

Obedientes y sumisas. Sexualidad femenina en el imaginario masculino de la España de la Restauración

Rosa Elena Ríos Lloret

IES José Rodrigo Botet

Resumen: En la España de la Restauración, la exigencia de la obediencia de la mujer a la autoridad del varón, sostenida por la ciencia y la Iglesia, se manifiesta también en la definición de la sexualidad femenina. Ortodoxia y heterodoxia se normativizan desde una autoridad patriarcal que refleja un imaginario masculino que ensalzará hasta el delirio la sumisión gozosa de la mujer como forma innata de su deseo.

Palabras clave: mujer, sexualidad, obediencia, masoquismo, sumisión.

Abstract: The requirement that a woman should obey men was supported by science and Church in the Spain of Restoration. Such requirement was also manifested in the definition of the feminine sexuality. Orthodoxy and heterodoxy are constructed from the patriarchal authority, which reflects the masculine fantasies which extol the happy submissiveness of women as something innate in their sexuality.

Keywords: women, sexuality, obedience, masochism, submissiveness.

Se ha dicho que el siglo XIX es el siglo de la mujer, y esta afirmación es cierta si nos atenemos a la cantidad de publicaciones médicas, morales, educativas, literarias y de todo tipo que la tuvieron a ella como objeto a estudiar, formar y, por qué no, construir. Lo mismo sucede si se comprueba la frecuencia en que aparece como protagonista de la pintura. Paradójicamente, esta omnipresencia femenina se produce en un momento en que, y específicamente en el caso español, las mujeres no tenían participación política; recibían una educación

distinta a la del varón, con unos objetivos formativos antes que instructivos; se las relegaba al hogar y se pretendía apartarlas del trabajo y de la vida pública y, en suma, desde el punto de vista legal y político, eran individuos tutelados. El siglo XIX fue, además, la centuria de la mujer, no de las mujeres, y con esta singularización se hizo más factible una uniformidad que permitía establecer una identidad generalizadora y convertía en transgresoras a las que no se adaptaban a las reglas establecidas por la ética, la moral y la ciencia. Se las conceptualizaba como colectivo y se suprimía su idiosincrasia como personas. Es interesante y significativo que, en unos años de tan acendrada defensa del individualismo, hubiera tal preocupación por evitar la singularidad femenina. De esta forma, se podía uniformizar el discurso ejercido sobre las mujeres y reducirlas a arquetipos y modelos fácilmente clasificables, pero también era posible diluirlas como personas autónomas y distintas unas de otras. Convertir a las mujeres en la mujer eliminaba la posibilidad de las diferencias y, sobre todo, de las disensiones.

Conviene no olvidar que todo el aparato modelador de arquetipos femeninos procede de una autoridad, básicamente masculina, preocupada en organizar la apariencia de la mujer adecuándola a una naturaleza de la feminidad creada por el hombre y que ellas debían admitir. Este anhelo se refleja en la ciencia, en la filosofía, pero también en el arte, y desde este ámbito, las teorías feministas¹ en general inciden en que el hombre ha sido el sujeto activo y el único poseedor de la capacidad de representar, mientras que la mujer se ha visto desposeída de la facultad de acceder a su propia esencia y ha quedado reducida a ser un objeto, una simple depositaria de los significados impuestos por una sociedad patriarcal, no sólo mediante los temas y argumentos que permitieron a sus autores definir la naturaleza física y espiritual de la mujer, sino también a través de la forma de explicarlos y entenderlos, lo que se ha definido como la «mirada masculina» que permitía afirmar el poder del varón creador frente a su criatura. La asimilación del modelo será tal que, con frecuencia, muchas mujeres lo suscribirán y ayudarán a difundirlo. Esto no significa que, a pesar de las coacciones impuestas por los discursos del poder, algu-

¹ Véanse los trabajos, entre otros, de BROUDE, N., y GARRARD, M. D. (eds.): *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, Nueva York, Harper Collins, 1992, y CHADWICK, W.: *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Destino, 1992.

nas, pocas, no se rebelaran, y las más no crearan refugios y huidas. Con todo, es el imaginario masculino el que de forma más o menos oculta se retrata. Es la forma en que el hombre ve a la mujer. El modo en el que la ama/odia, pero también la forma en que la construye². Cada vez hay un mayor número de investigadores que estudian con dedicación los personajes femeninos de la novela española de los siglos XIX y XX: nombres como B. Aldaraca, L. Charnon-Deutsch o J. Labanyi, por citar algunos, han examinado a las protagonistas de las obras de Varela, Pereda, Pérez Galdós, Clarín, etc., e incluso se trabaja, aunque en menor grado, desde la perspectiva de relacionar literatura y pintura en la que se representa a mujeres, como es el caso de algunos de los estudios de L. Litvak. Con todo, hay que subrayar que esa mirada masculina, por lo que hace a España, es una «mirada burguesa», es la mirada del hombre perfectamente asentado y asimilado al sistema. No es una visión procedente de espacios radicales, y, así, los pintores que representan estos modelos femeninos de docilidad y los escritores que relatan con fruición a heroínas felizmente sometidas son artistas reconocidos y aceptados, que venden bien sus obras y cuyas novelas se leen por un público mayoritario. No son artistas marginados ni marginales.

Un ejemplo del control que ejerce el varón es la frecuencia con la que aparecen en la literatura escenas en las que el hombre/amante viste a la mujer amada. Este proceso, como su inverso, supone una posesión del cuerpo de ella, que se convierte en una muñeca sin criterio, porque se lo ha entregado a él. Es un icono desprovisto de su personalidad y de sus deseos, que son los deseos del otro. En la novela de F. Trigo, *La altísima*, así hace Víctor con Adria. Él le compra los vestidos y las joyas, y la viste porque goza con el proceso de adornarla y después ir «... despojándola de elegancias, en horas, en largas horas, hasta dejarla absolutamente desnuda muchas veces» (TRIGO, 1986, p. 94). Con frecuencia, ella está desnuda y él vestido, con lo que se establece un vínculo objeto-sujeto, mecanismo primario de dominación³. Pero esa condición de no ser de Adria la tiene ella también con

² RÍOS LLORET, R. E.: «Sueños de moralidad. La construcción de la sexualidad femenina», en MORANT, I. (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, III, *De siglo XIX a los umbrales del XX*, Cátedra, Madrid, 2006.

³ Esta idea queda reflejada en muchos de los desnudos de la pintura española de este periodo. Quede constancia del hecho, pero su complejidad y amplitud rebasan los límites de este artículo.

su otro protector, quien, a diferencia de Víctor, que gusta de verla con sus mejores galas, prefiere que vaya como una artesanita. Es decir, son los hombres de su vida los que la construyen como mujer. Adria va de uno a otro presentándose y actuando como ellos quieren, pero no como ella es. Vestirlas y desvestirlas se convierte en un juego erótico para el varón, en quien la condición de objeto de la mujer se hace patente. Ellas son como marionetas en sus manos, por lo que no debe extrañar que famosos seductores no hayan podido sustraerse a la fascinación de ese juguete que es tal y como él la desea, porque él es el que la ha creado. Desde la estatua de Pygmalion a la Olimpia de Hoffmann en *El hombre de arena*, pasando por la María de *Metrópolis*, de Fritz Lang⁴, la fascinación por construir una mujer mecánica que cumpla todos los deseos del hombre y no se rebele a ellos ha atraído a muchos artistas de los siglos XIX y XX. Cuando al marino que acude a M.^a Pepa, la prostituta de la novela de López-Bago (s. a.), le advierten que ella es frígida, él contesta que le da lo mismo porque está acostumbrado a yacer con una muñeca que tiene a bordo. El hombre, absorto en su propio yo, sólo ve en la mujer la descarga de sus propias necesidades.

Moral y ciencia sexual

En el siglo XIX, el discurso de la ciencia acerca de la sexualidad permitió una estructuración taxonómica que estableció los parámetros de lo patológico y definió las características y modalidades de la perversión. De este modo, determinados comportamientos sexuales, sometidos a diagnóstico, fueron calificados de inmorales y malsanos o de amorales y liberadores, según la perspectiva. A esta cuestión no fue ajeno el papel atribuido a la mujer. Acerca del debate decimonónico sobre la innata sexualidad femenina, Gay señala: «El siglo burgués hizo problemática a la mujer [...] Después de todo, importaba saber si la respuesta sexual femenina era un impulso nato o una labor adquirida, un derecho natural o un deber legal; la respuesta que se diera contribuiría a formar el alcance y el carácter mismo de las obligaciones conyugales de la mujer y, de modo más indirecto, su aptitud, si la

⁴ PEDRAZA, P.: *La bella, enigma y pesadilla (esfinge, medusa, pantera...)*, Barcelona, Tusquets Editores, 1991.

tenía, para recibir una educación superior y seguir una profesión liberal. Definir la naturaleza de la sexualidad femenina era nada menos que definir la naturaleza del matrimonio y ofrecer claves instructivas sobre la calidad de las comuniones burguesas» (GAY, 1992, p. 136).

También en la España de mediados del XIX cobró cuerpo este interés sobre todo lo relativo al sexo, lo que Foucault⁵ ha llamado «la voluntad de saber», una ciencia de la sexualidad que creó una serie de modelos, entre los cuales, y no el menos importante, se encontraba el que hacía referencia a una específica sexualidad femenina. Durante estos años se tradujeron muchos estudios científicos, o pseudocientíficos, que muestran un afán por investigar no sólo los aspectos médicos derivados del ejercicio de la sexualidad, como las enfermedades de transmisión venérea o las patologías de los órganos reproductores, sino también los hábitos privados, las mismas relaciones eróticas, y todo ello mezclado con los campos propios de la biología y de la antropología social, por citar otras materias que alcanzaron también una enorme repercusión. Con todo, Pura Fernández⁶ recuerda que, en España, de las más de doscientas obras que se editaron acerca de estos temas, casi las tres cuartas partes eran de autores españoles, como la célebre *Higiene del matrimonio o libro de los casados* (1853), de P. F. Monlau⁷, o las veinte obras del prolífico A. Peratoner. Qué había de afán científico o de instinto comercial ante el morbo que podía derivarse de la lectura de algunos de estos temas, tradicionalmente ocultos, no es el motivo de este artículo, pero lo que es evidente es que en estos años, sobre todo a partir de la difusión del pensamiento positivista, se produce un auténtico frenesí por la ciencia, lo que permite a la medicina, a pesar de la salvaguarda de lo privado tan específica del liberal burgués, acceder a un mundo íntimo al que codifica, estableciendo los límites de los comportamientos y sentenciando, desde la altura concedida al saber científico, cuáles son las conductas ortodoxas y cuáles deben ser calificadas como perversiones.

⁵ FOUCAULT, M.: *Historia de la sexualidad*, I, *La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1984.

⁶ FERNÁNDEZ, P.: «Moral y *scientia sexualis*», en CRUZ CASADO, A. (ed.): *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Analecta Malacitana, Anejo XI, 1997, pp. 187-207.

⁷ Es indicativo de su fama, incluso fuera de nuestras fronteras, el que en 1855 existieran ya cuatro ediciones francesas de su obra.

Todo ello, por lo menos en el caso español y por lo que se refiere a las mujeres, no significó que se produjera un alejamiento de la Iglesia acerca de estas cuestiones, ni que ella dejara de tener un poderoso ascendiente que le otorgaba la facultad de dictar sin flaquezas su propio veredicto sobre la conducta sexual. La moral cristiana no perdió su predicamento en el campo de la sexualidad femenina, que continuó enmarcada dentro de unos límites éticos de los que no la sustrajo la ciencia. Para Aresti, el proceso de secularización ideológico no supuso el final de los aspectos represivos de la moral católica y del modelo tradicional de feminidad. En efecto, para esta autora: «Los defensores de la ciencia, incluso aquellos pertenecientes a sectores supuestamente más avanzados y progresistas, estuvieron guiados por una intención inmovilista en materia de género, es decir, por un deseo de perpetuar el *orden sexual*» (ARESTI, 2001, p. 18). Así pues, en el siglo XIX español, a pesar de la lucha que en tantos campos entablarán ciencia e Iglesia, por lo que se refiere a la sexualidad de la mujer, las confluencias entre ambas fueron muchas, y casi se podría asegurar que en esta cuestión la verdadera disputa estribaba no en la definición de la heterodoxia femenina, sino en quién tenía la potestad última para decidir sobre la valoración de los procederes de las mujeres: el médico o el cura.

El viejo modelo cristiano misógino que identificaba la sexualidad femenina con el pecado de la lujuria y la tentación de la carne se sustituye, en el siglo XIX, por una nueva representación que niega ese deseo en la mujer, y que lo convierte, cuando aparece, en anomalía, sea por la vía de la enfermedad física o por la mental. Así, la «verdadera» mujer se construye como un ser asexuado cuyos posibles instintos se canalizan en función de la maternidad, su genuina y única naturaleza. Parece pues, y con frecuencia se repite en los textos escritos y en las imágenes, que esa mujer desprovista de deseos es la auténtica mujer, una mujer que sublima el amor convirtiéndolo en algo que conmueve sólo su sentimentalidad, pero no su cuerpo y que acepta las exigencias de la pasión para cumplir con su deber genésico. Esta tesis no podía parecerle extraña a la doctrina católica que patentiza en la figura de María, Virgen y Madre, el espejo de perfecciones en el que debían mirarse las mujeres españolas de la época⁸. De esta manera,

⁸ Parece que no tenga que ser producto del azar el que sea en 1854 cuando se proclama el dogma de la Inmaculada Concepción de María.

dos discursos enemigos y que defendían posiciones enconadamente diferentes ante tantos supuestos vitales se unían para juzgar y sentenciar como buenos o malos los comportamientos sexuales de las mujeres⁹. Dos estructuras de poder patriarcal se complementan para ejercer el control sobre el deseo femenino, para instruir las en cómo tienen que ser. En esta instrucción va a ser fundamental la obligación de la virtud de la obediencia, virtud que se impondrá como necesaria a la hora de establecer el carácter de la sexualidad de la mujer. En efecto, la sumisión femenina a la autoridad del varón se aplicará también en este ámbito, y será tanto más intensa cuando empiecen a gestarse tímidos movimientos defensores de una independencia de las mujeres sentida como peligrosa para la virilidad dominadora.

Sumisas y obedientes

Negar el deseo de la mujer o encaminarlo a la maternidad era una manera efectiva de domeñar las posibles exigencias de las mujeres y afirmar una hombría titubeante. Por ello se alentó la ignorancia femenina en todo lo relativo a la sexualidad, ignorancia que se identificaba con inocencia, modestia, pudor, castidad y, en el caso de las doncellas, virginidad. Esta ignorancia, con frecuencia ficticia, es una ignorancia cultivada, una necesidad de demostrar que no se sabe, lo que no significa que no se sepa. En su novela, *La Montálvez*, Pereda narra la conversación entre dos amigas solteras, Nica y Sagrario, dos señoritas de la nobleza, esta última pronta a casarse con otro noble al que no ama, pero con quien contraerá matrimonio porque así disimulará mejor sus devaneos. Sagrario le explica a su amiga el amor que ella busca: «El amor del que yo trato es amor de más sustancia, de más..., en fin, que no es amor para doncellas» (PEREDA, 1888, p. 95). El que esta muchacha esté tan enterada de las posibilidades de placer que le puede proporcionar el amor físico es demostración palpable de su naturaleza pecaminosa, por lo que casi resulta innecesario señalar que, a lo largo de la novela, el autor presentará a tal personaje como una auténtica depravada. Ser una señorita y convertirse en una seño-

⁹ Todo ello no significa que los comportamientos sexuales considerados como apropiados para las mujeres fueran los únicos comportamientos sexuales. Más aún, se podría hablar de una sexualidad femenina no tan ortodoxa, según las pautas, fuera incluso del ámbito prostibulario.

ra, calificación exigida para la burguesa y máxima aspiración de la joven de extracción popular, exigía la represión externa de sus pasiones y de sus ansias, lo que no significa que en ocasiones les fuera imposible mantener tanta hipocresía y la naturaleza se manifestara en ellas exigente. En un libro titulado *La prueba*, Pardo Bazán traza la figura de la joven Camila Barrientos, una señorita de clase media que ha recibido los principios enseñados a una muchacha soltera de su posición: «Camila tendría veintiséis o veintisiete años largos de talle [...] Bajo el artificio de su educación convencional, iba descubriéndose la naturaleza más fogosa que yo había encontrado nunca. La proximidad de un individuo de mi sexo producía en Camila un efecto que encubría disimulando; a veces adoptaba la expresión cándida y bobalicona de sus hermanas; pero no siempre podía mandar en sus ojos y en su fisonomía delatora» (PARDO BAZÁN, 1957, p. 636). Camila acabará fugándose con un hombre y cayendo en el deshonor que alcanzará a toda su familia.

La catástrofe aleccionadora planeaba sobre aquellas que se atrevían a satisfacer públicamente sus deseos. Son todas las representaciones de las mujeres seducidas y abandonadas, abocadas a la prostitución, a la enfermedad, la miseria y el abandono que aparecen en la literatura y la pintura de la época. Este modelo femenino debe ser poco atractivo para ellas, que tienen que saber que las afligirán todo tipo de males, no sólo por la inmoralidad de sus actos, sino por su soberbia al pretender que pueden actuar siguiendo sus propios criterios. Con estas pautas se hacía imprescindible narrar los horrores del castigo. Así, desde la perspectiva religiosa, se recalcarán las postrimerías de la mujer pública en textos y sermones, pero también en la pintura, con toda la imaginería de la Magdalena que alcanzará una gran difusión en el siglo XIX¹⁰, ejemplos de ello son cuadros como *Magdalena arrepentida* (1881) de F. Masriera, o *Crepúsculo en Magdala* (1902-1909) y *Magdalena delante de Jesucristo* (1909-1910) de Antonio Muñoz Degraín. Esta representación de la mujer caída, arrepentida y dispuesta a sufrir ella sola las consecuencias de su pecado, también la recoge con avidez la autoridad mundana. Así, en el lienzo significativamente titulado *Magdalena* (1894) de José Garnelo Alda, una mujer joven, se supone que después de una vida de lujuria, se

¹⁰ SÁNCHEZ ORTEGA, M.^a H.: *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

arrodilla delante de un hombre maduro, quien, sentado, aparece serio e inmovible, mientras que detrás de un biombo atisba la escena una niña, tal vez su hija, abandonada por esta mujer desnaturalizada para seguir los impulsos de sus deseos. Magdalena, la protagonista del lienzo, no lleva los harapos de la santa, ni a sus pies aparecen las pomas de olor ni las joyas despreciadas, al contrario, viste con elegancia el atuendo de la época, sin embargo, no se olvidan los símbolos de su remordimiento como el rosario de coral que lleva en su muñeca izquierda y el misal que reposa sobre su regazo. Garnelo tampoco la pinta en el interior de una cueva, sino en una sólida y rica casa burguesa. No implora perdón a Dios, sino al hombre, pero no deja de pedir clemencia. Esta insistencia en la obligatoriedad de la contrición y del castigo para la impúdica también aparece en la literatura y en la pintura sin que sean necesarias las referencias a la simbología cristiana. De la mano de Fernando Cabrera Cantó es el cuadro titulado *Mors in vita* (1899), en el que dos empleados del depósito de cadáveres colocan uno, totalmente envuelto, en la camilla correspondiente, al lado del cuerpo inerte de una mujer joven cubierta en parte por un lienzo y con el cabello suelto. Todo el espacio lateral de la composición es un enorme ventanal que deja entrar la luz y que permite ver los floridos árboles en primavera. Esta especie de *vanitas* materialista, también es frecuente en la literatura, por ejemplo en la novela *La Venus granadina*, de Remigio Vega Armentero. Escrita en 1888, el autor pone en boca de un médico el siguiente párrafo al contemplar, en una mesa de disección, el cadáver de una prostituta: «¡Y bien, ya no existes! Tu madre fue la nada y al seno de tu madre vuelves [...] No eres sino un trozo de materia corrompida, pedazo de carne infecta, un montón de huesos, músculos y vísceras: eres una unidad más en el inmenso laboratorio de la inflexible naturaleza» (VEGA ARMENTERO, 2001, p. 29). Y no es un caso aislado en la literatura española de ese tiempo. Felipe Trigo, en su libro *En la carrera. Un buen chico estudiante en Madrid*, relata con los mismos detalles y objetivos los sentimientos del protagonista, estudiante de medicina, cuando asiste a las clases de anatomía y entra en las salas de disección de cadáveres. Y en su novela *La altísima*, Trigo repite este escenario. Víctor lleva a su amante Adria a visitar la sala de disección de San Carlos y, en medio del silencio de la enorme habitación, oyen la serenata de *Fausto*. Atraídos y espantados por la carcajada que parecía salida de la garganta de Mefistófeles, se acercan a un ventanal:

«Miraron y descubrieron al fin al cantante, de espaldas, con blusa gris, cerrada con distinción el brillantísimo y alto cuello de la camisa, con barba rizada y negra, sólo ante un rígido y blanco cadáver femenino, del cual estaba sacando el corazón. Girado en el mármol el rostro de la muerta, sus ojos abiertos como de cuajado estaño, clavaban en fría y terrible fijeza al joven médico que hubiese como acabado de matarla con los pulidos cuchilletos de níquel que aún tenía ella sobre el vientre y que eran lindos como objetos de un tocador de amorosa» (Trigo, 1986, p. 106).

Si no fuera porque la novela de Trigo es posterior, 1907, se creería que Simonet Lombardo se hubiera inspirado en ella cuando se contempla su lienzo *Autopsia del corazón*, conocido también como *¡Y tenía corazón!*, realizado en 1890, en la que una joven mujer, sólo medio cubierta por una sábana, con el cabello significativamente rojizo y el cuerpo ya azulado, está tendida en una mesa de disección. A su lado, un anciano médico sostiene en su mano el corazón que acaba de extraerle, al tiempo que lo mira con atención. «El poder ideológico del montaje se comunica a través de una dialéctica visual, que nos persuade del argumento. Los dos protagonistas localizan los paradigmas polarizadores de la cultura masculina y la naturaleza femenina. Verticalmente, el hombre como severo juez moral examinando clínicamente el corazón; la mujer horizontal, extendida desnuda ante él. Si ella es un sacrificio humano en el altar de la ciencia moderna, él es el sumo sacerdote, frío, severo. Es el aspecto peligroso y sexual de la mujer, estudiado por el hombre de ciencia. La relación entre las ideas científicas y la ideología social y moral con que los médicos del siglo XIX diagnosticaban el cuerpo femenino no puede ser más obvia»¹¹. De esta manera, cuando una mujer rompía la norma social, moral y, según algunos, hasta biológica, de su comportamiento, debía recibir un castigo ejemplar y terrible por su rebelde disposición, porque su comportamiento lo merecía. La condena y la sanción recaían sólo en ella, puesto que era ella quien había actuado contra natura. Más aún, se reclamaba que lo aceptara con resignación, sin amotinamientos ni insubordinaciones. Esta docilidad la redimía moralmente, pero no la eximía del cumplimiento de la pena impuesta. Así pues, la imagen positiva de la mujer sumisa víctima gozosa de las arbitrariedades

¹¹ LITVAK, L.: «De *Olympia* a *Las majas*», en CRUZ CASADO, A. (ed.): *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Analecta Malacitana, 1997, Anejo XI, p. 93.

des del varón se repite con insistencia porque éste es el modelo que se pretende asegurar.

La indefensión, el absoluto desvalimiento femenino, la seguridad de poder hacer con ella lo que quiera sin que proteste, ejercen una poderosa atracción sexual para determinados varones. Esa fantasía de dominio aparece en la representación de la mujer dormida. La consideración de las relaciones entre hombre y mujer como las de dominación y sumisión se estimulan con esta imagen. La feminidad pasiva espolea fantasías eróticas masculinas de conquistas sin batallas, de poder sin restricciones. En el cuadro *Mujer dormida*, de José Garnelo Alda, aparece una mujer en un interior, con la lámpara encendida, y ella dormida en posición poco natural, con la boca y los ojos entreabiertos, vestida, pero con los brazos casi en cruz, como ofreciéndose, inconsciente, al abrazo amoroso. También en muchas de las novelas de fin de siglo se narran escenas en las cuales, a veces de forma inesperada, una joven se queda dormida, o cae en un desmayo, y en esa actitud la sorprende el hombre que la ama. Lo que enerva el erotismo de la situación es la total falta de resistencia que puede presentar la muchacha. Víctor exclama ante Adria dormida:

«Verla dormir, era para el amante verla al fin entregada en el supremo abandono de su ser, un poco como tenerla muerta contra el corazón en pasajera eternidad ¡Poemas de la extática contemplación sobre pestañas inmóviles! Podría adorarla: podría matarla a la que por darse plena al amor y al amparo del amado le había dado su dueño, su vida, su suerte, sus galas» (Trigo, 1986, p. 93).

Cuando Muñoz Degraín elige para su lienzo *Otelo y Desdémona* (1881), el momento en que ella está dormida en su lecho y el marido la observa, está interpretando el instante en que él es más poderoso, porque en sus manos, como un dios, tiene la capacidad de dar la vida o de negarla. Asimismo, gozar o no de su cuerpo abandonado es también una decisión del varón que puede disponer del destino de la mujer. Emilia acude a casa de Federico, en la novela *Idilio lúgubre*, y allí se desmaya. Al verla, a Federico «se le oprimían las sienes; pareció que las venas le saltaban rotas y paseó la mirada un instante por el cuerpo de Emilia. Recostada ella del lado izquierdo [...] detúvose la vista en el elegante corsé, cuyos cordones había él aflojado, y parecióle contemplar jarrón finísimo, que al treparse desparramó por sus

bordes las grandes rosas de nieve y púrpura que contenía» (Ortega Munilla, 1987, p. 247).

Incluso cuando no hay una posesión física (el varón, que la ama, no quiere corromper su doncellez), siempre hay una posesión espiritual. Él la toma, la aprehende mediante la visión absoluta del cuerpo de ella:

«El reposo de su sueño daba al rostro serenidad de imagen sagrada: los brazos, que tenía caídos y se veían desnudos hasta el codo por la anchura de las mangas, eran hermosísimos; dos botones, traídoramente sueltos, dejaban ver la blancura del cuello, cuyas líneas se ensanchaban y alzaban hacia abajo acusando un pecho precioso; el cabello, algo desordenado, formaba un nimbo irregular y oscuro, sobre el cual destacaba la cabeza, y por entre los labios, como dos pinceladas de grana, se veían los dientes menudos, blancos e iguales» (Picón, 1910, p. 147).

Más aún, la renuncia al disfrute de su belleza lo hace a él todopoderoso, porque es el resultado de su única y exclusiva decisión.

La obediencia femenina también se justificaba por la debilidad que muchos atribuían como inherente a la condición de la mujer. Así, uno más de los encantos exigidos a una joven era el de su fragilidad, hasta tal punto que la enferma se convirtió en un morboso objeto de deseo para determinados varones, que veían en la mujer postrada el símbolo inequívoco de la necesidad femenina de ser protegida y cuidada, de ser tutelada, puesto que ella no tenía ni capacidad ni fuerza para ejercer su autonomía e independencia. Textos y pinturas de muchachas yacentes en camas y divanes, necesitadas de atención continua, conformaron un tipo femenino de perenne inválida, física y espiritual, que constituía el último peldaño de la dependencia femenina. El mismo Rusiñol escribirá una de las más bellas historias sobre este culto a lo enfermizo en *El pati blau*, pero no será el único. Obras como *Macabra vital* de Pompeu Gener o *Amors macabres* de Frederic Rahola, por citar algunas, demuestran ese interés, aunque tal vez uno de los paradigmas de este arquetipo sea Consuelo Mendoza, la protagonista de la novela de Eduardo Zamacois (s. a.), *La enferma*. Consuelo será feliz sometiendo-se a la dirección de su marido, que la ve como una niña eterna, llena de caprichos que, por otro lado, él se encarga de estimular.

Mientras poetas como Juan Ramón Jiménez ven en la enfermedad de sus adoradas la barrera inexpugnable que las mantiene en pepe-

tua virginidad y por ello más deseables por nunca poseídas físicamente¹², otros artistas desarrollarán un camino paralelo que obtiene de la satisfacción física con ese ser debilitado el más exquisito de los placeres. Es justamente su postración la que les puede proporcionar a ellos todos los delirios de la carne que exige un sofisticado catador de las delicias de la sometida. Valle Inclán, en *Sonata de Otoño*, relata la visita del marqués de Bradomín al palacio donde vive Concha, una antigua amante, ahora moribunda. La visión de esta mujer alentará sus deseos dormidos, pero, y esto es significativo, Valle no olvida señalar que Concha está contenta con su enfermedad ya que, a cambio de ella, él la ama: «¿Crearás que ahora me parece una felicidad estar enferma? —¿Por qué? —Porque tú me cuidas» (Valle Inclán, 1979, p. 37).

Dolores placenteros

La aceptación general de la obediencia femenina como algo innato en la mujer creó una criatura paciente, víctima impasible de las acometidas del verdugo. Surgió así un modelo de mujer dispuesta a aceptar toda clase de agravios que le hiciera su amo y señor, y los artistas de fin de siglo, convencidos también del natural acatamiento femenino, representaron imágenes de mujeres tan desamparadas que casi resultaban provocadoras, como si ellas exigieran al hombre que las acometiera, justificando así la virilidad de él y el eterno femenino sumiso de ellas.

Mujeres que se describen y pintan desvalidas, abandonadas, cautivas o desnudas son iconos de una percepción masculina que decide que ellas han nacido masoquistas, que nada desean más que ser violadas y golpeadas, más aún, que ese maltrato se justifica por la propia naturaleza de la mujer. Según las teorías de Richard von Krafft-Ebing, en su obra *Psychopatía sexualis* (1886), el fenómeno del masoquismo era sólo perversión si lo practicaban los hombres, porque, en el caso de las féminas, el sometimiento voluntario al sexo opuesto era un componente intrínseco a su personalidad, dado que su naturaleza las llevaba instintivamente a la sumisión al varón. De esta forma, la autoidentificación científica respaldaba una situación de acatamiento en la que se

¹² LITVAK, L.: *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1979.

excusaba incluso el ejercicio de la violencia tanto física como psíquica. Lombroso y Ferrero, por ejemplo, sostenían que la mujer es menos sensible al dolor que el hombre, debido a que su constitución física, orientada a la maternidad, le exige una conciencia menor del dolor para poder soportar los sufrimientos del parto. Además, ya desde la noche de bodas, la novia virgen debía comprender que para la mujer honesta el ejercicio sexual implicaba dolor, por lo que para ellas era natural la comunión entre ambos.

La seguridad en la abnegación sacrificial femenina como virtud innata ayudó a entender esta complacencia en el sufrimiento como específica de la mujer. Así, con frecuencia, se relatan situaciones que a los ojos actuales se pueden definir como episodios masoquistas y no parece que ésa fuera la exacta percepción de los que las escribieron y las leyeron. En la novela *Marta y María* de Palacio Valdés, María le pide a la criada Gertrudis que la flagele por amor a Cristo, ella desea mortificarse y humillarse a un tiempo. Cuando por fin consigue vencer a la pobre mujer, Valdés describe los ansiosos momentos previos al castigo con acentos de erotismo decadente:

«Y corriendo a la cómoda, abrió un cajón y sacó de él unas disciplinas, unas verdaderas disciplinas, con su mango torneado de madera y sus ramales de cuero. Después, toda agitada y nerviosa, con las mejillas encendidas, fué a Genoveva y se las puso en la mano [...] La señorita de Elorza, con mano trémula, comenzó a desabotonarse la bata de cola azul que traía [...] Sus pupilas brillaban con luz inusitada, dejando adivinar vivos y misteriosos placeres. Los labios secos, como los de un sediento. Había crecido el círculo morado que rodeaba sus ojos y tenía rosetas de un encarnado subido en los pómulos. Respiraba agitadamente por las narices, más abiertas que de ordinario [...] arrancóse la chambra y quedó cubierta sólo con la camisa. Detúvose un instante, echó una mirada al instrumento que Genoveva tenía en la mano y corrió por su cuerpo un estremecimiento de frío, de placer, de angustia, de terror y de ansia, todo en una pieza [...] Y la camisa de batista se deslizó por el cuerpo, deteniéndose un instante en las caderas y cayendo después pausadamente al suelo. Quedó desnuda» (Palacio Valdés, 1942, p. 44).

Después de detenerse en la descripción del cuerpo desnudo de María, a la que define como una virgen de Rafael, la fiel criada comienza con los azotes, primero suavemente, lo que enfurece a la señorita y le exige que actúe con rigor:

«Respirábase en el cuarto una atmósfera de misterio y recogimiento que enajenaba a María y la penetraba de un placer embriagador. Su hermoso cuerpo, desnudo, se estremecía cada vez que cruzaban por él las correas de las disciplinas con un dolor no exento de voluptuosidad. Apretaba la frente contra los pies del Redentor¹³, respirando ansiosamente y con cierta opresión, y sentía latir en sus sienes la sangre con singular violencia, mientras el dorado y sutil vello de su nuca se levantaba de modo imperceptible a impulso de la emoción que la embargaba. De vez en cuando sus labios pálidos y trémulos decían en voz baja: —¡Sigue, sigue!» (Palacio Valdés, 1942, p. 45).

María no sólo acepta, sino que busca sufrir los más terribles dolores por amor a Él. Su devoción por Jesús está relatada con palabras arrebatadas, con un lenguaje que podría usarse para describir la pasión vehemente de una mujer por un hombre, y tal vez esto es lo que crea una atmósfera turbia en la que el lector masculino puede identificarse con la figura del Hijo de Dios:

«Era necesario amarle mucho, amarle de tal modo que se prefiriesen los dolores y tormentos venidos de su mano a los deleites más exquisitos de la tierra, amarle hasta desfallecer y morir en su presencia y caer rendida a sus pies bajo el dominio de su mirada [...] era necesario [...] aborrecerse a sí misma para ser la amada de Jesús ¡Así, así le amaba ella! ¡Cuántas horas del día y de la noche había pasado pensando en Él! ¡Cuántas lágrimas había derramado por su causa!» (Palacio Valdés, 1942, p. 58).

En el cuadro de Casto Plasencia *La enamorada de Dios*, se representa, incluso como indica el título, este amor y esta entrega total. Aquí se muestra a una joven virgen cristiana, coronada de flores y vestida con flotantes gasas, que camina a la muerte en actitud de místico arrobo.

No es ésta la única vez que Valdés describe situaciones en las que se observa el masoquismo femenino. En muchas de sus heroínas se encuentra latente la necesidad y aceptación del sufrimiento: en la misma Marta¹⁴, en Maximina¹⁵ y, desde luego, en Soledad, la protagonis-

¹³ Obsérvese cómo, a pesar de ser la criada la que la flagela, ella se sitúa a los pies, es decir, en posición de absoluta humillación, de Jesucristo, el Hijo de Dios hecho Hombre. Las implicaciones subconscientes son evidentes.

¹⁴ Una de las protagonistas de su novela citada, *Marta y María*.

¹⁵ La heroína de la novela de Palacio Valdés, *Maximina*.

ta de *Los majos de Cádiz*. Soledad se va a vivir con Velázquez, un majo, un «guapo», por el que siente un amor físico: «Soledad le amó con pasión frenética [...] El mundo entero desapareció a sus ojos, no quedando de toda la creación sino la barba sedosa de Velázquez, sus blancos dientes africanos y su sonrisa irónica y gesto displicente [...] Bebía sus palabras y sus gestos y se embriagaba con ellos [...] y prestaba tal importancia a sus gustos [...] cual si fuesen preceptos de un código divino» (Palacio Valdés, 1942, pp. 1208-1209). Él la maltrata de palabra y continuamente la desprecia, en público y en privado. «Con todo era feliz. La presencia de su amante, sus cortas pero sabrosísimas caricias, bastaban para enajenarla y hacerle olvidar aquella y otras penas» (Palacio Valdés, 1942, p. 1.210). Cuando le dicen que Velázquez ha pegado siempre a sus amantes, ella empieza a pensar que si a ella nunca la ha golpeado es quizá porque no la quiere lo suficiente: «Cuando oía describir los rigores que Velázquez había usado en otro tiempo con una de sus amantes llamada la Pitillera, y que esta mujer, lejos de aborrecerle, le adoraba cada día con pasión más firme, quedaba confusa sin comprenderlo; pero sentía cierto cosquilleo interno, mezcla de temor y apetito» (Palacio Valdés, 1942, p. 1210). Un día, él le pega y aunque al principio se va llorando, llena de vergüenza, dolor y confusión, después:

«Su cólera se fue ablandando al influjo de las lágrimas, se transformó en suave melancolía, y de esta melancolía brotó una extraña dulzura que la llenó de sorpresa. Se había disipado el misterio. Ya sabía lo que era ser abofeteada por un hombre. Destruído aquel último baluarte de su orgullo, permaneció tranquila a merced de su vencedor. Quedaron remachados los clavos de su cadena ¡Era suya, enteramente suya! Este pensamiento barrió hasta las últimas nubes que oscurecían su alma. Quedó en una dulce quietud, en un íntimo recogimiento de dicha; le acometieron ansias locas de humildad ¿Qué le importaba a ella por el mundo? ¿Qué le daba a ella el mundo? Quien la hacía feliz era él. A él debía, pues, obedecer; él era su rey y señor. El calorillo que aún sentía en la mejilla atestiguaba de este señorío y de su vasallaje ¡Toda la vida, toda la vida su esclava!» (Palacio Valdés, 1942, pp. 1210-1211).

En *La enferma* de Eduardo Zamacois (s. a.), Alfonso, el marido de Consuelo, la riñe por su comportamiento y la amenaza con darle unos buenos azotes:

«El semblante de Consuelo expresó alegría inmensa.

—¡Sí, por Dios, sí... dámelos! [...]

—Que van a escocerte...

—Lo que quieras, tirano mío; pégame cuanto gustes, tuyos son mi espíritu y mi cuerpo, pero no dejes de amarme. Mírame a merced tuya, sumisa, gozando ya con el castigo... ¡Pégame, Alfonso, pégame!...

Ella misma se puso boca abajo, con la cara sobre la almohada, esperando impaciente. Toda aquella flagelación envolvía una voluptuosidad extraña. Sandoval, sin otros ambages, sofaldó a la joven y cogiendo una chinela levantó el brazo sobre aquellas carnes turgentes que parecían vibrar de placer bajo la fina tela de la camisa. Consuelo permanecía inmóvil, suspirando dulcemente, esperando el castigo, deleitándose con él: al fin recibió el primer golpe y su cuerpo tembló más de sensualidad que de dolor; luego recibió otro y seguidamente cinco o seis más, muy fuertes... Después Sandoval, condolido, acarició la parte azotada. Consuelito Mendoza le abrazó diciendo:

—¡Esposo mío, piedad para mí, no me pegues más, basta por Dios!

Tenía los ojos colorados y las lágrimas corrían abundantes por sus mejillas. Pero Alfonso, comprendiendo la refinada voluptuosidad de aquel capricho, quiso extremarlo, y desasiéndose de la joven continuó macerando sañudamente aquellas carnes blandas y duras; ella sollozaba, retorciéndose en un espasmo: después, juzgándola bastante castigada, se acostó a su lado para consolarla. Consuelo se dejaba acariciar besándole y riendo y llorando al mismo tiempo, complaciéndose en rendirse a su propio verdugo [...] y acabó por confesarle [...] que desde aquel momento le quería más» (Zama-cois, s. a., pp. 37-38).

Tal vez por todo lo señalado anteriormente, las pinturas de mujeres atadas, semidesnudas y preparadas para satisfacer cualquier exceso de las fantasías sexuales sádicas del hombre son relativamente abundantes en la pintura, aunque en el caso español se suelen utilizar coartadas que suavicen en algo el mensaje. Así, en *Juicio de Satanás* de José Benlliure Gil, el demonio, rodeado de brujas y esqueletos en lo que parecen unas lóbregas mazmorras, juzga a una joven prisionera semidesnuda que se debate entre sus ataduras. El paso siguiente que se prevé es el del castigo que el diablo le infligirá que, dado de quien viene, se puede esperar especialmente refinado en su crueldad. Uno de los temas más conocidos para representar a estas mujeres atadas, indefensas ante el daño sufrido o por sufrir, tal vez sea el de *Las hijas del Cid*. Pintado por Dióscoro de la Puebla (1871) y por Ignacio Pinazo¹⁶,

¹⁶ Pinazo hace dos versiones de este tema, una fechada en 1879 y otra en 1890.

ambos representan a las ultrajadas doña Elvira y doña Sol semidesnudas y atadas. En la obra de Ignacio Pinazo, sólo sus cabellos, largos y sueltos, cubren sus cuerpos. Absolutamente indefensas, han tenido que sufrir las vejaciones que, por enemistad y venganza contra el Cid, les han infligido los condes de Carrión. Ellas padecen por un hombre, su padre, y reciben daño de los hombres, sus esposos, en un compendio del fin de la vida de una mujer: sufrir y sufrir.

Con todo, una de las excusas que permitieron la difusión de estas imágenes de sadomasoquismo fue la representación de cautivas y esclavas que aparecen sometidas, muchas veces gozosamente sometidas, a su amo, como *La cautiva* (1875) de José Villegas Cordero. En este cuadro, en un rincón del zoco, una bella joven aparece atada a una columna encima de la cual hay un rótulo con su precio y características y, en primer término, el tratante que pregona las excelencias de su mercancía. La sumisión femenina llega a su punto álgido cuando pierde también la condición de persona y legalmente es una esclava. Es significativo que sea el momento de la venta el que se suele repetir más asiduamente en la pintura. Quizá se deba a que es en ese instante cuando se patentiza la absoluta pleitesía de la mujer, como en el cuadro de Bernardo Ferrándiz *La venta de la esclava* (1873), o en el de Gabriel Puig Roda también titulado *La venta de la esclava*, que representa a una bella y pudorosa joven ante un sultán que, sentado, contempla la mercancía. En el lienzo *Una esclava en venta* de José Jiménez Aranda, una joven de negro cabello suelto, con la cabeza agachada y llevando colgado un cartel en griego que dice «Rosa de dieciocho años en venta por 800 monedas», permanece sentada en el suelo mientras a su lado se arremolinan los posibles compradores, de los que sólo vemos sus pies y pantorrillas. No es por azar que el espectador contemple desde arriba, en clara posición de dominio, a la joven desnuda y maniatada, tal como lo haría cualquier posible cliente interesado. De este modo, el hombre que ve el cuadro se siente identificado con ese prototipo autoritario y sojuzgador. Al varón naturalmente dominador le corresponde con feliz consentimiento la hembra dominada.

Así pues, se convierte en doctrina indiscutible que cuando una mujer ama a un hombre intenta resistirse porque así se lo mandan su educación y su moral, pero sabe que su entrega será total y para siempre. Aunque esté diciendo que no, en el fondo lo que quiere decir es que sí y no se atreve, ésta parece la conclusión de un personaje de *Troteras y danzaderas*: «En amor, la mujer se entrega, el hombre posee; o

lo que es lo mismo, la mujer endosa al hombre la responsabilidad de su vida y la custodia de su corazón y de su conducta, y desembarazándose de tan frágil y a la vez tan pesada carga, recibe la más honda, placentera e inefable sensación de libertad» (Pérez de Ayala, 1982, p. 91). Bajo estas circunstancias no era una conclusión inesperada que forzar a una mujer no era en realidad una violación, porque ellas lo están deseando. Una mujer violada no es una mujer violada. Es una mujer satisfecha. José Antonio Venegas, Tik-Nay, está convencido de ello. «[ÉL] se inclinaba a creer que todas las mujeres, por grande que sea su recato, prefieren la pasión insolente a los cobardes miramientos del amor tímido» (Zamacois, s. a., p. 68). Esta violación terapéutica¹⁷ la formula Valle Inclán sin rubor: «Se negaba y resistía con ese instinto de las hembras que quieren ser brutalizadas cada vez que son poseídas. Era una bacante que adoraba el placer con la epopeya primitiva de la violación y de la fuerza» (Valle Inclán, 1992, p. 200). Y en *Sonata de estío*, dirá respecto a la Niña Chole: «La Niña Chole era como aquellas princesas que sentían el amor al ser ultrajadas y vencidas» (Valle Inclán, 2002, p. 121).

Esta relación fagocitaria la puede llevar a ella a la muerte, camino que emprende con alegría por el amor que siente por él. La descripción de los últimos momentos de Concha, en *Sonata de otoño*, se hace más morbosa puesto que la muerte le llega después de hacer el amor:

«Quedamos en silencio. Después su boca gimió bajo mi boca.

—¡Yo muero!

Su cuerpo aprisionado en mis brazos tembló como sacudido por mortal aleteo. Su cabeza lívida rodó sobre la almohada con desmayo. Sus párpados se entreabrieron tardos, y bajo mis ojos vi aparecer sus ojos angustiados y sin luz [...] Como si huyese el beso de mi boca, su boca pálida y fría se torció con una mueca cruel [...] Me incorporé sobre la almohada, y helado y prudente solté sus manos aún enlazadas en torno de mi cuello. Parecían de cera [...] A lo lejos aullaban canes [...] Cogí la luz y contemplé aquel rostro ya deshecho y mi mano trémula tocó aquella frente. El frío y el reposo de la muerte me aterraron. No, ya no podía responderme» (Valle Inclán, 1979, p. 79).

El suicidio, la muerte violenta o el perder las ganas de vivir y desaparecer por consunción serán la postrera ofrenda de la autoinmola-

¹⁷ DIJKSTRA, B.: *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1986.

ción femenina porque sin él nada son, como en el lienzo de Muñoz Degraín *Los amantes de Teruel* (1884), en el que doña Isabel de Segura, exhalando su último suspiro, se abraza al cadáver de don Diego que reposa sobre su ataúd, o en el de José Garnelo *Suicidio por amor* (1894) en el que, en el interior de un dormitorio, yace muerta una muchacha. De pie, a su lado, el juez lee la carta que ella ha dejado escrita, mientras los padres lloran desconsolados. En la crítica de este cuadro aparecida en los diarios de la época se explicaba que aunque el suicidio era reprobable, resultaba menos censurable cuando se realizaba por amor, y en amor eran paladines las mujeres.

Conclusiones

Así pues, la representación literaria y pictórica de la mujer feliz en su sumisión fue otra forma de divulgar un modelo de sexualidad femenina al que se respaldó desde la filosofía, con las teorías de Schopenhauer y Nietzsche¹⁸, pero que la Iglesia tampoco rechazó. Por supuesto que no alentaba las vejaciones, pero sí que estaba de acuerdo en la subordinación y ponía el ejemplo de María, la esclava del Señor¹⁹. Incluso la lectura de ciertos pasajes de los padres de la Iglesia y de otros santos varones y eclesiásticos podía disculpar algunos comportamientos varoniles que hoy se podrían considerar como delitos penales. Por otro lado, parecía que la ciencia revalidaba el poder del hombre sobre la mujer, si se atendía a ciertas corrientes del darwinismo y del determinismo biologicista, cuando éstas afirmaban que la supremacía de la raza y la conservación de la especie otorgaban al macho escoger y dominar a la hembra, aun cuando ella se negara²⁰. Por consiguiente, desde campos tan diversos se aceptaba que el varón

¹⁸ VALCÁRCEL, A.: *La política de las mujeres*, Madrid, Cátedra, Feminismos, 1997.

¹⁹ WARNER, M.: *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991.

²⁰ Algunos escritores naturalistas también se adscribieron a estas ideas. Así, E. Zamacois en un cuento titulado *La caída*, dice: «Hay hombres en quienes parece haber encarnado el genio de la especie y que obtienen del amor inesperados favores con sólo mostrarse. No tienen talento extraordinario, ni belleza desusada y, sin embargo, las mujeres se dan a ellos sin lucha, como en un encanto. Y es que adivinan su poder genésico (...) es que de su carne se desprende, cual un olor a macho en celo, una omnipotente fascinación sexual (...), el culto deleitoso que eterniza la vida» (ZAMACOIS, E.: *La caída*, s. a., pp. 119-120).

dominante tenía que actuar con fuerza, incluso con violencia, y la hembra pasiva debía resignarse a sus acometidas, puesto que así lo exigía la naturaleza. Ése era el orden sexual.

En este contexto no es extraño que se difundiera sin sonrojo la teoría de que, en el fondo, una mujer disfrutaba con los golpes y las humillaciones porque ese maltrato le proporcionaba gozo, o, al menos, el dolor sufrido no era más que la exigencia de su condición de mujer, y la mujer, las mujeres, sólo debían, como correspondía a su naturaleza, aceptar y asentir.

Bibliografía

- ALDARACA, B.: *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992.
- ARESTI, N.: *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*, Bilbao, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2001.
- BROUDE, N., y GARRARD, M. D. (eds.): *The Expanding Discourse, Feminism and Art History*, Nueva York, Harper Collins, 1992.
- CHADWICK, W.: *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Destino, 1992.
- CHARNON-DEUTSCH, L.: *Gender and Representation. Women in Spanish Realist Fiction*, Ámsterdam-Philadelphia, Jhon Benjamins Publishing Company, 1990.
- CHARNON-DEUTSCH, L., et al. (eds.): *Cultura and Gender in Nineteenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- CRUZ CASADO, A. (ed.): *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Analecta Malacitana, Anejo XI, 1997.
- DIJKSTRA, B.: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate-Círculo de Lectores, 1994.
- FERNÁNDEZ, P.: *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995.
- FOUCAULT, M.: *Historia de la sexualidad, I, La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1984.
- FREEDBERG, D.: *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra Arte, Grandes Temas, 1992.
- GAY, P.: *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- HINTERHÄUSER, H.: *Fin de siglo. Figuras y Mitos*, Madrid, Taurus, 1980.
- HÖFFDING, H.: *La Moral. Ensayo sobre los principios teóricos*, 2 vols., Barcelona, Imprenta de Henrich y Cía., en C., 1907.

- JAGOE, C.; BLANCO, A., y ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C.: *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona, Icaria-Antrazyt, 1998.
- LABANYI, J.: *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*, Oxford, University Press, 2000.
- LEITES, E.: *La invención de la mujer casta. La conciencia puritana y la sexualidad moderna*, Madrid, Siglo XXI, 1990.
- LITVAK, L.: *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986.
- *Erotismo Fin de Siglo*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1979.
- *Imágenes y Textos. Estudios sobre literatura y pintura (1849-1936)*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.
- LOMBROSO, C., y FERRERO, G.: *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale*, 5.^a ed., Torino, Fratelli Bocca, 1927.
- LÓPEZ BAGO, E.: *La pálida. Novela médico social. (Segunda parte de La Prostituta)*, Madrid, Casa Editorial de Mariano Núñez Samper, s. a.
- *La prostituta. Novela médico social*, 9.^a ed., Madrid, Casa Editorial de Mariano Núñez Samper, s. a.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M.^a; GARCÍA BALLESTER, L., y FAUS SEVILLA, P.: *Medicina y sociedad en la España del siglo XIX*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1964.
- LUCIE-SMITH, E.: *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona, Destino, 1992.
- MONLAU, P. F.: *Higiene del matrimonio o Libro de los casados*, 4.^a ed., París, Librería de Garnier Hermanos, Editores, 1853.
- MORANT, I. (dir.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, III, *Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Madrid, Cátedra, 2006.
- MUÑOZ LÓPEZ, P.: *Sangre, amor e interés. La familia en la España de la Restauración*, Madrid, Marcial Pons Historia-UAM, 2001.
- ORTEGA MUNILLA, J.: *Idilio Lúgubre*, Barcelona, Daniel Cortejo y Cía. Editores, 1987.
- PALACIO VALDÉS, A.: *Marta y María*, 10.^a ed., Madrid, Espasa Calpe, 1974.
- *Obras escogidas*, 3.^a ed., Madrid, Aguilar, 1942.
- PANTORBA, B.: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, 1980.
- PARDO BAZÁN, E.: *Obras Completas. Novelas y cuentos I*, Madrid, Aguilar, 1957.
- PEDRAZA, P.: *La bella, enigma y pesadilla (esfinge, medusa, pantera...)*, Barcelona, Tusquets, 1991.
- PEREDA, J. M.^a: *La Montálvez*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1888.
- PÉREZ DE AYALA, R.: *Troteras y danzaderas*, edición de A. AMORÓS, Madrid, Clásicos Castalia, 1982.

- PICÓN, J. O.: *Obras Completas. La honrada*, t. II, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1910.
- SÁNCHEZ ORTEGA, M.^a H.: *La mujer y la sexualidad en el Antiguo Régimen. La perspectiva inquisitorial*, Madrid, Akal Universitaria, 1992.
- *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- TRIGO, F.: *Cuatro novelas eróticas*, Badajoz, Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones, 1986
- *En la carrera. Un buen chico estudiante en Madrid*, Madrid, Turner, 1988.
- VALCÁRCEL, A.: *La política de las mujeres*, Madrid, Cátedra, Feminismos, 1997.
- VALLE INCLÁN, R.: *Sonata de Otoño. Sonata de Invierno*, 8.^a ed., Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1979.
- VÁZQUEZ GARCÍA, F., y MORENO MENGÍBAR, A.: *Sexo y Razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal, 1997.
- VEGA ARMENTERO, R.: *¿Loco o delincuente? Novela social contemporánea* (ed. or. 1890), edición de P. FERNÁNDEZ, Madrid, Biblioteca de la Bohemia, 2001.
- WARNER, M.: *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991.
- ZAMACOIS, E.: *La enferma*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, s. a.
- *Tik-Nay. El payaso inimitable*, Madrid, Editorial Renacimiento, s. a.