudis-gomez-de-avellaneda--0/html/ff2ca366-82b1-11df-acc7-002185ce6064_21.html>.
- Gómez de Avellaneda y Arteaga, G. (2000 [1842-1843]), *Dos mujeres*, 4 tomos, Madrid, Gabinete Literario. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=dos+mujeres>> [Consulta: 03/12/2021].
- Horta Sanz, María Jesús (2015), «La conquista de México en el *Guatimozín* de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en *Estudios y Homenajes Hispanoamericanos. III*, Pandís Pavlakis, Efthimia et al. (eds.), Madrid, Ediciones del Orto, pp. 93-105.
- Grau-Llevaria, Elena (2010), «El romanticismo social en *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Bulletin of Spanish Studies*, 87(1), 31-49.
- Guerra, Lucía (1985), «Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Revista Iberoamericana*, LI(132-133), 707-722.

- Kirkpatrick, Susan (1991), *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835-1850*, Madrid, Editorial Cátedra (trad. de Bárcena, A., *Las Románticas. Women writers and subjectivity in Spain, 1835-1850*, Berkeley, California University Press, 1989).
- Mataix Azuar, Remedios (2003), «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX», *Anales de Literatura Española*, 16, 5-150.
- Méndez Martínez, Roberto (2009 [2007]), *Otra mirada a La Peregrina*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Pastor, Brígida M. (2002), *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, Murcia, Cuadernos de América sin nombre.
- Picón Garfield, Evelyn (1993), *Poder y sexualidad. El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Ámsterdam/Atlanta, Rodopi.
- Rodríguez García, María (2019), «Autobiografía e identidad: el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Astrolabio. Revista Internacional de Filosofía*, 23, 348-359.
- Sanders, Robert (2017²), *Leyendas y arquetipos del romanticismo español*, Portland, Portland State University Library.
- Stecher Guzmán, Lucía (2016), «"Y vivieron infelices para siempre": ilusiones románticas y desengaños realistas en *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Revista de Estudios Hispánicos*, 50(1), 37-54.



© María Jesús Horta, 2024.

Llevat que s'hi indiqui el contrari, els continguts d'aquesta revista estan subjectes a la [licència de Creative Commons: Reconeixement 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)