



VNIVERSITAT  
D' VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

PROGRAMA 3130 HISTORIA DEL ARTE

## **GÉNERO Y ENFERMEDAD**

### **EN LA VISUALIDAD ARTÍSTICA DEL FIN DE SIGLO ESPAÑOL (1889-1921)**

Tesis doctoral presentada por Raquel Baixauli Romero

Dirigida por

Dr. Rafael García Mahiques

Dra. María Ángeles Martí Bonafé

València, enero de 2022







En memoria de mis abuelas, Fina y Leo, quienes me enseñaron lo importante que es  
aprender a recordar.

A Momo, por iniciarme en libertad.



«Y acaso la enfermedad misma sea la condición esencial de lo que llamamos progreso,  
y el progreso mismo una enfermedad».

Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, 1913

*«Le féminisme est la donnée historique qui sert de base et de justification à mon  
discours».*

Griselda Pollock, “Histoire et politique: l’histoire de l’art peut-elle survivre au féminisme?”, 1997





## SUMARIO

<b>INTRODUCCIÓN</b>	1
1. Aproximación preliminar	3
2. Objetivos	10
3. Selección y clasificación de las imágenes y fuentes documentales	15
4. Cuestiones de método: propuesta de análisis	18
5. Estado de la cuestión	24
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>LA MODERNIDAD Y LA VISUALIDAD ARTÍSTICA DE LO PATOLÓGICO</b>	39
1.1. Modernidad y fin de siglo en España	45
1.2. La utopía de la modernidad	49
1.3. La modernidad artística en España	56
1.4. Escenas de la vida moderna	65
1.4.1. La tradición visual occidental anterior al siglo XIX	65
1.4.2. La enfermedad como tema de representación moderno	71
1.4.3. Tradición y continuidad: el pretexto de la caridad en la España finisecular	107

## **CAPÍTULO 2**

<b>USOS Y DISCURSOS SOBRE EL GÉNERO EN LA ESPAÑA FINISECULAR</b>	117
2.1. La defensa de la domesticidad: un aspecto de los discursos de género en la España decimonónica	120
2.2. Cuerpos sexuados al servicio de la medicina moderna. De la inferioridad femenina a la diferenciación biológica	127
2.3. El género y lo patológico. Ansiedades culturales en torno a lo femenino	139
2.4. La construcción de la moderna masculinidad	142
2.5. La degeneración como respuesta a la redefinición de los géneros a finales del siglo XIX	146
2.6. La producción cultural y la conformación de imaginarios	151

## **CAPÍTULO 3**

<b>FEMINIDADES ENFERMAS EN LA VISUALIDAD ARTÍSTICA DEL FIN DE SIGLO ESPAÑOL</b>	157
3.1. “La fin de siglo”. Hastío, cansancio y otros efectos de la vida moderna	161
3.2. Los misterios en torno al cuerpo de la mujer. La menstruación y otros trastornos femeninos	179
3.3. La quintaesencia de la feminidad: de la mujer convaleciente a la tísica sublime	203
3.3.1. Consunción, convalecencia y culto a la invalidez femenina	205
3.3.2. La tísica sublime	213
3.4. Argumentos contra la degeneración moral: la (re)invención de la clorosis	228
3.5. La prostituta enferma: entre la redención y el estigma	250
3.5.1. Héticas infelices	258
3.5.2. La amenaza venérea	266

## **CAPÍTULO 4**

<b>EL ARTISTA ENFERMO COMO PARADIGMA DEL SENTIR FINISECULAR</b>	281
4.1. El artista y la moderna masculinidad	286
4.2. La enfermedad como camino de la gloria artística	289
4.3. El sentir finisecular y su figuración a través de la imagen del artista	297
4.4. Masculinidades decadentes en la bohemia finisecular	302
<b>A MODO DE CONCLUSIÓN</b>	321
<b>ÍNDICE. PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES</b>	335
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	351
Clásicos	351
Fuentes documentales	351
Bibliografía crítica	358



## AGRADECIMIENTOS

La realización de esta tesis doctoral ha sido posible gracias a las subvenciones para la contratación de personal investigador de carácter predoctoral (ACIF 2017) de la Conselleria de Educación, Investigación, Cultura y Deporte de la GVA, dentro del marco del Programa para la promoción de la investigación científica, el desarrollo tecnológico y la innovación en la Comunitat Valenciana.

Quiero agradecer a mis directores de tesis, Rafael García Mahiques y Àngels Martí Bonafé, por la confianza depositada en mí, por brindarme tanta libertad y ejercer su cometido en todo momento. Gracias, también, a los miembros del grupo de investigación APES. Estudis de Cultura Visual, en especial a Elena Monzón y María Elvira Mocholí.

Considero que los conocimientos y buenas prácticas que las distintas profesoras y profesores me transmitieron durante mis años de paso por la Universitat de València han sido clave para llevar a buen puerto este trabajo. Me gustaría hacer especial mención a Xesqui Castañer, quien, aunque ya no esté aquí, ha aparecido en repetidas ocasiones a lo largo de este proceso. Han sido muchas las personas que se han cruzado en mi camino durante la realización de esta tesis doctoral y me han iluminado con aportaciones varias y puntos de vista diferentes. Quiero reconocer especialmente la ayuda prestada por la Dra. Alba del Pozo García, que me alumbró en un momento de incertidumbre.

Esther González Gea, esta tesis sólo tiene sentido si pienso en el camino a tu lado. Gracias por enseñarme a abrazar los errores; por compartir tu forma de ver el arte y comprender su historia como una carrera de relevos; gracias también por los retiros, los llantos y, sobretodo, las risas.

No me olvido de aquellos que confiaron en mí incluso antes de ser historiadora del arte: Fèlix Sempere, estoy segura de que estarás celebrando esto allí donde estés. También a Ester Serra, Anacleto Ferrer, Artur Heras y Ana García. Gracias por las primeras oportunidades.

Investigar y, por extensión, escribir una tesis, trasciende lo profesional y entra directamente en lo personal. Por ello, tengo que agradecer a ciertas personas por *estar ahí*. Gracias a mi familia, en especial a mis porqués, mi madre Maribel y mi padre Vicente. A mi hermano, Alberto, del que he aprendido que el mejor momento es ahora. Sois mis raíces y me dais el valor necesario para seguir descubriendo el mundo. A Momo, por ser mi hogar y permitirme acompañarlo. A mis amigas, Reme, Laura y Quique, por obligarme a desconectar. Y, finalmente, gracias Penki por recordarme la importancia de sentir que estamos haciendo las cosas bien y vivir mis logros como si fuesen tuyos.



## RESUMEN

La introducción de la modernidad artística en España en la segunda mitad del siglo XIX hizo de la enfermedad un tema que se trasladó a la visualidad artística. A pesar de arrastrarse algunos asuntos anclados en la tradición, los parámetros de representación en torno a lo patológico se renovaron, y las imágenes gestadas en este contexto reflejan muchos de los cambios acontecidos a nivel tecnológico, científico y social, enlazando con el ideario del progreso burgués.

Ante la inminente llegada del fin de siglo, el tema de la enfermedad toma un rumbo original en relación a otros discursos visuales que integran la imagen de la mujer y del hombre enfermos. Lo patológico se carga, en este momento, de nuevos significados que en el ámbito visual se reflejan a partir de determinados recursos retóricos. Las imágenes seleccionadas actúan como depositarias de múltiples preocupaciones sociales y culturales, de modo que la consideración finisecular de la enfermedad no alude sólo a cuestiones biológicas, fisiológicas o mentales, sino que también responde a factores sociales y culturales.

Esta tesis parte de dos nociones que actuaron de forma transversal en la visualidad artística española del fin de siglo XIX: el género y la idea de lo patológico. Para llevar a cabo el análisis de las imágenes seleccionadas, se propone un procedimiento metodológico que parte de la perspectiva de género y aboga por la interdisciplinariedad. A partir de este enfoque, se realiza una mirada innovadora a la visualidad artística del fin de siglo, entendido como etiqueta identificadora y como herramienta crítica. La interpretación actualizada de las obras propuestas permite, en última instancia, comprender las imágenes como documentos para desarrollar una Historia del arte como Historia cultural.

A lo largo de dicha centuria, la teorización sistematizada sobre la diferencia sexual dio lugar al establecimiento de ideas hegemónicas sobre los géneros, partiendo de una visión dualista que los presentaba como complementarios. Mientras que la versión oficial construida durante el siglo XIX sobre lo femenino colindaba con distintas afecciones y dolencias, lo masculino se alzaba como estandarte de salud, llevando aparejado otros conceptos propios del siglo en relación a la razón, al positivismo y al cientifismo. Así, el objetivo central del que parte este trabajo es demostrar cómo la condición de lo patológico, en la visualidad artística finisecular que se desarrolló en el ámbito español, se asoció a lo femenino.

Las principales aportaciones de este estudio responden al análisis y clasificación de distintas tipologías visuales en las que se imbrica esta concepción del género y la enfermedad. Lejos de actuar únicamente como elementos que reflejaron esta realidad, las imágenes finiseculares generadas en el ámbito hispano participaron de forma autónoma en el entramado cultural del que formaban parte. Por ende, más allá del significativo papel que tuvieron los discursos oficiales en la construcción de la visualidad, las propias imágenes resignificaron los ideales en torno a la feminidad y la masculinidad. El discurso visual generado contribuyó a definir el género a partir de la premisa que estableció que la feminidad se considerase un estado patológico.

El modelo visual de la mujer finisecular desarrollado en el ámbito español se caracteriza por el cansancio, el agotamiento y el hastío que la acompañan. La premisa de la domesticidad como espacio de destino adjudicado a las mujeres se tambaleaba ante la popularización de nuevas prácticas de ocio en las grandes ciudades que dieron lugar a modelos femeninos alejados de la propuesta oficial. Así, en las representaciones sobre este tipo femenino del fin de siglo se depositaron las ansiedades de aquellas prácticas que desafiaban las premisas del orden social establecido.

En línea con los discursos oficiales consolidados a lo largo del siglo XIX, a finales de la centuria se siguió presentando una especial atención al cuerpo femenino, todavía rodeado de un sinfín de elucubraciones y misterios, con el objetivo de controlar a las mujeres de clase media. En tanto que lo patológico lindaba con la feminidad, la convalecencia fue una actitud exaltada por la burguesía y las imágenes de este momento evidencian también que el culto a la invalidez era una vía que implicaba estar al día.

A partir de la interpretación razonada de las imágenes propuestas, se han considerado varias tipologías icónicas en torno a la mujer bajo la premisa que asocia lo femenino a diversas enfermedades o categorías diagnósticas. A este respecto, el tipo de la tísica sublime eleva al máximo lo patológico al considerarse casi como una categoría estética que muestra cuestiones en relación a la apariencia. Esta serie de representaciones evidencia la relación que se estableció en la modernidad entre la feminidad y los significados que incluye el término imagen.

En paralelo a este devenir estético, la profusa atención que recibió el sujeto femenino por parte de los distintos discursos hizo que se reinventasen patologías con una tradición anterior, como la clorosis. Más allá de la literatura médica relacionada con esta categoría diagnóstica, la visualidad que abordó el tema lo tradujo en una tipología iconográfica que



representaba a la mujer como convaleciente, consecuencia de determinadas prácticas consideradas perniciosas que conducían a la degeneración moral en el seno de la sociedad burguesa.

La doble vertiente visual en torno a la imagen cultural de la prostituta enferma evidencia las fallas de la moral burguesa. Su consideración como víctima y como culpable a través de una serie de síntomas culturales sobre el género se hace patente al analizar el extenso protagonismo que la tuberculosis y la sífilis tuvieron en relación a esta figura.

De manera simultánea, la consideración finisecular de lo patológico contribuyó a generar una visión decadente de la masculinidad. La versión oficial propuesta por los discursos de género decimonónicos comprendía la masculinidad como fórmula opuesta a la feminidad. Actitudes como la postración o el cansancio se entendían como rasgos identificadores propios de las mujeres. Sin embargo, tales cualidades aparecen en retratos de artistas e intelectuales del momento. Dentro de este espectro, se dedica una mirada especial a la imagen del artista enfermo. Este tipo de representaciones se alza como paradigma visual del sentir finisecular, un sentimiento que, en el caso español, responde a la propia concepción del arte, así como a la realidad del contexto histórico.

El procedimiento metodológico empleado y desarrollado en esta tesis doctoral demuestra que la visualidad artística es indispensable para entender las conexiones existentes en torno al género y lo patológico en el final del siglo XIX. La consideración de las imágenes escogidas apunta la existencia de distintas tipologías iconográficas en relación a las identidades femeninas. Las manifestaciones culturales responden al contenido de los discursos defendidos desde la oficialidad. Las visiones normativas del género y lo patológico se construyeron de forma simultánea y aunaron esfuerzos para mantener cierta estabilidad, con grietas que contribuyen a cuestionar, desde su propia autonomía, dichas categorías normativas.



## **INTRODUCCIÓN**



## **1. Aproximación preliminar**

La introducción de la modernidad artística en España en la segunda mitad del siglo XIX hizo de la enfermedad un tema para la visualidad artística. A pesar de arrastrarse algunos pretextos anclados en la tradición, la modernidad renovó los parámetros de representación en torno a lo patológico, y las imágenes gestadas en este contexto van a reflejar muchos de los cambios acontecidos a nivel tecnológico, científico y social, vinculándose con el culto al progreso. Tras establecerse como uno de los argumentos predilectos de la vida moderna, las representaciones de la enfermedad tomarán un nuevo rumbo ante la inminente llegada del fin de siglo. Durante este lapso de tiempo, una serie de crisis acontecidas en el ámbito occidental sumieron a los países en un sentimiento generalizado de desencanto. Así, la enfermedad pierde autonomía a favor de otros discursos visuales que integran la imagen de la mujer y la imagen del hombre como enfermos. Lo patológico se carga, en el fin de siglo, de nuevos significados a partir de recursos retóricos aplicados a la visualidad, haciendo a las imágenes depositarias de múltiples preocupaciones sociales y culturales. Este trabajo parte de dos nociones que actuaron de forma transversal en la visualidad artística española del fin de siglo XIX: el género y la idea de lo patológico.

A lo largo de dicha centuria, la teorización sistematizada sobre la diferencia sexual dio lugar al establecimiento de ideas hegemónicas sobre los géneros, partiendo de una visión dualista que los presentaba como complementarios. La construcción de la feminidad y, como consecuencia, también de la masculinidad, reflejaba la ideología y mentalidad de la burguesía, una clase social que había ido adquiriendo protagonismo e importancia durante el siglo, generando una serie de discursos que acabaron calando en todos los estratos sociales. La versión oficial construida durante el siglo XIX sobre lo femenino colindaba con distintas afecciones y dolencias, pues la mujer, considerada una categoría universal, unívoca y estable, se imaginó a partir de premisas como la debilidad supuestamente natural a su fisiología. Lo masculino, por tanto, se alzaba como estandarte de salud, llevando aparejado otros conceptos propios del siglo en relación a la razón, al positivismo y al cientifismo.

Lejos de actuar únicamente como elementos que reflejaron esta realidad, las imágenes finiseculares generadas en el ámbito hispano que integraban las nociones de género y enfermedad, participaron de forma autónoma en del entramado cultural del que formaban parte. El planteamiento de esta investigación va más allá de establecer relaciones entre la visualidad y otro tipo de fuentes de carácter literario o textual. La hipótesis de partida es

que, en la visualidad artística española finisecular, que contribuyó a consolidar muchas de las ideas discursivas alrededor del género, lo patológico se asocia a lo femenino. Sin embargo, más allá de que el género tuviese un papel significativo en la construcción de la visualidad, las propias imágenes también ayudaron a resignificar los ideales en torno a la feminidad y a la masculinidad. En este sentido, el discurso visual contribuyó a definir el género a partir de la premisa que estableció que la feminidad se considerase un estado patológico.

Para entender esta cuestión, un tanto paradójica, es necesario tener en cuenta que los límites que definieron la salud y la enfermedad eran mucho menos evidentes que los establecidos en la actualidad. Los cambios producidos a lo largo del siglo XIX respecto a lo económico, al sistema de producción y a la organización social hicieron que lo patológico adquiriese un nuevo alcance, y que determinadas afecciones se cargasen de significados simbólicos. A su vez, este ritmo que sumió a los espacios urbanos da lugar a la emergencia de nuevas patologías. En este contexto, las distintas dolencias van a actuar en el contexto cultural como argumentos en los que se depositaron multitud de ansiedades y preocupaciones sociales, todo ello favorecido por el avance de distintas disciplinas del ámbito médico como el higienismo, impregnadas de una fuerte carga ideológica<sup>1</sup>.

A lo largo del siglo XIX, el campo médico, en colaboración con otras disciplinas nacidas a finales de esta centuria, como la criminología, la antropología o la psiquiatría, fueron las encargadas de delimitar las fronteras entre estos estados. La forma en que el fin de siglo veía lo patológico estuvo determinada, entonces, por los límites disciplinarios entre lo normal y la otredad. Así, la enfermedad no sólo aludía a cuestiones biológicas, fisiológicas o mentales producidas en los organismos, sino que también respondía a factores sociales y culturales.

La figuración de lo patológico a partir de la segunda mitad del siglo XIX adquiere nuevos significados e interpretaciones relacionadas con preocupaciones de carácter social y cultural, por lo que será habitual emplear este tema connotando diferentes intenciones. Es en este punto, en el que lo patológico se asocia y fusiona con lo anómalo según el orden establecido, donde toma posición el concepto de género. Aunque los significados del término comprenden, en la actualidad, varios matices que van desde la construcción social a la performatividad, desde la conjetura teórica a la experiencia vivida, la idea de género

---

<sup>1</sup> HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael; PESET REIG, José Luis, 1987, p. 351.

que aparece en el título de este trabajo se refiere concretamente a la asunción del discurso de género o, mejor dicho, de los discursos de género, en la España finisecular.

Hablar de género es referirse a la organización social a partir de la diferencia sexual y, en consecuencia, a los roles atribuidos a cada sexo, así como a las relaciones sociales, culturales e históricas entre individuos –relaciones de poder al fin y al cabo–, que dictaron las definiciones normativas y hegemónicas sobre lo masculino y lo femenino<sup>2</sup>. En esta línea, la enfermedad, más allá de un proceso fisiológico, se entiende también como proceso social y cultural, incluso como un concepto mediatizado por las imágenes de forma poco inocente y en el que intervienen cuestiones en relación a las identidades<sup>3</sup>.

Si bien ambos conceptos se han vinculado desde otros campos del saber, resulta novedoso incluir estas categorías en el ámbito de la visualidad artística. La principal aportación, por tanto, de la presente tesis doctoral, reside en hacer dialogar, a través de su análisis e interpretación, una serie de imágenes que comparten base temporal y geográfica tomando como eje transversal el agente del género y los significados de lo patológico. De este modo, el trabajo pretende acercarse al papel cultural que las imágenes tuvieron en el contexto finisecular español, y para ello es necesario someterlas a voluntad de la idea central que rige el trabajo.

Precisamente por la amplitud y disparidad de los objetos de análisis, creemos necesaria una visión panorámica del fin de siglo. A grandes rasgos, la expresión originaria *fin de siècle* parece referirse al contexto francés. Sin embargo, pronto este significado se aplicó en otros ámbitos regionales, extendiéndose a nivel occidental y adquiriendo connotaciones distintas que respondían a la incertidumbre generada por la confrontación de aspectos como el progreso objetivo frente a la decadencia circunstancial. En este sentido, creemos conveniente, siguiendo a la doctora Alba del Pozo García, emplear los términos que comprende el fin de siglo como etiqueta metodológica que, si bien no tiene

---

<sup>2</sup> NASH, Mary, 1995, p. 194.

<sup>3</sup> Tanto la salud como la enfermedad son conceptos imprecisos que se han definido de forma paradigmática como opuestas. Henry E. Sigerist apuntó que, con la modernidad, la enfermedad, además de considerarse un proceso biológico ligado a un mal funcionamiento del organismo, entroncaba con elementos culturales como la religión, la educación o la economía, y ello contribuyó a definir a los individuos. Sigerist, Henry E., 1946, p. 9-12. Autoras como María Ángeles Durán comprenden la salud y la enfermedad como productos sociales, en el sentido en que actúan como proceso de mediación entre los sujetos y el entorno. DURÁN, María Ángeles, 1988, p. 83. Por su parte, Soliva Bernardo, tomando como caso de estudio las imágenes de la edad contemporánea alrededor del discurso optimista del cáncer de mama, señala la idea del poder de la visualidad para instaurar ideas en el imaginario. SOLIVA BERNARDO, Miriam, 2004, p. 145. En tal sentido, a pesar de la imprecisión de ambas ideas, la salud y la enfermedad se han empleado tradicionalmente como conceptos opuestos y con intenciones retóricas. PERA, Cristóbal, 2003, p. 92-93.

una definición estable, remite a una idea que arrastra connotaciones que oscilan entre los límites de la modernidad, el progreso, la decadencia y la degeneración<sup>4</sup>.

Frente a la utilización de cualquier etiqueta identificadora, deben tenerse en cuenta los tratamientos seguidos por las disciplinas históricas. La fórmula del fin de siglo abarca más de tres décadas que toman como punto de inicio y de final el principio de una década y el comienzo de un conflicto armado que marcaría el devenir del mundo. Como subraya Lily Litvak, el fin de siglo se caracteriza por la variada multiplicidad de movimientos, ideologías y puntos de vista, y es importante reconocer las posibles conexiones de esta heterogénea realidad para acercarnos correctamente al período<sup>5</sup>.

Tradicionalmente, la Historia del arte se ha narrado situando el nacimiento, avance y retroceso de los estilos artísticos. Como desarrolla Rafael García Mahiques basándose en las aportaciones del historiador del arte Meyer Schapiro (1904-1996), el concepto de estilo remite a cuestiones estrictamente formales, y haría referencia a las cualidades que, de manera constante, aparecen en la trayectoria de un artista o colectivo<sup>6</sup>. Dado que este trabajo parte de unos intereses alejados de la concepción formalista del arte y apuesta por una visión culturalista, la horquilla de tiempo que acota las imágenes seleccionadas responde a la aparición de determinadas producciones artísticas sin incidir en las cuestiones del estilo.

En la Exposición Universal de París de 1889, el artista español Luis Jiménez Aranda (1845-1928) presentó un cuadro de gran formato que fue bien recibido y galardonado, *Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe* [Fig. 2], donde aparece una mujer enferma siendo examinada por un grupo de médicos. Este hecho le valió su fama y su atención en España, donde la obra volvió a presentarse al público con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892. Actualmente, este cuadro se encuentra expuesto en el Museo Nacional del Prado a raíz de la reapertura de las salas destinadas a mostrar la colección del siglo XIX.

---

<sup>4</sup> DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b.

<sup>5</sup> “Al estudiar esa época se topa uno con gran variedad de términos. Estos pueden indicar escuelas literarias o movimientos; ideologías, estilos, o técnicas; actitudes, filosofías y puntos de vista. Naturalistas, impresionistas, prerrafaelitas, parnasianos, simbolistas, decadentes, estetas, generación del 98, modernistas, ocultistas, idealistas...; esta multiplicidad arguye a favor de una interrelación de términos, aun entre los que pueden parecer opuestos. El reconocer esta multiplicidad y estas conexiones es esencial para comprender el fin de siglo y encararlo como un gran movimiento ecléctico y sincrético”. LITVAK, Lily, 1990, p. 15.

<sup>6</sup> GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2008, p. 159 y 162.



Una de las pinturas más tardías que integran esta selección de imágenes, *Lirio entre lirios* [Fig. 101], de Cecilio Pla (1869-1934), es de 1921 y, aunque en su título no aparezca referencia alguna a la enfermedad, puede analizarse como tal vinculándose a otros imaginarios del momento en relación a la línea interpretativa que se propone. La primera de estas obras se analizará en el apartado de esta tesis dedicado a la introducción de la modernidad artística en el ámbito español, mientras que la segunda se incluye en el capítulo tercero, que aborda las feminidades enfermas en la visualidad del fin de siglo y considera varias tipologías icónicas en torno a la mujer convaleciente.

A pesar del estatismo que implica cualquier determinación cronológica, en ocasiones podrá remitirse a fechas anteriores o posteriores, aunque sin alejarse del propósito y los objetivos centrales de esta investigación. De la misma forma, si bien este trabajo tiene un marcado carácter culturalista, no podemos obviar que las cuestiones formales son las que dotan de especificidad a la Historia del arte como disciplina. Así, aunque las obras seleccionadas van a analizarse e interpretarse desde un punto de vista integrador, puntualmente podrá hacerse alusión a aspectos formales que impliquen cualidades significantes.

Aquello que tienen en común las imágenes seleccionadas es la relación que se establece entre el género y lo patológico. La modernidad artística y su introducción en el ámbito español hicieron de la enfermedad un argumento visual para ensalzar ideas relativas al progreso, en el que ya se presentan unos roles claramente atribuidos a cada género. A su vez, en el fin de siglo, a partir de otras tipologías iconográficas se emplea lo patológico con connotaciones distintas. En este sentido, parte de esta visualidad que refleja la enfermedad sirvió para atestiguar las consecuencias utópicas de la creencia en el progreso, un progreso que comenzaba a fracasar en el ambiente finisecular occidental. En el fin de siglo, la enfermedad fue uno de los síntomas culturales de la decadencia, materializado en forma de expresión artística y literaria.

En este quehacer, varias han sido las problemáticas a las que nos hemos enfrentado, fundamentalmente relacionadas con cuestiones de método y con asuntos en relación a la clasificación de las imágenes, pero todas ellas han sido necesarias para lograr formular y trabajar sobre la hipótesis de partida.

En la selección de imágenes propuestas hay indicios en los títulos a enfermedades o categorías diagnósticas concretas, a largos períodos de convalecencia, a patologías endémicas del mundo occidental, y también a enfermedades psicosomáticas que nos

inducen a cuestiones culturales. Además, si seguimos la información que permite la localización de las obras que van a analizarse, como son los títulos, parte del conjunto de imágenes escogidas no ofrece información directa sobre lo patológico, pero su consideración como objetos insertos en el entramado cultural permiten vincularlas con el tema central de esta tesis doctoral.

Esto es porque, tal como se ha apuntado, el fin de siglo asimila la enfermedad como algo más allá de lo fisiológico, aplicable a cualquier estado, conjunto o sistema, como puede ser la sociedad. Todas ellas, además, están impregnadas por los sesgos ideológicos de la clase media, e intrínsecamente se relacionan con conceptos en relación al progreso y a su opuesto, la decadencia. A este respecto, tratará de reflexionarse sobre si en el fin de siglo es la enfermedad la que va cargada de sesgo ideológico o si, más bien, es la percepción de lo patológico la que completa el sentido. De algún modo, ello ha ido conformando la estructura de esta investigación, aunque la hipótesis sobre la que todo gira es que los discursos oficiales asociaron distintas muestras de debilidad a lo femenino, con lo que esta apariencia se convirtió en síntoma de degeneración.

Para lograr entender bajo qué circunstancias y a qué motivaciones respondía la idea de lo patológico a finales de esta centuria ha sido necesario generar una serie de tipologías iconográficas regidas por la construcción de los géneros durante el siglo XIX. En definitiva, la construcción visual de la enfermedad se vincula al modo de entender el género en esta parte de la modernidad, y enuncia premisas sobre la creación de los individuos modernos. Así, las imágenes que integran esta parte de la visualidad artística han sido sometidas a preguntas en relación a cuestiones que implican una consideración interdisciplinar.

Las ambiciones iniciales al plantear este proyecto de tesis anunciaban un camino y recorrido mucho más largos que, para llevar a buen puerto los objetivos propuestos, se fueron perfilando a lo largo de los años. Ante la necesidad de acotar y precisar el objeto de investigación para alcanzar una hipótesis general sobre la que trabajar, desde los primeros momentos de acercamiento a las fuentes documentales y a los estudios bibliográficos, advertimos la necesidad de posicionarnos. Por tanto, este trabajo parte de una postura ideológica que se hace patente, entre otros factores, por la misma elección del tema, la clasificación de imágenes, la recopilación bibliográfica y de fuentes, así como por el enfoque propuesto. Tal posicionamiento ya se apuntó en la génesis de esta tesis doctoral, un Trabajo Fin de Máster defendido en el año 2016 cuya motivación fue

entender en qué momento del siglo XIX y bajo qué circunstancias los artistas españoles se sintieron atraídos por representar la enfermedad.

De un modo más personal, desde el inicio de nuestra formación académica fue muy interesante descubrir cómo las imágenes nacidas desde la oficialidad habían ayudado a construir las identidades hegemónicas. En las aulas en las que me formé, la profesora Xesqui Castañer fue la primera persona que nos habló del género con todo lo que conlleva y, desde ese momento, soy incapaz de ver las imágenes, artísticas o extraartísticas, como algo inocente. Primero, quizá por su mezcla de sarcasmo y entusiasmo cuando explicaba las lecciones, fui reticente a algunas de las premisas de este enfoque; después, precisamente por ello, descubrí que hay algunas perspectivas que traspasan las barreras de lo académico, y ahí reside una de las motivaciones personales por las que me acerqué a este tema, que tiene mucho de subjetivo<sup>7</sup>.

La Historia del arte en particular, y las Humanidades en general, llevan asociado un grado de subjetivismo que depende de las preguntas que se les haga a las fuentes primarias. Por ello, somos conscientes de la multiplicidad de puntos de vista que pueden generarse sobre un mismo objeto de estudio. También, sabemos que el mismo corpus de obras en manos de otra persona investigadora generaría nuevas hipótesis, dando como resultado otras conclusiones, no por ello menos válidas. Y, precisamente por eso, lo que pretendemos no es cerrar este tema, sino inaugurarlos a través de la mirada que proponemos para poder profundizar en él siguiendo otros planteamientos epistemológicos que puedan ampliar el conocimiento sobre el fin de siglo y, más concretamente, sobre la historia de las manifestaciones culturales de este período. Este acercamiento a la visualidad finisecular

---

<sup>7</sup> El contexto epistemológico de la denominada postmodernidad planteó que todo discurso es intencionado y, por tanto, escrito a la sombra de ideologías y subjetividades. Surgía, así, cierto recelo ante la noción de la verdad objetiva y universalista que promovió la razón ilustrada, y que nos hacía creer que el pasado sucedió tal y como narra el relato histórico. A propósito de la verdad, Jenkins dice: “Somos (nuestra cultura es) amorales, escépticos, irónicos, seculares. Somos compañeros de la incertidumbre, hemos trastornado la verdad, hemos buscado su origen y hemos averiguado que es un signo lingüístico, un concepto. La verdad es una figura autorreferencial del lenguaje, incapaz de acceder al mundo fenoménico: palabra y mundo, palabra y objeto, están separados”. JENKINS, Keith, 2009, p. 38. El concepto tradicional de objetividad, que durante mucho tiempo se entendió como algo intrínseco al quehacer positivista, entraba en crisis y, como consecuencia, paulatinamente se ha abierto paso al espectro de una subjetividad rigurosa frente a la objetividad racional que rigió los discursos anteriores. La objetividad forma parte del trabajo epistemológico, pero ahora demandamos también subjetividad en los relatos. Como afirma el filósofo Paul Ricoeur, en este contexto se generaron nuevas cuestiones ante las disciplinas históricas: “[...] esperamos de la historia cierta cualidad de subjetividad; no una subjetividad cualquiera, sino la que sea precisamente apropiada a la objetividad que conviene a la historia. Se trata, por lo tanto, de una subjetividad implicada, implicada por la objetividad que se espera”. RICOEUR, Paul, 1969, p. 7. Sobre los frutos y, también, los peligros del cuestionamiento de máximas como la objetividad y la neutralidad a raíz de la consolidación del postmodernismo en relación con la teoría feminista y su aplicación teórica, véase NICHOLSON, Linda, 1990 y HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena, 2004, p. 47-51.

no pretende, entonces, desenterrar nada nuevo como enunciaría Michel Foucault (1926-1984) al defender el concepto de genealogía, sino apropiarse, repensar, plantear e interpretar las obras seleccionadas, algunas de las cuales ya cuentan con definiciones previas, a la luz de un nuevo tema<sup>8</sup>.

## **2. Objetivos**

El objetivo central del presente trabajo es demostrar cómo la condición de lo patológico, en la visualidad artística del fin de siglo que se desarrolló en el ámbito español, se asoció a la idea de lo femenino. Si bien este va a ser el supuesto implícito a lo largo de toda la investigación, se plantean otros objetivos asociados al mismo y que prestan especial atención al planteamiento del tema, al enfoque y al proceder metodológico para el análisis de las obras.

Entre ellos, se encuentra uno directamente relacionado con los objetos de estudio del presente trabajo, las imágenes. Para profundizar en el objetivo central de este trabajo ha sido necesario delimitar y seleccionar una serie de obras, siguiendo un criterio y una justificación que han dado paso a nuevas preguntas e ideas. Las manifestaciones artísticas seleccionadas forman parte del contexto cultural español del fin de siglo, pero es necesario tener en cuenta que hoy en día las vemos descontextualizadas de su azar. Elaborar y definir el conjunto de imágenes del presente trabajo ha sido un propósito clave abordado desde el principio, pues no existía su constitución como tal o una recopilación previa respecto al tema. Su confección ha sido compleja y ha llevado asociados distintos quebraderos de cabeza, ya que dicha selección no comprende únicamente aquellas pinturas que en su título presentan evidencias relacionadas con el tema propuesto, sino que incluye imágenes que en un principio no presentan información documentada que se relacione con la enfermedad. Además, no se limita exclusivamente a obras pictóricas, sino que puntualmente se incluyen fotografías, carteles, ilustraciones, grabados, anuncios y otras manifestaciones visuales incluidas en la prensa del momento. La delimitación del conjunto de obras ha determinado la estructura del trabajo, así como las cuestiones que se han ido formulando en torno a las imágenes para llevar a cabo su análisis e interpretación.

---

<sup>8</sup> FOUCAULT, Michel, 2000, p. 41-42.

Algunas de las obras seleccionadas y muchos de sus creadores han tenido una trayectoria poco estudiada, o la fortuna crítica de las mismas es bastante reducida. La selección de obras y su inclusión en este trabajo tiene como objetivo aportar más información o, cuando menos, incluirlas en el discurso histórico-artístico para dar una visión del fin de siglo más extensa. Precisamente por ello, pretendemos acercarnos a la Historia del arte de este período a partir de la heterogeneidad y riqueza que ofrece la categoría fin de siglo, y aunque puntualmente se haga alusión a cuestiones estilísticas o se incida en determinados autores, uno de los propósitos al abordar este trabajo es no caer en el individualismo, en el tratamiento de los artífices bajo el concepto de genio o en la inclinación hacia determinados lenguajes formales.

Tras haberse definido el criterio para proceder a la selección de imágenes, planteamos, además, poder establecer una serie de tipologías visuales para llevar a buen puerto el estudio de las mismas. Ello, creemos, permitirá elaborar una interpretación fundamentada en fuentes y estudios bibliográficos, intentando no caer en la sobreinterpretación, para trabajar sobre el objetivo central del trabajo. La designación de estas tipologías reflejará las cuestiones bajo las que se analizarán las imágenes, y su catalogación no tiene tanto que ver con cuestiones formales o estilísticas, sino más bien con los significados culturales.

Dadas las dimensiones que el concepto de género y enfermedad adquieren en el fin de siglo español, una de las metas ha sido desarrollar cómo se entendieron y se imbricaron en este contexto. Si bien el propósito inicial es señalar el modo en que lo patológico se materializó en la visualidad del fin de siglo a través de fórmulas en torno a lo femenino, cabe apuntar que no pretendemos limitar este estudio incluyendo imágenes que exclusivamente tengan que ver con la representación de mujeres. Además de estas obras, que forman el grueso del conjunto de imágenes seleccionadas, diferenciadas según las categorías que se han establecido, la selección visual integra representaciones de un tipo de masculinidad, figurada a través de la imagen del artista, que forma parte de un grupo mayor de masculinidades marginadas o decadentes al alejarse de la idea hegemónica.

En este sentido, para entender la amplitud del género en el fin de siglo, así como la complejidad en la formación de las identidades, uno de los objetivos secundarios es el acercarnos a otro tipo de materiales no específicos de la Historia del arte. Creemos necesaria la inclusión de este tipo de documentos y fuentes pertenecientes al ámbito de la medicina o de la pedagogía, entre otros, pues los modelos culturales de las masculinidades

y feminidades finiseculares no se pueden explicar únicamente desde la concepción estética en sí, dado que la construcción del género lleva aparejadas implicaciones culturales mucho más extensas. Por ello, aunque los textos discursivos del ámbito médico no sean la fuente primaria de este trabajo ni tengan una relación textual clara con las imágenes que van a ser objeto de estudio, como ocurre con las imágenes que se interpretan partiendo de metodologías como la iconología, creemos necesario apuntarlas. A pesar de ello, no es objetivo de este trabajo escribir en tono histórico-médico, ni emitir juicios de valor sobre los contenidos que en ellos se desarrollan, sino utilizarlas como un elemento más del entramado cultural.

La novedad de este trabajo reside no tanto en el tema planteado, que ha sido abordado desde otras disciplinas, sino en el enfoque escogido para encauzar el análisis de las imágenes, así como en la aplicación de un procedimiento metodológico pensado para la selección de obras consideradas. Como ha apuntado Carlos Reyero, todavía en la práctica actual del estudio del arte del siglo XIX se arrastra la herencia de los prejuicios que fuertemente envolvieron la historiografía española de los siglos pasados<sup>9</sup>. Es fácil encontrar imágenes finiseculares vinculadas con la idea de lo patológico, pero estas actúan como mera ilustración de, por ejemplo, el contenido de los escritos médicos. En la Historia del arte tradicional que ha abordado estas imágenes, prima, generalmente, una descripción somera de aquello que se ve. A este respecto, pensamos que la Historia del arte actual comprende un amplio horizonte metodológico que permite tomar estas imágenes como fuente primaria con entidad propia, como objetos con un interés por ellas mismas, y no como herramientas auxiliares para explicar o describir el contenido de otras disciplinas.

Un aspecto subyacente a toda la investigación es, entonces, el de contribuir a la renovación de la disciplina y defender la diversidad a través de la propuesta de análisis y el enfoque dado en este trabajo. A este respecto, en el ya clásico manual de Jason y Rosenblum, los autores aconsejan sobre la necesidad de no pasar por alto cualquier aspecto que pueda contribuir al mejor conocimiento de la Historia del arte del siglo XIX<sup>10</sup>. Ante el interés por esta llamada de practicar la investigación desde la apertura y la flexibilidad, con la inclusión de perspectivas que no sean estrictamente propias de la disciplina, descubrimos que existen cuestiones que permiten acercarnos a la realidad

---

<sup>9</sup> REYERO, Carlos, 2013, p. 119.

<sup>10</sup> JANSON, Horst Waldemar; ROSENBLUM, Robert, 1992, p. 10.

cultural del siglo XIX, entre ellos la impronta que dejaron enfermedades como la tuberculosis y la sífilis.

Los objetivos anteriormente propuestos delimitan, de alguna manera, la estructura que sigue el presente trabajo. El primer capítulo tiene como objetivo central delimitar qué se entiende por modernidad y cómo se vincula al fin de siglo. La introducción y asimilación de la modernidad artística en España a finales de siglo actualizó los parámetros de representación e integró la enfermedad como tema, concretado visualmente en distintas tipologías que reflejan esa vida moderna a través de los escenarios y los roles de género de los representados. A pesar de que esta fue la tendencia que primó en cuanto a la representación de la enfermedad, en el contexto español esta realidad convivió con otros lenguajes que trataron el mismo argumento, pero no llegaron a desvincularse de la tradición anterior, que arrastraba nociones heredadas de la religiosidad.

El objetivo del segundo capítulo es apuntar algunas ideas previas al análisis de las imágenes en las que lo patológico adquiere nuevos alcances, haciendo especial hincapié en las posibles fallas y contradicciones entre los discursos oficiales, y cómo tuvieron su reflejo en la visualidad. Además, tratará de perfilarse la dimensión histórica del género en el fin de siglo, qué discursos lo conformaron y cómo se construyeron las modernas nociones de feminidad y de masculinidad, así como su vinculación con los conceptos de salud y enfermedad.

En los capítulos que suceden, las imágenes seleccionadas para analizar y categorizar a través de distintas tipologías iconográficas remiten al estudio de la imagen de la mujer y el hombre, en forma de feminidades enfermas y masculinidades decadentes. Así, ambos tienen como propósito entender los nuevos significados en torno a lo patológico en el ambiente cultural del fin de siglo español, que dejaron a un lado lo endémico y el poso religioso para dar paso a preocupaciones sociales en cuanto a lo normativo.

Dentro del capítulo tercero, las tipologías visuales consideradas remiten a distintas preocupaciones sociales en relación a varios tipos de feminidad. Por una parte, existen obras que mediante determinadas afecciones enfatizaron el ideal de belleza y de comportamiento consolidado a lo largo del siglo XIX a través de los discursos oficiales, que remitía a ideas sobre la debilidad femenina y su naturaleza enferma. Por otra parte, la enfermedad también sirvió para aludir a nuevas mujeres que desafiaban dicha feminidad y suponían un peligro a nivel moral y social. En este sentido, la figuración de lo patológico en relación a la imagen de la mujer presentaba una paradoja que atraviesa

el desarrollo del presente trabajo. De algún modo, un objetivo implícito a lo largo de todo este capítulo consiste en demostrar cómo lo patológico se acabó sublimando para convertirse en una especie de categoría estética, una idea que enlazaba con la tradición romántica, pero en la que se apuntaba un aspecto propio del fin de siglo en relación a la degeneración moral. Dadas las limitaciones cronológicas, en este capítulo se considerarán distintas tipologías visuales y se aludirá a la posible resignificación de lo femenino, abriendo nuevos objetos de investigación para abordar en un futuro.

Al proceder en la selección de imágenes que integran este trabajo advertimos que, además de las distintas tipologías visuales creadas alrededor de la mujer enferma, existían obras nacidas en el contexto español que enlazaban con la idea de lo patológico. Por ello, el cuarto capítulo responde a la motivación de analizar cómo la imagen del artista enfermo creada en el ámbito hispano se convirtió en síntoma cultural del sentir general del fin de siglo. La construcción de este prototipo lleva aparejada la consolidación de una masculinidad relacionada con el artista o el intelectual, alejada de la valoración clásica de la virilidad y dando mayor importancia al conocimiento. El objetivo que se plantea en esta parte de la investigación es analizar los retratos de artistas enfermos escogidos, cuyas actitudes remiten a cualidades consideradas femeninas como la postración o el cansancio. Sin embargo, partiendo de la tradición anterior que consideraba al artista en relación a distintos mitos en torno a la genialidad, tal cansancio y lasitud es de consideración intelectual, a diferencia de las tipologías visuales en torno a la mujer. Así, el propósito general del capítulo es dar un sentido global a las obras seleccionadas que, en última instancia, atestiguan el sentido de los discursos de género en la España del siglo XIX.

Ahondar en estos objetivos lleva asociado entender qué parámetros de representación siguió la visualidad artística para contribuir a la construcción de las identidades de género de forma simultánea a las versiones oficiales propuestas en el siglo XIX, pues no existe una feminidad única y una masculinidad exclusiva a pesar de la acción discursiva. De este modo, las imágenes comprendidas en los capítulos cuarto y tercero deben entenderse como elementos con los que plasmar las ansiedades culturales, que convierten el género en un signo del orden social, de la clase, incluso de cuestiones en relación a la nación<sup>11</sup>.

Por último, todos estos objetivos parten de la idea de que el fin de siglo como realidad histórica y etiqueta definitoria fue un proceso marcado por las preocupaciones culturales

---

<sup>11</sup> KIRKPATRICK, Susan, 2003, p. 86.



y sociales ante la desestabilización de categorías fijas. Las ideas en torno a ser “hombre” o “mujer”, alrededor de la masculinidad y la feminidad, de la salud y la enfermedad, que habían gozado de una base muy sólida durante toda la centuria, ahora parecían tambalearse y, con ellas, también la hegemonía de una clase social.

### **3. Selección y clasificación de las imágenes y fuentes documentales**

Los primeros pasos en el proceder de la presente investigación, una vez delimitado el tema de trabajo y la hipótesis de partida, tienen relación con la heurística y la hermenéutica, entendidas como las fases de búsqueda y recopilación de materiales, fuentes históricas y bibliografía, y su posterior lectura y juicio crítico. Cabe apuntar que el material con el que se ha trabajado se distingue claramente en fuentes y bibliografía crítica, tal y como se refleja en el listado bibliográfico final. Por un lado, respecto a las fuentes, las imágenes actúan como fuentes primarias, puesto que en su conjunto conforman el objeto de estudio del presente trabajo. El material visual, no obstante, no puede analizarse de forma aislada puesto que en su contexto original las obras actuaban en conjunción con otras manifestaciones de carácter cultural. Por ello, se han manejado otros documentos del momento, de caracteres e ideologías distintas, para que las imágenes puedan leerse en diálogo con otros ámbitos como el literario, el médico o el jurídico<sup>12</sup>. A pesar de su uso, creemos necesario apuntar que no pretendemos conjeturar sobre un ámbito del que no tenemos apenas conocimiento como puede ser el de la Historia de la medicina, pero creemos oportuno recabar en estas fuentes, así como en estudios críticos que las incluyen, para entender mejor el significado de la visualidad analizada.

La selección de imágenes está justificada temáticamente siguiendo la idea que planea en este trabajo. Precisamente por este motivo, las obras seleccionadas no aparecen siguiendo un criterio cronológico, sino que responden al objetivo de acercarnos al significado de lo patológico en relación al género en la cultural finisecular del ámbito hispano. Por ello, se han escogido las imágenes de la visualidad artística del ámbito español que demuestran cómo lo patológico se relacionó con lo femenino. Además, a estas imágenes se le suman otras previas que apuntan cómo la modernidad artística introdujo la enfermedad como tema de representación moderno, en el que ya aparecen algunos apuntes en torno a la premisa principal.

---

<sup>12</sup> TORRAS FRANCÈS, Meri, 2002, p. 126.

Por lo que respecta a la búsqueda y recuperación selectiva del material visual, se parte del citado Trabajo Fin de Máster que abrió paso a esta investigación. No obstante, en este trabajo sólo se tuvieron en cuenta obras pictóricas y quedaron algunas sin descubrir. Para proceder a la búsqueda se han consultado distintas bases de datos especializadas en material visual, así como estudios bibliográficos e investigaciones materializadas en catálogos de exposiciones monográficas, colectivas o muestras temáticas, algún catálogo razonado que recoge la totalidad de obra conservada de un autor, así como ensayos biográficos sobre distintos artistas.

La constancia de muchas de las imágenes integradas en el primer capítulo corresponde a la consulta de estudios bibliográficos sobre la historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, como es el caso de la obra de Bernardino de Pantorba (1896-1990), los dos volúmenes producto de la tesis doctoral de Gutiérrez Burón o la más reciente investigación de Caparrós Masegosa que aborda las primeras quince muestras celebradas en la segunda mitad del siglo XIX<sup>13</sup>. Tras saber de su existencia, se ha buscado la reproducción en los museos, colecciones o archivos donde se conservan. Además, gracias a estudios como estos o fuentes del momento, se tiene la certeza de que existieron obras que hoy en día están desaparecidas y que representaban temas vinculados con la enfermedad. Por lo que respecta a las imágenes de mujeres y hombres enfermos, se han tenido en cuenta recursos digitales, catálogos de exposiciones y, especialmente, fuentes visuales integradas en prensa del momento. La procedencia de las imágenes se ve reflejada en un índice anexo al final de este trabajo.

Constituir el conjunto de obras ha llevado implícito seleccionar, y el criterio para llevar a cabo esta acción se ciñe al tema propuesto. Por un lado, se han escogido cronológicamente las obras que demostraban la inclusión de la enfermedad con nuevos lenguajes de representación frente a aquellas ancladas en la tradición. Por otro lado, en relación a las imágenes de los capítulos tercero y cuarto, se ha seguido una distinción dualista con base en la forma de entender el género en el siglo XIX. Seleccionar implica, además, dejar fuera de este trabajo muchas de las obras que se han ido recopilando, especialmente teniendo en cuenta que no aparecían únicamente aquellas relativas al ámbito español, sino a un espectro geográfico más extenso.

---

<sup>13</sup> DE PANTORBA, Bernardino, 1948. GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, 1987a. CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 2014.

En relación a las fuentes documentales, abundan las realizadas desde el ámbito médico, textos que responden a la crítica artística, así como prensa finisecular dirigida fundamentalmente a la mujer de clase media. La aproximación a materiales históricos de carácter médico ha sido posible gracias a que hemos tenido acceso en la propia ciudad de Valencia a lugares especializados como el Instituto de Historia de la Medicina y de la Ciencia López Piñero. Otras han sido consultadas de forma digitalizada a través de instituciones como la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Digital Hispánica, la Biblioteca Miguel de Cervantes o la Biblioteca Digital del Patrimonio Iberoamericano. También algunas universidades, como la Northwestern University o la Université de Bruxelles, ofrecen a disposición de personas investigadoras parte de su fondo digitalizado en abierto. Para los documentos de carácter hemerográfico, se han consultado distintos fondos digitalizados y accesibles a través de plataformas como la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, la hemeroteca de *La Vanguardia* o de *ABC*, el Arxiu de Revistes Catalanes Antiques o la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura. Para el caso concreto de las fuentes hemerográficas es necesario puntualizar que, antes de adentrarnos en una búsqueda sin criterio, se han consultado estudios que, desde el interés por la literatura hispánica del fin de siglo, abordan temas afines al que se propone en este trabajo<sup>14</sup>.

Finalmente, en cuanto a la bibliografía, dada la incidencia que la cultura digital tiene en la práctica investigadora en Historia del arte, durante los primeros meses de trabajo intentamos exprimir todos los recursos que estaban a nuestro alcance. Dentro de la búsqueda de bibliografía crítica, uno de los recursos más utilizados ha sido el de acudir a estudios a partir de investigaciones que han actuado como eje clave en este trabajo, tal como se verá en el estado de la cuestión, y que han abierto un sinfín de posibilidades. Las ventajas y riesgos de esta situación ya las ilustró, en 1896, Friedrich Nietzsche (1844-1900) al reflexionar sobre el empeño del ser humano por buscar la *verdad*:

Si alguien esconde una cosa detrás de un matorral, a continuación la busca en ese mismo sitio y, además, la encuentra, no hay mucho de qué vanagloriarse en esa búsqueda y ese descubrimiento; sin embargo, esto es lo que sucede con la búsqueda y descubrimiento de la ‘verdad’ dentro del recinto de la razón<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> CHARNON-DEUTSCH, Lou, 2000. TSUCHIYA, Akiko, 2011.

<sup>15</sup> NIETZSCHE, Friedrich, 2012, p. 30.

Pese a consultar diversas bibliotecas, repositorios y bases de datos especializadas, dentro de la fase heurística es necesario distinguir la información que verdaderamente existe de aquella que objetivamente está a nuestro alcance. Así, sabemos que nos dejamos algunos estudios críticos por el camino, pero se anota su existencia a pie de página para reemprender su búsqueda en un futuro no muy lejano.

#### **4. Cuestiones de método: propuesta de análisis**

Por definición, el *investigador* va tras algo que no tiene a mano, una cosa que se le escapa, que desea. [...] Cosa que, por supuesto, el investigador nunca conseguirá capturar ni dominar. En caso contrario, se acabaría lo esencial, la propia búsqueda o investigación como movimiento. Por lo tanto, el investigador continúa tras su idea fija –aunque no la haya formulado–, dejándose llevar por su pasión predominante en un recorrido sin final que tal vez tenga razón en llamar un método<sup>16</sup>.

Estas palabras del teórico de la imagen Georges Didi-Huberman condensan nuestra forma de entender la investigación, una práctica en la que el rigor y el azar conviven de forma armónica. Defender la hipótesis de partida, contextualizar los resultados y materializarlos a través de la escritura, no hubiese sido posible sin optar por un modelo de investigación o tratamiento metodológico que aplicar a nuestro estudio. La perspectiva utilizada en este trabajo es la relativa a los estudios de género aplicados a la Historia del arte.

El contexto cultural de las tres últimas décadas del siglo XX trajo consigo cambios profundos que convulsionaron el mundo del arte desde sus mismas bases. Desde el campo historiográfico, surgieron nuevas tendencias que poco tenían que ver con los grandes pilares que hasta entonces habían regido el estudio del arte. Las interpretaciones del pasado que daban sentido al entendimiento del mundo empezaron a ser cuestionadas, y pronto aparecieron tópicos postmodernos como el fin de disciplinas como la Historia o la Historia del arte<sup>17</sup>. Sin embargo, lejos de ser catastrofistas, más que el fin de estas

---

<sup>16</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, 2015, p. 11.

<sup>17</sup> Lyotard desarrolló, en su análisis epistemológico sobre la postmodernidad, escrito en 1979, la idea de que la condición postmoderna se caracterizó, a grandes rasgos, por la incredulidad en los grandes relatos o metanarrativas de la cultura occidental. LYOTARD, Jean-François, 1998. En el caso de la Historia del arte, este cuestionamiento afectó a fórmulas mediante las cuales se interpretaron las imágenes del pasado, que integraban conceptos como mimesis, originalidad, genialidad o la idea de progreso para explicar el fenómeno artístico. Esto dio pie a plantear cuestiones como por quién habían sido escritos y transmitidos los discursos humanísticos, de qué forma y desde qué lugares. A tal efecto, el contexto epistemológico postmoderno contribuyó a diluir los grandes centros hegemónicos, que hasta entonces legitimaban la producción de conocimiento, en pro de otros puntos de partida. JENKINS, Keith, 2009, p. 76.

disciplinas, se empezaron a abrir a nuevas posibilidades para practicarse de forma distinta y mejorada, adaptándose a los nuevos tiempos. Así, en este contexto incierto y cambiante, algunas especialidades se transformaron significativamente a partir de la inclusión de nuevos temas, nuevos aspectos y nuevos modos de interpretar y analizar los objetos de estudio.

La Historia del arte se abrió a la creencia de que todos los métodos existentes podían aportar algo apto para el estudio de las imágenes desde la combinación metodológica<sup>18</sup>. Además, empezaron a crearse relatos alternativos y relecturas de los discursos establecidos gracias a la aplicación teórica del feminismo en las aulas y despachos de las investigadoras. La epistemología feminista, irregular a la hora de sistematizarse, nos ayudó a comprender cómo influye el género a la hora de entender el conocimiento, y dio un marco metodológico de referencia para investigar bajo esta perspectiva.

En el caso concreto de la Historia del arte, es imposible no pensar en la archiconocida pregunta lanzada por Linda Nochlin (1931-2017) en 1971 y las consecuencias que trajo consigo. Desde su despunte en el ámbito humanístico, esta perspectiva ha logrado dismantlar los recovecos del patriarcado, así como enfrentarse a temas que han ido resurgiendo a lo largo de los años, entre ellos la presencia de las mujeres en el contexto de las sociedades capitalistas occidentales o el significado de lo personal y lo subjetivo<sup>19</sup>. Los estudios de género contribuyeron a la formación de *otra* Historia del arte y prontamente surgieron analogías con otros condicionantes basados en la diferencia, de modo que esta perspectiva permite tener en cuenta en qué medida el género condiciona la producción y recepción de las imágenes.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que no existe un método sistematizado propio a este tipo de estudios, sino que la especificidad es de tipo teórico o temático antes que de unidad metodológica. Así, la particularidad de los estudios de género reside en la perspectiva de análisis, que aplicado al caso de las imágenes incide en la construcción de ciertas categorías en los imaginarios, como postura crítica inserta en la postmodernidad. Entre las cuestiones que contemplan los estudios de género desde la Historia del arte

---

<sup>18</sup> Para Preziosi, la elección de un método por parte de quien investiga en Historia del arte tiene relación con sus necesidades e intereses personales, y por tanto el relato ulterior está a la sombra de matices subjetivos. PREZIOSI, Donald, 1989, p. 34. Tomando en cuenta esta idea, García Melero y Urquizar Herrera establecieron el símil del supermercado metodológico en relación a la alta disposición de propuestas, enfoques y métodos al servicio y utilidad de esta disciplina. GARCÍA MELERO, José Enrique; URQUÍZAR HERRERA, Antonio, 2012, p. 179.

<sup>19</sup> ALBERTI, Johanna, 2002, p. 25.

estaría el arte producido por mujeres artistas, la imagen de la mujer en el arte y, más recientemente, la relaciones entre arte e identidades o los roles sexuales de la masculinidad y la feminidad.

De hecho, este campo de estudio aplicado a la visualidad se ha construido de forma interdisciplinar, a partir de la confluencia de varias corrientes de pensamiento como la tradición de los estudios de la mujer, la sociología, la antropología, el psicoanálisis, la semiótica, las corrientes posestructuralistas o los estudios sobre la imagen. Valiéndonos de las aptitudes que todos ellos nos ofrecen, haremos uso de un método multidisciplinar. Esto explica la reducción al mínimo del uso de metodologías tradicionales que abordan el estudio de las obras a partir de la forma. Partiendo de esta perspectiva, realizaremos un análisis e interpretación del conjunto de imágenes seleccionadas bajo el enfoque de género, con el fin último de comprender las imágenes como documentos para una historia cultural.

Somos conscientes de las ventajas, pero también de las dificultades y posibles errores en los que incurrir, a la hora de hacer y escribir la Historia del arte desde este contexto, que presenta una actualidad metodológica heterogénea, cambiante y abierta. Sin duda, creemos que la posibilidad de posicionarnos abiertamente, aunque sin por ello dejar de lado el rigor, es una de las ventajas de esta nueva forma de enfrentarse a la disciplina. Esta implicación, a la vez que contribuye a formar una Historia del arte más justa, igualitaria y diversa, a través de la subversión de una serie de ideas que tenemos aprehendidas, conlleva reconocer que, desde nuestra posición de privilegio, somos cómplices, a la par que víctimas, de la conformación de lo hegemónico.

El género, como categoría de análisis, cuenta con una historia propia que conviene introducir. Por ello, antes de continuar, es necesario puntualizar el sentido del término “género” en este trabajo<sup>20</sup>. Fue la historiadora norteamericana Joan W. Scott quien, en un artículo publicado en 1983, apunta que el género es una categoría útil para afrontar el análisis histórico, una idea que ampliaría en 1986. A partir de este momento, en el ámbito de las humanidades se extendió su uso como herramienta contra el determinismo biológico, y dio paso a cuestionar las versiones establecidas del discurso histórico<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Sobre los sentidos que el vocablo “género” implica en nuestro idioma, consúltese la introducción del artículo de la antropóloga Marta Lamas. LAMAS, Marta, 2013, p. 327-328.

<sup>21</sup> SCOTT, Joan W., 1990. El género como concepto teórico se trasladó del ámbito lingüístico al médico y psiquiátrico cuando, primero a mediados de los años 50 del siglo XX, el médico John Money lo utilizó para explicar algunos problemas de hermafroditismo y, en la década siguiente, psiquiatras como Robert Stoller

Después de establecerse como agente para el análisis histórico, el uso del género como categoría para analizar las relaciones sociales se amplió<sup>22</sup>. En su aplicación para el análisis de imágenes, este enfoque permite examinar las relaciones de poder y la conformación de los modelos de la feminidad y masculinidad hegemónicas.

La dimensión histórica del género se articula en la modernidad a partir del sistema sexo/género, un sistema que la teoría crítica feminista sistematizó para explicar las mentalidades del pasado y su consecuente herencia. En este sentido, la historia de las relaciones de género remite a la historia de la diferencia sexual, que crea identidades dicotómicas y polarizadas, y por ello nuestro análisis va a seguir este dualismo. Esta acepción del género fue ampliamente desarrollada en el contexto occidental en los años 80 del siglo XX, momento en el que teóricamente se distinguió el sexo como hecho biológico del género a manera de constructo social y cultural<sup>23</sup>. Los órganos reproductivos se convierten, así, en signos o interpretaciones culturales del cuerpo que van mucho más allá de lo biológico<sup>24</sup>. Por esta razón, el género pasa a ser definitorio de las formas que de manera normativa se atribuyen al comportamiento masculino o femenino<sup>25</sup>.

Nuestra forma de entender el mundo, como apunta Fausto-Sterling, depende de una visión dualista que enfrenta pares de conceptos, y bajo esta idea se desarrollan las implicaciones de vivir en una sociedad generizada y polarizada<sup>26</sup>. En este sentido, el género es una categoría útil para el análisis histórico, pero a su vez, presenta límites puesto que clasifica y restringe los comportamientos y distingue a los individuos a partir del sexo biológico. Precisamente por estas limitaciones, el concepto de género también se sometió a crítica, fundamentalmente desde finales de los 70, de la mano de las teóricas feministas afines a

---

empezaron hablando de ideas como la “identidad de género”. OLIVA PORTOLÉS, Asunción, 2005, p. 19-20. ORTIZ GÓMEZ, Teresa, 2006, p. 38-39. Con el avance del feminismo como movimiento social con una fuerte implicación teórica, el término se aplicó también a las ciencias sociales, actuando en un primer instante como concepto clave contra el determinismo biológico. Sin embargo, pronto se incorporaron otras reivindicaciones al ampliarse la aplicación de esta categoría de análisis, en relación a cuestiones como el poder y el patriarcado. SHOWALTER, Elaine, 1989. OLIVA PORTOLÉS, Asunción, 2005, p. 21.

<sup>22</sup> Para la filósofa Jane Flax, el género es una categoría que el feminismo utiliza para analizar las relaciones de género y su aplicación en las diferentes culturas y en las experiencias personales. FLAX, Jane, 1992, p. 445-463.

<sup>23</sup> “El nuevo sentido de la palabra fue propuesto por la antropóloga y feminista socialista Sherry Ortner, quien, en un ya clásico artículo publicado en 1975, arguyó la necesidad de distinguir entre el ‘sexo biológico’ –algo ya dado por la naturaleza, inalterable, y fundamental– y el ‘género’, que es el valor y la significación atribuida al sexo por la sociedad”. BLANCO, Alda; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina; JAGOE, Catherine, 1998, p. 16.

<sup>24</sup> LAQUEUR, Thomas Walter, 1994, p. 55.

<sup>25</sup> SCOTT, Joan W., 1990, p. 24.

<sup>26</sup> FAUSTO-STERLING, Anne, 2020, p. 37-38.

los cambios epistemológicos que propuso la postmodernidad. En el caso de la práctica de la Historia del arte desde la perspectiva feminista, los riesgos que más se han apuntado han sido la posibilidad de crear un nuevo canon de mujeres basado en grandes nombres que excluya otros sectores, el sustento de mitos que han regido la explicación del arte como las ideas de genio o grandeza, el énfasis en la victimización o una visión unívoca de la mujer como categoría estable e independiente de otros factores como la clase, la raza o la orientación sexual. Entre ellas, quizá esta última sea la más llamativa puesto que supuso un toque de atención hacia la visión androcéntrica a la hora de explicar la historia de las producciones culturales.

Desde un punto de vista más personal, abogamos por deshacer el género, pues tanto el cuerpo como el género serían constructos que materializarían un discurso y no la causa biológica del mismo. Judith Butler es, con toda probabilidad, una de las más importantes autoras que han teorizado sobre el concepto de género desde un enfoque constructivista. En la primera edición de *El género en disputa* (1999), Butler definió este término como un concepto relacionado intrínsecamente con el cuerpo, una actividad performativa que varía y se construye de forma incesante. Comprender el género como categoría histórica implica, así, aceptar que se abre a reformas continuas<sup>27</sup>. Años más tarde, en su intento por *Deshacer el género*, define la noción como constructo social y cultural que va más allá de la individualidad, pues muestra las brechas de un escenario más extenso:

Considerar al género como una forma de hacer, una actividad incesante performada, en parte, sin saberlo y sin la propia voluntad, no implica que sea una actividad automática o mecánica. Por el contrario, es una práctica de improvisación en un escenario constrictivo. Además, el género propio no se ‘hace’ en soledad. Siempre se está ‘haciendo’ con o para otro, aunque el otro sea sólo imaginario<sup>28</sup>.

Esta nueva forma de comprender el género presta una renovada atención a cuestiones cada vez más complejas en torno a la identidad y la sexualidad. En definitiva, es necesario seguir cuestionando la categoría de género, que lleva asociadas preguntas en relación a si el sexo es realmente algo biológico y si las identidades están constituidas partiendo de esta idea; si estamos determinados por los cuerpos y las diferencias de género se justifican por la naturaleza de cada uno; si existen únicamente dos géneros, o realmente ninguno, y

---

<sup>27</sup> BUTLER, Judith, 2007, p. 271.

<sup>28</sup> BUTLER, Judith, 2006, p. 13.



si nos quedamos únicamente con la comprensión del género como interpretación cultural del sexo.

Es evidente que la noción de género ha sufrido cambios importantes a lo largo de su historia, una historia atravesada por la marejada de olas feministas, que con mucho esfuerzo optan por integrar nuevas propuestas para alcanzar el fin último del movimiento. Sólo hace falta echar la vista unos años atrás para darnos cuenta que, en los inicios de estas cuestiones, “género” era entendido como sinónimo de “mujer(es)”, actuando la primera palabra como sustituta de la segunda por sugerir mayor neutralidad<sup>29</sup>. Sin embargo, el término no implica tal identificación, aunque en los últimos años se haya utilizado aludiendo a esta fórmula<sup>30</sup>. En la actualidad, esta perspectiva, en el caso de la Historia del arte, nos invita a seguir participando en su renovación y a comprometernos con la creación de discursos más diversos y subjetivos que contribuyan a denunciar la jerarquía patriarcal.

Aunque por parte de los discursos oficiales decimonónicos se utilizaba el concepto de “mujer” como categoría estática y estable<sup>31</sup>, trataremos de no caer en errores habituales que han ido de la mano del feminismo menos reciente, que en ocasiones ha conceptualizado a la mujer como un grupo unificado, perpetuando así las estructuras de poder colonial, sin tener en cuenta que en su construcción intervienen otras categorías como la edad, la clase social o la raza<sup>32</sup>. Esta línea nos permite, en definitiva, ver cómo el planteamiento del género presenta similitudes con otras categorías identitarias como la clase o la edad.

Si seguimos las categorías establecidas, el desarrollo de las identidades masculinas y femeninas responden a un patrón de subordinación, pues el hombre moldea la feminidad y la mujer la asume<sup>33</sup>. Desde los estudios de género aplicados al ámbito histórico, la feminidad y la masculinidad se entienden como categorías reelaboradas continuamente,

---

<sup>29</sup> SCOTT, Joan W., 1990, p. 27-28.

<sup>30</sup> OLIVA PORTOLÉS, Asunción, 2005, p. 15.

<sup>31</sup> RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María, 1997, p. 67. Una síntesis de los problemas y consecuencias de usar “la mujer” como categoría discursiva, fundamentalmente desde el ámbito médico positivista se encuentra en SÁNCHEZ, Dolores, 2008, p. 63-82.

<sup>32</sup> La teoría de la interseccionalidad fue acuñada por la académica Kimberlé Crenshaw en 1989. Desde entonces, se utiliza como herramienta conceptual que permite “una aproximación a nuestras *marañas* de identidades y formas de estar en el mundo múltiples, que complican las formas habituales de pensar y hacer activismo identitario”. Esta línea nos permite, en definitiva, ver cómo el planteamiento del género presenta similitudes con otras categorías identitarias como la clase o la edad. PLATERO, Raquel Lucas, 2012, p. 15.

<sup>33</sup> LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2003, p. 355-356.

dependiendo del espacio, del tiempo histórico y del contexto social y cultural. No conviene hablar, entonces, de mujeres como tema aparte, sino explicar por qué en la historia han sido tratadas de forma diferente partiendo de la identidad de género, y también en cuanto a la representación visual<sup>34</sup>.

## 5. Estado de la cuestión

Carmen Martín Gaité (1925-2000) justificaba en 1988 a propósito de la escritura:

Se escribe para lanzar al aire nuevas preguntas, para interrumpir los asertos ajenos, para tratar de entender mejor lo que no está tan claro como dicen. Para poner en tela de juicio incluso lo que uno mismo cree saber. Para distanciarse, mirar la realidad como un espectador y convencerse de que nada es lo que parece. [...] Un escritor, [...] escribe a pesar de todo. ¿Por qué? Porque cree que lo que él va a decir no lo ha dicho nadie todavía desde ese punto de vista<sup>35</sup>.

Estas palabras enlazan muy bien con el cometido de cualquier investigación. Investigamos, fundamentalmente, para contribuir con algo original, novedoso, en ocasiones incluso inédito. Y, para demostrarlo, es necesario llevar a cabo la parte sistemática del proceso que supone el estado de la cuestión. En la línea teórica que sigue la presente tesis doctoral, a continuación se hará mención a aquellos estudios bibliográficos que se han aproximado de una forma u otra al tema propuesto. Cabe decir, además, que el enfoque de esta investigación ha condicionado el marco teórico y los materiales elegidos para lograr los objetivos iniciales propuestos en esta tesis doctoral.

Varios son los estudios que, desde una perspectiva culturalista, han abordado el significado de la enfermedad en la tradición occidental, dedicando un espacio reducido al tratamiento desde el ámbito de la representación. En general, se trata de análisis llevados a cabo desde enfoques afines a la Historia de la medicina, en el que las imágenes seleccionadas actúan más como ilustración del discurso que como fuente primaria. No obstante, también los hay que se acercan a ellas desde enfoques propios de la visualidad.

Los clásicos estudios de Marcel Sendrail y Henry E. Sigerist dedican un lugar especial al arte para aproximarse al significado de la enfermedad en las culturas de la antigüedad y en los siglos posteriores, prestando atención a la fuerte carga de la tradición

---

<sup>34</sup> AGUADO, Ana, 2004, p. 58-59.

<sup>35</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, 1988, p. 30.

judeocristiana<sup>36</sup>. En su *Historia cultural de la enfermedad*, Marcel Sendrail (1900-1976) deja entrever que la comprensión de la salud y la enfermedad en otros períodos históricos no se asemeja en nada a la interpretación más reciente. Este médico francés empieza a escribir desde un punto de vista cultural sobre las enfermedades en los años cuarenta del siglo XX, pero no será hasta la década de los ochenta cuando se publique su estudio. En él, analiza el sentido que históricamente se le ha ido confiriendo a la enfermedad, e infiere en las creencias sobre el mal que tenían las diferentes sociedades. Para ello, se aleja de los textos creados desde el punto de vista médico y toma, entre otros materiales, restos arqueológicos, fuentes literarias o imágenes. A lo largo de la crónica de Occidente, la enfermedad aparece bajo distintos pretextos, y esto se refleja, en algunas ocasiones, en el ámbito de lo visual.

En 1943 se publica el estudio de Henry E. Sigerist (1891-1957), *Civilización y enfermedad*, un libro que recoge una serie de conferencias dictadas entre 1940 y 1941 que abordaban la idea genérica de civilización y el papel que en ella jugaba la enfermedad<sup>37</sup>. Aunque se trate de un libro temprano, el resultado ofrece informaciones interesantes que descubren su postura como historiador de la medicina. Sigerist analiza el vínculo que tiene la enfermedad con distintos factores insertos en las civilizaciones, entre ellos la economía, el derecho, la historia, la religión, o manifestaciones como el arte, la música o la literatura. De una forma casi anecdótica, el autor se pregunta “¿Cuándo y por qué pinta un artista la enfermedad?”<sup>38</sup>, y como consecuencia ofrece ejemplos de obras que representan escenas sobre distintas patologías, pero sin incidir de forma extensa en la función cultural que tuvieron estas imágenes. Como destacó el sociólogo Jesús M. de Miguel, la aportación de Sigerist, al igual que la de Sendrail, es significativa al incluir en su análisis aspectos en relación a la sociedad, la cultura, la tecnología, la religión o la economía, y este hecho hace que a partir de su labor se empiece a hacer una Historia de la medicina mucho más inclusiva<sup>39</sup>.

En la búsqueda del equivalente español, destaca Pedro Laín Entralgo (1908-2001), con un estudio que aborda el tema de la enfermedad bajo el pretexto del pecado<sup>40</sup>. Las consideraciones de la enfermedad en las distintas sociedades occidentales ha sido una

---

<sup>36</sup> SENDRAIL, Marcel, 1983. SIGERIST, Henry E., 1946.

<sup>37</sup> Nos referimos a las conocidas como *Messenger Lectures*, celebradas en el marco de estudios de la Cornell University.

<sup>38</sup> SIGERIST, Henry E., 1946, p. 229.

<sup>39</sup> DE MIGUEL, Jesús M., 1980, p. 15.

<sup>40</sup> LAÍN ENTRALGO, Pedro, 1961.

constante tenida en cuenta por la Historia de la medicina. Como apunta María Ángeles Durán, desde esta perspectiva se consideran aspectos importantes a la hora de analizar las relaciones entre una sociedad determinada y su modo de entender la enfermedad. Gracias a la labor iniciada por Laín Entralgo, la historiografía “dispone de materiales abundantes para el distanciamiento respecto al presente que permiten comprender mejor la coyuntura de las ideas actuales sobre la enfermedad y su curación, así como sobre las instituciones que se ocupan de su tratamiento”<sup>41</sup>. Sea como fuere, el libro de Laín Entralgo es un referente en el ámbito hispano en lo relativo a la historia de la medicina clásica y los significados del cuerpo enfermo hasta llegar al momento actual.

Fruto del coloquio “La enfermedad en España y Francia entre los siglos XV y XX”, celebrado en 1982 en la Casa de Velázquez de Madrid, surge la publicación *Enfermedad y castigo* (1984), un trabajo que recoge las actas de dicho evento, y que evidencia la forma de trabajar desde el punto de vista de la Historia de la medicina de la escuela española y francesa. Especialmente destacable es la aportación de Marie-Christine Pouchelle, “La enfermedad y sus representaciones: una ojeada sobre la persistencia”<sup>42</sup>. Con una marcada influencia de la Escuela de los Annales, Pouchelle reflexiona sobre la permanencia de ciertas representaciones de la enfermedad bajo un sentido metafórico, centrándose en la Francia de los siglos XIX y XX y partiendo del término *longue durée*, que hace referencia a la estabilidad e inmutabilidad de ciertas estructuras en el avance del concepto histórico. Aunque en el título de la obra se aluda a las “representaciones”, la investigación se centra en la forma de hablar y concebir determinadas enfermedades como el cáncer, así como la transmisión de saberes médicos clásicos en la cultura popular posterior.

En los años ochenta, surge la obra *La antropología médica en España*, consecuencia de la necesidad inmediata de publicar un buen manual de esta disciplina en el ámbito nacional<sup>43</sup>. Editada por el antropólogo Michael Kenny y el sociólogo Jesús M. de Miguel, esta obra se articula, a modo de manual, en tres partes que recogen los aspectos fundamentales de las relaciones entre las ciencias sociales y la medicina. La enfermedad, como fenómeno socio-cultural, hace que aspectos como determinar el origen de las enfermedades por parte de la ciencia y su concepción metafórica mediante la experiencia aplicada caminen en muchas ocasiones de manera pareja.

---

<sup>41</sup> DURÁN, María Ángeles, 1983, p. 32.

<sup>42</sup> POUCHELLE, Marie-Christine, 1984, p. 117-128.

<sup>43</sup> KENNY, Michael; DE MIGUEL, Jesús M. (eds.), 1980.

El volumen coordinado por Albarracín Teulón recoge cronológicamente los distintos significados de la enfermedad en Occidente bajo una mirada histórico-médica<sup>44</sup>. Desde un enfoque multidisciplinar, que entrecruza metodologías propias de la historia antigua, la prehistoria y la arqueología, sobresale la propuesta, un poco más reciente que las anteriores, *Enfermar en la antigüedad*<sup>45</sup>, una obra centrada en la fachada mediterránea. La doctora en Historia antigua Mónica Ruiz Bremón y la doctora en Prehistoria y Arqueología M<sup>a</sup> Pilar San Nicolás Pedraz, se acercan al papel de los individuos como parte activa de una sociedad, tomando en cuenta restos óseos, arqueológicos, fuentes literarias y representaciones pictóricas y escultóricas para aproximarse a las distintas concepciones de la enfermedad en la antigüedad. Las autoras nos adelantan que las preocupaciones patológicas de las sociedades antiguas del ámbito mediterráneo están, en muchas ocasiones, ligadas a creencias religiosas. Del mismo modo, con el paso del tiempo y el cambio en las sociedades, el mundo judaico y también el cristiano comprenderán la esencia de la enfermedad de la misma manera, aludiendo en cierto sentido a la tradición.

Desde la Historia del arte, es destacable la tesis doctoral de María Isabel Morente Parra, que tiene como objetivo general analizar la enfermedad en algunos contextos visuales de la Edad Media a través de enfoques pensados exclusivamente para el estudio de la imagen, como la iconografía y la cultura visual<sup>46</sup>. La autora, partiendo de un punto de vista cultural, por un lado, entiende las imágenes analizadas como objetos de estudio con entidad propia que permiten acercarse al pensamiento de una sociedad; y, por otro lado, considera cómo la ciencia médica las utilizó como pretexto, codificando una serie de modelos en cuanto a la representación de determinadas dolencias, conformando una corporalidad repleta de matices culturales en línea con las creencias religiosas.

Acercarse a estos estudios ha sido útil para constatar la existencia de una tradición y significados en torno a la representación de lo patológico que cambiaron con la llegada de la modernidad. Para indagar en los significados de la enfermedad en el siglo XIX y su relación con el género ha sido necesario, además, consultar antologías de materiales primarios que incluyen un breve análisis y una relación contextual de los mismos. Además de la parte que sobre la Edad contemporánea se dedica a la medicina en *Textos para la historia de las mujeres en España*<sup>47</sup>, destaca el libro a cargo de Catherine Jagoe,

---

<sup>44</sup> ALBARRACÍN TEULÓN, Agustín (coor.), 1987.

<sup>45</sup> RUIZ BREMÓN, Mónica; SAN NICOLÁS PEDRAZ, M<sup>a</sup> Pilar, 2008.

<sup>46</sup> MORENTE PARRA, María Isabel, 2016.

<sup>47</sup> RAMOS, María Dolores; AGUADO HIGÓN, Ana María, 1994, p. 321-328.

Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca. Este volumen, además de recopilar fuentes documentales que nos sirven para entender el comportamiento y la formación de la identidad femenina en la España del XIX, nos ofrece un exhaustivo análisis de las mismas. Especialmente destacable es el capítulo a cargo de Catherine Jagoe sobre “Sexo y género en la medicina del siglo XIX”<sup>48</sup>. Algunos de los textos que componen los discursos de género de la España decimonónica son tomados en estos casos como fuentes primarias. Puesto que la motivación principal de estos trabajos es seleccionar y compilar determinados materiales siguiendo un criterio temático, la relación con otras expresiones de carácter cultural como puede ser la visualidad queda un tanto ausente. Ambos estudios parten del enfoque de la historia de las mujeres, cuya razón última es indagar en las motivaciones históricas que han hecho que estén en situación de desigualdad y opresión<sup>49</sup>. Además de estas obras cuyos propósitos enlazan con los intereses de la perspectiva de género, existen estudios que, con una intención y objeto de estudio diferente, recopilan algunos textos de la edad contemporánea que también ha sido de utilidad para el presente trabajo<sup>50</sup>.

Acercarse a textos oficiales del momento para hablar sobre identidades implica situarlos en su contexto, y ello implica comprender la cultura burguesa en la España del siglo XIX. Por ello, estudios como el de Jesús Cruz, *The Rise of Middle-Class Culture in Nineteenth-Century Spain*, que parte de un enfoque histórico y cultural, ha contribuido a secundar muchas de las premisas de las que parte el presente trabajo<sup>51</sup>. Pensado para servir a metodologías afines, como la Historia del arte, el libro analiza a partir de una fórmula metodológica interdisciplinar el papel de esta clase social en la modernidad. Para ello, parte de cuestiones particulares en torno a este contexto, poniéndolos en relación como parte de un todo que, a fin de cuentas, dice mucho del momento histórico que cambió el devenir del ámbito occidental. La consulta de esta obra ha favorecido la comprensión de las identidades de género creadas desde la oficialidad en el fin de siglo.

La tendencia predominante a la hora de estudiar el arte de la segunda mitad del siglo XIX desde la disciplina histórico-artística ha sido la de centrarse en la evolución de estilos. Sin

---

<sup>48</sup> JAGOE, Catherine, 1998b, p. 305-367.

<sup>49</sup> Una revisión historiográfica sobre la construcción de las identidades sexuadas entre los siglos XVI y XIX a partir de los saberes médicos y bajo los enfoques que propone la aproximación al conocimiento histórico de la historia de las mujeres se encuentra en BOLUFER PERUGA, Mónica, 1999, p. 531-550.

<sup>50</sup> Desde la Historia de la medicina, Rodríguez Ocaña aborda la constitución de la medicina social como disciplina en la España del estresiglos XIX-XX, e incluye textos en relación a patologías colectivas que intercedían en el bienestar social y en el orden establecido. RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban, 1988.

<sup>51</sup> CRUZ, Jesús, 2011.

embargo, tal como se ha visto, en las décadas finales de esta centuria se concentran múltiples lenguajes formales que en muchas ocasiones presentan interrelaciones, así como movimientos culturales que van más allá del aspecto formal. Abordar el fin de siglo como etiqueta identificadora para el estudio de determinadas manifestaciones culturales ha sido acometido en mayor medida desde el ámbito de la literatura. En realidad, lo artístico y lo literario siempre han estado ligados, y se presentan como dos conceptos inseparables si se parte de un punto de vista culturalista. Ejemplo de ello sería la tesis doctoral de Irene Gras Valero sobre el influjo del decadentismo en el arte catalán finisecular y su relación con obras literarias<sup>52</sup>. Como antecedente, cabe destacar la obra que, desde la literatura comparada, planteó el hispanista Hans Hinterhäuser (1919-2005). A través de los distintos ensayos que componen *Fin de siglo. Figuras y mitos* (1980), el autor plantea qué tropos atraviesan este período de tiempo del ámbito occidental bajo un sentimiento común de pesimismo<sup>53</sup>.

La fórmula fin de siglo, desde la literatura, ha sido abordada de forma interdisciplinar por varias autoras bajo una perspectiva de género, en la que puntualmente se contemplan las manifestaciones visuales o, al menos, el fenómeno de la cultura visual en la modernidad<sup>54</sup>. Entre ellas, cabe destacar la tesis doctoral de Alba del Pozo García. Consideramos que, aunque parta de una disciplina distinta a la Historia del arte, este estudio ha sido fundamental para la presente investigación puesto que aborda las mismas categorías, aunque aplicadas a objetos de estudio distintos. *Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo XIX-XX* analiza la construcción de la relación entre género y enfermedad en la cultura de la modernidad, entendida como proyecto disciplinario, así como su reflejo en los discursos literarios de este momento histórico<sup>55</sup>. Más allá de las interpretaciones de los textos seleccionados, consideramos esta obra como referente por el modo de utilizar el fin de siglo como etiqueta metodológica.

La introducción de la modernidad artística en España, sumada a la nueva conciencia sobre las identidades, hicieron de la enfermedad un tema de representación moderno que ramificaría en otros temas que reflejaron las ansiedades de contextos concretos. La obra del historiador del arte Carlos Reyero *La belleza imperfecta. Discapacitados en la vigilia*

---

<sup>52</sup> GRAS VALERO, Irene, 2009.

<sup>53</sup> HINTERHÄUSER, Hans, 1980.

<sup>54</sup> CHARNON-DEUTSCH, Lou; LABANYI, Jo (eds.), 1995. KIRKPATRICK, Susan, 2003. TSUCHIYA, Akiko, 2011.

<sup>55</sup> DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b.

*del arte moderno*, se enmarca en un proyecto que llevaba el mismo título y que estuvo financiado por la Comunidad de Madrid<sup>56</sup>. Si bien este estudio inicia con un breve apartado a la tradición en cuanto a la concepción de la enfermedad y su representación en imágenes, el objetivo fundamental es analizar la presencia visual de determinadas patologías en la época moderna. Estructurada en capítulos según anomalías o dolencias concretas, el modo de enfrentarse a las imágenes parte de la comparación formal de los esquemas compositivos de las obras seleccionadas. Tomando como punto de partida la llegada de la Ilustración, la intención principal del mismo es demostrar cómo a lo largo del XIX, la presencia de la enfermedad en el arte se desvincula de temas religiosos que hacían de la patología la principal justificación de determinadas cuestiones sobrenaturales. Con anterioridad a Reyero, el historiador de la cultura Sander L. Gilman se acercó bajo la fórmula del estereotipo a la representación de la enfermedad en Occidente, tomando como premisa central las diferencias en torno al agente racial<sup>57</sup>.

La creación de un nuevo imaginario sobre lo patológico vinculado a los discursos de género es una cuestión central en el ambiente cultural occidental del fin de siglo. Desde la disciplina de la Historia del arte, existe un vacío a la hora de abordar la visualidad sobre este tema creada en este contexto<sup>58</sup>. No obstante, algunas investigaciones centradas en la cultura visual de época moderna española han apuntado y desarrollado ideas afines. La obra de Oscar E. Vázquez, *The end again. Degeneration and Visual Culture in Modern Spain*, recoge en los distintos capítulos publicaciones anteriores recientemente ampliadas bajo el tema central de la degeneración<sup>59</sup>. De forma interdisciplinar, examina conceptos como el de ruptura, parodia, herencia o decadencia, demostrando cómo el afán finisecular denunció bajo la fórmula de insalubridad, enfermedad y decadencia no sólo los procesos fisiológicos, sino también la colectividad, la propia sociedad y el mismo arte<sup>60</sup>.

El texto de Susan Sontag (1933-2004) sobre *La enfermedad y sus metáforas*, publicado en 1978, a pesar de su carácter ensayístico, ha sido un referente a lo largo de todo el trabajo, especialmente para lograr un acercamiento a la comprensión genérica de la enfermedad en las sociedades occidentales del pasado. Desde el inicio del texto, que supone todo un desafío, su intención es clara: “Mi tema no es la enfermedad física en sí,

---

<sup>56</sup> REYERO, Carlos, 2005.

<sup>57</sup> GILMAN, Sander L., 1985b.

<sup>58</sup> Un primer estado de la cuestión sobre la relación entre género, enfermedad e imagen en la segunda mitad del siglo XIX se encuentra en BAIXAULI, Raquel, 2021, p. 204-227.

<sup>59</sup> VÁZQUEZ, Oscar E., 2017.

<sup>60</sup> PITARCH, Pau, 2006, p. 53.



sino el uso que de ella se hace como figura o metáfora”<sup>61</sup>. La autora, desde la experiencia personal, analiza los mitos creados alrededor de dos enfermedades concretas, la tuberculosis y el cáncer, sobre las cuales se ha ido conformando una especie de mitología propia en la que las manifestaciones culturales han jugado un papel evidente. Sontag se acerca a estas metáforas para tratar de librarse de ellas, ofreciendo pinceladas históricas en cuanto a la comprensión de las mismas y enfatizando aspectos como la concepción punitiva de algunas patologías manifestada en el uso del lenguaje.

Antes de la publicación de esta obra, autores como Marcelino Arnáiz destacaron la utilización de *Las “metáforas” en las ciencias del espíritu*. Con el objetivo de comprender el funcionamiento de las mentalidades, y partiendo de un enfoque moral o teológico, este autor entiende las metáforas aplicadas a las ciencias del espíritu como la traslación de “conceptos, leyes o métodos de un orden de objetos a otro diferente en virtud de ciertas analogías, siquiera éstas sean muchas veces tan sólo aparentes e imaginarias”<sup>62</sup>.

Los recursos retóricos fueron elementos recurrentes y traspasaron las fronteras de lo cultural para incidir en el pensamiento finisecular hispano, creando una serie de discursos que abogan por la interdisciplinariedad<sup>63</sup>. Con un marcado carácter comprometido, los estudios *Sexual anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle* (1992) y *Culturas del erotismo en España, 1898-1939* (2014) de Elaine Showalter y María Teresa de Zubiaurre respectivamente, analizan la obsesión en torno la sexualidad en la cultura del fin de siglo partiendo de cuestiones sobre lo normativo o lo establecido<sup>64</sup>.

Desde varios ámbitos, son destacables las aportaciones de autoras que incluyen en sus temas de investigación las metáforas médicas en relación a lo femenino<sup>65</sup>. En este punto, cabe hacer mención concreta a determinadas enfermedades como la tuberculosis o las enfermedades venéreas y la concepción feminizada en torno a ellas a lo largo del siglo XIX. Por su parte, David Barnes brinda una perspectiva histórica sobre la tisis, no sólo a nivel científico, bajo la percepción popular en el contexto francés y la adaptación de la visión romántica a las necesidades del fin de siglo<sup>66</sup>. Respecto a la venéreas, destaca el

---

<sup>61</sup> SONTAG, Susan, 1996, p. 11.

<sup>62</sup> ARNÁIZ, Marcelino, 1908, p. 5.

<sup>63</sup> ZARCO-REAL, Sonia, 2020, p. 1275-1303.

<sup>64</sup> SHOWALTER, Elaine, 1992. DE ZUBIAURRE, María Teresa, 2014.

<sup>65</sup> EHRENREICH, Bárbara; ENGLISH, Deirdre, 1988. SHOWALTER, Elaine, 1987. JORDANOVA, Ludmilla, 1989. LUPTON, Deborah, 2003. DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b. DEL POZO GARCÍA, Alba, 2014. Además, es necesario apuntar dos estudios centrados en la América del siglo XIX: DOUGLAS WOOD, Ann, 1984, p. 373-405. SMITH-ROSENBERG, Carroll, 1985.

<sup>66</sup> BARNES, David S., 1995.

estudio de Castejón Bolea desde la historia de la ciencia y la más reciente aportación de Carlos Reyero sobre el recurso visual de la feminización en las imágenes en torno a infecciones como la sífilis<sup>67</sup>.

Teniendo en cuenta que esta investigación parte de la hipótesis que comprende que en la visualidad artística española del fin de siglo lo patológico se asoció a lo femenino, se ha recurrido a estudios centrados en la imagen de las mujeres. Del mismo modo, y puesto que no pretendemos caer en la categorización tradicional sobre las identidades, también se han consultado estudios que abordan aspectos sobre la apariencia y la identidad masculinas.

Por lo que respecta a las imágenes cuyo tema de representación se ha desplazado desde lo patológico a las identidades, ha sido imprescindible el manejo de estudios en torno a la imagen de la mujer. El clásico libro de Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, publicado originariamente en 1986, es uno de los que más tempranamente aborda de forma sistemática la imagen de la mujer en la pintura finisecular europea. Para Dijkstra, fue en el campo literario y de las imágenes visuales donde se libró la auténtica batalla contra la mujer<sup>68</sup>. La obsesión misógina finisecular, alimentada por el creciente antifeminismo ante un progresivo despertar de conciencias, se manifiesta en los distintos modelos configurados en torno a la mujer y, por extensión, en torno a aquello que se saliese de lo normativo. Conceptos nacidos en el ámbito médico, como el de degeneración, pronto se importaron a otros ámbitos, alimentando así el campo de las representaciones. Dentro de este volumen destaca, concretamente, el capítulo segundo, referido al culto a la invalidez femenina y su reflejo en múltiples imágenes elaboradas en el fin de siglo<sup>69</sup>.

En el ámbito español, entre los referentes que se han dedicado a estudiar la imagen de la mujer en la España de época moderna se encuentran autoras como Mireia Freixa o Xesqui Castañer, centradas en zonas geográficas concretas<sup>70</sup>. Ambas parten de la premisa del establecimiento de la mujer como tema artístico que reproduce los roles que tradicionalmente el sistema ha depositado en hombres y mujeres. Desde la perspectiva de

---

<sup>67</sup> CASTEJÓN BOLEA, Ramón, 2001. REYERO, Carlos, 2017, p. 277-302.

<sup>68</sup> “Si ésta [la guerra contra la mujer] fue una guerra largamente librada en el campo de batalla de las palabras y las imágenes, en la que muertos y heridos caían sin estrépito en la fosa común de la creatividad humana desperdiciada, no fue menos destructiva que muchas guerras reales”. DIJKSTRA, Bram, 1994, p. vii.

<sup>69</sup> DIJKSTRA, Bram, 1994, p. 25-34.

<sup>70</sup> FREIXA, Mireia, 1984. CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, 2003, p. 26-67.

género aplicada a la esfera del arte, analizan la experiencia histórica de las representadas basándose en las diferencias respecto a los hombres. En este marco, también es necesario mencionar las tesis doctorales de Rosa E. Ríos Lloret, *La representación de la mujer en la pintura en la España del periodo de entre siglos (XIX-XX)*, y de María Isabel Justo Fernández, *La figura femenina reclinada en la pintura española del entresiglos XIX-XX. Herederas de Las Majas de Goya*, ambas defendidas en la Universitat de València<sup>71</sup>.

De igual modo, teniendo en cuenta los límites de este trabajo ha sido imprescindible consultar los trabajos de María López Fernández y Mireia Ferrer Álvarez. La primera de ellas, bajo la dirección de Valeriano Bozal, se dedicó a estudiar en su tesis doctoral, defendida en 2004 y publicada dos años más tarde, distintas tipologías visuales de la mujer en la pintura española del final de siglo<sup>72</sup>. Además de estos resultados, abordar este tema de investigación le permitió comisariar junto a Bozal la exposición *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España (1880-1914)* para la Fundación Mapfre (2003), que dio como resultado un catálogo<sup>73</sup>. De la misma autora, es importante señalar la edición de una antología de textos de este período, aportando su análisis crítico a través de la selección de los mismos<sup>74</sup>. En esta obra, López Fernández aboga por el diálogo de fragmentos sobre arte y estética que anuncian una visión amplia de la cultura y una concepción de la modernidad artística y estética vinculada al sentido del fin de siglo.

Mireia Ferrer Álvarez llevó a cabo en Valencia un proyecto curatorial que sistematizaba los diferentes arquetipos adoptados por los pintores valencianos modernos para representar a la mujer, comparándolos con lenguajes en tendencia en el ámbito europeo. Al igual que en el discurso expositivo, en el catálogo se le dedica un apartado importante a la representaciones de mujeres enfermas y muertas<sup>75</sup>. En este caso, existe el intento de categorizar ciertas tipologías que se retomarán a lo largo de este trabajo, aunque en determinadas ocasiones se imbriquen conceptos que, en nuestra opinión, deben ser considerados de forma separada.

Frente al significativo espacio que la historiografía artística ha dedicado en las últimas décadas a la representación de las mujeres en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, existe cierto vacío a la hora de abordar la imagen del

---

<sup>71</sup> RÍOS LLORET, Rosa E., 2005. JUSTO FERNÁNDEZ, María Isabel, 2009.

<sup>72</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006.

<sup>73</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María; BOZAL, Valeriano (coms.), 2003.

<sup>74</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2008.

<sup>75</sup> FERRER ÁLVAREZ, Mireia (com.), 2016, p. 25-64.

hombre desde esta disciplina. Como ante cualquier ausencia, este espacio historiográfico puede resultar desfavorable, especialmente si se compara con la atención dedicada a la imagen de la mujer en la modernidad, puesto que carecemos de estudios referentes afianzados o vistos en perspectiva. Sin embargo, al mismo tiempo esta situación fomenta la práctica de una Historia del arte más actualizada y a una ampliación del enfoque de género, tomando como caso de estudio objetos de estudio novedosos que complementan otras fuentes anteriormente consideradas.

Tal desequilibrio se explica desde la mirada que la oficialidad del siglo XIX depositó entre ambas identidades. La clase media construyó a partir de distintas herramientas la categoría mujer como algo complementario y contrario a la categoría hombre. Aunque la versión oficial de la masculinidad se utilizase como unidad de medida, la presencia real en los textos institucionales, así como en las manifestaciones culturales, es menormente significativa respecto a la atención prestada a lo femenino. En este sentido, la feminidad de la que hablamos se construyó a partir de una masculinidad abstraída, pero con una fuerte presencia en el calado social.

Además de influir en el aparato bibliográfico existente, el propio conjunto de obras creado a propósito de este trabajo refleja muy bien esta situación. La escasa presencia de hombres enfermos en la visualidad del fin de siglo responde a cuestiones ideológicas que perpetúan las estructuras sociales del sistema de género. La consideración del hombre enfermo como tema de representación es significativa respecto a esta idea. Aunque las dimensiones no pueden compararse con el conjunto de obras respecto a las mujeres enfermas, consideramos conveniente dedicarle una mirada especial al artista retratado como enfermo. La generación de este modelo visual en el fin de siglo vendría a reflejar el sentir que identificó al país en este momento histórico, así como a dar forma a un tipo de masculinidad decadente que contribuyó, en última instancia, a seguir definiendo el género.

Para analizar estas obras se ha recurrido, en primer lugar, al ensayo artístico *Apariencia e identidad masculina: de la Ilustración al Decadentismo* de Carlos Reyero, que supone un primer acercamiento a la imagen del hombre partiendo de una concepción estilística del arte del siglo XIX<sup>76</sup>. Dada la amplitud de este estudio, así como la forma de enfrentarse a la disciplina, fue necesario complementar su consulta con investigaciones que, desde la

---

<sup>76</sup> REYERO, Carlos, 1996.

Historia del arte, se centran en la masculinidad decimonónica en relación a la figura del artista. Así, cabe destacar la tesis doctoral de María Victoria Alonso Cabezas, defendida en 2018 en la Universidad de Valladolid, que a partir de retratos de artistas en la pintura española del siglo XIX, analiza cómo a través de estrategias como el asociacionismo se genera una masculinidad aceptada en torno a esta figura<sup>77</sup>. A lo largo de esta centuria, por tanto, se había fraguado un tipo de masculinidad vinculada a la idea de la genialidad que dejaba a un lado la tan valorada idea de virilidad. No obstante, las ansiedades finiseculares ante los límites aceptables en relación al género consolidaron la idea, fomentada desde disciplinas como la antropología criminal, de que la figura del artista podía resultar peligrosa para el mantenimiento del bienestar colectivo y el orden social<sup>78</sup>. A ello se suma la consideración estética que el fin de siglo había depositado en lo patológico, haciendo de determinadas figuras, como la del genio enfermo, estandartes de los valores artísticos decadentes<sup>79</sup>.

Debido a las características y similitudes que presentan las imágenes a interpretar en esta parte del trabajo, advertimos la importancia histórica de las creencias depositadas en torno a la figura del artista y, por extensión, del intelectual. Desde un punto de vista psichistórico, la obra *Mitos de artista*, de Eckhard Neumann, trata de explicar la relación establecida en la cultura occidental entre creatividad y locura<sup>80</sup>. Así, se ha recurrido a ella para entender la tradición, dentro del mismo siglo XIX, que comprende la enfermedad como camino para alcanzar la gloria artística. En la misma línea, se han consultado obras cuyos temas están en relación con la espiritualidad del genio y con trastornos asociados a ello como la melancolía. Han sido esenciales clásicos como *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* a cargo de Rudolf (1901-1971) y Margot Wittkower (1902-1995), publicada originalmente en 1963, así como el de Roger Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*<sup>81</sup>. Sobre este tema, igualmente cabe destacar la exposición itinerante que acogió el Museo de Bellas Artes de Valencia entre los años 2015 y 2016, *Tiempos de melancolía*<sup>82</sup>.

---

<sup>77</sup> ALONSO CABEZAS, María Victoria, 2018.

<sup>78</sup> CAMPOS MARÍN, Ricardo; MARTÍNEZ PÉREZ, José; HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael, 2000. VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco; CLEMINSON, Richard, 2010. MCKINNEY, Collin, 2014.

<sup>79</sup> BARRA LAGUNAS, Manuel, 2016.

<sup>80</sup> NEUMANN, Eckhard, 1992.

<sup>81</sup> WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot, 1995, p. 100-109. BARTRA, Roger, 2001.

<sup>82</sup> BOLAÑOS, María (com.), 2015.

Estas consideraciones integran cuestiones que tienen que ver con ideas genéricas sobre las masculinidades construidas al margen de la versión más extendida. Con el objetivo de tratar de definir qué se entiende por masculinidad decadente, se han consultado estudios que desde el análisis histórico se han centrado en la construcción de la masculinidad moderna, de la imagen del hombre en esta época, así como en fenómenos históricos acontecidos en el final del siglo XIX que marcaron el devenir de la centuria siguiente, como la denominada crisis de masculinidad<sup>83</sup>. Un estado de la cuestión reciente respecto a los últimos avances historiográficos centrados en la masculinidad en la España del siglo XIX está recogido en el artículo de la historiadora Elia Blanco Rodríguez<sup>84</sup>.

Además, también es necesario destacar aquellas investigaciones centradas en el ámbito español dedicadas a la construcción cultural de las identidades de género en la España de finales del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX<sup>85</sup>. La situación crítica del contexto finisecular español se explicó a partir de la ausencia de virilidad, una idea que excedía los límites corporales a favor de ser aplicable a la nación<sup>86</sup>. Para explicar esta idea, ha sido necesario acercarse a estudios con una visión genérica que abordan la historia de la virilidad y su representación en la tradición occidental<sup>87</sup>.

A través de este estado de la cuestión se observan los vacíos historiográficos y las ausencias en torno al objeto de investigación de la presente tesis doctoral, por lo que creemos conveniente trabajar en la hipótesis de partida y en los objetivos propuestos. En este punto de la investigación somos conscientes de los riesgos de abordar los objetivos propuestos dado que, a través del posicionamiento, el enfoque, las cuestiones de método, el uso de del fin de siglo como etiqueta identificadora, así como la selección de imágenes, apostamos por realizar un trabajo que implica una consideración interdisciplinar de la Historia del arte.

---

<sup>83</sup> BADINTER, Elisabeth, 1993. MOSSE, George L., 1996. ARESTI, Nerea, 2001. MAUGUE, Annelise, 2001.

<sup>84</sup> BLANCO RODRÍGUEZ, Elia, 2021, p. 277-283.

<sup>85</sup> NASH, Mary, 1995, p. 191-203. LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2009. ARESTI, Nerea, 2010. RAMOS, María Dolores, 2014, p. 21-45.

<sup>86</sup> ARESTI, Nerea; MARTYKÁNOVÁ, Darina, 2017, p. 11-17. ARESTI, Nerea, 2017, p. 19-38.

<sup>87</sup> CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dirs.), 2011.

Rescatando la idea de Carmen Martín Gaité, abordamos este tema de investigación porque creemos que hay mucho que aportar sobre la visualidad finisecular, especialmente a partir de la perspectiva propuesta. Por ello, la contribución principal es tomar las obras como elementos del complejo entramado cultural, como objeto de estudio primario que forma parte de un todo más amplio que ayudó a configurar la idea de lo patológico y su vinculación con el género.





## **CAPÍTULO 1. LA MODERNIDAD Y LA VISUALIDAD ARTÍSTICA DE LO PATOLÓGICO**



El largo siglo XIX, que historiográficamente abarca desde 1789 a 1914, es el siglo en el que se inauguró la vida moderna tal y como la conocemos. Se inicia entonces una etapa que dio paso a distintas reacciones que van desde la creencia en el progreso al culto a la decadencia. Como etiqueta historiográfica, la modernidad compagina el hecho de ser una realidad, un concepto histórico y un término que puede hacer alusión a cuestiones estéticas. En todas estas acepciones, la noción tradicional implica un planteamiento que remite a la idea general de ruptura.

Son varias las problemáticas que hacen que la modernidad sea un concepto escurridizo, pero tal vez una de las mayores complicaciones para definir este fenómeno resida en que, en la actualidad, la modernidad se comprende bajo la óptica progresista con la que hemos asumido la lógica narrativa y el devenir histórico<sup>88</sup>. Como categoría historiográfica, la modernidad se enfrenta a asuntos relacionados con los límites cronológicos que le han sido establecidos, así como a la oposición que usualmente se suele hacer entre esta y la postmodernidad. Sin embargo, más que como forma contraria, debe contemplarse como consecuencia<sup>89</sup>. Su uso puede resultar algo ambiguo porque este concepto no es exclusivo de las disciplinas históricas y ha sido analizado desde distintas especialidades como la crítica literaria, la práctica artística o la sociología, entre otras.

Sea como fuere, lo cierto es que la superación de la modernidad propició debates que cuestionaron algunas de las premisas epistemológicas establecidas. Durante este período histórico y cultural se crearon identidades incompletas, con carencias fraguadas intencionalmente, pues los discursos institucionales se basaron en estructuras jerárquicas y fórmulas excluyentes sustentadas en la relación binómica hombre-mujer, dejando al margen un sinfín de posibilidades intermedias que, o bien no tuvieron representación, o bien se trataron de forma marginal<sup>90</sup>. Lo cierto es que la postmodernidad contribuyó a cuestionar este relato y, de esta forma, se deliberó también sobre el modo de enfrentarse y tratar las imágenes, así como su papel en la cultura, dando origen a disciplinas como los estudios visuales, cuya génesis está en el debate sobre qué significa y qué implica la modernidad<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> BAUDRILLARD, Jean, 1987, p. 166.

<sup>89</sup> En su tesis sobre la obra narrativa de Gabriel Miró (1879-1930), Isabel Clúa Ginés dedica un capítulo a la vinculación entre la modernidad y el final del siglo XIX, partiendo de la crisis de la mirada acontecida en esta centuria, en un momento en el que la individualización estaba a la orden del día. En esta obra puede encontrarse un breve resumen sobre algunos de los problemas que ofrece la noción de modernidad en sus distintas acepciones. CLÚA GINÉS, Isabel, 2005, p. 20.

<sup>90</sup> SÁNCHEZ, Dolores, 2003, p. 70.

<sup>91</sup> RAMPLEY, Matthew, 2005.

En el marco de este trabajo, la modernidad hace referencia al conjunto de cambios acontecidos en el ámbito occidental durante el siglo XIX, a nivel de sistema económico y social, pero también a nivel científico y tecnológico. El alcance de estas transformaciones redefinió los modos de vida e interfirió en la forma de ver, entender y representar el mundo. Esta percepción de la modernidad como fenómeno análogo a la idea de progreso que promovió el contexto positivista ha generado una serie de ítems que caracterizan su narrativa, entre ellos la confianza en la ciencia y en lo tecnológico, el culto a la razón, el individualismo o la idea de la libertad. En este sentido, el discurso de la modernidad se inscribe en la lógica burguesa, que presenta un punto de vista asociado a lo masculino<sup>92</sup>.

Sin embargo, creemos que la modernidad no sólo hace referencia al progreso, sino que presenta varias dimensiones y, si se quiere, direcciones, dando como resultado un proceso histórico y social poliédrico que incluye otras experiencias y exégesis. De forma intrínseca, la modernidad presenta distintas ambigüedades que se reflejan tanto a la hora de intentar definir el concepto como a la hora de analizar sus consecuencias materiales y culturales. Por ello, conviene matizar algunos significados que engloba el término con el fin de entender cómo se vincula al fin de siglo y a la representación de lo patológico.

Para su uso historiográfico, es necesario puntualizar cómo se ha tratado de definir la modernidad o en qué aspectos se ha insistido. A grandes rasgos, se alude a ella como categoría para comprender el tiempo histórico vivido, dando lugar a un período atravesado por un proceso de modernización que suscitó cambios a nivel social y cultural<sup>93</sup>. A este respecto, la modernidad y su periodización diferencia las sociedades del pasado vinculadas a la tradición de aquellas que depositan sus esperanzas en el futuro<sup>94</sup>. Keith Moxey define la modernidad como un conjunto de agentes e instituciones que moldearon el ritmo económico y político del ámbito occidental<sup>95</sup>. En su intento por explicar la experiencia de la modernidad y los mitos que encarna, el filósofo Marshall Berman, desde un punto de vista marxista, justifica cómo, tarde o temprano, esta adquiere

---

<sup>92</sup> Para Felski, el discurso vigente en torno a la modernidad como concepto histórico, social y cultural no puede escapar de los simbolismos de género, y está constantemente atravesado por metáforas de la masculinidad y la feminidad. La modernidad se ha narrado siguiendo un patrón masculino, sustentado por los valores burgueses. A este respecto, el género, además de afectar el propio contenido histórico, estaría actuando como modelador de las interpretaciones y asunciones filosóficas que se hacen sobre este período. FELSKI, Rita, 1995. Este punto de vista es compartido también por CĂLINESCU, Matei, 1987 y DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b.

<sup>93</sup> OSBORNE, Peter, 1992, p. 67.

<sup>94</sup> CĂLINESCU, Matei, 1987, p. 23-35. FELSKI, Rita, 1995, p. 13.

<sup>95</sup> MOXEY, Keith, 2015, p. 44.

un cariz universal<sup>96</sup>. Sin embargo, es necesario puntualizar que, aunque en la actualidad se comprenda como global, la modernidad decimonónica se gestó y, como tal, debe entenderse, como algo plenamente occidental.

Autores como Alain Touraine, desde la sociología, la entienden como un hecho histórico que, a raíz de los cambios profundos que convulsionaron Europa desde finales del siglo XVIII, hizo que se invirtieran las costumbres, creencias y modos de vida de la sociedad. El triunfo de la razón, el auge del individualismo y la estratificación social dieron paso a la creación de nuevas identidades y nuevas formas de relacionarse<sup>97</sup>. Para Zygmunt Bauman, la modernidad introduce una variable en la percepción y experiencia vivida del espacio y del tiempo, originado por el proceso de la industrialización, que produjo un ascenso de las clases medias que alteró las bases del sistema económico y de la organización social<sup>98</sup>. Para Lowe, por primera vez los integrantes de esa sociedad eran conscientes de su pertenencia a una clase social, fundamentada en el orden económico<sup>99</sup>. Los espacios reflejaron las dinámicas de poder de esta nueva sociedad cuyo dominio económico recaía en la burguesía, que promovió la separación de las esferas pública y privada. Del mismo modo, la comprensión del tiempo cambió tanto para las clases medias como para la obrera, apremiada ahora por ceñirse a las nuevas jornadas de trabajo<sup>100</sup>. Cabe apuntar que, junto a los procesos de industrialización y democratización, para Parsons la revolución educativa fue uno de los cambios que contribuyeron a la transformación de los pilares que regían la vida anterior<sup>101</sup>.

---

<sup>96</sup> BERMAN, Marshall, 2000, p. 1.

<sup>97</sup> TOURAINE, Alain, 1993, p. 262.

<sup>98</sup> BAUMAN, Zygmunt, 2017, p. 14.

<sup>99</sup> LOWE, Donald M., 1986, p. 59. El término clase fue utilizado ya en el siglo XIX para referirse a la forma básica de organización social. A grandes rasgos, los procesos de industrialización fueron los encargados de determinar el estrato al que se pertenecía, así como el nivel económico de cada grupo. A lo largo del siglo, la aristocracia fue perdiendo el poder hegemónico del que gozó hasta entonces para dar paso a la emergencia de la clase media, también conocida como burguesía. En contraposición a la clase obrera, las clases medias conformaron un panorama socioeconómico heterogéneo en el que participaron distintas secciones. GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe, 1986, p. 152. Lejos de la obsoleta concepción marxista que definía a las clases por la propiedad o no de los medios de producción social, en este contexto la clase se caracteriza, más bien, “por la posición relativa en el espacio social que les confiere mayor o menor poder en la definición de las percepciones acerca del mundo”. CASADO MEJÍA, Rosa; GARCÍA-CARPINTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Ángeles (coors.), 2018, p. 330. Para una síntesis de las acepciones históricas del término burguesía y sus derivados véase CRUZ, Jesús, 2011, p. 6-11.

<sup>100</sup> Sobre la percepción de la temporalidad y las nuevas experiencias surgidas, véase LOWE, Donald M., 1986, p. 71-116. Acerca de cómo se manifestó el *tiempo burgués* a través de distintos artículos para medir los intervalos y las jornadas de trabajo consúltese RAMOS, María Dolores, 1999, p. 166.

<sup>101</sup> PARSONS, Talcott, 1974, p. 121.

Además de entenderse como concepto histórico, Matei Călinescu, en su estudio sobre las distintas caras de la modernidad, publicado por primera vez en 1977, desarrolló que la modernidad es también una idea estética<sup>102</sup>. No obstante, esto no debe resultar algo nuevo, ya que en el mismo siglo XIX existió el firme empeño por tratar de teorizar sobre ello, de la mano de distintos críticos, poetas y literatos. El mismo Charles Baudelaire (1821-1867) utilizó esta denominación como neologismo para referirse al cambio en las funciones de la pintura de su tiempo<sup>103</sup>. En el contexto que definió la modernidad, el final del siglo acarrearía que el tiempo en que se vivía implicaba estar al día. De hecho, en el ámbito francés, la expresión *fin de siècle* empezó utilizándose como sinónimo de moderno<sup>104</sup>.

Si nos ceñimos al ámbito de lo artístico, la modernidad introdujo nuevos temas de representación o actualizó los significados de algunos ya existentes y explotados en la tradición occidental. En el caso hispánico, esto vino dado por la asunción de la modernidad artística. La historiografía más tradicional relaciona la introducción de la modernidad con determinados estilos artísticos. Sin embargo, el cambio de motivación alrededor del imaginario visual no responde únicamente a cuestiones formales, sino a asuntos transversales a la propia noción de modernidad como proyecto cultural. Para la doctora Alba del Pozo García, la cultura visual del fin de siglo enhebra dos cuestiones muy presentes en las representaciones europeas, el proyecto disciplinario que supone modernidad en sí y la idea del espectáculo ligada a las transformaciones en torno al proceso físico de la visión<sup>105</sup>.

A grandes rasgos, las imágenes anteriores sobre la enfermedad en la tradición occidental respondían a cuestiones de poder, a fines moralizantes o habían estado ligadas a razones teológicas. Con la modernidad se incorporaron nuevos significados en torno a lo patológico que dejaron a un lado lo endémico y el peso religioso para dar paso a otras preocupaciones sociales. Por un lado, la enfermedad como tema moderno concretado en categorías iconográficas diversas, se convirtió en un argumento para reflejar los avances sociales y tecnológicos que favorecieron el culto al progreso. Sin embargo, frente a esta óptica progresista a través de la que se transmitían los valores burgueses, la nueva

---

<sup>102</sup> CĂLINESCU, Matei, 1987.

<sup>103</sup> CHARLE, Christophe, 2011, p. 22.

<sup>104</sup> El 20 de enero de 1889 podía leerse en la *Gazette des Tribunaux* un artículo en cuyo fragmento transcrito utiliza la denominación *fin de siècle* como sinónimo de moderno: “*Ce n’est peut-être pas très ‘fin de siècle’ mais on dit encore la bonne aventure, et même on y croit; croire à la mauvaise, qu’on ne cesse de nous prédire, c’est autre chose pour le Français, né malin, qui créa le vaudeville*”. GAZETTE DES TRIBUNAUX, 1889, p. 71.

<sup>105</sup> DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b.

figuración de lo patológico presentaba una paradoja que atraviesa el desarrollo del presente trabajo.

En tanto en cuanto lo patológico en la modernidad fue definido desde la burguesía, los múltiples significados aluden a las ansiedades culturales en torno a lo que se consideraba o no normativo. La clase media, situada entre los extremos de la aristocracia y el proletariado, se definió como reglamentaria, y los ideales propuestos se establecieron como válidos. Aquello situado al margen, era susceptible de ser categorizado como enfermo a través de distintas estrategias. Por medio de variados medios retóricos aplicados al ámbito visual, en los que las fórmulas del género dialogaban con la idea de lo enfermizo, se aludía a un sinfín de posibilidades sobre la decadencia. La enfermedad como tema de la visualidad artística, sirvió, así, para alimentar la quimera del progreso, pero también para atestiguar las consecuencias utópicas de la creencia en el mismo. Con todo ello, los discursos sobre la enfermedad en el fin de siglo español, al igual que la idea de la modernidad a la que van ligados, deben entenderse como múltiples y fragmentados, paradójicos en ocasiones, hasta el punto de poder subvertir su intención originaria.

### **1.1. Modernidad y fin de siglo en España**

La amplitud del concepto de modernidad hace necesario diferenciar entre un primer período de gestación, emergencia y consolidación, y una segunda parte en la que esta modernidad se hizo visible y accesible. Los cambios del proceso de modernización se hicieron evidentes ya a finales del siglo XVIII, pero no fue hasta el final del siglo siguiente cuando estos cambios afectaron de forma transversal al conjunto de la sociedad. A este respecto, debe entenderse como un proceso de cambio amplio que se fraguó durante toda la centuria y cuyas consecuencias a largo plazo se hicieron tangibles al concluir. En este fin de siglo, la cultura occidental engloba y despliega, a la vez, la idea burguesa del progreso y un profundo pesimismo común a los países europeos, materializado en una estética que asocia lo femenino a lo decadente.

A su vez, estas dos magnitudes se interpretaron de forma metafórica a partir de la oposición binómica de los géneros. Mientras el progreso encarnaba una visión hegemónica sobre lo masculino, los cambios acontecidos con la vida moderna que presentaban consecuencias negativas para este devenir y para el orden social se asociaron con lo femenino. Aún con todo, la explicación imperante sobre el fin de siglo se ha

fundamentado en los juicios acerca de la novedad y las implicaciones de estar actualizado<sup>106</sup>. El presente epígrafe pretende ser una aproximación, en clave contextual, a la primera de las dimensiones de la modernidad aplicada al caso hispánico. Los avances del progreso llevaron consigo una serie de cambios que se reflejaron en distintos ámbitos, y cuyas consecuencias acabarán implicando también lo artístico.

Entre los rasgos o características que definen la modernidad suele señalarse la autonomía de la razón, el desarrollo de grandes narrativas como la idea del progreso aplicada a la Historia, los descubrimientos científicos, la industrialización, el asomo manifiesto de una comunicación universal que hizo que se desarrollaron nuevos sistemas de comunicación, así como otros aspectos en relación a la movilidad económica y cultural, o el nacimiento de la actualidad<sup>107</sup>. A ello podría sumarse la industrialización de la producción, con la consecuente expansión del capitalismo como sistema económico y social, o la rápida urbanización de las ciudades. El advenimiento de este primer espíritu del capitalismo legitimó y asentó corrientes de pensamiento como el positivismo, con gran difusión en Europa entre las décadas de 1860 y 1870, y cuya aplicación pasó de las ciencias naturales a otras de carácter social. Todo ello favoreció el desarrollo de una serie de factores que acabarían transformando el ámbito médico y, como consecuencia, el sentido de lo patológico, así como su representación en el imaginario visual.

Las revoluciones industriales supusieron mejoras técnicas que modificaron el ritmo de vida al que las ciudades estaban acostumbradas. La implantación y desarrollo de la actividad industrial en el ámbito occidental hizo que las sociedades se transformasen y se produjese una importante expansión demográfica en un período de tiempo relativamente corto. Los núcleos urbanos se convirtieron en enclaves regidos por el control que, siguiendo el modelo instaurado por el Barón Haussmann (1809-1891) en París<sup>108</sup>, hizo de determinados espacios como las plazas donde desembocaban los grandes bulevares, enclaves regidos por la mirada panóptica<sup>109</sup>. El desarrollo de la epidemiología y la

---

<sup>106</sup> Para Rita Felski, la cultura del fin de siglo estuvo marcada por la retórica de la novedad, la innovación y la mirada puesta en el futuro. En esta atención puesta a lo que vendría, la feminidad y las metáforas culturales creadas en torno a las actitudes que implicaba jugó un papel esencial como epítome de los cambios que traería la vida moderna y el espíritu de los nuevos tiempos. FELSKI, Rita, 1995, p. 145-146.

<sup>107</sup> RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María, 1997, p. 63. CHARLE, Christophe, 2011, p. 251-279.

<sup>108</sup> SCHWARTZ, Vanessa R., 1999, p. 19. BARRÓN ABAD, Sofía, 2015, p. 43. Para una visión más detallada sobre el desglose del plan de renovación urbana en el marco de la Segunda República Francesa véase CHARLE, Christophe, 2011, p. 143-153.

<sup>109</sup> El origen de este concepto se sitúa a finales del siglo XVIII, concretamente en 1787, cuando el filósofo utilitarista Jermey Bentham (1748-1832) publica *Le Panoptique*, haciendo referencia a un modelo arquitectónico aplicable a las prisiones. Esta idea la popularizó y la siguió desarrollando Michel Foucault



especial atención a la salud pública a finales del XIX contribuyeron también a esbozar una nueva lógica para la vigilancia de los cuerpos<sup>110</sup>.

Además de la impronta correctiva, esta preocupación por el bienestar social fomentó que, desde corrientes como el higienismo, se prestase atención al urbanismo y a la salubridad en las grandes ciudades. La higiene individual y familiar fue una de las obsesiones de la burguesía, y ello explica la proliferación de tratados a lo largo del siglo XIX que incidían en la higiene física del cuerpo, pero también en la higiene moral<sup>111</sup>. Dada esta obcecación que tenía mucho que ver con el espíritu del progreso, pronto se empezó a poner el foco de atención al ámbito urbanístico para brindar un bienestar de carácter colectivo. En concreto, la expansión de las ideas higienistas por la influencia de la medicina social hizo que se focalizase la atención en la idea de la prevención. En el caso español, como indicó Alfredo Opisso, todavía faltaba mucho por recorrer a finales de siglo para alcanzar una “ciudad higiénica”:

En Bilbao, Zaragoza, Barcelona y algunas más, en muy corto número, se han realizado adelantos parciales; pero mucho nos falta para poder compararnos con centenares de ciudades extranjeras, en las cuales se ha llegado a admirable grado de perfección en cuanto a la higiene se refiere<sup>112</sup>.

España parecía ir rezagada con respecto al resto de naciones occidentales en todos los ámbitos. Mientras que en 1881 se celebraba en el Palais de l'Industrie de la capital francesa una exposición internacional dedicada a las múltiples aplicaciones y posibilidades de la electricidad, en España la instalación de la red eléctrica llegaba de forma gradual, con especial demora en las zonas rurales<sup>113</sup>.

---

(1926-1984) en su obra *Vigilar y castigar* (1975), donde analiza el sentido y la trascendencia de este modelo de arquitectura a otros edificios, convirtiéndose en un reflejo de lo que él llama las sociedades disciplinarias.

<sup>110</sup> ARMSTRONG, David, 1983, p. 51. LUPTON, Deborah, 2003, p. 34.

<sup>111</sup> CRUZ, Jesús, 2011, p. 45.

<sup>112</sup> OPISSO, Alfredo, 1900, p. 287. Alfredo Opisso (1847-1924) fue médico de Sanidad de la armada, de Sanidad marítima y de establecimientos penales, y perteneció a varias corporaciones científicas y literarias. En su faceta de escritor, dedicó también algunas obras a artistas finiseculares del ámbito español. El caso concreto de esta obra sobre medicina social, en una clara defensa de la higiene y el bienestar colectivo, supone un intento por aplicar la sociología a la medicina.

<sup>113</sup> Para un análisis más detallado sobre la situación del alumbrado, la luz eléctrica, la presencia del transporte público en las ciudades españolas, así como la incorporación del ferrocarril véase GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio, 1997, p. 108-119.

En las últimas décadas del siglo XIX España asistió a un crecimiento urbano, favorecido por el flujo migratorio que hubo hacia las ciudades<sup>114</sup>. Sin embargo, es necesario puntualizar que la idea de urbe moderna no coincide con la actual, y aunque se compartan características como el asentamiento de la actividad industrial en núcleos cercanos, debe imaginarse las ciudades de la España de finales de este siglo como urbes poco pobladas en comparación al presente, con una tasa de mortalidad elevada y con la presencia de distintas enfermedades<sup>115</sup>.

Por otro lado, en la segunda mitad del siglo especialmente, se produjeron grandes descubrimientos científicos que agitaron las bases de conocimiento de los siglos pasados<sup>116</sup>. Para el historiador de la medicina Richard Barnett, la medicina dialogaba con la modernidad en sus múltiples formas, desde las mejoras científicas y tecnológicas hasta los nuevos modos de vivir en las ciudades<sup>117</sup>. En este sentido, como indica Jonathan Crary, el afán positivista y los grandes descubrimientos del siglo ayudaron a configurar incluso la forma de ver y percibir de aquí en adelante<sup>118</sup>.

Con el proceso de modernización no sólo cambió el espacio, la temporalidad y las formas de vivir, sino también las relaciones sociales y las dinámicas de poder, en las que la clase social tuvo un papel importante. La burguesía fue quien consolidó este marco cultural en

---

<sup>114</sup> En ciudades como Barcelona, muchas familias abandonaron sus tierras de origen, que ya no eran productivas a causa de plagas como la vinícola de la filoxera, y decidieron emprender una nueva vida en la ciudad, lo que hizo que creciese la población urbana. KAPLAN, Temma, 2003 p. 26-27.

<sup>115</sup> Sobre la tasa de mortalidad en España alrededor del año 1900, comparada con otros países en la misma situación de desarrollo, véase OPISSO, Alfredo, 1900, p. 218-223. Y, más específicamente, sobre la mortalidad infantil OPISSO, Alfredo, 1900, p. 224-233.

<sup>116</sup> A finales del siglo, descubrimientos científicos como el del bacilo de Koch y su aislamiento (1882), responsable de la tuberculosis y su contagio, hicieron comprender el origen y la transmisión de esta enfermedad. Otros progresos sanitarios notorios en el ámbito higiénico fue la puesta en práctica de diferentes vacunas, así como la aplicación del tratamiento antirrábico (1885) o el descubrimiento del origen vírico de la poliomielitis (1891). DÍEZ, José Luis (com.), 2003, p. 228. Anteriormente a esto, el desarrollo de ciencias como la toxicología fue posible gracias al descubrimiento y aislamiento de sustancias como la morfina, en 1805, por el farmacéutico alemán Friedrich W. A. Sertürner (1783-1841). En los años posteriores se descubrieron otras sustancias como la estricnina (1818), la nicotina (1828), la atropina (1831) o la codeína (1832). El hallazgo y estudio, en el siglo XIX y gracias a las nuevas posibilidades tecnológicas, de bacterias como la bacteridia carbuncosa en 1863, hizo que naciesen otras ciencias como la microbiología. Aunque la microbiología apareciese de la mano de Casimir Davaine (1812-1882), esta disciplina se estableció con la escuela de Louis Pasteur (1822-1895) en Francia y la escuela de Robert Koch (1843-1910) en Alemania años más tarde. NAVARRO, Ramón, 2002, p. 97. Para un análisis comparativo de la situación científica española en el fin de siglo, así como una síntesis del panorama mundial de la ciencia en la segunda mitad del XIX véase MARTÓN MUNICIO, ÁNGEL, 1997, p. 240-247.

<sup>117</sup> BARNETT, Richard Barnett, 2014, p. 21.

<sup>118</sup> CRARY, Jonathan, 2008, p. 20. En esta misma línea, es necesario apuntar que el medio fotográfico fue utilizado durante el siglo XIX en el ámbito médico, en proyectos que entonces se consideraban científicos bajo el auspicio del positivismo, para justificar y demostrar distintos supuestos racistas, machistas y clasistas. TORRES, José Manuel, 2001, p. 26.

el que primaba el racionalismo y la herencia del positivismo, y quien abogaba por la idea del perenne progreso. Esta clase social pronto se convirtió en una amalgama que aunaba distintos componentes económicos y sociales que, junto a la élite mercantil más antigua, aglutinaba a los pequeños comerciantes, los empresarios industriales y también a nuevos profesionales liberales que se abrían camino en la vertiginosa trayectoria histórica<sup>119</sup>. A finales de siglo, la burguesía mercantil era la clase más numerosa junto a las clases populares. La diferenciación y, por ende, la desigualdad, van a definir la edad contemporánea.

En síntesis, los avances y transformaciones producidos en el contexto europeo llegaron con cierto retraso a España. Puede decirse que, de algún modo, el camino que Europa recorrió progresivamente a lo largo de la centuria, en España ocurrió de forma acelerada en las últimas décadas<sup>120</sup>. Ello no impidió que la burguesía como clase social se asentara y adoptara un estilo de vida que, además de beber y apropiarse de rituales sociales aristocráticos, fue imitado y reproducido por el resto de estratos sociales<sup>121</sup>.

La introducción de los nuevos significados de la enfermedad no hubiese sido posible en un contexto distinto al anterior, así como a la introducción de la modernidad artística en España, ligada también al auge de la burguesía. En esta línea, el pintor Miquel Utrillo (1862-1934) advertía, en 1900, cómo los cambios en la faz del paisaje consecuencia del cosmopolitismo, removieron las bases de la forma de ver el mundo:

Sin profundos cambios, fué viviendo el mundo con arte ó sin él, hasta la simultánea propagación de todos los elementos que constituyen las conquistas del siglo agonizante. El ferrocarril, los vapores, las fábricas puramente mecánicas, el telégrafo, los periódicos y los libros baratos, se han encargado de cambiar la faz del mundo y el cambio ha sido tan rápido, radical é incontrastable, que de año en año se van notando los progresos en la unificación del aspecto plástico del planeta<sup>122</sup>.

## **1.2. La utopía de la modernidad**

A finales del siglo XIX, la certeza sobre el progreso dio paso a una crisis generalizada que se materializó en forma de distintas grietas al advertirse los fracasos de este utópico

---

<sup>119</sup> PLUM, Werner, 1977, p. 8. SMITH-ROSENBERG, Carroll, 1985, p. 86.

<sup>120</sup> LITVAK, Lily, 1990, p. 16.

<sup>121</sup> CRUZ, Jesús, 2011, p. 221.

<sup>122</sup> UTRILLO, Miquel, 1900, p. 9.

empeño. La denominada crisis de fin de siglo fue común a los países europeos y las raíces de la misma respondían a las realidades de cada territorio. En España, adquirió matices políticos, a causa de la quiebra de la conciencia liberal, monárquica y del parlamentarismo; sociales, por la preocupación constante por la llamada cuestión social; intelectuales con la crisis del positivismo –en el ámbito español, el positivismo de herencia comtiana se había presentado de cara a la burguesía española como una filosofía que contribuiría a organizar jerárquicamente la sociedad en un momento postrevolucionario<sup>123</sup>–; religiosos, con el auge del laicismo, aunque por otra parte surgieron nuevas sensibilidades respecto a las creencias; así como existencial, con la aparición y desarrollo del escepticismo<sup>124</sup>.

Estas sensaciones comunes al fin de siglo abrieron paso a un horizonte efervescente de debates en cuanto a cuestiones identitarias sobre la nación y la conciencia sobre los individuos que la integraban, y sumió a los países en un proceso de deterioro en el que sentimientos como el pesimismo o la decadencia rápidamente se extendieron<sup>125</sup>. La denominación *fin de siècle* implica, vista desde la actualidad como etiqueta identificadora, algo más que el fin de un período de tiempo vinculado con la modernidad; alude a una serie de conflictos internos que se vieron reflejados en las obras de los intelectuales, literatos y artistas que reflexionaron sobre los países en crisis<sup>126</sup>.

Esta extendida situación propició un ambiente favorable para explicar el cuerpo social en términos médicos y biológicos, de modo que, en el fin de siglo europeo, la enfermedad

---

<sup>123</sup> NÚÑEZ, Diego, 1987, p. 75.

<sup>124</sup> CEREZO GALÁN, Pedro, 2003, p. 41.

<sup>125</sup> En realidad, ni el pesimismo ni la decadencia son fenómenos sociales nuevos, pero que adquieren nuevas connotaciones en este momento. Como señaló Weber, el término decadencia se utilizó mucho antes de que se inaugurase el siglo XIX. El historiador inglés Edward Gibbon (1737-1794), por ejemplo, lo utilizó en 1776 como parte del título de su obra *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. WEBER, Eugen, 1989, p. 26. Además, dicha denominación podía denotar multitud de causas y efectos. Los escritores Edmond (1822-1896) y Jules de Goncourt (1830-1870), adscritos al naturalismo, consideraban la decadencia como resultado de la búsqueda incansable de placer. Théophile Gautier (1811-1872) utilizó el término en relación al refinamiento del arte coetáneo. Pero, sin duda alguna, la expresión se popularizó a partir de Baudelaire (1821-1867) y sus seguidores, hasta que en la década de 1880 fue el nombre que bautizó a un grupo de poetas que pasaron a la posteridad como los *Décadents*. LITVAK, Lily, 1990, p. 111-112. A partir de ahí, la crítica contemporánea comprendió la decadencia como un fenómeno cultural que partía de un determinado espacio y tiempo. PITARCH, Pau, 2006, p. 54. El culto a la decadencia se materializó especialmente con el Romanticismo literario y artístico, en forma de pesimismo. De hecho, autores como Mario Praz (1896-1982) consideraron el ambiente finisecular como continuación de las aspiraciones románticas. PRAZ, Mario, 1970. PRAZ, Mario, 1999. Según Hinterhäuser, los epicentros del punto de vista del pesimismo finisecular, que volvieron la conciencia hacia temas decadentes, se situaban en Francia y España, pero rápidamente se extendieron a países como Italia o Alemania, que recién habían logrado la unidad nacional. HINTERHÄUSER, Hans, 1980, p. 18.

<sup>126</sup> HINTERHÄUSER, Hans, 1980, p. 78. WEBER, Eugen, 1989, p. 11.

se cargó de significados metafóricos para revelar los males colectivos de la sociedad. En el contexto finisecular, la salud se entendió como deber nacional que conectaba con la ideología del imperialismo y del progreso<sup>127</sup>. También en este marco, las extendidas teorías darwinianas sobre la evolución de las especies y la selección biológica empezaron a ser aplicadas al ámbito de la colectividad, y la sociedad empezó a ser vista como un organismo mediado por un proceso vital cuyo fin era la degeneración<sup>128</sup>. La civilización del malogrado progreso, a finales del siglo XIX empezó a ser definida con términos en relación a lo insalubre<sup>129</sup>. Así, en este discurso sobre la enfermedad participa el punto de vista médico, pero también intervienen manifestaciones culturales como la literatura y la visualidad, que contribuyeron a categorizar lo patológico como uno de los principales valores estéticos finiseculares<sup>130</sup>.

Este análisis del decaimiento de las civilizaciones no fue original del fin de siglo, pero sí la asociación que se hizo del mismo con la visión biológica de determinados fenómenos<sup>131</sup>. Así, a finales del siglo XIX, la sociedad enferma se convirtió en uno de los temas trascendentales de los discursos oficiales, que abogaban por alimentar los ítems intrínsecos a la modernidad pero, a su vez, admitían los fracasos del progreso<sup>132</sup>.

En este ambiente, España llegó a calificarse, siguiendo la metáfora organicista, como un país enfermo<sup>133</sup>. Las dolencias de la patria, los males de España, la sensación anémica o también el llamado mal de siglo, aparecieron reflejadas, fundamentalmente, en las letras de los intelectuales del momento bajo distintas nomenclaturas, pero todas atravesadas por la idea finisecular que se tenía sobre lo mórbido: se hablaba de abulia, de apatía, de flojedad, de parálisis, de pasividad como rasgo opuesto a la voluntad, a la energía vital, estos últimos atributos asociados con la idea tradicional de masculinidad, en contraposición a las primeras actitudes, consideradas rasgos comunes de lo femenino<sup>134</sup>.

---

<sup>127</sup> RODRÍGUEZ PASTOR, Cristina, 2002, p. 130.

<sup>128</sup> BERNABEU-MESTRE, Josep, 2007 p. 41.

<sup>129</sup> LABANYI, Jo, 2000, p. 136.

<sup>130</sup> BARRA LAGUNAS, Manuel, 2016.

<sup>131</sup> CAMPOS MARÍN, Ricardo; MARTÍNEZ PÉREZ, José; HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael, 2000, p. 198.

<sup>132</sup> NOVELLA, Enric J., 2010, p. 52.

<sup>133</sup> CALVO CARRILLA, José Luis, 1998, p. 90. Esta máxima parte del discurso de 1898 del ministro británico Lord Salisbury (1830-1903), en el que calificó a las naciones latinas como moribundas. Para más información sobre el impacto de esta arenga en España véase DE LA TORRE DEL RÍO, Rosario, 1985.

<sup>134</sup> Vázquez García y Cleminson desarrollan los términos en relación a los literatos e intelectuales que los utilizaron. VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco; CLEMINSON, Richard, 2010, p. 180.

La concepción generalizada del debilitamiento de la nación española responde al surgimiento del mito de la decadencia de las razas latinas originado en Francia a raíz de la derrota en la batalla de Sedán (1870), que vino seguida de otras como el vencimiento de Italia en Ardua y la derrota española en 1898<sup>135</sup>. Frente a ellas, los países del ámbito septentrional parecían estar más avanzados en términos de industrialización, cientifismo y novedades artísticas e intelectuales<sup>136</sup>. Así, a finales del siglo XIX, en los círculos intelectuales de Europa se debatió sobre la superioridad de las razas bajo el paraguas de disciplinas que partían de la mirada médica. El tejido social empezó a ser enunciado por lo patológico y lo anómalo para definir según qué fenómenos e individuos insertos en esta encrucijada, personificando y tipificándose los males que aquejaban la integridad y el orden social. Se contemplaba la posibilidad de aplicar terapias y tratamientos a los distintos males y enfermedades sociales<sup>137</sup>, de modo que la narrativa de lo degenerado dotó de fundamento científico a ideas peligrosas como las de la superioridad de ciertos sectores y pueblos<sup>138</sup>.

El planteamiento biológico de España como nación adolecida acontece en el marco en que la cara más extrema de la decadencia, la degeneración, toma forma de teoría aplicándose a distintas ramas del saber que iban desde la ciencia a las artes. La teoría de la degeneración aplicada a la especie humana fue definida por el médico francés Bénédict

---

<sup>135</sup> ARESTI, Nerea, 2014, p. 51. Este punto de vista que comprende la pérdida de las colonias europeas de modo conjunto es también el que adopta y desarrolla VARELA ORTEGA, José, 1998, p. 265. La creencia en la decadencia de determinadas razas se construyó aunando los planteamientos de las teorías evolutivas con las teorías de la herencia, según las cuales las taras adquiridas en determinado momento se reproducían en las fases siguiente, y gozó de una amplia difusión gracias a publicaciones que entonces se consideraron legítimas, prestigiosas y tuvieron un importante reconocimiento científico. CASTÁN CHOCARRO, Alberto, 2017, p. 509-511. Respecto a la denominación “raza latina”, esta tuvo su aplicación como fenómeno generalizado. Este concepto comprendía en origen los dominios del Imperio romano, a los que posteriormente se unieron las naciones latinoamericanas. El rasgo común de la idea de “mundo latino” fue el germen de una cultura común que se forjó en la antigua Roma y que determinó con el paso de los siglos sus valores culturales. LITVAK, Lily, 1990, p. 156. Como resume Juaristi, las naciones latinas creían haber agotado su ciclo histórico, y la idea de que los países que integraba Europa habían entrado en decadencia hizo que se mirase al relato histórico con el que se contaron las fases que atravesaron la Roma antigua, calando con gran fuerza en la mentalidad decimonónica. JUARISTI, Jon, 1999, p. 139. EKSTEINS, Modris, 1985, p. 9. VARELA ORTEGA, José, 1998, p. 265.

<sup>136</sup> LITVAK, Lily, 1990, p. 155.

<sup>137</sup> Durante el siglo XIX se concreta la idea de las enfermedades sociales, que comprende aquellas patologías cuyo origen o causa es inherente a la organización de la misma sociedad. RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban, 1987, p. 341. La visión organicista del entramado social dotó de una explicación a fenómenos vinculados con el orden político y moral que imperaba en ese momento. La pobreza o el alcoholismo, así como el ritmo vertiginoso de contagio de enfermedades venéreas como la sífilis, tendrían su origen en una moralidad perturbada, alzándose como un auténtico peligro social por las consecuencias, que se propagaban de lo individual a lo colectivo, poniendo en jaque el orden nacional. CASTEJÓN BOLEA, Ramón, 2001, p. 143.

<sup>138</sup> ARESTI, Nerea, 2014, p. 49-50.

Morel (1809-1873), quien en 1857 publicó su *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives*, donde asoció las teorías evolucionistas con ideas antropológicas y filosóficas<sup>139</sup>.

Posteriormente, esta denominación fue retomada y desarrollada por autores como el criminólogo y médico italiano Cesare Lombroso (1835-1909), que superpuso a sus teorías sobre la delincuencia. Así, puede decirse que la teoría de la degeneración aplicada a la especie humana contribuyó también a definir y perfilar algunas disciplinas del ámbito médico como la psiquiatría, la medicina legal o el higienismo, que consideraron la enfermedad como fenómeno social y relacionaron la salubridad con el vigor de la especie<sup>140</sup>. A partir de entonces, la degeneración pasó a ocupar un puesto central en la discusión acerca de las identidades en el fin de siglo, bajo el pretexto de la desviación sexual fundamentalmente<sup>141</sup>. El degeneracionismo y todo lo que implicaba se tiñó de vacuidad, y con él se tildaron y definieron multitud de actitudes, comportamientos, incluso prácticas o manifestaciones artísticas.

La teoría de la degeneración tuvo especial éxito en países como Francia<sup>142</sup>. Esta teoría se difundió a través de dos obras esenciales. El crítico francés Paul Bourget (1852-1935) publicó en 1883 *Essais de psychologie contemporaine*, definiendo la decadencia como producto del individualismo. Pero, la obra más influyente fue *Entartung (Degeneración)* del médico húngaro Max Nordau (1849-1923), impresa en 1892 en Berlín y aparecida en España en 1902. Antes de esta fecha, sin embargo, la obra ya se conocía en el país por otras ediciones, tal como mencionan algunos periódicos de talante conservador que hablan de su traducción<sup>143</sup>:

El nombre de Max Nordau es harto conocido en España desde que fueron traducidas á nuestra lengua las *Mentiras convencionales*. Después se publicó, vertida del francés al

---

<sup>139</sup> PLUMED DOMINGO, José Javier; REY GONZÁLEZ, Antonio, 2002, p. 32.

<sup>140</sup> CAMPOS MARÍN, Ricardo; MARTÍNEZ PÉREZ, José; HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael, 2000, p. 159. REYERO, Carlos, 2017, p. 299.

<sup>141</sup> Como puntualizan Vázquez García y Cleminson, en el siglo XIX la categoría de “desviado sexual” estaba amparada bajo la “desviación de género”, aunque en la actualidad ambos conceptos se teorizan por separado. VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco; CLEMINSON, Richard, 2010, p. 66-69.

<sup>142</sup> Según Robert A. Nye, esto se explicaría por la baja tasa de natalidad que hubo en Francia a partir de 1850 respecto al resto de países europeos y por ser el país que, según las estadísticas, lideraba el consumo de alcohol a finales de siglo, por el aumento de la delincuencia, así como por el incremento de enfermedades infecciosas como la tuberculosis y la sífilis, consideradas entonces enfermedades sociales. NYE, Robert A., 1985, p. 60.

<sup>143</sup> Sobre la difusión y recepción de la obra de Max Nordau en España véase HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael, 1987, p. 38-42, así como CASTÁN CHOCARRO, Alberto, 2017, p. 516-521.

castellano, su novela *El mal del siglo*. Ambas obras, particularmente la primera, han sido muy leídas de la gente de alguna cultura. El nuevo libro del escritor austriaco *La Dégénérescence*, recientemente traducido al francés, ha sido y está siendo en la nación vecina objeto de general atención, y, ciertamente, la merece<sup>144</sup>.

Si bien Lombroso fue el principal responsable en reelaborar la teoría de la degeneración, la difusión de la obra de Nordau fue la causante de que se alzase como categoría cultural con gran presencia en todo el fin de siglo, y cuyos principios traspasaron el ámbito de la criminología para aplicarse también a las manifestaciones culturales<sup>145</sup>. *Entartung* se presenta como una especie de crónica social y artística que revela los peligros de movimientos artísticos contemporáneos al momento en que se publicó, de forma que patologiza gran parte del arte de su tiempo. En palabras de Emilia Pardo Bazán (1851-1921), su empeño consistió en “establecer una crítica artística y literaria hecha á la luz de la fisiología y de la patología”<sup>146</sup>, y su obra caló fuertemente en el pensamiento de esas generaciones de artistas. Las dimensiones ideológicas de la teoría degeneracionista conciben el arte creado por la sociedad capitalista de este momento como peligroso para el cuerpo social, puesto que evidencia las grietas y paradojas de la propia modernidad<sup>147</sup>. Su obra, teñida de tintes moralistas, ofrece una visión médica de la actualidad literaria y artística, ofreciendo al lector los síntomas, el diagnóstico y el cuadro etiológico del tiempo que vivía. Por ello, trata a las tendencias artísticas que se separaban de las corrientes que ensalzaban las virtudes del progreso como degeneradas y enfermas<sup>148</sup>. Así, tras la aparición de *Degeneración*, fue común la aplicación del término en un sentido peyorativo en el ámbito de lo artístico, y ciertas manifestaciones culturales empezaron a ser consideradas degeneradas<sup>149</sup>.

Con esta obra, Max Nordau asociaba a muchas manifestaciones del fin de siglo una disposición a un espíritu común caracterizado por una serie de síntomas que lo definían

---

<sup>144</sup> LA ÉPOCA, 1894, p. 1. En 1894 apareció la traducción francesa del libro de Marx Nordau, lo que facilitó su acercamiento al público español. Algunos periódicos de ideología carlista, como *La Époque* o *El siglo Futuro*, además, incluyeron fragmentos traducidos al castellano en este mismo año.

<sup>145</sup> BARRA LAGUNAS, Manuel, 2016, p. 16.

<sup>146</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, 1894, p. 3.

<sup>147</sup> PESET, José Luis; PESET, Mariano, 1975, p. 165.

<sup>148</sup> PITARCH, Pau, 2006, p. 65-66.

<sup>149</sup> El término degeneración, así como el de decadencia, pronto se asociaron a corrientes como el modernismo, especialmente en el ámbito literario. El ambiente regeneracionista español asoció lo decadente con las manifestaciones surgidas al calor de esta corriente de renovación artística, y ello desató una fuerte rivalidad entre aquellos que defendían la regeneración nacional y los que amparaban el modernismo. DAVIS, Lisa E., 1977, p. 311. De este modo, se entiende que los abanderados del modernismo hispánico fueron definidos por sus opositores bajo la idea de la feminización. KIRKPATRICK, Susan, 2003, p. 89-94. Sobre la crítica antimodernista en el ámbito español, véase también LITVAK, Lily, 1977.



como enfermizo, vinculándolo a determinados trastornos mentales potencialmente diagnosticados en las principales urbes europeas:

Todos los síntomas enumerados son consecuencia de estados de fatiga y de agotamiento, y éstos a su vez son el efecto de la civilización contemporánea, del vértigo y del torbellino de nuestra vida furiosa, del número prodigiosamente aumentado de sensaciones y de reacciones orgánicas, es decir de percepciones, de juicios y de impresiones motrices que se agolpan hoy en una unidad de tiempo dada<sup>150</sup>.

Para el contexto que compete al presente trabajo, la degeneración se comprende como el lado opuesto a la idea del progreso<sup>151</sup>. En este sentido, como apunta Bernabeu-Mestre, en el ámbito nacional se creía que había una degeneración por parte del pueblo español, en un sentido biológico y, en contraposición, ello requería de una llamada a la regeneración<sup>152</sup>. Por parte de la burguesía, existió una motivación común para mantener su estatus y seguir estableciendo su ideología, haciendo de la enfermedad y el diagnóstico una estrategia de control que enfrentaba la salubridad de la clase media con la degeneración y la patologización de las razas, clases y géneros –identidades– consideradas inferiores y salvajes<sup>153</sup>. La reflexión sobre los males de España y cómo recuperar la nación agónica cuya identidad estaba en peligro la dio el clima de la regeneración mirando a su propio pasado, pero a su vez se creó toda una retórica visual ex profeso sobre la salud y la enfermedad<sup>154</sup>.

---

<sup>150</sup> NORDAU, Max, 1902, vol. 1, p. 67.

<sup>151</sup> Para Vázquez, el concepto de degeneración va parejo al de regeneración, y ambos se basan en las metanarrativas del progreso y la decadencia que promovió la lógica narrativa histórica. VÁZQUEZ, Oscar E., 2017, p. 2. Para lograr un acercamiento general a esta visión desde la historia del pensamiento, consúltese CANGUILHEM, Georges, 1991 y FERNÁNDEZ SANZ, Amable, 1997 para el caso español.

<sup>152</sup> BERNABEU-MESTRE, Josep, 2007, p. 43.

<sup>153</sup> RODRÍGUEZ PASTOR, Cristina, 2002, p. 130. Esta idea también la desarrollan LUPTON, Deborah, 2003, p. 148. TSUCHIYA, Akiko, 2011, p. 16. DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b, p. 33.

<sup>154</sup> En los ámbitos literario y artístico se vuelve la mirada a figuras del pasado, especialmente del Siglo de Oro español. En pintura se recuperan las visiones de El Greco. Sin embargo, fue notable el desempeño literario por volver a Cervantes y, más concretamente, a su personaje Don Quijote a lo largo de todo el siglo XIX. Así, como apunta Reyero, Cervantes y su universo figuraron como iconos nacionales, en paralelo a otros temas, personajes o asuntos históricos. REYERO, Carlos, 1997, p. 97. Este autor se convirtió en el espejo para lograr la regeneración de España, y desde la literatura se relacionó el contexto cervantino con la fecha trágica del fin de siglo español. Sobre la presencia e influencia de Cervantes en la literatura del fin de siglo español véase DESCOUZIS, Paul, 1970. BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan, 1998, y la selección de textos a cargo de GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús (comp.), 2005. Un estudio sobre la presencia de temas cervantinos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas durante el siglo XIX es el de GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, 2008, p. 455-474. No obstante, recientemente se ha apuntado que, en el discurso del regeneracionismo, el personaje de Don Quijote se presenta como ridículo y con un destino trágico que enlazaba con los problemas que afectaron a la nación en el fin de siglo, que se explicaron en forma de una pérdida de la virilidad nacional. MARTYKÁNOVÁ, Darina, 2017, p. 29.

La teoría de la degeneración es transversal a todo el fin de siglo, y presenta también una marcada impronta en lo visual<sup>155</sup>. En este sentido, la concepción finisecular de lo patológico aparecerá ligada a cuestiones de género, convirtiéndose en dos matrices que, de forma concurrente y sincrónica, reflejaron las ansiedades culturales de la dividida España de entresiglos. Esta escisión se hace evidente, también, en el caso de lo artístico, que reflejó los vaivenes que implica la modernidad, con sus múltiples posicionamientos. La introducción de la modernidad artística en España a partir de la segunda mitad del siglo XIX trajo consigo el revelado del progreso en términos culturales y visuales, pero también permitió la aparición de fallas que subvirtieron el sentido del mismo, dando paso a la recreación de la otra dimensión de la modernidad.

### **1.3. La modernidad artística en España**

En el relato típico gestado al calor del intento por historiar el arte, cada época ha tenido sus momentos de modernidad, de ruptura, de novedad. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX se consolida la idea del gusto por lo moderno, y es en el tramo final de la centuria cuando las consecuencias traspasaron al ámbito de lo artístico<sup>156</sup>. En palabras de María López Fernández, el fin de siglo

Es el momento en que se anuncia y se gesta toda la modernidad, con su complejo abanico de tendencias; es el momento en el que todo empieza a ocurrir, y en el que aún no ha sucedido nada; es el momento en el que los artistas, pero también la sociedad en general, intentan desprenderse de las formas y modelos del pasado para inventar formas y modelos nuevos, que permitan sentar las bases del futuro<sup>157</sup>.

A los debates que suscita el término modernidad se le suman, en este caso, otros matices al vincularse con lo artístico, pues, habitualmente, la historiografía ha relacionado la modernidad artística con determinados estilos<sup>158</sup>. Conviene volver a puntualizar que todas las épocas han tenido su ración de novedad y sus dosis de modernidad. En ocasiones,

---

<sup>155</sup> VÁZQUEZ, Oscar E., 2017, p. 2-3.

<sup>156</sup> PENA LÓPEZ, Carmen (com.), 1993, p. 27.

<sup>157</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2008, p. 13.

<sup>158</sup> Autores como Philippe Jullian o Anna Balakian abogan por la revisión del uso de etiquetas estilísticas utilizadas para definir determinados movimientos del fin de siglo, como la del simbolismo, pues su uso fue pensado para ser usado en un contexto cultural determinado que no se ceñía estrictamente a cuestiones formales, sino que tomaba en cuenta el contenido. JULLIAN, Philippe, 1975; BALAKIAN, Anna, 1969. A ello hay que sumar la consideración de los distintos movimientos artísticos dependiendo del momento histórico y del contexto geográfico, especialmente en relación a su recepción en naciones distintas donde se desarrollaron en origen. GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, 1987a, vol. 1, p. 21.

como ocurre con el XIX, dentro de una misma construcción secular se asisten a distintas innovaciones que dan pie a modernizaciones varias. Sin embargo, como se ha apuntado con anterioridad, a fines del siglo XIX se asiste a la teorización, con el consecuente asentamiento y la defensa del gusto por lo moderno.

Consideramos que el fin de siglo, más allá de ser una disposición temporal, debe enfrentarse a este hecho sin incidir en el avance de un estilo artístico, sino enfatizar la hibridación y, sin entrar en matices filosóficos, hablar de una estética fin de siglo, de una amalgama ambigua de lenguajes, movimientos, fórmulas, ideologías y significados<sup>159</sup>.

Las reflexiones finiseculares sobre la propia nomenclatura enunciaban una de las complejidades de este período, la concentración de distintas corrientes y movimientos en un mismo entramado cultural:

*Fin de siecle* es, en realidad, una frase que nada precisa, mas sustituye con ventaja á las antiguas de *chic* [...], que [...] [venía] á ser refinada expresión de elegante superficialidad; *fin de siecle* es más literaria y filosófica; corresponde á una psicología modernísima que nada concreta, queriendo abarcarlo todo. Si hemos de analizar en sentido, despréndese de él que es la proximidad del fin de siglo la causa determinante de cuanto pasa<sup>160</sup>.

La multiplicidad de lenguajes artísticos durante el fin de siglo se ve reforzada por la aparición de expresiones como la de modernismo, una idea que afecta tanto a la órbita visual como a la literaria, y que complica todavía más la noción de modernidad dadas las posibles confusiones que genera. Establecer en este espacio una definición concreta de conceptos tan etéreos sería una tarea ardua sobre la que difícilmente habría unidad y conformidad<sup>161</sup>. Sin embargo, a grandes rasgos, puede decirse que mientras que el término modernidad se refiere usualmente a la nebulosa de fenómenos y cambios originados en el ámbito occidental para romper con el Antiguo Régimen, el modernismo es una especie de fenómeno que engloba distintas escuelas y estilos artísticos y literarios desarrollados a finales del siglo XIX en Europa y América, y cuya singularidad reside en la crítica de los procesos de modernización y en la búsqueda de una estética afín al espíritu del momento<sup>162</sup>.

---

<sup>159</sup> Además de la ya mencionada tesis de Alba del Pozo García, creemos necesario apuntar otras investigaciones que emplean el fin de siglo como etiqueta metodológica e instrumento crítico para abordar el tema de la enfermedad, también desde el ámbito de la literatura. CLÚA GINÉS, Isabel, 2009. BARRA LAGUNAS, Manuel, 2016.

<sup>160</sup> GARCÍA LADEVESE, Ernesto, 1890, p. 2.

<sup>161</sup> BARRIUSO, Carlos, 2009, p. 15.

<sup>162</sup> FELSKI, Rita, 1995, p. 12-13. KIRKPATRICK, Susan, 2003, p. 17.

El panorama artístico español finisecular se caracteriza por la convivencia de corrientes tradicionales con tendencias renovadoras, que son las que propiamente introducen cambios y rupturas en las representaciones<sup>163</sup>. La modernidad no reemplazó los argumentos anclados en la tradición, o al menos no de forma drástica, sino que coexistieron de forma contrariamente armónica durante el final del siglo XIX. Así, junto a temas novedosos, o bien representados bajo nuevas formulaciones, no es extraño encontrar otros de talante más tradicional. Géneros artísticos que gozaban de cierta hegemonía en el país gracias al respaldo de las instituciones oficiales, se vieron relegados a un segundo plano al comenzar a practicarse otros géneros poco frecuentados en España. Tanto el ámbito artístico, como el ambiente intelectual, literario y social de la España del fin de siglo poco a poco se iría definiendo, como en el resto de Europa, por la multiplicidad, con la intención y voluntad de desarrollar una sensibilidad que quería ser diferente.

El cuadro de Segundo Cabello Izarra (documentado entre 1868 y 1901) titulado, precisamente, *Fin de siglo* (1899) [Fig. 1], refleja el contraste entre la tradición y las nuevas perspectivas ofrecidas por expresiones artísticas rupturistas. De hecho, la pintura fue premiada con una medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes del mismo año, por lo que fue bien recibida por la crítica<sup>164</sup>. En un intento metapictórico, distintos cuadros se insertan dentro del propio cuadro. Una figura masculina que viste ropa de trabajo parece haberse colado en el estudio de un artista, embelesado por el proceso de modernización de la pintura de finales del siglo XIX. La representación de un rostro femenino acompañado por flores con colores *fauves*, otro retrato de mujer que recuerda a los semblantes tan repetidos por los prerrafaelitas ingleses y la figura de un venerable coronado por un nimbo dorado que recuerda el esplendor del arte religioso, son reminiscencias de los movimientos pictóricos que estaban conviviendo en ciudades como

---

<sup>163</sup> Una visión general que muestra la convivencia entre tradición y renovación en la pintura española en el fin de siglo, desde un punto de vista de diferenciación geográfica, es la ofrecida por VÉLEZ, Pilar, 1999, p. 30-35.

<sup>164</sup> DE PANTORBA, Bernardino, 1948, p. 382. Además de esta medalla de tercera clase, Vázquez documenta que Segundo Cabello Izarra, a pesar de ser considerado como un pintor de segunda fila, fue galardonado anteriormente en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897 con una mención honorífica a propósito de una obra distinta de la que apenas existe información documentada. VÁZQUEZ, Oscar E., 2017, p. 208.



Fig. 1. Segundo Cabello Izarra, *Fin de siglo*, 1899

París. El conservadurismo de la tradición artística, representado por el hombre trabajador que porta un cesto en su espalda, como una losa, contempla con curiosidad uno de los cuadros, generando una atmósfera de contrastes interesante. Para Vázquez, esta obra ejemplifica bajo la fórmula de la parodia la recepción de algunas corrientes artísticas que en el fin de siglo fueron tachadas de degeneradas, como el modernismo<sup>165</sup>. Sea como fuere, esta imagen aúna la multiplicidad de lenguajes artísticos presentes en el fin de siglo, en un contexto acostumbrado a tradiciones distintas.

Estas formas novedosas responden, en última instancia, al ansia de experimentación. En el caso de España la modernidad artística aterrizó desde el norte, de la mano de inquietos artistas, en su mayoría catalanes y vascos, que buscaron en las calles de París, Bruselas o Londres la investigación artística, entrando en contacto con corrientes internacionales como el simbolismo<sup>166</sup>. Gracias a estas estancias de aquellos artistas que fueron pensionados o que pudieron permitirse trasladarse a las urbes europeas, “[...] la pintura al final del siglo, sí nace y crece en donde antes no existía ó apenas pelechaba, mengua y se extingue donde antes gozaba de más robusta existencia”<sup>167</sup>.

En la segunda mitad del siglo XIX, ciudades como París o Londres, se erigieron como metrópolis urbanas, modernas y cosmopolitas, y acogieron la celebración de la Exposición Universal, un acto que daba a conocer los proyectos de modernización de los

<sup>165</sup> VÁZQUEZ, Oscar E., 2017, p. 79-99.

<sup>166</sup> FREIXA, Mireia; REYERO, Carlos, 1995, p. 295. En esta misma línea, Kaplan afirma que, desde la década de los ochenta del siglo XIX, muchos artistas barceloneses, alentados por la voz de otros compañeros, visitaron Londres y París regularmente. KAPLAN, Temma, 2003, p. 74.

<sup>167</sup> ALFONSO, Luis, 1890, p. 107.

respectivos países y otros representados en distintas secciones, así como los avances científicos y tecnológicos del progreso que se aplicaban en varios ámbitos<sup>168</sup>.

La primera de estas muestras, calificada como la *Great Exhibition*, celebrada en Londres en 1851, supuso un hito a la hora de mostrar el progreso y el alarde técnico, que se hizo manifiesto en el edificio diseñado y construido para albergarla, el *Crystal Palace*, en el que se aplicaron muchas de las novedades que trajo la modernidad. Tras esta primera exhibición universal, estos certámenes se convirtieron, como ha estudiado Werner Plum, en autorrepresentaciones de la sociedad industrial, en eventos donde la nueva civilización se proyectaba globalmente a través de la exposición de distintas manifestaciones técnicas, científicas, económicas y culturales, recreando el ascenso de la burguesía europea y exhibiendo su ideología, haciendo alarde de los progresos técnicos y de la unificación<sup>169</sup>. A través de esta vía, estas ciudades se convertían en prototipos de la modernidad, dictando también las modas artísticas de cada momento<sup>170</sup>. Esta forma de entender el arte oficial en línea con el gusto de las clases medias convivía, además, con las fórmulas más vanguardistas.

París fue, con toda seguridad, una de las ciudades que mayor fascinación causó entre los pintores del resto de países, en parte alimentada por la multitud de obras literarias contemporáneas consagradas a esta metrópoli de las que todo el mundo hablaba gracias al eco en la prensa<sup>171</sup>. La capital francesa contaba con una gran tradición y fama para quienes querían ambicionar en la literatura y el arte, y era un crisol de novedades que acogía a provincianos y a extranjeros<sup>172</sup>. París se consideraba la quintaesencia de la vida moderna, una especie de decorado efímero de la actualidad en el que el público actuaba al mismo tiempo como espectador y como actor<sup>173</sup>. El mito y atracción por estas urbes se empezó a conformar y a expandir gracias a la acción de revistas de gran tirada como *La Ilustración Española y Americana*<sup>174</sup>.

---

<sup>168</sup> Londres albergó, en 1851, la primera Exposición Universal, volviéndose a celebrar allí en 1862; en París, se celebraron las de 1855, 1867, 1878, 1889 y 1900.

<sup>169</sup> PLUM, Werner, 1977, p. 11. Este punto de vista que entiende las Exposiciones Internacionales como vía para demostrar el poder e influencia de la burguesía capitalista es compartido por AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, 1993, p. 79.

<sup>170</sup> Gutiérrez Burón analiza las ideas que conllevó la noción de progreso y su reflejo en estos certámenes internacionales en GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, 2007.

<sup>171</sup> Sobre la mención de algunas de estas obras, véase CHARLE, Christophe, 2011, p. 86.

<sup>172</sup> Para un ensayo comparativo de ciudades como París y Berlín, desde el punto de vista cultural y político, véase CHARLE, Christophe, 1998, p. 21-48.

<sup>173</sup> FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2009, p. 165.

<sup>174</sup> GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio, 1997, p. 108.

Pensionados por instituciones artísticas como las Academias, algunos artistas salieron de España y aterrizaron en estos y otros importantes focos europeos que pronto se convirtieron en referentes de la modernidad artística. En el caso concreto de lo español, fue la ciudad de París la que se tomó como referente principal de las transformaciones asociadas a la modernidad artística, y las estancias en esta ciudad se contemplan como hechos singulares en las biografías de artistas españoles<sup>175</sup>.

La Exposición Universal de 1889, que inicia la horquilla de tiempo acotada para el estudio de este trabajo, marcó un antes y un después en lo referente a la modernidad artística en España<sup>176</sup>:

El punto á que ha llegado el arte es, por consecuencia, el que determina la última decena del 1800, y su representación en la gran síntesis de obras de la Naturaleza y del hombre, que se denomina Exposición Universal de 1889, ha sido su esfuerzo póstumo, el testamento, si cabe decirlo así, en el que ha hecho constar los caudales que lega al siglo venidero<sup>177</sup>.

Los comentarios en prensa al respecto de la presencia española en dicha exposición reflejan que el país no despuntó en secciones como la industrial o en el apartado dedicado al mercado, pero sí llamó la atención respecto a lo artístico<sup>178</sup>. En el pabellón español no faltó espacio para el género pictórico mejor valorado en el país, la pintura de historia, que contaba con una tradición importante. En cierta manera, los cuadros con temática histórica se habían erigido como marca artística española al presentarse a distintos certámenes nacionales e internacionales de manera repetida, aunque en París se hubiese perdido el interés artístico por este género<sup>179</sup>. El género de historia, a través de las formas academicistas, reunía de forma magistral el gusto por lo teatral, el dramatismo y el melodrama que tanto parecía gustar a la Academia española, a la par que ensalzaba

---

<sup>175</sup> REYERO, Carlos, 1993, p. 9.

<sup>176</sup> Sobre la presencia de la nación española en la Exposición Universal de 1889, más allá del ámbito artístico, véase BRAVO, Luis, 1890, p. 111-114. Sobre el impacto cultural que supuso la participación de España en esta exposición, así como la repercusión en el país, acúdase a VIERA DE MIGUEL, Manuel, 2011.

<sup>177</sup> ALFONSO, Luis, 1890, p. 103.

<sup>178</sup> En la crítica contemporánea se hacía alusión al poco éxito del papel industrial y mercantil de España en la exposición. FERNÁNDEZ BREMÓN, José, 1889, p. 282. Sobre la presencia española a nivel científico en Exposiciones Universales como la de 1889 en la prensa ilustrada, así como el pesimismo nacional respecto al atraso del país, véase CASTELLANO, Philippe, 1996, p. 179-206.

<sup>179</sup> REYERO, Carlos, 1989. RAMOS DOMINGO, José, 2012. Pérez Rojas puntualiza a este respecto que la consagración del género histórico en las Exposiciones Nacionales y Universales puede considerarse un tópico, ya que, aunque es cierto que coparon las menciones, también hay presencia de obras rupturistas, fenómeno que debería incorporarse al discurso histórico. PÉREZ ROJAS, Javier, 1994, p. 40-44.

distintos valores patrios. Según testimonios del momento, el gusto español parecía caracterizarse por la teatralidad, la tragedia, fascinado por aquellas escenas hirientes, sangrientas<sup>180</sup>.

Desde la aparición de movimiento culturales como el Romanticismo se inauguraron las bases de este género pictórico que calaría de forma significativa en el imaginario hispánico de todo el siglo XIX, hasta el punto de hablarse de una “epidemia historicista”<sup>181</sup>. En el París de 1889 pudieron apreciarse cuadros de historia de pintores que conocían y habían cultivado el género, como *La leyenda del Rey Monje* (1880) – conocido como *La campana de Huesca*– de José Casado del Alisal (1832-1886), *La conversión de Granada* (1882) de Francisco Pradilla (1848-1921), la *Conversión del duque de Gandía* (1884) de José Moreno Carbonero (1860-1942), el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (1888) de Antonio Gisbert (1834-1901), pintura que causó especial atención en el público francés<sup>182</sup>, *La Conversión de Recaredo* (1888) de Antonio Muñoz Degraín (1840-1924), el cuadro *Entrada del rey Carlos V al monasterio de Yuste* (1889) de Antonio Casanova y Estorach (1847-1896), la *Expulsión de los judíos de España (año 1492)* (1889) de Emilio Sala (1850-1910), o *La silla de Felipe II* (1889) de Luis Álvarez Catalá (1836-1901)<sup>183</sup>.

La sección española también expuso algunos cuadros de géneros tradicionalmente considerados menores pero que gozaban del respaldo de las clases medias y altas de la época, así como de los marchantes, que buscaban cuadros de pequeño formato para hacer accesible su venta. Los retratos de la burguesía española personificaban la elegancia a la moda del momento gracias a los pinceles de autores como Raimundo de Madrazo (1841-1920) o Francesc Masriera (1842-1902); también hubo espacio para escenas costumbristas o para los paisajes de Joaquín Agrasot (1836-1919) o de los catalanes Josep Masriera (1841-1912), Eliseo Meifrén (1859-1940) o un joven Santiago Rusiñol (1861-1931); y, por supuesto, naturalezas muertas, entre las que figuraron pintoras como Fernanda Francés Arribas (1862-1939) que, junto a María Luisa de la Riva (1865-1926), Antonia de Bañuelos Thorndike (1856-1926) y Annie Ayrton de los Ríos (c. 1850-c. 1920) constituían la presencia femenina en dicha exposición –eso sí, para enfatizar su

---

<sup>180</sup> “*Les Espagnols ont conservé un goût singulier, un peu théâtral, pour les grandes scènes tragiques, douloureuses et sanglantes*”. LAFENESTRE, Georges, 1889, p. 170.

<sup>181</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio, 1955, p. 19.

<sup>182</sup> GOUZIEN, Armand, 1889, p. 106. VIERA DE MIGUEL, Manuel, 2011, p. 541.

<sup>183</sup> EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1889, 1889, p. 165-172.



condición femenina y ser diferenciadas de sus compañeros, en el catálogo de la exposición se las distingue con la apostilla *mademoiselle* o *madame*, en el caso de la última.

Hasta aquí, nada fuera de lo normal, pues el panorama artístico mostrado en el certamen reflejaba bien la realidad española. Sin embargo, el asombro se produjo, de forma generalizada, tras la noticia de que el jurado internacional de Bellas Artes había concedido la medalla de honor a Luis Jiménez Aranda (1845-1928). Este pintor, que frecuentó en el ámbito hispano la pintura de historia y costumbrista, viajó a París, donde fue premiado en alguna ocasión, abogando por un lenguaje más renovado en el tratamiento de temas que respondían a los adelantos de la vida moderna. El cuadro premiado en la Exposición Universal de 1889 representaba una escena de hospital [Fig. 2]<sup>184</sup>.

Carlos Reyero ha estudiado la participación española en la Exposición Universal de 1889 y su valoración a través de la crítica francesa y española. A grandes rasgos, los organizadores de la sección española debieron quedar sorprendidos por la mención honorífica otorgada a Jiménez Aranda, esperando que esta recayera en obras con temas históricos, que exaltaban los valores nacionales. Frente a los elogios generalizados de Francia hacia la obra de Luis Jiménez Aranda, una parte de la crítica nacional, la más conservadora, no vio justa tal mención, especialmente teniendo en cuenta la presencia de otros pintores españoles en la muestra, que tan bien reflejaban las hazañas de la nación a través del género histórico, como Pradilla, Sala, Aranda, Moreno Carbonero o Muñoz Degrain<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup> FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, 1985, p. 100-101. Como afirma Carlos Reyero, a pesar del desconocimiento de este pintor en su país de origen, Luis Jiménez Aranda era un pintor conocido en la capital francesa, acostumbrado a la pintura de casacón. En el Salon de 1887 expuso la obra *Una campesina de Picardía*, en la que desarrolla un argumento de carácter social que le valió la obtención de una medalla de tercera clase. También, en el Salon de 1889 seguirá en esta línea con las obras *Primera palabra de amor* y *El abono*. REYERO, Carlos, 1999. REYERO, Carlos, 1993, p. 253-254. Además, recibió una medalla de honor en la Exposición Universal celebrada en Múnich en 1883. EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1892, 1892, p. 95. Mireia Ferrer afirma que Luis Jiménez Aranda fue “un artista perteneciente a una escuela tradicional como la sevillana, que había estado vinculado totalmente a la práctica de la pintura de género. Su apuesta por los presupuestos modernos es un ejemplo de la adaptación del artista al ritmo cambiante de su tiempo [...]”. FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2007, p. 299-300. A juzgar por algunos testimonios, en el París del fin de siglo se defendía el gusto por estos temas de carácter decadente y enfermizo que reflejaban muy bien los cambios de la modernidad. Así, en la edición catalana de la biografía de Santiago Rusiñol (1861-1931) realizada por Josep Pla, el autor afirma que, cuando este pintor llegó a París, quedó impresionado por la defensa de la crítica francesa hacia estos asuntos. PLA, Josep, 1970, p. 361.

<sup>185</sup> Autores como Eugenio Lafuente consideraron injusta la decisión del jurado. LAFUENTE, Eugenio, 1889, s/p. Años más tarde, dice Augusto Comas: “*La visita en el hospital*, la obra que obtuvo la medalla de honor en la Exposición Universal de París entre todos los cuadros españoles que concurrieron á aquel inmenso y colosal esfuerzo del genio francés, es el cuadro que más se ha discutido desde aquella época. Ni

Por otro lado, también hubo autores que respaldaron la introducción de la modernidad en el campo de lo artístico de la mano de las obras que presentaban escenarios y temáticas novedosas, entendiéndose que lo moderno de los nuevos lenguajes y tendencias en pintura eran nuevos elementos para definir la integración o exclusión de España en Europa<sup>186</sup>. Según relata el escritor Eusebio Blasco (1844-1903), el pintor francés Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891), al pasar por la sala de pintura española acompañado del jurado y detenerse ante la obra de Luis Jiménez Aranda exclamó: “El único cuadro moderno de esta sección es este, y en mi opinión, el único que, por consiguiente, merece la distinción más alta”<sup>187</sup>. Hubo, a partir de entonces, cierto sector que respaldó el argumento de Meissonier y alabó la obra de Jiménez Aranda por su argumento y por cómo se había reflejado al introducir distintas novedades técnicas y formales. Las siguientes líneas escritas en 1890 resumen muy bien la reacción generalizada de parte de la crítica española ante el galardón de Jiménez Aranda:

Gran ruido hizo en algunos de los principales centros artísticos de España la noticia de haber otorgado el jurado internacional de París el premio de honor á este cuadro del artista Luis Jimenez, quien de un salto llegó al pináculo de la fama, dejando el jurado sin distincion igual á otros lienzos originales de autores de renombre y cuyos asuntos eran de mayor importancia, de mayor significacion y de realizacion mas difícil, sin disputa, que la reproduccion de una sencilla escena naturalista<sup>188</sup>.

Para Emilia Pardo Bazán, la decisión del jurado de premiar una obra con tantos matices afrancesados no era casual, sino que simulaba un ataque sutil pero directo hacia España:

Pero en cuanto á que la moderna escuela francesa de pintura aventaje á la nuestra en absoluto, hállanse divididas las opiniones, aunque en general se reconoce á los franceses más ciencia y maestría que á los nuestros. Los partidarios del diseño afirman que ningún español sabe dibujar, y que en cambio los franceses dibujan muchísimo: añaden que sus cuadros están compuestos con habilidad, pensados y reflexionados largo trecho. Estas cualidades no negaré yo que merezcan estimación, ni diré que no convenga á los españoles moderarse y estudiar los métodos modernos. Sólo indicaré que no me convencen del todo,

---

los artistas, ni la crítica, ni el público, acertaron á comprender cómo en un concurso en el cual asistían Pradilla y Sala, Aranda y Domingo, Moreno Carbonero y Benlliure, Muñoz Degrain y Raimundo Madrazo, pudo ganar la más alta recompensa la obra de un artista hasta entonces poco menos que desconocido entre nosotros”. COMAS Y BLANCO, Augusto, 1893, p. 30.

<sup>186</sup> VIERA DE MIGUEL, Manuel, 2011, p. 543.

<sup>187</sup> BLASCO, Eusebio, 1889, s/p.

<sup>188</sup> MIQUEL I BADIA, Francesc, 1890, p. 5354.

del todo, esos maestros de maestros que á cada rato improvisa Francia por vanidad nacional<sup>189</sup>.

Sea como fuere, con sus partidarios y detractores, el cuadro de Jiménez Aranda marcó un antes y un después en la modernización de la pintura española. A partir de entonces, la visualidad adoptó temas que ya existían, emplazando a los personajes en nuevos lugares y espacios, mostrando nuevas tecnologías, nuevo instrumental y un significado distinto. La enfermedad, tradicionalmente vinculada a otros pretextos, cambió de argumentos y de finalidad para su representación.

#### **1.4. Escenas de la vida moderna**

Antes de detenernos en analizar las características o rasgos comunes de las obras del fin de siglo español que tratan la enfermedad como tema de representación vinculado con la modernidad, es necesario mirar en perspectiva a la tradición visual occidental anterior al siglo XIX para entender las novedades que se introdujeron, y que a su vez evidencian el cambio o salto en la representación de lo patológico. En realidad, existen varias tradiciones en el ámbito occidental, de las que indirectamente beberá toda la modernidad por el poso cultural existente, si se fija el punto de partida en la antigüedad mediterránea. Sin embargo, nos ceñiremos a la tradición judeocristiana, por ser la que más perduró en el ámbito estudiado. Y, además, puesto que las imágenes gestadas al calor de esta tradición no son el objeto de estudio principal del presente trabajo, nos limitaremos a ofrecer una visión general sobre cómo se comprendía la enfermedad antes del siglo XIX, para señalar cómo en esta centuria adquiere nuevos significados.

##### **1.4.1. La tradición visual occidental anterior al siglo XIX**

La enfermedad como realidad y como tema de representación existía antes del fin de siglo, como parte de una tradición cultural mayor que engloba tanto la visualidad como otras manifestaciones culturales, religiosas o de carácter médico. Se entiende por tradición cultural, partiendo del enfoque iconológico para interpretar la visualidad, aquella constituida por un cúmulo de referencias pasadas que permiten analizar las manifestaciones culturales con base a estos referentes en las épocas sucesivas, que pueden

---

<sup>189</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, 1889, p. 220.

haberse o no convencionalizado<sup>190</sup>. Desde un punto de vista historiográfico, la idea de tradición responde a la necesidad de categorizar y ordenar una serie de fenómenos o pensamientos que, si bien no son idénticos por las variables espacio temporales, resultan análogos a diferentes etapas<sup>191</sup>. En realidad, existen varias tradiciones provenientes de contextos diferentes que van desde la Antigüedad hasta la Edad Media, pero en este caso atenderemos fundamentalmente a la tradición judeocristiana. En este contexto, durante varios siglos, la enfermedad se concretó visualmente en tipos iconográficos que podían presentar continuidades y/o variaciones. Con la modernidad, además de aparecer lenguajes rupturistas, la función de la imagen cambia, rompiéndose multitud de convenciones arraigadas durante siglos, aunque esto no excluya que el peso de la tradición quede latente. Por tanto, existe una brecha en cuanto al funcionamiento y concepción de la visualidad artística antes y después de lo que se conoce como modernidad, que se ve bien reflejado a través de temas como el estudiado en el presente trabajo.

En general, la representación de la enfermedad en la tradición judeocristiana aparece bajo distintos postulados teológicos, y se ha analizado desde un punto de vista moral o edificante. Para Susan Sontag, el cristianismo inicial entendió la enfermedad como un castigo divino<sup>192</sup>. Anteriormente, historiadores de la medicina como Pedro Laín Entralgo, desde un punto de vista antropológico, analizaron esta idea considerando la herencia de civilizaciones anteriores<sup>193</sup>. Lo cierto es que, teniendo en cuenta la relación con las fuentes escritas, en el Antiguo Testamento no faltan las alusiones a distintos males y enfermedades que, en la visualidad, se traducen en distintos tipos iconográficos<sup>194</sup>. La presencia de la enfermedad en el Antiguo Testamento no pretende señalar su naturaleza, sino que es un castigo más<sup>195</sup>. En los escritos veterotestamentarios, su representación

---

<sup>190</sup> GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, 2008, p. 235.

<sup>191</sup> FOUCAULT, Michel, 2001, p. 33.

<sup>192</sup> SONTAG, Susan, 1996, p. 49.

<sup>193</sup> Aunque utiliza un término antropológico hoy en día obsoleto, “cultura primitiva superior”, el autor parte de las civilizaciones de Próximo Oriente y de la Antigüedad de las culturas mediterráneas para comprender la enfermedad por parte de estos pueblos, que la entendían como un castigo recibido por los dioses. LAÍN ENTRALGO, Pedro, 1961, p. 18.

<sup>194</sup> Por mencionar algún ejemplo, en el capítulo 12 de Números, María, la hermana de Moisés es castigada por Yahveh, quien la convierte en leprosa: “Dijo Yahveh: ‘Escuchad mis palabras: Si hay entre vosotros un profeta, en visión me revelo a él, y hablo con él en sueños. No así con mi siervo Moisés: él es de toda confianza en mi casa; boca a boca hablo con él, abiertamente y no enigmas, y contempla la imagen de Yahveh. ¿Por qué, pues, habéis osado hablar contra mi siervo Moisés?’. Y se encendió la ira de Yahveh contra ellos. Cuando se marchó, y la Nube se retiró de encima de la Tienda, he aquí que María estaba leprosa, blanca como la nieve. Aarón se volvió hacia María y vio que estaba leprosa”. Nm., 12, 6-10.

<sup>195</sup> “Pero si desoyes la voz de Yahveh tu Dios, y no cuidas de practicar todos sus mandamientos y sus preceptos, que yo te prescribo hoy, te sobrevendrán y te alcanzarán todas las maldiciones siguientes: Maldito serás en la ciudad y maldito en el campo. Malditas serán tu cesta y tu artesa. Maldito el fruto de

respondería, más bien, a intenciones moralizantes y estaría ligada a la concepción de Dios como un ser que imparte justicia<sup>196</sup>. En el Antiguo Testamento, Dios sentencia a aquellos considerados impuros enviándoles afecciones y múltiples molestias, y cura, a la vez otorgando el perdón, a quienes se arrepienten. A propósito de la curación, en esta primera parte de las Sagradas Escrituras apenas hay lugar para la figura del médico, pues es al Dios todopoderoso a quien se le atribuye la virtud de la sanación<sup>197</sup>.

La presencia de Cristo como impronta de la Nueva Alianza entre Dios y la humanidad, que toma forma en el Nuevo Testamento, otorgará un nuevo sentido de la enfermedad en la tradición judeocristiana, a la vez que continuará con algunos aspectos que ya estaban presentes en el Antiguo Testamento, como el sentido de la curación<sup>198</sup>. El Nuevo Testamento concede a distintas enfermedades, males y dolencias un papel protagonista, pero mientras que el cristianismo inicial arrastró la concepción religiosa que ligaba la enfermedad con el pecado, el sentido de la misma se alejó progresivamente de esta idea<sup>199</sup>.

---

tus entrañas y el fruto de tu suelo, el parto de tus vacas y las crías de tus ovejas. Maldito serás cuando entres y maldito cuando salgas. Yahveh enviará contra ti la maldición, el desastre, la amenaza, en todas tus empresas, hasta que seas exterminado y perezcas rápidamente, a causa de la perversidad de tus acciones por las que me habrás abandonado. Yahveh hará que se te pegue la peste, hasta que te haga desaparecer de este suelo adonde vas a entrar para tomarlo en posesión. Yahveh te herirá de tisis, fiebre, inflamación, gangrena, sequía, tizón y añublo, que te perseguirán hasta que perezcas”. Dt., 28, 15-22. También uno de los Libros de las Crónicas, Yahveh castiga con una enfermedad incurable por no seguir el camino correcto: “Le llegó un escrito del profeta Elías, que decía: ‘Así dice Yahveh, el Dios de tu padre David: Porque no has seguido los caminos de tu padre Josafat, ni los caminos de Asá, rey de Judá, sino que has andado por los caminos de los reyes de Israel, y has prostituido a Judá y a los habitantes de Jerusalén siguiendo las prostituciones de la casa de Ajab, y también porque has dado muerte a tus hermanos de la casa de tu padre que eran mejores que tú; he aquí que Yahveh castigará con terrible azote a tu pueblo, tus hijos, tus mujeres y toda tu hacienda; tú mismo padecerás grandes enfermedades y una dolencia de entrañas tal, que día tras día se te saldrán fuera a causa de la enfermedad”. 2 Cro., 21, 12-15. De modo similar, puede leerse en Levítico: “Pero si no me escucháis y no cumplís todos estos mandamientos; si despreciáis mis preceptos y rechazáis mis normas, no haciendo caso de todos mis mandamientos y rompiendo mi alianza, también yo haré lo mismo con vosotros. Traeré sobre vosotros el terror, la tisis y la fiebre, que os abrasen los ojos y os consuman el alma. Sembraréis en vano vuestra semilla, pues se la comerán vuestros enemigos”. Lv., 26, 14-16.

<sup>196</sup> SENDRAIL, Marcel, 1983, p. 77.

<sup>197</sup> “Entonces Moisés invocó a Yahveh, y Yahveh le mostró un madero que Moisés echó al agua, y el agua se volvió dulce. Allí dio a Israel decretos y normas, y allí le puso a prueba. Y dijo: ‘Si de veras escuchas la voz de Yahveh, tu Dios, y haces lo que es recto a sus ojos, dando oídos a sus mandatos y guardando todos sus preceptos, no traeré sobre ti ninguna de las plagas que envié sobre los egipcios; porque yo soy Yahveh, el que te sana”. Ex., 15, 25-26. “Ved ahora que yo, sólo yo soy, y que no hay otro Dios junto a mí. Yo doy la muerte y doy la vida, hiero yo, y sano yo mismo (y no hay quien libre de mi mano)”. Dt., 32, 39.

<sup>198</sup> “Vio, al pasar, a un hombre ciego de nacimiento. Y le preguntaron sus discípulos: ‘Rabbí, ¿quién pecó, él o sus padres, para que haya nacido ciego?’. Respondió Jesús: ‘Ni él pecó ni sus padres; es para que se manifiesten en él las obras de Dios. Tenemos que trabajar en las obras del que me ha enviado mientras es de día; llega la noche, cuando nadie puede trabajar. Mientras estoy en el mundo, soy luz del mundo’. Dicho esto, escupió en tierra, hizo barro con la saliva, y untó con el barro los ojos del ciego y le dijo: ‘Vete, lávate en la piscina de Siloé’ (que quiere decir Enviado). Él fue, se lavó y volvió ya viendo”. Jn., 9, 1-7.

<sup>199</sup> LAÍN ENTRALGO, Pedro, 1961, p. 91. Puede decirse que, en general, en el Nuevo Testamento el pecado no es la causa directa de una enfermedad, aunque puntualmente hay episodios que no responden a

Teniendo en cuenta las Sagradas Escrituras, la enfermedad es “para la gloria de Dios”<sup>200</sup>. El pecado deja de ser la causa principal de lo patológico, y la presencia de la enfermedad actúa con finalidades divinas, siendo la excusa para manifestar el poder de Dios sobre la Tierra a través de Cristo, quien en numerosas ocasiones protagoniza escenas de curaciones milagrosas<sup>201</sup>. A este respecto, en el Evangelio de San Mateo se menciona uno de los principales propósitos de Cristo: “Recorría Jesús toda Galilea, enseñando en sus sinagogas, proclamando la Buena Nueva del Reino y curando toda enfermedad y toda dolencia en el pueblo”<sup>202</sup>.

Tanto en el ámbito occidental como en el oriental, se gestan tipos iconográficos que presentarán con el paso del tiempo continuidades y variaciones. La existencia de tantos pasajes de curaciones milagrosas se materializó a través de la visualidad, especialmente a través de los sarcófagos paleocristianos y las representaciones murarias en catacumbas, algunas de las cuales incluyeron imágenes de estas curaciones<sup>203</sup>. La Edad Media continuó manifestando a través de la visualidad el poder taumatúrgico de Cristo. El Nuevo Testamento, al igual que ocurría con los textos veterotestamentarios, apenas deja espacio a la presencia del médico, pues es Jesucristo quien intercede ante Dios y aparece como sanador de distintos males físicos, y también mentales<sup>204</sup>. Según la interpretación de esta

---

esta idea. Ejemplo de ello es el que narra la curación milagrosa del paralítico de Cafarnaúm por Jesucristo. Mt., 9, 1-18. Mc., 2, 1-12. Lc., 5, 17-26.

<sup>200</sup> “Al oírlo Jesús, dijo: ‘Esta enfermedad no es de muerte, es para la gloria de Dios, para que el Hijo de Dios sea glorificado por ella’”. Jn., 11, 4

<sup>201</sup> SENDRAIL, Marcel, 1983, p. 174. SINGERIST, Henry E., 1946, p. 165. Son especialmente significativas las curaciones milagrosas de ciegos, narradas en los distintos evangelios canónicos, y representadas a través de la visualidad: Mt., 9, 28-30. Mt., 20, 32-34. Mc., 8, 22-26. Lc., 18, 41-43. Igualmente, son significativos los milagros obrados sobre las personas cojas: Mt., 12, 10-13. Jn., 5, 5-9.

<sup>202</sup> Mt., 4, 23.

<sup>203</sup> André Grabar, en su estudio sobre la creación de la iconografía cristiana (1979), explica que la tradición de estas imágenes en contextos cristianos no se entiende sin la tradición judía, porque ambas religiones tenían una intención común. Su hipótesis apunta que la iconografía cristiana, que en ese momento se estaba afianzando, probablemente nació asimilando la judía. Para el autor, ambas religiones, tradicionalmente anicónicas, se dotaron de un arte religioso propio, pero se establecieron influencias recíprocas. Tanto la religión judía como la cristiana incorporaron, entonces, temas del Antiguo Testamento, entre ellos el de la salvación, porque ambas la promovían. Luego, con la aparición de la figura de Cristo sanador, se introducen episodios evangélicos y las escenas de salvación derivan en sanaciones. GRABAR, André, 1985, p. 17-37. Sobre el sentido de este tipo de escenas en contextos funerarios de la antigüedad, vinculadas al cristianismo afirma: “Cuando esas escenas, extremadamente esquemáticas, se pintan en las catacumbas o se labran sobre sarcófagos, su presencia al lado del cuerpo del difunto reviste idéntica significación que la plegaria fúnebre llamada la *comendatio animae*: enumeran los precedentes de una intervención divina en favor de un fiel y expresan el deseo de que, allí mismo, Dios ejerza su benevolencia hacia la persona que acaba de morir”. GRABAR, André, 1985, p. 20.

<sup>204</sup> Algunos de los más significativos están recogidos en Mt., 8-28. Mc., 1, 23. Lc., 4, 33.

fuerza, la enfermedad ya no se comprende como consecuencia de un acto pecaminoso, sino que aparece como pretexto para vencer al mal en manos de Jesucristo<sup>205</sup>.

La presencia de las curaciones milagrosas en los textos respondería también a la idea de la salvación; aquellos que creían en ella eran quienes quedaban sanados y curados de enfermedades, incluso de aquellas que los dejaban desahuciados<sup>206</sup>. La interpretación de algunos padres de la Iglesia revela que Jesucristo y, por extensión, los sacerdotes, se empezaron a considerar los médicos del alma, de modo que, en la misma medida en que los sacramentos se convertían en el equivalente espiritual de las medicinas para el cuerpo, los sacerdotes devenían en auténticos sanadores a través de los que se manifestaba el poder de Dios<sup>207</sup>.

Según los relatos evangélicos recogidos en la Biblia, la capacidad sanadora no se limitó únicamente al Salvador. De hecho, en el Evangelio de Lucas, Jesús da autoridad a los apóstoles para sanar: “Convocando a los Doce, les dio autoridad y poder sobre todos los demonios, y para curar enfermedades; y los envió a proclamar el Reino de Dios y a curar”<sup>208</sup>. Paulatinamente, a algunos santos se les atribuyó la capacidad de proteger ante determinadas enfermedades; es el caso de San Roque o San Lázaro, entre muchos otros<sup>209</sup>. En la línea de lo afirmado por Jesús M. de Miguel, lo más interesante de ello es la especialización atribuida a cada uno<sup>210</sup>. Las representaciones de sanaciones a manos de

---

<sup>205</sup> “Bajando con ellos se detuvo en un paraje llano; había una gran multitud de discípulos suyos y gran muchedumbre del pueblo, de toda Judea, de Jerusalén y de la región costera de Tiro y Sidón, que habían venido para oírle y ser curados de sus enfermedades. Y los que eran molestados por espíritus inmundos quedaban curados. Toda la gente procuraba tocarle, porque salía de él una fuerza que sanaba a todos”. Lc., 6, 17-19. “Entonces, una mujer que padecía flujo de sangre desde hacía doce años, y que había sufrido mucho con muchos médicos y había gastado todos sus bienes sin provecho alguno, antes bien, yendo a peor, habiendo oído lo que se decía de Jesús, se acercó por detrás entre la gente y tocó su manto. Pues decía: ‘Si logro tocar aunque sólo sea sus vestidos, me salvaré’. Inmediatamente se le secó la fuente de sangre y sintió en su cuerpo que quedaba sana del mal. Al instante, Jesús, dándose cuenta de la fuerza que había salido de él, se volvió entre la gente y decía: ‘¿Quién me ha tocado los vestidos?’. Sus discípulos le contestaron: ‘Estás viendo que la gente te oprime y preguntas: ‘¿Quién me ha tocado?’’ Pero él miraba a su alrededor para descubrir a la que lo había hecho. Entonces, la mujer, viendo lo que le había sucedido, se acercó atemorizada y temblorosa, se postró ante él y le contó toda la verdad. Él le dijo: ‘Hija, tu fe te ha salvado; vete en paz y queda curada de tu enfermedad’”. Mc., 5, 25-34.

<sup>206</sup> MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, 2004, p. 11.

<sup>207</sup> Como recoge Pedro Laín Entralgo, es común encontrar en algunos textos de escritores cristianos como Ignacio de Antioquía, Tertuliano, Cipriano de Cartago, Clemente de Alejandría u Orígenes, referencias a Cristo como médico de las enfermedades del alma, y a la eucaristía como el fármaco para la inmortalidad. Esta visión terapéutica del rito cristiano culminaría con dos escritos del siglo III, la *Didascalia Apostolorum* y de *lapsis* de Cipriano. LAÍN ENTRALGO, Pedro, 1961, p. 50-59. MITRE FERNÁNDEZ, Emilio, 2004, p. 11.

<sup>208</sup> Lc., 9, 1-2.

<sup>209</sup> SINGER, Henry E., 1946, p. 168-170 y 231-232.

<sup>210</sup> DE MIGUEL, Jesús M., 1980, p. 30. La Iglesia cristiana adaptó muchas de las prácticas votivas y creencias paganas a las nuevas necesidades, y muchos de los dioses antiguos a los que se atribuían determinadas funciones fueron sustituidos por santos. Este culto a los santos desembocó en la creación de

distintos santos tienen carácter narrativo y, como ha estudiado Morente Parra, beben de la tradición establecida desde siglos atrás, como es el caso del ciego, el tullido o el paralítico<sup>211</sup>. Estas escenas de curación no pueden limitarse a la visualidad artística, puesto que su función y significado aludía a lo divino, y proliferaron prácticas e imágenes de tipo votivo adscritas a estos santos especializados, considerados protectores de distintas enfermedades como la peste, la lepra o la epilepsia. Aunque no existe un consenso en cuanto a la horquilla cronológica en que se gestaron, se sabe que en España gozaron de una larga tradición que se extendió hasta el siglo XX<sup>212</sup>.

Lejos de las creencias, lo más interesante en el campo de las manifestaciones artísticas fue la exaltación del poder taumátúrgico de estos santos patronos, y cómo esta idea fue heredada por los personajes regios, quienes también participaron en estas escenas solemnes. En la tradición occidental, el monarca se convertía, así, en un personaje sagrado. El historiador Marc Bloch (1886-1944), en su estudio sobre *Los reyes taumaturgos*, publicado originalmente en 1924, se aproxima al rito de la curación milagrosa de las escrófulas a través de las manos de los protagonistas de la realeza franco-inglesa entre los siglos XI y XIX, así como el papel de las imágenes en la construcción de este mito, que gozó de especial popularidad en el siglo XV. Las manifestaciones visuales actuaban, de este modo, enfatizando el poder político supremo, derivando en instrumentos con una fuerte carga religiosa, política y propagandística<sup>213</sup>.

---

patronazgos, entre los que existe la categoría relacionada con la protección hacia ciertas enfermedades. Además de la existencia de estos santos médicos o curadores, también el tema de la enfermedad y la curación se ligaba con el culto a los mártires, en concreto a aquellos santos que en su martirio habían visto especialmente afectada una parte de su cuerpo. Así, dependiendo del órgano perjudicado, se vinculaban con patologías relacionadas con dicha parte, alzándose como santos protectores ante esta enfermedad, incluso como patronos de determinados gremios. RÉAU, Louis, 2008, p. 451-463.

<sup>211</sup> MORENTE PARRA, María Isabel, 2016, p. 58.

<sup>212</sup> Los exvotos son objetos a través de los cuales los fieles se comunican con la divinidad con intención petitoria, y su origen se remonta a las civilizaciones de Próximo Oriente. Aunque se emplean medios materiales, el valerse del poder de las imágenes tiene mucho de ritual y, por tanto, de experiencia colectiva, pues actúan como canal de comunicación entre los mortales y el ámbito celestial. Normalmente se realizaban para pedir una intervención milagrosa o como agradecimiento. Sobre las prácticas votivas y el papel de la visualidad véase DIDI-HUBERMAN, Georges, 2013. Como ha estudiado Fina Parés, a finales del siglo XIX y principios del XX era común el encargo de pinturas votivas, dentro del contexto de una religiosidad popular, para pedir la intervención de Dios o como agradecimiento al mismo por pasar una larga enfermedad. En el Santuari del Vinyet, en Sitges, se conserva, por ejemplo, uno de estos exvotos en forma de pintura, con fecha de 1911, ofrecido por Margarida Mas Carreras. PARÉS I RIGAU, Fina, s/f, p. 77-80. Para Corbin, durante el siglo XIX se multiplican los exvotos que presentan ambientes íntimos, con intención de gratitud. CORBIN, Alain, 1991, p. 176. Un estudio desde el punto de vista antropológico, centrado en el ámbito mexicano, que recoge distintos exvotos de los siglos XIX y XX y analiza el papel de la mujer en ellos es el de ARIAS, Patricia; DURAND, Jorge, 2002.

<sup>213</sup> Bloch agrupa en un apéndice algunas obras figurativas que recogen la representación del milagro real del tacto de las escrófulas. BLOCH, Marc, 1988. Más recientemente, Víctor Mínguez Cornelles ha analizado la tradición de este ceremonial desde los tiempos antiguos hasta entrado el siglo XIX. MÍNGUEZ



La introducción de la modernidad artística en España supuso una auténtica revolución a todos los niveles, tanto formalmente como en cuanto a contenido y significado de las imágenes. Por lo que respecta al tema de la enfermedad, se representa bajo una nueva óptica y una nueva conciencia que contribuiría a cambiar la forma de entender los espacios y roles de género. Sin embargo, esto no significa que la aparición de un nuevo modo de representar e interpretar un tema sepulte por completo la tradición anterior. De hecho, aunque poco a poco la concepción más tradicional es desplazada por la ración de novedad que supone la aparición de la enfermedad como tema de representación moderno, pretextos como el de la caridad son arrastrados en la visualidad finisecular, y más en un país como España, en el que la religiosidad tuvo una gran carga simbólica, histórica, cultural, social y política.

#### **1.4.2. La enfermedad como tema de representación moderno**

La obra *Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe* [Fig. 2] de Luis Jiménez Aranda, obtuvo la medalla de honor en la Exposición Universal de París de 1889. Poco después, como solía ser habitual, fue presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892 y, en esta ocasión, tampoco pasó desapercibida ante el jurado de dicha muestra, siendo galardonada con una medalla de primera clase<sup>214</sup>. Además, un año antes había obtenido el diploma de honor en la muestra internacional celebrada en Berlín<sup>215</sup>.

En esta ocasión, el cuadro tampoco escapó a la crítica, y el ataque más evidente fue la marcada influencia formal de la pintura francesa, tan en boga en los focos europeos del momento. Ya en 1889, coetáneos a Jiménez Aranda afirmaron sin pudor que el cuadro era muy parisino:

---

CORNELLES, Víctor, 1994, p. 181-191. MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, 2012a, p. 103-143. MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, 2012b, p. 43-81. Al respecto de este tema, en el ámbito hispano también destaca la temprana aproximación de CORTEJOSO, Leopoldo, 1968.

<sup>214</sup> Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes se gestaron en 1853 por Real Decreto con el objetivo de presentar al público el arte español, así como para fomentar su desarrollo. La primera de ellas se celebró en 1856, siendo una de las diecisiete que se celebraron durante el siglo XIX, y otras dieciséis en las primeras décadas del XX. Cada año de celebración, ciertas obras eran seleccionadas para ser expuestas, algunas de las cuales recibían menciones y galardones según el reconocimiento artístico. La medalla de primera clase tenía el valor de tres mil reales; la de segunda clase, mil quinientos reales; la de tercera, seiscientos cuarenta. Del mismo modo, la mención honorífica o medalla de honor estaba valorada en diez mil reales, siendo este el mérito más sobresaliente al que se podía aspirar. Información extraída del Real Decreto publicado en *La Gaceta* del 12 de enero de 1854 por PANTORBA, Bernardino de, 1948, p. 6-7. Un estudio más actualizado sobre la reglamentación de las primeras Exposiciones Nacionales de Bellas Artes del siglo XX es el de CAPARROS MASEGOSA, Lola, 2014, p. 6-45.

<sup>215</sup> EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1892, 1892, p. 95.

*Et la peinture la plus nouvelle, la plus hardie, l'une des plus importantes de la section, celle à laquelle le jury a décerné la médaille d'honneur, la Salle d'hôpital, par M. Jimenes, n'est-elle pas toute parisienne? Que M. Jimenes, dont l'oeuvre est vraiment sincère, bien exécutée, simplement et fortement émue, se soit mis au courant de tous les procédés septentrionaux, qu'il ait voulu apporter à son pays un certain nombre de révélations utiles sur le charme des harmonies apaisées, la poésie des perspectives bien aérées, la puissance de l'observation juste et de l'expression vraie, rien de mieux assurément, et c'est ainsi qu'il faut commencer; mais quel service il rendrait à son pays en appliquant son talent à l'étude des choses indigènes, quel service il rendrait au nôtre en développant à côté de l'art français un art espagnol!*<sup>216</sup>.

En efecto, no es extraño encontrar similitudes formales, así como en cuanto al contenido, con otros cuadros franceses coetáneos como el de Jean Geoffroy (1853-1924), *Le Jour de la visite à l'hôpital* (1889), expuesto en el Salón de ese mismo año, celebrado en el Palais des Champs Elysées de París [Fig. 3]. Al compararla con las obras defendidas por la crítica hispana, que fundamentalmente desarrollaban temas históricos, se logra entender que la obra resultante no encajase con el gusto al que estaba acostumbrado la crítica y el público español<sup>217</sup>.



**Fig. 2.** Luis Jiménez Aranda, *Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe*, 1889

<sup>216</sup> LAFENESTRE, Georges, 1889, p. 171.

<sup>217</sup> “El cuadro de Luis Jiménez no encaja, fuerza es confesarlo, en los gustos y aficiones de nuestro público en general, y por eso la recompensa otorgada parecía doblemente injusta, tanto más, cuanto que quedaban postergados nombres gloriosos, reputaciones hechas, personalidades puestas ya fuera de la diaria discusión, por el mérito incontrastable de sus anteriores producciones”. COMAS Y BLANCO, Augusto, 1893, p. 30.



**Fig. 3.** Henri Geoffroy, *Le Jour de la visite à l'hôpital*, 1889

A pesar de ello, el cuadro *Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe* fue reproducido en distintas revistas ilustradas de tirada nacional<sup>218</sup>, y reconocido por algunos de sus compatriotas como una escena típica de la vida moderna:

Ese cuadro, página de naturalismo verdadero, auténtico, arrancado á la vida cruel del hospital, que atrae y conmueve, dándonos la sensación intensa de la realidad, sencilla y realmente traducida. [...] En Roma estuvo Luis Jiménez hasta 1877, en que marchó á París, donde aún reside, y hace tres años cambió de género, y empezó á pintar escenas de la vida moderna<sup>219</sup>.

---

<sup>218</sup> Entre ellas, cabe destacar la reproducción en el número 427 de *La Ilustración Artística*, con fecha del 3 de marzo de 1890.

<sup>219</sup> MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio, 1889, p. 354.

La obra de Jiménez Aranda refleja una intención diferente a las representaciones de la enfermedad anteriores a la era industrial. Este cambio de propósito va ligado, en este caso, a la influencia que corrientes como el naturalismo o el realismo, que presentaban una marcada intención de compromiso social. Nacido, en su origen, como movimiento literario, el naturalismo se acabó convirtiendo en todo un movimiento cultural con ramificaciones entre las que el arte jugó un papel esencial. En el ámbito de la visualidad, el naturalismo defendía la observación al natural y abogaba la representación de temas contemporáneos con el fin de denunciar algunas de las injusticias y desigualdades sociales. En las últimas décadas del siglo XIX se asiste en España a la aceptación progresiva de este estilo en los ambientes oficiales, aunque no por ello dejaron de generarse debates candentes en torno al tema<sup>220</sup>.

El cuadro de Jiménez Aranda presenta, en esta línea, una gran sala de hospital que recuerda a las naves de las iglesias, con distintas camas e iluminada por las lámparas opal que cuelgan del techo y las altas ventanas de los laterales. La modernidad se hace evidente por la presencia de los médicos que visitan la sala, vestidos a la última moda y enfatizando su masculinidad, y entre los que se sostiene el que parece el historial clínico de la paciente. El encuadre de la imagen, totalmente sacado de la óptica fotográfica, acompaña esta modernidad. De hecho, en su aspecto formal, la imagen rompe la diagonal que rige la composición, dejando ver a medias la presencia de una anciana enferma posada en su cama, para focalizar así la escena principal.

El hospital como escenario se convierte en un recurso para representar una escena propia de la vida moderna, pues la emergencia de estos espacios responde al proceso de industrialización, que llevó aparejado un aumento demográfico en ciudades, así como otros cambios urbanísticos. Más que por los adelantos tecnológicos, la imagen en sí se vuelve moderna al tener impregnadas ideas subyacentes que remiten a categorías sociales construidas como la clase social o el género.

---

<sup>220</sup> Walter Pattison ha estudiado la introducción del naturalismo literario en España a través de distintos materiales que abarcan desde 1875 a 1897, analizando los elementos favorables en el ambiente cultural español para la buena recepción del mismo. PATTISON, Walter, 1965. En 1879, Manuel de la Revilla publicó en la *Revista de España* “El naturalismo en el arte”, partiendo de la premisa de que esta corriente es, en realidad, la agrupación de varias extensiones que hicieron tangible una revolución en distintas disciplinas. DE LA REVILLA, Manuel, 1883, p. 147-168. Para entender las cuestiones clave acerca de la introducción del naturalismo y el realismo en el ámbito literario español véase PARDO BAZÁN, Emilia, 1891. Sobre la recepción del naturalismo en el campo de la visualidad acúdase a BARÓN, Javier, 1995; PÉREZ ROJAS, F. Javier; ALCAIDE, José Luis, 2015, p. 34.

En primer lugar, el hospital representado no debe ser comparado con el actual, sino que debe imaginarse como una especie de hospicio destinado a los pobres, en el que miseria y enfermedad iban de la mano<sup>221</sup>. Para la burguesía europea de principios del siglo XIX, el hospital no dejaba de entenderse como un lugar contra natura, como un “jardín desordenado donde se entrecruzan las especies, [se] altera la naturaleza propia de la enfermedad y la hace más difícilmente legible”, en palabras de Foucault<sup>222</sup>. La mentalidad burguesa del XIX entendió que el hogar donde se habitaba era el lugar donde se debía morir, y que los dispensarios estaban destinados a los individuos de clase inferiores. Estos espacios se comprendían, entonces, como lugares impuros, centros repudiados y destinados a las clases más desfavorecidas.

Esta realidad propició que aquellos autores preocupados por las injusticias sociales utilizaran el medio artístico como denuncia, a través de escenas hospitalarias y de la enfermedad como tema de representación. Para uno de los contemporáneos de Jiménez Aranda, Augusto Comas,

desde que Luís Jiménez retrató la sala de un hospital, donde la figura más interesante no está ni moribunda ni muerta, pero sí enferma de gravedad, el hospital y la operación quirúrgica es el tema obligado de una gran parte de los cuadros expuestos en el palacio de Bellas Artes<sup>223</sup>.

En la misma línea, en 1897, se mencionaba la asiduidad de otros pintores tras Jiménez Aranda a la hora de representar un hospital bajo la óptica de la modernidad, hasta tal punto que se llegó a hablar de “orden hospitalaria” dentro del arte:

Hace ya varias Exposiciones que ingresaron solemnemente en una orden de pintores desconocidos hasta entonces, á lo menos en nuestros modernos tiempos, varios distinguidos artistas. Era esta orden a la que pudiéramos llamar *hospitalaria*. ¡Qué profusión de hospitales admiramos o rechazamos desde que Luis Jimenez obtuvo merecido premio por su Consulta en París! Vimos hospitales de todo género y calidad, desde las clínicas á la francesa, blanquísimas, barridas y hasta perfumadas, en que atildados doctores persiguen el curso de una operación *á la moda*, hasta el hospital en donde los doblemente infelices por sus infortunios y por su pobreza esperan la muerte o la continuacion de la miseria<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> LOUX, Françoise, 1984, p. 128.

<sup>222</sup> FOUCAULT, Michel, 1999a, p. 36.

<sup>223</sup> COMAS Y BLANCO, Augusto, 1893, p. 42.

<sup>224</sup> SORIANO, Rodrigo, 1897, p. 1.

La obra de José Soriano Fort (1873-1937), *¡Desgraciada!* (1896) [Fig. 4], galardonada, en esta ocasión, con una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1897, retrata con mayor énfasis los infortunios y penurias de familiares que acababan muriendo en hospitales. Tanto en la obra de Jiménez Aranda como en la de Soriano Fort, nada queda en ellas de la idea de salvación, sino que en este caso se pone en cuestión el depósito de la esperanza en la ciencia y se denuncian las miserias de las clases trabajadoras. Esta idea, en el caso de la obra *¡Desgraciada!*, se refuerza con la numeración de las camas, que servía para identificar a las personas yacentes, y la uniformización del espacio. En la escena recreada, sólo la presencia de la familia llorando la muerte de la fenecida, así como una especie de amuleto que cuelga sobre la cama en el que se lee “VyP”, parece otorgar identidad a la difunta.



**Fig. 4.** José Soriano Fort, *¡Desgraciada!*, 1896

La obra de Jiménez Aranda fue la primera que, en España, contribuyó a incorporar los adelantos de la modernidad y de la medicina en la representación de la enfermedad. No obstante, las manifestaciones visuales generadas desde entonces, y ya *in situ* en el ámbito nacional, se adaptaron a la realidad del país. Por ello, aunque existan obras que sitúen la escena en localizaciones como un hospital, en España triunfaron las escenas cuya

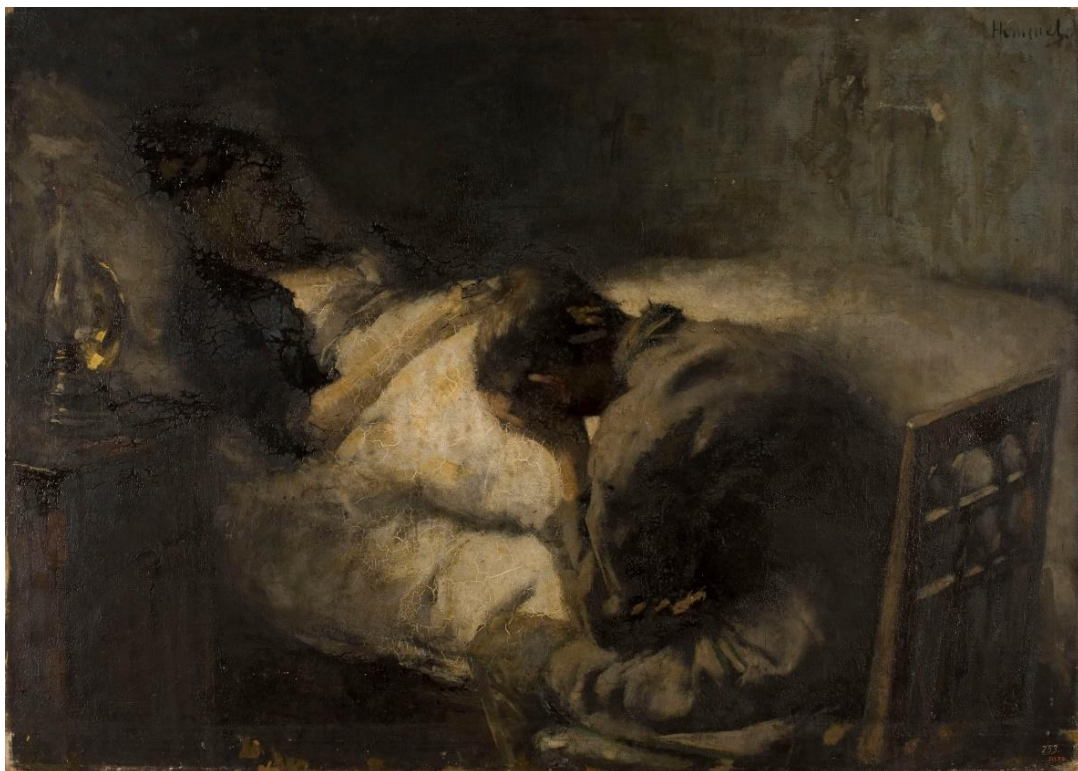
localización mostraba la realidad nacional. Salvo la obra de José Soriano Fort y la de Enrique Paternina (1866-1917), a la que se hará mención más adelante [Fig. 34], no siempre apareció el hospital como parámetro espacial de la representación, sino que también tuvieron importancia espacios privados como las alcobas. Los cuadros nacidos al calor del naturalismo español, responden, en este sentido, a la denuncia de la miseria de las clases bajas, encarnada a través de la enfermedad. Obras internacionales como *La miseria* (1886) del pintor venezolano Cristóbal Rojas (1858-1890), que fue presentada en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses de 1886 así como en la Exposición Unviersal de 1893, y con gran difusión en la prensa, *Miseria humana* (1890) de Leo van Anken (1857-1904) o *Al costat del llit de mort de la mare* (c. 1890-1892) de Théodor Hummel (1864-1939), adquirida por el MNAC tras ser expuesta en la Segona Exposició General de Belles Arts de Barcelona (1894), estaban en la línea del tipo de representaciones naturalistas o de realismo social que triunfaron en España [Figs. 5, 6 y 7].



**Fig. 5.** Cristóbal Rojas, *La miseria*, 1886



**Fig. 6.** Leo van Anken, *Miseria humana*, 1890



**Fig. 7.** Théodor Hummel, *Al costat del llit mort de la mare*, c. 1890-1892



El otro factor que convierte a estas imágenes en representaciones de la vida moderna, además del hospital, es el rol adoptado por los representados, que se polariza en el ideal femenino y masculino vigente en la Europa del momento. Durante el siglo XIX, especialmente en la segunda mitad, se fueron diferenciando esferas sociales en distintos campos, entre ellos el de las ciencias; asimismo, a finales de siglo se establecieron roles y valores asociados a perfiles profesionales distintos<sup>225</sup>.

Volviendo a la obra de Luis Jiménez [Fig. 2], el papel de los representados está claramente marcado y ofrece desigualdades y diferencias. En este caso, toda la atención recae en el médico como uno de los personajes protagonistas de la obra. El médico jefe examina a la enferma por la espalda, mientras un grupo de estudiantes de medicina, entre los que se encuentra una única mujer, prestan atención<sup>226</sup>. Lo patológico, aunque en este caso se presente una afección desconocida, se personifica a través de un perfil concreto femenino, mientras que lo racional, acertado, científico y aparentemente salubre tiene forma laica y se presenta en masculino.

A decir verdad, la ciencia no desplazó por completo a la religión en cuanto a cuestiones de medicina, pero sí la dejó en un segundo plano. En la representación de la sala de hospital de Jiménez Aranda, se reserva en el fondo del plano espacio para una monja que

---

<sup>225</sup> TRASFORINI, M. Antonietta, 2009, p. 65.

<sup>226</sup> Durante el siglo XIX, especialmente a partir de la segunda mitad, fue común debatir en ámbitos académicos acerca de las capacidades de las mujeres y su validez o invalidez respecto a según qué profesiones y actividades. Emilia Pardo Bazán, en respuesta a un discurso pronunciado por el marqués de Busto, defiende el derecho de las mujeres a estudiar medicina e ingresar en sus distintas profesiones y/o especialidades. PARDO BAZÁN, Emilia, 1892, p. 71-84. No obstante, desde que las mujeres accedieron a ciertas profesiones liberales, estas no lo hicieron con total libertad, sino que hubo segregaciones para que no se perturbara el orden del sistema sexo-género que estaba establecido. Así, fue habitual el uso de argumentos considerados científicos para focalizar a las mujeres en determinadas especialidades que se aproximaban a las actividades domésticas o se identificaban con capacidades tradicionalmente atribuidas a lo femenino, como la pediatría o la obstetricia. ORTIZ GÓMEZ, Teresa, 1999. En esta línea, Scanlon resalta que en los debates llevados a cabo en el ámbito español acerca de las capacidades de la mujer para la disciplina médica, se hacía hincapié en cualidades como la ternura, y se las consideraba más adecuadas para tratar, por ejemplo, las enfermedades de los niños. SCANLON, Geraldine H., 1986, p. 72. Poco a poco, con la aparición de otras especialidades, como la oftalmología, se normalizó su presencia justificada por la delicadeza que estas nuevas ramas requerían. CASADO MEJÍA, Rosa, 2018, p. 149. El movimiento feminista perseveró para la admisión de las mujeres en la profesión médica, y para ello defendió que muchos varones no conocían de forma adecuada el cuerpo femenino, y que la presencia de una doctora evitaría el pudor de muchas mujeres. EVANS, Richard J., 1980, p. 54. Para una visión general del acceso a la mujer a la profesión médica en España, véase ÁLVAREZ RICART, M<sup>a</sup> del Carmen, 1988. Para saber más sobre las primeras doctoras en Francia, KNIEBIEHLER, Yvonne; FOUQUET, Catherine, 1983. Una revisión historiográfica más reciente, a modo de estado de la cuestión sobre la historia de las mujeres y la historia de la medicina es la de ORTIZ GÓMEZ, Teresa, 2004, p. 105-120. La existencia de este debate, llevado al ámbito visual, explica la notable ausencia de representaciones de mujeres médico ejerciendo su profesión. Entre las contadas excepciones, se tiene conocimiento del cuadro presentado en el Salón de París de 1889, pintado por el argentino Eduardo Sívori (1847-1918), *Femmes médecins*, y conocido gracias a una fotografía. MALOSETTI COSTA, Laura, 2001, p. 221.

asiste la cama de algún enfermo. Como desarrolló Casado Mejía, hasta que el Antiguo Régimen no empezó a desvanecerse, la salud y la enfermedad como experiencias sociales se explicaron en términos religiosos, hasta que en el siglo XIX pareció primar lo científico. Esto hizo que poco a poco se profesionalizara el campo de la medicina y, aunque la salud y los cuidados tradicionalmente habían estado en manos de las mujeres, el modelo de trabajo se masculinizó. Como consecuencia, la praxis de la salud y la enfermedad se jerarquizó tanto social como sexualmente, de modo que los médicos ocuparon un rango social superior a otros estratos y respaldado por instituciones oficiales, rango en el que, por cierto, las mujeres quedaban prácticamente excluidas<sup>227</sup>.

Siguiendo la mentalidad burguesa, mientras los hospitales se entendían como lugares obscenos donde la gente pobre se resignaba a morir para luego ser carne de disección y de experimentación, se creía que las alcobas personales era el lugar idóneo para experimentar la buena muerte, aunque sólo las clases acomodadas de la sociedad podían permitirse las visitas médicas en sus respectivos hogares<sup>228</sup>. En estos espacios había un lugar reservado para la figura del médico, quien se encargaba de la salud familiar y de la vigilancia social, siempre alerta de comportamientos que pusieran en jaque la estabilidad. La relación establecida entre la familia burguesa y el rol que en ella ejercía el médico es muy significativa, pues el doctor se convertía en un íntimo, un miembro más de la familia, alguien respetable porque se entendía que contribuía a formalizar ese orden del cuerpo social y a vigilar determinadas conductas que podían deslegitimar su estructura, poniendo especial énfasis en las enfermedades propias de las mujeres, en quienes recaía, en última instancia, la reputación de las familias<sup>229</sup>.

El prestigio del que gozaba esta profesión liberal se reflejó en cierto tipo de representaciones visuales que proliferaron en el ámbito europeo y, por extensión, también

---

<sup>227</sup> CASADO MEJÍA, Rosa, 2018, p. 145.

<sup>228</sup> La buena muerte es un concepto cuya tradición se remonta al mundo medieval, que concibe un modo ideal de morir, cargado de ideas que tienen que ver con la religiosidad. Esta idea entiende el acto de la muerte en paz en la cama, estando el finado rodeado de familiares y habiendo dictado las últimas voluntades antes de fenecer. Esta forma de entender la muerte no daba cabida al dolor, al menos en las representaciones producidas durante este lapso de tiempo. Las personas aspiraban a transitar suavemente hacia la vida eterna sin sufrimiento, alejándose paulatinamente del cuerpo para poder alcanzar a Dios. Sobre la idea de la buena muerte véase ARIÈS, Philippe, 2007, p. 40-43 y HÉRAN, Emmanuelle, 2002, p. 25-101. Este modo de experimentar el último adiós caló fuertemente en la sociedad burguesa del siglo XIX, en parte gracias a la cantidad de referentes ilustres retratados en la santidad de la buena muerte. Es aquí donde tiene cabida la concepción del hospital como un lugar destinado al final de la vida de los más pobres. Según Marguerite Perrot, que centra su estudio sociológico sobre la forma de vida que tuvieron las familias burguesas en Francia entre los años 1873 y 1913, llama la atención las altas despendas que el ámbito de la salud hacía gastar a las familias acomodadas, en comparación con otros servicios. PERROT, Marguerite, 1961, p. 71.

<sup>229</sup> CORBIN, Alain, 1991, p. 296-297.

en España, aunque su imagen se desdobló en otras tipologías que tratarán de desarrollarse a continuación. A diferencia de la tradición visual anterior, que explotó la curación mediada a través de milagros varios por la gestualidad, la bendición, o el contacto físico, la figura del médico encarna, en estas manifestaciones artísticas, la esperanza del siglo en la ciencia, los valores del positivismo y del cientifismo<sup>230</sup>. Su actuación, en suma, en algunas ocasiones parece ser la de mensajero o anunciador de la muerte, y de alguna forma se le instaba a interpretar este papel<sup>231</sup>.

Esta acción de notificar el momento de expiración aparece bien captada en la escena que pinta un joven Picasso (1881-1973), aunque en este caso no parte de la captación de un espacio burgués, sino más bien al contrario. El período de aprendizaje de este pintor, primero con su padre en su tierra natal y más tarde en Madrid junto a pintores como Muñoz Degraín (1840-1924), no hizo sino que la pintura de corte social calara en su experiencia artística y se reflejase en sus obras finiseculares, como es el caso de *Ciencia y Caridad* (1897) [Fig. 8]<sup>232</sup>. La agonía de una mujer doliente es contemplada por un médico a esperas de su muerte, o precisamente por ello, mientras una monja de la Caridad sostiene a un niño en brazos. A pesar del conservadurismo, esta obra recibió, precisamente por la actualidad del tema, reconocimientos como la mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes del año 1897<sup>233</sup>.

La figura impasible del médico tiene mucho que ver con la construcción de la masculinidad en el siglo XIX, que integraba ideas en relación al autocontrol, la serenidad y la grandeza<sup>234</sup>. Para Reyero, el estoicismo y la entereza intelectual del personaje masculino de *Ciencia y caridad* hace referencia a la impasibilidad, un rasgo asociado a la condición de virilidad<sup>235</sup>. A pesar de no desarrollarse en un hospital, esta escena muestra matices típicos de la vida moderna, pues la figura del médico se convierte en un emblema de la modernidad, habitando el espacio público y generando un establecido juego de roles.

En este caso, además de la presencia del médico vestido a la moda del momento, otro de los síntomas de actualidad presentes en el cuadro es la individualización conseguida en la alcoba del hogar. A diferencia de la mayor parte de pinturas anteriores, que mostraban

---

<sup>230</sup> Sobre las distintas tipologías visuales de las curaciones milagrosas en la Edad Media y su tradición véase MORENTE PARRA, María Isabel, 2016, p. 57-84.

<sup>231</sup> ARIÈS, Philippe, 1983, p. 466.

<sup>232</sup> BARÓN, Javier; DÍEZ, José Luis (coms.), 2007, p. 97.

<sup>233</sup> ROJAS, Carlos, 1981, p. 57.

<sup>234</sup> MOSSE, George L., 1996, p. 94.

<sup>235</sup> REYERO, Carlos, 1996, p. 122.

a las enfermas tumbadas en camas anónimas, la alcoba se convierte en un espacio seráfico donde se disputa la batalla por la vida, ahora sí, siendo imprescindible una exhausta medicalización del lugar<sup>236</sup>. Más allá de lo formal, se plantea que la obra fue premiada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año por el tema escogido, hecho que le valió su adquisición por parte del estado<sup>237</sup>.



**Fig. 8.** Pablo Picasso, *Ciencia y caridad*, 1897

En general, tal como afirma Erika Bornay, durante el siglo XIX el médico fue visto como un sabio padre con funciones para tomar partido por la disciplina social y moral<sup>238</sup>. La visualidad, de nuevo, no fue ajena a este hecho, y pinturas como *El niño enfermo* (1886) del venezolano Arturo Michelena (1863-1898) o *The Doctor* (1891) de Luke Fildes (1843-1927) [Figs. 9 y 10], reúnen todos los rasgos mencionados. Parece que, en este caso, la labor de la salvación ha pasado a sus manos, pero cambiando las curaciones milagrosas por el progreso científico, basado en el análisis de datos diagnósticos. Como ha estudiado Nerea Aresti, las imágenes contribuyeron a que los médicos se considerasen

<sup>236</sup> PERROT, Michelle, 2011, p. 339-340.

<sup>237</sup> GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, 1987b, p. 430.

<sup>238</sup> LOUX, Françoise Loux, 1984, p. 125. BORNAY, Erika, 1990, p. 59.

héroes, y algunas de sus representaciones están cercanas a la tipología del héroe mártir, equiparándose con los propios sacerdotes<sup>239</sup>. Existe la constancia de que el español José Jiménez Aranda (1837-1903), en sus últimos años en París, captó una escena similar que no se conserva en la actualidad<sup>240</sup>. Además, esta representación no debe considerarse exclusiva de la pintura, sino que fue ampliamente difundida a través de otros soportes como las monedas o las medallas. En este sentido, puede hacerse mención a una medalla de 1905, conservada en el MNAC, que representa la visita de un médico a una niña enferma. En ella, una vez más, los valores burgueses se ven reflejados en los personajes y el espacio representado, de modo que el doctor personificaría la esperanza en la ciencia, mientras que la madre encarnaría el deber sobre la higiene, tanto física y moral, al que tanta atención prestó la clase media de la segunda mitad del siglo XIX [Fig. 11].



**Fig. 9.** Luke Fildes, *The Doctor*, 1891

---

<sup>239</sup> “La sección *Folleto* de la revista *El Siglo Médico*, dió [sic] ocasión para propagar esta imagen a través de breves relatos cuyos protagonistas resultaban ser sufridos doctores en medicina”. ARESTI, Nerea, 2001, p. 78-79.

<sup>240</sup> Sabemos de la existencia de dicha pintura por GESTOSO Y PÉREZ, José, 1903, p. 364.



**Fig. 10.** Arturo Michelena, *El niño enfermo*, 1886 **Fig. 11.** Godefroid Devreese, *Médecine et Hygiène*, 1905

La atención hacia los deberes maternos también tuvo su reflejo en el ámbito de lo visual, y, en paralelo a las imágenes que fomentaron la imagen racional del médico, existe otra tipología que presenta la enfermedad en clave distinta. Como se ha visto en las figuras anteriores, quienes se presentan aquejados son niños, de modo que la finalidad de las mismas remite al *instinto maternal* e incide en uno de los valores que la sociedad más apreciaba de las mujeres, su dedicación a los cuidados<sup>241</sup>. Este tipo de imágenes ayudaron a consolidar valores asociados durante el siglo XIX a lo femenino, como el amor, la entrega o la paciencia, rasgos muy destacados en distintos manuales de conducta y otros textos normativos<sup>242</sup>.

Cabe tener en cuenta que en la España del siglo XIX la familia se entendió como una unidad que reflejaba muchos valores de procedencia religiosa arraigados en la mentalidad de dicha sociedad<sup>243</sup>. Ellas aparecen, normalmente, acompañando y sirviendo al enfermo. En cuanto a este tipo de representaciones, en los que la madre juega un papel clave tanto a nivel compositivo como significativo, sobresale en el caso hispánico *El niño enfermo*

<sup>241</sup> Como han apuntado distintas autoras, el instinto maternal no es sino la construcción y consolidación de un mito. La base de la que se parte es el determinismo biológico, que trae consigo connotaciones a nivel *político*, en el sentido con que el feminismo utiliza este término. La medicina fue una de las disciplinas principales que se encargó de modelar estos argumentos. En palabras de Lozano: “Junto a la progresión del discurso filosófico masculino, a partir de 1760 abundan las publicaciones que exigen a las madres hacerse cargo personalmente de la alimentación y el cuidado de sus hijos, con lo que se contribuye a la creación de un mito todavía vigente: el instinto maternal, el amor espontáneo de la madre hacia su hijo”. LOZANO ESTIVALIS, María, 2007, p. 191. Hablar de instinto maternal desde la actualidad hace necesario remitir a las palabras de Adrienne Rich: “La maternidad institucionalizada exige de las mujeres ‘instinto’ maternal en vez de inteligencia, generosidad en lugar de autorealización, y atención a las necesidades ajenas en lugar de a las propias”. RICH, Adrienne, 1996, p. 85. Para acercarse más profundamente al tema, desde un punto de vista histórico y filosófico, véase BADINTER, Elizabeth, 1984.

<sup>242</sup> GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe, 2011, p. 23-24.

<sup>243</sup> BURGUERA, Mónica, 2012, p. 169.

[Fig. 12] de José Ramón Zaragoza (1874-1949), que obtuvo la segunda medalla en la sección de pintura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 celebrada en honor a Sorolla<sup>244</sup>.



**Fig. 12.** José Ramón Zaragoza, *El niño enfermo*, 1901

En ocasiones, la mujer también debía desempeñar su función de cuidadora con sus mayores. La obra *Comfort of Old Age* del inglés Georges Elgar Hicks (1824-1914), que forma parte del tríptico *Woman's Mission* (1862), expuesto en la Royal Academy de 1863, refleja muy bien lo que se esperaba de las mujeres de la sociedad victoriana. Estos valores victorianos se adaptaban muy bien al contexto español. Para ser respetada, una mujer debía ser, primero, buena madre, luego buena esposa y, por supuesto, buena hija, atenta

---

<sup>244</sup> Esta obra, que escenifica a la perfección la tipología visual del niño enfermo acompañado de la madre para enfatizar el rol de cuidadora, presenta similitudes formales y de contenido con otras imágenes occidentales de la segunda mitad del siglo XIX que abordaron la preocupación por la muerte infantil. Por mencionar algunas, destacan las obras que Frank Holl (1845-1888) pintó en 1877 bajo el título de *Hush!* y *Hushed*, y que actualmente forman parte de la colección de la Tate Modern, así como el óleo *Convalescent* de Johannes Weiland (1856-1909) que en 1904 adquirió la Leeds Art Gallery.

al cuidado, rezumando atención, servidumbre, dulzura y humildad<sup>245</sup>. Así, en la nueva sociedad, el cuidado de los seres queridos y su representación vendría a sustituir el aura de sanidad de las imágenes producidas con anterioridad<sup>246</sup>.

En el caso español, puede destacarse *La nieta del marinero* [Fig. 13] de Luis Bertodano (documentado en Madrid entre 1895 y 1908), premiada con una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1895, que presenta al patriarca de una familia humilde siendo atendido por dos mujeres en sus cuidados, una de ellas una niña de muy corta edad<sup>247</sup>.



**Fig. 13.** Luis Bertodano, *La nieta del marinero*, 1895

---

<sup>245</sup> DE LA CUESTA MARINA, Cristina, 2002, p. 64-67. Puede decirse que, durante el siglo XIX, germinó esta tipología visual hasta finales de la centuria, que presenta a jóvenes mujeres cuidando, o simplemente acompañando de manera abnegada a sus padres o sus mayores, como *The Artist's Father on his Sickbed* (1888) de Lovis Corinth (1858-1925) o *Girl and sick father* (s/f) del fotógrafo Lewis Wickes Hine (1874-1940).

<sup>246</sup> DÍEZ, José Luis (com.), 2003, p. 224.

<sup>247</sup> Una descripción formal temprana de la obra se encuentra en JUSTO FERNÁNDEZ, María Isabel, 2009, p. 232-233.



A pesar de que la visión hegemónica sobre la figura del médico plasmaba los valores del progreso y la fe en la ciencia, el positivismo y la razón, en el ámbito español hubo también cierto sector que lo veía como hombre escéptico y materialista por definición<sup>248</sup>, y su figura estaba cerca del dandismo o el donjuanismo<sup>249</sup>. Esta es la descripción que sobre el médico se publicó en *Los españoles pintados por sí mismos*, una publicación que recopilaba estampas y tipos costumbristas del siglo XIX:

Este siglo de indiferencia, difícil y variable en sus pensamientos, dicen quiere ver y saber; el exámen ha reemplazado la fé. [...] El Médico viste ahora como la sociedad con mas colorines que un pavo real, con todos los atavíos de un *fashionable*, y no se distingue de los que le acompañan, sino por llevar la palabra para responder á una consulta de *amistad*. Debe poner mas cuidado en saludar y dar el tratamiento (al que le tenga) que en el arte de recetar. Ser fino, elegante, y admirador del bello sexo, filósofo con las recelosas mamás. No faltar á los bailes y sociedades con el *botiquin* bien provisto, porque allí hay muchos... sponcios que curar. Ser soltero por si... alguna viuda quisiera tomar estado<sup>250</sup>.

En la Europa finisecular, en paralelo al discurso visual que presentaba y legitimaba al médico como alguien respetable e implacable, proliferaron también una serie de manifestaciones en las que, más que incidir en la racionalidad del doctor, se enfatizó la idea de lo patológico vinculado a la mujer. En estas escenas de examinación, las mujeres representadas suelen mostrarse pudorosas ante la auscultación del médico, y suelen adoptar actitudes cercanas al erotismo [Figs. 14 y 15]<sup>251</sup>. En ellas, además, las mujeres no parecen estar físicamente enfermas, pero resalta el culto a la debilidad y a la invalidez. El tema de estas obras es la visita del médico a un hogar acomodado, y su significado remite a la normalización de la salud y la enfermedad por parte de la ciencia decimonónica.

---

<sup>248</sup> GALÁN GARCÍA, María Isabel, 1993, p. 193.

<sup>249</sup> Para algunas autoras, la figura del dandi es la del héroe moderno, en el sentido en que “necesita de la moda para afirmar su identidad diferenciada, para garantizar su oposición, para certificar un yo distinto del de la multitud”. DE DIEGO, Rosa; VÁZQUEZ, Lydia, 2005, p. 217. El médico, cuyo trabajo no requería tanto de la fuerza física sino de su condición intelectual, reflejaba a través de su aspecto la masculinidad, convirtiendo su apariencia en obra a mostrar al público, tal como ocurría con el dandi. REYERO, Carlos, 1996, p. 121-122. Para Trasforini, los rituales de apariencia de la masculinidad burguesa a finales del siglo XIX hablan de los miedos de esta clase social, que parecía sentirse vulnerable. Accesorios como los bastones o los sombreros de copa son, para esta estudiosa, símbolos sustitutivos y afirmativos del propio ego. TRASFORINI, M. Antonietta, 2009, p. 68. Para más información sobre la moda del hombre burgués, véase GARB, Tamar, 1998, p. 37-38 y CRANE, Diana, 2001.

<sup>250</sup> CALVO Y MARTÍN, José, 1843, p. 369.

<sup>251</sup> Una primera aproximación a algunas imágenes de examinaciones médicas producidas en este período de tiempo se encuentra en el artículo de HAMMERSCHLAG, Keren Rosa, 2013.

Este tipo de representaciones emanan la influencia del degeneracionismo, pues esta teoría trabajó en consolidar la imagen del buen médico como guardador de la moral burguesa y el orden social<sup>252</sup>. El papel del médico, en estos casos, es el de observador, tratando de buscar en el interior de las mujeres los desórdenes para, de este modo, seguir ejerciendo su celoso papel de guardador del decoro ante ciertas actitudes. Además de adentrarse en la búsqueda de males físicos, el practicante aparece como una especie de confesor de muchas de las preocupaciones de la vida privada, idea que también aparece reflejada en las novelas del realismo español protagonizadas por estas figuras<sup>253</sup>.



**Fig. 14.** Jules-Abel Faivre, *The Examination*, c. 1898

Aun cuando las distintas enfermedades que proliferaron como consecuencia del ritmo de la modernidad afectaron sobre todo al proletariado, fundamentalmente por las condiciones de vida, de trabajo y por la alimentación, la visualidad artística generó un tipo de discurso diferente, en la línea de lo que dictaba el irrefutable saber clínico. Como se ha visto, en el proyecto disciplinario que supone la modernidad, la mirada médica

<sup>252</sup> HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael, 1987, p. 41.

<sup>253</sup> LABANYI, Jo, 2000, p. 245.

prestó atención a la distinta percepción entre clases sociales y, mientras que las clases bajas se presentaban como una masa enferma frente a la salubridad de la burguesía, el individualismo de esta clase hizo que auspiciaran imágenes artísticas en las que las mujeres burguesas aparecían como las principales afectadas por el ritmo de la vida moderna.



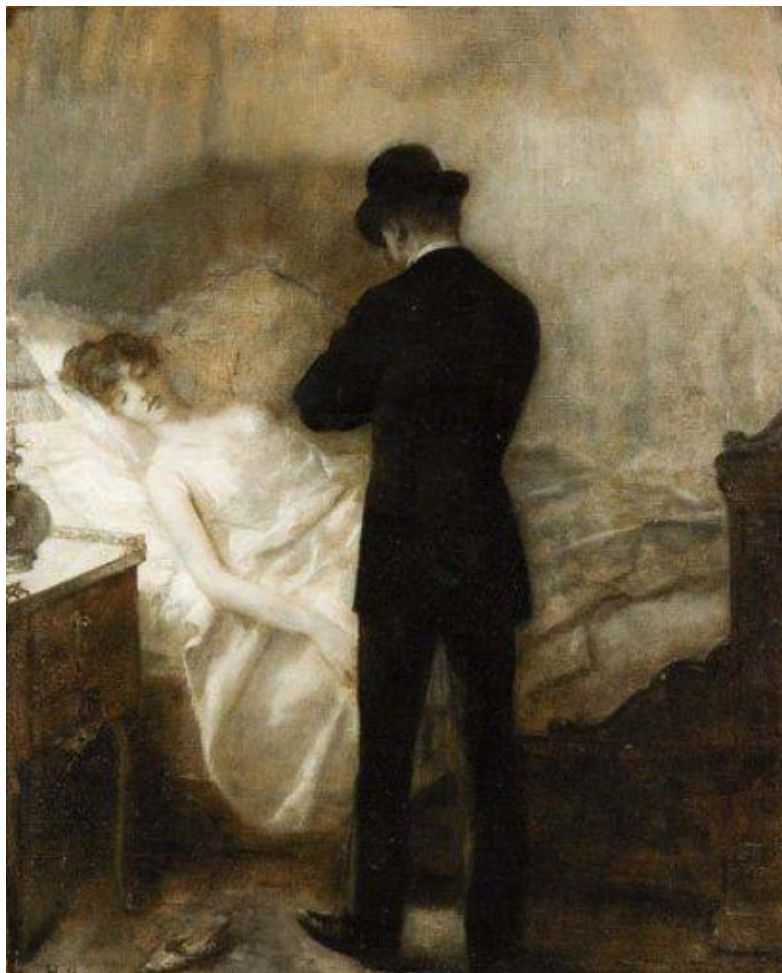
**Fig. 15.** Albert Guillaume, *El doctor*, 1903

Dentro de la misma clase social, las damas de la clase media fueron la auténtica obsesión de los médicos, que se convirtieron entonces en auténticos salvadores de la patria y guardadores de la moral que promovía la burguesía, pues en ellas recaía la responsabilidad de guardar el decoro que promovían a través de la educación a sus menores<sup>254</sup>. Actitudes y fenómenos que se consideraban propios de la vida moderna y se alejaban de esta intención, como la ociosidad o la apatía, la lectura de determinadas novelas y la adopción de ciertos comportamientos, constituían un grave peligro para el

---

<sup>254</sup> FERNÁNDEZ PÉREZ, Elisa, 2002, p. 247.

orden social<sup>255</sup>, y por ello se inventaron múltiples enfermedades y dolencias para mantenerlas bajo el punto de mira. Al tiempo que lo masculino encarnaba la razón y el cientifismo, lo femenino se definía en términos patológicos, aunque este discurso no se generó como algo monolítico, sino que presentaba distintas fracturas. Lo cierto es que el discurso médico creado en torno a esta ideología generó modos de comportamiento asociados directamente a un tipo de feminidad<sup>256</sup>. Las mujeres burguesas se convirtieron en enfermas por excelencia, objetos para la reflexión científica, y el primer paso para erradicar este problema era recurrir a técnicas de observación. Este concepto aparece reflejado en obras como la de Henri Gervex (1852-1929) [Fig. 16] o la de Hubert-Denis Etcheverry (1867-1950) [Fig. 17], en las que un médico vestido de forma elegante visita a una dama en su alcoba, quedando pensativo ante su cuerpo.



**Fig. 16.** Henri Gervex, *La visite du médecin*, s/f

---

<sup>255</sup> NOVELLA, Enric J., 2010, p. 65.

<sup>256</sup> EHRENREICH, Bárbara; ENGLISH, Deirdre, 1988, p. 50.



Fig. 17. Hubert-Denis Etcheverry, *Une consultation*, 1900

En relación a la idea de la observación de los cuerpos, las pinturas que representaban los momentos previos a la realización de una autopsia gozaron de cierta popularidad en el fin de siglo. Aunque no se trate de obras que representen propiamente el concepto de enfermedad, enlazan con la conceptualización del espectáculo y la idea de lo disciplinario en el imaginario de la cultura finisecular europea. En general, existen dos tipologías de este género, aquellas que presentan al doctor frente al cuerpo femenino muerto, y las que presentan a un grupo de médicos atendiendo el cadáver expuesto<sup>257</sup>.

En realidad, la autopsia como técnica de observación y conocimiento con finalidades prácticas, o al servicio del conocimiento, contaba con una larga tradición. El interés por

---

<sup>257</sup> Este tema gozó de cierta fama en el panorama finisecular europeo, especialmente en aquellos países con un alto grado de industrialización. En general, las representaciones siguen los parámetros de presentar a una joven mujer muerta a punto de ser diseccionada, y en ocasiones se incluyen elementos vinculados con carga sexual como la cabellera femenina o el torso desnudo, en línea con el erotismo finisecular. Entre las autoras que han investigado sobre la relación entre el deseo y el cuerpo muerto femenino se encuentran JORDANOVA, Ludmilla, 1989. BRONFEN, Elisabeth, 1992. SCHWARTZ, Vanessa R., 1999, p. 45-88. PEDRAZA, Pilar, 2004, p. 333-363. FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2009, p. 163-187. FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2015, p. 185-196. DEL POZO GARCÍA, Alba, 2016, p. 73-92. GONZÁLEZ GEA, Esther, 2021, p. 65-67.

distinguir los cuerpos masculino y femenino, y la dotación de un armazón teórico que justificase la diferenciación sexual a partir del desarrollo de disciplinas modernas como la anatomía, hicieron que se centrara la atención sobre el interior del cuerpo femenino, que tradicionalmente se había estudiado siempre en comparación con el del hombre. El interior del cuerpo femenino suscitaba muchos enigmas desde la Edad Media, tal como reflejan las imágenes de tratados médicos que tratan de explorarlo<sup>258</sup>. Sin embargo, más allá de la observación que había existido desde siglos antes, con la modernidad se introducen factores ideológicos que determinan la forma en que se conciben las diferencias anatómicas entre hombres y mujeres<sup>259</sup>. Así, se crean enfermedades que simbolizan la feminidad, y la supuesta debilidad y fragilidad natural de las mujeres se atribuye a órganos como la matriz o el útero.

La medicina y sus instructores argumentaron científicamente que la mujer era un ser frágil por naturaleza dada su condición biológica, y en el interior de los cuerpos de las mujeres se encontró aquello que se estaba buscando<sup>260</sup>. La esencia para demostrarlo residía en los órganos propiamente relativos a la mujer, que eran comparados con los del hombre, de modo que a partir de la diferencia se consolidó la idea de la mujer como categoría vacía<sup>261</sup>. Esto aseguraba que la mujer fuese inferior tanto física como mentalmente con respecto al varón. Ejemplo de ello es que los más renombrados médicos europeos del momento comparaban ambos sexos para entender las diferencias fisiológicas, mentales, incluso sexuales. Joseph Capuron (1767-1850), médico francés especialista en las enfermedades propias de las mujeres y los niños, apunta la importancia de comparar los órganos reproductores de cada sexo:

En fin, nada distingue mas bien á la muger del hombre que los órganos de la generacion. La matriz, los ovarios, la vagina y la vulva en nada se asemejan á los testículos, á las vejiguillas seminales ni al miembro viril<sup>262</sup>.

---

<sup>258</sup> POUCHELLE, Marie-Christine, 1983, p. 307-309.

<sup>259</sup> LOZANO ESTIVALIS, María, 2007, p. 172.

<sup>260</sup> KNIEBIEHLER, Yvonne; FOUQUET, Catherine, 1983, p. 34. Sobre las creencias acerca de los misterios del interior de los cuerpos femeninos véase también SHOWALTER, Elaine, 1992, p. 129-131.

<sup>261</sup> LAQUEUR, Thomas, 1994, p. 51.

<sup>262</sup> CAPURON, Joseph, 1818, vol. 1, p. 8. En páginas anteriores, Capuron apunta que para conocer el estado fisiológico de la mujer no hay nada mejor que hacer una comparación con el hombre. La aproximación entre los dos sistemas se ve manifiesta en el temperamento, además de la organización de sus órganos internos, que dan lugar a un carácter más agitado a causa de la delicadeza de sus nervios. CAPURON, Joseph, 1818, vol. 1, p. 4-6.

Es sabido que con el siglo XIX nacen algunas de las ramas o disciplinas cuyas prácticas establecen las bases de la práctica clínica moderna. En el caso de las autopsias, el cuerpo muerto actúa como matriz a partir del cual generar conocimiento, de modo que el resto físico se emplea en el marco del sistema institucional médico<sup>263</sup>. En este sentido, el cuerpo muerto pasó a ser, a partir de la modernidad, tan importante como el cuerpo vivo. Sin embargo, a la hora de analizar estas representaciones, es necesario tener en cuenta que la elección del cadáver representado, así como la identidad que se le otorga, está cargado de connotaciones simbólicas, incluso ideológicas, que responden a propósitos culturales marcados. Así, el hecho científico se desarrolla en paralelo a un imaginario que se mueve entre la fantasía y el idealismo romántico adaptado al fin de siglo, generándose una serie de figuraciones culturales en torno al género y la ciencia<sup>264</sup>. Entre estas metáforas recurrentes, la observación a través de la mirada médica sobre los cuerpos sexuados y sexualizados y, más concretamente, sobre el cuerpo femenino muerto por parte de un conocedor figurado en masculino, se articula estableciendo una relación jerárquica y disciplinaria<sup>265</sup>. Por un lado, estas imágenes de la muerte actuaban como modelos de conocimiento y, por otro, constituían una serie de significados simbólicos y síntomas culturales en relación a los órganos específicos, contribuyendo a generar una feminidad específica<sup>266</sup>.

Las imágenes de cuerpos muertos son constantes en el fin de siglo, e inherentemente llevan incorporadas las ideas hegemónicas en torno a las diferencias de género<sup>267</sup>. En el caso de las pinturas que representan los momentos previos a una disección, la puesta en escena es bastante similar en los ejemplos que se mencionan a continuación. En estas obras, la figura masculina que encarna el conocimiento y la racionalidad se enfrenta al cuerpo muerto de una mujer, altamente sexualizado. De manera muy visual, y también simbólica, los cuerpos femeninos son territorios que están siendo explorados, y pronto pasarán a ser conquistados<sup>268</sup>.

---

<sup>263</sup> BAUDRILLARD, Jean, 1980, p. 133.

<sup>264</sup> DEL POZO GARCÍA, Alba, 2016, p. 80-81.

<sup>265</sup> TIRADO SERRANO, Francisco; DOMÉNECH ARGEMÍ, Miquel, 2007, p. 97.

<sup>266</sup> JORDANOVA, Ludmilla, 1989, p. 57-58. En la misma línea, Mónica Bolufer entiende que el saber médico del siglo XIX servía como instrumento al servicio de distintos intereses y, aunque se tildase de neutro y objetivo, existía un conjunto de asuntos y argumentos que generaban un discurso ideológico sobre los cuerpos. BOLUFER, Mónica, 1999, p. 545.

<sup>267</sup> Sobre la distinción visual entre el cuerpo muerto masculino y femenino en la visualidad artística de la modernidad hasta época contemporánea véase GONZÁLEZ GEA, Esther, 2021, que analiza distintas manifestaciones teniendo en cuenta cómo cuestiones vinculadas con el supuesto cientifismo y el erotismo decimonónico convergen con la formación de imágenes pensadas para ser vistas, exhibidas y consumidas.

<sup>268</sup> LUPTON, Deborah, 2003, p. 145-146.

Entre los ejemplos conservados, en 1864, el pintor alemán Johann Heinrich Hasselhorst (1825-1904) compone una escena de este tipo en la que adquiere protagonismo el cuerpo muerto de una joven, directamente iluminado, sobre el que simbólicamente se sitúa, de pie, la figura del anatomista alemán Johann Christian Gustav Lucae (1814-1885) [Fig. 18]. Atentamente, observa el quehacer de uno de sus discípulos, que ya ha profanado el cadáver con un corte inicial que deja entrever lo que hay bajo la piel.



**Fig. 18.** Johann Heinrich Hasselhorst, *The dissection of a young, beautiful woman*, 1864

Lo peculiar de esta obra, que es un dibujo preparatorio de un lienzo muy similar del mismo año, es su relación con el contexto, pues la figura protagonista que presenta, la del anatomista Lucae, sobresalió en su momento por las investigaciones centradas en establecer las medidas ideales de los cuerpos femeninos. En obras como *Zur Anatomie der schönen weiblichen Form*, una especie de compendio sobre las formas ideales de cuerpos de mujeres al servicio de artistas, también de 1864, incluyó litografías basadas en cuerpos femeninos previamente diseccionados.

La misma actitud atenta y pensativa es la que toma el anatomista representado por Gabriel von Max (1840-1915) en 1869 [Fig. 19], que en este caso está a punto de desvelar el cuerpo muerto de una adolescente. En esta ocasión, aparecen algunos elementos que recuerdan el sentido de la fugacidad de las vanitas barrocas, como la polilla cercana al cadáver tendido o el cráneo que forma parte de una especie de bodegón en segundo plano. Estos elementos aparecen, además, complementados con otros que refuerzan el



cientificismo, como el libro abierto, el microscopio o el cráneo de un animal. No obstante, más allá de estos añadidos, en la obra prima la ideología subyacente que concentró la medicina decimonónica en torno al género. Los cuerpos femeninos muertos sobre mesas de disecciones son representados, de este modo, como objetos de exhibición, hechos para el deleite, pues no muestran ningún signo evidente de repudio, sino más bien de deseo, al estar hipersexualizados.



**Fig. 19.** Gabriel von Max, *Der Anatom*, 1869

Esta temática fue poco a poco extendiéndose, hasta llegar a ser un tema habitual expuesto en los muros de certámenes oficiales como fueron los salones de París. Un ejemplo de ello es la pintura de 1895 de Philipp Heyl (1864-1929), que representa de forma contemplativa a un médico, bisturí en mano, con un cuerpo femenino yacente a la espera de su acción, obra que además fue reproducida ese mismo año en el semanario francés *L'Illustration* [Fig. 20]<sup>269</sup>.

---

<sup>269</sup> FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2007, p. 428.



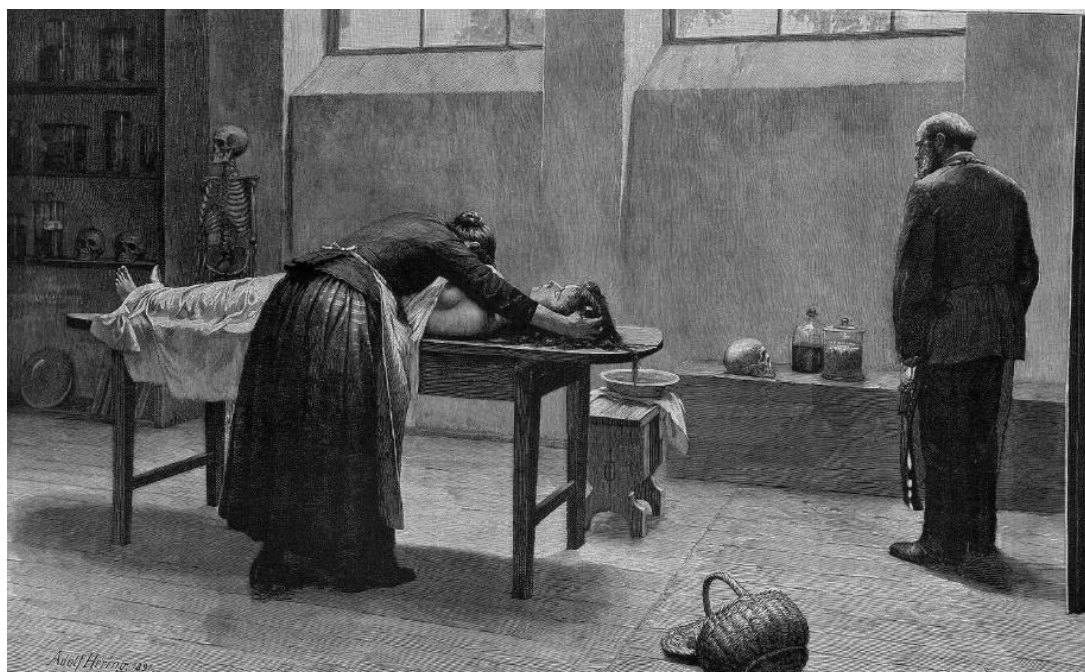
**Fig. 20.** Philipp Heyl, *Avant la dissection*, 1895

La nueva exégesis representacional de la mesa de disecciones estaba impregnada de cuestiones de género que marcan claramente los roles que se establecieron en el imaginario. La prensa española también participó de la difusión de este discurso, y en números como el del 28 de diciembre de 1891 de *La Ilustración Artística*, a propósito de la Exposición Internacional celebrada en Berlín, se reprodujo un cuadro de Adolf Hering (1863-1932), premiado en dicha muestra, que presenta a una madre rota llorando ante el cadáver de su hija, situada con el torso desnudo en la mesa de la morgue, mientras que una figura masculina se contiene y aparece al margen [Fig. 21]<sup>270</sup>. En el apartado dedicado a comentar los grabados de la misma publicación, el asunto representado se destaca como uno de los que han desplazado a los grandes temas históricos, y se califica como uno de los temas de la vida moderna:

Los artistas de todos los países abandonan paulatinamente la representación de asuntos y hechos de otras épocas, difíciles de interpretar, inspirándose en todo cuanto les rodea, vive y se agita. Los nuevos conceptos del arte exigen del pintor profundo estudio psicológico de la sociedad moderna, para poder representarla en el lienzo y facilitar interesantes antecedentes para la historia de nuestra época, puesto que hoy como ayer persigue la humanidad determinados ideales y las pasiones y las virtudes agítanse violentas en el margen

<sup>270</sup> CHARNON-DEUTSCH, Lou, 2000, p. 240.

del hombre. Por eso los pintores de la escuela moderna buscan las fuentes de su inspiración en esos dramas íntimos que de continuo nos conmueven y que sintetizan nuestro modo de ser<sup>271</sup>.



**Fig. 21.** Adolfg Hering, *Horrible hallazgo*, 1891

A nivel pictórico, y siguiendo en el ámbito español, destacan dos pinturas de gran formato que representan el tema de la mujer muerta sin librarse de las convenciones sobre los roles de género. Cabe tener en cuenta que, durante la edad moderna, el gusto por la muerte era tal que espacios como la morgue fueron concurridos por la sociedad europea del momento como lugares teatralizados<sup>272</sup>. Así, en 1890, el pintor valenciano Enrique Simonet Lombardo (1866-1927) escoge el tema de la autopsia como ejercicio de desnudo para justificar su estancia en Roma [Fig. 22]. Debe tenerse en cuenta que, estando pensionado en esta ciudad, solicita permiso para visitar la Exposición Universal de París y es autorizado el 14 de septiembre de 1889, con lo que conocía las novedades temáticas que se estaban fraguando a nivel occidental<sup>273</sup>. El cuadro, aunque recuerde por su tamaño a los cuadros que presentaban temas históricos, introduce un punto de vista novedoso, casi sacado del encuadre fotográfico, y presenta un tema muy alejado de aquellos dedicados a

<sup>271</sup> LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA, 1891, p. 826.

<sup>272</sup> Para Jordanova, las altas tasas de mortalidad hicieron que la sociedad europea de los siglos XVIII y XIX se acostumbrara a la muerte como fenómeno cotidiano. JORDANOVA, Ludmilla, 1989, p. 138. Sobre la dramatización de la muerte en espacios públicos como la morgue y la influencia que estas experiencias tuvieron en el desarrollo de las pinturas anatómicas véase FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2009, p. 163-187 y FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2015, p. 185-196.

<sup>273</sup> SAURET GUERRERO, Teresa (com.), 2010, p. 123.

ensalzar los valores patrios. La obra presenta a un médico, vestido de calle, sujetando el corazón del cuerpo femenino al que está realizando una autopsia, sorprendiéndose, dado el chascarrillo del título, de que efectivamente el cuerpo femenino podía tener corazón<sup>274</sup>.

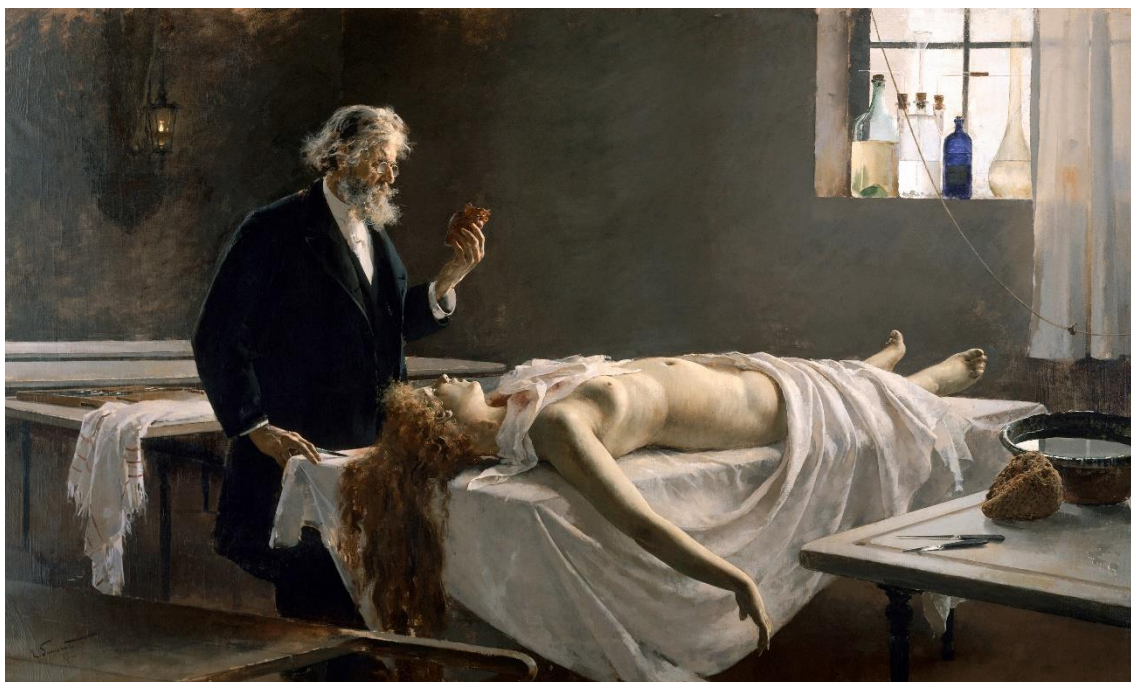


Fig. 22. Enrique Simonet Lombardo, *¡Y tenía corazón!*, 1890

En la misma línea, en 1899 Fernando Cabrera Cantó (1866-1937) pinta *Mors in vita*, una obra que se ha venido relacionando con la muerte de su esposa, fallecida poco después de contraer matrimonio. Sea como fuere, la escena muestra una morgue con un cadáver femenino que contrasta con la vida que parece haber al exterior [Fig. 23]. La obra, de la que hay una versión anterior de hacia el año 1897, se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes del año 1899 sin obtener ninguna mención, y se expuso en el pabellón de la sección española de la Exposición Universal de 1900 de París, obteniendo una medalla de tercera clase<sup>275</sup>, y posteriormente en la Exposición Regional Valenciana de 1909.

<sup>274</sup> Una descripción formal más detallada de esta obra puede leerse en PENA LÓPEZ, Carmen (com.), 1993, p. 266 y en el catálogo de la exposición a cargo de FERRER ÁLVAREZ, Mireia (com.), 2016, p. 27-28. Para Vázquez, el cuadro ofrece un ejemplo visual claro sobre la contraposición entre positivismo e idealismo, corrientes que se encarnarían, en este caso, en cada género, esta vez de forma más introspectiva, al utilizarse el corazón como elemento metafórico. VÁZQUEZ, Oscar E., 2017, p. 29.

<sup>275</sup> ESPÍ VALDÉS, Adrián, 1970, p. 27.



**Fig. 23.** Fernando Cabrera Cantó, *Mors in vita*, 1899



**Fig. 24.** Henri Gervex, *Avant l'Opération*, 1887

En una línea similar, aunque no se trate estrictamente de escenas en mesas de disecciones, sino de operaciones, también hubo imágenes que reproducían los mismos roles asociados a las profesiones y a los géneros. Ejemplo de ello es la obra del francés Henri Gervex (1852-1929), presentada en el Salón parisino de 1887 [Fig. 24]. También, el lienzo que en 1907 el pintor y también médico Georges Chicotot (1865-1921) realiza con el fin de documentar uno de los primeros ensayos radiológicos para tratar el cáncer, que se llevó a cabo el mismo año en el hospital de Broca en París [Fig. 25]. En este último caso, más allá de la importancia de los avances médicos, conviene fijarse en los roles adoptados por los representados, así como en la apariencia. El pintor y radiólogo, en un intento por reafirmarse, se representa con sus útiles de trabajo, pero vestido según la moda burguesa, incluso opta por conservar el sombrero de copa aún estando ocupado en la mesa de trabajo. La paciente, por su parte, está tumbada en la mesa impasible, con el pecho desnudo, hecho que se enfatiza por la presencia del corsé y el vestido situados sobre un taburete, recreando en la mente de quien observa la obra el momento previo de la acción.



**Fig. 25.** Georges-Alexandre Chicotot, *Premiers essais du traitement du cancer par rayons*, 1907

De forma generalizada, existe una estrecha relación entre la modernidad y la imagen. En este cruce entre arte y medicina, cabe apuntar que en todas estas manifestaciones culturales también está implícita la mirada del espectáculo. Isabel Clúa va un paso más allá al afirmar de forma rotunda que “la modernidad es pura imagen”, en el sentido en que la cultura visual es uno de los ejes centrales de esta etapa, una forma de experimentación clave para comprender las representaciones sobre el género. Su hipótesis parte de la emergencia de la modernidad como fenómeno vinculado a la mirada, más allá de cualquier etiqueta o límite cronológico, y que actúa como juego, incluso como tema<sup>276</sup>. En este contexto, el discurso médico tiene una función clave en este proyecto ceremonial, al querer hacer visible lo patológico<sup>277</sup>.

Autores como Jonathan Crary han analizado el papel de distintos entretenimientos en la sociedad occidental del siglo XIX y plantea hasta qué punto los individuos se definieron a partir de la atención. Entre los casos que menciona, desarrolla las posibilidades de la hipnosis más allá del ámbito clínico, tomando como justificación la parte de identidad espectacular que poseía<sup>278</sup>. Esta técnica fue una de las más experimentadas en diagnósticos como la histeria, una enfermedad considerada como nerviosa con gran renombre durante el siglo XIX y de la que se hicieron lecciones clínicas que quedaron impregnadas en el imaginario hasta el fin de siglo<sup>279</sup>. Georges Didi-Huberman recopiló diversas ideas sobre las estrategias de teatralización de la histeria como fenómeno vinculado a la modernidad y a los problemas de la imagen, tomando como caso de estudio el corpus fotográfico creado en el hospital de La Salpêtrière de París. Así, acaba concluyendo que la histeria fue un dolor gestado al calor de las exigencias espectaculares y del imaginario<sup>280</sup>.

---

<sup>276</sup> CLÚA GINÉS, Isabel, 2005, p. 19.

<sup>277</sup> Sobre la exhibición de la enfermedad en la modernidad véase DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b, p. 59-72.

<sup>278</sup> CRARY, Jonathan, 2013, p. 223-231.

<sup>279</sup> En el ámbito de la visualidad española del fin de siglo no se han encontrado manifestaciones en torno a la histeria, sin embargo, tal como desarrolla Jagoe, la discusión en torno a este trastorno fue constante a lo largo del siglo XIX. JAGOE, Catherine, 1998b, p. 339-348.

<sup>280</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, 2007. Desde este mismo punto de vista parte el estudio de Asti Hustvedt, quien desarrolla en clave psicológica las experiencias y consecuencias de las histéricas por ser exhibidas como diagnosticadas, dando lugar a lo que ella llama las musas médicas. HUSTVEDT, Asti, 2011. Durante el siglo XIX, la histeria se dotó de nuevos significados a través de las transformaciones y adaptaciones a las convenciones vigentes. A este respecto, Emilce Dio Bleichmar propone distintas dimensiones a la hora acercarnos a la histeria desde cualquier disciplina, haciendo especial hincapié en la relación establecida entre ella y el género femenino. DIO BLEICHMAR, Emilce, 1991. La distancia histórica que en la actualidad supone este fenómeno, analizado desde un punto de vista feminista, ha hecho posible que paulatinamente se considere un hecho histórico cargado de cuestiones en relación a la ideología y a la clase

La representación de la histeria femenina fue una constante en el trabajo de renombrados médicos del siglo XIX. Entre sus obsesiones se encontraba la de hallar una causa orgánica a este diagnóstico, que se centró en los órganos reproductivos del cuerpo femenino, recogiendo toda una tradición anterior en torno a la matriz<sup>281</sup>. Pero, sin duda, si hay un nombre vinculado a este trastorno es el de Jean-Martin Charcot (1825-1893), quien apuntó que los síntomas de la misma tenían un origen psicológico y no fisiológico. Para estudiar *científicamente* los efectos de la histeria, Charcot recreó los ataques y, por ello es común encontrar imágenes de las fases del ataque histérico<sup>282</sup>. En 1887, el pintor francés André Brouillet (1857-1914) representó una escena imaginada de cómo debieron ser estas lecciones en La Salpêtrière [Fig. 26]. En esta composición, un grupo de neurólogos asiste atento a la explicación y simulacro de Charcot, que sostiene a una de sus musas médicas en trance hipnótico, ayudado de una asistente, y en frente aparece una reproducción de una de las fases del ataque. La obra haría referencia a la práctica común de apremiar a las internas a emular, a través de un acto performativo, las fases de la histeria<sup>283</sup>.



**Fig. 26.** Pierre André Brouillet, *Une leçon de clinique à la Salpêtrière*, 1887

---

social, con cargas simbólicas que interfirieron en la concepción de la subjetividad, el deseo y la identidad corporal. BORDO, Susan, 1993, p. 50.

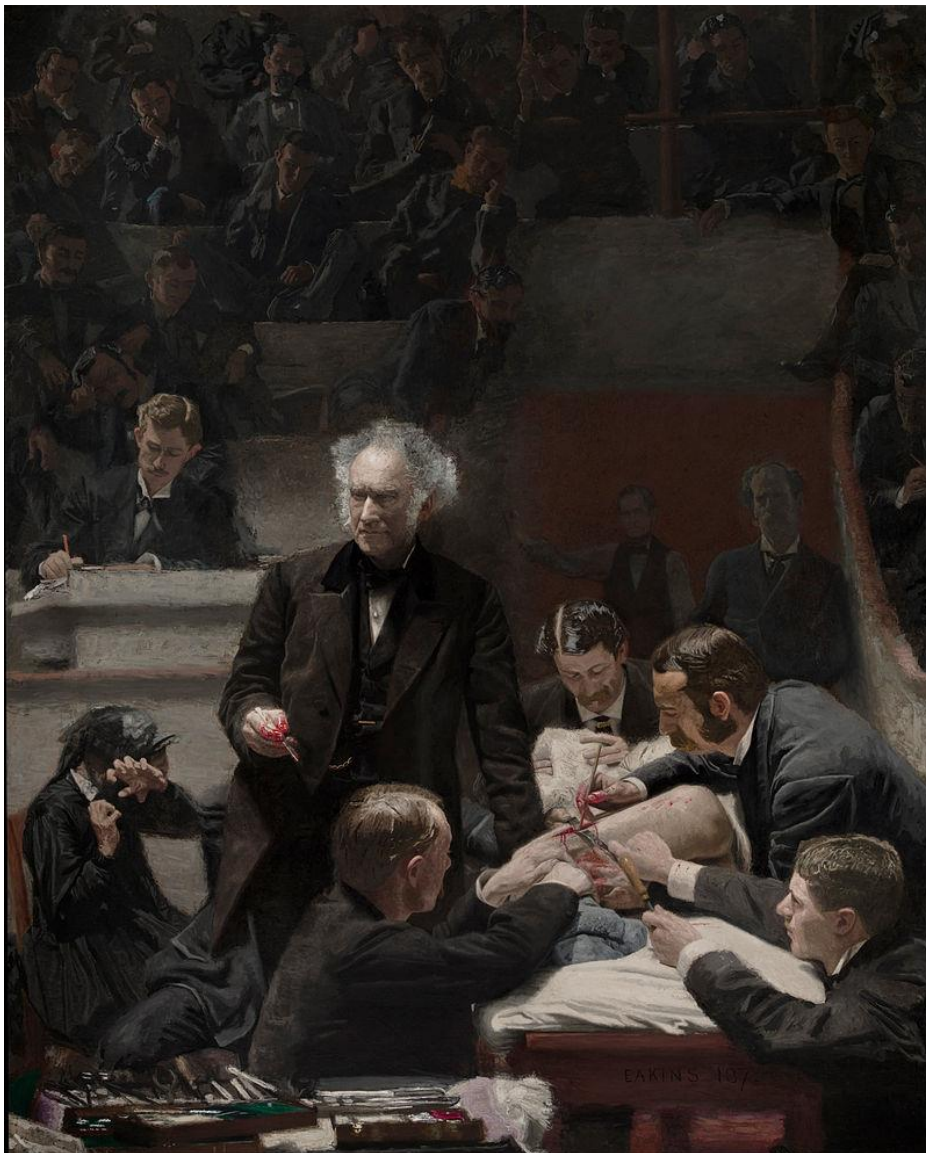
<sup>281</sup> EHRENREICH, Bárbara; ENGLISH, Deirdre, 1988, p. 60.

<sup>282</sup> SHOWALTER, Elaine, 1987, p. 148-149.

<sup>283</sup> LABANYI, Jo, 2000, p. 413.



Este patrón de roles y mirada espectacular se reproduce en pinturas de la visualidad artística occidental del fin de siglo que muestran lecciones clínicas o anatómicas, como las del estadounidense Thomas Eakins (1844-1916). Realizada para ser presentada en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, Eakins partió de la idea del retrato de uno de los doctores más importantes activos en esta ciudad, el cirujano Samuel David Gross (1805-1884), quien en la imagen encarna una masculinidad inmutable. En contraposición a este aspecto racional, una mujer que aparece en segundo plano, posiblemente familiar del paciente que está siendo operado, muestra con su gesto desmedido cómo la sensibilidad se vinculaba a lo femenino en la cultura decimonónica [Fig. 27]<sup>284</sup>.



**Fig. 27.** Thomas Eakins, *The Gross Clinic*, 1875

---

<sup>284</sup> REYERO, Carlos, 1996, p. 122.

Del mismo autor es una obra de 1889, presentada en la Exposición Universal de 1893 celebrada en Chicago, la conocida como Exposición Mundial Colombina, que presenta al cirujano David Hayes Agnew (1818-1892) en los momentos iniciales a la realización de una mastectomía [Fig. 28]. Al igual que ocurre con la imagen anterior, la representación del cirujano actúa como una imagen estereotipada de la virilidad, cuyo rol parece ser el de luchar con un cuerpo inerte que está siendo intervenido físicamente<sup>285</sup>.

En todas estas imágenes, que remiten a las clásicas lecciones de anatomía, una tipología que no es novedosa en el ámbito artístico, llama la atención cómo la propia disposición del anfiteatro médico dirige el comportamiento de la mirada, que se fija sobre el cuerpo pasivo y desnudo, que usualmente suele ser representado en clave femenina, en contraposición a la racionalidad y empirismo científico que encarna la figura del médico.



**Fig. 28.** Thomas Eakins, *The Agnew Clinic*, 1889

El modo en que durante el siglo XIX la sociedad se acostumbró a mirar, en línea con la espectacularización, además de la carga ideológica en relación al género que lleva impregnada, determinó, de ahora en adelante, las representaciones escenificadas de la profesión médica, tal como puede observarse en el ejemplo fotográfico posterior de la clase de disección de Santiago Ramón y Cajal (1852-1934) [Fig. 29]<sup>286</sup>.

---

<sup>285</sup> PERA, Cristóbal, 2003, p. 239.

<sup>286</sup> DE ZUBIAURRE, María Teresa, 2014, p. 89.



**Fig. 29.** Alfonso Sánchez García, *Clase de disección de Santiago Ramón y Cajal*, 1915

El culmen de este régimen de exhibición serían los museos anatómicos, que gozaron de gran popularidad en el siglo XIX. El caso español contó con varios, pero quizás los más sonados fueron el Museo de Antropología de Madrid, fundado por el anatomista Pedro González Velasco (1815-1882) en 1875, en su propia vivienda, a partir de su colección personal<sup>287</sup>, y el Museo Roca en Barcelona. Si bien el primero de los mencionados enlaza con la tradición de los museos anatómicos utilizados como lugares pedagógicos de la medicina, el segundo de ellos bebe directamente de la cultura visual decimonónica y de la idea del espectáculo, pues su fundador, Francesc Roca, no tenía nada que ver con el ámbito científico, sino que era ilusionista. En un cartel de hacia el año 1910, que anunciaba la itinerancia de parte de su colección, la escena principal representa a un anatomista o un médico sacando y mostrando el corazón de una bella muerta, que posiblemente fuese una figura de cera, a modo de Venus anatómica. De nuevo, bajo este pretexto se esconden muchas de las metáforas que la modernidad explotó en torno a la construcción de los géneros [Fig. 30].

---

<sup>287</sup> DEL POZO GARCÍA, Alba, 2016, p. 75. REYERO, Carlos, 2017, p. 288.



Fig. 30. Adolph Friedländer, *Cartel Museo Anatómico*, 1910

En síntesis, la obra *Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe* de Jiménez Aranda abrió en España posibilidades distintas para representar lo patológico y para que la enfermedad se convirtiese en un tema que dejaba a un lado los preceptos de la tradición para reflejar la forma de vida actualizada. Más allá del triunfo del naturalismo, que poco a poco desplazó la hegemonía de la pintura de historia, en las obras generadas en este contexto heterogéneo se recogen los principales planteamientos que conllevaba el progreso: un escenario concreto y unos roles de género que ya habían calado en la sociedad y que contribuían a establecer la conciencia moderna. A partir de la recepción y difusión de la obra de Jiménez Aranda, varios fueron los pintores que se animaron a representar escenas similares. Todo ello no hubiese sido posible sin las implicaciones de la modernidad, que en su centralidad era atravesada por ejes y experiencias como la disciplina o la mirada espectacular. Sin embargo, este cambio de pretexto convivió, en el caso hispánico finisecular, con una visión continuista de la enfermedad asociada a la idea de la caridad.

### 1.4.3. Tradición y continuidad: el pretexto de la caridad en la España finisecular

España contaba, ante la llegada de la modernidad artística, con cierta tradición a la hora de representar la enfermedad bajo el pretexto religioso de la caridad<sup>288</sup>. Desde finales del siglo XVIII y durante la centuria siguiente, se desarrolló un proyecto de reforma social y legislativa que integraba la creación de albergues y hospitales asistenciales. Ambos espacios deben entenderse con carácter benéfico, pues fueron lugares destinados a la hospitalización de los más pobres, espacios de asilo donde también se desarrollaban actividades caritativas como la limosna y otros fines religiosos<sup>289</sup>. Los cuidados y labores asistenciales y de beneficencia en centros hospitalarios públicos recayeron, fundamentalmente, en comunidades religiosas femeninas como las Hermanas de la Caridad<sup>290</sup>. Los hospitales a partir de la segunda mitad del siglo XIX se empezaron a ver en determinados contextos como espacios que respondían a los adelantos de la vida moderna. Sin embargo, aunque en el ámbito nacional se utilizaron en ocasiones puntuales como telón de fondo para representar la enfermedad, esto convivió con la proliferación de una serie de obras que, aun presentando el mismo tema, ofrece tipologías visuales distintas.

A lo largo del XIX se fue elaborando, así, una auténtica doctrina alrededor de la pobreza en la que se imbricaban los conceptos de caridad, beneficencia y asistencia social en clave de género. La caridad se alzaba como labor espiritual que aludía al sentido cristiano de la pobreza y de la necesidad<sup>291</sup>. Esta práctica, en realidad, nunca desaparecería y, aun a finales del siglo XIX español, la caridad era un deber cristiano muy latente en la sociedad. Bajo las prácticas de la nueva sociedad, la caridad se convirtió en un asunto cargado de moralidad burguesa, y que de algún modo amparaba los efectos negativos del progreso<sup>292</sup>.

---

<sup>288</sup> REYERO, Carlos, 2005, p. 15. En este sentido, Sigerist apunta que tradicionalmente el cuidado de los enfermos se ha organizado en comunidades, primero bajo la idea de la caridad cristiana y luego tomando más fuerza el sentimiento humanitario, aunque la idea de la caridad nunca se dejó de lado. SIGERIST, Henry E., 1946, p. 87-88.

<sup>289</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis, 2007, p. 73.

<sup>290</sup> En la España de ese tiempo no existía una red unificada de hospitales como tal. Debe tenerse en cuenta que durante el primer período de reinado de Fernando VII se crean las juntas de caridad, consideradas el precedente de las juntas de beneficencia. Además, a partir del Real Decreto de 12 de julio de 1816, la asistencia médica a domicilio fue regulada por la Real Junta General de Caridad. NAVARRO, Ramón, 2002, p. 104. Con la ley sobre la beneficencia pública promulgada en el año 1849 se debatió en torno a la incorporación y participación de las mujeres en el organigrama de la beneficencia pública, gestado en torno al concepto de la caridad. BURGUERA, Mónica, 2012, p. 315. Concepción Arenal presentó, en 1861, *La beneficencia, la filantropía y la caridad*, un escrito que recoge la historia de la caridad en España y el desarrollo de la beneficencia como sistema estatal de ayuda a los más necesitados. ARENAL, Caridad, 1861.

<sup>291</sup> CARREÑO RIVERO, Miryam, 2014, p. 61-64.

<sup>292</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis, p. 89.

La comunidad femenina que más importancia tuvo en España y que más presencia tiene en la visualidad del momento fue la de las Hermanas de la Caridad. También conocidas como Hijas de la Caridad, estas religiosas gozaban de cierta fama en el cuidado de enfermos desde el siglo XVII, momento en que se funda la compañía. En España se establecen en 1789, y desarrollan su labor asistencial en centros benéficos de carácter público para garantizar cierta asistencia sanitaria. El rol de cuidadoras atribuido a las Hijas de la Caridad ha hecho, incluso, que se las considere como figuras precursoras de las enfermeras<sup>293</sup>.

Para Nerea Aresti, durante el siglo XIX se sexualizaron y generizaron los distintos ámbitos, entre ellos el relativo a las creencias, cuyo discurso también presentaba el mundo de forma polarizada y antagónica, influido por el devenir político y social que fue tomando España. Frente a la masculinización de la ciencia, el ochocientos hispánico asiste a un proceso de feminización de la religión<sup>294</sup>. Según los valores burgueses, la mujer era un ser más caritativo que el hombre y ello se justificaba en su naturaleza, y durante la centuria se explotó esta idea revalorizándose su papel dentro del cristianismo. Así, no se trató tanto de un aumento de la religiosidad por parte de las mujeres, sino de una diferenciación de las distintas conductas y deberes entre hombres y mujeres, de modo que ellos se distanciaron de la iglesia mientras que los preceptos religiosos se identificaron mayormente con uno de los modelos de feminidad<sup>295</sup>.

Durante el fin de siglo es común encontrar imágenes recreadas en ambientes hospitalarios que refuerzan la idea masculina del progreso, pero en ocasiones, como en el caso de la obra de 1898 de Vicente Castell (1871-1934), se hace presente esa idea de la feminización de los cuidados a través de la religiosidad [Fig. 31].

---

<sup>293</sup> Sobre este tema, consúltese las aportaciones de HERNÁNDEZ MARTÍN, Francisca, 2006. YETANO LAGUNA, Ana, 2009. QUILES GÓMEZ, Inmaculada; GARCÍA GONZÁLEZ, Mariana, 2013. CASADO MEJÍA, Rosa, 2018, p. 148.

<sup>294</sup> Una visión general del proceso de feminización religiosa en el ámbito español, situándolo bajo el panorama más amplio de Europa, se encuentra en OSTOLAZA, Maitane, 2018, p. 52-57.

<sup>295</sup> ARESTI, Nerea, 2000, p. 387.



**Fig. 31.** Vicente Castell Doménech, *Laparotomía*, 1898

En el ámbito visual, distintas pinturas de la segunda mitad del siglo XIX representaron a las Hermanas de la Caridad como encargadas del cuidado de pobres y enfermos, hecho que es extensible a otros ámbitos geográficos. Entre los ejemplos internacionales, en las primeras décadas del ochocientos, Ary Scheffer (1795-1858) compone una imagen en la que aparece una hermana asistiendo a una enferma en una humilde habitación. En 1859, Henriette Browne (1829-1901) pinta a una Hija de la Caridad portando en brazos a un niño enfermo en una estancia que refleja un interior doméstico, y no una sala de hospital. En España, en línea con los temas y recursos sentimentalistas que tanto gustaron en los círculos oficiales de la segunda mitad del siglo XIX, las integrantes de esta comunidad se representaron casi como heroínas. En la Exposición Nacional de 1860, Benito Mercadé presentó *Las Hermanas de la Caridad* [Fig. 32], obteniendo una medalla de segunda clase<sup>296</sup>, obra que se reprodujo años después en el periódico ilustrado *La Ilustración de España* acompañada del siguiente comentario:

La Hermana de la Caridad, ese ángel en la tierra, que lo mismo cura las heridas del soldado en el campo de batalla que vela al moribundo, llevando el consuelo á las almas doloridas, será siempre fuente de inspiración para el artista que sienta latir su corazón á impulsos de sentimientos generosos. El fondo donde se desarrolla la escena del cuadro que nos ocupa,

<sup>296</sup> GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, 1987b, p. 431.

es una miserable buhardilla. En ese apartado rincón de la sociedad, donde hasta la luz del día llega escasa, y donde todo sufrimiento tiene su residencia, acaba de espirar una cariñosa madre que ha sucumbido á los rudos embates de la vida, dejando en la más espantosa soledad á su pobre hija<sup>297</sup>.



Fig. 32. Benito Mercadé, *Las Hermanas de la Caridad*, 1887 (1860)

A pesar de tratarse de una imagen relativamente temprana, el hecho de reproducirse décadas más tarde demuestra que la idea de la caridad vinculada a la pobreza, la miseria y la enfermedad fue un argumento que persistió a nivel cultural y social. Tomando como ejemplo la obra de Mercadé, más allá del tema presentado, la figura de la monja, destacada por el hábito y la toca alada, es presentada casi como una santa en éxtasis, de tal forma que es normal pensar que en la etapa final de la centuria su imagen ya se había consolidado como heroica y venerable.

Entre otros ejemplos que llegan hasta el entresiglos, cabe destacar *Caridad cristiana* (1897), de Jenaro Carrero (1874-1902), que obtuvo una medalla de honor en la Exposición Nacional del mismo año; *Heroínas* (1897), de Cecilio Pla (1860-1934), que muestra a algunas de estas mujeres en actitud abnegada antes de partir a Cuba, o *En la playa del sanatorio de Santa Clara* (1903) de Federico Godoy (1869-1939). En todas ellas, las respetables monjas aparecen con la vestimenta que permite identificarlas, con

---

<sup>297</sup> ODECRA, P., 1887, p. 11.



especial atención en la toca que actuaría como atributo, y en actitudes en relación a esta virtud. Este conjunto de imágenes contribuyó a definir aquellos comportamientos normativos definidos por la burguesía que se asociaron a las buenas mujeres y que, por extensión, también se esperaban de las mujeres de su clase. La caridad, más allá de un pretexto religioso, también se asoció con la moralidad burguesa femenina<sup>298</sup>.

Ello explicaría que la caridad, durante gran parte del siglo XIX español, fue tomada también como pretexto para contribuir a la construcción del discurso visual de personajes vinculados con el poder, como los monarcas, quienes buscaban la admiración y exaltación por parte de la sociedad sobre la que reinaban. Así, el sevillano José Roldán (1808-1871) plasmó *La visita de Isabel II al Hospital de la Caridad*, episodio histórico documentado en 1862 [Fig. 33]. Entre aires costumbristas, el pintor sevillano imagina este hecho y muestra a la monarca besando la mano a un enfermo, tal como dictaban las órdenes de la hermandad<sup>299</sup>. Esta obra tuvo como intención destacar el espíritu caritativo como virtud cristiana de la monarca, en oposición a las múltiples imágenes satíricas que sobre ella aparecieron en los medios del momento mostrándola como un ser impúdico<sup>300</sup>.

Sin embargo, lejos de este ejemplo de corte propagandístico, cuyo resultado es una imagen pensada y construida visualmente para respaldar el poder y la fama de la reina Isabel II, se produjeron otro tipo de imágenes que partían de motivaciones distintas y que ayudaron a conformar una auténtica lógica de la caridad vinculada a la enfermedad.

---

<sup>298</sup> FERNÁNDEZ PÉREZ, Elisa, 2002, p. 242.

<sup>299</sup> FERNÁNDEZ LÓPEZ, José; VALDIVIESO, Enrique, 2011, p. 135.

<sup>300</sup> Las imágenes de talla satírica empezaron a ser frecuentes desde 1847, momento en el que la vida privada de la reina llegó a convertirse casi en una cuestión nacional. En palabras de Pura Fernández, desde este momento “las Cortes debatieron, más o menos veladamente, sobre sus vicisitudes personales, centradas en las actuaciones de su despechado marido, Francisco de Asís, y en el presunto amante de la augusta Señora (más desestabilizador aún por progresista), Francisco Serrano y Domínguez, ‘el general bonito’. [...] La función de la augusta familia como espejo de la moralidad nacional, a la manera de la monarquía inglesa, fracasó, y de sus desatinos dieron cuenta los propios grupos moderados, propagadores (buscando sus propios intereses) de los *escándalos* sexuales de la reina, poco acorde con la idea de aceptar con resignación un marido escasamente apropiado. La construcción de la imagen pública de Isabel II se erigió sobre las filtraciones escandalosas de su vida privada, filtraciones que permitieron justificar moralmente la legitimidad política de numerosas convulsiones en la esfera pública española”. FERNÁNDEZ, Pura, 2008, p. 23-24. Sobre la difusión de ilustraciones satíricas y pornográficas de Isabel II, véase DE ZUBIAURRE, María Teresa, 2014, p. 301-302.



Fig. 33. José Roldán, *La visita de Isabel II al Hospital de la Caridad*, c. 1862

Influenciado por el éxito que Luis Jiménez Aranda tuvo a raíz de la presentación de su obra, en 1892 Enrique Paternina (1866-1917), que estaba pensionado en Roma, pinta *La visita de la madre al hospital* [Fig. 34], obra que le valió una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese mismo año y fue muy bien acogida por la crítica de forma unánime<sup>301</sup>. El sentimentalismo y melodrama de la obra traspasa incluso al juicio crítico sobre la misma:

Una pobre mujer que no sintió los egoísmos del amor al desprenderse de su hija enferma, para llevarla á un hospital de niños donde pudiera encontrar, no sólo la asistencia facultativa de un renombrado especialista y los medicamentos que ella pobre y sin recursos no hubiera podido procurarse, sino los amorosos cuidados de esos ángeles humanos que se llaman Hermanas de la Caridad, está sentada cerca de la cama de su hija ya convaleciente, sintiendo esa alegría infinita que un padre experimenta cuando pasadas las horas de mortal angustia, ve recobrar poco á poco la anhelada salud al hijo del alma. No lejos de este grupo y á los pies de la cama, contemplan de pie, la sentidísima escena, una Hermana de la Caridad encargada del cuidado de la niña, y una hermana de la enferma, que en compañía de su madre fué también al hospital para llevar á su hermanita unas cuantas golosinas<sup>302</sup>.

En efecto, aunque la pintura se desarrolle en un hospital, en este caso no aparece la figura del médico que encarnaba el positivismo y el cientifismo, sino que toma su relevo la

<sup>301</sup> La identificación iconográfica de los personajes de esta obra, así como una descripción formal de la misma, puede consultarse en DÓNIGA MARTÍNEZ, Jorge, 2013, p. 162.

<sup>302</sup> COMAS Y BLANCO, Augusto, 1893, p. 99.

caridad, que en este caso no se personifica en ninguna de las familiares presentes en la escena, sino en la monja ladeada que porta una toca blanca alada, atributo que permite identificarla como una Hermana de la Caridad. A diferencia, por ejemplo, de la obra de Benito Mercadé [Fig. 32], en esta obra del fin de siglo la toca alada se ha convertido en el principal elemento identificador de la monja, de la que ni siquiera se observa el rostro. A pesar de ello, puede intuirse que se trata de una mujer joven y, a juzgar por el gesto y actitud, se remite a esta virtud asociada a lo femenino.



**Fig. 34.** Enrique Paternina, *La visita de la madre al hospital*, 1892

Siguiendo con la visualidad, la Hermana de la Caridad, más allá de sus dotes de atención sanitaria, pasa a ser la protagonista, más incluso que la enferma, en la obra de 1893 de Tomás Moragas y Torras (1837-1906), *Misericordia y caridad* [Fig. 35]. Entre los huecos de una ventana rehundida, la Hermana aparece siguiendo una lectura. La actitud bondadosa, convertida en profesión, atestigua su misericordia al analizar al otro personaje apenas presente, una persona enferma de la cual visualizamos sus pies cortados por el plano de la pintura, inmóvil, siendo testigo de la caridad a la que hace mención el título. Cabe tener en cuenta que, al igual que la caridad, el concepto de misericordia tradicionalmente apelaba a una forma de caridad que aludía a una esfera emocional, muy vinculada con lo femenino.

Ese mismo año, Antonio Casanova (1847-1896) captó una situación semejante en *Monja y enferma* [Fig. 36]. La presencia de una religiosa cuidando a una enferma no hace sino atestiguar la unión entre la curación y esta virtud teologal que todavía al final del siglo perduraba. Recordemos que, a pesar de ser un momento regeneracionista, España nunca perdió su estatus de religiosidad<sup>303</sup>.



**Fig. 35.** Tomás Moragas y Torras, *Misericordia y caridad*, 1893

---

<sup>303</sup> Hasta el final del siglo, la influencia del catolicismo en los modos de vida de todas las clases sociales fue notable. En gran parte, esto se debe a la confesionalidad que la Constitución de 1876 proponía, imponiendo así la presencia de la Iglesia “en la vida pública a través de su representación en el Senado, de la enseñanza obligatoria de la religión, de su capacidad para vigilar la moralidad de los textos, de la obligatoriedad del matrimonio canónico...”. LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 36.



**Fig. 36.** Antonio Casanova, *Monja y enferma*, 1893

Además de la caridad, el peso de la religión no estuvo reñido con el auge del naturalismo. En la obra de Menéndez Pidal (1861-1932), *Salus infirmorum* [Fig. 37], que gozó de bastante buena fortuna crítica en su tiempo, pues fue galardonada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899, se ve reflejada esta idea. Así, con ello puede concluirse que la enfermedad como tema también tuvo su reflejo o aspecto devocional a finales del siglo XIX<sup>304</sup>.

La evocación del tema en referencia a la salvación del enfermo, en este caso otro niño que es llevado en brazos por su padre dada su convalecencia, alude a la muestra del infante ante un altar, cayendo su destino en manos de la voluntad de Dios. El cuerpo enfermo, en este caso, es lo que menos importa, prestándose la atención fundamental al consuelo de sus familiares ante los ojos de la divinidad<sup>305</sup>. De manera semejante, pintado en 1899, Joaquín Sorolla (1863-1923) presentó, primero en la Exposición Universal de 1900 y un año después en la Exposición Nacional de ese año, el cuadro conocido como *Triste herencia*, una obra de carácter naturalista en sus formas y cuyo contenido alude a la historia de la asistencia en España y al peso de la religión en cuanto al tratamiento de la enfermedad en la visualidad.

---

<sup>304</sup> RAMOS DOMINGO, José, 2012, p. 125-126.

<sup>305</sup> REYERO, Carlos, 2005, p. 18.



**Fig. 37.** Luis Menéndez Pidal, *Salus infirmorum*, 1896

A partir de los ejemplos visuales propuestos, puede decirse que la introducción de nuevos lenguajes formales trajo consigo una convivencia de significados en torno a lo patológico en la segunda mitad del siglo XIX. A través de la obra *Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe* de Luis Jiménez Aranda, aquellas propuestas que corrientes como el naturalismo defendían, entraron a formar parte del gusto desarrollado en el ámbito nacional. De esta forma, la enfermedad como tema de representación, que contaba con una tradición fuertemente arraigada en España, empezó a cambiar de paradigma. Algunas obras propuestas empezaron a mostrar, así, síntomas de la vida moderna al incorporar los avances del progreso. Sin embargo, a pesar de las incorporaciones y avances en el ámbito de la ciencia y la gestión de la medicina, y de los repetidos intentos durante el siglo XIX para regular la situación sanitaria a través de distintas instituciones, no es hasta 1914 cuando se inicia la medicina tal y como la conocemos<sup>306</sup>. Quizá por ello, este tipo de representaciones convivió de forma pareja con la representación de la enfermedad bajo argumentos religiosos como el de la caridad.

---

<sup>306</sup> LAÍN ENTRALGO, Pedro, 1978, p. 547.

## **CAPÍTULO 2. USOS Y DISCURSOS SOBRE EL GÉNERO EN LA ESPAÑA FINISECULAR**

En el marco temporal y geográfico que comprende la presente investigación, el fin de siglo español, la noción de discurso hace referencia a la definición normativa sobre las identidades de género concretada a partir de un conjunto de manifestaciones culturales – imágenes, textos literarios y no literarios, prensa, manuales de conducta, etc.– provenientes de distintos ámbitos como la educación, la legislación, la medicina, la religión o la producción artística. El término discurso comprende varias acepciones, pero en prácticamente todos sus alcances hay algo que se refiere a lo ideológico y doctrinal. En esta línea, la idea del discurso se relacionaría con las nociones de poder y del saber, siguiendo el pensamiento de Foucault. Según este autor, los discursos institucionalizados son algo más que estrategias utilizadas por el poder para afianzarse a sí mismo: “[...] el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse”<sup>307</sup>.

Los discursos de género gestados a lo largo del siglo XIX miraban a un mismo objetivo: servir de reguladores del orden social. Para conseguir este fin, se dotaron de un aparato argumentativo de muy variada naturaleza, pues las cuestiones ideológicas no operan únicamente a través de las manifestaciones culturales, sino que en su afán intervienen otros agentes como la organización social y familiar, la construcción de la subjetividad o el modo de ver y percibir<sup>308</sup>. En realidad, no sabemos a ciencia cierta el grado de implicación que tuvieron los discursos en la construcción del género, pero lo cierto es que participaron de ello. A su vez, el género se erige sobre unas premisas que van más allá de la representación cultural, pues también engloba un conjunto de prácticas sociales diferenciadas, relaciones establecidas históricamente y experiencias específicas asignadas a cada cual<sup>309</sup>.

Además, es necesario tener en cuenta que dichos discursos se avienen en un mismo ambiente en el que dialogan y pueden nutrirse unos a otros. En este caso, el espectro de los discursos de género analizados en el presente trabajo hace referencia a la voz de la clase media, siguiendo el planteamiento de la antología reunida por Jagoe, Blanco y Enríquez de Salamanca<sup>310</sup>. En tal sentido, aunque consideremos más oportuno de hablar de feminidades y masculinidades en relación al género, en el contexto ochocentista se

---

<sup>307</sup> FOUCAULT, Michel, 1999b, p. 15.

<sup>308</sup> BORDO, Susan, 1993, p. 50.

<sup>309</sup> AGUADO, Ana, 2004, p. 58.

<sup>310</sup> JAGOE, Catherine; BLANCO, Alda; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina, 1998.



hizo especial hincapié en la conformación de categorías impermeables, nada plurales, en su intento por fijar un modelo genérico y colectivo, y ello se hace especialmente evidente con la oficialización de la idea burguesa extendida sobre la mujer. *La mujer* como categoría se perfiló desde el liberalismo burgués a través de su papel como madre y esposa, destinada a la crianza y a los cuidados, como *el otro* complementario al hombre. Es decir, su definición acarrea una serie de relaciones respecto al hombre, así como un lugar concreto, el espacio privado, en oposición a la presencia pública masculina<sup>311</sup>.

No obstante, los discursos finiseculares en torno al género son dispersos y poliédricos, de forma que, aunque coexistiesen y fuesen auspiciados bajo una misma agencia, presentan tantas armonías como contradicciones si se analizan de forma conjunta. En este sentido, el discurso de género más auspiciado por la sociedad española del entresiglos se desarrolló bajo el paradigma de la domesticidad, una idea consolidada desde los primeros años que comprende la centuria, y que presentaba una imagen de la mujer que ligaba con ideas religiosas en torno a la moralidad.

Por el contrario, el discurso médico brinda un panorama totalmente opuesto que presenta a la mujer como algo peligroso, como un elemento capaz de alterar el orden social establecido. De este modo, la medicina presentó una imagen de la mujer muy alejada de la propuesta por la burguesía, emulada a través de una serie de potentes metáforas en las que se depositaron algunas de las múltiples ansiedades culturales finiseculares. En la medida en que la oficialidad centró su atención alrededor de lo femenino, la masculinidad, entendida como fórmula contraria, se fue construyendo de un modo etéreo. La burguesía, en tanto que creó una versión oficial de la feminidad vinculada con lo enfermo, construyó a la par una versión oficial de la masculinidad que venía a representar la salud.

La virilidad fue una de las condiciones asociadas a lo masculino. Sin embargo, a lo largo del siglo también se consideraron profesiones liberales en las que primaba el conocimiento, y dentro de la versión oficial de la masculinidad se reservó un espacio para representarlas. Con el auge de teorías como el degeneracionismo, a finales de la centuria se tacha de marginales a determinadas condiciones de la masculinidad, de modo que la

---

<sup>311</sup> JAGOE, Catherine, 1998a, p. 33. Autoras como Nancy Armstrong han estudiado los distintos libros de conducta y tratados educativos destinados a las mujeres de los siglos XVIII y XIX, así como libros de ficción doméstica. En su obra analiza y desarrolla los intereses de la clase media por perfilar un ideal de mujer que actuaría como pieza clave en la conformación de la conciencia de clase. Para esta autora, será la burguesía urbana quien fije la relación entre género, sexo y domesticidad. ARMSTRONG, Nancy, 1991, p. 35. Alba del Pozo García retoma esta idea para vincularla con el proyecto disciplinario que supone la modernidad. DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b, p. 27.

estrategia seguida es englobar bajo el abrigo de lo patológico toda fórmula femenina. Es en esta intersección donde la visualidad artística puede actuar como elemento paradójico y subversivo, pues las imágenes que relacionan el género y lo patológico se mueven entre el ideal normativo asentado durante todo el siglo XIX y la consideración de lo femenino como desviado.

## **2.1. La defensa de la domesticidad: un aspecto de los discursos de género en la España decimonónica**

En España, como ha demostrado Mary Nash, durante todo el siglo XIX y las primeras décadas del XX, el discurso de género tomó forma principalmente como discurso de la domesticidad. Orquestado a partir de discursos como el legislativo, el religioso o el médico, el discurso de género de la España de fin de siglo llevaba implícitas nociones ideológicas que articularon un modelo ideal de mujer basado en el culto a la domesticidad y a las labores de la maternidad y la crianza. Así, la identidad femenina se consolidaba partiendo de un espacio concreto y de unas funciones determinadas en torno a la familia, y se erigía como lo opuesto a la versión masculina que proponía la oficialidad burguesa<sup>312</sup>.

Las distintas revoluciones producidas en el contexto occidental de finales del siglo XVIII, a la par que fijaron el avance de la sociedad liberal burguesa, cambiaron la disposición de los géneros y la forma de relacionarse entre ellos<sup>313</sup>. Durante todo el siglo XIX, desde el contexto victoriano fundamentalmente, la alta burguesía marcó distintas pautas de comportamiento, de pensamiento y de apariencia. Debe tenerse en cuenta que, en España, la burguesía y su avance se desarrollaron tardíamente en comparación con otros ámbitos

---

<sup>312</sup> NASH, Mary, 1995, p. 195-198.

<sup>313</sup> Autoras como Gisela Bock afirman que la época de las revoluciones (1776-1848), además de alterar el orden político, contribuyó a reordenar los vínculos entre los sexos. BOCK, Gisela, 2001, p. 47. En la misma línea, Celia Amorós y Ana de Miguel apuntan que la industrialización y el asentamiento del capitalismo moderno como sistema económico, alteraron las relaciones entre los mismos. Las mujeres proletarias se incorporaron al trabajo industrial como mano de obra barata, mientras que la ascendente burguesía enclaustró a sus mujeres en el ámbito doméstico. AMORÓS, Celia; DE MIGUEL, Ana, 2005, p. 66. De esta forma, el hogar burgués pasó a ser todo un símbolo del estatus social de los varones, que debía reflejarse en las mujeres que lo habitaban. DE MIGUEL ÁLVAREZ, Ana, 2005, p. 297. Para Trasforini, la modernidad “es efecto y causa de un nuevo orden la redefinición de las relaciones entre los géneros”, y esto hace que a cada uno se le asignen cualidades, atributos, espacios, incluso modos de actuar: “a los hombres, el ejercicio de la racionalidad y de lo público; a las mujeres, las pasiones, la intimidad, lo privado, es decir, esferas y regiones de competencia rígida y poco comunicantes entre sí”. TRASFORINI, M. Antonietta, 2009, p. 65. Para Ramos y Aguado, la articulación de la dualidad entre la esfera pública y de lo íntimo, además de polarizar las experiencias entre hombres y mujeres, tuvo efectos en la vida familiar, en los discursos y en el imaginario simbólico creado en este contexto. RAMOS, María Dolores; AGUADO HIGÓN, Ana María, 1994, p. 322.

como el anglosajón o el francés<sup>314</sup>. A pesar de este receso, también en España el hogar se consolidó como un componente identitario fundamental de la clase media, en parte gracias a la diferenciación de espacios promovida por el desarrollo económico y social<sup>315</sup>.

La consideración burguesa decimonónica comprendía que el hombre debía estar en el lado visible y privilegiado del poder, relacionándose con la acción y la vida pública, mientras que la mujer era un ser frágil por naturaleza, regida por los sentimientos y se asociaba a un estilo de vida pasivo y contemplativo, por ello su misión estaba en el ámbito familiar<sup>316</sup>. Siguiendo a la historiadora norteamericana Mary Jo Maynes, el discurso de la domesticidad exaltado por la clase media estuvo motivado por tres cambios sociales; estos son, el cambio económico, que escindió las cuestiones morales del interés mercantil, los avances tecnológicos, hecho que diferenció socialmente los espacios de trabajo del hogar, y las permutas del panorama político que sucedieron en el ámbito occidental<sup>317</sup>. En esta misma línea, también Cruz apunta que, a pesar de beber de propuestas anteriores como las que promulgó el catolicismo, el establecimiento de la cultura de la domesticidad en España fue posible por los cambios sociales asentados con la burguesía, y como tal fue un proceso lento.

En el ámbito español, la revolución liberal, trajo un nuevo modelo de familia basado en la idea de la diferencia que confinó a las mujeres en la esfera privada, y que fue muy bien aceptado por la creciente clase media y la pequeña burguesía mercantil. La nueva sociedad industrial necesitó ajustar a los individuos en su sistema de trabajo y, de esta forma, se resaltaron las diferencias entre ellos partiendo del sexo y de la clase social<sup>318</sup>.

Aun cuando el discurso burgués sobre la domesticidad depositaba en la mujer responsabilidades en cuanto a la moralidad, considerándola en este sentido un ser superior, el contexto original anglosajón no excluía completamente de este ámbito al hombre, pues es tradicionalmente en este marco donde se ejerce y hace evidente el dominio y el poder de sostén<sup>319</sup>. Sea como fuere, en el momento de transición del fin de

---

<sup>314</sup> MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2018, p. 27-28.

<sup>315</sup> CRUZ, Jesús, 2011, p. 54-55.

<sup>316</sup> SCANLON, Geraldine H., 1986, p. 162.

<sup>317</sup> MAYNES, Mary Jo, 2003, vol. 2, p. 306.

<sup>318</sup> SÁNCHEZ, Dolores, 2003, p. 66.

<sup>319</sup> TOSH, John, 2007, p. 145.

siglo, la burguesía ya gozaba de una conciencia de clase que la distinguía del resto, entre otros factores por su doctrina común en torno a la moralidad<sup>320</sup>.

El tesón puesto en este propósito hizo que se focalizase la atención en la mujer burguesa, a la que se le atribuyó la responsabilidad de avanzar en este empeño. La sociedad pronto advirtió las ventajas de la instrucción, y los discursos oficiales nacidos en el seno de la conciencia burguesa convirtieron a la mujer en la guardadora de la moral y en el principal agente para evitar la patologización del cuerpo social a través de la educación de los niños, pieza clave en el desarrollo físico y moral de la futura nación y de los individuos que la integraban<sup>321</sup>. En ocasiones, el discurso pedagógico se imbricaba con el discurso médico:

La educacion, cuyos efectos han conocido muy bien los legisladores, y cuya observacion asegura la influencia sobre la vida general y la de cada órgano, debe tambien manifestar las diferencias fisicas y morales que la naturaleza ha establecido entre los dos sexos. El hombre desde su infancia se habitúa á los trabajos, y se endurece con las fatigas. [...] La muger al contrario, criada en lo interior del gobierno de la casa, no cultiva mas que algun arte ó ciencia de puro gusto y adorno. Su espíritu naturalmente ligero hace mas progresos en el género frívolo y burlon; y todo lo que es serio y meditabundo la enfada y desagrada. Sus delicadas manos parece que no son propias mas que para la aguja y la rueca. La vida del hombre es activa, laboriosa y exterior; la de la muger, dulce, apacible, oscura, sedentaria é interior<sup>322</sup>.

Así, se dibujó a la mujer como un ser moralmente superior al servicio del orden social, “porque de la mujer nace el hombre y de ella recibe su primera educacion. [...] Una buena y religiosa madre es el mentor de su hijo, y ejerce sobre él una influencia ilimitada en todas las épocas de su vida”<sup>323</sup>. Con todo ello, podemos afirmar que la burguesía del siglo XIX creó “una ‘versión oficial’ de la feminidad, de gran difusión popular, que se centra en la pureza moral y asexualidad del llamado ‘bello sexo’ como *ángel del hogar*”<sup>324</sup>. Si bien esta imagen se convirtió en el modelo normativo de feminidad construido durante el XIX, esto no asegura el estatismo ni que existieran otros modelos de feminidad que se alejasen de lo hegemónico<sup>325</sup>.

---

<sup>320</sup> Sobre la diferenciación de la burguesía en contraposición a las clases trabajadoras a partir de la conformación de la categoría mujer véase JAGOE, Catherine, 1998a, p. 23-24. ARESTI, Nerea, 2000, p. 367. DE LA CUESTA MARINA, Cristina, 2002, p. 59. GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe, 2011, p. 25.

<sup>321</sup> ROBLES SANJUÁN, Victoria, 2007, p. 112. BURGUERA, Mónica, 2012, p. 166.

<sup>322</sup> CAPURON, Joseph, 1818, vol. 1, p. 12.

<sup>323</sup> SINUÉS DE MARCO, María del Pilar, 1881, vol. 1, p. 249.

<sup>324</sup> JAGOE, Catherine, 1998b, p. 314.

<sup>325</sup> MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, 2018, p. 30.

Esta imagen de la mujer tiene su origen en el ámbito anglosajón y fue desarrollada por escritores como Coventry Patmore (1823-1896) o John Ruskin (1819-1900). La recepción de la metáfora victoriana de la mujer como ángel del hogar se adaptaba a la perfección al contexto hispano, que abogaba por exaltar cualidades en la mujer como la abnegación, así como su deber como buena hija, esposa y madre<sup>326</sup>. De hecho, la insistencia en torno a la pureza física y moral de la mujer va a seguir latente hasta el fin de siglo, aun cuando otros modelos de feminidad empezaron a superar al del ángel del hogar a raíz de las demandas de la nueva sociedad de consumo<sup>327</sup>.

Así, debe tenerse en cuenta que la idea original gestada en el ámbito victoriano presenta puntos en común con las adaptaciones posteriores generadas en otros ámbitos geográficos, pero cada ideal bebe de ideologías distintas según las tradiciones de cada país. El modelo ideal trazado bajo el abrigo del discurso de la domesticidad del ámbito hispánico, de la mano de autoras como María del Pilar Sinués de Marco (1835-1893), autora de *El ángel del hogar* (1857), una obra que siguió reeditándose hasta el fin de siglo, distaría mucho del modelo anglosajón original, y se apoyaría más en cuestiones y factores como el conservadurismo y la fuerza que el catolicismo había tenido en el ámbito hispano<sup>328</sup>. En esta línea, esta imagen consolidada del ángel del hogar, cargada de virtudes morales de base religiosa, influyó en los modelos de conducta transmitidos a lo largo de la centuria, en cuanto al comportamiento, carácter y apariencia<sup>329</sup>. En síntesis, el fuerte sentimiento de religiosidad actuó como base del modelo educativo para las mujeres. A este respecto, en 1882 Joaquina García Balmaseda (1837-1911) remarcaba esta idea a través de las siguientes palabras:

Profundas observaciones nos hacen creer que la educación religiosa es la primera indispensable á la mujer: sin ella no se concibe una mujer sumisa, dócil y resignada, y sin estas virtudes la mujer dentro del hogar, es símbolo de discordia. La hermosa doctrina del Crucificado parece hecha espresamente para impresionar el corazón de la mujer [...] <sup>330</sup>.

Aunque el papel de la mujer en la sociedad occidental se venía debatiendo desde siglos atrás, el siglo XIX explota el tema hasta el punto de convertirse en una cuestión candente en distintos ámbitos. Concretamente, durante el siglo XIX se produjeron una enorme

---

<sup>326</sup> RABATÉ, Colette, 2007, p. 174-175.

<sup>327</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 22-23.

<sup>328</sup> ARESTI, Nerea, 2000, p. 368.

<sup>329</sup> CRUZ, Jesús, 2011, p. 35.

<sup>330</sup> GARCÍA BALMASEDA, Joaquina, 1882, p. 10.

cantidad de debates a nivel nacional, que se impacientaban por la llamada “cuestión femenina”, impulsados por la nueva sensibilidad reformista. Junto con la cuestión social en relación a las clases más desfavorecidas, este asunto fue uno de los lugares alrededor del cual se construyeron múltiples debates que llegaron hasta entrado el siglo XX<sup>331</sup>:

Es la llamada *cuestión de la mujer* acaso la más seria entre las que hoy se agitan. No porque haya de costar arroyos de sangre, como parece que va a costar la social (con la cual está íntimamente enlazada); sino, al contrario, porque teniendo soluciones mucho más prácticas y de más fácil planteamiento, aunque hoy aparezca latente, vendrá por la suave fuerza de la razón a imponerse a los legisladores y estadistas de mañana, y parecerá tan clara y sencilla (no obstante sus trascendentales consecuencias) como ahora se les figura de intrincada y pavorosa a los cerebros débiles y a las inteligencias petrificadas por la tradición del absurdo<sup>332</sup>.

La denominada en el siglo XIX “cuestión femenina” comprendía una serie de debates sobre las capacidades y roles de las mujeres en la sociedad, generando un panorama polarizado a nivel nacional que se vio muy bien reflejado en acontecimientos como la celebración del Congreso Nacional Pedagógico de 1882 y el Congreso Pedagógico Hispano-Portugués-Americano de 1892, entre otros. A grandes rasgos, hubo partidarios que apoyaron la progresiva inclusión de las mujeres en el ambiente intelectual y educativo, dada la gradual visibilidad que estaban adquiriendo algunas escritoras, y se abogaba por la emancipación de la mujer; pero, ante tal hecho, hubo cierto sector empeñado en frenar este avance a través de estrategias varias<sup>333</sup>.

Para algunos higienistas, la educación de las mujeres y su instrucción podían evitar muchos males de carácter moral:

La miseria y la ignorancia, y no una sin la otra, son las dos fuentes de la degradación, de la criminalidad del individuo y de las generaciones. Es preciso, pues, que los poderes y los poderosos combatan á esta á la par que á aquellas dos fuentes venenosas. Hay que dar pan y trabajo á los cuerpos, luz, calor y actividad de buenos ejemplos á las almas: hay que

---

<sup>331</sup> LABANYI, Jo, 2000, p. 215.

<sup>332</sup> PARDO BAZÁN, Emilia, 1999, p. 193.

<sup>333</sup> TSUCHIYA, Akiko, 2011, p. 16. Como apunta Luengo López, el énfasis sobre la inferioridad de las mujeres fue variando según avanzaba la centuria, y en el momento final se hizo especial hincapié en la diferencia a partir de la idea de la educación. LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2009, p. 113. Una aproximación a la educación femenina en el ámbito burgués en el que se aunaban viejos mitos y nuevas ideas en torno a la intelectualidad de las mujeres se recoge en MOLINA PUERTOS, Isabel, 2015, p. 107-128.

desenvolver simultáneamente toda la personalidad humana, para evitar desequilibrios morales, que se tornan luego en conflictos sociales<sup>334</sup>.

Los discursos oficializados durante el siglo XIX no son monolíticos, y aunque establezcan categorías concretas, en realidad deben entenderse como un elemento permeable<sup>335</sup>. Como apunta Kirkpatrick, la imagen del ángel del hogar, forjada a la luz del Romanticismo, siguió imperando en los discursos de género de la España finisecular gracias a la acción de novelas, revistas y manuales de conducta dirigidos a las mujeres<sup>336</sup>. En tal sentido, cabe apuntar que el ideal romántico de mujer, figurado en el ángel del hogar, nace en un contexto histórico e ideológico distinto al ideal burgués finisecular, de modo que la mujer de época romántica poco tiene que ver con la mujer de la Restauración o con algunos prototipos de mujer del fin de siglo. Sin embargo, el peso de la domesticidad va a seguir estando muy presente en la España finisecular, donde siguieron primando las concepciones tradicionales respecto al papel de la mujer, actuando ahora de forma contrapuesta a las novedades que presentan la vida moderna<sup>337</sup>. Es aquí donde lo patológico toma posición.

Algunas autoras, partiendo de los textos más influyentes del momento en torno a estas cuestiones, señalan la influencia de corrientes de pensamiento como el krausismo, que proponía una visión organicista de la sociedad, estableciendo analogías entre el cuerpo social y los individuos, o el positivismo, cuya consideración al respecto de la mujer como categoría fue muy negativa<sup>338</sup>. Así, el discurso de la domesticidad del fin de siglo español reuniría ideas anteriores del pensamiento religioso con valores defendidos y aprehendidos por la nueva sociedad, creando una idea de la feminidad que no acabó de reemplazar la anterior, a diferencia de cómo ocurrió en otros países<sup>339</sup>.

Tradicionalmente, la historiografía coincide en que la separación de esferas a raíz de la diferenciación entre los sexos y su manifiesto cultural se atribuye casi de forma exclusiva al pensamiento burgués. De hecho, fue la burguesía principalmente quien promovió la idea de la mujer como perfecta casada y como ángel del hogar destinado a reproducirse y a quedar enclavada en la domesticidad. Como imagen cultural, el ángel del hogar vendría

---

<sup>334</sup> PANADÉS Y POBLET, José, 1877, p. 203.

<sup>335</sup> LABANYI, Jo, 1995, p. 8-26. BURGUERA, Mónica, 2012.

<sup>336</sup> KIRKPATRICK, Susan, 2003, p. 30-31. Para una visión de la ideología de la domesticidad en la España de la Restauración a partir de la imagen literaria del ángel del hogar desarrollada en las obras de Benito Pérez Galdós (1843-1920) véase ALDARACA, Bridget A., 1992.

<sup>337</sup> SÁNCHEZ, Dolores, 2003, p. 61.

<sup>338</sup> LABANYI, Jo, 2000, p. 219.

<sup>339</sup> ARESTI, Nerea, 2000, p. 363-364.

a representar socialmente a la mujer burguesa<sup>340</sup>. Pese a esto, como apunta, de nuevo, la historiadora Mary Nash, movimientos de carácter socialista también suscribían estas pautas de género, de modo que el discurso de la domesticidad fue seguido por grupos sociales que no se enmarcarían dentro del entramado de la clase media únicamente. De este modo, se hacía patente la negación de la mujer en el ámbito público y el rechazo por parte de algunos sectores de incluirse en el mundo laboral<sup>341</sup>.

A tal efecto, a finales de siglo se empezaron a manifestar las contradicciones del pensamiento burgués gestado al calor de las distintas revoluciones. Las mujeres de clase obrera se habían incorporado al trabajo como mano de obra barata<sup>342</sup>. Su presencia quedaba muy lejos del ideal discursivo y de la categorización creada por las instituciones en el ámbito occidental, que presentaban a *la mujer* como un todo inamovible, sin matices, creado artificiosamente y, por tanto, más en la línea de la representación que en la de la realidad. Las mujeres de clase media reflejaron con su actitud, comportamiento y apariencia el estatus familiar la clase social a la que pertenecían, así como el estatus familiar. A la vez de intensificar este ideal femenino decimonónico, contribuían a perfilar la masculinidad moderna como identidad opuesta. Una de las particularidades atribuidas a esta masculinidad residía en demostrar la capacidad para mantener a la familia, una de las principales instituciones protegidas y respaldadas por la burguesía<sup>343</sup>.

Sin embargo, como se ha demostrado desde la historia de las mujeres, ellas estaban, en realidad, en todas partes. Eran, a la vez que objetos tenidos en cuenta por los discursos oficiales, sujetos con prácticas sociales múltiples. Así, como enuncia Sánchez, como sujetos activos, las mujeres del siglo XIX cuestionaban la propia situación femenina desde sus mismas bases<sup>344</sup>. Esta manifiesta disposición social, que visibilizaba a ciertas mujeres a través de su incorporación al trabajo, hizo que se las considerase como causa fundamental de desorden social, de perversidad, incluso de desviación sexual<sup>345</sup>.

---

<sup>340</sup> SANFELIU, Luz, 1999, p. 212. Para Luengo López, este era el único modelo femenino aceptado y reconocible por la burguesía, “un estereotipo que la moral de las altas clases había universalizado, excluyendo de este modo a todas las mujeres que no se adecuaban a sus directrices”. LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2009, p. 51.

<sup>341</sup> NASH, Mary, 1995, p. 199.

<sup>342</sup> A pesar de esta realidad, “las identidades laborales de las mujeres, a diferencia de las masculinas, no tomaban forma a través de su relación con la producción, a pesar de que pasasen diez o doce horas en el taller, sino que el elemento fundamental constitutivo de su identidad era el matrimonio y la maternidad”. AGUADO, Ana, 2004, p. 67.

<sup>343</sup> A este respecto véase VEBLEN, Thorstein, 1992, obra que vio la luz por primera vez en 1899.

<sup>344</sup> SÁNCHEZ, Dolores, 2008, p. 71-72.

<sup>345</sup> BURGUERA, Mónica, 2012, p. 95.



Cabe destacar el hecho de que las mujeres empezaron a frecuentar el espacio público gracias, también, a la democratización urbana del ocio. La experiencia burguesa incluía prácticas de ocio sanas y refinadas, vinculadas al desarrollo del ritmo urbano, como el teatro, la ópera, los sitios vacacionales, los jardines de recreo estacionales, los casinos o los museos<sup>346</sup>. Sin embargo, a finales de siglo era común que en un mismo lugar de esparcimiento se amalgamasen gentes de procedencia distinta, tomando como referencia, de nuevo, la economía:

Con este fenómeno, las diversiones empezaron a estar al alcance de todo el mundo, siendo el baremo de aceptación social, no ya la clase a la que se perteneciera, ni tampoco la estirpe de la que se proviniera, ni mucho menos del criterio moral que hubiera que tenerse en consideración en ese momento, sino únicamente del dinero que se dispusiera<sup>347</sup>.

Los discursos oficiales, en tanto que tuvieron su reflejo e influjo en las prácticas cotidianas y en la vida diaria de hombres y mujeres de clases sociales diferenciadas, también presentaron alguna que otra grieta y contradicciones varias. Es en este punto donde la visualidad juega un papel trascendental, puesto que la apariencia, ante el hecho de que todo el mundo quiera representarse, se convertirá en un arma a través de la cual los sujetos puedan encontrar un lugar para resignificarse. Antes de detenernos en ello, conviene, sin embargo, apuntar algunas ideas sobre la construcción de la naturaleza del cuerpo femenino durante el siglo XIX para entender de un modo más global la visualidad que se genera.

## **2.2. Cuerpos sexuados al servicio de la medicina moderna. De la inferioridad femenina a la diferenciación biológica**

Antes de desarrollarse la medicina moderna, el modelo para distinguir los cuerpos masculino y femenino respaldado por la tradición cultural occidental fue el modelo unisexual, paradigma que generó todo un discurso que defendía que la mujer tenía los mismos órganos reproductivos que el hombre, pero hacia adentro<sup>348</sup>. Sin embargo, esta

---

<sup>346</sup> CRUZ, Jesús, 2011, p. 169-219.

<sup>347</sup> LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2009, p. 544. Sobre el ocio como experiencia de la modernidad que contribuyó a la liberación y emancipación de las mujeres, así como las transgresiones estéticas que ello supuso para la imagen cultural de la mujer moderna, véase del mismo autor LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2007, p. 105-118 y LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2008a.

<sup>348</sup> Algunos autores han estudiado esta concepción a partir de la obra de médicos de la antigüedad clásica como Galeno, que en época romana proyectó que la vagina era “como un pene interior, los labios como el prepucio, el útero como escroto y los ovarios como testículos”. LAQUEUR, Thomas, 1994, p. 22. Esta propuesta también es analizada, desde una perspectiva feminista, por SCHIEBINGER, Londa, 2004, p. 239.

concepción estaba envuelta de matices, pues se concebía que hombres y mujeres tenían naturalezas distintas<sup>349</sup>. Este planteamiento, que responde a los fundamentos de la clásica teoría de los humores, se asentó en el pensamiento europeo desde la antigüedad mediterránea y fue el que predominó hasta entrado el siglo XVIII. Según esta teoría, el cuerpo humano se componía de cuatro humores que correspondían a las cuatro sustancias básicas que, se creía, formaban el cuerpo, y la salud del mismo se alcanzaba a través del equilibrio de estos cuatro fluidos. Además, estos se relacionaban con los elementos que integraban el cosmos, y cada uno tenía unas cualidades que lo diferenciaban: “la sangre (como el aire) era caliente y húmeda; la flema (como el agua), fría y húmeda; la bilis amarilla (como el fuego), seca y caliente, y la bilis negra o humor melancólico (como la tierra), fría y seca”. La salud óptima se encontraba en el equilibrio entre estos elementos. Sin embargo, existía una relación jerárquica entre sí, pues se consideraba que “las cosas calientes y secas eran superiores a las frías y húmedas”<sup>350</sup>. De este modo, desde la antigüedad hasta prácticamente el siglo XVI, el calor fue uno de los razonamientos estables para explicar y distinguir la naturaleza de hombres y mujeres<sup>351</sup>.

---

<sup>349</sup> KNIEBIEHLER, Yvonne; FOUQUET, Catherine, 1983, p. 20-21.

<sup>350</sup> SCHIEBINGER, Londa, 2004, p. 236-237. Inaugurada en el ámbito médico para explicar de forma racional los desequilibrios del cuerpo humano, y asociada a nombres como los del médico griego Hipócrates o más tarde el de Galeno, dicha teoría fue adaptada posteriormente por otras disciplinas como la filosofía, de la mano de autores como Aristóteles, extendiéndose así hasta el siglo XX. Esta concepción que relaciona la salud con el equilibrio no es, en verdad, totalmente original de la época clásica, puesto que, como han estudiado autores como Jesús M. de Miguel, muchas de las tradiciones médicas consideradas “primitivas” se basaban en interpretaciones semejantes. DE MIGUEL, Jesús M., 1980, p. 24. Con la irrupción del cristianismo, la herencia de la teoría humoral se combinó con mitos de esta religión, como el de la creación. A la visión científica o médica clásica se le sumó ahora el poder de un Dios creador, todopoderoso y con capacidad de juzgar en un primer momento, entrando en juego la noción de la impureza. Concretamente, durante la Edad Media se produce una adaptación de la teoría hipocrática y galénica sobre los temperamentos a la nueva mentalidad. THOMASSET, Claude, 2000, p. 79-81. A causa de esta pervivencia o recuperación de las doctrinas de la Grecia clásica, este conjunto de saberes va a tener un peso considerable también en época moderna. Acerca de las doctrinas vigentes en la España de los siglos XVI y XVII sobre los fundamentos biológicos de la feminidad véase ARQUIOLA, Elvira, 1988. La introducción de la modernidad, aunque cambió las bases del contexto científico, arrastró cierta herencia de la teoría humoral en cuanto al tratamiento de la categoría “mujer” como algo unívoco. ORTIZ, Teresa; MORENO, Rosa María, 1995.

<sup>351</sup> Como heredero de los saberes médicos griegos, en el siglo II de nuestra era, Galeno trató de demostrar que las mujeres eran hombres imperfectos debido a la falta de calor vital, y ello habría impedido el desarrollo hacia afuera de los genitales masculinos. LAQUEUR, Thomas, 1994, p. 21. En uno de los tratados hipocráticos dedicados a las enfermedades de las mujeres se afirma: “Así también la mujer, como es de una naturaleza más blanda, arrastra hacia el cuerpo el humor procedente de su vientre más rápidamente y en mayor cantidad que el hombre. A ella, puesto que es de carne más floja, cuando el cuerpo se le llena de sangre, si no la elimina de él, le sobrevienen padecimientos al haberse saturado y calentado sus carnes, pues la sangre de la mujer es más caliente que la del hombre. Sin embargo, si la plenitud que se ha producido se vacúa, no tienen lugar ni el padecimiento ni el calentamiento acusados por la sangre. El hombre, por ser de carne más compacta que la mujer, no se satura de sangre tanto que si no se libera una cantidad de ésta todos los meses, se pone enfermo. Absorbe cuanto es necesario para la alimentación de su cuerpo y éste, como no es blando, no se dilata ni se calienta en exceso por causa de la plétora, como le ocurre a la mujer.

Uno de los rasgos que caracterizan este pensamiento es que el cuerpo del hombre actuó como modelo hegemónico, puesto que era el único que se consideraba que había alcanzado la madurez plena, y a partir de él se concebía el cuerpo de la mujer. Esto es, primaba la visión unitaria del cuerpo humano basada en la superioridad del cuerpo masculino. Como bien resumen Capel y Ortega, hasta el siglo XVIII el modelo fisiológico para entender los cuerpos fue el masculino, y, así, el cuerpo femenino se convirtió en el eterno desconocido<sup>352</sup>. Bajo este trazado se apuntaron creencias en relación a la imperfección de los cuerpos femeninos respecto a los masculinos, así como valores de inferioridad ligados al discurso médico sobre la pasividad de las mujeres y su papel en la procreación<sup>353</sup>. Es, en este punto, donde los principios de la diferencia complementaria se nublan a favor de la desigualdad.

No será hasta el siglo XVIII cuando se empiece a teorizar y a argumentar científicamente sobre la diferencia sexual, biológica y anatómica entre los cuerpos. Esta nueva forma de entender los cuerpos de forma sexuada estuvo, en gran medida, auspiciada por las nuevas prácticas científicas que abogaban por la observación, el empirismo y la demostración. El tiempo del ochocientos se caracterizó por ser un tiempo en el que todo, de manera positiva, podía enunciarse y responderse<sup>354</sup>. Según Foucault,

Por primera vez, la medicina no estaba ya constituida por un conjunto de tradiciones, de observaciones, de recetas heterogéneas, sino por un *corpus* de conocimientos que suponía una misma mirada fija en las cosas, una misma cuadrícula del campo perceptivo, un mismo análisis del hecho patológico según el espacio visible del cuerpo, un mismo sistema de transcripción de lo que se percibe en lo que se dice<sup>355</sup>.

Sin embargo, antes del proyecto ilustrado hubo acercamientos similares hacia los cuerpos. Como ha estudiado Celia Amorós, durante el Renacimiento aparecieron una serie de escritos que pusieron el foco en las diferencias anatómicas entre los órganos reproductivos femeninos y masculinos, contribuyendo a una especie de renacimiento ginecológico que sirvió para visitar el imaginario de los cuerpos<sup>356</sup>. Cabe tener en cuenta que durante los siglos XVI y XVII se produce una revolución científica que

---

Contribuye a esto, en gran medida, en el caso del hombre, el hecho de que se fatiga más que la mujer y su fatiga hace que se consuma parte del líquido”. *Apud.* MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida, 1994, p. 58.

<sup>352</sup> CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María; ORTEGA, Margarita, 1994, p. 286.

<sup>353</sup> LOZANO ESTIVALIS, María, 2007, p. 158-159.

<sup>354</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, 2007, p. 96.

<sup>355</sup> FOUCAULT, Michel, 2001, p. 54.

<sup>356</sup> AMORÓS, Celia, 1997, p. 54.

transforma gran parte del conocimiento occidental<sup>357</sup>. Desde aproximadamente 1590, la disección empezó a utilizarse como medio de estudio anatómico, con su consecuente extensión y perfeccionamiento, aunque ello no significa que con anterioridad a la edad moderna no existiese de forma aislada o con otros fines<sup>358</sup>. Así, en este momento empiezan a compararse las diferencias anatómicas entre los genitales, y es entonces cuando aparecen las primeras nomenclaturas para designar las distintas partes del aparato reproductor femenino, que hasta entonces se consideraba igual que el del hombre pero invertido y, por ende, imperfecto y atrofiado<sup>359</sup>. Con esta práctica, se empezó a pensar que las mujeres, en sus interiores, no tenían penes sin desarrollar, sino que tenían un órgano propio que, además, permitía a nivel institucional cimentar un discurso del que emanaron potentes recursos para instar a la supuesta tarea principal de las mujeres. Surge, entonces, el discurso ideal sobre la maternidad<sup>360</sup>.

A partir de entonces, la matriz se convirtió en el centro del cuerpo de las mujeres, en una circunscripción donde se hallaron muchas de las explicaciones y argumentos para explicar dolores varios, así como el funcionamiento del cuerpo femenino, y también determinados comportamientos. Como se ha desarrollado en el capítulo anterior, durante la modernidad el cuerpo muerto en el ámbito médico adquiere la misma importancia que el cuerpo vivo, y a partir de su escrutinio se perfeccionó la técnica y el conocimiento para teorización sobre los órganos propios de cada cuerpo como los relativos al sistema reproductor femenino. Este hecho hizo aparecer disciplinas o especializaciones como la ginecología<sup>361</sup>.

---

<sup>357</sup> BOLUFER PERUGA, Mónica, 1999, p. 535.

<sup>358</sup> Autores como Galeno consideraron el cuerpo de la mujer como un misterio, puesto que no tuvieron fácil acceso a su interior. Como ha estudiado Rousselle, durante la Antigüedad no era común practicar disecciones humanas con fines anatómicos, al menos no de forma generalizada, de modo que se llegaba a determinadas conclusiones partiendo de la observación de disecciones animales. En la inspección de los cuerpos de primates, vieron en las hembras un aparato genital interior similar al que el macho tenía en su exterior, y esta idea se extrapola al cuerpo humano, equiparándose los ovarios con los testículos. ROUSSELLE, Aline, 1989, p. 40-42.

<sup>359</sup> El lenguaje y sus usos muestran a la perfección la forma de entender la diferencia sexual en cada momento. Como desarrolla Laqueur, “durante dos milenios, el ovario, órgano que a principios del siglo XIX se convirtió en sinécdote de la mujer, careció de nombre propio. Galeno se refiere a él con la misma palabra que utiliza para los testículos masculinos, *orchéis*, siendo el contexto lo que aclara de qué sexo se está hablando”. LAQUEUR, Thomas, 1994, p. 22. La misma idea aparece recogida y desarrollada en un artículo anterior del mismo autor. LAQUEUR, Thomas, 1986.

<sup>360</sup> SCHIEBINGER, Londa, 2004, p. 276-277. Sobre el debate del papel pasivo de las mujeres en la concepción según las ideas médicas de los siglos XVI y XVII véase LOZANO ESTIVALIS, María, 2007, p. 171.

<sup>361</sup> Sobre el desarrollo de la ginecología en la España decimonónica véase JAGOE, Catherine, 1998b, p. 307-309.

Una vez establecidas las diferencias respecto a los órganos reproductores de cada sexo, desde el ámbito científico se empezaron a apuntar también los contrastes que había entre estructuras comunes a ambos cuerpos, como el esqueleto, más concretamente el cráneo, o el sistema nervioso, otorgando así fundamentos materiales a los discursos de género<sup>362</sup>. En la literatura médica decimonónica, es común encontrar comparaciones entre hombres y mujeres que enfatizan las diferencias, deteniéndose en la capacidad de sus huesos, en la piel, en su temperamento, sistema nervioso y en las capacidades de cada uno. A grandes rasgos, estos textos califican a las mujeres de forma genérica, sin tener en cuenta las singularidades de cada una, y la describen como pequeña, con una estructura ósea más frágil y fina que la del hombre, con un cerebro de menor tamaño y menos desarrollado, pero más sensible y afectiva; por su parte, el hombre es descrito como un ser fuerte, física y mentalmente, con capacidad para el juicio de la razón y la creatividad dado el mayor tamaño cerebral<sup>363</sup>. Es más, hubo autores cuyas investigaciones trascendían lo estrictamente anatómico para pasar a debatir sobre la menor potencia y cantidad de algunos compuestos vitales<sup>364</sup>.

A finales del siglo XIX se incorpora una novedad debido a los rápidos avances producidos en el ámbito científico. Desde este campo se argumentó que las cuestiones relativas a la diferencia no podían demostrarse únicamente por aquello evidente físicamente, sino que era necesario atender a los elementos microscópicos que formaban los cuerpos<sup>365</sup>. A partir de entonces, la atención va a recaer en la función orgánica gracias al descubrimiento de las hormonas, hecho que se utilizó para explicar muchas actitudes relacionadas estrictamente con lo femenino, como la idea de la pasividad<sup>366</sup>. En líneas generales, estas comparaciones alimentaron la clasificación de los sexos dentro de las relaciones jerárquicas establecidas en la nueva sociedad<sup>367</sup>. Además, respaldadas por el supuesto

---

<sup>362</sup> LAQUEUR, Thomas, 1994, p. 258-259.

<sup>363</sup> JAGOE, Catherine, 1998b, p. 311. Para un breve recorrido desde un punto de vista histórico-médico del estudio y comparación de los cráneos femeninos en el siglo XIX véase el artículo de FEE, Elizabeth, 1979.

<sup>364</sup> “[...]las investigaciones de Quinquaud, Kormiloff y Melassez demostraban que su sangre contenía menos corpúsculos rojos y hemoglobina pero más agua que la del hombre; Quételet, Weisberger, Andral y Scharling determinaron que, en hombres y mujeres del mismo tamaño, la capacidad pulmonar de las mujeres era menor que la de los hombres; estudios del esqueleto, prognatismo, fonación, etc., se combinaban para presentar una imagen impresionante de la inferioridad física de la mujer, y, naturalmente, se daba el salto de la inferioridad física a la mental con relativa facilidad”. SCANLON, Geraldine H., 1986, p. 167.

<sup>365</sup> LAQUEUR, Thomas, 1994, p. 24.

<sup>366</sup> RUÍZ SOMAVILLA, María José; JIMÉNEZ LUCENA, Isabel, 1994, p. 115.

<sup>367</sup> SCHIEBINGER, Londa, 2004, p. 304.

cientifismo, estos argumentos se utilizaron para justificar las diferencias entre edades y entre razas consideradas inferiores<sup>368</sup>.

Durante la modernidad, la atención antes puesta casi de forma exclusiva a la inferioridad de la mujer se desplaza progresivamente hacia la diferencia. Este nuevo paradigma servirá para justificar, de forma *natural*, las diferencias sociales establecidas a partir de entonces entre hombres y mujeres. La idea de la diferencia sexual es, así, una estructura que se entiende en el contexto de la modernidad y crea todo un sistema de percepción y acción, siguiendo a Pierre Bourdieu (1930-2002), que llega hasta la actualidad, que dicta lo normativo y que parece regir la disposición social, los hábitos, el sistema de pensamiento y percepción, las creencias, incluso establecer divisiones en el ámbito del trabajo<sup>369</sup>.

En esta línea, para Thomas Laqueur, “el sexo tal como lo conocemos fue inventado en el siglo XVIII”<sup>370</sup>, momento en que se empieza a teorizar de forma sistemática, pragmática y positivista, sobre la diferencia sexual. Esta diferenciación hizo ganar protagonismo a las divergencias biológicas y anatómicas entre hombres y mujeres, y este proceso llevó aparejado la creación de identidades hegemónicas. A partir de fines del siglo XVIII se empiezan a dibujar las naturalezas propias de cada género tomando como base el sexo biológico, de modo que “el sexo pasó a ocupar el lugar del género como categoría primera de diferenciación entre hombres y mujeres y se convirtió en el dato biológico que llevaba a distinguir lo natural de lo social”<sup>371</sup>. Dicho en otras palabras, a partir de la modernidad el género se construyó sobre una base sexual o, más bien, sobre la base de la diferenciación sexual. El moderno sistema sexo/género parece ser consecuencia de la nueva forma de entender los cuerpos.

---

<sup>368</sup> A partir de la segunda mitad del siglo XIX se estableció una clasificación jerárquica de las razas a partir de argumentos varios, entre ellos las diferencias anatómicas, dando con ello una justificación *científica* al machismo y al racismo. Además, dichas variables fueron tenidas en cuenta para otorgar de validez la superioridad de los adultos frente a los niños. En los textos médicos decimonónicos es común encontrar comparaciones de mujeres o de personas consideradas de razas inferiores con niños. GOULD, Stephen Jay, 1997, p. 126-127. Sobre la tendencia en distintas ramas del discurso científico a comparar a la mujer con el niño, véase JAGOE, Catherine, 1998b, p. 313. También, Bram Dijkstra apunta brevemente la relación establecida entre las capacidades físicas y mentales de las mujeres y los niños, en el contexto misógino finisecular, y su influjo en el mundo de la visualidad. DIJKSTRA, Bram, 1994, p. 167.

<sup>369</sup> BOURDIEU, Pierre, 2000, p. 21-24. Un análisis desde la sociología de la distribución de actividades laborales partiendo de la idea del sexo, que incluye representaciones, valores y prácticas rituales, lo contempla, de nuevo, BOURDIEU, Pierre, 2007, p. 339-340.

<sup>370</sup> LAQUEUR, Thomas, 1994, p. 257.

<sup>371</sup> SÁNCHEZ, Dolores, 2003, p. 59.

El discurso de género decimonónico se cimentó, entonces, sobre un esquema dual o binario que partía de las categorías hombre y mujer<sup>372</sup>. El moderno sistema sexo/género generó una serie de conceptos que oponían nociones como yo/otro, razón/naturaleza, público/privado, mente/cuerpo, sano/enfermo. Estos pares de ideas, establecidos en los años finales del siglo XVIII y ya normalizados durante el XIX, no estaban exentos de una dimensión ideológica, dimensión que encajaba perfectamente con los preceptos propuestos por el pensamiento liberal, especialmente teniendo en cuenta que los sexos se concebían como complementarios<sup>373</sup>. Así, enlazaban con los principios que defendía el discurso de la domesticidad y, por extensión, con los discursos de género defimonónicos<sup>374</sup>.

A pesar de que históricamente se contrapongan las mentalidades a la hora de definir las diferencias entre los cuerpos, como apunta Bolufer Peruga, el desplazamiento no se produce de forma exclusiva, sino que hay espacio para la convivencia de pensamientos que provienen de distintas tradiciones<sup>375</sup>. El siglo XVIII incorpora en su proyecto ilustrado la idea de la diferencia complementaria, pero queda un poso importante del discurso anterior sobre la inferioridad de la mujer, al que algunas teorías médicas volverán durante todo el siglo XIX y parte del XX. Ambos paradigmas coexistieron en la mentalidad occidental a partir de ese momento, puesto que muchos aspectos ideológicos acerca de la inferioridad femenina no se eliminaron de raíz y persistieron bajo nuevas lecturas.

El discurso médico decimonónico, que era en realidad una amalgama de saberes que aunaba distintas disciplinas, se alzó como máximo exponente de ello. Así, recurrió a la idea de la diferencia sexual con propósitos marcados, y cuando era necesario remitió a la idea de la inferioridad. Bajo la óptica de una supuesta objetividad científica, los cuerpos

---

<sup>372</sup> Como han sugerido algunas autoras, es necesario tener en cuenta que nuestro modelo epistemológico, heredero de ese tiempo, depende en gran medida de la diferenciación entre pares de conceptos creados como opuesto, así como de su catalogación. Para Fausto-Sterling, “las maneras euro-americanas de entender el mundo dependen en gran medida de los dualismos (pares de conceptos, objetos o credos opuestos)”. FAUSTO-STERLING, Anne, 2020, p. 37. Aunque, en este caso, se hable de género, es necesario aclarar que hay intersecciones entre las construcciones de ideologías raciales o de clase y las de género. CIXOUS, Hélène, 1995, p. 14. Elizabeth Russel afirma que este sistema de oposiciones siempre ha sido invisible porque no ha sido expuesto como tal, pero parece haberse convertido en norma. RUSSELL, Elizabeth, 1992, p. 387.

<sup>373</sup> SCHIEBINGER, Londa, 2004, p. 311-312.

<sup>374</sup> Entre las autoras que mencionan y desarrollan la contraposición de estas parejas de binomios se encuentran SMITH-ROSENBERG, Carroll, 1985. EHRENREICH, Bárbara y ENGLISH, Deirdre, 1988. JORDANOVA, Ludmilla, 1989. RUÍZ SOMAVILLA, María José; JIMÉNEZ LUCENA, Isabel, 1994. SÁNCHEZ, Dolores, 2003.

<sup>375</sup> BOLUFER PERUGA, Mónica, 1999, p. 545.

sexuados al servicio de la medicina sirvieron para definir las versiones oficiales de la feminidad y la masculinidad, atravesadas por la cuestión de clase, que actuaban como instrumentos de medida y control para la sexualidad y los modos de relacionarse entre hombres y mujeres.

Más allá de las intenciones de situar el punto de mira en las diferencias sexuales, desde el ámbito de la visualidad cabe destacar que las representaciones realizadas en el ámbito médico no escapan de la ideología del momento, pues estaban cargadas de valores culturales. Como afirmó Laqueur, más que el interés real por la posición de los órganos propios a cada cuerpo, eran las cuestiones ideológicas las que determinaban las diferencias sobre cómo se concebía el cuerpo masculino y el cuerpo femenino y las interpretaciones derivadas a partir de ellas<sup>376</sup>.

En líneas generales, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, algunos grabados realizados en el ámbito médico, así como los modelos anatómicos de cera, ofrecieron una visión sexualizada de los cuerpos femeninos, a través de la incorporación de determinados atributos que reproducían los ideales de feminidad y masculinidad del momento<sup>377</sup>. Esta idea se hace especialmente evidente en el caso de las Venus anatómicas de finales del siglo XVIII y del siglo XIX, objetos que gozaban de una tradición anterior<sup>378</sup>. Estas Venus eran objetos prácticos, ya que actuaban como modelos anatómicos elaborados por ceroplástica y tenían un fin académico, pues normalmente estaban en museos anatómicos o facultades de medicina, por eso reproducían las distintas partes anatómicas con intencionada exactitud. Sin embargo, a menudo se representaban siguiendo poses eróticas y en sus rostros pueden adivinarse gestos relativos al placer, configurándose como objetos más allá de la practicidad, si no en relación con la complacencia y el erotismo, y de ahí su sexualización<sup>379</sup>. El hecho de ser común hallar un feto en el interior de estos modelos anatómicos las convertía en un objeto ligado al conocimiento del cuerpo hacia dentro, para entender la cuestión reproductiva asociada a la mujer, pero a la vez evocaba una feminidad abstracta ligada al discurso ideal sobre la maternidad<sup>380</sup>. Así, no debe olvidarse que eran eso, Venus, que gozaban de una tradición visual anterior que iba más allá de la

---

<sup>376</sup> LAQUEUR, Thomas, 1994, p. 161.

<sup>377</sup> SCHIEBINGER, Londa, 2004, p. 290.

<sup>378</sup> SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia; DEL MORAL, Nerea; BALLESTRIERO, Roberta, 2013.

<sup>379</sup> GONZÁLEZ GEA, Esther, 2021, p. 65.

<sup>380</sup> JORDANOVA, Ludmilla, 1989, p. 50.



nomenclatura y del esquema compositivo adoptado<sup>381</sup>. En síntesis, esta práctica del estudio anatómico a través de modelos escultóricos dio pie a interpretar de forma moderna la diferencia sexual, y las representaciones visuales no dejaron a un lado las cuestiones ideológicas.

Si tomamos como paradigma las elaboradas por Clemente Susini (1754-1814) a fines del siglo XVIII para el Museo de Historia Natural de Florencia, además de los atributos físicos, son los elementos como los cojines de seda, las perlas en las orejas, la suavidad de la piel, la cabellera de pelo natural o la inclusión de vello púbico y la pose pasiva los que ofrecen la clave del deseo [Fig. 38]. Como resume Del Pozo García,

la asepsia de las prácticas anatómicas se revierte para acabar mostrando unas marcas estéticas e ideológicas muy concretas, entre las que destaca la preeminencia de un observador masculino cuya mirada sobre el cadáver está condicionada por el deseo, no precisamente científico<sup>382</sup>.



**Fig. 38.** Clemente Susini y Giuseppe Ferrini, *Venus anatómica (La Venere de' Medici)*, 1782

Así, existen múltiples ejemplos de estos modelos anatómicos que se presentan casi como bellas durmientes, en línea con el ideal de feminidad victoriano que tanto valoraba la pasividad de la mujer. Para Georges Didi-Huberman, las Venus anatómicas eternizan la vieja tradición del desnudo femenino, un desnudo que en este caso deja mucho trabajo a la sugestión, a la imaginación, incluso a la acción mediada por la imagen:

<sup>381</sup> Para una visión global de las Venus anatómicas como tipología visual véase SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia; DEL MORAL, Nerea; BALLESTRIERO, Roberta, 2013. RODA ONOFRI, Sofía, 2017, p. 79-84.

<sup>382</sup> DEL POZO GARCÍA, Alba, 2016, p. 83.

La escala natural, la postura, la “calidez” intrínseca de la cera, su admirable modelado, la textura de la piel, el “vivo” colorido (que viene del “adentro”), ya que la cera se tiñe en la masa, e invoca por tanto una fantasmagoría de animación) la extraña familiaridad de la seda, de las perlas, del diván de terciopelo, de los cabellos, del vello púbico... Todo esto convierte innegablemente a la *Venus de los médicos* en una efigie que *se desea tocar*. ¿Qué más se le puede pedir a una imagen de Venus?<sup>383</sup>.

No obstante, este deseo, que invitaba a acercarse a la imagen de forma hipnótica, se rompe al recordar y poner en práctica la utilidad del objeto. Entonces, el erotismo da paso a la repulsión que provoca el cuerpo abierto<sup>384</sup>, convirtiéndolas en un auténtico objeto de exhibición que gozó de gran popularidad durante el siglo XIX, y cuyo alcance fue más efectivo que los libros médicos ilustrados<sup>385</sup>.

Así, más allá de la utilidad o practicidad de las mismas, la exhibición de las Venus anatómicas tenía connotaciones eróticas, las convirtió en objetos de deseo al servicio de la mirada masculina. Su exposición en museos populares dirigidos al público consolidó



**Fig. 39.** *La Venus anatómica*, segunda mitad del siglo XIX

un ideal erótico que perduró hasta finales del siglo XIX, un momento en que las identidades estaban en conflicto<sup>386</sup>.

En relación al tema estudiado, son especialmente significativos los ejemplos de Venus anatómicas, desmontables o no, que se representan como

gestantes. Es el caso de *La Venus anatómica* del Museu d’Història de la Medicina de Catalunya, modelo anatómico realizado en la segunda mitad del siglo XIX, sometida a un proceso de conservación y restauración en los últimos años [Fig. 39]. La presencia de esta

<sup>383</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, 2005, p. 126.

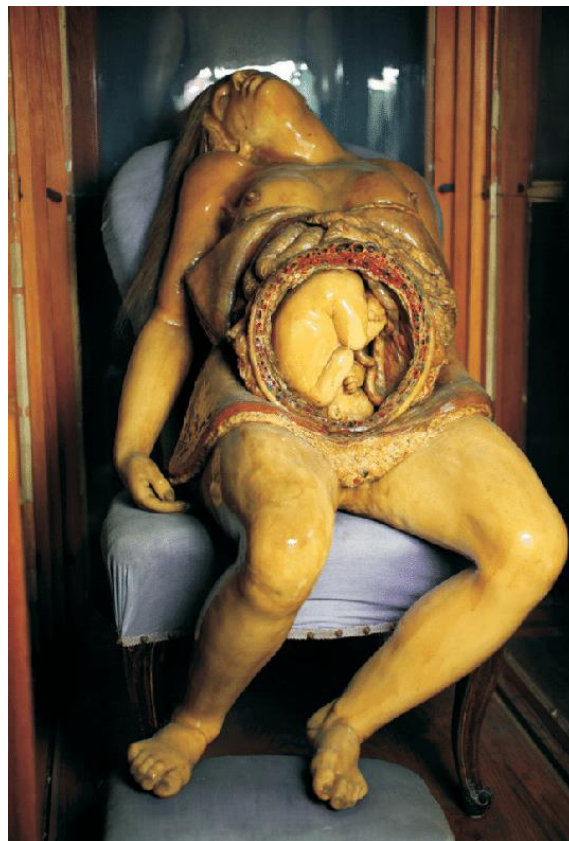
<sup>384</sup> PEDRAZA, Pilar, 2004, p. 340.

<sup>385</sup> JORDANOVA, Ludmilla, 1989, p. 137.

<sup>386</sup> SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia; DEL MORAL, Nerea; BALLESTRIERO, Roberta, 2013, p. 606. Los modelos anatómicos en cera era un objeto más entre los muchos expuestos en los museos anatómicos, que gozaron de gran popularidad en la Europa del siglo XIX. Durante este siglo, aquello expuesto contribuyó a afirmar la visión médica de los cuerpos, insistiendo en las diferencias. A finales del XIX se incrementó la espectacularización y teatralización de estos espacios, ahondando en la construcción del cuerpo y de la sexualidad. Sobre la exhibición de las Venus anatómicas a fines del XVIII y durante el XIX véase ZARZOSO, Alfons, 2016, p. 19. Para un estudio comparado de dos colecciones fotográficas exhibidas en museos anatómicos en el fin de siglo, y que mostraban cuerpos no normativos, véase STEPHENS, Elizabeth, 2008.

y las muchas Venus que poblaron el imaginario de esta centuria se debe, enlazando con algunos aspectos en torno a la mirada comentados en el capítulo primero de esta tesis doctoral, a la importancia que las colecciones anatómicas y la exhibición de este tipo de objetos tuvieron. Sin embargo, más allá del carácter pedagógico o al servicio de la ciencia, el modo de representar a la mujer habla también de la importancia del carácter de exhibición. Tanto la pose que adopta, así como el peinado y algunos elementos que *decoran* su desnudez, como el collar de perlas, contratan fuertemente con la supuesta finalidad del objeto, que en última instancia sería actuar como vehículo para conocer el cuerpo de una embarazada emulando sucesivas disecciones.

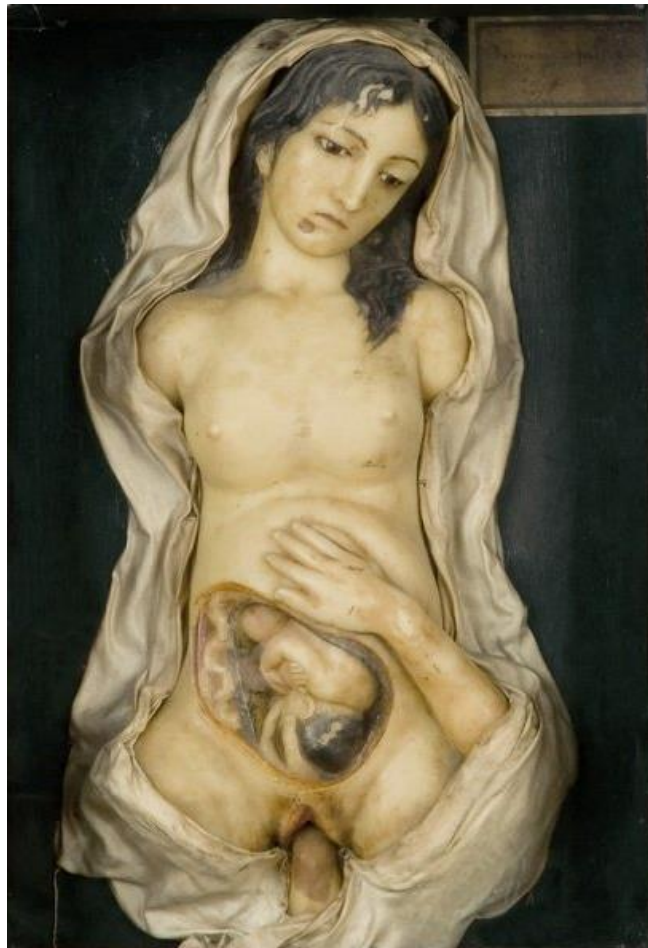
En el ámbito nacional también existen ejemplos anteriores, como *La parturienta*, figura en cera no desmontable que presenta el cuerpo de una embarazada en un estado de gestación avanzado [Fig. 40]. A diferencia de las anteriores Venus anatómicas mencionadas, que presentan un equilibrio entre el refinamiento y el erotismo, este caso se considera una anti-venus, precisamente por el desgarrador realismo y verismo que integra la figura<sup>387</sup>.



**Fig. 40.** Juan Cháez y Luigi Franceschi, *La parturienta*, siglo XVIII

<sup>387</sup> BALLESTRIERO, Roberta, 2012-2013, p. 151.

De algún modo, estos modelos anatómicos realizados en cera, cuando se presentan encinta, se convierten en la viva imagen del cuerpo como territorio escrutado, como espacio manipulable, hasta el punto de que en algunos modelos anatómicos se incluye la mano del médico en el interior de la cavidad femenina, arrastrando connotaciones del discurso de género finisecular [Fig. 41]. En tal sentido, debe puntualizarse que, a lo largo del siglo XIX, la concepción sobre la gestación y el parto determinada el tratamiento del mismo por parte de la medicina, que veía los cuerpos embarazados como máquinas y atribuía al médico el rol mecánico de intervenir sobre los mismos. Como ha estudiado Emily Martin, tanto en la literatura obstétrica de este momento como en la visualidad y otras manifestaciones culturales, la metáfora mecanicista del cuerpo está más que presente a través del lenguaje empleado y los aspectos desarrollados y emulados<sup>388</sup>.



**Fig. 41.** Jules Talrich, *Venus anatómica*, finales del siglo XIX

---

<sup>388</sup> MARTIN, Emily, 2001, p. 54-67.

### 2.3. El género y lo patológico. Ansiedades culturales en torno a lo femenino

Dentro de los discursos de género decimonónicos que se desarrollaron en el ámbito occidental, el discurso científico tiene especial importancia para entender el contexto en el que surgieron las imágenes que son objeto de estudio en el presente trabajo. Las ideas propuestas desde distintas especialidades médicas dotaron de veracidad, autoridad y argumentos a muchos mitos acerca de las identidades. Autoras como Mónica Bolufer Peruga o Dolores Sánchez recogen en sus revisiones historiográficas el prestigio del que gozó la institución médica durante el siglo XIX<sup>389</sup>. El discurso científico tuvo gran trascendencia social, sirvió como base a otros agentes y actuó como un potente instrumento de difusión en línea con la idea de aquello que se defendía desde la clase media. Sin embargo, es fácil adivinar que lo que entonces se consideraba científico difería mucho de lo que hoy se entiende como tal, pues la ciencia del ochocientos no fue una actividad neutral, objetiva y libre de valores, sino que contó con un marcado sesgo androcéntrico que tuvo como objetivo el sostén de distintos factores ideológicos. Esto explica la especial atención que se dio a enfermedades relativas a las mujeres, una de las múltiples obsesiones de la clase media<sup>390</sup>.

El discurso médico de la España del siglo XIX se construyó aunando ideas de varias disciplinas o enfoques, como el higienismo, la psiquiatría o la ginecología, y debe comprenderse como un compendio formado por conferencias, libros, revistas, ensayos, manuales, ilustraciones y material fotográfico, entre otros<sup>391</sup>. La medicina estableció los límites entre lo que se consideraba normal y lo desviado, actuando en conjunción con otras disciplinas nacidas a finales del XIX o muy en boga en este momento, como la criminología, la antropología o la psiquiatría. La forma en la el fin de siglo veía la enfermedad estuvo determinada, por tanto, por estas demarcaciones disciplinarias, creándose un caldo de cultivo apto para calar en el discurso social y llegar muy lejos gracias a la acción de las manifestaciones culturales<sup>392</sup>.

En realidad, no sabemos si fue la medicina la que contribuyó fuertemente a construir el género o si el género tuvo un papel significativo en la construcción del discurso médico moderno. Lo cierto es que la aparición de nuevos modelos de mujer que ponían en jaque

---

<sup>389</sup> BOLUFER PERUGA, Mónica, 1999. SÁNCHEZ, Dolores, 2003, p. 72-73.

<sup>390</sup> DOUGLAS WOOD, Ann, 1984. HARDING, Sandra, 1996. FERNÁNDEZ PÉREZ, Elisa, 2002, p. 239. BERNABEU-MESTRE, Josep, 2007, p. 18.

<sup>391</sup> RODRÍGUEZ PASTOR, Cristina, 2002, p. 130.

<sup>392</sup> GILMAN, Sander L., 1988, p. 63.

el ideal normativo configurado por la burguesía a lo largo del siglo se entendieron como peligrosos y muchas de las actitudes y apariencias de estas nuevas mujeres fueron definidos en términos patológicos<sup>393</sup>. A pesar de haber asentado su poder con las distintas revoluciones a través, entre otras estrategias, de la reformulación de los roles de género, la burguesía tuvo que maniobrar a través de los discursos oficiales para fortalecer su hegemonía ante la aparición de agentes desestabilizadores de ese pretendido orden social, como las feministas, el proletariado o los emigrantes<sup>394</sup>.

Dicho discurso favoreció que lo femenino se entendiese como estado patológico, de modo que el objeto principal de atención del relato médico decimonónico fue la mujer, que parecía convertirse en una categoría vinculada directamente con la enfermedad. Como bien analizó Catherine Jagoe, “en el siglo XIX la salud tiene un género, el masculino. El varón es la pauta del cuerpo sano, desde la cual se mide al sexo femenino. [...] Todo indica que la mujer normal, tal y como se la construía, es una figura liminal cuya fisiología linda con la enfermedad”<sup>395</sup>.

Si bien el interés por consolidar la categoría mujer es constante a lo largo de la centuria, es muy significativa la acumulación de textos médicos sobre el tema en las décadas finales, momento en que se genera un debate a nivel social sobre las capacidades femeninas y se reactivan ciertos mitos que traspasan el ámbito médico<sup>396</sup>.

A nivel general, durante el siglo XIX, una de las aspiraciones del discurso médico fue explicar ciertos comportamientos alejándose de preceptos religiosos, es decir, hacer de este discurso oficial algo más laico<sup>397</sup>. En el caso concreto de España, a pesar de la progresiva introducción de teorías como el positivismo, no se eliminaron del todo aspectos que estaban arraigados en la moral católica y el modelo de feminidad propuesta, tal como se ha visto en el epígrafe dedicado al discurso de la domesticidad<sup>398</sup>. El ambiente político, social y cultural en España para la recepción e inclusión de ciertas ideas al respecto de la noción de lo patológico fue diferente respecto al de otras naciones, precisamente por el fuerte peso del pensamiento religioso. Según Glick, el contexto

---

<sup>393</sup> MASSON, Jeffrey Moussaieff, 1986, p. 246-247. TOLLIVER, Joyce, 2002, p. 106.

<sup>394</sup> TORRAS FRANCÈS, Meri, 2002, p. 127.

<sup>395</sup> JAGOE, Catherine, 1998b, p. 307.

<sup>396</sup> SÁNCHEZ, Dolores, 2008, p. 69.

<sup>397</sup> FERNÁNDEZ, Pura, 2008, p. 92.

<sup>398</sup> Núñez fija en 1875 la fecha en que se produjo la recepción social del positivismo en España; sin embargo, anteriormente a este año ya circulaban algunas ideas al respecto de esta teoría filosófica. Para el desarrollo de los hechos culturales que propiciaron la recepción del positivismo consúltense NÚÑEZ, Diego, 1987, p. 28-37.

científico en España antes de la llegada de la modernidad se caracterizó por el anquilosamiento<sup>399</sup>. Después de las revoluciones, se sucedieron e imperaron distintas posturas, corrientes o escuelas respecto a la interpretación y al tratamiento de las enfermedades. El panorama médico decimonónico hizo que en España fraguaran escuelas importantes, entre las cuales en muchas ocasiones se establecieron debates en torno al origen de las enfermedades<sup>400</sup>. Aun siendo patente el sesgo religioso en el contexto hispánico, lo biológico acabó asumiéndose como destino, y se produjo un desplazamiento del peso argumental de la religión a la ciencia, que acabó por dibujar, a través del binarismo, las características y atributos culturales de lo femenino y de lo masculino.

Este discurso recibió el apoyo de planteamientos como la teoría de la evolución, de la mano de autores como Charles Darwin (1809-1882)<sup>401</sup>. En realidad, la teoría de la evolución eliminó la base creacionista, pero se mantuvieron las premisas al respecto de las ideas acerca de la inferioridad femenina. Pese a que Darwin prácticamente no utilizó el término “evolución”, en su relato se interpreta cómo el género masculino es superior al femenino<sup>402</sup>. Así, el relato de subordinación femenina que transmitió la visión religiosa

---

<sup>399</sup> GLICK, Thomas F., 2010, p. 13.

<sup>400</sup> “Entre las escuelas que más auge tuvieron en España, se presentan importantes diferencias entre los anatomoclínicos, los fisiopatólogos y los etiólogos en cuanto a la explicación de la patología. El método anatomoclínico atribuye la existencia de la enfermedad a una causa estática, una lesión orgánica verificable por la autopsia. El fisiopatólogo enfoca la enfermedad como un proceso dinámico, un trastorno del metabolismo o de algún proceso energético, mientras que el etiólogo busca la causa en agentes exteriores al cuerpo, como las toxinas. Se dio otro debate entre los vitalistas, que creen que los seres animados no obedecen a las leyes físicas que rigen el mundo inanimado; los organicistas, para lo que los fenómenos de la vida se deben a la acción de los órganos; y los positivistas, que sostienen que tan sólo los hechos directamente observados y medidos constituyen datos clínicos admisibles”. JAGOE, Catherine, 1998b, p. 305-306. Para una visión desde la Historia de la medicina sobre las distintas escuelas médicas en la España de la Restauración véase LÓPEZ PIÑERO, José María, 1997, p. 248-259.

<sup>401</sup> *El origen del hombre y la selección en relación al sexo* se publica por primera vez en 1871, editándose una segunda tirada tan sólo tres años más tarde, en 1874. Tal como apunta Hernández Corrochano, “en este texto, donde el autor aplica su teoría de la evolución al origen de la humanidad y que sin duda fue un referente para la joven antropología social, el maestro concreta sus ideas no sólo sobre la evolución del hombre, sino también sobre la diferencia entre los sexos de la especie humana. Darwin entiende que el hombre (concepto genérico que incluye a ambos sexos) se diferencia de los animales sociales gracias a la moral”. HERNÁNDEZ CORROCHANO, Elena, 2010, p. 134. La primera traducción al castellano de este libro vio la luz en 1876 gracias, en gran parte, a los avances producidos a raíz de la Revolución de 1868.

<sup>402</sup> El vocablo “evolución” asociado al progreso fue popularizado por el polifacético Herbert Spencer (1820-1903) quien, desde la antropología, se encargó de tergiversar la teoría propuesta por Darwin sobre *El origen de las especies* hasta definir el darwinismo social. Poco a poco, el darwinismo originario se iba convirtiendo en un arma “en cuyo interior cabían desigualdades, injusticias, genocidios y revoluciones” QUEROL, M<sup>a</sup> Ángeles; TRIVIÑO, Consuelo, 2004, p. 23. Del mismo modo que las ideas lanzadas por Darwin fueron adaptadas a las necesidades sociales del momento, el darwinismo social, a su vez, tuvo ramificaciones. Una de las de mayor renombre fue la eugenesia propuesta por Francis Galton (1822-1911), familiar cercano a Darwin. Para él, las leyes de la selección natural debían aplicarse artificialmente para mejorar la humanidad. Para más información sobre estos temas véase GIRÓN SIERRA, Álvaro, 1996. p. 129.

fue justificado con argumentos que tenían una base positivista, atribuyendo las desigualdades a la lucha evolutiva.

De esta manera, el discurso médico decimonónico construyó de forma simultánea la categoría mujer y las ideas normativas acerca de lo femenino<sup>403</sup>, de modo que todas las mujeres se conceptualizaron en una. Esto dio lugar a la representación de la naturaleza femenina tomando como base el cuerpo sexuado, hecho que consolidó el concepto del eterno femenino. La mujer y, por extensión, lo femenino, se presentan como circunstancia patológica, mientras que la concepción burguesa de la salud toma forma de masculinidad<sup>404</sup>. Esto explica que se inventaran y atribuyesen enfermedades concretas a las mujeres como instrumento de control<sup>405</sup>. Según manifiesta Sinués:

El destino de la mujer es, en verdad, tan desgraciado, que la tristeza que acompaña á su nacimiento no deja de ser fundada y hasta excusable: débil é inofensiva en su niñez, está amenazada de enfermedades sin cuento, excediendo la fragilidad de su organismo á la de todo sér humano: en su adolescencia está tambien rodeada de un sinnúmero de males físicos, y, segun la naturaleza de cada una, de algunos morales de difícil ó imposible curación [...]<sup>406</sup>.

## **2.4. La construcción de la moderna masculinidad**

Es evidente que lo femenino ocupó un espacio más relevante que lo masculino dentro de los discursos de género decimonónicos. Mientras que los discursos oficiales generados en el ámbito hispano se preocuparon y pusieron especial énfasis en la mujer como sujeto ideal, la masculinidad fue construyéndose desde un segundo plano. A pesar de servir como patrón a través del cual construir y arrinconar la feminidad hacia el plano de la otredad, la masculinidad decimonónica aparece ausente o, dicho de otro modo, descorporeizada<sup>407</sup>.

Las fuentes documentales del ámbito hispano decimonónico y finisecular prestan una atención especial a la categoría mujer, y es por ello por lo que las investigaciones

---

<sup>403</sup> SÁNCHEZ, Dolores, 2003, p. 68.

<sup>404</sup> Sobre la representación médica de la feminidad, especialmente en referencia a los estudios que se centran en el XVIII desde distintas perspectivas o posturas historiográficas, véase BOLUFER PERUGA, Mónica, 1999, p. 536-542. Una recopilación bibliográfica sobre los estudios que desde la Historia de la medicina abordan la relación entre el discurso médico del siglo XIX y la mujer es la de ORTIZ GÓMEZ, Teresa, 2006.

<sup>405</sup> MUCHEMBLED, Robert, 2005, p. 224.

<sup>406</sup> SINUÉS DE MARCO, María del Pilar, 1881, vol. 1, p. 29-30.

<sup>407</sup> BUTLER, Judith, 2007. DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b, p. 23-25.



posteriores inciden en la construcción de la feminidad ideal y en desentrañar las ansiedades depositadas sobre el sujeto femenino a lo largo de la centuria. No obstante, en los últimos años hemos asistido a la emergencia de la historia de las masculinidades, un campo que brinda nuevas líneas de investigación y apuesta por la visión culturalista de la disciplina<sup>408</sup>. Ahondar en la construcción de la masculinidad hegemónica en el contexto finisecular español implica mirar de soslayo el ideal femenino, pues el enfoque que adoptaron los discursos de género sirvió para reafirmar y afianzar la masculinidad<sup>409</sup>. Así, la bibliografía crítica sobre el tema abre nuevas vías que dan pie a tratar el tema de la sexualidad y el género en la España del siglo XIX de forma más extensible, apuntando la importancia de abordar la contraparte de la feminidad<sup>410</sup>.

Al igual que ocurría con los modelos de feminidad, el siglo XIX abarca una gran cantidad de espacio y tiempo y remite a cambios constantes en el ideal normativo dependiendo del momento. La transformación de las masculinidades modernas en la España decimonónica dependerá, entonces, de las ideologías desde las que se formularon los modelos establecidos, de modo que el ambiente en su conjunto marcará el ideal hegemónico<sup>411</sup>.

La diferenciación sexual fue una cuestión central y decisiva que intervino en la construcción de los géneros<sup>412</sup>. Siguiendo la estela del ideal del progreso, la clase media dirigió la contraposición de virtudes, espacios y actitudes destinados a hombres y mujeres. A medida que la mujer se fue construyendo estratégicamente, al hombre se le atribuyeron determinados valores para exteriorizar lo opuesto<sup>413</sup>. En este sentido, como apunta Lowe, la masculinidad es un concepto plenamente decimonónico<sup>414</sup>. Así, en tanto que el espacio burgués se feminizó, lo masculino se relacionó con la presencia en el espacio público, y se caracterizó por la disciplina o la autosuficiencia. Más allá de la adjudicación de

---

<sup>408</sup> Esta rama de estudio se desarrolló en Estados Unidos en la década de los 70 y partió del análisis de los roles sexuales que los hombres habían tenido a lo largo de la historia. A partir de que el género fuera asumido como categoría histórica, la historia de las masculinidades fue bien recibida e interpretada por otros puntos de vista que completaban la visión social, cultural y política de la historia. TOSH, John, 2004, p. 41. Un estudio reciente sobre la situación de la historia de las masculinidades en el siglo XIX partiendo del ámbito español es el de BLANCO RODRÍGUEZ, Elia, 2021.

<sup>409</sup> LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2018, p. 62.

<sup>410</sup> JAGOE, Catherine; BLANCO, Alda; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina, 1998. CHARNON-DEUTSCH, Lou, 2000.

<sup>411</sup> Esta idea se desarrolló en el taller “‘Ser hombre’ como problema: género, clase y nación en la construcción de las masculinidades modernas” celebrado en 2018 en el marco del *XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. DÍAZ FREIRE, José Javier; LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2019, p. 814.

<sup>412</sup> MOSSE, George L., 1996, p. 14.

<sup>413</sup> FORTH, Christopher E., 2008, p. 143.

<sup>414</sup> LOWE, Donald M., 1986, p. 199-200.

espacios, no había lugar para la ambigüedad respecto a cuestiones anatómicas, fisiológicas o psicológicas en el discurso de género dominante. Mientras la mujer había sido definida como un ser biológicamente destinado para amar y cuidar, el hombre se pensó para la ambición, para el movimiento, para la acción, para el dominio y “su genio sublime é impetuoso le lanza á los altos, y le hacer aspirar á la inmortalidad”<sup>415</sup>.

Además de la polarización sexual, el componente de la diferencia de clases moldeó la versión burguesa de la masculinidad. Como fenómeno histórico, el modelo normativo creado y establecido partía de la clase preponderante y excluía otras opciones, con lo que la masculinidad decimonónica tardía llevaba implícita la idea de que lo masculino es burgués, al tiempo que reflejaba los temores y ansiedades de esta clase social<sup>416</sup>. A finales de siglo, a pesar de la influencia de corrientes como el regeneracionismo, siguió dominando el influjo elitista sobre el discurso de la masculinidad, cargado de atributos y valores que remitían a nociones clásicas en línea con la virilidad.

El punto de vista hegemónico definió la masculinidad a partir de un cuerpo sexuado, con un determinado origen, color de piel y clase social. Este prototipo actuaba como punto intermedio entre el hombre aristocrático, considerado como un ser improductivo y holgazán, y el proletario, cuyo extremo reflejaba una visión bárbara y enferma<sup>417</sup>. De forma simultánea, se ha visto que lo patológico, bajo el punto de mira colectivo que otorgaba la clase media, comprendía que había dos focos de infección principales: la degeneración de las clases trabajadoras y los males morales de las clases altas e intelectuales<sup>418</sup>. Al igual que ocurría con la idea de lo patológico, la masculinidad burguesa se alzaba como normativa y lo situado afuera de sus fronteras remitía a distintas anomalías. Sin embargo, tal como ocurrió con el patrón de la feminidad ideal, pronto este imaginario de apariencia y comportamiento se extendió y fue asumido por otras clases como la aristocracia o el proletariado<sup>419</sup>.

La moderna masculinidad comprendía una obsesión constante por reafirmar la virilidad y evitar su pérdida a toda costa<sup>420</sup>. El peso de la entelequia del progreso, común a los

---

<sup>415</sup> MONLAU, Felipe, 1881, p. 164.

<sup>416</sup> TORRAS FRANCÈS, Meri, 2002, p. 127-128.

<sup>417</sup> McKINNEY, Collin, 2014, p. 102.

<sup>418</sup> DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b, p. 168. BARRA LAGUNAS, Manuel, 2016, p. 106-107.

<sup>419</sup> BLANCO RODRÍGUEZ, Elia, 2021, p. 269. A pesar de la amplia difusión y buena recepción del modelo fijado, existían determinadas prácticas como los duelos caballerescos en cuyo desarrollo se integraba una particular concepción de la masculinidad sólo extensible a las clases altas. LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2018, p. 59.

<sup>420</sup> BOURDIEU, Pierre, 2000, p. 68.

territorios industrializados, hizo, además, que las cuestiones en torno al género moldearan otras nociones basadas en opuestos como la modernidad y la tradición, la civilización y la barbarie y, por supuesto, la salud y la enfermedad<sup>421</sup>.

Con el transcurso del siglo XIX, a la tradición que consolida las ideas hegemónicas sobre lo que históricamente ha significado *ser hombre* se le suma el gran peso de la hombría para afianzar la propia masculinidad. El discurso médico participó de esta definición, aunque retomando algunos conocimientos de tradiciones anteriores al igual que ocurrió a la hora de definir los límites de lo femenino<sup>422</sup>. De la mano de disciplinas como la sexología, la virilidad adquiere su máximo alcance y se consolida todo un sistema de representación que comprende valores y normas en el que participan diferentes especialidades<sup>423</sup>. De esta forma, la construcción de la moderna masculinidad no puede entenderse o aislarse de otros factores que forman parte de la dimensión social del género, por ejemplo, de la sexualidad<sup>424</sup>.

La burguesía valoró especialmente el autocontrol y la moderación siguiendo su ideal de moralidad y castidad de cara al exterior<sup>425</sup>. Así, determinadas prácticas como la masturbación, que tanta atención causaron en tratados relativos a enfermedades propias de las mujeres, se vieron como amenaza de pérdida o debilitamiento de la potencia viril<sup>426</sup>. El discurso de la sexualidad en la España decimonónica, construido desde distintas especialidades entre las que tomó especial protagonismo el higienismo, defendió esta idea y asoció a prácticas como la masturbación, el o la excesiva actividad sexual multitud de trastornos, enfermedades, síntomas físicos como la palidez y actitudes apáticas o de fatiga<sup>427</sup>. El concepto de salud, que de por sí se construyó asociándose a lo masculino –burgués–, partía de esta idea hegemónica que defendía el equilibrio a pesar del doble rasero de la moralidad. Y salir de ahí implicaba traspasar las marcadas fronteras de lo masculino y vincularse a lo femenino.

---

<sup>421</sup> MARTYKÁNOVÁ, Darina, 2017, p. 36-37.

<sup>422</sup> CAROL, Anne, 2011, p. 31-32.

<sup>423</sup> CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dirs.), 2011.

<sup>424</sup> CONNELL, Raewyn, 1993, p. 602.

<sup>425</sup> MOSSE, George L., 1996, p. 77-79. REYERO, Carlos, 1996, p. 78.

<sup>426</sup> ARON, Jean-Paul; KEMPF, Roger, 1984, p. 203. MOSSE, George L., 1996, p. 60.

<sup>427</sup> DOUGLAS WOOD, Ann, 1984, p. 377. GILMAN, Sander L., 1985c. FOUCAULT, Michel, 1998. NYE, Robert A., 1993, p. 100. MCKINNEY, Collin, 2014, p. 89-94.

## 2.5. La degeneración como respuesta a la redefinición de los géneros a finales del siglo XIX

En los últimos años del siglo XIX se precipitaron una serie de hechos en el ámbito occidental que contribuyeron a redefinir las categorías en torno a las identidades de género consolidadas desde la burguesía<sup>428</sup>. Entre los distintos procesos que contribuyeron a la quiebra de la hegemonía de los modelos normativos y a la creación de una conciencia de crisis dentro de este sistema debe remarcarse el aumento de la población en las grandes urbes, que favoreció la visibilización de determinados colectivos, el despegue del feminismo, los cambios ideológicos en torno a la familia, la difusión de ciencias como la sexología, que puso el énfasis en los límites entre lo normal y lo desviado, así como el alcance de distintas novedades y lenguajes artísticos<sup>429</sup>.

La organización y el auge del movimiento feminista, especialmente en países como Gran Bretaña y Estados Unidos, ofreció a las mujeres nuevos referentes y patrones a los que aferrarse para liberarse de las premisas que ofrecía el modelo del ángel del hogar y la perfecta casada. La llegada de esta nueva mujer desafiaba el sistema polarizado y jerarquizado construido para consolidar la diferenciación sexual, y era evidente que su presencia no podía dejar indiferente y estática la categoría hombre<sup>430</sup>. Por ello, ante el derrumbe de los cimientos de la feminidad tradicional, la masculinidad hegemónica defendida por la burguesía también empezó a cuestionarse<sup>431</sup>.

La historiografía ha convenido que a finales del siglo XIX los países occidentales comparten una crisis de masculinidad como consecuencia de estos hechos históricos. Las décadas finales de esta centuria presentan semejanzas en cuanto a cambios sociales y económicos con la etapa final del siglo XX, y en ambos períodos se asistió a rupturas sobre la jerarquía establecida en las relaciones de género<sup>432</sup>. Es por ello por lo que, más que una crisis de masculinidad, algunas autoras apuntan que es más conveniente hablar de crisis de género en su conjunto<sup>433</sup>. En este sentido, es necesario puntualizar que, aunque se haga uso del concepto histórico “crisis de masculinidad”, entendemos la masculinidad

---

<sup>428</sup> NYE, Robert A., 1993, p. 100.

<sup>429</sup> VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco; CLEMINSON, Richard, 2010, p. 194-198.

<sup>430</sup> MOSSE, George L., 1996, p. 147-148.

<sup>431</sup> CORBIN, Alain, 1991, p. 271.

<sup>432</sup> KIMMEL, Michael, 2012, p. 101.

<sup>433</sup> CONNELL, Raewyn, 2005, p. 84. Esta idea también ha sido aplicada a las culturas de la masculinidad actuales por EDWARDS, Tim, 2006, p. 15.

moderna como una práctica de relaciones dentro del sistema de género que sufrió transformaciones, al igual que ocurrió con la feminidad.

Dicha crisis hace referencia a la desavenencia en torno a la idea hegemónica de los modelos normativos gestados con el asentamiento de la burguesía<sup>434</sup>. Aunque en la actualidad contemos con la perspectiva suficiente para considerarla una ficción discursiva y comprenderla como concepto plural e históricamente variable, la masculinidad hegemónica se desarrolló como una categoría fija anclada a determinadas ideas que excluían otras posibilidades alejadas de la normatividad en torno al género, la sexualidad y el sistema<sup>435</sup>.

Si bien algunos autores afirman que la crisis de masculinidad producida a finales del siglo XIX en el contexto europeo es consecuencia del desarrollo del feminismo, Elisabeth Badinter menciona que el origen de dicha crisis se sitúa entre los siglos XVII y XVIII, con el auge de las clases altas y urbanas. Badinter deja entrever que, más allá de la presencia de nuevos modelos de mujer durante el ochocientos, hay otras razones que trascienden el género y que contribuyeron a evidenciar la quiebra del sistema. Entre ellas, la progresiva incorporación de las mujeres al mundo fabril como mano de obra barata, que relegó la exclusividad de los varones para tareas mecánicas y otras cualidades tradicionalmente asociadas a ellos<sup>436</sup>. Estos hechos generaron cambios en la organización social e interfirieron en instituciones como el ámbito familiar, de modo que fue necesario reforzar tal masculinidad<sup>437</sup>.

Vázquez García y Cleminson afirman que, además de la emergencia del feminismo como movimiento social, es importante señalar la visibilidad de la homosexualidad en las

---

<sup>434</sup> La teoría de la masculinidad hegemónica fue desarrollada desde la sociología por Raewyn Connell en 1983. Desde esta disciplina, y ampliándose posteriormente a otros campos, se buscó justificar cómo el orden social se expresa en determinadas formas de masculinidad. CONNELL, Raewyn, 2005. Como indica Nerea Aresti tomando prestada la definición acuñada por Connell, la masculinidad hegemónica haría referencia a un modelo de masculinidad normativo que domina en cada momento histórico y en cada sociedad, y que actúa como referente excluyendo y estigmatizando otras formas de mostrarse y ser hombre. Los cimientos de este modelo se fundamentarían en la contraposición entre lo femenino y lo masculino, “de forma que la convivencia de diferentes modos de ser un hombre de acuerdo con parámetros distintos del de género se ve dificultada por la necesidad de crear un estereotipo que sirva de referente universal frente a la feminidad”. ARESTI, Nerea, 2010, p. 16-18. En este sentido, el término “hegemónico” sugiere una estructura de control y jerarquía, así como identificación con la clase dominante. TOSH, John, 2004, p. 42-49.

<sup>435</sup> MCKINNEY, Collin, 2014, p. 76-79.

<sup>436</sup> BADINTER, Elisabeth, 1993, p. 29-38.

<sup>437</sup> BRITTAN, Arthur, 1989, p. 180. GONZÁLEZ ETXEBERRÍA, Juan, 2016, p. 175 y 237.

grandes urbes modernas<sup>438</sup>. Así, más allá de los movimientos para la emancipación femenina, la crisis de la masculinidad en el ámbito occidental vino dada por la propia evolución del sistema. Las transformaciones que afloraron con la industrialización e implosionaron en el fin de siglo hicieron repensar el papel de hombres y mujeres en la sociedad, pero también en el ámbito privado, en los roles establecidos dentro del contexto familiar y los vínculos de pertenencia<sup>439</sup>.

En realidad, en la España finisecular la “crisis de masculinidad” formaba parte de un ambiente generalizado de recesión, y se definió a partir de la pérdida de virilidad<sup>440</sup>. Existe una serie de relaciones históricas que vinculan la construcción de las naciones modernas con la masculinidad y, más concretamente, el uso de la virilidad como icono nacionalista<sup>441</sup>. El fin de siglo español supuso, por tanto, un cuestionamiento de la masculinidad nacional que trascendía este territorio y ligaba con la relación de España en un contexto mucho más global<sup>442</sup>:

Como la identidad nacional se consideraba encarnada en una identidad masculina caracterizada por las virtudes de la autodisciplina, el espíritu de abnegación y sacrificio, la valentía y la fuerza del carácter, todo lo que desestabilizara este ideal de virilidad era percibido como un riesgo para la integridad de la nación<sup>443</sup>.

La imagen proyectada por España hacia el exterior dio lugar a una visión negativa, pues se entendió que era una nación debilitada e inferior respecto a las nórdicas, y ello se referenció a través de la masculinidad<sup>444</sup>. En este sentido, para Nerea Aresti el

---

<sup>438</sup> VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco; CLEMINSON, Richard, 2010, p. 171. En líneas similares, González Etxeberría afirma que la construcción de la masculinidad moderna llevó aparejada la exclusión de la homosexualidad, y la visibilidad que adquirió a finales del siglo XIX implica un debilitamiento de esta construcción. GONZÁLEZ ETXEBERRÍA, Juan, 2016, p. 119.

<sup>439</sup> MAUGUE, Annelise, 2001, p. 90.

<sup>440</sup> ARESTI, Nerea, 2017, p. 20. En la revista semanal *Madrid Cómic* (1880-1923) se reflejó en clave satírica la derrota del ejército español a través de la falta de virilidad del hombre, de modo que en parte de la visualidad la crisis nacional también se articuló como una crisis de masculinidad. PAREDES MÉNDEZ, Francisca, 2016, p. 1109-1127.

<sup>441</sup> NAGEL, Joane, 1998, p. 242-269. Un estudio más reciente que analiza las relaciones entre la construcción de las identidades nacionales, la normatividad de los modelos de género y las relaciones sexuales a partir de distintos casos de estudio en el marco de las culturas políticas de la España de los siglos XIX y XX se presenta en el dossier dirigido por Ana Aguado y Mercedes Yusta. AGUADO, Ana; YUSTA, Mercedes (dirs.), 2012. Géneros pictóricos como la pintura de historia, a los que a finales de siglo todavía se les guardaba hueco en las muestras nacionales de Bellas Artes, dieron lugar a obras que abordaban el tema de la nación, la conquista y la pérdida, teniendo en cuenta el vínculo con la identidad de género. VÁZQUEZ, Oscar E., 2017, p. 103. De igual modo, determinados atributos femeninos como el pecho se construyeron como símbolos culturales con significados políticos en relación al carácter nacional de las sociedades modernas. YALOM, Marilyn, 1997, p. 105-146.

<sup>442</sup> ARESTI, Nerea; MARTYKÁNOVÁ, Darina, 2017, p. 12. MARTYKÁNOVÁ, Darina, 2017, p. 22-24.

<sup>443</sup> VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco; CLEMINSON, Richard, 2010, p. 171.

<sup>444</sup> KIRKPATRICK, Susan, 2003, p. 91.

cuestionamiento de la masculinidad nacional no afectó a la identidad de los varones en relación a las mujeres, pero sí a su posición respecto a otros modelos de masculinidad generados en otras naciones<sup>445</sup>.

Como consecuencia de esta crisis de masculinidad englobada en una crisis identitaria de mayor tamaño, en los últimos años del siglo XIX, desde el ámbito intelectual y político hubo un empeño por reafirmar la masculinidad<sup>446</sup>. El discurso regeneracionista tomó la consideración general de la pérdida de la hombría de los españoles y esta idea se convirtió en una cuestión candente con el objetivo de dar nuevos valores a la nación española respecto al resto del mundo<sup>447</sup>. De este modo, el problema nacional se consolidó como un problema de virilidad, generando una auténtica retórica que transmitía la preocupación por el estado de la nación a partir de la pérdida<sup>448</sup>.

Frente a una nación salubre, esto es, frente a la modélica masculinidad, el desastre nacional se achacó a las consecuencias de la vida moderna, desplegándose un imaginario decadente que actuaba como parte homóloga de la feminidad enferma. En las masculinidades decadentes se depositaron las ansiedades sobre los males de la patria, y para reflejar dicha decadencia se recurrió a la desvirilización o, lo que es lo mismo, a la presencia de feminidad en el hombre<sup>449</sup>. La pérdida de la hombría española frente al resto de naciones encarnaba las desilusiones imperialistas, y es en este punto donde cobran sentido las representaciones de unas masculinidades decadentes ante la creciente brecha entre el progreso y la decadencia remitiendo al poso de lo patológico. Ello sólo fue posible porque, antes de los declives del fin de siglo, la modernidad ya había establecido y consolidado el lenguaje que aunaba género y enfermedad, y ante este panorama de crisis del progreso y la civilización se remitió a cuestiones en relación a lo malsano<sup>450</sup>.

En España, la recepción y posterior difusión de las teorías nacidas bajo el influjo de las presunciones darwinianas sobre la evolución, así como su aplicación al ámbito social, y de corrientes como el degeneracionismo, tuvieron un papel importante respecto a la construcción de unas masculinidades decadentes<sup>451</sup>. Las dinámicas de poder de las masculinidades en el fin de siglo consolidaron la hegemonía del punto de mira burgués y

---

<sup>445</sup> ARESTI, Nerea, 2014, p. 47.

<sup>446</sup> ÁLVAREZ JUNCO, José, 1998, p. 405-476.

<sup>447</sup> MARTYKÁNOVÁ, Darina, 2017, p. 24-37. RUIZ CUENCA, Violeta, 2020, p. 76-77.

<sup>448</sup> CLÚA, Isabel, 2017, p. 173-174.

<sup>449</sup> VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco; CLEMINSON, Richard, 2010, p. 174 y 194.

<sup>450</sup> DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b, p. 89.

<sup>451</sup> ARESTI, Nerea, 2017, p. 21.

cualquier síntoma o rastro de afeminamiento, es decir, de lo contrario a tal construcción, devenía en la consideración de unas masculinidades feminizadas, subordinadas o hipomasculinizadas<sup>452</sup>.

La teoría de la degeneración se apropió de la máxima de Charles Darwin que aseveraba que lo relativo a la feminidad tiene que ver con un estado primario en la evolución. De este modo, si en lo relativo al hombre se atisbaba algún rasgo relativo al lugar opuesto, se consideraría como antinatural. En concreto, este discurso argumentó que la feminización de los hombres radicaba bien en un exceso de civilización, o bien en su contrario, un retroceso<sup>453</sup>.

Como apunta Alba del Pozo García, la feminización de los valores se configura asociando al cuerpo masculino condiciones basadas en metáforas de género que aludirían a la debilidad y a la condición enfermiza<sup>454</sup>. Aplicado al caso español, ante el extendido sentimiento de pérdida o ausencia de la virilidad, los hombres se vieron afeminados en tanto que inactivos y pasivos<sup>455</sup>. Signos como la debilidad, la apatía, el cansancio o la pereza, entendidos a lo largo del XIX como características asociadas a lo femenino y, por tanto, como opuestas a la concepción masculina, ahora se arrogaban al hombre español en línea con las masculinidades decadentes. Parte de la literatura finisecular presenta a protagonistas marginales que actuarían como contraparte de los sujetos femeninos que también se consideraron desviados por apartarse del modelo hegemónico<sup>456</sup>. Por tanto, dirigiéndonos hacia el ámbito de la visualidad, entre las estrategias para mostrar la feminización no se explotó el recurso de caricaturizar a los hombres, sino que se remitió a actitudes adoptadas que se vinculaban con lo femenino, como la pasividad, para sutilmente mostrar esa pérdida de la virilidad<sup>457</sup>.

---

<sup>452</sup> Aunque este trabajo no parte de enfoques sociológicos, hemos querido rescatar aquí, a modo de guiño, las nomenclaturas acuñadas por Connel y Kimmel para referirse a esas masculinidades alternativas o frágiles que, aun conviviendo con la o las versiones hegemónicas, son consideradas como desviadas o secundarias respecto a las normativas. KIMMEL, Michael, 2001, p. 47-75. CONNELL, Raewyn, 2005, p. 78-81.

<sup>453</sup> LABANYI, Jo, 2000, p. 256.

<sup>454</sup> Tal afirmación es realizada por la autora a partir del análisis de *Pityusa* (1907), novela de José María Llanas Aguilaniedo (1875-1921), en la que uno de sus protagonistas, Nikko, se presenta feminizado. DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b, p. 346-350.

<sup>455</sup> ARESTI, Nerea, 2014, p. 62. ARESTI, Nerea, 2017, p. 24.

<sup>456</sup> Tsuchiya desarrolla, desde la literatura, la relación entre el problema de género y la crisis de masculinidad finisecular tomando como casos de estudio *Su único hijo* (1890), novela de Clarín, y *Memorias de un solterón* (1896) de Emilia Pardo Bazán. TSUCHIYA, Akiko, 2011, p. 112-135.

<sup>457</sup> El “afeminamiento”, entendido como categoría analítica, contribuye a separar los conceptos de sexo y género, al entenderse la masculinidad y la feminidad más como fórmulas culturales que como conceptos ligados al sexo biológico. SPEAR, Gary, 1993, p. 409. ARESTI, Nerea; MARTYKÁNOVÁ, Darina, 2017, p. 14. A este respecto, Judith Halberstam apunta que no ha existido en la historia cultural occidental un



El concepto de degeneración en la visualidad adquirió múltiples formas que respondían a la complejidad cultural del momento y en los que se incluían agentes como el género o la clase social. A través del concepto de la feminización, relativo a determinadas actitudes en relación con la fatiga, se hacía referencia a determinadas enfermedades consideradas morales en el fin de siglo, como la neurastenia o la abulia. Para algunos higienistas del momento, ambas dolencias eran un mismo estado que se diferenciaba por su grado de intensidad<sup>458</sup>. La neurastenia fue considerada una de las principales enfermedades colectivas o sociales de ese tiempo, y hacía referencia a un cansancio extremo a causa de un sobreesfuerzo intelectual, mientras que la abulia se entendió como un estado mental caracterizado por la falta de voluntad y que en el círculo intelectual del momento se consolidó como un rasgo característico del carácter español<sup>459</sup>.

El degeneracionismo actuó como pieza clave para establecer la relación entre la mentalidad en torno al género y la enfermedad<sup>460</sup>. En este sentido, la fórmula para entender lo femenino como patológico se sustentó en una serie de metáforas basadas en el binarismo sexual<sup>461</sup>, creándose todo un imaginario retórico que no hacía sino expresar las preocupaciones y ansiedades por mantener el orden social de ese determinado contexto<sup>462</sup>. De este modo, la feminización se convierte en síntoma de la degeneración, lo cual ligaba directamente con la concepción propuesta por esta teoría<sup>463</sup>.

## **2.6. La producción cultural y la conformación de imaginarios**

La creciente obsesión por categorizar, definir y limitar los cuerpos y sus modos de actuar, especialmente en relación a la sexualidad, harán que género y enfermedad se conviertan en ejes temáticos que actuaron de forma conjunta al final del siglo XIX. La carga

---

término para designar lo contrario a “afeminamiento”, de modo que en la construcción de la masculinidad ha surtido efecto el poder acumulado porque el género parece ser únicamente reversible en una dirección. HALBERSTAM, Judith, 1998, p. 269.

<sup>458</sup> OPISSO, Alfredo, 1900, p. 129-130.

<sup>459</sup> VÁZQUEZ, Oscar E., 2017, p. 58-59.

<sup>460</sup> DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013a, p. 138-139.

<sup>461</sup> El género y la enfermedad comparten similitudes en su construcción, que parte de una serie de oposiciones. Si tomamos las palabras de Alba del Pozo García, “la constitución de lo patológico como una diferencia corporal va a establecerse a través de procesos muy parecidos a los que instituyen el género: igual que el sistema binario de sexos, la moderna noción de enfermedad se produce fruto del sistema de reestructuración de saberes que se da a partir del siglo XIX”. DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b, p. 31. Para Ludmilla Jordanova, el género en sí es una metáfora médica que justifica la consideración y asimilación de ciertas enfermedades relativas a cada cual. JORDANOVA, Ludmilla, 1989, p. 144.

<sup>462</sup> SONTAG, Susan, 1996, p. 73.

<sup>463</sup> KIRKPATRICK, Susan, 2003, p. 91.

ideológica de los discursos de género se manifestó a través de la visualidad, que ayudó a institucionalizarlos. Sin embargo, las imágenes no actúan únicamente como un reflejo fiel de los discursos de género finiseculares. Como se ha apuntado a lo largo de esta sección, no se sabe hasta qué punto la institución médica construyó el género, o fue el género lo que alimentó la construcción de este y otros discursos que se oficializaron. Tampoco se conoce con exactitud si los artífices de las imágenes tuvieron acceso directo a los materiales que conforman el discurso científico. No obstante, la transmisión cultural comprende algo más allá que un simple traspaso de conocimientos, sino que se imbrican cuestiones propias, exégesis nuevas y procesos de retroalimentación.

Lo que es cierto es que muchas de las fuentes consultadas, aunque se enmarcan en el ámbito médico, no fueron producidas para quedar en un único espacio, especialmente si se tiene en cuenta el sentido ideológico que implica el término discurso. Así, algunas obras no son exclusivas de un ámbito concreto, ya que su alegato fue construido para ser transmitido en esferas varias y con la finalidad última de calar en la colectividad, en línea con lo que proponían ramas como el higienismo. Es el caso, por ejemplo, del famoso libro de Pedro Felipe Monlau y Roca (1808-1871), uno de los higienistas españoles más destacados de la segunda mitad del ochocientos, *Higiene del matrimonio*, también conocido como *El libro de los casados*, publicado originalmente en 1853 y que llegó a tener hasta catorce ediciones. En la versión consultada, la obra inicia de la siguiente manera:

LA HIGIENE DEL MATRIMONIO debería formar parte de toda biblioteca doméstica, y ser consultada con frecuencia por los jefes y las madres de familia, pues unos y otras hallarán en las prácticas de las reglas é instrucciones de este libro el medio segurísimo de ganar grandemente en salud, longevidad y dicha doméstica, aprendiendo muchas cosas que deberían saber y que ignoran [...]. Los médicos, los cirujanos y las matronas, tambien pueden consultar con fruto esta HIGIENE, en la cual se resumen metódicamente todas las nociones de alguna importancia referentes á la fisiología, la higiene y la patología de las funciones de la reproduccion [...]. Finalmente, la lectura de esta obra tampoco será ociosa para los eclesiásticos, quienes por razon de su augusto ministerio reciben tantas confidencias íntimas, y se encuentran á cada momento en el caso de dar saludables consejos [...]<sup>464</sup>.

---

<sup>464</sup> MONLAU, Felipe, 1881, p. V-VI.

Tomando en cuenta estas palabras, es evidente la transversalidad del ámbito científico en la modernidad, que ayudó a construir los modelos hegemónicos en torno al género. Precisamente por ello, son varias las estrategias de difusión empleadas para divulgar y popularizar esta ideología, que va más allá del ámbito disciplinario al adentrarse de lleno en el entramado cultural<sup>465</sup>. Los distintos elementos y agentes culturales intervenían unos sobre otros, y más teniendo en cuenta que los límites fronterizos entre disciplinas y manifestaciones culturales no estaban tan definidos como en la actualidad. El final del siglo XIX es un auténtico conglomerado de lenguajes y disciplinas en el que ciencia, arte, literatura y medicina se retroalimentaron partiendo de un pensamiento común<sup>466</sup>. Así, en la segunda parte del siglo XIX y en las primeras décadas del siguiente, muchos médicos bebieron de la literatura y ejercieron como escritores, del mismo modo que muchos intelectuales, ensayistas, poetas y artistas finiseculares se interesaron por cuestiones enmarcadas en el ámbito científico<sup>467</sup>.

Lejos de actuar como entidades aisladas del resto de parcelas, las imágenes se erigieron partiendo de su relación con el resto de agentes sociales, al mismo tiempo que participaron de la creación, transmisión y consolidación de los discursos<sup>468</sup>. Con su asimilación y el consecuente cambio en el sentido del arte, la visualidad empezó a reflejar el nuevo estilo de vida vinculado a la idea de progreso, constituyéndose la enfermedad como un tema con nueva entidad. Sin embargo, se ha visto que la modernidad presenta múltiples caras, y que a la par que esta visión en la España finisecular latía también la perspectiva opuesta. De este modo, la visualidad artística nacida en este contexto no es tanto un reflejo de la realidad ni un calco de los discursos que se estaban institucionalizando, sino que recurre a otros argumentos que, más que crear algo de la nada, participan de la construcción de nuevos imaginarios.

Los discursos de género decimonónicos ofrecen, en líneas generales, una visión ambigua de lo femenino. En esta línea, la visualidad tradujo las mismas contradicciones que presentaban el resto de discursos que se oficializaron durante esta parte del siglo XIX. En la mujer burguesa se depositaron esperanzas en cuanto al mantenimiento del orden, la

---

<sup>465</sup> BOLUFER PERUGA, Mónica, 2007, p. 641-642.

<sup>466</sup> PESET, José Luis; PESET, Mariano, 1975, p. 165.

<sup>467</sup> GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe, 2011, p. 26. Debe tenerse en cuenta, siguiendo la aproximación que en 1969 se publicó a propósito de los médicos escritores del Siglo de Oro en España, que tal figura debe considerarse como propia de la modernidad. CORTEJOSO, Leopoldo, 1969. Sobre el reflejo de la medicina en obras literarias y su recepción en el siglo XIX destaca la tesis doctoral de GALÁN GARCÍA, María Isabel, 1993.

<sup>468</sup> JORDANOVA, Ludmilla, 1989, p. 149.

moralidad y la educación de los sucesores, pero al mismo tiempo lo femenino se entendió como un lugar fuertemente devaluado, especialmente si esta condición se aplicaba a un tipo de mujer que rompía con el ideal creado por la burguesía a lo largo del siglo XIX. Ante la emergencia del movimiento feminista y de nuevos modelos de comportamiento, el género y la diferencia se alzaron como temas transversales en el fin de siglo, creándose una tendencia general a la misoginia que se vio reflejada en la explotación de ciertos paradigmas representacionales<sup>469</sup>. Las ansiedades culturales sobre lo desviado se centraron, casi exclusivamente, en la imagen de la mujer figurada a través de distintas tipologías<sup>470</sup>.

La producción cultural del fin de siglo generada en este contexto fijó el punto de mira en la idea de la sexualidad. La preocupación sobre el terreno sexual fue una constante durante todo el siglo XIX, pero la categorización de determinadas tipologías visuales respecto a ello no puede considerarse hasta las décadas que conforman la segunda mitad de la centuria. La constante presencia de modelos femeninos enmascarados de una feminidad enferma, que van desde la santa a la puta, generalmente cargados de un alto grado de erotismo, dice, en este sentido, más de los miedos masculinos que de la subjetividad y deseo femeninos<sup>471</sup>.

A grandes rasgos, en la visualidad artística finisecular, la imagen de la mujer se organizaba partiendo de dos extremos que reflejaban el debate que tan de actualidad estaba en el momento y que enfrentaba al prototipo del ángel del hogar con el de la mujer fatal. Así, la extensible imagen cultural de la mujer frágil se alzaría como contrapunto de la segunda<sup>472</sup>. La feminidad burguesa que requería de las mujeres un comportamiento ejemplar como hijas, esposas y madres generó un prototipo icónico muy en la línea con la representación de la pasividad femenina. Por otro lado, la sexualización de la mujer se reflejó a través de tipos como el de la prostituta, la amante o la seductora<sup>473</sup>.

---

<sup>469</sup> DIJKSTRA, Bram, 1994. Sobre los tópicos creados en la visualidad finisecular española con base en la misoginia finisecular, auspiciada por agentes como la religión y la ciencia, véase LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 35-46.

<sup>470</sup> TSUCHIYA, Akiko, 2011, p. 15.

<sup>471</sup> CORTÉS, José Miguel, 1997, p. 41.

<sup>472</sup> A pesar de no haber podido consultarse, sabemos que Ariane Thomalla, desde la literatura, ha analizado la presencia de la imagen cultural de la mujer frágil en el ámbito francés y alemán en la obra *Die femme fragile*, editado por la Bertelsmann University en 1972. HINTERHAUSER, Hans, 1980, p. 92-116.

<sup>473</sup> Algunas autoras han querido ver en esta dualidad la influencia de la figura de la Virgen María a la hora de forjar el ideal burgués de mujer, una figura caracterizada por su pureza, pasividad y totalmente desexualizada, en contraposición a la figura de Eva, que representaría la sexualidad, el pecado y la vida pública. CAPARRÓS MASEGOSA, Lola, 1999, p. 39. CORREA RAMÓN, Amelina, 2006, p. 201-202. DE DIEGO, Estrella, 2008, p. 105. FERNÁNDEZ, Pura, 2008, p. 9.

A priori, la construcción de la imagen de la mujer enferma sigue, precisamente, esta senda dual que opone dos modelos de feminidad<sup>474</sup>. Esta polaridad, no obstante, se imbrica en multitud de ocasiones, hasta el punto de que lo patológico se acaba convirtiendo en un valor estético de gran calado en el pensamiento de este período. La versión oficial de la feminidad creada y difundida desde el ámbito médico se vinculaba directamente con la enfermedad. Esto hizo que el ideal físico sobre la categoría mujer aludiera a cuerpos frágiles, tísicos, etéreos, aspecto que enlazaba muy bien con las cualidades y el semblante que la burguesía esperaba de ellas, en relación a la pureza y la virtud moral.

Además de las tipologías visuales en relación a las feminidades enfermas, dentro de la consideración de las masculinidades decadentes, la figura del artista enfermo enlaza con los discursos de género finiseculares. Su presencia en el discurso visual generado en el ámbito nacional conecta con la consideración burguesa de lo patológico vinculado a la intelectualidad que, como se ha visto, aludía a un sinfín de males morales. Además, la mirada especial dedicada a este caso permite extender la interpretación a la situación social del país, atravesado por una serie de crisis materializadas a través de un sentimiento común al fin de siglo que consolidaba la consideración de lo patológico como distintivo.

---

<sup>474</sup> Una primera aproximación al estado de la cuestión sobre la relación entre el género y la enfermedad en la visualidad artística de la segunda mitad del siglo XIX se encuentra en BAIXAULI, Raquel, 2021, p. 204-227.



### **CAPÍTULO 3.**

#### **FEMINIDADES ENFERMAS EN LA VISUALIDAD ARTÍSTICA DEL FIN DE SIGLO ESPAÑOL**

La obsesión por delimitar las fronteras de lo femenino y por controlar la sexualidad de las mujeres no es algo nuevo del siglo XIX, aunque sea a partir de entonces cuando se establece una nueva conciencia sobre los cuerpos y se teorice sobre la diferenciación sexual. Existe toda una tradición anterior centrada en postergar a las mujeres, con estrategias varias como las relativas a la patologización de su ser. Desde la antigüedad clásica se dedicó una atención diferenciada a las enfermedades de las mujeres. La sociedad medieval centró gran parte de la atención médica a resolver sus preocupaciones en torno cuestiones sobre la esterilidad femenina, reduciendo a la mujer a su capacidad o incapacidad reproductiva<sup>475</sup>. Sin embargo, el tema de la mujer enferma no logró consolidarse en la visualidad de esos momentos. Este argumento cobrará protagonismo con la introducción de la modernidad artística, generando una serie de tipologías visuales que en el fin de siglo abordan cuestiones en relación a las identidades y preocupaciones sociales y culturales.

Existe, no obstante, un precedente anterior al siglo XIX que creemos necesario destacar, que conforma una serie de imágenes similares desarrolladas en la Holanda de los siglos XVI y XVII. Gerrit Dou (1613-1675), Jan Steen (1627-1679) y otros autores, retrataron un tipo de escenas hasta crear una tipología muy repetida en su tiempo: una joven mujer, con semblante mortecino y decadente, es captada lánguidamente siendo atendida por un doctor ante la atenta mirada del que parece ser su marido y otros familiares<sup>476</sup>. La historiadora del arte Svetlana Alpers, en su libro sobre pintura holandesa *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVI*, plantea y desarrolla cuestiones acerca de la especificidad de ciertas manifestaciones culturales como la pintura en el contexto en que fueron creadas<sup>477</sup>. A partir de la aportación de Alpers, que toma las imágenes como elementos culturales, desde la misma disciplina, autoras como Ferrer Álvarez han apuntado que este conjunto de pinturas reflejan la identidad de clase y son un producto inamovible del contexto donde se fraguaron, pues fue en Holanda donde se sentaron las

---

<sup>475</sup> THOMASSET, Claude, 2000, p. 98-104.

<sup>476</sup> Entre las pinturas que pueden encuadrarse dentro de esta tipología, que generalmente representan la visita del doctor atendiendo una dama de clase alta, y que han llegado hasta día de hoy, destacan las del siglo XVII: las distintas *The Doctor's Visit* Jan Steen –la conservada en la Aspley House de Londres (1658-1662), la del Hermitage de San Petersburgo (1660), la de la colección del Muzeul National Brukenthal en Sibiu, Rumanía (c. 1660), la del Museo Boijmans Van Beuningen de Rotterdam (c. 1665), la de la galería de pinturas del Mauritshuis (c. 1665-1668)– y, en la misma línea, *The Doctor's Visit* de Frans van Mieris (1667). También, aunque más tardías, *The Doctor's Visit* de Elisabeth Geertruida Wassenbergh (c. 1750); *The Lovesick Maiden* (c. 1660) de Jan Steen, *La mujer hidrópica* de Gerrit Dou (1663) y *The anemic lady*, Samuel van Hoogstraten (c. 1660-1670).

<sup>477</sup> ALPERS, Svetlana, 1987.



bases del liberalismo y se asistió a la llegada del proyecto capitalista y de la sociedad burguesa<sup>478</sup>. Aunque quizá, en este caso, hablar de capitalismo puede resultar un tanto anacrónico, no es descabellado pensar que existen estrategias patológicas ligadas a este sistema. En su ensayo sobre *La enfermedad y sus metáforas*, Sontag recrea las equivalencias simbólicas existentes entre el imaginario creado alrededor de las patologías que más abundaron en los siglos XIX y XX, la tuberculosis y el cáncer respectivamente, con las exigencias del sistema capitalista. Así, los efectos atribuidos a cada una vendrían a enlazar con las consecuencias negativas de los individuos insertos en este sistema<sup>479</sup>.

Si se atiende al modo de presentar a los personajes en estas pinturas holandesas, la acción que está llevando a cabo el médico es una uroscopia, esto es, la realización de un examen visual de la orina de la supuesta enferma, pues tal como afirman especialistas en el tema, a partir del análisis de la orina podían diagnosticarse enfermedades relativas a la reproducción y sexualidad de la mujer<sup>480</sup>. La interpretación que tradicionalmente ha primado sobre estas imágenes ha sido la de vincularlas a afecciones inventadas que ligaban con los efectos de las pasiones amorosas desmedidas<sup>481</sup>.

A lo largo de todo el siglo XIX, los discursos oficiales operaron en conjunción para establecer una definición normativa sobre lo que suponía ser mujer. Dichos discursos dialogaban con otros agentes culturales como la visualidad que, más que servir como calco de la teoría forjada, actuó como un elemento de retroalimentación que sirvió para resignificar los propios conceptos desarrollados. De esta forma, la representación de la mujer reserva, en este momento, una parcela importante para figurar a través de lo patológico cuestiones que, vistas de forma conjunta, presentan una paradoja.

Por un lado, la enfermedad como metáfora permite expresar el malestar y la alarma ante nuevos modelos de mujer que hicieron temblar el orden social establecido por la clase media, y conectaban con cuestiones como la decadencia de la especie o de la nación. Por otro lado, durante esta centuria, determinadas afecciones como la tisis se habían tratado de forma poética, hasta el punto de romantizarse. Algunos de sus síntomas y efectos fueron entendidos como rasgos distintivos de estatus y belleza. Así, dichos indicios fueron muy explotados en las representaciones que se alzaban como estrategia para fomentar la feminidad oficial.

---

<sup>478</sup> FERRER ÁLVAREZ, Mireia (com.), 2016, p. 43.

<sup>479</sup> SONTAG, Susan, 1996, p. 65.

<sup>480</sup> ARÍS, Alejandro, 2002, p. 70.

<sup>481</sup> SINGERIST, Henry E., 1946, p. 238.

En las últimas décadas del siglo, la idea hegemónica sobre la feminidad construida durante toda la centuria surtió especial efecto y proliferaron imágenes que transmitían aquello que se valoraba durante el ochocientos sobre las mujeres. La mujer se representa frecuentemente en la esfera de lo privado, aparece como cuidadora y educadora de sus hijos, como un ser complaciente y con tendencia a practicar el autosacrificio<sup>482</sup>. Aquellas que se saliesen de los límites propuestos por esta feminidad oficial, estaban a un paso de ser consideradas enfermas y, como era de esperar, la visualidad artística también les dedicó un espacio importante.

Las representaciones femeninas sobre la enfermedad en el fin de siglo no van a ser únicamente el reflejo de los efectos patológicos de enfermedades endémicas, sino que más bien va a primar la carga simbólica. La preocupación por enfermedades reales como la sífilis o la tuberculosis fue constante durante todo el siglo XIX. Además de presentar síntomas físicos, se creía extensamente que dichas patologías también tenían efectos morales en los afectados. Debe entenderse, entonces, que en la visualidad lo patológico no siempre presenta síntomas formales evidentes. En este sentido, al igual que ocurrió en el resto de países del ámbito occidental, el discurso visual puso un mayor énfasis en las secuelas morales que en las físicas, produciéndose una extendida feminización de la enfermedad, en línea con los preceptos discursivos.

Pero, además de las consecuencias morales sobrevenidas por enfermedades concretas que marcaron las preocupaciones de toda la centuria, hubo más condicionantes que perturbaban la razón, que alimentaban el contagio moral y alteraban las facultades necesarias para lograr el bienestar colectivo. Ciertos estados fisiológicos de la mujer como la fase menstrual, el consumo de alcohol y otras drogas, la lectura continuada de determinados libros y, muy especialmente, las pasiones entendidas como estados exagerados del instinto ponían en jaque el anhelado orden social:

Así como hay ciertas enfermedades epidémicas que se transmiten de unos individuos á otros, así tambien determinados afectos nerviosos pueden presentarse en muchos sujetos á la vez, no de otro modo que si hubiese un verdadera contagio morboso<sup>483</sup>.

Por otro lado, hay que tener presente que en el final de siglo desembocan todos los tratamientos que la centuria había interpretado en torno a la enfermedad. Así, a la continuidad romántica para despertar fantasías múltiples, misterios y quimeras, se une el

---

<sup>482</sup> DOUGLAS WOOD, Ann, 1984, p. 386.

<sup>483</sup> PULIDO FERNÁNDEZ, Ángel, 1874, p. 339.

hecho de ser considerado un tema que refleja las consecuencias de la vida moderna, y todo ello dejará su poso hasta el tramo final del siglo XIX<sup>484</sup>.

### 3.1. “La fin de siglo”. Hastío, cansancio y otros efectos de la vida moderna

Para el primer número del año 1901 de la revista ilustrada *Pèl & Ploma* (1899-1903), Ramón Casas (1866-1932), quien financió durante los años de edición esta publicación, realizó un dibujo titulado *La fí de sigle* (*sentada en una cadira de barrons*) [Fig. 42]. Este artista desarrolló un estilo propio a lo largo de su trayectoria, especialmente apreciado por la forma de captar los momentos, estados, espacios y personajes de la vida urbana moderna. En esta obra se refleja a través de la visualidad la actitud que pareció relacionarse de forma extendida con la mujer durante el fin de siglo. Siguiendo esta tendencia, Casas presenta a una mujer elegante, que parece sacada del París del momento,



reclinada y dormida en la silla de un interior vacío del que se intuye que poco antes había estado repleto de personas. Bajo esta nomenclatura tan representativa, Casas da ciertas claves sobre algunas representaciones de la mujer en el fin de siglo. La mujer que vivió el cambio de la centuria a menudo se imaginaba cansada, soñolienta, fatigada, rodeada de almohadones o deseosa por tumbarse en lujosos divanes, perezosa, elegante y en actitud que remitía a estados melancólicos.

**Fig. 42.** Ramon Casas, *La fí de sigle* (*sentada en una cadira de barrons*), 1901

<sup>484</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 72-78.

El nuevo estilo de vida y las nuevas prácticas asociadas a la sociedad industrializada transgredían las normas en relación a los espacios propuestos por el sistema de género. Como consecuencia, la presencia de mujeres en lugares acomodados a lo masculino hizo que se pensase que la feminidad construida durante la centuria estaba en peligro, y se recurriese a estrategias varias para su patologización o, cuanto menos, para mostrar la supuesta debilidad y, por tanto, inferioridad, respecto a los varones. A finales de siglo, estas maniobras habían calado en el imaginario social, de modo que muchos artífices seguirán reproduciendo los modelos establecidos.

Para autoras como Irene Gras, este tipo de representaciones responden al extendido sentimiento de añoranza y evocación que pareció marcar el espíritu finisecular del ámbito occidental, el conocido como mal de siglo<sup>485</sup>. Siguiendo a Bram Dijkstra, que califica a los creadores de estas imágenes finiseculares como *voyeurs* de la esfera femenina, otras autoras han señalado que este tipo de imágenes se alzan como obras para el deleite de la mirada masculina, de ahí el halo de sensualidad y erotismo que las envuelve<sup>486</sup>. Sea como fuere, lo cierto es que el modo en que la visualidad retrató el prototipo extendido de la mujer del fin de siglo albergaba distintas preocupaciones que reflejaban la complejidad y las ambigüedades de este período de tiempo:

En esta mujer están comprendidas todas las conquistas que el don Juan del siglo nuevo enamoraba una noche de ruda franqueza diciendo: “Lirios de taberna, mundanas frágiles con hocicos de roedores, bailarinas impúberes, duquesas exangües, dolorosas, eternamente fatigadas, morfinómanas y melómanas; banqueras judías con los ojos más cavernosos que un agonizante; comparsas de music-hall que, al cenar, echaban creosota en sus copas de champaña; insexuadas de Montmartre, andróginas; chiquillas angulosas, espantosas y macabras, olorosas á fenol, clorosis pintadas, de una delgadez inconcebible —tales fueron mis amantes”<sup>487</sup>.

Mujeres frágiles que adoptan poses sensuales, jóvenes que asistían a bailes públicos y otros espectáculos relacionados con el ocio nocturno, elegantes refinadas, morfinómanas y asiduas a consumir otro tipo de sustancias selectas, mujeres que potenciaban su sexualidad y atributos, andróginas, cloróticas y un largo etcétera. El fin de siglo reúne en el énfasis por contentar la mirada masculina y la crítica a los nuevos modelos de mujer

---

<sup>485</sup> GRAS VALERO, Irene, 2009, p. 347.

<sup>486</sup> DIJKSTRA, Bram, 1994, p. 70. CHARNON-DEUTSCH, Lou, 2000, p. 228. JUSTO FERNÁNDEZ, María Isabel, 2009, p. 274-285.

<sup>487</sup> GÓMEZ CARRILLO, Enrique, 1902, p. 7.

que se alejaban de ese ideal de feminidad sana propuesto durante el siglo XIX. Sin embargo, más allá del rechazo hacia otras feminidades, estas actitudes remiten a síntomas de novedad, creando, casi sin quererlo, nuevos paradigmas alejados de la convención ideal femenina y que, de forma retórica, representan la propia idea de modernidad.

Autores como Ricard Canals (1876-1931) frecuentaron la tipología de la mujer cansada. A través de los trazos cotidianos del dibujo representó a alguna mujer tumbada que, a juzgar por la vestimenta y apariencia de las protagonistas, quedaban muy alejadas de la forma en que la visualidad estaba reflejando a las mujeres trabajadoras<sup>488</sup>. Lejos de una intención de compromiso social, este tipo de imágenes aluden a la invalidez e inferioridad femenina tan presente en los discursos de género, que categorizaron a la mujer con uniformidad [Fig. 43]. El mismo autor también retrató a una mujer en actitud similar, siendo atendida por otra mujer ante un repentino mareo, y acompañada por un papagayo, animal que tradicionalmente se ha interpretado como un símbolo de distinción o como símbolo sexual<sup>489</sup> [Fig. 44].

Esta selección de imágenes prefigura en un tipo concreto de mujer, que hace referencia a las elegantes, actitudes extendidas en la vida moderna como el hastío y el cansancio, que remitían a los efectos sobrevenidos por las nuevas prácticas de ocio. Más allá del contenido temático, en la figura femenina se volcaron un sinnúmero de preocupaciones sobre aquello que podía afectar o alterar el débil organismo de la mujer, dando lugar a enfermedades de tipo físico y también moral. En realidad, cualquier actividad de la vida moderna parecía afectar fuertemente las impresiones de la mujer, cansarla, incluso marearla.

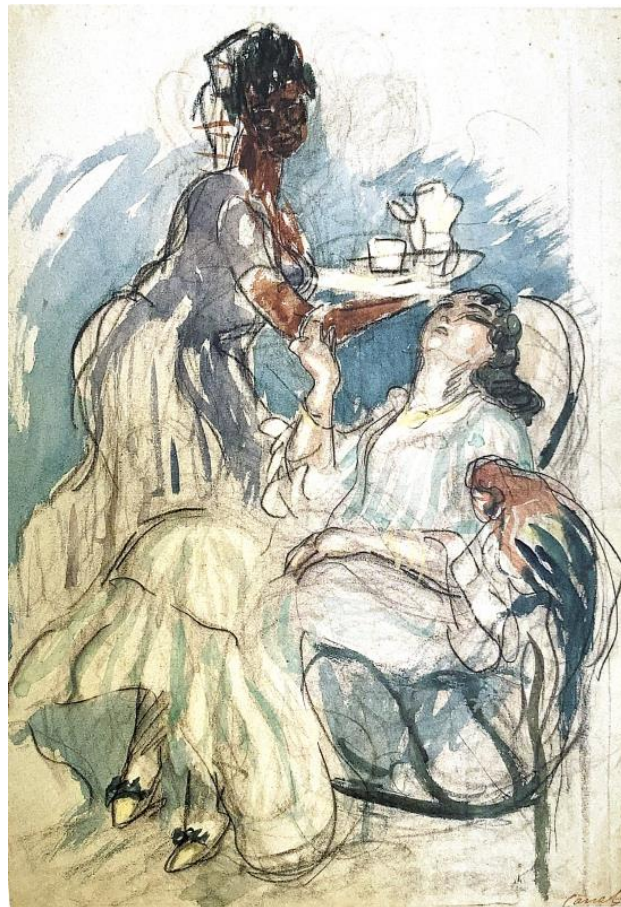
---

<sup>488</sup> La representación en la visualidad española del fin de siglo de mujeres trabajadoras respondió a la realidad social de cada geografía, abundando en zonas más industrializadas. Las autoras que han investigado este aspecto de la visualidad finisecular coinciden en que las imágenes resultantes se alejan mucho del ideal de domesticidad propuesto por la oficialidad. Xesqui Castañer recoge algunos ejemplos de la pintura vasca moderna, que presentan a mujeres trabajando fundamentalmente en ámbitos del sector primario. CASTAÑER, Xesqui, 2003, p. 36-42. Por su parte, María López Fernández incide en que los trabajos asociados a lo femenino ahondan en los valores maternos o presentan relación con las tareas de la valorada domesticidad, en cuanto a que se les encargaban tareas que requerían aptitudes tradicionalmente asociadas a lo femenino como la delicadeza o la minuciosidad. Entre los diferentes tipos que aborda, menciona el ejemplo de las lavanderas y las cigarreras. LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 131-164.

<sup>489</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2003, p. 20. LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 75. REVILLA, Federico, 2012, p. 508-509.



**Fig. 43.** Ricard Canals, *Mujer tumbada*, c. 1900



**Fig. 44.** Ricard Canals, *Mujer en un sofá*, s/f



**Fig. 45.** José Jiménez Aranda, *Mareadas*, 1897

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897, José Jiménez Aranda presentó *Mareadas* [Fig. 45]<sup>490</sup>, una obra que para la doctora María Isabel Justo Fernández presenta a dos figuras femeninas, posiblemente madre e hija, en un lujoso camarote<sup>491</sup>. Siguiendo esta hipótesis, la imagen vendría a reflejar, de forma un tanto sentimentalista y exagerada a juzgar

por el gesto de la más pequeña que aparece reclinada sobre su madre, consideraciones acerca de la naturaleza femenina. La más mayor, aunque actuando como figura de apego, también se sentiría mareada si se atiende al plural del título que identifica la obra, de modo que se constituiría como una de las múltiples imágenes que potenciaban la idea de la mujer como sujeto fácilmente susceptible. Además, el punto de vista adoptado por el pintor, así como la información que revela el título original, invitan al espectador del momento, inserto en el contexto cultural que asociaba la sensibilidad y la fácil impresionabilidad con lo femenino, a completar la obra.

Una de las estrategias visuales empleadas durante el fin de siglo ante la aparición y presencia de nuevos modelos de mujer que rompían el molde de la idea decimonónica del eterno femenino fue, precisamente, potenciar la imagen de la mujer como un ser altamente impresionable, frágil y cansado. El triunfo de la *Nueva Mujer*, que promovía una imagen alejada de la exquisitez burguesa y optaba por la liberación a través de nuevos modos de vestir y comportarse, convivió con los tipos misóginos tan explotados durante el fin de siglo europeo y ofreció, en paralelo, imágenes de mujeres que conducían, empuñaban cámaras de foto, montaban en bicicleta, practicaban deportes, o salían del ámbito doméstico para disfrutar de las múltiples opciones de ocio urbano<sup>492</sup>. Estas conquistas pusieron en peligro el mito de la feminidad burguesa consolidado durante el XIX<sup>493</sup>.

A pesar del cambio generalizado de actitud, la herencia de los discursos oficiales que apuntalaron esa feminidad exquisita durante tantos años seguía pesando. Por ello, es

<sup>490</sup> BAZÁN, Pedro (ed.), 2005, p. 102.

<sup>491</sup> JUSTO FERNÁNDEZ, María Isabel, 2009, p. 655.

<sup>492</sup> FERRER ÁLVAREZ, Mireia (com.), 2016, p. 135-149.

<sup>493</sup> LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2009, p. 39.

común encontrar imágenes impregnadas de cotidianidad que presentan, por un lado, un nuevo modelo de mujer, pero por otro lado, arrastran convenciones ideológicas en relación a la construcción de los géneros. En 1906, el pintor sevillano José Villegas Cordero (1844-1921) captó a una de estas mujeres descansando tras un partido de tenis [Fig. 46]. Aunque ciertos sectores sociales objetaban que la mujer practicase deporte<sup>494</sup>, en las últimas décadas del siglo XIX empezaron a popularizarse algunos como el tenis, del que se pensaba que no se requería de mucha fuerza física para su práctica<sup>495</sup>. En estos momentos era común que las mujeres asiduas a practicarlo usaran atuendos más acorde a las necesidades del movimiento<sup>496</sup>, sin embargo, la apariencia de la mujer retratada por Villegas Cordero es más propia de la encorsetada feminidad anterior, idea que se complementa con su actitud reposada.



**Fig. 46.** José Villegas Cordero, *Descanso tras el juego*, 1906

Si hubo una actividad que preocupó al pensamiento burgués esa fue, sin duda alguna, los bailes públicos. En realidad, más que el baile en sí, eran las circunstancias del espacio las que se tacharon de inmorales porque ponían en jaque todo el sistema social convencionalizado durante la centuria<sup>497</sup>. En esos actos, celebrados en nuevos espacios de socialización y ocio nocturnos, se entremezclaban y aglutinaban hombres y mujeres de distintas clases sociales, de modo que no había distinciones económicas, y tampoco de clase, y entraban en escena temidos fenómenos como la presencia de la prostitución. La creciente obsesión que la clase media tuvo en torno al a prostitución ponía de relieve que

---

<sup>494</sup> BANNER, Lois W., 2005, p. 204-205.

<sup>495</sup> POMÉS SOLER, Ramón, 1902, p. 206.

<sup>496</sup> LITVAK, Lily, 1979, p. 161.

<sup>497</sup> LUENGO, Jordi, 2009, p. 571.



los problemas morales también competían a la burguesía. Quizá por ello se puso tanto empeño en delimitar las fronteras entre pares de conceptos polarizados y en la diferenciación entre esta clase social y el resto de estratos. A pesar de la imagen oficial que quiso transmitirse a través de distintas manifestaciones culturales, a finales de siglo sería más que evidente la coexistencia y consecuente contraste entre la modernización y sus efectos marginales, que apuntaban a la idea de la decadencia<sup>498</sup>.

La mujer burguesa, consolidada como categoría durante todo el siglo vinculada al ámbito doméstico, ahora salía de esta esfera y estaba a disposición de mil placeres fugaces que, se pensaba, podían perturbar los valores de moralidad y respetabilidad. Su concepción se había consolidado en relación a la pureza física y moral, y de ella dependía la educación de los más pequeños para perpetuar el bien de la clase, que ahora estaba en peligro. Acostumbrada a unas directrices muy distintas, se consideraba que asistir a determinados bailes públicos perturbaba sus funciones naturales y la ponían en peligro tanto fisiológica como espiritualmente:

¿Cómo, en efecto, no se veía perturbada la organización en el curso de sus funciones, cuando se ve mantenida, durante la noche, en un estado continuo y forzado de excitación, por el brillar de las luces, por espectáculos, la agitación del baile, de la conversación y otros mil placeres, y, cuando, al contrario, al despuntar el sol hay que entregarse al sueño y reparar así, á contratiempo, una complexión delicada, agostada por esas vigiliadas y esos fatigantes gozes? Mientras que las facultades de la vida animal convergen hácia el interior para el reposo y el sueño, cada noche se vela, se obra, se pone en juego la sensibilidad; [...] Así, pues, notad el sinnúmero de jóvenes á este género de vida entregadas, marchitándose, enervándose, agostándose. Es innegable que, no sosteniéndose la existencia nocturna sino por artificio, en medio de estimulantes bien poco naturales, las funciones del sistema nervioso se fatigan, se agobian y deben languidecer<sup>499</sup>.

En la visualidad artística del fin de siglo español proliferó una tipología que presentaba a elegantes mujeres después de acudir a un baile de forma muy similar, sumidas en un profundo agotamiento. Aunque no estaban enfermas como tal, se las retrató como extasiadas, lánguidas, cansadas, casi a punto de quebrarse a causa de las supuestas impresiones producidas en sus organismos. Este tipo de imágenes actuarían, así, como medio para ilustrar las consecuencias morales y mentales que podía tener frecuentar estos espacios.

---

<sup>498</sup> LABANYI, Jo, 2000, p. 201.

<sup>499</sup> VIREY, Julien-Joseph, 1881, p. 73-74.



**Fig. 47.** José Villegas Cordero,  
*Descanso del baile*, 1888

Villegas Cordero también representó, en 1888, a una mujer después del baile, obra en la que se puede llegar a advertir cierto arrepentimiento a juzgar por el gesto, que parece anunciar desenfreno por los adornos que aparecen esparcidos por el suelo y que poco antes debieron formar parte del atuendo de la dama [Fig. 47].

A lo largo de todo el siglo XIX, desde disciplinas como el higienismo, se había venido advirtiendo sobre los peligros que trasnochar suponía para las mujeres, pues ello llevaba asociadas una serie de prácticas y costumbres que ponían en jaque el buen mantenimiento del núcleo familiar. En concreto, del baile se decía que exaltaba las facultades mentales, que fomentaba actitudes pasionales y, además, que provocaba una especie de parasitismo femenino<sup>500</sup>. Autores como

Felipe Monlau advertían, incluso, que no era recomendable mantener relaciones sexuales tras una noche de baile dadas las fuertes impresiones que ello provocaba en el organismo de una mujer<sup>501</sup>. También desde el ámbito pedagógico, a través de la edición de manuales de conducta destinados a mujeres, se trabajó en este empeño. En la segunda edición del manual sobre la educación de la mujer escrito por Faustina Sáez de Melgar (1834-1895), que abogaba por una educación basada en valores moralistas y tradicionalistas, advertía que alejarse del hogar doméstico por parte de una mujer era inmoral, pues ella se alejaba de deberes propios de este ámbito como la lactancia: “Las que siguiendo el curso de la Sociedad actual se privan de tan inmensa satisfacción por tener libertad para asistir á los bailes y á las diversiones, no saben lo que se hacen, y en su locura dejan la verdad por la mentira”<sup>502</sup>.

El talante moralista, sin embargo, no es el que va a primar en el discurso visual del fin de siglo, pues la mayoría de imágenes producidas que muestran a mujeres cansadas después del baile, más que remitir a la aflicción, se recrean en emular cuestiones vinculadas con el erotismo. Junto a las obras pictóricas, esta tipología visual fue muy recurrente en

<sup>500</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2003, p. 24.

<sup>501</sup> MONLAU, Felipe, 1881, p. 194.

<sup>502</sup> SÁEZ DE MELGAR, Faustina, 1881, p. 29-30.

publicaciones periódicas ilustradas, muchas de ellas dirigidas sobre todo al público femenino. En este sentido, debe tenerse en cuenta que la prensa femenina española, en tanto que difusora de determinados valores y símbolos culturales, era la prensa de la mujer burguesa del ámbito hispano. Este tipo de publicaciones abogaba por ensalzar el ideal de la mujer forjado al calor de los intereses de su clase social, e introducían a través de recursos propios de la retórica visual reflexiones morales y clichés culturales sobre el ámbito doméstico, la familia o la maternidad, entre otros, que dejaban entrever la orientación e ideología de los editores<sup>503</sup>.

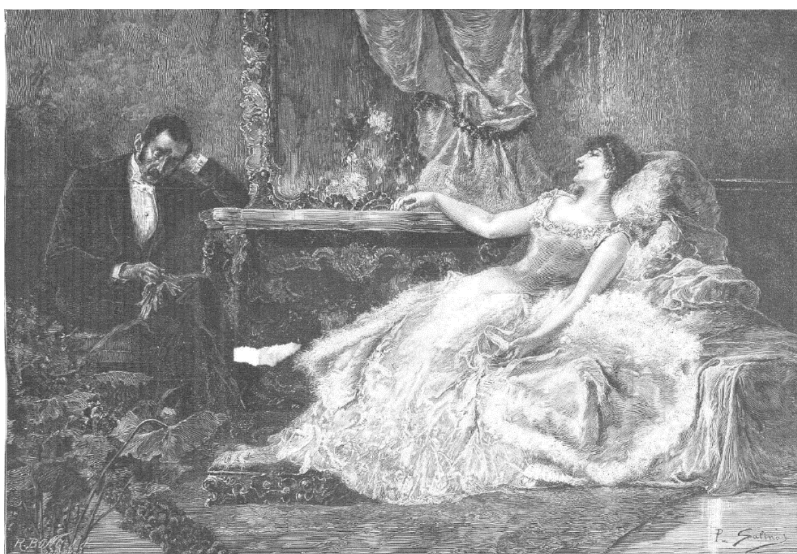


Fig. 48. P. Salinas, *Después del teatro*, 1893

En este marco, revistas como *La Ilustración Artística* o *La Ilustración Ibérica*, incluyeron entre sus páginas dibujos que ilustraban historietas, así como grabados de cuadros expuestos durante los años de su publicación, que reproducían la imagen de la mujer agotada tras un

baile o, en su defecto, alguna variante tipológica. Es el caso del grabado de la obra *Después del teatro*, presente en el número del 14 de enero de 1893 de *La Ilustración Ibérica*, y que muestra a una mujer de alta alcurnia, que todavía mantiene su ropa de fiesta, echada sobre una especie de diván y envuelta por almohadones, mientras su marido espera resignado [Fig. 48].

De un modo similar, Francesc Masriera (1842-1902) pinta en 1894 a una mujer fatigada, en la misma actitud que las observadas con anterioridad, todavía enguantada rememorando la proximidad de la escena [Fig. 49]. En este caso, la obra se reprodujo en la portada del 6 de enero del mismo año en *La Ilustración Ibérica*, y también en *La Ilustración Española y Americana* del 22 de diciembre de 1897<sup>504</sup>.

<sup>503</sup> PERINAT, Adolfo; MARRADES, M<sup>a</sup> Isabel, 1980, p. 68 y 76. FERNÁNDEZ DE ALARCÓN, Belén, 2015, p. 168-172.

<sup>504</sup> CHARNON-DEUTSCH, Lou, 2000, p. 233.



**Fig. 49.** Francisco Masriera, *Fatigada*, 1894

Del mismo pintor es la obra *La última copa*, expuesta en la XVIIª Exposición Extraordinaria anual de la Sala Parés del año 1900, que “muestra una de sus *mondaines* en plena orgía, vacilante entre los vapores del champagne”<sup>505</sup> [Fig. 50]. Reproducida en uno de los números de ese año de la revista quincenal *Hispania*, la obra presenta a una joven abandonada al sueño a causa de su entrega hacia los excesos.



**Fig. 50.** Francesc Masriera, *La última copa*, 1900

---

<sup>505</sup> HISPANIA, 1900, p. 18. La Sala Parés abrió sus puertas en 1840 en Barcelona como una estampería y tienda de marcos y material artístico. En el año 1877 se realiza en una de las salas traseras de la tienda una exposición con obras de la colección Padró, y en la década siguiente se realizaría una ampliación convirtiéndose en todo un referente expositivo sobre el arte catalán de su tiempo.

Para Bram Dijkstra, estas imágenes remiten a la tipología visual del *Dolce far niente*, un tipo de representación que presenta a la mujer postrada y cuyo origen se sitúa en el seno de la cultura victoriana, que consideraba que la mujer tenía responsabilidades morales aunque a efectos públicos actuaba como un mero ornamento del marido<sup>506</sup>.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, proliferaron este tipo de imágenes en las que se ensalzaba el hecho de no hacer nada por parte de las representadas, actuando como una actitud en relación al estatus. Además, en el caso español, el ímpetu por mostrar la languidez y el desfallecimiento femenino responde a la obsesión que la sociedad finisecular tuvo por la sexualidad, otorgando a estas mujeres una concepción erótica en la que entraba en juego la mirada masculina. En esta línea, para Ríos Lloret este tipo de imágenes presenta una relación inconsciente con la preocupación por los placeres solitarios y la lujuria<sup>507</sup>.



**Fig. 51.** Josep Pinós i Comes, *Descans després de la festa, s/f*

Existen ejemplos que abordan el descanso femenino tras un baile o una fiesta de forma más anecdótica y sentimentalista, como el caso de la obra de Pinós [Fig. 51]. En ella, más que aludir a la idea de los efectos degenerados de la vida moderna, se incide en la plasmación de un anecdótico momento cotidiano.

Sin embargo, lo más común va ser encontrar representaciones centradas en las consecuencias límites de frecuentes bailes públicos. Dentro del panorama artístico que comprende el fin de siglo, caracterizado por la multiplicidad y convivencia de distintos estilos, corrientes y movimientos culturales, este tipo de representaciones se enmarcarían en el marco del decadentismo, que arremetía contra la atmósfera promovida por la moral burguesa. Así, en la primera exposición individual del artista Ramon Casas celebrada en 1899 en la Sala Parés se presentó una cosmopolita figura femenina vestida a la moda francesa reposando tras un baile [Fig. 52]<sup>508</sup>. Siguiendo el título, y más allá de los efectos del baile en la fisiología de la

<sup>506</sup> DIJKSTRA, Bram, 1994, p. 70. Una introducción al estereotipo victoriano de la mujer ideal se encuentra en VICINUS, Martha, 2013, p. vii-xv.

<sup>507</sup> RÍOS LLORET, Rosa E., 2005, p. 110. Este mismo punto de vista es compartido por Justo Fernández, que en su tesis doctoral dedica un apartado a analizar las conexiones visuales y literarias en torno al cansancio y la resaca después de un baile. JUSTO FERNÁNDEZ, María Isabel, 2009, p. 274-286.

<sup>508</sup> La lista completa de todas las obras del artista expuestas en esta muestra se encuentra en el número 22 de la revista *Pèl & Ploma*, publicada el 28 de octubre de 1899.

representada, la imagen de esta mujer como decadente alude a un cansancio que va más allá de lo físico, sino que respondería a un sentido y un agotamiento existencial, muy en línea con el extendido sentimiento finisecular<sup>509</sup>. Tanto por la actitud, como por la mirada perdida, el vestido y la situación representada, esta obra remite a las palabras que Max Nordau utilizó para describir los síntomas de la sociedad enferma. En su texto *Degeneración*, en lo primero que repara para advertir tal estado es en las mujeres que se ven en las ciudades europeas del momento, y alude, precisamente, a las formas del vestir, que enlazan con las representaciones que se están analizando:

Mezclémonos con la muchedumbre en las plazas elegantes de las grandes ciudades europeas, en los paseos de los balnearios á la moda, en las *soirées* de las gentes ricas, y examinemos los tipos que encontramos. [...] Como forma predominante se nota en la mayoría, que no quiere ponerse en evidencia y se contenta con un término medio exento de fantasía, un poco rococo atormentado de líneas oblicuas que desconciertan, con volantes, rodetes, abultamientos y hundimientos incomprensibles, plegados sin principios razonable ni fin justificado, en los cuales naufragan todos los contornos de la forma humana y que hacen parecerse el cuerpo femenino tan pronto á un animal del Apocalipsis, tan pronto á una butaca, á un tríptico ó á cualquier otro objeto de aparato y ornamentación<sup>510</sup>.

Este óleo sirvió como base para la composición de un cartel de la revista *Pèl & Ploma*, también del año 1899, en el que de nuevo la protagonista es una mujer decadente que adopta la misma pose y viste de un modo muy similar, aunque en este caso, el pretexto del baile ha sido sustituido por una pluma y un pincel, en alusión al nombre de la publicación [Fig. 53]. Este hecho vendría a figurar que la mujer que estaba fraguándose visualmente en el fin de siglo se presentaba desde determinados sectores culturales como hastiada y cansada por los efectos de esa vida moderna, que cambió su ritmo de vida, teniendo acceso a la educación, tiempo para el ocio nocturno y mayor libertad para asistir a otros espacios que no se limitaban a la esfera intimista.

---

<sup>509</sup> GRAS VALERO, Irene, 2009, p. 347-351.

<sup>510</sup> NORDAU, Max, 1902, vol. 1, p. 14-15.



Fig. 52. Ramon Casas, *Joven decadente. Después del baile*, 1899



Fig. 53. Ramon Casas, Cartel de la revista *Pèl & Ploma*, 1899

En última instancia, y para cerrar esta tipología que ilustra muy bien las conquistas de la mujer del fin de siglo, nos parece oportuno destacar una obra que remite a un tipo concreto de baile, los bailes de máscaras. Se trata de *Fatigada*, un lienzo de Mariano Oliver Aznar (1863-1927) pintado en 1894 que presenta a una mujer vestida elegante tumbada, sosteniendo entre sus manos un antifaz que, se intuye, antes había ocultado su cara [Fig. 54]. La sonrisa de su cara enlaza, además, con algunas representaciones finiseculares de la mujer en línea con la mujer fatal. Aunque a primer golpe de vista pueda parecer que se trate de un retrato anclado en la cotidianeidad y en la espontaneidad, lo cierto es que este tipo de imágenes estaría en la línea de la consideración generalizada que entendía que ciertos espectáculos y festividades suponían un auténtico peligro para el buen mantenimiento social.

Bajo el pseudónimo de Kasabal, el político José Gutiérrez Abascal (1852-1907), que colaboró puntualmente con distintas publicaciones periódicas, sentenció en 1893 que los bailes de máscaras estaban en línea con la degeneración de la sociedad: “Es indecible lo que han degenerado esta clase de fiestas”<sup>511</sup>. Anteriormente, también el médico Ángel Pulido Fernández (1852-1932) advirtió de lo delicado de determinadas diversiones:

Una de las diversiones que marcha á la cabeza de todas por lo mucho que pervierte, y por las víctimas que tiene inmoladas en el parasismo de sus delirios, es la de los bailes públicos, y sobre todo los de Carnaval. [...] Estamos en Carnaval. La diosa de la locura con la esportilla de los delirios bajo el brazo, y el rostro descompuesto por inusitada exaltacion, se echa á correr por la ciudad [...]. Al sentir su hedor calenturiento, todas las clases sociales se mueven con el deseo de la algazara, hacen esfuerzos por olvidar las penas propias; y desde el altivo funcionario hasta la traviesa modista, desde la más severa patrona hasta el más aburrido huésped, todos sienten retozar la alegría dentro de sus cuerpos, se desprenden de su continente habitual, ocultan bajo una falsa máscara sus facciones, se transforman en mamarrachos, y sacuden joviales su pereza para gozar con las bromas y los desórdenes que disculpa una tradicional costumbre<sup>512</sup>.

---

<sup>511</sup> KASABAL, 1893, p. 18.

<sup>512</sup> PULIDO FERNÁNDEZ, Ángel, 1874, p. 129.





**Fig. 54.** Mariano Oliver Aznar, *Fatigada*, 1899



Fig. 55. M. Piccolo, *Después del baile*, 1895

Al extendido sentimiento decadente que envuelve estas obras, cabe señalar el influjo que los discursos oficiales siguieron ejerciendo sobre la visualidad artística. Así, es común durante los años finales del siglo XIX y todavía durante los primeros de la centuria siguiente, tropezar con distintos dibujos y grabados en publicaciones periódicas ilustradas, que cargaban contra el ocio ostensible de las mujeres mundanas por las negativas consecuencias físicas y, sobre todo, morales, que tenían en ellas. El 23 de febrero de 1895, *La Ilustración Ibérica* reproduce un dibujo de Picolo [Fig. 55], acompañado por un

comentario que alude a la responsabilidad moral femenina:

El artista ha interpretado muy bien la fatiga y languidez que siguen á una noche de baile. Es ley de la naturaleza que á la actividad suceda el reposo; pero cuando la actividad es perniciosa, como suele ocurrir en la mayoría de los bailes, el descanso tiene igual carácter. No duerme lo mismo el que se acuesta después de una jornada de trabajo que el que lo hace al salir el sol después de una noche de alegría loca, ó ¡quién sabe si de crueles sufrimientos morales!<sup>513</sup>.

Una mujer que adopta una pose sensual yace en la cama tras haber asistido a una noche de baile. Como apunta la apostilla que acompaña la imagen, este dibujo capta bien el frenetismo previo y el cansancio consecuencia de tal actividad. Además, esta sensación se acompaña visualmente, además de por la actitud de la representada, por los elementos que yacen a los pies de la cama. Muy similar es el comentario del grabado del cuadro de M. Seña, titulado también *Después del baile*, recogido en el número de 29 de agosto de 1898 de *La Ilustración Artística*, y que presenta a una figura femenina reclinada, todavía vestida con el atuendo elegante, en la que parece que el cansancio la ha poseído hasta el punto de sólo poder retirarse el guante que yace en el suelo [Fig. 56]:

<sup>513</sup> LA ILUSTRACIÓN IBÉRICA, 1895, p. 118.

La figura que con tanto acierto ha pintado el autor de este cuadro corresponde perfectamente al título que lleva el lienzo: hay en su actitud y en la expresión de su rostro todo este cansancio que abate el cuerpo y adormece el espíritu después de una noche de baile y que sobrepone por completo á todas las sensaciones agradables que aquellas horas de placer hayan podido producir<sup>514</sup>.



**Fig. 56.** M. Seña, *Después del baile*, 1898

Durante las décadas finales del siglo XIX y las iniciales del XX, la mujer moderna fue ganando cada vez más protagonismo en el espacio público, y el discurso visual quiso ser partícipe de ello. Sin embargo, aunque en principio parezca que el papel de las imágenes fuese el de actuar como reflejo de los ámbitos oficiales, se advierten claras discordancias que hacen que se subviertan conceptos para acabar resignificando la idea de lo patológico y la imagen e identidad femenina.

En la nueva mujer se aunaban múltiples conquistas que, en conjunto, desafiaban la versión de la feminidad establecida por la burguesía. Por ello, a diferencia de las imágenes nacidas años atrás que concretaban la modernidad en clave masculina a través de figuras como la del médico, en estas obras la mujer como parte activa de las consecuencias de dicha modernidad encarnó valores en negativo. No obstante, a pesar de que estas imágenes originalmente nacieron como denuncia o como un material edificante ante los posibles efectos adversos del ocio urbano tan característico de la vida moderna, se creó, sin quererlo, una nueva imagen cultural.

---

<sup>514</sup> LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA, 1898, p. 562.

Estas figuras femeninas, que en principio personificaron las ideas en torno a la degeneración, se emplearon como recurso para seguir atestiguando las ventajas de la idea del eterno femenino. Sin embargo, más que consolidar este ideal, la feminidad establecida se fue resquebrajando gracias a la aparición de nuevos modelos de mujer que llevó aparejado un nuevo canon icónico. “La fin de siglo” se alzó, de algún modo, como un nuevo ideal de mujer, o un ideal alternativo al eterno femenino, que ligaba con cuestiones en relación al erotismo, la apariencia y la clase.

Actitudes como el hastío o el cansancio, que en un primer momento pueden aludir a la idea de la frágil naturaleza de las mujeres transmitida por el discurso médico para mantenerlas alejadas del ámbito público, se convirtieron en nuevos síntomas de exquisitez, artificio. Así, con el siglo XX, la misma tipología que retrata a mujeres extasiadas después de un baile, aunque sea reproduciendo obras anteriores, anuncian la llegada de un nuevo ideal de belleza, actitud y comportamiento [Fig. 57].



**Fig. 57.** Reproducción del cuadro de A. Weiz, *Después del baile*. *La Ilustración Artística*, 1909

La reelaboración de lo patológico redefine la feminidad enferma como consecuencia de las nuevas prácticas de ocio. La categoría visual de la mujer del fin de siglo contribuye, además, a consolidar otras tipologías similares que emplean el recurso de la feminización, como pueden ser los tipos creados en torno a las drogas en clave femenina<sup>515</sup>.

---

<sup>515</sup> La investigación de Sofía Barrón Abad, que parte de la voluntad de realizar una catalogación descriptiva, recoge una selección de estas imágenes del entresiglos XIX-XX, presentando especial atención al contexto hispano. BARRÓN ABAD, Sofía, 2015. A propósito de la obra que Santiago Rusiñol (1861-1931) pintó en 1894 bajo el título *La morfina*, en el que se presenta a una mujer tumbada en una cama respondiendo a

### 3.2. Los misterios en torno al cuerpo de la mujer. La menstruación y otros trastornos femeninos

Existe toda una tradición que asocia a la menstruación una serie de conjeturas, mitos y tabúes que la han resignificado. En este contexto, la regla ha sido vista como un problema, como la causa y/o consecuencia de múltiples enfermedades o como enfermedad en sí misma, como algo impuro, sucio, incluso capaz de corromper los cuerpos. Distintos acervos culturales, desde el ámbito de la medicina clásica hasta la tradición judeocristiana, han consolidado los saberes que resguardan esta concepción negativa de la menstruación<sup>516</sup>. Los médicos más renombrados de la antigüedad mediterránea pensaban que la menstruación producía desequilibrios en el organismo de las mujeres y que el proceso se producía a causa de un exceso o plétora de sangre en sus cuerpos, de modo que su presencia servía para evacuarla y mantener así el equilibrio, muy en línea con la teoría humoral<sup>517</sup>. A esta concepción, que entendía el cuerpo de las mujeres como defectuoso, se le sumaron, además, las connotaciones de abyección e impureza que promulgó la tradición judeocristiana<sup>518</sup>.

Durante el siglo XIX, a pesar de los avances y descubrimientos médicos, la menstruación siguió tratando de entenderse desde un lugar plagado de múltiples incógnitas:

El misterio de la menstruación estará siempre cubierto de un velo que solo podrá correrse imperfectamente, y la causa de su intermitencia regular será probablemente un secreto fisiológico incomprensible<sup>519</sup>.

La literatura médica de este período presenta ambivalencias a la hora de tratar la regla. Por un lado, se recurría frecuentemente a los antiguos mitos en torno a la sangre

---

los efectos de la sustancia, las crónicas del momento vinculan esta representación con otras tipologías visuales en relación a la enfermedad, como es el caso de la mujer histérica: “La mujer histérica desvanecida en la cama, hundida la cabeza en la gran almohada y apretando convulsa con las manos crispadas las sábanas; aquel interior de tonos apagados es de una fuerza expresiva extraordinaria, y ejecutado todo magistralmente; las manos de aquella mujer de una factura sobria y enérgica, recuerdan á nuestros pintores clásicos”. JORDÀ, Josep Maria, 1894, p. 2. En esta línea, Cerdà i Suroca interpretan la figura de la morfinómana de Rusiñol como una expresión patológica. CERDÀ I SUROCA, Maria Àngela, 1981, p. 334.

<sup>516</sup> La activista Victoria Sau Sánchez (1930-2013), en su empeño por elaborar una teoría alternativa para explicar la construcción del patriarcado, recoge en clave histórica los múltiples tabúes alrededor del ciclo menstrual. Sau comprueba que la mayoría de estas suposiciones tienen su fundamento en los miedos masculinos, de manera que la categoría mujer, formada tomando como base sus órganos reproductivos y funciones asignadas, presenta múltiples contradicciones. SAU SÁNCHEZ, Victoria, 2000, p. 49-100.

<sup>517</sup> KNIEBIEHLER, Yvonne; FOUQUET, Catherine, 1983, p. 22. BABINI, Valeria P.; MINUZ, Fernanda; TAGLIAVINI, Annamaria, 1986, p. 99-100. MARTIN, Emily, 2001, p. 31.

<sup>518</sup> Esta visión fue especialmente explotada durante la Edad Media, y tal hecho ha sido relacionado con la idea del miedo hacia las mujeres. DELUMEAU, Jean, 1989, p. 471-531. LOZANO ESTIVALIS, María, 2007, p. 165.

<sup>519</sup> OMS, Luis; ORRIOL FERRERAS, José, 1840, p. 7.

menstrual. Por otro lado, se consolidaron nuevas teorías reforzadas por una interpretación en clave psicológica. En definitiva, este proceso fisiológico fue utilizado como una potente metáfora médica que incidía en el control sobre los cuerpos de quienes la tenían, al igual que otros como la menopausia o el parto<sup>520</sup>.

En general, los especialistas del siglo XIX que se centraron en seguir escribiendo sobre enfermedades relativas al género femenino, describieron la menstruación en términos patológicos<sup>521</sup>. Durante la primera mitad de la centuria estuvo extendida la idea de que la menstruación acontecía por el exceso de nutrientes en el cuerpo de la mujer, teniendo consecuencias sobre la recomendación de ciertos alimentos<sup>522</sup>.

La especial atención que se le prestó a la matriz a partir del nacimiento de los sexos como concepto devino en el establecimiento del origen de muchas enfermedades de las mujeres<sup>523</sup>. En este sentido, en su estudio sobre la invención de la histeria, Georges Didi-Huberman condensa en la expresión “el rojo misterio de lo femenino” las elucidaciones sobre esta enfermedad nerviosa y su relación con el aparato genital femenino<sup>524</sup>. La menstruación, vestida de distintos eufemismos que aludían a este proceso natural –la regla, la visita, las flores, e incluso la enfermedad<sup>525</sup>– fue, en el siglo XIX, la explicación a muchos de los mitos sobre los comportamientos de la mujer, así como a algunos de sus malestares físicos. Podemos afirmar, por tanto, que en la mayoría de los casos, las enfermedades de las mujeres en esta centuria apelaron a un posible origen sexual<sup>526</sup>. Así, al útero y a los cambios acontecidos con la menstruación se les atribuyeron distintos desórdenes psicológicos y neurosis, así como responsabilidades en relación a la sexualidad femenina como la falta o abundancia de apetito sexual<sup>527</sup>, idea que ligaba con una infección muy sonada durante el ochocientos: la tuberculosis.

La medicina decimonónica, preocupada de por sí en la debilidad natural de la mujer, se centró especialmente en los procesos y ciclos naturales que podían impactar en sus

---

<sup>520</sup> Sobre las teorías médicas más empleadas en la segunda mitad del siglo XIX en el ámbito occidental véase BULLOUGH, Vern; VOGHT, Martha, 1973. Una visión más actualizada del mismo tema, así como el desarrollo de la idea de la menstruación como metáfora en el ámbito médico se encuentra en MARTIN, Emily, 2001, p. 27-53.

<sup>521</sup> DE MIGUEL, Jesús M., 1979, p. 21-22.

<sup>522</sup> SHOWALTER, Elaine; SHOWALTER, English, 2013, p. 38-39.

<sup>523</sup> DOUGLAS WOOD, Ann, 1984, p. 378.

<sup>524</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, 2007, p. 358.

<sup>525</sup> LITVAK, Lily, 1979, p. 175. WELTER, Barbara, 1985, p. 62.

<sup>526</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2008, p. 31.

<sup>527</sup> SMITH-ROSENBERG, Carroll, 1985, p. 190.

delicados cuerpos<sup>528</sup>. Por ello, la adolescente atrajo especialmente la atención de médicos y moralistas. El siglo XIX concibió la pubescencia en clave negativa, considerándola una fase necesaria en la vida de las damas que daba paso a otro estado físico y moral, pero antinatural, puesto que este trance que servía para distinguir a la joven de la mujer ponía en peligro la misma estabilidad social<sup>529</sup>.

Siguiendo al novelista Eduardo Zamacois (1873-1971), la mujer ideal para la mentalidad burguesa era “de pureza columbina, de ingenio sutil y cuerpo codiciable”<sup>530</sup>. Valores como la decencia y la virginidad se ensalzaron a lo largo de la centuria como estandartes que impregnaban el decoro de esta clase social, y estas eran las principales virtudes que se apreciaban de las jóvenes<sup>531</sup>. La burguesía definió la naturaleza femenina en relación a su sexualidad, haciéndola inseparable del matrimonio y del agente familiar que, en última instancia, era uno de los principales sustentos de la clase<sup>532</sup>.

Sin embargo, bien sabido es que la moral burguesa se apuntaló siguiendo un doble rasero. Con la llegada de la menstruación, que evidenciaba un cambio físico y social en la vida de las mujeres, las jóvenes burguesas estaban especialmente vigiladas puesto que tocaba demostrar aquellos preceptos que exigía la vida adulta en relación a su género. Es decir, debían ceñirse a las condiciones de la feminidad oficial. Así, la aparición de este proceso indicaba que la mujer estaba lista para unirse en matrimonio y cumplir lo que el sistema esperaba de ella<sup>533</sup>. La visualidad enfatizó el ideal de belleza burgués que debía emitir esa pureza columbina a través de estrategias varias como la palidez, la debilidad y el aspecto enfermizo en general, signos que, en teoría, borraban cualquier rastro de sexualidad de sus cuerpos<sup>534</sup>. Sin embargo, al no haber alusiones concretas a según qué enfermedades, este modo de aparentar podía vincularse con infecciones como la tuberculosis, una infección sobre la que el siglo XIX construyó distintas metáforas y mitos en torno a la sexualidad. Como desarrolló Sontag, las ideas consolidadas en torno a la tisis durante la época romántica calaron en el imaginario de toda la centuria y dicha afección acabó relacionando cuestiones en relación al deseo y a la contención. Así,

---

<sup>528</sup> BANNER, Lois W., 2005, p. 75.

<sup>529</sup> CARON, Jean-Claude, 2001, p. 167.

<sup>530</sup> ZAMACOIS, Eduardo, 1899, p. 100.

<sup>531</sup> FOUQUET, Catherine; KNIBIEHLER, Yvonne, 1983, p. 138.

<sup>532</sup> GAY, Peter, 1992, vol. 1, p. 136.

<sup>533</sup> WELTER, Barbara, 1985, p. 3.

<sup>534</sup> MICHIE, Helena, 1989, p. 20. RODRÍGUEZ PASTOR, Cristina, 2004, p. 318.

La tuberculosis pone de manifiesto un deseo intenso. Pese al individuo, la enfermedad traiciona lo que éste no hubiera querido revelar. El contraste ya no se sitúa entre las pasiones moderadas y las excesivas, sino entre las ocultas y las que salen a relucir. La enfermedad revela deseos que el paciente probablemente ignoraba. [...] Y las pasiones ocultas son ahora las causas de la enfermedad<sup>535</sup>.

En 1858, consciente del engaño que implicaba la fotografía como herramienta capaz de congelar fragmentos de realidad, Henry Peach Robinson (1830-1901) compone *Fading away* [Fig. 58]. La obra, que evoca el tránsito hacia la muerte de una joven enferma de tuberculosis rodeada por sus familiares en un ambiente plenamente victoriano, parte de una captura anterior que recrea el tránsito de una joven que parece estar muriendo de amor [Fig. 59], y se ha convertido en un ejemplo paradigmático del tratamiento romántico de la tisis.



**Fig. 58.** Henry Peach Robinson, *Fading away*, 1858



**Fig. 59.** Henry Peach Robinson, *She never told her love*, 1857

---

<sup>535</sup> SONTAG, Susan, 1996, p. 50-51.



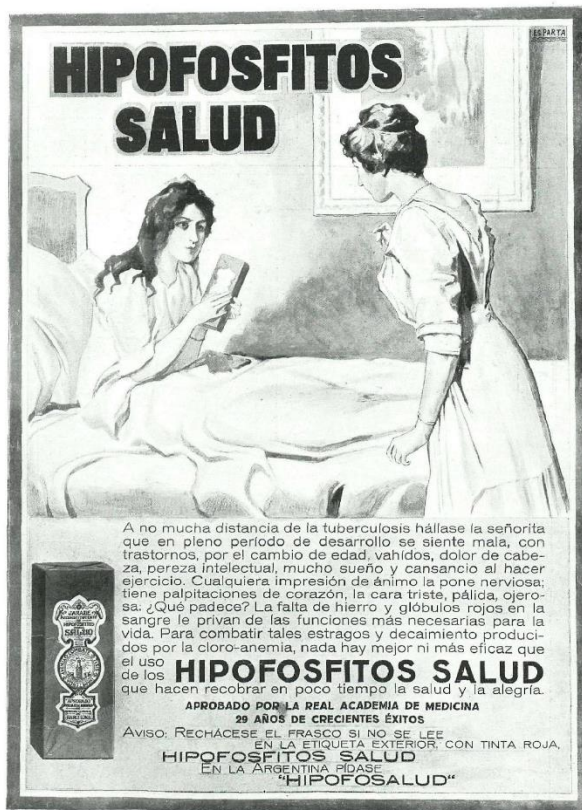


Fig. 60. Anuncio de *Hipofosfitos Salud*, 1920

Las imágenes producidas a finales de siglo sobre adolescentes enfermas se asientan, por tanto, en esta encrucijada. Por un lado, de forma inconsciente se aludirá al modelo ideal de mujer, virginal y puro. Por otro lado, la llegada de la menstruación y sus efectos presentaban paralelismos que dotaban de sexualidad a los cuerpos representados, en los que aparentemente no había rastro alguno de ella.

Ya entrado el siglo XX, en anuncios en los que aparecían dibujos o ilustraciones, como uno de los de *Hipofosfitos Salud* [Fig. 60], un

reconstituyente destinado a mujeres delicadas, enfermas o en períodos anémicos, se remitía a síntomas como la palidez, rostros ojerosos, mareos, trastornos varios a consecuencia del cambio de edad, dolores de cabeza, pereza intelectual o impresiones varias, atestiguando que “la señorita que en pleno período de desarrollo se siente mala” se halla “a no mucha distancia de la tuberculosis”.

En el ámbito hispano existe un caso que evidencia algunas de las ambigüedades propias en cuanto a la comprensión de lo patológico en relación al género en el fin de siglo a través del ejemplo de la tuberculosis. Se trata de los retratos que en 1907 Joaquín Sorolla pintó de su hija convaleciente. En ellos, María Sorolla, aquejada por la tisis, aparece situada en La Angorilla, una finca en la zona de El Pardo donde se trasladó la familia Sorolla para favorecer su recuperación<sup>536</sup>. En general, estas imágenes han sido tratadas como objetos auxiliares para asistir la datación y catalogación de la obra del pintor, así como para ponerlas en relación a su biografía<sup>537</sup>. No obstante, la doctora Mireia Ferrer dio un paso más allá al afirmar que, en obras como *María convaleciente* [Fig. 61], los

<sup>536</sup> BARÓN, Javier; DÍEZ, José Luis (coms.), 2009, p. 372-373.

<sup>537</sup> LLORENS, Tomàs; LLORENS, Boye (dirs.), 2011, p. 63.

aspectos formales evidencian vínculos evidentes con la mentalidad de la época en torno a la representación femenina<sup>538</sup>.



**Fig. 61.** Joaquín Sorolla, *María convaleciente*, 1907

La segunda obra que muestra a María enferma es *La convalecencia de mi hija (María en El Pardo)* [Fig. 62]. Desconocemos la motivación principal del artífice de la obra a la hora de querer representar la convalecencia. Posiblemente, a juzgar por las similitudes existentes entre esta obra y alguna fotografía de la época que muestra a María convaleciente [Fig. 63], haya un deseo intrínseco de querer dejar constancia de esa cotidianidad y el intimismo familiar. Sea como fuere, lo cierto es que algunas de ellas, como es el caso de la segunda, acabó siendo exhibida en la Exposición de Londres de 1908<sup>539</sup>, y hechos como tal demuestran que este tipo de obras encajaban con el gusto del momento. Las obras mencionadas, además, enlazan con la tendencia romántica a

---

<sup>538</sup> FERRER ÁLVAREZ, Mireia (com.), 2016, p. 49.

<sup>539</sup> LLORENS, Boye; LLORENS, Tomàs (dirs.), 2011, p. 57.

considerar la tisis como paso previo a la muerte que otorgaba al enfermo cierto grado de santidad y superioridad moral<sup>540</sup>.



**Fig. 62.** Joaquín Sorolla, *La convalecencia de mi hija (María en El Pardo)*, 1907



**Fig. 63.** Fotografía desconocida, María y Elena Sorolla en la finca de “la Angorilla”, 1907

---

<sup>540</sup> SONTAG, Susan, 1996, p. 25.

Este prototipo visual de la joven enferma o convaleciente, que respondía a los preceptos morales burgueses, fue muy bien recibido en el contexto español, que gozaba de una fuerte tradición contrarreformista, a partir de la promulgación del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854<sup>541</sup>. La difusión de esta creencia contribuyó a consolidar el referente simbólico de la mujer como madre y esposa, promoviéndose una imagen divinizada de lo que se esperaba de las mujeres, tomando como principios reguladores valores como la maternidad, la abnegación y la sumisión<sup>542</sup>. El ámbito de la visualidad contribuyó a secundar esta imagen ideal de lo femenino, y generó una serie de imágenes que representaban adolescentes en las que, en principio, no hay rastro aparente de sexualidad. El hecho de representarlas en este período vital alude a la aparición de la menstruación como proceso desestabilizador, al tiempo que fomenta estéticamente una apariencia que liga con características típicamente femeninas como la pasividad.

La sociedad burguesa fue quien asumió y promovió estas ideas, fundamentalmente porque eran las mujeres de este sector social quienes podían permitirse ciertos privilegios, mientras que las mujeres de clase trabajadora se veían obligadas a salir del espacio doméstico para poder sustentar a las familias. Precisamente por ello, el proletariado se vio como una masa enferma en la mentalidad de las clases medias, y así lo defendieron los discursos institucionalizados durante la centuria. En el ámbito visual, que contribuyó a construir la percepción social sobre ciertas patologías en relación a los discursos de género, los argumentos oficiales tuvieron más importancia que la realidad social. Esto explica la mayor presencia de obras que participan del discurso médico y de la feminidad burguesa, frente a aquellas obras con marcadas pretensiones de denunciar socialmente la miseria que rodeaba a las clases trabajadoras y a las pésimas condiciones de salud y atención médica. Sin embargo, este tipo de imágenes también tuvo su espacio en la visualidad finisecular española.

En 1896, Maximino Peña (1863-1940), un pintor al que usualmente se vincula con la representación de temas de carácter costumbrista, pinta *La niña enferma* [Fig. 64]. La composición presenta en primer plano dos figuras femeninas de edades distantes, una mujer mayor que aparece de espaldas y una niña enferma recostada sobre una especie de balancín, entre las que puede haber cierto parentesco o, al menos, un grado de afecto importante a juzgar por el gesto que las enlaza. La máquina de coser presente al fondo de

---

<sup>541</sup> WARNER, Marina, 1985, p. 237.

<sup>542</sup> ARIAS, Patricia; DURAND, Jorge, 2002, p. 53.

la escena, que tiene un protagonismo igual al de las representadas a pesar de permanecer en un segundo plano, aludiría a su forma de ganarse la vida, incluida la niña. Aunque las mujeres burguesas fueron el objeto de representación más codiciado para fomentar el ideal de feminidad, en este caso la enfermedad toma partido para impulsar la idea del control sobre ellas, así como el énfasis en cuestiones como la pureza, pues mostrarlas con ciertas dolencias aludía a cuestiones como el sacrificio y la resignación, y promovía una estética que otorgaba a las representadas un halo de virginidad, incluso de santidad. De un modo similar, en *Esperando consulta* de Rafael García Guijo (1881-1969) las ropas raídas de las protagonistas hacen referencia a su posición social [Fig. 65]. Además, en este caso, el espacio representado, que alude a algún espacio fuera de lo doméstico como un consultorio médico, enlazaría con cuestiones en torno a la consideración insalubre de la clase social por parte de la mentalidad burguesa.

Desde corrientes desarrolladas en el ámbito fotográfico, como es el caso del pictorialismo, aunque alejado de la intención originaria de denunciar socialmente determinadas condiciones, se emularon los géneros y las tipologías icónicas que estaban de moda, imitando las convenciones formales y remitiendo al poso ideológico. Es el caso de *La primera dolencia* [Fig. 66], fotografía reproducida años más tarde en *La Esfera* a propósito de un artículo sobre Joan Vilatobà, que muestra en clave pictórica una composición muy similar a las que introdujo la modernidad artística en España<sup>543</sup>. De igual modo, aunque el caso que mencionamos creemos que es de una fecha posterior, a partir de la segunda mitad del siglo XIX parece que fue común la práctica de retratar de forma anecdótica las enfermedades de niñas en otras partes geográficas [Fig. 67].

Los misterios en torno al cuerpo femenino fueron una constante en la mentalidad finisecular y las preocupaciones se depositaron en los cuerpos de las mujeres desde muy pequeñas. La visualidad artística, además de seguir las modas imperantes sobre los géneros en boga, así como de incidir en cuestiones sociales, reprodujo el discurso oficial sobre esta concepción del cuerpo femenino, y por ello centró su atención en figuras como la púber representada como convaleciente.

---

<sup>543</sup> LA ESFERA, 1920, p. 19-20.



**Fig. 64.** Maximino Peña, *La niña enferma*, 1896



**Fig. 65.** Rafael García Guijo, *Esperando consulta*, 1901



**Fig. 66.** Joan Vilatobà, *La primera dolencia*, 1903-1904



**Fig. 67.** Sin información. Archivo del Ateneo, Valencia

En el ámbito hispano, el espectro de movimientos culturales muy distantes de la intención de denuncia social se hace evidente en obras como *La convaleciente*, pintada en 1893 por Santiago Rusiñol (1861-1931) [Fig. 68]. Este cuadro, expuesto en la muestra colectiva que en 1894 se llevó a cabo en la Sala Parés de Barcelona, representa a dos chiquillas de Sitges, identificadas como las hermanas Carbonell<sup>544</sup>. A propósito de su exhibición en dicha exposición, el crítico de arte Raimon Casellas (1855-1910), consideró que esta obra era un ejercicio manufacturado por el pintor para explorar en su psicología y en los estados de ánimo de la mente humana, muy en la línea con lo que proponía el simbolismo:

---

<sup>544</sup> LAPLANA, Josep, 1995, p. 215. GRAS VALERO, Irene, 2009, p. 393. Anteriormente a la investigación de estos autores, Maria Àngela Cerdà aventuró en 1981 que *La convaleciente* era, en realidad, una obra que sirvió para inmortalizar un recuerdo de la infancia del propio Rusiñol. La niña enferma vendría a ser, así, una evocación, en realidad, de la imagen de la hija del que un día fue su maestro Quim, cuya fragilidad la acabó llevando a la muerte. CERDÀ I SUROCA, Maria Àngela, 1981, p. 334-335. Por su parte, Doñate y Mendoza se decantan por afirmar que, a juzgar por las influencias formales, la obra estaría hecha en París y difícilmente se trataría de un retrato de estas hermanas. DOÑATE, Mercè; MENDOZA, Cristina (coms.), 1997, p. 184.

A parte los fondos y el mobiliario, donde abundan fragmentos de realidad pintorescamente sorprendida lo que más nos interesa en aquella escena es sin duda el aire de plácido recogimiento que parece flotar sobre el espectáculo de la niñez devuelta á la existencia, después de las zozobras y las angustias de la enfermedad. La niña *convaleciente* muestra en su rostro, pálido, marchito, pero precozmente sereno, signos infalibles de la ciencia del dolor, mientras en la expresión de la amiga se vislumbra un no sé qué de curiosidad infantil, esforzándose por penetrar el misterioso prestigio de aquellos males, que han sublimado á la enferma, hasta circundarla en una aureola de glorificación. En la niña convaleciente véase al sér superior é interesante, que ya padeció en la vida; en la niña afectuosamente arrodillada á sus piés, adivínase el humilde é inconsciente reconocimiento de aquella dolorosa superioridad<sup>545</sup>.



**Fig. 68.** Santiago Rusiñol, *La convaleciente*, 1893

De algún modo, aunque no se haga referencia a enfermedades concretas sino a períodos de convalecencia, las palabras a propósito de la obra de Rusiñol permiten comprender este estado como algo vinculado con la superioridad moral. Esta idea ya había sido explotada por el polifacético artista y lo seguiría haciendo hasta años más tarde, en obras como *El pati blau*, un cuento publicado en 1897 dentro de la compilación de textos llamada *Fulls de vida*, y que en 1903 tuvo su adaptación teatral<sup>546</sup>. Así, en líneas

<sup>545</sup> CASELLAS, Raimon, 1894, p. 4.

<sup>546</sup> REYERO, Carlos, 2005, p. 29-30.



generales, el cuadro de Rusiñol se ha interpretado como una escenificación de un estado del alma muy vinculado con la situación finisecular<sup>547</sup>.

A diferencia de las obras anteriores, que remitían a la miseria del proletariado, en estas imágenes el estado de superioridad moral se vincula con la mentalidad de la clase media. En este sentido, cabe destacar, además, el papel de las acompañantes. Dada la corta edad de las protagonistas, en todas estas obras las enfermas son custodiadas por otras mujeres que reflejan el mismo ejemplo de moralidad y recato. La presencia de hombres, ni siquiera del médico, aquel que fue el verdadero protagonista en las escenas de hospital como síntoma de la vida moderna, parece ser oportuna. Se trata, así, de escenas típicamente femeninas en las que ni la fortaleza, ni la racionalidad, ni tampoco el cientifismo médico, tienen cabida.

La representación de la enfermedad fue bastante común en el período de entresiglos occidental. Su comprensión a través de la literatura médica permite entender la percepción de lo patológico en relación a las identidades de género creadas por la oficialidad. Así, estas imágenes deben entenderse como parte de un contexto mayor en el que intervenían distintos agentes culturales e ideológicos que, vistos desde la actualidad, permiten concluir que en realidad no estarían enfermas o, en el caso contrario, que tal idea se utilizó como elemento para seguir definiendo la feminidad.

En el mismo año en que Rusiñol pinta *La convaleciente*, el pintor belga Gustave Léonard de Jonghe (1829-1893) compone una escena femenina en la que una de las protagonistas está en proceso de recuperación de alguna dolencia desconocida [Fig. 69]. La apariencia de esta convaleciente remite a la estética tísica que enfatizaba el ideal de apariencia defendido por la clase media, mientras que la actitud cuidadora de su acompañante ensalzaría también determinados preceptos morales que se esperaban del lado femenino.

---

<sup>547</sup> LAPLANA, Josep, 1995, p. 219.



**Fig. 69.** Gustave Léonard de Jonghe, *Die Genesung*, 1893

Siguiendo en el ámbito español, en 1905, *La nieta enferma* de Evaristo Valle (1873-1951), una obra en la que se ha querido ver el influjo formal de corrientes como el modernismo o el simbolismo, es presentada al público [Fig. 70]<sup>548</sup>. Más allá de cuestiones de estilo, la tipología empleada remite al mismo papel de la mujer cimentado por la burguesía en los discursos oficiales. En este caso, la enferma es, una vez más, una adolescente que viste un vestido rojo, con apariencia mortecina, acompañada de una mujer mayor que viste de negro. De algún modo, la moralidad de la anciana, que recoge en su persona los preceptos morales de la tradición burguesa, guía a la joven que acaba de pasar la frontera de la adolescencia, enfatizándose la importancia de la pureza por su apariencia, vestido, actitud, así como por elementos como el ramillete de flores que se marchita entre una de sus manos.

---

<sup>548</sup> PENA LÓPEZ, Carmen (com.), 1993, p. 373.



**Fig. 70.** Evaristo Valle, *La nieta enferma*, c. 1905

Los aspectos simbólicos del cuadro se refuerzan a través del lugar donde se sitúa la representación, un jardín, un elemento que en el fin de siglo adquirió autonomía hasta convertirse en un tema que comprendía fuertes connotaciones eróticas dado el sentido que se dio a la naturaleza en este momento<sup>549</sup>. El desplazamiento del parámetro espacial de los hospitales frente a lugares al aire libre fue algo común a la visualidad occidental, y en el caso europeo es fácil encontrar escenas similares [Fig. 71]<sup>550</sup>.

---

<sup>549</sup> LITVAK, Lily, 1979, p. 9-82.

<sup>550</sup> Sobre la tipología de la niña enferma en la visualidad occidental, los días 7 y 8 de noviembre del año 2019 se celebró en la Aarhus University de Dinamarca un congreso internacional bajo el título *Sick girls in European visual art, literature, medical science and popular culture in the 19th century*, que partía de la popularidad que tuvo este tema a finales de la centuria entre distintos artistas europeos, con especial énfasis en el ámbito nórdico. Bajo el pretexto de la representación de la niña enferma, se ahonda en las conexiones entre visualidad, literatura, ciencia médica y cultura popular para lograr una mayor comprensión de este fenómeno producido en un momento de grandes cambios sociales y descubrimientos científicos. Desde la historiografía artística del ámbito hispano, la académica Estrella de Diego, en su estudio sobre la mujer y la pintura del siglo XIX español, dedica un pequeño comentario a las mujeres pintoras que, en la segunda mitad de la centuria, abordaron el tema de las niñas convalecientes, prestando especial atención al caso de la pintora finlandesa Helene Schjerfbeck (1862-1946) y aunando su experiencia personal con su producción



**Fig. 71.** Max Kurzweil, *Genesen*, 1896

En síntesis, la enfermedad como tema, tras la introducción de la modernidad artística, se convirtió en el ámbito occidental en un argumento popular promovido por corrientes como el simbolismo, aunque estas representaciones se alejan mucho del corte naturalista de las nacidas directamente de la modernidad. Esto es porque, en estas obras, el tema de representación toma como punto de partida la mujer, desplegado a través de distintas tipologías iconográficas, al contrario que las obras que remiten a la modernidad artística que se centraba más en la representación de la enfermedad. En este caso, ya no parece pertinente ni necesaria la figura del médico ni el escenario hospitalario para plasmar la ideología de género del momento. Además de servir como trama o excusa para ahondar en cuestiones vinculadas con la psicología y la subjetividad, la representación de jóvenes enfermas se concretaba en una apariencia física que ligaba muy bien con el ideal estético y de comportamiento defendido por los discursos oficiales, y que fue apuntándose durante todo el siglo XIX. En ellas se volcaba la mentalidad burguesa que valoraba en las jóvenes de su clase la pureza, la virginidad, la moralidad, la piedad y la resignación.

---

artística. DE DIEGO, Estrella, 2009, p. 134. Por mencionar algunos ejemplos internacionales de esta tipología iconográfica que hemos reunido durante el proceso de esta investigación, señalamos la obra que en 1881 pintó de Christian Krong (1852-1925) de una niña enferma, actualmente conservada en el Nasjonalmuseet de Oslo. En el mismo espacio se conserva la niña enferma de Edvard Munch (1863-1944) pintada entre 1885 y 1926. También, la imagen de una niña convaleciente absorta en la lectura del pintor inglés John Dalzell Kenworthy (1859-1954), obra que no presenta datación y que forma parte de la colección de The Beacon Museum. Y, aunque se esté aludiendo a obras realizadas en las últimas décadas del siglo XIX, existen ejemplos anteriores que denotan la extensión de este tipo, como puede observarse en la niña convaleciente pintada por John Everett Millais (1829-1896) en 1875, actualmente en la Aberdeen Art Gallery & Museums.

Entre las creencias en torno a la menstruación y otros procesos naturales que se arrastraron hasta finales de siglo, hubo una serie de doctrinas que gozaron de gran difusión en el ámbito occidental y que enlazaban con los mitos existentes alrededor de los órganos genitales femeninos y el sistema nervioso de las mujeres. Entre ellas, se encontraban teorías como el brusismo, que comprendía que el origen de determinadas enfermedades se hallaba en estímulos externos, o la teoría refleja<sup>551</sup>. Además, de forma extensible durante toda la centuria se aceptó que cualquier alteración o desequilibrio que sucedía en el útero estaba acompañado de distintos desórdenes mentales o trastornos como la cleptomanía<sup>552</sup>. En este caso, vuelve a incidirse en el énfasis disciplinario de la medicina decimonónica. Desde un punto de vista histórico y clínico, la psiquiatrización que hizo el positivismo sobre el cuerpo de las mujeres respondería a cuestiones fisiológicas, pero también adquirirían mucho peso los argumentos en torno a la moralidad<sup>553</sup>. Todo ello, trasladado a la visualidad artística del fin de siglo, tuvo su reflejo en una serie de imágenes que atribuían al aparato reproductor del sexo femenino ciertas responsabilidades sobre comportamientos o trastornos nerviosos, así como dolencias inescrutables como el mal de amores.

La idea de enfermar de amor fue bastante recurrente en el siglo XIX, especialmente teniendo en cuenta la relación que podía establecerse con algunas de las características atribuidas a la feminidad, pues, entre otras cosas, el discurso médico entendía que la mujer era un ser propenso a las emociones y a las impresiones fuertes. En *Elementos de higiene privada*, Felipe Monlau recoge el trabajo de médicos higienistas que con anterioridad habían tratado de definir los efectos físicos y morales del mal de amores:

El amor es la pasión más difícil de ser caracterizada, porque es la que más se identifica ó complica con la capacidad, con los caprichos, con las virtudes ó con los vicios del que la siente. [...] Las señales de un amor desenfrenado son, en lo físico, el enflaquecimiento, la palidez de los ojos, que se presentan cóncavos, hundidos debajo de los párpados y habitualmente fijos ó inquietos; un pulso que, hallándose ausente la persona amada, es desigual, pequeño, débil; pero que se vuelve tumultuoso y fuerte luego que la ve, oye su voz ó solamente la recuerda [...]. Obsérvase, en lo moral, una grande movilidad en el carácter, una afición decidida á la soledad y á la meditacion [...]<sup>554</sup>.

---

<sup>551</sup> FERNÁNDEZ PÉREZ, Elisa, 2002, p. 243-244.

<sup>552</sup> MORENO SEGARRA, Nacho, 2016, p. 31.

<sup>553</sup> BURIN, Mabel; MONCARZ, Esther; VELÁZQUEZ, Susana, 1991, p. 31-32.

<sup>554</sup> MONLAU, Felipe, 1846, p. 394.

La visualidad artística no fue ajena a este hecho y mostró en varias ocasiones a mujeres dolientes a causa del amor, normalmente como consecuencia de una despedida involuntaria, de un rechazo o de un tiempo de espera. En las exposiciones nacionales de la segunda parte del siglo XIX todavía se presentaban cuadros bajo este pretexto. Así, por ejemplo, se sabe que en 1871 el pintor Enrique Moreno Rubí (1847-1882) presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año una obra titulada *La enferma del corazón*, nomenclatura que coincidía con el título de la novela de Gregorio Romero Larrañaga, publicada en 1858<sup>555</sup>. Aunque la fortuna crítica de la misma haya sido bastante escueta y no se conserve la obra, contamos algunas descripciones del momento que permiten imaginar el contenido:

Del Sr. Moreno y Rubí es la Enferma del corazon, núm. 330, cuadro lleno de tristeza y de verdad tambien. La Enferma del corazon tiene bellezas artísticas notables y no escasas por cierto, y sin embargo, no son ellas lo mejor del lienzo. Aquella vida que se estingue, el dolor de la madre y la catástrofe que se ve inevitable y próxima están de tal manera presentadas que conmueven y enternecen al espectador, y no le dejarían ver los defectos del cuadro aunque los tuviera. Debe haber en él para su autor algunos de esos recuerdos que ulceran el corazon humano para siempre, y con los cuales no puede uno menos de simpatizar<sup>556</sup>.

Los que hayan visitado nuestra última Exposicion nacional de Bellas Artes, celebrada en el local del Sr. Indo, de seguro recordarán un cuadro de medianas proporciones, que mantenía siempre un grupo de personas contemplándole con extraño interes. *La enferma del corazon* se titulaba y era el asunto de su composicion, pero con tanta verdad y talento presentado, que hería la imaginacion y afectaba el alma de cuantos le observaban. Era imposible fijar en él sin que una indescriptible pena surgiese á la vista de aquella reproduccion de una de esas escenas más dolientes de la familia. Sin embargo de lo vagaroso de mi recuerdo, tengo bien presente aquella jóven abatida por los insomnios y los sufrimientos, cuyo triste, bello y cianótico semblante aparecía caído entre almohadas, disfrutando sentada de un fugaz descanso, imposible de conciliar en el lecho [...]<sup>557</sup>.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, y partiendo del contexto victoriano, se produjo una paulatina descorporeización del amor, esto es, un fenómeno en el que primó la apariencia y el estatus de la clase social, permitiendo a los maridos burgueses ostentar

---

<sup>555</sup> OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1883-1884, p. 469.

<sup>556</sup> LA NACIÓN, 1871, p. 3.

<sup>557</sup> PULIDO FERNÁNDEZ, Ángel, 1874, p. 84.

una doble vida cimentada en la doble moral<sup>558</sup>. Anteriormente, con el asentamiento de la burguesía, se produjeron cambios importantes en cuanto a la conceptualización del amor que contribuyó a cambiar el significado de las relaciones familiares, así como a impulsar el discurso de la domesticidad. De este modo, a través de esta idea se enfatizaban los valores emocionales que de la mujer esperaba esta clase social<sup>559</sup>.

Esta idea enlaza con un tipo de representaciones que no muestran enfermedades pandémicas, sino a damas convalecientes a causa del amor. El amor no correspondido les otorgaba a las postradas ese aire de lasitud y erotismo, y ello derivó en un tema atractivo para poetas, literatos y artistas, puesto que enlazaba a la perfección con la mentalidad de que toda mujer necesitaba a un hombre, y más en un momento en que aspectos sobre la emancipación de la mujer habían ganado protagonismo<sup>560</sup>. Además, este tipo de imágenes liga con tradiciones anteriores, como la materializada en las obras holandesas mencionadas al inicio del presente capítulo, que desembocaron en el siglo XIX y se fusionaron junto a otras generando nuevos prototipos visuales que relacionan género y neurosis<sup>561</sup>.

A diferencia de las representaciones holandesas, en las que la presencia del médico examinando la orina aludía a las dolencias consecuencias del amor, en este caso la mujer aparece de forma distinta. Aunque acompañada por otros personajes, la presencia del doctor en estos casos sigue pareciendo impropia, y la mujer aparece como en un momento de ensoñación. Postradas, pálidas, frágiles y sin apenas poder moverse, aparecen vigiladas ante los efectos mal desconocido.

En cierto modo, estas imágenes también pueden ser relacionadas con otra de las metáforas decimonónicas en torno a la tisis, que se utilizó como pretexto para describir el amor. Como apunta, de nuevo, Sontag, a partir del romanticismo ciertos sectores consideraron la tuberculosis como una enfermedad del amor<sup>562</sup>. Esta relación entre la convalecencia y el amor se ejemplifica a través de obras como la de Vicente Palmaroli (1834-1896) [Fig. 72], un pintor que frecuentó los temas anecdóticos que refuerzan el sentimentalismo

---

<sup>558</sup> PERINAT, Adolfo; MARRADES, M<sup>a</sup> Isabel, 1980, p. 339.

<sup>559</sup> CRUZ, Jesús, 2011, p. 56.

<sup>560</sup> DIJKSTRA, Bram, 1994, p. 68.

<sup>561</sup> Como desarrolla Ferrer Álvarez, fue en el siglo XVI cuando se empezó a teorizar sobre los desórdenes físicos provocados a causa del amor, lo que explicaría la profusión de este tema en el ámbito holandés de este momento. Durante el siglo XVIII, el amor no correspondido fue vinculado a los trastornos menstruales, arrastrándose hasta los siglos XIX y XX. FERRER ÁLVAREZ, Mireia (com.), 2016, p. 43-44.

<sup>562</sup> SONTAG, Susan, 1996, p. 27.

femenino<sup>563</sup>, o la de Francisco Pradilla (1848-1921) [Fig. 73], conocido por sus grandes formatos de temas históricos.



**Fig. 72.** Vicente Palmaroli, *Mal de amores*, 1878



**Fig. 73.** Francisco Pradilla, *Mal de amores*, 1912

---

<sup>563</sup> REYERO, Carlos, 1993, p. 153.



La obra de Pradilla, además de transmitir cierto anacronismo, es especialmente significativa porque presenta similitudes con imágenes que abordan el tema de la enfermedad bajo tipologías distintas. Es el caso de la obra pintada por el pintor francés Jean Jalabert (1815-1900), *La convaleciente*, de la que apenas se sabe información ni año exacto de realización [Fig. 74]. La imagen presenta a una dama convaleciente que, al igual que sucede en la obra de Pradilla, está reclinada sobre unos almohadones, hecho que enfatiza la lasitud del personaje, acompañada por dos figuras masculinas. En ambas obras, la mirada de uno de los personajes masculinos vigila a la enferma, mientras que otro hombre hace sonar música con un instrumento. A pesar de no conocer la fecha exacta de realización de la obra de Jalabert, existía toda una tradición en torno a la convalecencia de la mujer a causa de las pasiones que derivó visualmente en la consolidación de este tipo icónico.



**Fig. 74.** Jean Jalabert, *La convaleciente*, s/f

Si bien apenas existe documentación sobre dichas obras, ambas parecen ambientadas en el pasado, lo cual enlazaría con aquello de Dijkstra desarrolló sobre las imágenes que vinculaban la locura a causa del amor. Este autor apunta que tradicionalmente se había necesitado de un argumento literario para representar este hecho, sin embargo, ante la inminente llegada del nuevo siglo, y a pesar de que puntualmente se mantuviesen determinadas conexiones literarias, el pretexto tomó autonomía gracias a la aparición de múltiples imágenes oficiales que en clave de denuncia representaron la locura de amor<sup>564</sup>.



Fig. 75. Julio Romero de Torres, *Mal de amores*, c. 1905

Siguiendo esta línea, Julio Romero de Torres (1874-1930) representa el *Mal de amores* encarnado en la imagen de una mujer joven [Fig. 75]. Esta obra, deudora de un siglo que codificó la locura como un peligro real a nivel social, se ha venido interpretando en relación a la neurosis, consecuencia de un deseo reprimido<sup>565</sup>.

Un aspecto significativo de la obra es el hecho de que, además de la protagonista que aparece en primer plano representando el mal de amores, en un segundo plano aparecen una niña y una anciana. Más allá de la factible alusión a las distintas edades de

la mujer, si se interpreta la imagen en relación a la comprensión finisecular en torno al género y la enfermedad, la obra agruparía muchos de los mitos y creencias que sobre el cuerpo femenino se normalizaron gracias a los textos oficiales del momento y a la agencia de la producción cultural.

<sup>564</sup> DIJKSTRA, Bram, 1994, p. 48-49.

<sup>565</sup> REYERO, Carlos, 2005, p. 89.

Teniendo en cuenta lo meramente formal, visualmente la imagen de Julio Romero de Torres bebe de la conformación del tipo de la nerviosa, descrito e ilustrado de la siguiente manera en el compendio costumbrista *Las españolas pintadas por los españoles*, que recoge distintos prototipos de mujeres de la sociedad contemporánea [Fig. 76]:



**Fig. 76.** *Las españolas pintadas por los españoles*, “La nerviosa”, 1871.

Espigadita, vivaracha y graciosa como una ardilla, tiene los ojos negros, la boca fresca, el cuello largo, y un cutis tan fino, tan finito, tan finísimo, que á través de la epidérmis se vislumbran claramente las azuladas venas de su sangre. Si mira, se come la gente con los ojos [...]. Goza de palideces intermitentes y de ojeras crónicas. [...] Aquello no son nervios: son verdaderos alambres sin capa aisladora que van no por uno á sumergir la punta en pilas eléctricas de primera fuerza<sup>566</sup>.

Para el médico Alfredo Opisso, una de las causas más comunes que llevaba a las mujeres a la enajenación mental eran los desengaños de amor, y la respuesta de las afectadas podía suponer un auténtico peligro social<sup>567</sup>. En esta línea, la académica Elaine Showalter analizó la idea cultural formada

en torno a la locura en el siglo XIX bajo una perspectiva de género, y las consecuencias sociales de la creación de esta imagen en torno al tratamiento de las mujeres<sup>568</sup>. Así, la imagen de Julio Romero de Torres, al igual que las otras representaciones que vinculan al género femenino como el principal afectado por el amor no correspondido, tratándose en términos patológicos, enlazaría con esta imagen cultural.

Más allá de esta concepción de la locura gestada a lo largo del ochocientos, en el caso español, parte de la visualidad finisecular reservó una parcela al tratamiento de la enajenación femenina con un marcado sesgo de denuncia social. Entre los ejemplos paradigmáticos que participaron de distintos certámenes y exhibiciones a nivel nacional en las últimas décadas del siglo XIX destacada la obra de José Jiménez Aranda [Fig. 77],

<sup>566</sup> XIMÉNEZ CRÓS, Pascual, 1871, vol. 1, p. 13-14.

<sup>567</sup> “Un desengaño, un desprecio, una traición, la falta de correspondencia son causas de locura, mientras que raramente obrará como tal un amor feliz. Generalmente las víctimas son mujeres, y más las de treinta años que las de veinte. Si se trata de un caso de seducción, con abandono, el peligro es mayor aún”. OPISSO, Alfredo, 1900, p. 110.

<sup>568</sup> Además, en su investigación, la autora incluye algunas imágenes interrelacionadas con fuentes directas de la época victoriana que ayudan a conformar la idea general que sobre este mal se tenía. SHOWALTER, Elaine, 1987. En esta línea, cabe señalar el trabajo de Julia Montilla, centrado en cómo las ilustraciones médicas de la segunda mitad del siglo XIX contribuyeron a generar estereotipos de forma simultánea al nacimiento del alienismo moral, la psiquiatría y otras disciplinas. MONTILLA, Julia, 2016.

una escena presentada por el autor a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895 y que muestra a una joven con rostro descompuesto que porta en sus brazos un niño, ambos situados en un espacio en el que se evidencia la miseria. En la misma línea se sitúa la obra de Fernando Cabrera Cantó, presentada en la Exposición de 1894 de Bilbao [Fig. 78]. Y, finalmente, para completar esta breve visión de la imagen cultural de la locura femenina en el fin de siglo español, cabe mencionar *La loca* de Antoni Fabrés (1854-1938) [Fig. 79], en la que se introduce el factor de la edad dentro de la tipología visual propuesta.



**Fig. 77.** José Jiménez Aranda, *¡Loca!*, 1894

**Fig. 78.** Fernando Cabrera Cantó, *¡Loca!*, s/f

**Fig. 79.** Antoni Fabrés, *La loca*, c. 1910

En conclusión, a lo largo del siglo XIX los discursos auspiciados por la burguesía para prosperar en su propuesta de ordenación social crearon distintos mitos que recayeron especialmente en los cuerpos de las mujeres. Fueron varias las explicaciones a muchos de los comportamientos y actitudes de aquellas que creían que podían desestabilizar la sociedad, y por ello se remitió fundamentalmente a fenómenos como la menstruación u a órganos como la matriz, para dar explicación a muchos de los comportamientos que se alejaban de la propuesta normativa.

### 3.3. La quintaesencia de la feminidad: de la mujer convaleciente a la tísica sublime

La era industrial contribuyó a redefinir las relaciones entre los géneros y trajo consigo nuevas formas de ser y aparentar regladas por la burguesía. En este contexto, los ideales estéticos creados desde esta clase social a lo largo del siglo, actuaron como distintivo de civilización, cultura y clase<sup>569</sup>. La mentalidad victoriana entendía que la mujer debía servir como ornamento al marido, y en ella se depositaban todas las aspiraciones para plasmar el buen funcionamiento del orden familiar, que no era sino el reflejo del orden social. Cultivar este aspecto era demostrar el éxito económico de la familia, pero debía tener mucho cuidado en no excederse para mantener el recato y las virtudes espirituales que a ella se le exigían.

Esta idea fue ilustrada por la visualidad occidental gestada durante el XIX, hasta el punto de crear prototipos como el de la mujer postrada, que vendría a ser una especie de personificación del *dolce far niente*, una mujer cuya única función era la reproducción y los cuidados, y por tanto su espacio estaba en la domesticidad. Este discurso, en el que se entrelazaban y desarrollaban desde distintas áreas conceptos en relación a la debilidad e improductividad femenina, además de articular y lograr la separación de esferas, hizo que hasta finales de siglo el aspecto tísico y enfermizo fuera sinónimo de feminidad y virtud. En el caso de la visualidad del ámbito español, esta idea se personifica en la multitud de retratos de damas elegantes, representadas casi como un objeto de lujo<sup>570</sup>.

Así, resulta contradictorio que la feminidad oficial o “sana” según la clase media tomase estrategias patológicas, al igual que ocurría con las mujeres que se alejaban de ese ideal. Siguiendo el corpus de obra visual, toda mujer parecía estar enferma, tener largos períodos de convalecencia o estar rodeada siempre de un aura de fragilidad y debilidad.

Dentro de esa feminidad que logra una apariencia enfermiza, Dijkstra diferencia claramente la tipología de la tísica sublime de la de la mujer postrada, ambas con fuerte carga moral. Para este autor, era común que la mujer postrada se representase dormida, marchita, cansada, aburrida, acompañada de otras mujeres y, por supuesto, henchida de erotismo. El culto a la invalidez, un fenómeno bastante común entre las mujeres de clase media del ámbito occidental, llevaba asociadas connotaciones de riqueza y éxito en relación a la familia, pretexto que aparecería implícito en estas imágenes<sup>571</sup>. Por otro lado,

---

<sup>569</sup> BORNAY, Erika, 1992, p. 63-64.

<sup>570</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 49.

<sup>571</sup> DIJKSTRA, Bram, 1994, p. 70-73.

la tísica sublime sería una tipología desarrollada a raíz de este culto a la invalidez, que generó prácticas como el énfasis estético en el aspecto tísico para fomentar la imagen de mujeres piadosas, virtuosas y, en definitiva, femeninas.

En realidad, aunque vayan a tratarse de forma separada, estas dos tipologías comparten espacio visual en el fin de siglo español, y la línea que las separa es muy frágil. La feminidad, entendida como sentimiento romántico que recurre a múltiples estrategias de apariencia —el cuerpo, la piel, el pelo, el vestir, el maquillaje, la voz, incluso el modo de moverse, de sentir y de ambicionar<sup>572</sup>—, implica una serie de limitaciones que sirvieron, entre otras cosas, para fomentar la separación de esferas y roles entre los géneros. Las imágenes generadas en este contexto parten, por tanto, de mirar a un mismo objetivo, que era asegurar y justificar que la feminidad figurada en la mujer ideal era una construcción asociada a lo patológico. La quintaesencia o el *summum* de la feminidad decimonónica deviene en el fin de siglo en una serie de imágenes que, más allá de la misoginia, se alcanzan bajo un prisma de erotismo, con lo que lo enfermizo acaba deviniendo en una categoría estética.

### **3.3.1. Consunción, convalecencia y culto a la invalidez femenina**

La asunción de la feminidad como sinónimo de pasividad da lugar a una tipología iconográfica que presenta a un modelo femenino en línea con la consunción, y que además enlazada con una práctica común en la segunda mitad del siglo XIX entre las mujeres de la clase media y alta, que fue el culto a la invalidez. En el ámbito de la visualidad finisecular hispana, existen una serie de retratos que, aunque con una intención originaria anecdótica, deben interpretarse en relación a un contexto más amplio en el que se incluye esta consideración acerca de las mujeres.

En 1917, el valenciano Alfred Claros (1893-1965) retrató a su mujer, Elvira Ribes, enferma [Fig. 80]. Unos años antes, José Mongrell realiza un estudio de color en el que pinta a su mujer, Josefa López, postrada en la cama, tal como aparece anotado en la esquina superior derecha [Fig. 81]. En realidad, tanto Claros como Mongrell cuentan en su producción con distintos retratos de su familia, hasta el punto que a través de la consideración de estas obras algunos autores se han centrado en analizar los cambios en la posición y consideración social del pintor<sup>573</sup>.

---

<sup>572</sup> BROWNMILLER, Susan, 1984, p. 14-15.

<sup>573</sup> PÉREZ ROJAS, F. Javier; ALCAIDE, José Luis (coms.), 2001, p. 71-72.



**Fig. 80.** Alfred Claros, *La enferma (retrato de Elvira Ribes)*, 1917



**Fig. 81.** José Mongrell, *Estudio de color (Retrato de su esposa, Josefa López, en la cama)*, 1904

Dentro de esta tipología visual, creemos oportuno también incluir, a pesar de la escasa información al respecto, la obra que Gonzalo Bilbao (1860-1938) pintó bajo el título *Convalecencia* [Fig. 82]. Lejos de la tradicional consideración de la historiografía artística, que ha etiquetado al pintor como costumbrista debido a los temas que trató en sus obras de mayor fortuna crítica, en este caso el autor presenta una imagen de una mujer convaleciente. A juzgar por las particularidades de los rasgos, la apariencia, el vestido y el espacio representado, podría ser el retrato de una mujer en concreto, aunque se desconozca su identidad.

Entre los aspectos significantes de la obra, destaca la pose y actitud de la protagonista, que descansa sobre un gran almohadón, así como la carta que sostiene entre las manos, que recuerda a la concepción del mal de amores, y el único elemento coloreado que cobra protagonismo en el cuadro: un ramillete de rosas situado a un extremo. A través de esta imagen de Gonzalo Bilbao se evidencia la frágil frontera entre la categorización tipológica, puesto en ella aparecen presentes coincidencias con que enlazan con otros prototipos visuales femeninos que se irán viendo a lo largo del desarrollo de este escrito.



**Fig. 82.** Gonzalo Bilbao, *Convalecencia*, s/f





**Fig. 83.** Giovanni Segantini, *Petal di rosa*, 1890 *Petal di rosa* [Fig. 83]<sup>574</sup>.

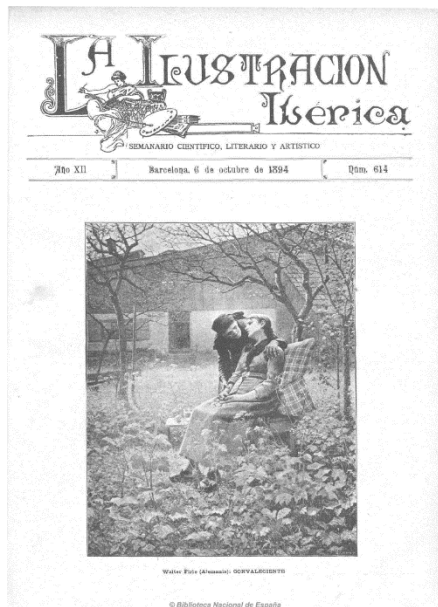
Para Ferrer Álvarez, retratos como el de Claros o el de Mongrell, e incluimos también el de Gonzalo Bilbao, responden al auge de corrientes que tuvieron gran aceptación en el entresiglos occidental, como puede ser el naturalismo. Además, la autora apunta que la presencia de elementos simbólicos asociados a la naturaleza en este tipo de obras, como las flores, beberían de otros movimientos como el simbolismo. Y, para ejemplificar este caso, toma como caso de estudio la obra que el italiano Giovanni Segantini (1858-1899) pintó en 1890 bajo el título,

Más allá de clasificaciones estilísticas, creemos interesante considerar estas imágenes como manifestaciones dentro del entramado cultural del fin de siglo europeo que alimentaban y, al mismo tiempo, se nutrían, de obras cargadas de distintos componentes discursivos e ideológicos.

Esta consideración se evidencia al advertir la gran cantidad de muestras incluidas en publicaciones periódicas del momento destinadas a un público heterogéneo. La prensa ilustrada española reprodujo diversos ejemplos de la tipología de la convaleciente, que pobló gran parte del imaginario occidental del fin de siglo. Por mencionar algunos casos, la portada de *La Ilustración Ibérica* del 6 de octubre de 1894 reproducía un cuadro del pintor alemán Walter Firlé (1859-1929) titulado *Convaleciente* [Fig. 84]. Un año después, *La Ilustración Artística* del día 6 de mayo de 1895 incluye entre sus páginas la reproducción de *La convaleciente*, un cuadro del cubano Leopoldo Romanach (1862-1951) [Fig. 85]. El mismo semanario duplica en 1897 un cuadro del italiano Roberto Fontana (1844-1907) [Fig. 86], así como en 1899 reproduce un dibujo de otra convaleciente [Fig. 87].

---

<sup>574</sup> FERRER ÁLVAREZ, Mireia (com.), 2016, p. 41-42.



LA CONVALECIENTE, cuadro de Leopoldo Romanch.



Convalecencia, dibujo de Diego López



Convaleciente, cuadro de R. Fontana

**Fig. 84.** Walter Firle, *Convaleciente*, 1894 ▲ ◀

**Fig. 85.** Leopoldo Romanch, *La convaleciente*, 1895 ▲ ►

**Fig. 86.** Roberto Fontana, *Convaleciente*, 1897 ▼ ►

**Fig. 87.** Diego López, *Convalecencia*, 1899 ▼ ◀

María López Fernández ha desarrollado cómo, en el fin de siglo, este prototipo visual de la mujer enferma, más allá de las pretensiones ideológicas de los discursos oficiales, se explica por la dimensión erótica que fue adquiriendo la enfermedad a lo largo de la centuria. De algún modo, los artistas finiseculares siguieron desarrollando ese gusto romántico por la belleza medusea, que al estar repleta de matices sobre la pasividad hacían que la figura femenina estuviese impregnada de intenciones *voyeuristas*<sup>575</sup>.

Un ejemplo muy significativo, aunque dos años anterior a la horquilla cronológica que comprende el presente trabajo, es la obra que en 1887 presenta Salvador Sánchez Barbudo (1857-1917), *La convaleciente* [Fig. 88]. En este caso, determinadas como cuestiones formales como la composición parecen remitir a esas obras finiseculares que desarrollaban el pretexto del mal de amores. En suma, la multitud de personas que aparecen situadas en un lujoso salón, entre los que parece advertirse incluso algún miembro de la curia, hacen posar todas las miradas en la figura femenina enferma.



**Fig. 88.** Salvador Sánchez Barbudo, *La convaleciente*, 1887

En estas obras se repite, de nuevo, la ambigüedad que confronta una apariencia que enfatiza la versión oficial de la feminidad con componentes que erotizan la escena, de modo que piedad y sexualidad aparecen dialogando en imágenes en las que, en principio, tal conjunción no tendría cabida<sup>576</sup>.

---

<sup>575</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2008, p. 29-30. El crítico de arte y literario Mario Praz analizó la sensibilidad erótica en la literatura romántica en su obra *The Romantic Agony*, así como en la edición italiana de la misma en la que amplía algunas cuestiones y que posteriormente fue traducida al español. PRAZ, Mario, 1970. PRAZ, Mario, 1999.

<sup>576</sup> LITVAK, Lily, 2003, p. 66-67.

El nexo de unión entre morbidez y sensualidad que inundó la cultura del fin de siglo europeo se ha tratado de argumentar partiendo de distintos significados<sup>577</sup>. En cualquier caso, las inquietudes en torno a ello acabaron derivando en una justificación que depositaba en las mujeres toda responsabilidad, puesto que se acabó creyendo que las enfermedades específicas a este género tenían un origen sexual, hasta el punto de que se pensó que sus deseos acabaron dominando la naturaleza y la cordura de estas damas elegantes<sup>578</sup>.

Sea como fuere, la Europa del fin de siglo generó una cantidad importante de imágenes sobre convalecientes que repetían el mismo patrón<sup>579</sup>. En el caso español, este tipo de imágenes proliferaron especialmente en el ámbito catalán, un contexto donde calaron con mayor fuerza corrientes de carácter internacional como el modernismo, el simbolismo o el decadentismo. Así, la obra *Una malalta* (1891) de Santiago Rusiñol [Fig. 89] fue realizada con motivo del Salón de París del año 1892, y ese mismo año sería presentada en Sitges, ciudad donde se expuso también al año siguiente<sup>580</sup>. Para Casellas, la novedad de esta imagen reside en la participación activa del espectador, que debe adivinar qué está ocurriendo:

---

<sup>577</sup> RAMOS, María Dolores, 2014, p. 30-31.

<sup>578</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 25.

<sup>579</sup> A lo largo de esta investigación se ha encontrado numerosos ejemplos que abordan la tipología visual de la mujer convaleciente en relación a las ideas desarrolladas en el presente capítulo. Por mencionar algunas de las obras localizadas, generadas en el contexto cultural finisecular del ámbito occidental destacan, siguiendo un orden cronológico: *The convalescent* de Edgar Degas (1834-1917) pintada entre los años 1872 y 1887 y conservada en The J. Paul Getty Museum; el retrato de su esposa como convaleciente de Ford Madox Brown (1821-1893) pintado en 1872 y actualmente en The Metropolitan Museum of Art; la enferma pintada por Jules Émile Saintin (1829-1894) en 1874 que resta en el Bury Art Museum & Sculpture Centre; el dibujo de Suzanne Manet, esposa de Édouard Manet (1832-1883) como convaleciente realizado entre 1876 y 1878, conservado en la National Gallery of Art de Washington, y del que también existen tres grabados en The Metropolitan Museum of Art y en The Dallas Museum; la obra de James Tissot (1836-1902) adquirida en 1876 por los Museums Sheffield; del belga Charles Baugniet (1814-1886), la convaleciente pintada en 1880 que forma parte de una colección particular; *Konvalescenten* de Jenny Nyström (1854-1946), realizada en 1884 y actualmente en el Nationalmuseum de Estocolmo, donde también se conserva algún estudio previo de la misma; en este mismo museo se conserva *Konvalescens* de Carl Larsson (1853-1919), pintada entre 1899 y 1902; otros ejemplos son *Convalescent*, de James McNeill Whistler (1834-1903), de 1884; *La crisis*, de Frank Dicksee (1853-1928), pintada en 1891; un año más tarde, la enferma de Félix Vallotton (1865-1925), y de este mismo año la convalecencia de Madame Lapère pintada por su marido, Auguste Louis Lepère (1849-1918); la convaleciente de Philip Wilson Steer (1860-1942) de 1898 en la Southampton City Art Gallery; la mujer enferma de 1913 dibujada por Erich Heckel (1883-1970) y actualmente depositada en el LWL-Museum für Kunst und Kultur de Westfalia, en Alemania, que en realidad es un estudio previo del tríptico sobre su mujer convaleciente pintado entre 1912 y 1913 y que forma parte de la colección del Harvard Art Museums; del mismo año, la convaleciente de André Lhote (1885-1962); la serie que entre 1920 y 1924 realizó Gwen John (1876-1939) sobre mujeres convalecientes; y, finalmente, tres obras sin datar que también reproducen la misma tipología: del ámbito italiano, la figura femenina pintada por Francesco Netti (1832-1894) que se encuentra en la Pinacoteca Provinciale de Bari; la mujer convaleciente pintada por John Faed (1819-1902) y una mujer enferma que aparece leyendo pintada por David Joseph Bles (1821-1899) y que forma parte de la Wellcome Collection.

<sup>580</sup> DOÑATE, Mercè; MENDOZA, Cristina (coms.), 1997, p. 142.

[...] dentro de aquel cuarto de la joven *Enferma* se adivina, más que se ve, á la eterna convaleciente, meciéndose en ensueños de futura dicha, mientras se consume acaricida por la manos yertas de la tisis<sup>581</sup>.

En el mismo contexto cultural se enmarcaría el dibujo que Sebastià Junyent (1865-1908) realizó para el número 120 del año 1902 de *Catalunya Artística* (1900-1905), y que serviría como ilustración a un conjunto poético que versaba sobre las enfermas, cargado de elementos retóricos que remiten al erotismo [Fig. 90].



**Fig. 89.** Santiago Rusiñol, *Una malalta*, 1891



**Fig. 90.** Sebastià Junyent, *La malalta*, 1902

La voluntad de los artistas finiseculares por ser modernos hizo de las mujeres enfermas uno de los temas de representación predilectos. Más allá de patologías diagnosticadas, las imágenes creadas remiten a la mentalidad del momento, que comprendía una ideología en torno al género claramente perfilada en los discursos oficiales. Su reflejo en la visualidad se traduce en escenas que enlazan con la concepción de la mujer como un ser naturalmente débil y cuyo destino era la reproducción, la crianza y el sustento moral de la familia. Los síntomas de las convalecientes, tales como palidez, debilidad, ojeras marcadas, consunción y languidez general, ligaban muy bien con esos valores propuestos por la oficialidad, y que sustentaban la propia hegemonía de la clase media. No obstante,

---

<sup>581</sup> CASELLAS, Raimon, 1893, p. 1.

todas estas obras anuncian que la propia visualidad pudo devenir en un agente subversivo. Los discursos institucionalizados presentaban esta feminidad como algo totalmente desexualizado. Sin embargo, la proliferación de imágenes, que pasaban por los filtros propios de las estrategias visuales de la modernidad, entre las que se hallaba la idea del espectáculo y la apariencia, hicieron que poco a poco se cargaran de un halo de erotismo. Esto se explica porque, de algún modo, la visualidad finisecular contribuyó a que la enfermedad se sublimase, hasta convertirse en una especie de moda, incluso de categoría estética.

La centuria decimonónica permitió perfilar en la esfera intimista la apariencia del cuerpo social, aquél a exhibir por hombres y mujeres en espacios públicos. Mientras se popularizó un tipo de ocio aceptable entre las mujeres de clase media vinculado a la hipocondría y el culto a la invalidez, lo enfermizo también se convirtió en un referente gracias a la expansión de la moda como fenómeno social que alcanzó el vestir y el comportamiento. Siguiendo a Lipovetsky, este espectro de la apariencia fue testigo del “poder del género humano para cambiar e inventar la propia apariencia y éste es precisamente uno de los aspectos del artificialismo moderno, de la empresa de los hombres: llegar a ser los dueños de su condición de existencia”<sup>582</sup>. Lejos de aquellas enfermedades reales que acecharon en forma de plaga a la población, muchas de ellas fueron utilizadas como referente para conformar la identidad de las personas de las clases altas, esa sección tan dispar y heterogénea desde el siglo XIX. Así, las convalecientes presentadas ya entrado el siglo XX en ilustraciones de revistas como *Blanco y Negro* o *La Esfera*, se apartan de la idea del sufrimiento y auguran la resignificación de este concepto y, por tanto, también de la idea de feminidad decimonónica.

En el caso de la obra de Vázquez Úbeda, una convaleciente aparece vestida y peinada de forma elegante, siguiendo la tendencia del momento que parece emular los peinados de las Gibson Girl popularizado a finales de siglo en Estados Unidos y, lejos de parecer consumida, se presenta con una ligera sonrisa [Fig. 91]. En la misma línea, la ilustración de Ochoa para *La Esfera* augura un nuevo prototipo de mujer que sería explotado durante las primeras décadas del siglo XX y vuelto a popularizar a finales del mismo bajo el paradigma de la exaltación de la consunción como baluarte de la feminidad exquisita [Fig. 92].

---

<sup>582</sup> LIPOVETSKY, Gilles, 1990, p. 35-36.

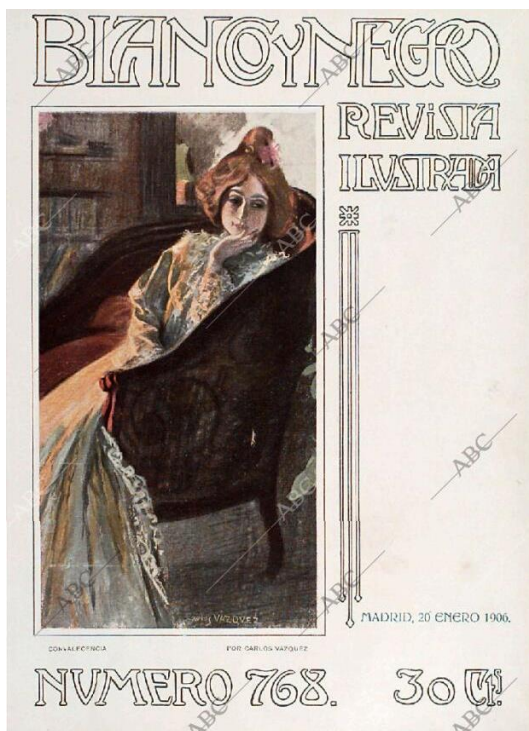


Fig. 91. Carlos Vázquez Úbeda, *Convalecencia*, 1906



Fig. 92. Enrique Ochoa, *Convalecencia*, 1919

### 3.3.2. La tísica sublime

En el plano de la visualidad artística, la representación de la mujer tuberculosa generó una tipología bautizada por Bram Dijkstra como la tísica sublime, siguiendo la reflexión que la escritora Abba Goold Woolson (1838-1921) hizo a propósito de algunas mujeres de clase media de la sociedad americana de la segunda mitad del XIX. Su preocupación radicaba en cómo las mujeres contemporáneas habían convertido la invalidez en su quehacer diario, derivando en una especie de culto a la hipocondría<sup>583</sup>:

*This invalidism of which we speak is apparent on every hand. One may have a wide acquaintance among women and yet know but one or two who have no physical ills to complain of. The majority everywhere are constantly ailing, and incapable of vigorous exertion. [...] Many of these guests may believe that a stroll of half a mile every morning, in the absence of other exercise, would be beneficial; but after a few desperate attempts they give it up as too fatiguing, and are content to vibrate about the piazzas<sup>584</sup>.*

<sup>583</sup> DIJKSTRA, Bram, 1994, p. 29.

<sup>584</sup> WOOLSON, Abba Goold, 1873, p. 189-190.

Para bautizar esta tipología visual, Dijkstra parte de la imagen que el pintor francés Louis Ridet (1866-1937) presentó en el Salón de París del año 1900 [Fig. 93]. En este cuadro aparecían dos mujeres sobre una barca que portan vaporosos vestidos blancos, envueltas de un aura de desfallecimiento. A juzgar por el título de esta pintura, *Últimas flores*, el contenido de la obra alude a los recursos retóricos que la visualidad del fin de siglo estableció entre algunos elementos de la naturaleza y la feminidad.

Con posterioridad a este autor, desde la Historia del arte otras investigadoras se han acercado a esta tipología. Mireia Ferrer Álvarez sitúa el origen de este tipo icónico en las representaciones holandesas que mostraban a esas mujeres en actitud débil, lánguida, frágil y con la tez pálida siendo inspeccionadas por un doctor, y pone en relación la tísica tublime con categorías diagnósticas muy populares a finales de siglo, como la clorosis<sup>585</sup>. No obstante, este trabajo comprende que la tipología de la tísica sublime parte de una intención diferente a las representaciones sobre mujeres cloróticas elaboradas en el fin de esta centuria.

En realidad, fue en época romántica cuando la invalidez empezó a ser tomada como práctica común<sup>586</sup>. Sin embargo, las imágenes que se enmarcan bajo esta tipología van más allá de esta idea acerca de la invalidez. A diferencia de las imágenes de convalecientes, que mostraban a enfermas reposando, estas mujeres no están representadas aparentemente como enfermas, pero a través de esta apariencia y esencia se reúnen simbólicamente los valores de virtud y espiritualidad, un punto en común con las convalecientes. La tísica sublime sería, de este modo, una representación visual exclusivamente femenina propia del momento en que se generó, que mostraría a mujeres en voluntaria actitud de invalidez. Esta tipología lograba reunir la noción del eterno femenino o de la feminidad construida durante todo el siglo XIX, al tiempo que contribuía a redefinir qué se entendió por ser mujer.

---

<sup>585</sup> FERRER ÁLVAREZ, Mireia (com.), 2016, p. 43-44.

<sup>586</sup> SONTAG, Susan, 1996, p. 38-39.





**Fig. 93.** Louis Ridet, *Últimas flores*, 1900

La tuberculosis fue, en verdad, una auténtica plaga que acabó con la vida de miles de personas durante el siglo XIX, hasta el punto de conocerse bajo la denominación de “peste blanca”<sup>587</sup>. Así, Richard Tennant Cooper (1885-1957) escenificó esta enfermedad personificada en una enferma rodeada de hojas caídas, que es visitada por la figuración de la muerte blanca, en alusión a dicha nomenclatura [Fig. 94]. A pesar de ello, la clase media vio en esta enfermedad un recurso estético, y ya durante la primera mitad de la centuria se apuntaló como la enfermedad romántica por excelencia. La creencia en unos síntomas que remitían a la exaltación de las pasiones y a un humor cambiante, no hizo sino apoyar la idea de la innata fragilidad de la mujer y su naturaleza débil e impresionable. El comportamiento de contrastes que suponía esta infección con sus síntomas más evidentes sirvió para reflejar muy bien el ideal de feminidad, ya que el aspecto físico resultante se adaptaba al canon de belleza dominante, que probablemente también la noción imperante en torno a lo patológico contribuyó a formar<sup>588</sup>.

---

<sup>587</sup> La tuberculosis fue una de las grandes preocupaciones sociales de esta centuria, tal como se refleja en la literatura médica desde 1866 a 1914. Por ejemplo, entre estos años se incluyen, sólo en el ámbito valenciano, 4 libros, 44 capítulos, 617 artículos y 12 contribuciones en congresos dedicados a esta enfermedad. BÁGUENA CERVELLERA, María José, 1980, p. 209-211.

<sup>588</sup> EHRENREICH, Bárbara; ENGLISH, Deirdre, 1988, p. 50. Para Susan Sontag, la tuberculosis fue una enfermedad de contraste violentos: “palidez apagada y oleadas de rubor, períodos de gran actividad alternados con otros de languidez. El curso espasmódico de la tuberculosis se ve reflejado por lo que se considera su síntoma prototípico: la tos. La tos quiebra al paciente; éste entonces se deja caer, recobra aliento, respira normalmente; y vuelve a toser”. SONTAG, Susan, 1996, p. 19.



Fig. 94. Richard Tennant Cooper, *Tuberculosis*, c. 1912

Por ello, en el ámbito visual, la tuberculosis, además de todos los sentidos metafóricos que llevaba implícita, se sublimó, puesto que el aspecto hacía referencia a la feminidad delicada defendida por la burguesía, y había algo de espiritualidad, sumisión al hombre y pasividad que también hablaba de las quimeras en torno a la sexualidad femenina<sup>589</sup>. Así, entre las estrategias visuales para mostrarse femenina estaba la tez pálida, los vestidos vaporosos blancos, y pasar el mayor tiempo posible recostada, unas prácticas y tendencias que dominaron la cultura femenina de la clase alta y media hasta finales de siglo<sup>590</sup>.

En el ámbito hispano, la tipología de la tísica sublime, que apenas ha sido desarrollada, creemos que enlaza con la idea del lenguaje de las flores, en línea con la relación establecida entre naturaleza y feminidad. El lenguaje de las flores fue un código simbólico

---

<sup>589</sup> Para Erika Bornay, el culto a la tísica sublime enlazaría directamente con el impulso por destacar los valores de la buena esposa, y el colmo de la feminidad tomaba forma y apariencia imitando y emulando los síntomas y actitudes de quien sufría la infección, porque ello sería el reflejo de su espiritualidad dada la carga simbólica y romántica que tenía. BORNAY, Erika, 1990, p. 72. Esta idea también es desarrollada por CORREA RAMÓN, Amelina, 2006, p. 214.

<sup>590</sup> EHRENREICH, Bárbara; ENGLISH, Deirdre, 1988, p. 48-50.

que igualó a la mujer con la naturaleza siguiendo el simbolismo tradicional que estas habían tenido<sup>591</sup>. En palabras de Noël Valis:

el lenguaje de las flores alude, en un sentido, a un código floral de amor estrictamente convencionalizado que estaba en boga desde principios del siglo XIX; y en otro sentido, a la larga tradición de imagería floral como símbolo, no sólo del amor, sino de la naturaleza transitoria de la vida. [...] Por tanto, en primer lugar, el lenguaje de las flores es una construcción verbal artificiosa pasada de moda y anticuada, limitada y muy tipificada [...] <sup>592</sup>.

La analogía entre las mujeres y las flores gozaba de cierta tradición en el ámbito occidental, y no sólo actuaron como motivos decorativos o elementos ornamentales en la visualidad, sino que tuvieron significados simbólicos<sup>593</sup>:

Que las mujeres se parecen a las flores, es una verdad cantada por los poetas de todos los tiempos. Mujeres y flores poseen un tesoro inestimable: las mujeres su corazón, las flores su perfume. El corazón es el perfume de las mujeres; el perfume es el corazón de las flores. Para hacer más notada esta analogía ocurre que las flores más hermosas son las menos fragantes; del mismo modo que las mujeres más bellas suelen ser las de menos sensibilidad. [...] De este modo se cumple la observación de la vida moderna de que el olfato marca con su desarrollo diversos estados de cultura y separa unas clases sociales de otras<sup>594</sup>.

Como ha analizado Luengo López, en el tramo del entresiglos este lenguaje es recuperado para ponerse al servicio de la feminidad ideal propuesta desde la burguesía, que a su vez bebía de preceptos anclados en la moral cristiana. Por ello, aparece tan presente en manuales y libros destinados a la cultura femenina de clase media y alta para cultivar su belleza<sup>595</sup>. Uno de los valores más explotados visualmente a través del lenguaje de las flores fue el de la virtud femenina, y para ello las que fueron utilizadas fueron el lirio (*Iris*

---

<sup>591</sup> Sobre este tema, se ha consultado la edición facsimilar de *El lenguaje de las flores*, cuya introducción ya nos advierte que se trata de una obra dirigida fundamentalmente a mujeres y que condiciona, de una manera u otra, su forma de comportarse. JAZMÍN, Florencio, 1894, p. 5.

<sup>592</sup> VALIS, Noël, 2010, p. 282-283.

<sup>593</sup> Siguiendo a Lily Litvak, “A las flores arquetípicas y tradicionales se unieron otras que el fin de siglo redescubrió y popularizó gracias al renacimiento del gótico y al desarrollo de las artes y oficios que inspiró a los artistas y artesanos a buscar otros temas botánicos, revitalizando así las formas marchitas por la rutina. [...] La decoración floral se alejó del realismo a través de una extrema estilización. Algunas de las ideas más importantes en este nuevo lirismo vegetal fueron las de Eugène Grasset, tal como las expuso en su libro, *La plante et ses applications ornamentales*. [...] Se preferían las flores de largos y curvados tallos, de formas elegantes y sinuosas y de corolas portadoras de un mensaje de erotismo y exotismo. Se aprovechó la promesa escondida de los capullos. Algunas flores, particularmente ciertos lirios, se popularizaron en estos años”. LITVAK, Lily, 1990, p. 22-23. Sobre el lenguaje de las flores en relación a la representación de la feminidad véase también RÍOS LLORET, Rosa E., 2014, p. 203.

<sup>594</sup> DOMÍNGUEZ, Natividad, 1915, p. 3.

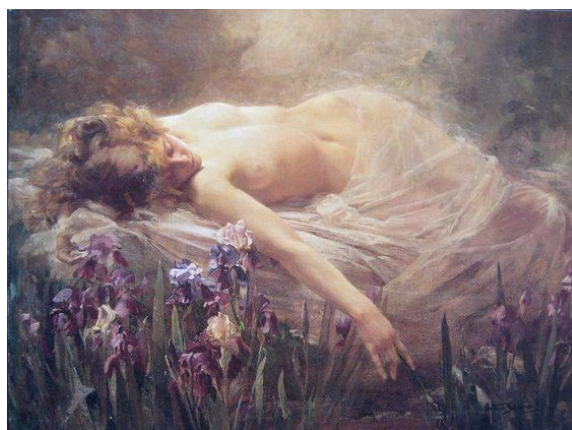
<sup>595</sup> LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2008b, p. 88-90.

*germanica*) y la azucena (*Lilium candidum*), dos elementos botánicos que generaron confusión durante el siglo XIX dada las similitudes en sus nomenclaturas científicas. Así, tanto el lirio como la azucena empezaron a utilizarse como sinónimo de pureza por las alusiones a la Virgen María y a su presencia en escenas clásicas como la Anunciación<sup>596</sup>.

Más allá del conocimiento o no por parte de los artistas de estos elementos botánicos, los pintores, como agentes insertos en la mentalidad cultural, conocían los significados simbólicos de los elementos vegetales, florales, así como animales y, por ello, proliferaron una serie de composiciones en las que las mujeres aparecían como un elemento natural más. Algunos de los casos que reflejan esta idea son dos obras del academicista británico Arthur Hacker (1858-1919), una en que aparece una mujer en actitud contemplativa y cuyo título hace referencia a un zángano [Fig. 95], y otra representación de un cuerpo femenino desnudo, cargado de erotismo, y que presenta a la mujer como una hoja a la deriva dentro de la composición [Fig. 96].



**Fig. 95.** Arthur Hacker, *The Drone*, 1899

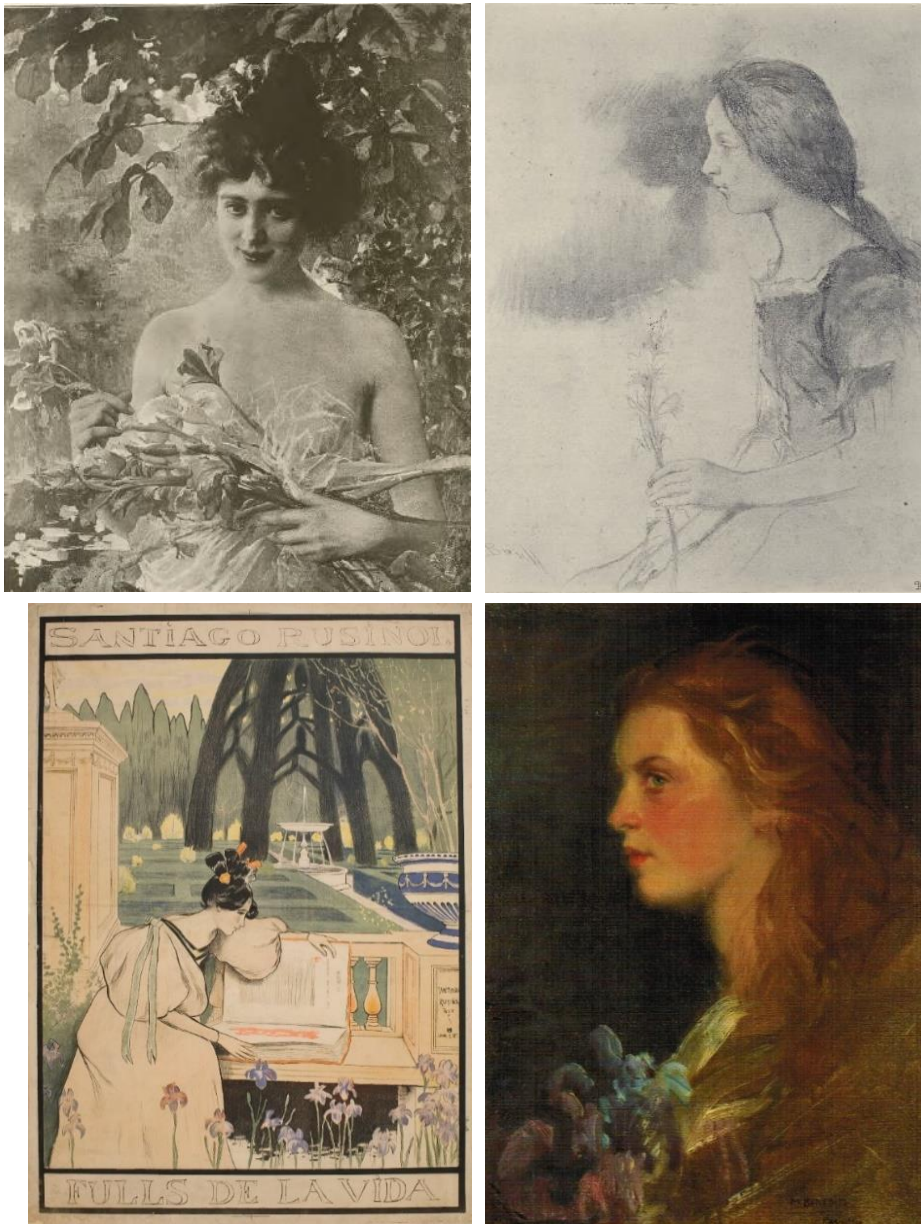


**Fig. 96.** Arthur Hacker, *Leaf Drift*, 1919

El caso español repite el mismo patrón, y tanto en obras pictóricas como en reproducciones de obras en revistas ilustradas, las mujeres se mimetizan en la naturaleza portando lirios, o actuando como uno de ellos, en alusión a su pureza. Es el caso del grabado de la obra de Jules Octave Triquet (1867-1914), *Los iris*, presentada al Salón de París de 1899 y reproducida en un número de ese año de la revista *Hispania* [Fig. 97]. El mismo significado simbólico es el que toma la flor que porta la niña representada por el catalán Joan Brull (1863-1912) [Fig. 98]. En este mismo contexto nacería la portada que ilustraba la obra de Santiago Rusiñol, *Fulls de vida*, en la que una esbelta mujer simula la apariencia de los lirios azules presentes en primer plano [Fig. 99]. De igual modo, el

<sup>596</sup> FREIXA, Mireia, 1984, p. 135.

retrato que posteriormente haría el pintor Manuel Bedito (1875-1963) sobre una muchacha remitiría a la idea de la pureza virginal [Fig. 100].



**Fig. 97.** Jules Octave Triquet, *Los iris*, 1899 ▲◀

**Fig. 98.** Joan Brull, *Pureza*, 1902 ▲▶

**Fig. 99.** Santiago Rusiñol, *Fulls de la vida*, 1898 ▼◀

**Fig. 100.** Manuel Bedito, *Muchacha de los lirios*, 1910 ▼▶

Para considerar la propuesta de la tísica sublime como un tipo visual alrededor de la categoría mujer, es necesario remitir a la concepción burguesa de la feminidad, que comprendía en la apariencia distintos síntomas culturales y valores simbólicos. Como es el caso, la estrategia del lenguaje de las flores fue recurrente en el fin de siglo, y en la visualidad del ámbito español destacan algunas obras que hemos seleccionado para seguir desarrollando esta tipología.

Joaquín Sorolla retrató a su mujer Clotilde en varias ocasiones sentada en un jardín, pero entre los años 1919 y 1920, lo hizo en una ocasión rodeándola de lirios blancos y morados [Fig. 101]. En este caso, la presenta ladeada, sentada sobre un sillón y envuelta de un gustoso tejido blanco que la cubre por completo, a excepción de la cabeza. No obstante, un gran sombrero oscurece su rostro, contribuyendo así a mantener la palidez de su tez. Aun si la intención originaria de esta obra fuese retratar a su mujer partiendo de un momento cotidiano, la imagen entendida en este contexto cultural se ve envuelta de múltiples significados simbólicos que remiten a la construcción decimonónica de la feminidad tísica, que encarnaba valores como la pureza y la respetabilidad. Tanto por la postura como por la actitud de la representada, se dejan entrever los valores asociados a la feminidad exquisita como la pasividad, y la delicadeza de su apariencia hace que parezca un lirio más, una flor de la que ya se ha comentado su simbolismo. Esta forma sublimada de representar lo femenino alude también a cuestiones en relación a la clase.



**Fig. 101.** Joaquín Sorolla, *Clotilde en el jardín*, 1919-1920

La otra obra que encarna estas ideas es *Lirios entre lirios*, del también valenciano Cecilio Pla [Fig. 102].



**Fig. 102.** Cecilio Pla, *Lirio entre lirios*, 1921

Esta obra es, en realidad, un retrato de una de las hijas del pintor, Pepita Pla Navarro, que en esta ocasión aparece reclinada sobre una especie de hamaca que está situada en medio de un campo de lirios. El talante de la protagonista la muestra como cansada, centrada en mirar al espectador, apoyada sobre una mullida almohada y sosteniendo una especie de paño entre sus manos. Además, es destacable la coloración mortecina que caracteriza su rostro, que remite al propio colorido de los lirios morados que la envuelven. Al fondo de la obra, en un segundo plano, se adivina un paisaje litoral en el que pueden apreciarse algunos barcos.

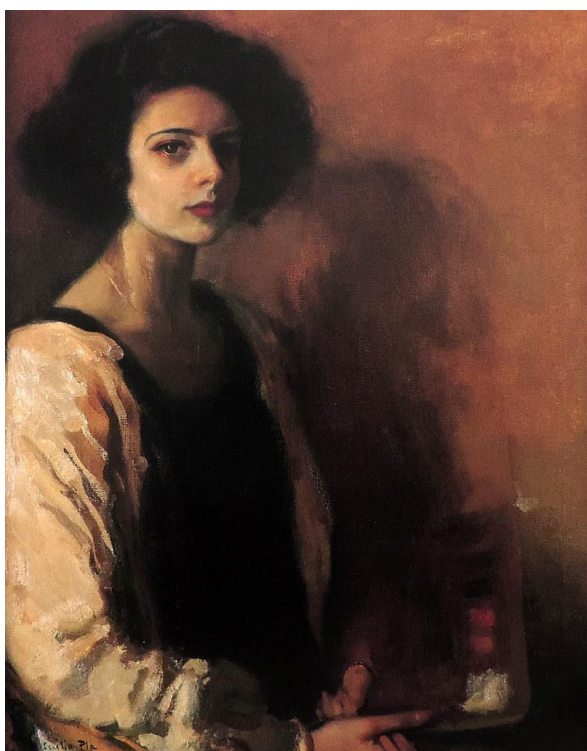
Por estos elementos simbólicos y por el título que bautiza a la obra, Carlos Reyero interpretó a la postrada como una mujer cianótica cuyo semblante hace juego con el campo de lirios a sus espaldas<sup>597</sup>. Sin embargo, al acudir a fuentes contemporáneas, así como a estudios bibliográficos pioneros como la obra monográfica sobre el pintor a cargo de Luis de Armiñán y Bernardino de Pantorba observamos que, a pesar del título, la obra es, como se ha adelantado, un retrato de una de las hijas del pintor<sup>598</sup>. Las dos hijas de Pla

<sup>597</sup> REYERO, Carlos, 2005, p. 44-45.

<sup>598</sup> DE GALINSOGA, Luis, 1925, p. 22. ARMIÑÁN, Luis; PANTORBA, Bernardino de, 1969, p. 62.

fueron retratadas por su padre en repetidas ocasiones como modelos. Ante la búsqueda de otros retratos de su hija Pepita, y estableciendo una comparación partiendo del semblante, puede decirse que realmente la obra parte de un retrato a su hija [Fig. 103]. Así pues, puede interpretarse que Cecilio Pla utilizó a su hija como modelo para representar el ideal de la mujer pura afectada por un mal con síntomas desconocidos.

No sabemos hasta qué punto el pintor era conocedor del simbolismo de las flores, pero sí podemos afirmar que, al estar inserto en el contexto cultural del fin de siglo, donde esta idea estaba muy extendida y popularizada, era conocedor de las asociaciones que en la segunda mitad del siglo XIX se establecieron entre estos elementos naturales y las mujeres. De hecho, en el año 1899 hizo varias portadas en las que aparecían mujeres personificando distintas flores para la revista ilustrada *Blanco y Negro*<sup>599</sup>. Además, seguirá cultivando estas ideas ya entrado el siglo XX. En *Flor entre flores*, de 1917, el rostro de una mujer que recuerda al de su hija pepita protagoniza la escena como una flor más entre todas las que la rodean [Fig. 104].



**Fig. 103.** Cecilio Pla, *Retrato de Pepita Pla*, c. 1921



**Fig. 104.** Cecilio Pla, *Flor entre flores*, 1917

<sup>599</sup> SÁIZ, Jesús; DE TENA, Luca, 1993, p. 67.



En general, las coloraciones de la piel causaron fascinación en los siglos XVIII y XIX y a menudo fueron tomadas como síntoma de dolor<sup>600</sup>. La piel cuya coloración remite a un estado virginal, además, es un rasgo de la inocencia que se ha tenido especialmente en cuenta a la hora de construir las distintas feminidades occidentales<sup>601</sup>.

La apariencia que remitía a síntomas de enfermedades como la tisis siguió utilizándose como estrategia en el fin de siglo para relacionar la idea de la pureza con los cuerpos femeninos. Sin embargo, las cuestiones en relación al aspecto trascendieron la vida cotidiana de las mujeres burguesas y se vincularon a valores estéticos imperantes. En este caso, la fusión de la mujer con motivos vegetales asociaba a lo femenino una especie de sensualidad espiritualizada<sup>602</sup>.

En este sentido, el lenguaje de las flores presentaba también paradojas en relación al erotismo, pues a algunas flores se les atribuyeron connotaciones eróticas más allá del simbolismo evidente. En *Sonata de otoño* (1902), Valle-Inclán (1866-1936) narra una de las historias en relación a las memorias del Marqués de Bradomín. En este caso, el Marqués acude a la llamada de una antigua amante convaleciente, Concha, que espera la muerte. La sexualidad caracteriza el comportamiento y las formas de la enferma, de la cual Bradomín siente de nuevo fuertes deseos, vestidos entre tintes fetichistas y necrofilicos. En esta obra, Valle-Inclán recurre a sucesivas comparaciones como fórmulas retóricas para hablar de un lirio enfermo por la apariencia y el aspecto del rostro enfermo de la amante:

Yo sentí toda la noche a mi lado aquel pobre cuerpo donde la fiebre ardía, como una luz sepulcral en vaso de porcelana tenue y blanco. La cabeza descansaba sobre la almohada, envuelta en una ola de cabellos negros que aumentaba la mate lividez del rostro, y su boca, sin color, sus mejillas dolientes, sus sienes maceradas, sus párpados de cera velando los ojos en las cuencas descarnadas y violáceas, le daban la apariencia espiritual de una santa muy bella consumida por la penitencia y el ayuno. El cuello florecía de los hombros como un lirio enfermo, los senos eran dos rosas blancas aromando un altar, y los brazos, de una esbeltez delicada y frágil, parecían las asas del ánfora rodeando su cabeza. Apoyado en las almohadas, la miraba dormir vencida y sudorosa<sup>603</sup>.

---

<sup>600</sup> ELKINS, James, 1999, p. 35.

<sup>601</sup> BROWNMILLER, Susan, 1984, p. 130.

<sup>602</sup> KIRKPATRICK, Susan, 2003, p. 88.

<sup>603</sup> DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, 1989, p. 26.

Además del lirio, otro elemento clave fue la rosa, que aludía mayoritariamente a la boca como parte que “transmite muchas señales seudogenitales durante los encuentros amorosos”<sup>604</sup>:

Su boca, una rosa descolorida, temblaba. De nuevo cerró los ojos con delicia, como para guardar en el pensamiento una visión querida. Con penosa aridez de corazón, yo comprendí que se moría<sup>605</sup>.

La tipología iconográfica de la tísica sublime, siguiendo la definición propuesta, permite enlazar con la hipótesis de la reelaboración de lo patológico. La apariencia sublimada de los efectos de enfermedades como la tisis, que se cargaron de síntomas culturales a lo largo del siglo XIX presentando significados múltiples, evidencia una vez más las contradicciones de la mentalidad burguesa, que abogó por defender una feminidad ideal. No obstante, ante este empeño no puede pasar desapercibida la obsesión por la sexualidad a lo largo de la centuria. Lo patológico y la muerte se alzaron como algo aciago, pero a la vez definitorio de la feminidad a causa del aura de erotismo alcanzada a través de recursos retóricos como el lenguaje de las flores.

La paradoja de la reelaboración de la feminidad se hace presente en relatos como *D'aquí i d'allà*, publicado por Santiago Rusiñol en 1905 a propósito de la colección literaria que editó L'Avenç entre 1905 y 1926, y que describe del siguiente modo a una mujer joven cuya apariencia se regía por este paradigma:

*Semblava una noia jove i perdudament malalta; una morta, darrera'l cristall de la caixa; una visió d'aquelles que deixen esgarrifances, [...] aquella gran flor, més hermosa i més marcida que les altres, torcent el coll com els lliris*<sup>606</sup>.

La identificación de la mujer y las flores, y la presencia de dichos motivos en determinadas imágenes, remite a los significados culturales que los mismos tuvieron a lo largo de la centuria, a la par que a la consideración de la frágil anatomía femenina por el efecto discursivo de los textos oficiales<sup>607</sup>. La codificación entre cuerpos sanos y enfermos en estos discursos ambiguos refleja también la paradoja que unía lo patológico y lo erótico en el ámbito visual.

---

<sup>604</sup> MORRIS, Desmond, 1984, p. 29.

<sup>605</sup> DEL VALLE-INCLÁN, Ramón, 1989, p. 15.

<sup>606</sup> *Apud.* CERDÀ I SUROCA, Maria Àngela, 1981, p. 337-338.

<sup>607</sup> DEL POZO GARCÍA, Alba, 2014, p. 89.



**Fig. 105.** Arcadio Mas y Fondevila, *Dolce far niente*, 1902

La visualidad finisecular estetizó la enfermedad hasta tal punto que se difuminaron los límites de la categorización tipológica entre las distintas consideraciones. Aun así, las imágenes que se siguieron perfilando remitían al poso de la consideración frágil, así como a la mentalidad que comprendía que la mujer debía estar relegada a la esfera doméstica.

La acuarela de Mas y Fondevila (1852-1934) de 1902 publicada en la revista *Hispania* [Fig. 105], es un ejemplo claro de la hibridación tipológica en el ámbito visual. En este caso, la profundidad que comprende entregarse a la ociosidad es representada en esta imagen a través de los elementos vegetales, que parecen cubrir a la protagonista.

Si seguimos la sistematización dualista que define a los géneros, esta reelaboración de la femineidad enferma se entiende en términos de dominación masculina, siguiendo a Bourdieu. La condición de enfermedad, que en un primer momento se entiende como algo negativo, acaba empleándose de modo romantizado y contribuye a seguir relegando a la mujer al papel de objeto gracias a la acción de la mirada masculina. El hecho de presentarse como *summum* de la femineidad, además, sirve para potenciar la idea de la salud ligada a la virilidad y, por ende, a la masculinidad<sup>608</sup>.

Así, ante la aparición y normalización de nuevos modelos de mujeres que cambiaron el devenir de la situación de este colectivo y del significado de la femineidad, puesto que en un principio anunciaban una ruptura con el ideal de la femineidad tísica, todavía se arrastran convenciones en relación a los clichés vinculados a la femineidad burguesa. La apariencia creada a propósito de los significados finiseculares establecidos entre lo patológico y lo femineino hizo que, en retratos de mujeres realizados durante las primeras décadas del siglo XX, que posiblemente personificaron, a juzgar por su apariencia, un estilo de vida en línea con las mujeres modernas y transgresoras, quedase patente el poso cultural de categorías como la tísica sublime.

---

<sup>608</sup> BOURDIEU, Pierre, 2000, p. 123.

En el retrato que Joaquim Sunyer (1874-1956) pintó de la escultora catalana Maria Llimona (1894-1985), la representada muestra un estilismo en línea con la moda femenina europea del momento [Fig. 106]. Sin embargo, a través de síntomas culturales y elementos como la palidez del rostro y las manos, la actitud adoptada, así como la rosa que sostiene entre sus dedos, se evidencian los significados que bajo fórmulas extensivas y de gran calado social se resignificaron en las últimas décadas del siglo XIX.



**Fig. 106.** Joaquim Sunyer, *Retrato de Maria Llimona*, 1917

En términos similares, el retrato de una mujer pintado por José María López Mezquita (1883-1954) hacia 1920, presenta las mismas características [Fig. 107].



**Fig. 107.** José María López Mezquita, *La mujer pálida*, c. 1920

La mirada que la modernidad dedicó hacia el cuerpo femenino la acabó convirtiendo en un ejemplo del significado y la recepción que implica el término imagen. Es más, para Luengo López, las obras que presentan estas transgresiones estéticas se convierten en sinécdoque de la modernidad<sup>609</sup>. Lo cierto es que la representación de mujeres enfermas, que en un principio puede parecer que actuaran como reflejo de los discursos de género, se convirtieron en elementos antinormativos o subversivos gracias a la estrategia de apropiación en relación a la apariencia femenina. Así, la redefinición de lo patológico en relación al género creó nuevos paradigmas que desafiaban el modelo oficial consolidado a lo largo de la centuria, hasta el punto que en el enstresiglos se unieron en una misma tipología ideas que en un principio parecían contradictorias.

---

<sup>609</sup> LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2008a.

### 3.4. Argumentos contra la degeneración moral: la (re)invención de la clorosis

Casi podríamos condensar estas preguntas en una sola más radical, a saber: si esta enfermedad, que ha figurado en millones de diagnósticos de los médicos clásicos; que ha influido tanto en la vida de la mujer –y, por tanto, del hombre– durante varios siglos; que ha enriquecido a tantos farmacéuticos y propietarios de aguas minerales; que ha hecho exhalar tantos suspiros de jóvenes enamorados y movido la inspiración de tantos poetas; si la clorosis, en fin, ha existido jamás<sup>610</sup>.

La clorosis fue una categoría diagnóstica a la que se recurrió frecuentemente durante el siglo XIX y los primeros años del XX, si bien es cierto que contaba con una tradición anterior bajo diferentes denominaciones que incluían los mismos efectos. A pesar de no ser algo original o exclusivo del fin de siglo, hubo una serie de particularidades que, en este contexto, hicieron que proliferase la literatura médica sobre la clorosis.

El término, lejos de lo artístico, hace referencia a la insuficiencia de hierro en las plantas, ocasionando como resultado la escasez de clorofila, que les confiere un aspecto mortecino y amarillento. Si se atiende a los textos médicos de la segunda mitad del siglo XIX que abordaron el tema, casi puede comprenderse como una enfermedad epidémica por el elevado número de casos diagnosticados, que afectaban sobre todo a las mujeres. Así, durante todo el siglo XIX y, concretamente, en los años finales, fue una de las enfermedades por excelencia vinculadas a lo femenino<sup>611</sup>. La terminología utilizada que la fusionaba con la naturaleza, las causas que se atribuían a la enfermedad, así como los

---

<sup>610</sup> MARAÑÓN POSADILLO, Gregorio, 1936, p. 8.

<sup>611</sup> La obra de Carrillo, Bernal y Carrillo-Linares, que se centra en la construcción de la clorosis y su diagnóstico, ofrece datos que permiten conformar una visión general de la literatura médica generada entre 1619 y 1941. En esta cronología se documentan 1254 publicaciones, de las que 58 corresponden a los siglos XVII y XVIII y el resto al XIX y XX. En el tramo de entresiglos, prevalecen los artículos de revista por encima de los libros. CARRILLO, Juan L.; BERNAL, Encarnación; CARRILLO-LINARES, Juan L., 2010, p. 69. Un seguimiento de esta categoría diagnóstica en el ámbito occidental lo ofrece LOUDON, Irvine S. L., 1980, quien reconoce cuatro fases en cuanto al tratamiento e historia de la misma, según intervalo de tiempo. Por otra parte, el libro de Helen King ofrece abundante información desde la Antigüedad hasta la llegada de la modernidad en el ámbito occidental. Sin embargo, es necesario apuntar que esta obra, basada en los testimonios de la doctora estadounidense Mary Corinna Putnam Jacobi (1842-1906), no cuestiona la existencia de la clorosis ni su desaparición, dejando a un lado el sesgo de género. KING, Helen, 2004. En este punto, es necesario señalar que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, existieron dos vertientes historiográficas para explicar la proliferación de diagnósticos y textos médicos sobre la clorosis en el siglo anterior. La primera de ellas defiende su invención e inexistencia, tratándola como una anemia y cuya extinción se explicaría por la mejora de las condiciones de salubridad y alimentación de la población. La segunda relaciona la enfermedad con trastornos de alimentación como la anorexia nerviosa. En todo caso, ambas teorías hablan sobre la extendida preocupación de la enfermedad en la pubertad y adolescencia en las mujeres durante el siglo XIX. CARRILLO, Juan L.; BERNAL, Encarnación; CARRILLO-LINARES, Juan L., 2010, p. 34-35.

tratamientos, se focalizaron en la mujer y en sus particularidades fisiológicas. Puntualmente se debatió sobre la presencia de dicha enfermedad en hombres, pero cuando se aplicaba a ellos se aludía a rasgos que los situaban en la línea de lo femenino, del margen, de lo desviado de la norma<sup>612</sup>. La diferenciación entre ambos sexos estaba más que asumida, y también los devastadores, reveladores y simbólicos efectos que se asumían con la diagnosis de la clorosis. Se entendía que la mujer

es un ser bastante distinto del hombre bajo cualquier concepto que se la considere ya sea el moral, el intelectual, el orgánico, el de la salud ó el de enfermedad; es un ser ensalzado y colocado en el lugar que le corresponde [...] [;] es una flor que se marchita con pasmosa rapidez cuando de él se apodera la clorosis haciendo considerables estragos en su belleza, debilitandole é inutilizandole para siempre [...] ]<sup>613</sup>.

A pesar de los posibles estragos en la belleza, la clorosis remite a la estrecha relación que se estableció a finales del siglo XIX entre la mujer y la naturaleza. La mujer, en la línea del mundo natural, se situaba en la versátil frontera del erotismo, en la que se fusionan los deseos de los discursos con las perversiones de quienes los crean. En el caso de la palidez, el ámbito literario está plagado de referencias sobre mujeres enfermas y frágiles descritas bajo el paraguas de la erotización, contribuyendo a uno de los flagrantes ideales de belleza de la burguesía. En *Servidumbre humana* (1915), Somerset Maugham (1874-1965) describe de la siguiente manera el rostro de uno de los cloróticos personajes femeninos:

Por otra parte, sus facciones eran bellas, el perfil interesante y aquel matiz clorótico poseía un extraño encanto. Pensó un segundo en la sopa de guisantes, pero apartando esta idea de su mente con desagrado, recordó los pétalos de un capullo de rosa amarilla, deshojado antes de abrirse. Ahora ya no sentía cólera contra ella<sup>614</sup>.

Así, la principal cualidad manifiesta de las mujeres decimonónicas diagnosticadas de clorosis fue la coloración pálida y verdosa de la piel, considerada su principal síntoma, acompañada de actitudes o sentimientos como el aburrimiento, la melancolía o la tristeza:

---

<sup>612</sup> A pesar de existir partidarios que defendían la existencia de la clorosis masculina, la tendencia mayoritaria fue considerarla una enfermedad propia de las mujeres, y cuando se diagnosticaba en hombres se aludía a los estereotipos de género. Es decir, se hablaba de la clorosis masculina en relación a la juventud, delicadez y debilidad de los mismos. CARRILLO, Juan L.; BERNAL, Encarnación; CARRILLO-LINARES, Juan L., 2010, p. 92.

<sup>613</sup> PELÁEZ VERDE, Francisco, 1877, p. 9-10.

<sup>614</sup> SOMERSET MAUGHAM, William, 1982, p. 253.

Los síntomas principales de la clorosis, son la palidez del rostro, y cierta languidez habitual. Además de estos dos síntomas, va á veces también acompañada con el pica, la malacia, la repugnancia y aborrecimiento de los manjares regulares, y con la melancolía: los franceses la llaman vulgarmente como *pales couleurs*, colores pálidos, haciendo alusión a su síntoma principal, que es la palidez del rostro<sup>615</sup>.

La clorosis está caracterizada por el color amarillo-verdoso de la piel, con decoloración de las uñas y de los labios, por flojedad física y moral, por tristeza, por cefálea, por neuralgias y visceralgias, principalmente del estómago, por sofocación y palpitaciones, por perversiones del gusto, por estreñimiento, por amenorrea ó dismenorrea, y últimamente por ruidos de fuelle simples, de doble corriente ó musicales en los vasos del cuello<sup>616</sup>.

Además de estos indicios, entre la sintomatología desarrollada en los textos de carácter científico sobre la clorosis durante el siglo XIX, se incluían otros que complicaban la visión panorámica de esta categoría diagnóstica, especialmente a la hora de establecer la localización u origen de la enfermedad. Al respecto de los síntomas, en un tratado médico de la segunda mitad del siglo podía leerse que

Todos los órganos tienen que ofrecerlos en sus diferentes modos de funcionar. Así que, además de la palidez general de las enfermas, se observa cansancio por el estado de debilidad del aparato locomotor, pereza invencible, ansiedad al menor ejercicio, circulación agitada, pulso débil y pequeño, tristeza, cefalalgia, fenómenos nerviosos, falta de instinto sexual o mucha indiferencia, turbaciones y trastornos a las más ligeras impresiones morales, edema de los pies y otras irregularidades [...] <sup>617</sup>.

Las posibles causas de la aparición y desarrollo de la clorosis en mujeres fueron objeto de un intenso debate. Además, el siglo XIX contaba con el legado etiológico anterior, por lo que el panorama resulta ser complejo, existiendo distintas teorías que se acaban imbricando unas con otras<sup>618</sup>. En general, los argumentos para explicar la clorosis durante esta centuria nadaban entre dos aguas; estas son, una serie de explicaciones se fundamentaban en la mala composición de la sangre y en el desequilibrio humoral, siguiendo la tradición hipocrática, y otra le otorgaba un origen neurótico a la

---

<sup>615</sup> VIGAROUS, Joseph Marie Joachim, 1808, vol. 1, p. 413.

<sup>616</sup> BOUCHUT, Eugène; DESPRÉS, Armand, 1881, p. 315.

<sup>617</sup> CUESTA Y CKERNER, Juan. *Enfermedades de las mujeres. Extracto de las asignaturas que tienen que estudiar los cirujanos de 2ª clase que aspiran al título de facultativos habilitados por medio de estudios privados*. Madrid: Tomás Alonso, 1869, p. 38-39; 51-54. *Apud*. JAGOE, Catherine, 1998b, p. 399.

<sup>618</sup> Las principales hipótesis etiológicas de la clorosis se desarrollan en BERNABEU-MESTRE, Josep *et al.*, 2006 y CORBIN, Alain, 1991, p. 272-273.



enfermedad<sup>619</sup>. Sólo en las últimas décadas de siglo XIX empezó a considerarse la idea de que la clorosis era, en realidad, una anemia mal curada, lo que justifica su tratamiento a través de la liberación prolongada de hierro<sup>620</sup>.

Entre las múltiples teorías, una de las más repetidas fue la que concebía la clorosis como una auto-intoxicación menstrual, convirtiéndose en una enfermedad vinculada directamente con las mujeres. Esta conjetura ligaba con la tradición del saber médico clásico, pues la parte más racional de la medicina griega consideraba que el útero actuaba como depurador de la sangre, emitiendo fuera del cuerpo sustancias nocivas, y cualquier irregularidad en el período implicaba inoculación<sup>621</sup>. Siguiendo el planteamiento hipocrático que consideraba la sangre menstrual como tóxica, una de las teorías en boga argumentaba que la clorosis era motivada por el mal funcionamiento del ciclo, por la mala composición de la sangre y la intoxicación del cuerpo femenino a causa de ella:

En el momento en que sobrevienen las reglas está aumentada la toxicidad del suero; [...] después aparece el flujo y se regulariza todo; cesan las hemicráneas, desaparecen los dolores musculares, vuelve el apetito y se desvanecen los signos de envenenamiento. [...] Hay derecho para creer que la función menstrual purga la economía de ciertos venenos; los órganos genitales desempeñan, respecto á esto, un papel de eliminación<sup>622</sup>.

La aparición de la menstruación, además de como factor perjudicial que envenenaba el cuerpo, también se describió como un peligro por la irregularidad en las pasiones y, tal como había sucedido con la histeria, fue muy fácil enlazar la clorosis con el sistema nervioso de la mujer y atribuir su causa a la falta o al exceso de deseo sexual<sup>623</sup>. Para el médico y escritor Felipe Trigo (1864-1916), en cuyo libro sobre el amor dedica un apartado a la naturaleza de la mujer, tanto la represión del deseo amoroso como la excitación provocada por el mismo era una causa notable de la histeria y la clorosis<sup>624</sup>.

---

<sup>619</sup> PELÁEZ VERDE, Francisco, 1877.

<sup>620</sup> En el ámbito español, el primer encargado de deconstruir el mito sobre esta enfermedad fue el dermatólogo José Sánchez Covisa (1881-1944), quien advirtió que en realidad los síntomas de la entonces diagnosticable clorosis aludían a una anemia. En 1904 indagó en los síntomas que clínicamente se habían atribuido a esta dolencia y el tratamiento tradicionalmente asociado a la misma con motivo de su tesis doctoral, que llevaba por título *Algunas consideraciones generales sobre el concepto de la clorosis*. CARRILLO, Juan L., 2007, p. 275. De igual modo, es destacable el análisis de Gregorio Marañón (1887-1960), quien, en 1936, intentó explicar la repentina desaparición de la clorosis a partir de cierto momento, cuestionando si realmente existió. MARAÑÓN POSADILLO, Gregorio, 1936.

<sup>621</sup> JAGOE, Catherine, 1998b, p. 333.

<sup>622</sup> SERRET, Ramón, 1896, p. 90.

<sup>623</sup> BERNABEU-MESTRE, Josep *et al.*, 2008.

<sup>624</sup> TRIGO, Felipe, 1907, p. 119.

Así, si con la pubertad acontecía el despertar amoroso, la clorosis también se explicó por la irregularidad de las actitudes pasionales por parte de la mujer:

La clorosis se observa de preferencia en las mujeres, y su desarrollo, generalmente espontáneo, se activa algunas veces por la influencia de causas morales intensas, por la permanencia en las grandes ciudades y por la precocidad de las pasiones. [...] La invasión de la clorosis se efectúa por lo comun de una manera gradual y muy lenta; pero en algunos casos raros puede hacerla aparecer en veinte y cuatro horas una viva emoción; ha habido jóvenes que se han vuelto cloróticas al siguiente día de su matrimonio<sup>625</sup>.

De forma simultánea, también hubo médicos que la consideraban una anemia generada por la debilidad que sobrevénía con las primeras menstruaciones:

Aquí no consideraremos la clorosis mas que como una enfermedad que precede, acompaña ó se sigue despues de la primera menstruacion. No nos conformamos con el dictamen de algunos autores que creen que la clorosis es la causa primitiva, ó el efecto inmediato de los obstáculos que se oponen al establecimiento de esta función natural del útero. Al contrario todo parece probar que esta enfermedad proviene de un estado de atonía ó debilidad general, de donde proviene la lentitud que la naturaleza emplea para completar la organizacion de la muger<sup>626</sup>.

Otra explicación que se daba a la clorosis se encontraba en la alimentación, concretamente en el mal funcionamiento del estómago que, en el imaginario decimonónico, presentaba equivalencias simbólicas con la matriz. Rodríguez Pastor explica que la cultura victoriana asociaba, en muchas ocasiones, el comer con la sexualidad, y por ello ambos espectros estaban cargados de directrices, tabúes y eufemismos<sup>627</sup>. Durante el siglo XIX, especialmente desde el ámbito anglosajón, la feminidad se asociaba con algunos alimentos, y repudiar ciertas comidas llevaba implícito reafirmar el género. Siguiendo a la misma autora, la carne se había venido vinculando al hombre; mientras, la mujer debía sentir repulsión ante la misma, al igual que hacía ante la carne entendida como deseo sexual.

Tal como analizó Susan Bordo, la alimentación es una potente metáfora cultural que habla del poder y del deseo<sup>628</sup>. El discurso construido alrededor de esta idea desde disciplinas como la medicina contribuyó a diagnosticar enfermedades como la anorexia en el fin de

---

<sup>625</sup> BOUCHUT, Eugène; DESPRÉS, Armand, 1881, p. 315.

<sup>626</sup> CAPURON, Joseph, 1818, vol. 1, p. 70.

<sup>627</sup> RODRÍGUEZ PASTOR, Cristina, 2006, p. 322.

<sup>628</sup> BORDO, Susan, 1993, p. 116.

siglo, así como a fomentar una apariencia de debilidad, fragilidad y lasitud vinculada con la feminidad exquisita<sup>629</sup>. Durante esta centuria,

Un apetito delicado no solamente estaba asociado con la feminidad, sino también con la virginidad. Así por ejemplo, la clorosis o “fiebre verde” se consideraba durante la época una enfermedad muy común entre mujeres vírgenes que se manifestaba en una repugnancia absoluta hacia la carne (cruda o asada). [...] Así, la repulsión hacia la carne funcionaba como un índice de virtud<sup>630</sup>.

El elevado número de textos médicos sobre la clorosis responde, en última instancia, al interés por hallar posibles soluciones a ella a través de determinados tratamientos y terapias. A grandes rasgos, durante el siglo XIX y, especialmente, en la segunda mitad, el tratamiento más extendido no fue la liberación prolongada de hierro en el cuerpo de las *enfermas*, sino que los procedimientos que primaron se basaron en la preservación de la moral y en la prohibición de todo aquello que favoreciese las pasiones femeninas ante el despertar de su incipiente deseo, teniendo en cuenta que a quienes más afectaba era a mujeres jóvenes<sup>631</sup>. En este sentido, el matrimonio fue uno de los remedios más recomendados, otorgándole un valor terapéutico al aparato genital masculino<sup>632</sup>:

También se ha observado que el matrimonio suele ser oportuno más que cualquiera otro remedio, especialmente si la enfermedad hubiese provenido de alguna pasión amorosa, que no se hubiese podido efectuar: en cuyo caso deberán los padres vencer la repugnancia que hubiese, persuadiéndose á que el arte de curar no puede aliviar tanto en estos males como las drogas medicinales y recetas farmacéuticas<sup>633</sup>.

---

<sup>629</sup> WILLIAMS, Elizabeth A., 2010, p. 92. Partiendo de una selección de textos literarios, Lisa Coar analiza la apariencia del cuerpo físico de las mujeres en época victoriana, relacionándolo con el ideal de belleza imperante. COAR, Lisa, 2012.

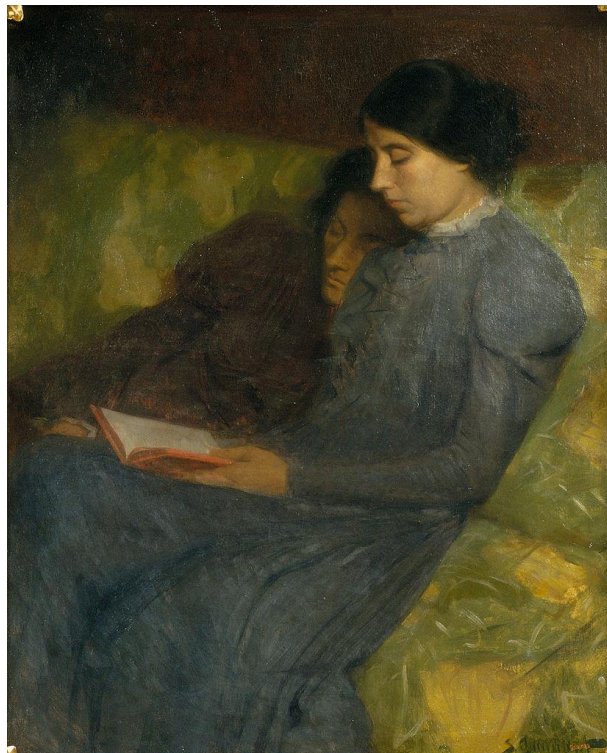
<sup>630</sup> RODRÍGUEZ PASTOR, Cristina, 2004, p. 317.

<sup>631</sup> CORBIN, Alain, 1991, p. 273.

<sup>632</sup> CARRILLO, Juan L., 2007, p. 261. En realidad, existía una tradición terapéutica que venía de siglos atrás que acabó consolidándose en el siglo XIX gracias a la difusión de obras como el diccionario médico de Robert James (c. 1703-1776), escrito en 1745, en el que se afirmaba que, tras la primera noche de matrimonio, una enferma de clorosis adquiría un color de piel más saludable y un estado de salud más óptimo. CARRILLO, Juan L.; BERNAL, Encarnación; CARRILLO-LINARES, Juan L., 2010, p. 60. Hasta tal punto estuvo tan extendido este remedio que una de las nomenclaturas alternativas con que definir la clorosis fue *febris amantium*, en alusión al ansiado matrimonio. MARAÑÓN POSADILLO, Gregorio, 1936, p. 39. Si el matrimonio era muy precoz, es decir, si las *enfermas* eran demasiado jóvenes, otro remedio recetado era los baños en aguas ferruginosas, aunque su efecto no estaba comprobado científicamente. A pesar de ello, los balnearios se convertían, así, en un lugar de sociabilidad en el que era posible encontrar un marido que, a través de la estimulación, hallara la cura a la enfermedad. KING, Helen, 2004, p. 41-42. RAMOS FRENDÓ, Eva M<sup>a</sup>, 2002, p. 222.

<sup>633</sup> CAPURON, Joseph, 1818, vol. 1, p. 77.

Si bien en el ámbito médico proliferaron los escritos y los textos fueron ampliamente difundidos, la visualidad artística, al menos en el caso español, reservó una parcela muy pequeña a la representación de la clorosis, aunque existen ejemplos que, aunque no remitan directamente a esta categoría, pueden tener relación con ella. Lo cierto es que el imaginario finisecular, tanto de carácter literario como visual, estaba alimentado por el acervo médico, y de forma inversa también debió haber trascendencia. De hecho, sólo hemos podido localizar una pintura que aborde de forma clara esta tipología, realizada por el catalán Sebastià Junyent y titulada, precisamente, *Clorosi* [Fig. 108].



**Fig. 108.** Sebastià Junyent, *Clorosi*, c. 1889

Formalmente, la escena presenta a dos mujeres jóvenes sentadas en un sofá con el que parecen mimetizarse, una reclinada sobre el hombro de la otra, y ambas atendiendo al libro que una de ellas sostiene entre manos. Las dos presentan, tanto físicamente como por su actitud, signos que remiten a la sintomatología de esta enfermedad. Su aspecto es macilento, el tono de piel tiene una tonalidad amarillo-verdosa, y en general prima una sensación decolorada y de aparente flojedad. Además de por la acción que están realizando, tanto el espacio como su vestimenta denotan la pertenencia a una clase social media o elevada, teniendo en cuenta que no todas las damas jóvenes de la sociedad finisecular española tenían acceso a la lectura y a permanecer en lo doméstico.

Esta obra, ejecutada en un momento en el que las publicaciones acerca de la clorosis se estaban multiplicando<sup>634</sup>, responde a la inquietud del propio artista, Sebastià Junyent, y está directamente relacionada con su sentido del arte, que en este caso hace referencia a la plasmación de lo enfermizo y lo degenerado de una sociedad. De hecho, esta no será la única vez que Junyent explore el tema de lo patológico vinculado a lo femenino, tal como se ha visto en epígrafes anteriores [Fig. 90]. Si atendemos a sus motivaciones, nos dice lo siguiente:

*No estich ab els que creuhen que l'art ha d'ésser no més que reproductor de lo fort, lo vital y lo potent, y condemnan per depriment l'art que representa decadencias malaltissas, degeneracions o pauperismes, perquè la forsa y la robustesa tenen d'ésser en la expressió y en el caràcter, no en lo altre. Al cap y a la fi, científicament, la decadencia y la mort no són més que modalitats de la eterna evolució que fa la vida*<sup>635</sup>.

*Clorosi* fue realizada con motivo de la muestra que el artista celebró en la Sala Parés de Barcelona en 1899, y estuvo acompañada de otras obras que también tenían este talante intimista, y es por ello por lo que se ha relacionado con las cualidades estilísticas constantes en movimientos como el modernismo o el simbolismo<sup>636</sup>. Precisamente por ello, la fortuna de la misma no fue muy atinada, puesto que parte de la crítica incidió en la fuerte impronta modernista que tenía, especialmente por el tema escogido y por el modo de representar la escena:

[...] *no 'ns acaba de convencer, tal vegada per sa factura modernista, d'aqueix modernisme que si inspira alguna cosa, no es simpatía certament. Si 'l simbolisme no 's rodeja de signes agradívols, cau en lo crú é insuls*<sup>637</sup>.

A pesar de ello, gracias a la asimilación progresiva de estas corrientes, años más tarde seguiría difundándose esta imagen a través de reproducciones, en un momento en el que este tipo de representaciones sobre la mujer, de talante más internacional, ya estaba asentado en ciudades como Barcelona. Es el caso de la portada del número 106 de la revista *Catalunya Artística* [Fig. 109].

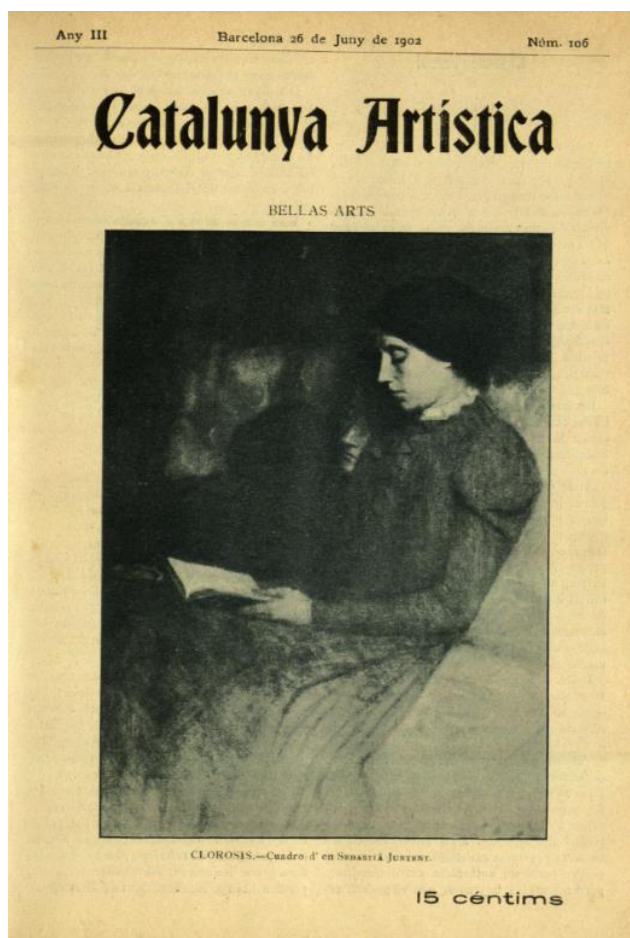
---

<sup>634</sup> SALA, Teresa-M., 2021, p. 314.

<sup>635</sup> JUNYENT, Sebastià, 1904, p. 256.

<sup>636</sup> OPISSO, Alfredo, 1899, p. 4. SALA, Teresa-M., 1988, p. 9.

<sup>637</sup> SERRA I BOLDÚ, Valeri, 1899, p. 615.



**Fig. 109.** Portada de *Catalunya Artística*, 26 de junio de 1902

De forma muy generalista, los estudios bibliográficos que desde la Historia del arte se han acercado a esta obra de Sebastià Junyent se han centrado en el análisis sobre la imagen de la mujer, en este caso de las mujeres, desde un punto de vista objetual, partiendo de la información que ofrece el título de la imagen<sup>638</sup>. Y, si bien puntualmente se hace referencia a aspectos relacionados con un contexto cultural más amplio, es difícil hallar una interpretación que vincule dicha obra con otras semejantes, algunas de ellas realizadas por el mismo autor, y que tomen en cuenta agentes como el género, la edad, incluso la clase social de las representadas.

De este modo, esta obra de Junyent puede ponerse en relación con el contexto cultural y artístico del momento, comparándola con otras similares que, si bien no presentan evidencias a la clorosis en el título, muestran claros paralelismos. Nuestra hipótesis de partida se basa en las palabras que a continuación se transcriben de Alfredo Opisso en su faceta de crítico de arte con motivo de la ya mencionada exposición del artista en la Sala Parés de 1899:

<sup>638</sup> Para María López Fernández, la obra de Junyent “mostraba precisamente esa amargura de la joven muchacha ante la clorosis que, para los más fieles a las antiguas convicciones hipocráticas, llegaba incluso a provocar manifestaciones involuntarias del deseo amoroso”. Además, pone en relación el autosacrificio de las mujeres y el ímpetu por demostrar la pureza a través de síntomas como la palidez. LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 75. De forma generalista, Irene Gras considera que esta obra conecta con corrientes artísticas y literarias como el simbolismo, y la considera una obra emblemática del decadentismo en Cataluña, especialmente por la relación con el extendido culto a la invalidez femenina durante el siglo XIX. GRAS VALERO, Irene, 2009, p. 404-407. En esta línea, Rosa E. Ríos Lloret hace referencia al vínculo establecido entre mujer y naturaleza en el fin de siglo. RÍOS LLORET, Rosa E., 2014, p. 207. Finalmente, Mireia Ferrer considera que la imagen refleja la obsesión decimonónica por la pureza de las mujeres de clase media, y por eso aparecerían como recluidas en un interior. FERRER ÁLVAREZ, Mireia (com.), 2016, p. 49.

Como retratos, pueden considerarse también las figuras de *Clorosis*, obra de verdadera importancia; el artista ha hecho en ella verdadera labor de psicólogo, exhibiendo el resultado de una decadencia de raza y acentuándola por medio del color; aquellas notas moradas, verdes y castaño forman la más apropiada gamma en que pudiera desarrollarse la composición, que se presta, como decíamos, á hondas filosofías. Aquellas dos jóvenes son la elocuente representación de la clorosis social, el símbolo de la degeneración fisiológica del organismo, con sus fatales consecuencias mentales<sup>639</sup>.

En el ambiente en que se gestó y recibió esta pintura, se hablaba de clorosis social como una dolencia que afectaba a las raíces de la colectividad. En este caso, Opisso no menciona que se trata de una enfermedad relativa a las mujeres, sino que la equipara al conjunto de la sociedad. En la visualidad, no obstante, la representación principal generada en el ámbito hispano toma forma de un determinado prototipo de mujer. La clorosis, como categoría diagnóstica en el fin de siglo, evidenciaría, entonces, la obsesión finisecular por los sujetos que podían poner en peligro la moral y el orden social establecidos.

La clorosis social está personificada, en el caso de la obra de Junyent, a través de las dos mujeres lectoras, siendo esta acción el origen de la degeneración fisiológica de sus organismos. El ritual de la lectura, a pesar de ser un acto intimista y personal, toma en este caso nuevos sentidos más allá del ocio o la instrucción, y se presenta como un auténtico peligro para la salud fisiológica individual y también para el bienestar social<sup>640</sup>. Si se ahonda en el imaginario cultural finisecular, se observa que, en ocasiones, los efectos del leer podían trascender las fronteras de lo privado y afectar a la mentalidad en su conjunto, alterando así la anhelada moralidad.

Durante el siglo XIX y gran parte del anterior, las mujeres instruidas acostumbraron a leer constantemente, especialmente textos de carácter formativo o religioso, pero el final de la centuria supuso un punto de inflexión en relación a la demanda de ciertas lecturas que sirvió para reabrir debates a nivel nacional que reflejaban las ansiedades en torno a la educación de la mujer y su capacidad o incapacidad intelectual<sup>641</sup>.

Con la implantación de la sociedad de consumo vinculada al desarrollo industrial, la lectura se convirtió en uno de los pasatiempos urbanos por excelencia, siendo

---

<sup>639</sup> OPISSO, Alfredo, 1899, p. 4.

<sup>640</sup> COMADIRA, Narcís (com.), 2005, p. 136. BOTREL, Jean-François, 2008, p. 106.

<sup>641</sup> Una visión de los intereses literarios por parte de las mujeres burguesas de finales del XVIII y las primeras décadas del XIX en España se recoge en MOLINA PUERTOS, Isabel, 2015, p. 128-155.

especialmente bien recibido por el hastiado sector femenino postergado al ámbito doméstico<sup>642</sup>. Sin embargo, como ha demostrado Rita Felski, el consumismo impactó de forma contradictoria en el modo de vida de las mujeres, puesto que abrió un camino de posibilidades para el ocio y disfrute, entre el que se encontraba la lectura, pero al mismo tiempo puso el foco de atención en las posibles consecuencias negativas del deleite a través de este entretenimiento, de manera que se generó una especie de obsesión hacia cualquier comportamiento que no estuviese contemplado por la moral burguesa<sup>643</sup>. En este sentido, el ámbito de la visualidad, durante el fin de siglo XIX y las décadas primeras del siglo XX, diferenció la forma de representar a los hombres que leen de las mujeres lectoras, siendo en los primeros un síntoma de intelectualidad y en ellas algo que no requería nada de esfuerzo mental, sino un pasatiempo banal. Y, por este motivo, las mujeres, aunque lectoras, siempre vistas y reflejadas a través del prisma de la subjetividad masculina, frecuentemente se presentaban en actitudes que remitían al erotismo<sup>644</sup>.

A partir de la década de los años 60 del siglo XIX, la novela se convirtió en una de las categorías literarias preferidas por ellas, y la burguesía vio en el género una potente vía para aleccionar y transmitir sus valores<sup>645</sup>. Los editores, conscientes del deseo implícito que suscitaba leer ciertos géneros, se aprovecharon de la fuerte demanda por parte de las mujeres, naciendo así nuevas estrategias de persuasión para la adquisición de novelas, que frecuentemente se lanzaban de forma fragmentada<sup>646</sup>. La asimilación de esta

---

<sup>642</sup> La lectura fue una actividad esencialmente urbana que sólo podían permitirse las clases sociales altas e instruidas. Por tener en cuenta algunas cifras, “en 1860 solamente uno de cada cuatro españoles sabía leer, y en algunas provincias el analfabetismo sobrepasaba el 80 por 100. En 1870 sólo el 9,6 por 100 de las mujeres sabían leer y escribir, pero no obstante la prensa femenina se halla entonces en su apogeo y gran número de mujeres se consagran a la literatura. La mayor parte de toda esta producción proviene de Madrid, donde radican las clases sociales a quienes pueden interesar este tipo de publicaciones: la aristocracia, los funcionarios, los políticos y la burguesía instruida. Pero también otras ciudades, particularmente Barcelona, Valencia y Cádiz, se ven presa de esa fiebre de publicaciones”. PERINAT, Adolfo; MARRADES, M<sup>a</sup> Isabel, 1980, p. 29. En el caso español, durante la segunda mitad del siglo XIX se calcula que el sector femenino constituyó aproximadamente el 40 o 50 por ciento del total de lectores en las zonas urbanas. TSUCHIYA, Akiko, 2011, p. 76. Henry E. Sigerist apuntó, en relación a la lectura y a la clorosis, que existía un componente relacionado con la clase social y la diagnosis de esta supuesta enfermedad, pues las diagnosticadas eran aquellas jóvenes de clase elevada que vivían relegadas en lo privado, y que destinaban su tiempo a esparcimientos como la música, la costura o la lectura. SIGERIST, Henry E., 1946, p. 217.

<sup>643</sup> FELSKI, Rita, 1995, p. 90.

<sup>644</sup> DE ZUBIAURRE, María Teresa, 2014, p. 228.

<sup>645</sup> MEDINA, Raquel; ZECCHI, Barbara, 2002, p. 16.

<sup>646</sup> KIRKPATRICK, Susan, 1995, p. 74-75. Ejemplo de ello son las conocidas como novelas de folletín, relatos dramáticos que solían tener a la mujer como protagonista, tratando temas universales como el amor y su reverso, el desamor. En realidad, se trataba de un tipo de novelas por entregas que aparecieron en la primera página de algunos periódicos. El origen se remonta a Francia, y esta moda llega a España en 1842 de la mano del *Diari de Barcelona*. VALLVEY, Ángela, 2019, p. 446-447. Dado el gran éxito por la expectación generada, rápidamente este modelo fue adoptado por otras publicaciones periódicas



distracción en el día a día de las mujeres, y su consecuente feminización en países como Francia, Inglaterra y España, supuso una auténtica transformación a nivel individual, puesto que a partir de entonces muchas tuvieron la necesidad de expresarse a través de las letras, pero también de forma colectiva, produciéndose una auténtica fiebre por géneros como las ya mencionadas novelas, especialmente aquellas que trataban temas románticos, o también la poesía.

Como apunta Stefan Bollmann, la fiebre por la lectura femenina fue un fenómeno social tan evidente durante la segunda mitad del siglo XIX que era común encontrar en ciudades como París a mujeres siempre con un libro encima. Este hecho, como era de esperar, desató a partes iguales la reacción de partidarios y detractores. Por un lado, aquellos que abogaban por la lectura femenina argumentaban que géneros como las novelas podían resultar útiles para incidir en las virtudes asociadas a la feminidad burguesa. Por otro lado, estaban quienes veían en la lectura desenfrenada un síntoma de la decadencia y de la inestabilidad del orden social<sup>647</sup>.

Las clases medias y acomodadas tuvieron acceso a un tipo de lectura considerada normativa, en la que se reflejaban las pautas de comportamiento asociadas a la feminidad hegemónica construida desde la oficialidad, y que ocupó tanto las páginas de novelas como espacios distinguidos en publicaciones periódicas dirigidas a las mujeres<sup>648</sup>. Las novelas aconsejadas por la burguesía eran aquellas que, desde movimientos como el realismo o el naturalismo, actuaban como manuales de conducta para las mujeres, pues transmitían a través de las descripciones y actuaciones de sus personajes los preceptos ideales de la feminidad. En estas mujeres, fundamentalmente se destacaban rasgos como la moral y la virtud, que la constituían como ser superior al hombre en este sentido<sup>649</sup>.

Sin embargo, en paralelo, hubo un tipo de novelas y composiciones poéticas que proliferaron en este tiempo y que desataron la alarma social. Como desarrolla Akiko Tsuchiya desde el campo literario, la mentalidad de la sociedad occidental de la segunda mitad del ochocientos identificó ciertas lecturas femeninas como peligrosas, y por ello tanto los textos médicos como los manuales de conducta y otras manifestaciones

---

convirtiéndose en un potente sistema editorial que ganaba cada vez más lectoras durante el siglo XIX. FERNÁNDEZ DE ALARCÓN, Belén, 2015, p. 172-174.

<sup>647</sup> BOLLMANN, Stefan, 2006, p. 24-25. Esta misma idea también la desarrolla HOOCK-DEMARLE, Marie-Claire, 2000, p. 191.

<sup>648</sup> GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe, 2011, p. 28-29.

<sup>649</sup> CRUZ, Jesús, 2011, p. 57-61.

culturales hicieron proliferar representaciones de la mujer lectora como amenaza moral y social<sup>650</sup>. Por mencionar alguna fuente primaria, en 1874 Pulido Fernández ofrecía, en un difundido manual de conducta, algunas pautas para determinar qué lecturas eran las más apropiadas para las mujeres, es decir, cuáles no alteraban sus pasiones y su *natural* sensibilidad y, consecuentemente, tampoco afectarían a su higiene moral y al bienestar colectivo:

Para que la lectura sea útil y aprobada por una buena higiene, es de rigor que satisfaga, cuando ménos, tres requisitos principales. 1.º Que sea moderada. 2.º Que no excite demasiado el espíritu. Y 3.º, que ilustre con sábias máximas la inteligencia. Cuando se desvía de este camino, infringe los preceptos de la higiene y sobrevienen, como siempre que así sucede, el desorden y el castigo. La pasión por las novelas, que es una de las que más quebrantan de ordinario dichos preceptos, es también de las que más perturbaciones orgánicas suelen ocasionar. [...] Esta ocupación, prolongada por demasiado tiempo, envuelve necesariamente inercia física, que es perjudicial al cuerpo, y una fatiga intelectual nada provechosa al espíritu. [...] La prueba de esta verdad nos la ofrecen los hombres que se dedican a largos trabajos de gabinete. Por lo común son sensibles, irritables, de pocas carnes y tez descolorida; viven, en una palabra, consumidos. Si esto sucede en el hombre, con mayor motivo sucederá en la mujer, que es ya, por naturaleza, sensible y espiritual, y en la cual todo lo que contribuya a ejercitar sus pasiones y sentimientos, tiene que marcar más y más los rasgos que la son característicos<sup>651</sup>.

Sin embargo, esta idea no es novedosa de la segunda mitad del siglo XIX. El psiquiatra francés Jean-Étienne Dominique Esquirol (1772-1840) ya había defendido en *Sobre las pasiones* (1805) que la lectura de ciertas novelas podía excitar las pasiones y emociones de las mujeres hasta el punto de llegar a la desesperación<sup>652</sup>. Desde el higienismo y otras ramas médicas, se llegó a utilizar como argumento que la lectura de novelas románticas incitaba a la prostitución<sup>653</sup>. De igual modo, los grandes nombres vinculados con la invención de la histeria habían apuntado que sus pacientes eran grandes lectoras de novelas, partidarias de los argumentos sentimentalistas y fácilmente impresionables<sup>654</sup>. Años después, educadoras como Pilar Pascual de Sanjuán (1827-1899) siguieron esta corriente de pensamiento y advertían que el efecto principal de una lectura desmedida era

---

<sup>650</sup> TSUCHIYA, Akiko, 2008, p. 139.

<sup>651</sup> PULIDO FERNÁNDEZ, Ángel, 1874, p. 51-52.

<sup>652</sup> ESQUIROL, Jean-Étienne Dominique. *Des passions considérées comme causes, symptômes et moyens curatifs de l'aliénation mentale*. París: Didot Jeune, 1805. *Apud*. NOVELLA, Enric J., 2010, p. 58.

<sup>653</sup> SEREÑANA Y PARTAGÁS, Prudencio, 1881, p. 133. CORBIN, Alain, 1991, p. 195.

<sup>654</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, 2007, p. 290.

la desestabilidad mental de las mujeres y, por extensión, de la sociedad<sup>655</sup>. De hecho, el debate sobre los efectos adversos de determinadas novelas en la susceptibilidad de las mujeres cobró especial peso en la segunda mitad del siglo XIX, y autoras como Felski lo relacionan con el desarrollo del vínculo establecido en este momento entre el consumismo y la cultura de masas<sup>656</sup>. Sea como fuere, lo cierto es que a finales del siglo XIX, estaba bastante extendida la idea de que la lectura de determinadas novelas era perjudicial para la salud hasta el punto de poder producir efectos físicos en los cuerpos, como inflamaciones vaginales<sup>657</sup>.

Concretamente, se desaconsejaban aquellas novelas cuyos argumentos incitaban a la lectura desmedida, aquellas que diesen rienda suelta a la imaginación de forma que la instrucción diese paso a la evasión, y especialmente las obras con escenas románticas, eróticas y/o melodramáticas, porque podían impresionar a la lectora y desatar en ella intensas emociones vinculadas con el deseo, haciéndola exigente a la hora de escoger marido y facilitando su inmersión en la locura<sup>658</sup>. Lo cierto es que las novelas supusieron un camino para la evasión de la tediosa realidad de las mujeres de clase media, pero muchas de ellas se tacharon de perniciosas. Las distintas autoridades impulsaron, así, distintas estrategias de control y regulación, y en la cultura de entresiglos esta práctica osciló entre el recreo y la negativa. En este sentido, como bien argumentó Susan Kirkpatrick, la sociedad española del ochocientos definió la relación de la mujer con la lectura bajo el abrigo de la moralidad burguesa. Y, en el punto central de esta candente cuestión, se hallaba el deseo, que urdía de puente entre la realidad y la ficción<sup>659</sup>.

La visualidad no fue ajena a esta circunstancia y, especialmente en publicaciones periódicas como revistas femeninas, se incluyeron ilustraciones de lectoras impresionadas por el contenido de las novelas que traían entre manos. En el caso español, precisamente por el énfasis puesto hacia el control de la sexualidad femenina y las ansiedades que generaba el deseo, un deseo que parecía inexistente pero que latía en la sombra, las mujeres lectoras representadas en esta actitud son adolescentes o púberes. En el número

---

<sup>655</sup> PASCUAL DE SANJUÁN, Pilar. *Los deberes maternos. Cartas morales de una maestra a una madre de familia sobre la educación de la mujer*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875. *Apud*. SIMÓN PALMER, M<sup>a</sup> Carmen, 2003, p. 750.

<sup>656</sup> FELSKI, Rita, 1995, p. 80.

<sup>657</sup> LITVAK, Lily, 1979, p. 174-175.

<sup>658</sup> Véase PULIDO FERNÁNDEZ, Ángel, 1874, p. 230 y 336.

<sup>659</sup> KIRKPATRICK, Susan, 1995, p. 74.

del 12 de marzo de 1881 de *La Ilustración Artística* se reproduce *La primera novela* [Fig. 110], un grabado que se presenta acompañado de la consiguiente explicación:

[...] esa niña que abre los ojos por primera vez á la luz del alma; [...] Y todo, efecto de la lectura de la primera novela. ¿Qué querrán decir estos pasajes que no comprende? ¿Qué clase de afecto es aquel que describe el libro y que no es el afecto de la hija hácia el padre ni de la hermana hácia el hermano? ¿Qué lucha de sentimientos es esa que ya la daña ántes de que se entable en su propio corazon? Esto tiene pensativa, preocupada, sériamente cavilosa á nuestra heroína. Nuevos paisajes aparecen á su mente, pero de tan vaga manera que no acierta á descubrir si en ellos reina la calma ó la borrasca, si en ellos el ambiente vivifica ó asfixia, si en ellos reina la vida ó la muerte. Su corazon late de una manera extraña, y algunas veces sonrie con inefable felicidad, y otras veces necesita el desahogo de una lágrima. Tiene miedo de estar sola, y se sentiria contrariada con la presencia de sus mejores amigas... ¡Dichosa novela!... El genio maléfico que se complace en la prematura intranquilidad de las jóvenes, puso aquel funesto libro al alcance de las manos de nuestra hermosa adolescente<sup>660</sup>.



**Fig. 110.** J. Raffel, *La primera novela*, 1881

---

<sup>660</sup> LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA, 1881, p. 83.

La mujer honrada y casta, considerada una heroína, cuya virtud no ha sido mancillada ni su comportamiento se ha podido ver afectado todavía por el vertiginoso ritmo de la vida moderna, aparece claramente impresionada y desconcertada por las emociones sentidas a la luz de las letras de su novela. En este caso, el deseo queda oscurecido por la importancia y obligación que la sociedad burguesa tenía al respecto de la salvaguarda de los aspectos y valores morales que defendían.

*La Ilustración Española y Americana* del 30 de enero de 1884 reprodujo un cuadro del pintor alemán Conrad Kiesel (1846-1921) denominado *Una lectora impresionable* que presenta a una dama joven de clase pudiente a juzgar por el vestir y por el espacio privado en que se encuentra, recostada en un sillón y cuya actitud remite casi al éxtasis [Fig. 111]. La protagonista esboza una sonrisa y le cuesta sujetar la novela entre sus dedos, quizá por las emociones sobrevenidas tras la lectura. En este sentido, la lectura femenina en la intimidad anunciaba otros “vicios solitarios” que amenazaban la moralidad, como la masturbación<sup>661</sup>.



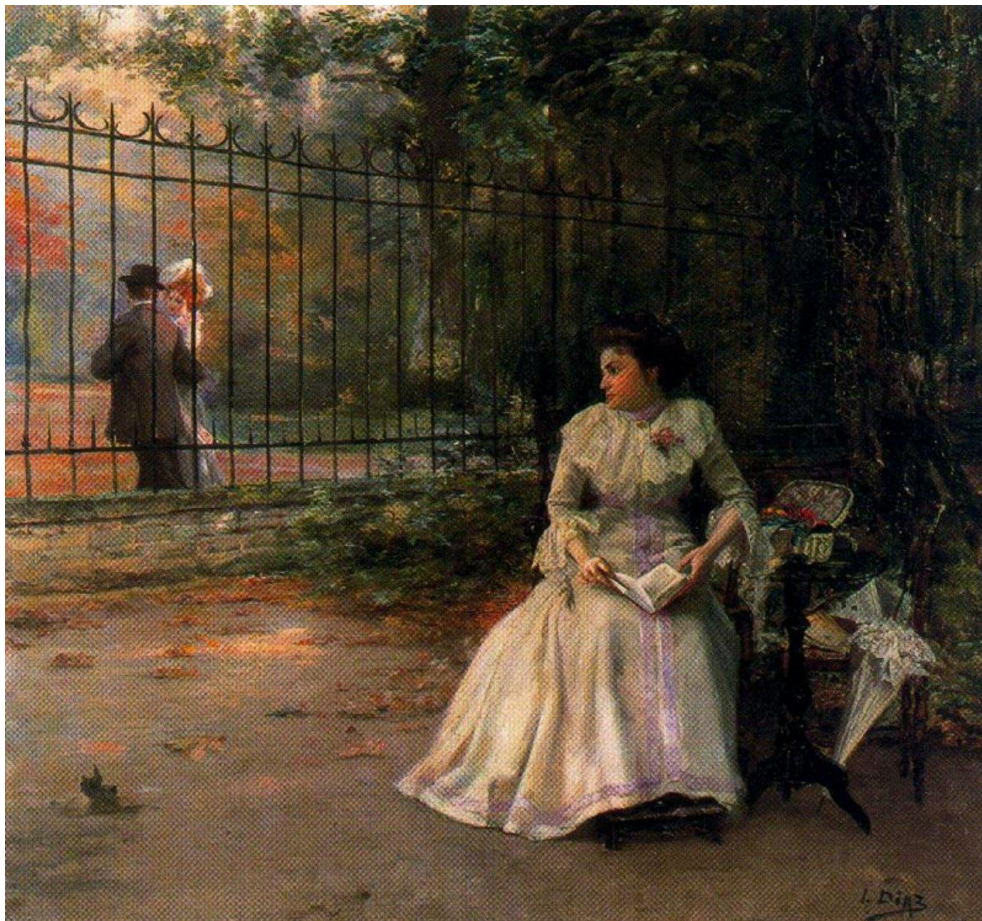
**Fig. 111.** Richard Brend'amour, grabado del cuadro de Conrad Kiesel, *Una lectora impresionable*, 1884

<sup>661</sup> DE ZUBIAURRE, María Teresa, 2014, p. 234.

Según la visualidad, la lectura de determinadas obras se relacionaba con la susceptibilidad femenina y el alto grado de identificación emocional que la hacía abandonarse a las pasiones. Teniendo en cuenta comentarios médicos del momento,

En época tal la lectura de las novelas, aun de las que más pura moral respiran, alimenta el fuego de las pasiones; en efecto, ¡el corazón es todavía tan ingénuo! ¡se ama con tanta franqueza y tanta buena fé! ¡se cree con tanta sinceridad en la inocencia y en las virtudes! ¿qué alma no dejaría seducirse por tan dulces inclinaciones?<sup>662</sup>.

La especial atención de las consecuencias de ciertas lecturas a una edad prematura que coincidía con la venida de la menstruación no era más que otro de los síntomas de la vigilancia excesiva hacia las mujeres de clase media. Y tal idea se argumentó a través de textos oficiales dentro del discurso médico, pero también la visualidad contribuyó a ofrecer esta imagen cultural de la práctica al relacionarse incluso con sentimientos negativos como la envidia [Fig. 112].



**Fig. 112.** Ignacio Díaz Olano. *La lectura en el parque (La envidia)*, 1895

<sup>662</sup> VIREY, Julien-Joseph, 1881, p. 79.

Además de las jóvenes lectoras que quedaban encandiladas tras la lectura de su primera novela de amor, hubo otra tendencia visual que las presentaba como extasiadas, dormidas, cansadas o en un momento de ensoñación, apuntando a los posibles peligros de algunas obras. En la obra de Gustave Courbet (1819-1877), aparece una de estas jóvenes lectoras inmersa en el sueño tras la lectura, una lectura que parece haber sido interrumpida repentinamente a juzgar por el gesto [Fig. 113]. Aunque quizá se trate de una escena captada de forma anecdótica, teniendo en cuenta que Courbet unos años atrás había retratado a su hija Juliette en una actitud similar, en los años sucesivos seguiría retratando a mujeres dormidas, cuyo simbolismo era extensible al peso del erotismo finisecular. Así, este tipo de escenas remiten a la tipología de la mujer postrada que estaba empezando a calar en el imaginario de la sociedad decimonónica. Y dentro de esta tradición pictórica, la representación de la mujer dormida simboliza la culminación del abandono femenino<sup>663</sup>. De forma distinta Conrad Kiesel seguirá usando este tópico hasta el final de su vida, presentando en algún caso a mujeres reclinadas en un espacio que remite al captado por Junyent en *Clorosi* [Fig. 114].



**Fig. 113.** Gustave Courbet, *La liseuse endormie*, 1849

**Fig.114.** Conrad Kiesel, *Day-dreaming*, 1921

---

<sup>663</sup> DE ZUBIAURRE, María Teresa, 2014, p. 237.

Como ha desarrollado Bram Dijkstra, la mujer postrada frecuentemente se representaba a punto de dormirse, ensimismada o ya sumergida en el sueño, enlazando así con la concepción erótica de la pasividad y lasitud femeninas. Para este autor, este tipo de imágenes sobre la quietud femenina hacen alusión a la impresión, emociones y desenfreno que podían provocar ciertos textos en las mujeres burguesas, especialmente las novelas románticas que daban rienda suelta a su imaginación, despertando sus deseos internos, atribuyendo, de esta forma, una explicación sexual a este agotamiento que las dejaba dormidas<sup>664</sup>.

El culmen de la representación visual de las consecuencias que comportaba la lectura de ciertas obras literarias y poéticas consideradas perjudiciales para la estabilidad moral y mental de la mujer se encontraría las imágenes del fin de siglo europeo que ligaban con otras tipologías como la de la *femme fatale*, en la que, en ocasiones, la mujer casi se presentaba como un animal, de forma salvaje e instintiva.

En 1853, el pintor belga Antoine Wiertz (1806-1865) compuso una escena que refleja muy bien esta idea [Fig. 115]. En ella, aparece una lectora de novelas tendida en la cama, desnuda y rodeada de libros que les son facilitados por la mano de una figura en la sombra, entre cuyos títulos puede leerse *Antony*, la dramática obra teatral escrita por Alexandre Dumas (1802-1870) en 1831. A juzgar por su aspecto y su actitud, es fácil vincular dicha representación con las ideas que estaban proliferando sobre los posibles efectos pasionales de un exceso de lecturas románticas. En el ámbito francés, Jean-Jacques Henner (1829-1905) retrató a una lectora cuya cabellera roja recuerda a las figuras transgresoras de la tradición popular y que en el fin de siglo europeo se representan como perversas y con alta carga erótica [Fig. 116]<sup>665</sup>. Aunque ambas tengan en común la desnudez, la imagen de Wiertz se vuelve un tanto intrigante dado que los elementos de la composición participan de los efectos que se quieren transmitir de tal lectura.

---

<sup>664</sup> DIJKSTRA, Bram, 1994, p. 70-73.

<sup>665</sup> Sobre los significados simbólicos que tuvo la cabellera femenina a finales del siglo XIX, basados en una dimensión sexual o en connotaciones eróticas, véase BORNAY, Erika, 1994, p. 56-68 y 103-108.





Fig. 115. Antoine Wiertz, *La liseuse de romans*, 1853

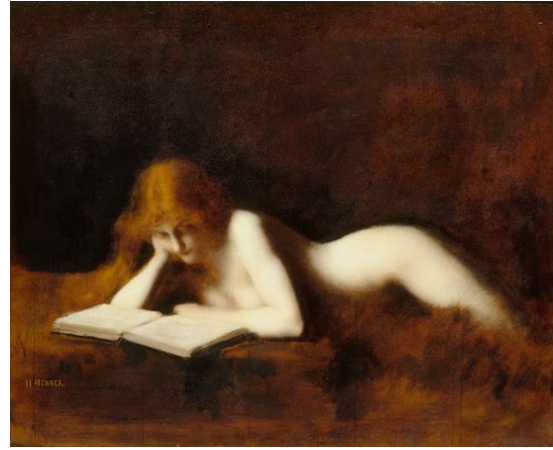


Fig. 116. Jean-Jacques Henner, *La Liseuse*, 1880-1890

Volviendo a la obra de Junyent [Fig. 108], las mujeres no se muestran dormidas, ni ensoñadas, ni como mujeres fatales, sino como mujeres frágiles y enfermas. Además, aunque el ritual de la lectura sea intimista porque se lleva a cabo en un espacio doméstico, en esta representación se convierte en una actividad compartida puesto que no se presenta a una lectora en solitario, sino que está acompañada por otra en actitud semejante. Ambas comparten espacio, argumento novelesco y clorosis. Así, la imagen puede interpretarse en un doble sentido. Por un lado, según la evidencia del título, las mujeres y las nuevas prácticas en torno al ocio moderno se alzarían como distintivo de determinadas enfermedades sociales, presentándose como sujetos desviados de la norma moral imperante. Las mujeres del cuadro presentan en apariencia y actitud los síntomas que las publicaciones médicas del XIX sobre la clorosis más repitieron, la palidez de la piel y la condición de tristeza o melancolía. Sin embargo, a juzgar estrictamente por lo visual, no se hace referencia a alguna de las teorías médicas del momento. Por tanto, el cuadro también presenta en su trasfondo una experiencia femenina que remite a la afinidad, la subjetividad y al deseo, aspectos poco tenidos en cuenta en relación a las imágenes<sup>666</sup>.

---

<sup>666</sup> Carroll Smith-Rosenberg, desde un punto de vista social y cultural, analiza la importancia de la amistad femenina a través de la lectura y análisis de diarios personales y cartas de mujeres escritas entre 1760 y 1880. SMITH-ROSENBERG, Carroll, 1985, p. 53-76. De forma extensible, los análisis que desde una perspectiva feminista se han hecho hacia la figura de la mujer lectora se centrarían en su condición de objeto de deleite para la mirada masculina, en el que se depositaron sus inquietudes, dejando de lado cuestiones también interesantes que contribuirían a perfilar un panorama más enriquecedor si se tratasen ideas como la subjetivización del deseo femenino. TSUCHIYA, Akiko, 2011, p. 84. Muy recientemente, Teresa-M. Sala ha apuntado que, si las figuras retratadas por Junyent en *Clorosi* se entienden a partir de la unión de ambas, puede interpretarse como figuras de resistencia. SALA, Teresa-M., 2021, p. 315.

Mientras que el discurso médico sobre la clorosis durante el siglo XIX incidía en la sintomatología y en los posibles orígenes de su desarrollo, la visualidad se centraba en el aspecto de la degeneración personificado a través de la mujer. Las imágenes consolidaron la idea de entender la clorosis en femenino, pero no como una patología que afectaba exclusivamente a la individualidad, sino que trascendía a lo colectivo, por el influjo de ramas de la medicina moderna como el higienismo o el degeneracionismo<sup>667</sup>.

Al respecto de la obra de Junyent, las mujeres aparecen unidas por la clorosis, consecuencia de la lectura de la novela que una de ellas sostiene entre las manos. El patriarcado ha construido una idea de las mujeres lectoras en línea con la peligrosidad y el miedo, puesto que los libros permiten viajar lejos del mundo real y opresivo a un mundo textual, que consiente y alimenta la imaginación, el placer y el deseo<sup>668</sup>. En este sentido, la (re)invención de la clorosis fue una de las estrategias seguidas ante el auge de nuevos modelos de mujer que desafiaron las normas sociales y que sacaban a relucir las ansiedades sobre el devenir social<sup>669</sup>.

Como se ha advertido, hasta donde sabemos, no existe o se conserva otra obra de la visualidad artística del fin de siglo XIX español que aborde directamente el tema de la clorosis, al menos no de forma tan evidente como en la obra de Sebastià Junyent. Sin embargo, consideramos que las cloróticas de esta obra no deben ser consideradas de forma aislada, puesto que comparten rasgos con otras representaciones de lectoras. Años después de la exhibición de *Clorosi* en la Sala Parés, en 1904, Junyent realiza un retrato de una mujer leyendo, vestida según las tendencias del momento, en una actitud similar a las representadas en la obra anterior y, curiosamente, aunque se trate de una característica formal, el fondo de esta pintura contiene los mismos motivos que en la otra obra [Fig. 117]. Al igual que las cloróticas de 1899, esta lectora parece haber sido encerrada entre las mismas paredes de papel pintado teñidas de hojas descoloridas y amarillentas. Como figuras resistentes, estas representaciones subvierten las connotaciones negativas del deseo y contribuyen a cuestionar desde la base la propia

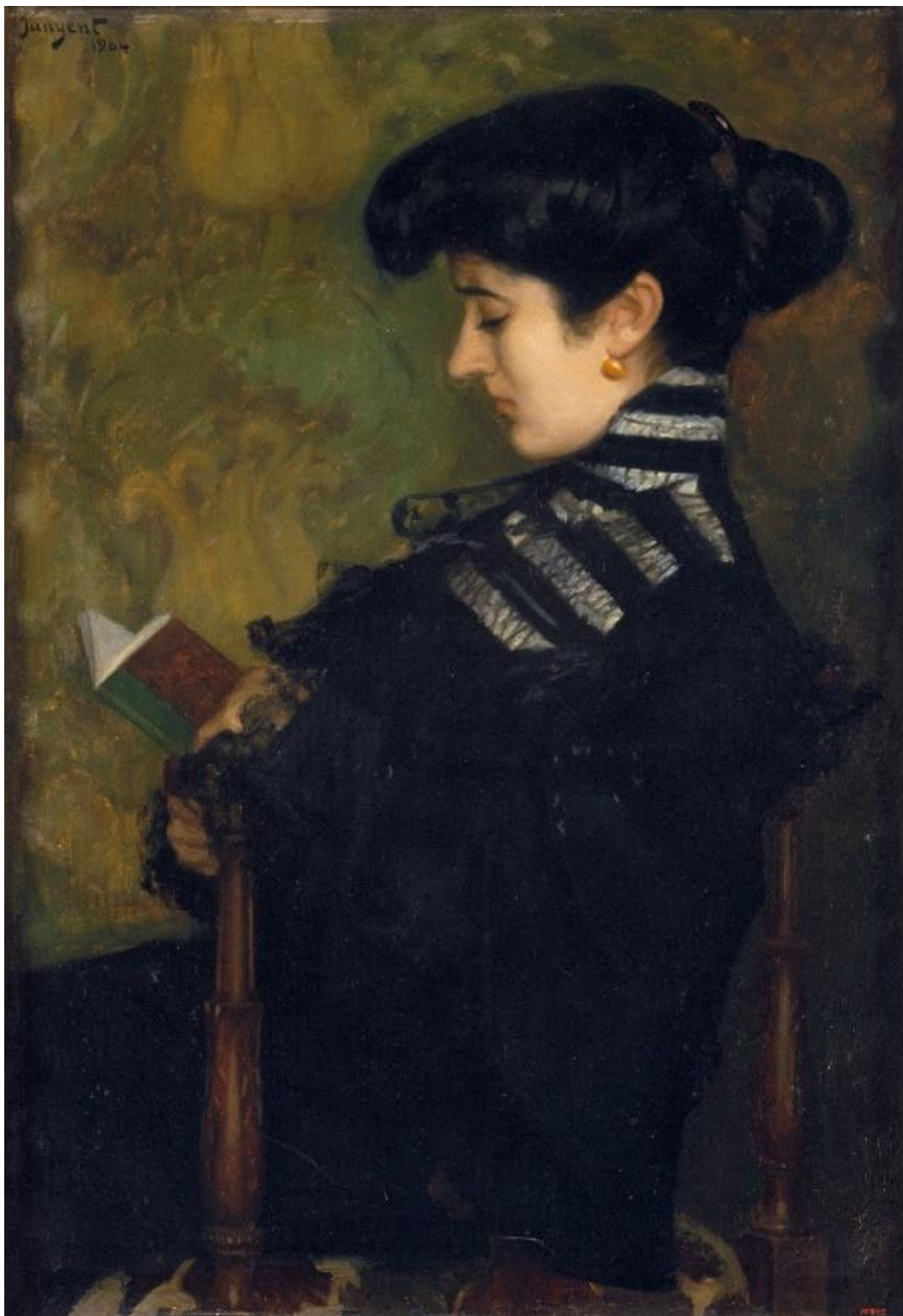
---

<sup>667</sup> DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b, p. 35.

<sup>668</sup> CONLON, James, 2005, p. 40.

<sup>669</sup> Desde un punto de vista histórico médico, la clorosis se ha acabado considerando un instrumento político y un mecanismo de control para las mujeres que desafiaron la hegemonía masculina. La proliferación de literatura médica en torno a la clorosis respondería a hechos como la organización feminista que, recordemos, empezó con las mujeres burguesas. CARRILLO, Juan L.; BERNAL, Encarnación; CARRILLO-LINARES, Juan L., 2010, p. 65.

modernidad, la organización social, la diferenciación de espacios o los roles atribuidos a los géneros en la sociedad de consumo



**Fig. 117.** Sebastià Junyent, *Dona llegint*, 1904

### 3.5. La prostituta enferma: entre la redención y el estigma

Desde la esfera burguesa se emprendieron esfuerzos continuados por mantener el orden social a través de herramientas de control basadas en la consolidación de valores tradicionales. A pesar de ello, la presencia y la visibilidad de la prostitución debió ser una de las peculiaridades más evidentes en las ciudades industrializadas o en vías de industrialización, más allá de los espacios en los que se permitía<sup>670</sup>. Es más, a finales de siglo, los efectos colaterales del progreso y otros condicionantes sociales hicieron que la prostitución fuese en aumento, considerándose una plaga nacional y, como consecuencia, se generaron debates desde distintos ámbitos que centraron la atención en la figura de la prostituta<sup>671</sup>.

Entre las razones por las que esta práctica se extendió cabe señalar el crecimiento urbano que trajo consigo la industrialización, que fue toda una llamada a la migración, la alta y persistente demanda sexual de estos servicios por parte de los hombres, así como la transformación económica del sistema, que agudizó las diferencias de clase<sup>672</sup>. De todos modos, el panorama debe imaginarse como un lugar de extremos en el que tuvieron cabida desde opulentas cortesanas a mujeres arrojadas a la prostitución a causa de la miseria por su proveniencia social<sup>673</sup>. Por todo ello, las urbes en proceso de cambio estaban cimentadas en una contradicción importante: eran ciudades repletas de determinadas mujeres en el espacio público, pero en realidad dominadas por hombres, de modo que, en este caso, la variable del género aparece pareja a la de la clase social<sup>674</sup>. A partir de entonces, la mujer que salía del ámbito doméstico sin compañía, lugar asociado a la feminidad ideal, quedaba expuesta a ser confundida con una prostituta al desprenderse de ese valor de la feminidad<sup>675</sup>.

---

<sup>670</sup> Sobre los enclaves urbanos del ámbito hispano donde se ejercía la prostitución regularmente véase LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2009, p. 479-494.

<sup>671</sup> PERINAT, Adolfo; MARRADES, M<sup>a</sup> Isabel, 1980, p. 35.

<sup>672</sup> Nielfa Cristóbal afirma que las ciudades industrializadas fueron una llamada para la inmigración rural femenina, que se acabó convirtiendo en un rasgo distintivo de las grandes urbes. NIELFA CRISTÓBAL, Gloria, 1999, p. 140. Aunque centrándose en la era jacksoniana (1825-1850), Smith-Rosenberg apuntó cómo la prostitución se convirtió, a lo largo del siglo XIX, en un pilar importante dentro de la economía de algunas ciudades norteamericanas. La figura de la prostituta pasó a ser un signo de la comercialización pues, de alguna manera, las familias humildes provenientes de zonas rurales emigraron a las ciudades y sus hijas acabarían ejerciendo en las calles. SMITH-ROSENBERG, Carroll, 1985, p. 45-46. En esta línea, Pateman concibe la prostitución, más que como hecho social, como una relación contractual con perjuicios en el marco del sistema capitalista. PATEMAN, Carole, 1995, p. 13.

<sup>673</sup> BORNAY, Erika, 1990, p. 55.

<sup>674</sup> RAMOS, María Dolores; AGUADO HIGÓN, Ana María, 1994, p. 323.

<sup>675</sup> LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2006, p. 85.

En concreto, dentro de la clase trabajadora, la posición económica de las mujeres era mucho más desfavorable, pues recibían sueldos más bajos que el equivalente de los varones, escaso de por sí, por lo que muchas vieron en la prostitución una vía para subsistir. Crónicas del momento, como la de Prudencio Sereñana y Partagás (1881) o la de Antonio Navarro Fernández (1909), señalan la gran actividad clandestina disfrazada de otros oficios<sup>676</sup>. Aun teniendo otros trabajos como el de criadas, modistas o institutrices, la prostitución fue la salida recurrente a la que optaron multitud de mujeres para obtener ingresos<sup>677</sup>. Por ello, no es de extrañar que la sociedad temiese a las mujeres trabajadoras en general, pues todas eran sospechosas de ser prostitutas, con los estigmas y prejuicios que ello conllevaba<sup>678</sup>. Así, en ciudades como Barcelona, además de trabajar en cabarés y en burdeles, las prostitutas deambulaban por las calles y por otros espacios<sup>679</sup>. Por su parte, la villa de Madrid alrededor del año 1900 también reflejaba esa disparidad jerárquica que debió existir dentro de la esfera:

En Madrid, se podía acudir a las prostitutas baratas del barrio de los Tudescos o a las elegantemente ataviadas que se encontraban en las casas de juego, en Fornos o en la Maison Dorée, a la salida del Apolo o del teatro de la Zarzuela. También estaban las cantaoras del Café del Brillante, las elegantes que frecuentaban el Hipódromo o los múltiples burdeles que operaban tras fachadas de perfumerías, peluquerías, pensiones y colmados<sup>680</sup>.

---

<sup>676</sup> SEREÑANA Y PARTAGÁS, Prudencio, 1881, p. 136-137. Según el testimonio de Navarro Fernández, “La prostitución clandestina es veinte ó treinta veces, y en algunos casos hasta cincuenta veces, mayor que la matriculada. Domina ésta en niñas impúberes, criadas, obreras de cuantos oficios existen, vendedoras de cuantos artículos se fabrican [...]”. NAVARRO FERNÁNDEZ, Antonio, 1909, p. 116.

<sup>677</sup> Han sido varias las historiadoras que han apuntado la forma ocasional de muchas mujeres trabajadoras para ejercer la prostitución de modo clandestino, entre ellas CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, 1986, p. 277-280 y NELKEN, Margarita, 2013, p. 117-130. Como desarrolla Judith R. Walkowitz, “en las últimas décadas del siglo XIX se desarrolló un modelo de reclutamiento ligeramente modificado: vendedoras, camareras y cantineras ingresaron en las filas de las prostitutas, reflejando así el nuevo pero igualmente bajo nivel de ocupaciones femeninas no cualificadas en el sector terciario de la economía”. WALKOWITZ, Judith R., 2000, p. 393-394. En palabras de Luengo López: “La prostitución era un suplemento más a muchas de las tareas que el colectivo femenino realizaba fuera del hogar doméstico, no sólo en los cabarets, *music-halls* o cafés de camareras sino también en los talleres, fábricas o en el servicio doméstico donde el dueño, capataz o señor de la casa, les obligaba a llevarlo a cabo, bien por una pequeña retribución o simplemente por medio de la amenaza de despido”. LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2009, p. 467. Esta idea había sido anteriormente desarrollada por el mismo autor en LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2006, p. 91.

<sup>678</sup> EHRENREICH, Bárbara; ENGLISH, Deirdre, 1988, p. 69-70.

<sup>679</sup> KAPLAN, Temma, 2003, p. 146-151.

<sup>680</sup> LITVAK, Lily, 1979, p. 199. El médico Antonio Navarro Fernández, en su estudio médico-social sobre *La Prostitución en la Villa de Madrid* (1909), recoge, con base en distintos datos obtenidos por la Inspección provincial de Sanidad, la Sección de Higiene, de discursos sobre la prostitución o las estadísticas de algunos asilos y hospitales de diferentes distritos, el número aproximado de prostitutas activas en la ciudad, aunque siendo consciente de que dichos datos resultaban incompletos. NAVARRO FERNÁNDEZ, Antonio, 1909, p. 106-109.

Ante tal presencia en las grandes urbes, el interés por controlar la prostitución traspasó los difusos límites entre las disciplinas en el fin de siglo europeo, y se emplearon argumentos herederos de las teorías degeneracionistas, imbricándose algunos propios de la escuela francesa con otros provenientes de la antropología criminal, cuya pretensión era tratar de demostrar científicamente que la prostituta era un ser inferior e incompleto que contribuía a la degeneración de la raza<sup>681</sup>. En esta línea, la teoría degeneracionista perfiló a las mujeres peligrosas siguiendo características asociadas a lo masculino, aunque en la visualidad del fin de siglo no se produzca un reflejo fiel de este contenido, sino que se desarrollaron varios prototipos en los que se abocaba la misoginia finisecular y se evidenciaban las fallas de la doble moral del pensamiento burgués<sup>682</sup>.

Gran parte de los esfuerzos se focalizaron en dibujar el perfil social de la prostituta. Respecto a los rasgos físicos, el higienista francés Alexandre Parent-Duchâtelet (1790-1836), considerado uno de los pioneros de la reglamentación de la prostitución en Francia, ya advirtió que las prostitutas no presentaban ninguna característica aparente que permitiese distinguirlas de otras mujeres<sup>683</sup>. En suma, a pesar del empeño por perfilar los rasgos psicológicos de las prostitutas, en el entresiglos se apuntó que no existe un prototipo específico:

De la prostituta no se puede hacer un tipo psiquiátrico, como han querido algunos autores. Claro que existen algunas desequilibradas, indudablemente histéricas, con desdoblamiento de la personalidad; algunas también con estigmas de degeneración mental y verdaderas locas [...]. Mucho se ha escrito sobre si la prostituta es vulgar y degenerada con taras y estigmas psicológicos, predestinada á esa función social que ejerce, sirviendo las leyes del amor y defendiendo el honor de otras mujeres más honestas. Indudablemente, en la psicología de la ramera no se nota nada predisponente de degeneración ni desorganización psíquica<sup>684</sup>.

---

<sup>681</sup> SHOWALTER, Elaine, 1992, p. 127-128. La antropología criminal estaba basada en los preceptos de la teoría lombrosiana de la delincuencia femenina que comprendía la prostitución como una tendencia criminal en la mujer. GRAS VALERO, Irene, 2009, p. 755. El máximo representante de este ámbito, Cesare Lombroso, diferenciaba entre la prostituta nata y aquella adúltera que ocasionalmente se veía obligada a ejercer la prostitución. BABINI, Valeria P.; MINUZ, Fernanda; TAGLIAVINI, Annamaria, 1986, p. 48.

<sup>682</sup> DIJKSTRA, Bram, 1994, p. 212.

<sup>683</sup> CORBIN, Alain, 1978, p. 23. Sobre la influencia de Parent-Duchâtelet en la construcción de tópicos sobre la figura de la prostituta véase LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2002, p. 115-116. LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 172-173.

<sup>684</sup> NAVARRO FERNÁNDEZ, Antonio, 1909, p. 125.

Más allá de los esfuerzos por dibujar este tipo social y de no existir un consenso unánime, en el fin de siglo el interés se desplazó hacia el control de las enfermedades venéreas. Infecciones como la sífilis estaban a la orden del día, y en la visualidad ello se tradujo en generar el foco de atención hacia la causante de la propagación<sup>685</sup>. En este sentido, las enfermedades transmitidas por vía sexual marcaron las costumbres y los modos de vida de las distintas clases sociales durante el siglo XIX, y con las consecuencias tardías de la industrialización sus efectos se agravaron, poniendo en peligro el orden social.

La prostituta fue convirtiéndose poco a poco en un cuerpo silenciado, presto a la observación, medida y estudio por parte de distintas disciplinas vinculadas con la medicina, que rápidamente actuaron en los discursos en torno a la sexualidad, el cuerpo y la enfermedad aludiendo a la degeneración. El mensaje estaba claro: la prostituta era el mal, la culpable de muchos desarreglos sociales, un ser considerado primitivo y que cuadraba con un perfil criminal. Por ello, su figura actuó como prototipo central y categorizado de la desviación sexual femenina en el fin de siglo<sup>686</sup>. También el propio movimiento feminista, tanto desde las partidarias de la abolición como desde su parcela más decorosa en la línea con la dimensión moral decimonónica, afirmó que la prostitución era sinónimo de enfermedad y contagio<sup>687</sup>.

Hacia la década de los años sesenta del siglo XIX existía una preocupación compartida en todos los países occidentales por controlar la expansión de enfermedades a causa de la prostitución<sup>688</sup>. En España, en la segunda mitad del siglo XIX hubo múltiples intentos por regular la prostitución, hasta que en 1935 se decretó su abolición<sup>689</sup>. En general, la postura imperante y más extendida fue la de su regulación, que una vez más evidenciaba el punto de vista masculino a través de distintas formas de vigilancia y control<sup>690</sup>. El marco de la

---

<sup>685</sup> GILMAN, Sander L., 1985a. GILMAN, Sander L., 1985b, p. 94.

<sup>686</sup> TSUCHIYA, Akiko, 2011, p. 14.

<sup>687</sup> EVANS, Richard J., 1980, p. 40.

<sup>688</sup> Una historia de los primeros proyectos por reglamentar la prostitución en España los recoge CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, 1986, p. 283-287. No será hasta los años 1858 y 1865 cuando se publican los primeros reglamentos y se crean instituciones específicas como la Sección de Higiene para controlar la prostitución. Sobre la historia de la reglamentación de la prostitución en la España del siglo XIX véase SCANLON, Geraldine H., 1986, p. 104-121. WALKOWITZ, Judith R., 2000, p. 397. CASTEJÓN BOLEA, Ramón, 2001. Acerca de la presencia de los debates sobre la regulación de la prostitución y su presencia en la novela del realismo español véase LABANYI, Jo, 2000, p. 69-75.

<sup>689</sup> A finales de la década de los años 70 del siglo XIX se empezaron a asimilar en España los argumentos abolicionistas inaugurados por la lucha feminista antirreglamentarista encabezada en Gran Bretaña por Josephine Butler (1828-1906), llegándose a crear algunas asociaciones, aunque sin éxito. CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, 1986, p. 297. LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2002, p. 112. LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 171. LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2009, p. 455.

<sup>690</sup> TSUCHIYA, Akiko, 2011, p. 191-192.

reglamentación, basado en un sistema de conocimiento científico y medicalizado sobre las prostitutas, en muchas ocasiones parecía estar más al servicio de la moral que de la salud colectiva<sup>691</sup>:

Toda mujer pública estará sujeta á dos reconocimientos semanales, que verificarán los Médicos de la Sección, y á los extraordinarios que el Jefe facultativo juzgue necesarios, así como á cuantas medidas tiendan á reprimir ó precaver los males físicos y morales de que son principal origen<sup>692</sup>.

Desde aquellas disciplinas que consideraban la sífilis y otras similares como enfermedades sociales y apoyaban la reglamentación de la prostitución, nacieron instrumentos, tanto jurídicos como asistenciales, así como medidas preventivas dirigidas a educar en sexualidad. Entre ellos, proliferaron los estudios especializados y los tratados destinados al gran público para lograr la prevención y controlar la expansión de las venéreas<sup>693</sup>.

Esta posición prestó especial atención a la higiene que, de nuevo, ponía a las prostitutas como foco de las enfermedades venéreas y su propagación: “Todos o en su mayor parte están conformes en que el verdadero germen y criadero de la sífilis reside en la prostitución”<sup>694</sup>. Para Pedro Felipe Monlau y Roca, la sífilis nacía de la falta de limpieza. En su *Higiene del matrimonio* destacaba la importancia de la cosmética sexual para evitarla, sin dejar de lado el énfasis final en la clase social:

El primitivo origen del terrible mal venéreo, denominado con toda exactitud *sífilis* (de *sus*, puerco, y *philia*, amor; es decir, amor inmundo, amor cochino), no fué otro que la falta de cuidado y de aseo en las partes pudendas. El preservativo y el remedio de todo esto es la *limpieza*, LA LIMPIEZA! primera condicion del bienestar físico y moral, especie de *virtud*, como la llaman algunos autores, cuyas prácticas, tan fáciles como sencillas, vemos por desgracia propagarse muy lentamente, sobre todo entre las clases ménos acomodadas<sup>695</sup>.

---

<sup>691</sup> Como apunta Corbin, “*la logique du système réglemmentariste exige que la médecin des vénériennes soit placé sous la coupe du service des moeurs*”. CORBIN, Alain, 1978, p. 29.

<sup>692</sup> Artículo 12 del Reglamento especial de la Sección de Higiene de la Prostitución. *Apud* NAVARRO FERNÁNDEZ, Antonio, 1909, p. 91.

<sup>693</sup> María López Fernández menciona algunos de los estudios y tratados dirigidos al gran público sobre la sífilis y otras enfermedades venéreas. Entre otros, uno de los más conocidos a nivel nacional fue *El mal de Venus. Estudio médico-popular sobre las enfermedades venéreas y sifilíticas* (1881). LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2002, p. 109.

<sup>694</sup> ROSSELLÓ Y OLIVÉ, Ramon. (1883). *La sífilis y la prostitución; sus relaciones; medios de prevenir sus perniciosos efectos. Discurso doctrinal*. Acta sesión inaugural 30 de enero de 1883. Barcelona: Academia de Medicina y Cirugía de Barcelona, p. 48. *Apud*. CASTEJÓN BOLEA, Ramón, 2001, p. 27-28.

<sup>695</sup> MONLAU, Felipe, 1881, p. 204.



En paralelo a la multiplicación de los debates y dilemas en torno a la prostitución, las imágenes del fin de siglo sobre las prostitutas proliferaron en distintos medios, desde la estampa satírica o el grabado, pasando por la ilustración gráfica, hasta la pintura y otros matrices culturales. La visualidad participó de la creación de tipologías iconográficas que bebían de la consideración social y de la ideología misógina. No obstante, cabe recalcar que la visualidad no actuó como mera ilustración de determinadas teorías. Más allá de ser su reflejo, las obras actuaron con entidad propia, generando auténticas metáforas que llegarían a calar en el imaginario colectivo y, en otros contextos fuera de España, contribuyeron incluso a la configuración de distintas imágenes de la otredad<sup>696</sup>.

En las últimas décadas del XIX es común encontrar manifestaciones visuales ambientadas en los lugares donde se ejercía la prostitución, realizadas en distintos formatos y reproducidas en medios varios. De la mano de corrientes artísticas con intenciones sociales como el naturalismo o el realismo, primero desde la literatura y luego desde la visualidad, la prostituta fue incorporada al imaginario decimonónico para denunciar las diferencias de clase, así como su situación de víctimas<sup>697</sup>. Sin embargo, también proliferaron las imágenes sobre ellas que exaltaban la sexualidad femenina, tan ausente en el ámbito burgués. Esta ambivalencia dentro del mismo mundo rigió, en forma de muestra colectiva, el discurso de la exposición celebrada en 2015 en el Musée d'Orsay, que analizaba la prostitución como un tema central de la pintura moderna y desarrollaba distintas tipologías visuales<sup>698</sup>.

Desde el punto de vista de la historiografía artística, Gras Valero estudia en su tesis doctoral las relaciones entre el arte y la literatura decadentista en el ámbito catalán, dedicando un apartado diferenciado al tema de la prostitución<sup>699</sup>. Por su parte, María López Fernández, distingue tres líneas en la representación visual de las prostitutas que

---

<sup>696</sup> Para autores como Gilman o Showalter, los estragos de la sífilis fueron utilizados visualmente en determinados países como Alemania y Austria como recurso retórico a través del que depositar las preocupaciones sobre otras razas. GILMAN, Sander L., 1985b. SHOWALTER, Elaine, 1992, p. 189. En el contexto del colonialismo, como ha estudiado recientemente Zarco-Real tomando como referencia algunos textos literarios, la prostituta personificó el concepto de la nación enferma, de modo que “pasó a concebirse como ese ‘mal indefectible’ de los nuevos tiempos, pero también como el espacio sobre el que proyectar los males de la nación moderna originaria y del agónico sistema colonial”. ZARCO-REAL, Sonia, 2020, p. 1302.

<sup>697</sup> RAMOS, María Dolores, 2014, p. 30.

<sup>698</sup> PLUDERMARCHER, Isolde; ROBERT, Marie (coms.). *Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910*. (Exposición celebrada en París, Musée d'Orsay, del 22 de septiembre de 2015 al 17 de enero de 2016). París: Musée d'Orsay; Flammarion, 2015. El mencionado catálogo no ha podido ser consultado, pero anotamos su existencia a pie de página para poder trabajar con él en un futuro próximo.

<sup>699</sup> GRAS VALERO, Irene, 2009, p. 754-761.

se dividen, a su vez, en otras variantes: las celestinas, las prostitutas de burdel y las prostitutas clandestinas. Para esta autora, el punto en común de todas las variantes o tipologías es que son producto de las múltiples facetas de la misoginia finisecular y parten de un modelo laico para explicar desviaciones sociales<sup>700</sup>.

En su vertiente representacional como enferma, la imagen de la prostituta va a oscilar entre la redención y el estigma. El primer prototipo que proponemos la muestra como enferma de tuberculosis, y parte de la idea romántica que comprendía que a través del sacrificio y el sufrimiento la prostituta era capaz de redimirse. En el contexto español, esta imagen aparece de forma aislada y respondería a la creación de un lugar común en la literatura. Alimentadas por los argumentos de novelas de gran difusión en la segunda mitad del siglo XIX, patologías como la mencionada, en las carnes de las prostitutas, configuraron la idea de la redención y el perdón alcanzando la santidad gracias al arrepentimiento y al sufrimiento producido por la enfermedad.

Por su parte, la otra tipología visual las muestra como peligro o amenaza para la salud física y el orden moral de la sociedad finisecular al estar infectadas por enfermedades venéreas como la sífilis. Este tipo de representaciones van en la línea de aquello que se estaba desarrollando en el resto de Europa, y beben de discursos que, lejos del ámbito artístico, hacen referencia al higienismo o al degeneracionismo. Este tipo se basó en las estrategias propuestas por corrientes que abogaban por una medicina de carácter social, que contribuyeron a la feminización visual de las patologías de transmisión sexual<sup>701</sup>. Así, aun cuando sus estragos afectaron a todos de forma igual, visualmente son los varones quienes se representan como víctimas y las prostitutas como mal venéreo o peligro social. En suma, la imagen de la prostituta como un ser peligroso, primitivo y degenerado, bebió y, al mismo tiempo, ayudó, a consolidar las tesis que abogaban por regularizar la prostitución.

Su vinculación con determinadas enfermedades permite, entonces, otorgar distintos significados a estas manifestaciones culturales y entenderlas como elementos que ayudaron a configurar la imagen general que se tuvo de ellas, que ayudó a perpetuar su exclusión en línea con la misoginia que apuntaba López Fernández, y con la extendida conciencia de clase que se tenía en este momento.

---

<sup>700</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2002, p. 104. LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 166.

<sup>701</sup> REYERO, Carlos, 2017, p. 293-297.

Antes de adentrarnos en el análisis de las imágenes seleccionadas conviene, sin embargo, puntualizar un aspecto que contribuyó a su aumento y difusión, y que hace referencia a la sexualidad como constructo social atravesado por diferentes variables. Como apunta Walkovitz, durante todo el siglo XIX la sexualidad fue un terreno sobre el que se debatió desde distintas disciplinas, y que tomaba en cuenta ideas relacionadas con el agente del género, pero también con el de la clase social<sup>702</sup>. En general, durante la segunda mitad del siglo XIX los modos de comportarse obraban siguiendo las formas burguesas, basadas en un sistema represivo, respaldado en preceptos religiosos cuyo modelo ideal era el matrimonio y la idea tradicional de familia. Sin embargo, este sistema estaba tintado por su doble moral, que afectaba directamente a la consideración de la mujer<sup>703</sup>. Según Michel Foucault, “el ‘sexo’ fue la sangre de la burguesía”<sup>704</sup>, y era un silencio a voces que el hombre burgués saliese del ámbito doméstico para su entretenimiento en busca de placer. La doble moral sexual burguesa admitía que el vínculo matrimonial no implicaba placer, pero permitía al hombre expresar su sexualidad fuera de esta intimidad, mientras exigía a la mujer virginidad<sup>705</sup>. Además, existía cierta tolerancia por parte de la oficialidad al considerar la prostitución en las grandes urbes como prevención a muchos de los males a los que podían estar sometidos las mujeres de esta clase<sup>706</sup>. Así, el cuerpo de la prostituta aunaba una feminidad animal con una alta carga sexual, simbolizando para la sociedad el placer inagotable a la par que encarnaba la incapacidad para reproducirse, convirtiéndose en “el contramodelo no sólo de la doxia moral, sino de la sociedad productiva, en tanto que infecunda”<sup>707</sup>.

---

<sup>702</sup> WALKOWITZ, Judith R., 2000, p. 389. En esta línea, Showalter afirma que la sífilis puede ser considerada una enfermedad simbólica cuando se presenta en las sociedades finiseculares, y apunta a la literatura médica francesa situada alrededor del cambio de siglo, que atacaba a las prostitutas sifilíticas con argumentos sexistas y racistas, incluso clasistas, en alusión a su lugar de procedencia y clase social, retratando así la inmigración como un fenómeno social negativo: “By 1900 most of French literature dealing with syphilis was sexist, xenophobic, and racist. In a pattern that became true for other countries as well, they made the foreign-born prostitute the alleged source of venereal contagion and the scapegoat for male sexual anxieties”. SHOWALTER, Elaine, 1992, p. 189.

<sup>703</sup> LITVAK, Lily, 1979, p. 2. LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2009, p. 493-494.

<sup>704</sup> FOUCAULT, Michel, 1998, vol. 1, p. 151.

<sup>705</sup> LITVAK, Lily, 1979, p. 159-160. NASH, Mary, 1983, p. 30.

<sup>706</sup> Pateman confirma que la prostitución se veía “como un mal necesario que protegía a las mujeres jóvenes de la violación y salvaguardaba al matrimonio y a la familia de los estragos de los apetitos sexuales de los varones o como resultado desafortunado de la pobreza y las estrecheces económicas de las mujeres que debían sostenerse a sí mismas”. PATEMAN, Carole, 1995, p. 261-262. En la misma línea, McKinnell afirma que esta concepción de la enfermedad llevaba implícito el pensar cierta disipación del deseo masculino. MCKINNEY, Collin, 2014, p. 101.

<sup>707</sup> FERNÁNDEZ, Pura, 2008, p. 85.

### 3.5.1. Héticas infelices

Con la sociedad industrializada nace y se difunde la imagen de la prostituta como víctima. Tal como se ha desarrollado, en los grandes núcleos urbanos muchas mujeres se vieron abocadas a este quehacer para sostener económicamente a sus familias, sin estar prácticamente amparadas y quedando a disposición de distintas enfermedades. De hecho, existen testimonios que advertían que las prostitutas frecuentaban largas temporadas en hospitales para tratar infecciones varias<sup>708</sup>. La pensadora Concepción Arenal (1820-1893) lo expresó con las siguientes palabras:

Nunca se conmueve tan tristemente mi ánimo como al entrar en un hospital de mujeres donde se curan las enfermedades consecuencia de la prostitución. Allí las enfermas no suelen quejarse; saben que á nadie inspiran lástima, y procuran sofocar el dolor físico lo mismo que el dolor moral con chanzas obscenas, y con blasfemias y con carcajadas que, como las de un loco, hacen llorar. Quieren embriagarse con el vicio: no les queda otro recurso<sup>709</sup>.

Tanto en el ámbito literario como en la visualidad artística, el recurso empleado para forjar la imagen de víctima remite a la tuberculosis, enfermedad que en el siglo XIX osciló en un contradictorio entramado de significados. Como se ha visto en epígrafes anteriores, la tisis, una de las enfermedades por excelencia del ochocientos, se organizó siguiendo una serie de metáforas en torno al género<sup>710</sup>. De esta forma, la tuberculosis asociada a lo femenino podía remitir al culto a la pureza anclado en la feminidad oficial, así como utilizarse como herramienta para hablar de una muerte redentora<sup>711</sup>.

En realidad, fue la imaginación romántica la que consolidó el prototipo de la prostituta eximida y perdonada a causa del sufrimiento físico y mental producido por una enfermedad, que generó un tipo de literatura calificada como tísica. En su estudio acerca de la moral sexual en la segunda mitad del siglo XIX, Pura Fernández, partiendo del análisis de textos literarios y médicos, recoge un testimonio contemporáneo que hablaba de la literatura tísica, un género que es condenado a juzgar por el tono moralista del autor:

La literatura tísica, esa literatura que pretende rehabilitar a la mujer perdida, ha tomado indudablemente sus tipos de la sociedad; pero lejos de hacer vaga mención de ellos, y eso para condenarlos y escarnecerlos, ha convertido en asunto heroico de sus poemas la vida

---

<sup>708</sup> ESLAVA, Rafael G., 1900, p. 73.

<sup>709</sup> ARENAL, Concepción, 1884, p. 51.

<sup>710</sup> DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b, p. 237.

<sup>711</sup> SONTAG, Susan, 1996, p. 46-47.

licenciosa y relajada; ha pintado con los más vivos y seductores rasgos la disipación embriagadora y elegante; ha convertido en familiar, y puesto al alcance de todas las miradas, o como si dijéramos de todas la fortunas, lo que debiera estar relegado a la vergüenza, al silencio, a la condenación<sup>712</sup>.

Así, durante la segunda mitad del siglo XIX es común encontrar en la literatura a mujeres protagonistas que se ven abocadas a la prostitución y que, al final de su corta vida, enferman de tisis, presentándose ante el lector como heroínas que acaban redimiéndose a través del sufrimiento y la propia muerte. David S. Barnes, en un capítulo titulado “*Redemptive Suffering and the Patron Saint of Tuberculosis*”, recoge algunas de las protagonistas que poblaron el imaginario de la segunda mitad del siglo XIX en Europa, teniendo en cuenta la gran difusión y las traducciones de las obras escritas, así como algunas adaptaciones teatrales y su exportación al resto de países. Marguerite Gautier de *La Dame aux Camélias* (1848) de Alexandre Dumas hijo (1824-1895), así como la adaptación de Giuseppe Verdi (1813-1901) a la ópera que dio lugar al personaje de Camille en *La Traviata* (1853); Mimi, el personaje creado por Henri Murger (1822-1861) para *Les scènes de la vie de bohème* (1851) y su ajuste a una ópera estrenada en 1896, *La bohème* de Giacomo Puccini (1858-1924); Fantine en *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo (1802-1885); así como el destino fatal de la protagonista de *Germinie Lacerteux* (1865), escrita por los hermanos Goncourt y adaptada al teatro en 1888<sup>713</sup>. En el ámbito hispánico, como desarrolla Gras Valero, las prostitutas tuberculosas también abundaron en distintas composiciones literarias reproducidas en periódicos del momento<sup>714</sup>.

La romantización de este hecho, que también bebe de la sublimación de la tuberculosis a finales del siglo XIX, hizo que en este momento la imagen de la prostitua tuviese cabida para el perdón, hasta el punto de convertirse en modelos a seguir, admiradas como auténticas heroínas por las asiduas lectoras de novelas románticas. Así lo refleja una de las composiciones del conjunto poético de Francisco Villaespesa (1877-1936) titulado *Los panales de oro*:

Siempre envuelta en blancas pieles, junto al chubeski, sentada, sueles pasar la velada leyendo historias crueles, soñando con frases de novela sentimental, como habla Armando

---

<sup>712</sup> DE CASTRO Y SERRANO, José. *Cartas transcendentales escritas a un amigo de confianza*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1862, p. 240-241. *Apud*. FERNÁNDEZ, Pura, 2008, p. 65. En esta línea, Scanlon afirma que cualquier intento por simpatizar con las prostitutas era condenado a nivel social, de modo que esta figura quedaba relegada a la marginalidad. SCANLON, Geraldine H., 1986, p. 65.

<sup>713</sup> BARNES, David S., 1995, p. 48-73.

<sup>714</sup> GRAS VALERO, Irene, 2009, p. 401.

Duval con Margarita Gautier. Tosiste tanto aquel día que enrojeció tu pañuelo; y saltando de alegría dijiste, al dármele: —¡Ven y mira!... ¡Gracias al Cielo, estoy tísica también!<sup>715</sup>.

Por momentos, estas letras hacen recordar imágenes como la lectora impresionada de Conrad Kiesel [Fig. 111]. Lo cierto es que, a partir de la creación de estos personajes femeninos, así como la extensa difusión que tuvieron en la cultura romántica y finisecular, la posible regeneración y perdón de la prostituta y, por extensión, de la mujer adúltera, alcanzó cierto protagonismo en la literatura del momento, y este prototipo se convirtió en un modelo social que rápidamente adoptó y completó la visualidad<sup>716</sup>.



**Fig. 118.** Eugenio Scomparini, *Margarita Gautier*, c. 1890

De todos los ejemplos mencionados, si hubo un personaje femenino que caló hondo en el imaginario europeo fue el de Margarita Gautier, *La Dama de las Camelias*, del que se fue consolidando una imagen cultural que tendría protagonismo hasta finales del siglo XIX. El pintor italiano Eugenio Scomparini (1845-1913), fascinado por esta figura femenina, la representó a finales de siglo [Fig. 118]. En esta imagen, presenta a la protagonista vistiendo un traje blanco, con la tez pálida y tumbada sobre almohadones, hechos que recuerdan a la tipología icónica de la tísica sublime, y además aparece rodeada por distintos elementos que remiten al lujo y al descanso.

El éxito y difusión de esta imagen de Margarita Gautier se explica, entre otros condicionantes, por las múltiples representaciones teatrales que la obra de Dumas tuvo en la segunda mitad del siglo XIX en las distintas naciones occidentales. Sarah Bernhardt (1844-1923), una de las actrices de moda del París de estos momentos, lo interpretó en varias ocasiones y tal evento tuvo un gran alcance en el ámbito cultural occidental. En España, Bernhardt representó a

<sup>715</sup> VILLAESPESA, Francisco, 1912, p. 151-152.

<sup>716</sup> FERNÁNDEZ, Pura, 2008, p. 39.

Margarita Gautier en Barcelona en 1882, y la crítica contemporánea incidía en el tratamiento heroico del personaje:

Como saben nuestros lectores la eminente actriz Sarah Bernhardt, dió ayer su primera representación en el teatro Lírico, desempeñando el papel de Margarita Gautier en la ‘Dama de las Camelias’. La poética sala Beethoven había sido invadida por lo más selecto de la sociedad Barcelonesa y estaba exhuberante de lujo y luz. Alzóse el telón, y reinó gran impaciencia para ver á la heroína. No tardó muchos minutos en aparecer la eminente actriz. Su figura, esbelta, artística, flexible se destaca entre los primores de una esquisita elegancia, y hasta en sus menores gestos demuestra que es consumada artista y que domina, como soberana, la escena<sup>717</sup>.



**Fig. 119.** Kaulak, Fotografía de Catalina Bárcena en *La Dama de las Camelias*, 1917

Hubo otras actrices que también interpretaron el personaje en otras adaptaciones teatrales, como Catalina Bárcena (1888-1978) en 1917 en el Teatro Eslava de Madrid [Fig. 119]. En esta ocasión, la prensa destacó el buen hacer de los decorados y de las vestimentas, que remitían al lugar y al tiempo en el que la novela está ambientada<sup>718</sup>. Por primera vez la obra se vistió “con arreglo á figurines de la época en que se estrenó”<sup>719</sup>. El hecho de vestir con modelos inspirados en la época de creación de la novela remite al poder de la moda como un elemento activo que contribuyó a espiritualizar los síntomas de la tuberculosis.

<sup>717</sup> LA VANGUARDIA, 1882, p. 2706.

<sup>718</sup> CADENAS, José Juan, 1917, p. 27. Sobre el vestido, un diseño de José Zamora (1889-1971) inspirado en el romanticismo, véase AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, 1993, p. 159 y ALBA NIEVA, Isabel María, 2015, p. 189-199.

<sup>719</sup> LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA, 1917, p. 4.

Esta concepción gestada durante época romántica de la prostituta como víctima de la sociedad fue perpetuándose, de modo que el prototipo siguió reproduciéndose hasta finales de siglo, entre otros factores porque su figura ligaba muy bien con los argumentos que apostaban por la abolición de la prostitución<sup>720</sup>.



Fig. 120. Cecilio Pla, *A esa hética infeliz...*, 1904

En el caso de la visualidad artística, el ámbito español cuenta con un gouache que forma parte de las distintas ilustraciones que Cecilio Pla realizó sobre las *Humoradas* de Ramón de Campoamor (1817-1901) para la revista *Blanco y Negro*<sup>721</sup>. Bajo el título *A esa hética infeliz...* [Fig. 120], ilustra visualmente el poema que a continuación se transcribe, recreando esta imagen de la mujer<sup>722</sup>. En alusión a una prostituta tísica, el poema sentencia: “A esa hética infeliz le va matando la fiebre que ha cogido durmiendo horas enteras y soñando a la sombra del árbol prohibido”<sup>723</sup>.

Desde la Historia del arte, más que hacer referencia al contenido, se ha incidido en el modo de representación de la mujer o, en trabajos más recientes, se ha puesto en relación la serie de *Humoradas* con el estilo de vida y costumbres de

<sup>720</sup> CORBIN, Alain, 1978, p. 316-137. LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2002, p. 13. LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 172.

<sup>721</sup> El semanario *Blanco y Negro*, desde su fundación en 1891, y tomando como referente otras revistas como la alemana *Fliegenden Blätter*, contó con ilustradores asiduos que incorporaron las novedades estilísticas en boga en la Europa del momento y renovaron el mundo de la ilustración. ALCAIDE, José Luis, 1998, p. 73-77. Para una visión general sobre la historia de la ilustración gráfica en esta revista véase SÁIZ, Jesús; DE TENA, Luca, 1993, p. 64-75 y PÉREZ ROJAS, F. Javier, 2001, p. 280-288. Entre ellos, uno de los más destacados fue Cecilio Pla. ARMIÑÁN, Luis; DE PANTORBA, Bernardino, 1969, p. 122. En este caso, esta lámina forma parte de las ilustraciones sobre las *Humoradas* de Campoamor, unas composiciones poéticas sobre prototipos de mujeres. Cecilio Pla no fue el único que retrató estas series de Campoamor: Santiago Regidor, Ángel Andrade y Alberti también las ilustraron en *Blanco y Negro*. “Cecilio Plá lo hizo entre el nº 668 (20-02-1904) y el nº 997 (15-6-1910). Precisamente esta última Humorada fue también la última colaboración de Cecilio Pla en Blanco y Negro”. SÁIZ, Jesús; DE TENA, Luca, 1993, p. 71.

<sup>722</sup> RÍOS LLORET, Rosa E., 2014, p. 209.

<sup>723</sup> Poema transcrito del número 668 de *Blanco y Negro*, con fecha de 20 de febrero de 1904, p. 14.



las mujeres del fin de siglo, destacando cuestiones como el aseo en el peinado o la coquetería<sup>724</sup>.

En última instancia, este tipo de representaciones ligaría con la idea de las mujeres caídas, pues tanto la prostituta como la adúltera fueron figuraciones de la desviación sexual en el fin de siglo. Como apunta Luengo López, a efectos prácticos la redención de las prostitutas en la sociedad real, lejos de toda romantización, era algo difícil de conseguir por las fuertes convenciones sociales<sup>725</sup>. Entre otros factores, para poder abandonar el oficio habían de acreditar que podían casarse o volver con su familia, pero era difícil desprenderse de los lastres de haber servido de objeto de consumo en el espacio público<sup>726</sup>. Puesto que durante el siglo XIX la moral imperante bebió de la tradición cristiana, se entendió que las prostitutas no tenían cabida en su sistema, y uno de los pocos modos de reintegrarse en ella era apartarse del vicio tomando como referente figuras como la de María Magdalena<sup>727</sup>. En el ámbito visual, la figura de la adúltera redimida encarna este papel en algunas obras del fin de siglo español, como la que en 1894 José Garnelo (1866-1944) pinta, y cuyo título hace referencia a este personaje bíblico [Fig. 121].



**Fig. 121.** José Garnelo, *Magdalena*, 1894

<sup>724</sup> LAFUENTE FERRARI, Enrique, 1955, p. 7. VILLANUEVA COBO DEL PRADO, María del Pilar, 2016, p. 74-75.

<sup>725</sup> LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2009, p. 493.

<sup>726</sup> CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, 1986, p. 287.

<sup>727</sup> ALONSO ALMEIDA, Francisco, 2004, p. 88.

Lejos de la realidad de la situación social, para esta doble moral tan característica del ochocientos, lo más fácil era imaginar una muerte en santidad para completar la imagen cultural de la prostituta. Esta idea se ejemplifica muy bien en historietas que aparecían presentes en la prensa del momento, como la que describe bajo ese halo de virtud a la protagonista de *Vulgar*, una historia que se acompaña de su respectiva viñeta moralizante [Fig. 122]:



## VULGAR

Hacia tan pocas horas que la había visto alegre y sonriente, que mi sorpresa fué muy honda cuando vinieron á darme la noticia de su enfermedad.

Experimenté una sensación semejante á la que recibiera si me hubiesen golpeado furiosamente en el cráneo, y yo le sentí hueco á cada nuevo choque.

Fuí á verla, alargando el camino unas veces, acelerando mi marcha otras... Llegué al fin. Estaba acostada, desplomada mejor dicho sobre la cama, con la respiración jadeante y anhelosa; alzábese su pecho á cada nueva inspiración y oíase debajo, subiendo desde lo hondo hasta la garganta, un ronquido vibrante y seco, como murmullo de vapor comprimido en caldera de hierro.

Sobre su rostro caían gruesas gotas de sudor, que le pegaban el pelo sobre las sienes; sus ojos estaban medio cerrados y tenía la boca contraída dolorosamente. Silencioso y abstraído cogí su brazo derecho y la pulsé.... Al contacto de mis manos frías con las suyas ardorosas abrió los ojos y sonriendo ligeramente me dijo:

—Buenas tardes.  
—¿Cómo va?  
—Mal; me duele el pecho. Aquí, en este lado.  
Levanté las sábanas, incliné la cabeza y escuché. (Qué ansiedad y qué horror! Permanecía ella muda é inmóvil, mientras que yo procuraba no perder ni el más rumor ni el más leve movimiento de sus pulmones. Largo rato

Fuí á verla, alargando el camino unas veces, acelerando mi marcha otras...; llegué al fin. Estaba acostada, desplomada mejor dicho sobre la cama, con la respiración jadeante y anhelosa; alzábese su pecho con trabajo á cada nueva inspiración y oíase debajo, subiendo desde lo hondo hasta la garganta, un ronquido vibrante y seco, como murmullo de vapor comprimido en caldera de hierro. [...] Comprendí entonces que experimentaba honda conmiseración por su desgracia. Sentí bullir alrededor mío toda aquella historia suya, tan vulgar y tan dolorosa; aspiré el vaho de las miserias de la vida, y hubiera gritado ¡socorro! como un hombre que se ahoga, si no hubiera sido más fuerte mi dolor que el esfuerzo de mi voz. La miré fijamente, cara á cara, y parecióme

Fig. 122. M. Picolo, *Vulgar*, 1893

entonces ver su cabeza rodeada de un nimbo de luz; alzábese gloriosa ante mis ojos, con la grandeza del martirio y la blancura deslumbrante de la redención<sup>728</sup>.

Este relato corto narra la historia de una muchacha obligada a prostituirse por su madre, de modo que en su persona se aúnan todos los ingredientes para desarrollar la figura del ángel caído, mientras que en el personaje masculino se reúnen las características de la doble moral burguesa<sup>729</sup>. El final de esta leyenda evidencia las fallas sobre las que se

<sup>728</sup> PARIS, Luis, 1893, p. 153-154.

<sup>729</sup> CHARNON-DEUTSCH, Lou, 2000, p. 238-239.

sustentaba esta ideología, hecho que ratifica que la prostituta redimida no era más que un prototipo de la ficción generado con el establecimiento de la mentalidad del siglo XIX.

A pesar del filtro de las manifestaciones culturales, enfermedades como la tuberculosis hicieron estragos en las clases bajas, afectando a muchas prostitutas. Durante el fin de siglo occidental, parte de la visualidad, como se ha visto en el desarrollo de la tipología de la tísica sublime, enalteció los efectos y síntomas de esta infección en relación a una apariencia que hacía referencia a una feminidad ideal y a enfatizar cualidades como la pureza. Sin embargo, la producción cultural del momento también consideró efectos como la palidez como algo negativo. Durante el período finisecular, por un lado, la blancura sirvió para enfatizar una feminidad exquisita y potenciar el ideal de belleza, mientras que por otro se entendió como sinónimo de frecuentar la prostitución:

Secos y estirados de cuerpo, descarnado semblante sobre cuya pálida tez colorea leve carmin sus mejillas, lívidas órbitas, orejas transparentes y desprendidas, *pupila dilatada*, nariz afilada, labio cínico, cuello alto y delgado, voz enronquecida, etc., etc., revelan á las claras una vida de crápula y placeres, un abuso prematuro de la Vénus y el vicio<sup>730</sup>.

**Pálida como una muerta**



Foto. Rosita Puig, 65 años de edad

**Otra curación de las Píldoras Pink**

«Una fuerte anemia, que de tiempo venía sufriendo, me tenía debilitada en extremo y con varias dolencias. Me decidí a tomar las Píldoras Pink en vista de las maravillosas curaciones que las han dado tanta fama. El resultado ha sido para mí un bien inapreciable, pues á ellas debo mi salud. Estaba pálida como una muerta, sin nada de apetito, me fatigaba el más pequeño trabajo y continuos dolores de cabeza me molestaban. Después de haber seguido el tratamiento de las Píldoras Pink, me encuentro muy bien, han reparado mis colores, que casi nadie me reconoce, y ninguna dolencia me atormenta.»—Rosita Puig, calle Oriol, 25, entr., Barcelona»

**Los rostros pálidos inspiran compasión**

**Los colores animados y bellos llaman la atención**

Las Píldoras Pink proporcionan bonitos colores al rostro, porque dan sangre. Dan animadas fuerzas y curan la anemia, la clorosis, la debilidad general, y las jaquecas. La sangre nutre los nervios; por consecuencia, las Píldoras Pink curan á los que tienen debilitado el sistema nervioso, los neurasténicos, los que tienen neurálgias. Las Píldoras Pink purifican la sangre, alejan, pues, el reumatismo y las enfermedades de la piel.

Las Píldoras Pink se venden en todas las farmacias al precio de cuatro pesetas caja ó veintuna pesetas las seis cajas.

Así, en el fin de siglo se hicieron evidentes las contradicciones de determinados síntomas culturales, generados bajo los efectos discursivos de la oficialidad. Distintos anuncios de píldoras destinadas a mujeres anémicas, con tendencia a la fatiga y a la consunción, siguiendo la motivación de persuadir a las lectoras, se acompañaban de eslóganes como “Los rostros pálidos inspiran compasión”, mientras que “Los colores animados y bellos llaman la atención” [Fig. 123].

En conclusión, más allá de los efectos culturales de la romantización de la tisis, deben tenerse en cuenta otros aspectos sociales implicados en su consideración y percepción. De esta forma, al tiempo que la visualidad finisecular contribuyó a alimentar y revivir el mito de la prostituta redimida y santificada a causa de los efectos y el sufrimiento producido por la tuberculosis, desde ámbitos como el higienismo se puso un firme empeño en manifestar la situación real de las prostitutas para

**Fig. 123.** Anuncio de Píldoras Pink, 1904

<sup>730</sup> PULIDO FERNÁNDEZ, Ángel, 1874, p. 100.

denunciar las consecuencias negativas de la urbanización y el progreso<sup>731</sup>. En este sentido, de forma simultánea al establecimiento de lo patológico como categoría estética, las mismas enfermedades también se pusieron en relación con la degeneración de la sociedad:

La tuberculosis, vuelvo a repetirlo, es la expresión patológica de la humanidad degenerada; y en tanto no variemos las condiciones sociales que a ésta oprimen, es absolutamente ilusorio pensar en dominarla<sup>732</sup>.

### 3.5.2. La amenaza venérea

El prototipo visual de la prostituta enferma más extendido en el fin de siglo español fue aquel que la presentaba como una amenaza para la salud pública, la moralidad, y el orden social. A diferencia del tipo de la prostituta redimida, consecuencia de la romantización de la tisis, en este caso se muestra a esta figura femenina afectada por enfermedades venéreas como la sífilis. Sin embargo, lejos de manifestar explícitamente los síntomas físicos de la infección, se abogó por estrategias de representación que remitían al erotismo, a la sexualización, a la seducción y al engaño.

Para hacer efectivo el mecanismo visual que retrataba a la prostituta como la principal responsable del desorden social se remitió a la tradición de la personificación del contagio. El estudioso italiano Cesare Ripa (1560-1622) reunió en su *Iconología* (1593), a modo de catálogo, distintas imágenes alegóricas de las virtudes, los vicios, las artes y otros elementos al servicio de los artistas de su tiempo, con su respectiva interpretación de los atributos que las acompañaban. Tanto en la edición de 1625 como en la de 1709, entre otras, la alegoría del contagio aparece personificada en una joven doncella pálida, que porta una rama de nogal en su mano y es acompañada por un basilisco [Figs. 124 y 125]<sup>733</sup>. Además, a sus pies se presenta, aunque con ligeras variaciones entre ambas imágenes, un hombre joven que languidece en el suelo a causa de la enfermedad contagiada. Las imágenes finiseculares son deudoras de esta tradición que, si bien no emula directamente la figura de la alegoría, arrastra el peso de sus significados.

---

<sup>731</sup> RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban, 1988, p. 25. CASTEJÓN BOLEA, Ramón, 2001, p. 17.

<sup>732</sup> QUERALTÓ ROS, Jaume. *Aspecto social de la lucha contra la tuberculosis*. Comunicación presentada en el Primer Congreso Español Internacional de la Tuberculosis, celebrado en Barcelona en octubre de 1910. *Apud.* RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban, 1988, p. 194.

<sup>733</sup> RIPA, Cesare, 1625, p. 126. RIPA, Cesare, 1709, p. 17.



Fig. 124. *Contagione*, 1625



Fig. 125. *Contagione*, 1709

En el fin de siglo, de la mano de disciplinas que abogaban por la salud colectiva, la sífilis y otras enfermedades venéreas se consideraron enfermedades sociales dados los efectos que trascendían la jerarquización individual, afectando a familias enteras y al conjunto de la población. Ello explica que en los últimos años de la centuria se celebrasen en Bruselas y en París dos Conferencias Sanitarias Internacionales sobre la sífilis para establecer soluciones y debatir sobre los estragos de la misma en las naciones occidentales<sup>734</sup>. Esta cuestión estaba envuelta de aspectos sobre la teoría de la degeneración moral y física de la especie.

El miedo generalizado ante la gran transmisión y profusión de casos hizo que dicha infección se convirtiese en una figura simbólica en el imaginario social de la segunda mitad del siglo XIX. Teniendo en cuenta las fuentes que autoras como Lily Litvak consultan, en Europa, durante las últimas décadas del siglo XIX, más de la mitad de las prostitutas activas tenían sífilis<sup>735</sup>. Esta situación generó un miedo al contagio patente,

<sup>734</sup> Mientras que Josep L. Barona data las dos Conferencias Sanitarias Internacionales celebradas en el entresiglos en 1898 y 1902, Alain Corbin las sitúa y documenta en 1899 y 1902. CORBIN, Alain, 1978, p. 386. BARONA, Josep L., 2016, p. 4. Sea como fuere, es significativo el hecho de celebrarse tales reuniones con el objetivo de buscar soluciones y acuerdos políticos dados los problemas generados por el impacto de la sífilis, y a partir de este hecho es cuando se empieza a debatir sobre los peligros sociales que conlleva. Para más información al respecto de este tema véase CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María, 1986, p. 288-289.

<sup>735</sup> "Se estimaba que por entonces un 66% de las prostitutas de Europa occidental tenían sífilis. Es difícil precisar cuántos casos existían en España y cuántos ocasionaron la muerte en los afectados. Esta enfermedad era el corolario de la prostitución, y muchos la veían como una justa paga por el pecado. Frecuentemente se olvidaba que también los inocentes podían ser víctimas". LITVAK, Lily, 1979, p. 205.

hasta tal punto que incluso se creó un término para definirlo<sup>736</sup>. Opisso lo describe de la siguiente manera:

[...] pero hay también una enfermedad especial, una hipocondría melancólica, que recibe el nombre de *sifilofobia* (horror a la sífilis), caracterizada por un terror continuo de manifestaciones sifilíticas, por un miedo incesante al contacto de cualquier objeto o persona que se figura está o puede estar contaminada; por una inspección angustiosa y frecuentísima de las partes genitales, de la ropa interior, etc.<sup>737</sup>.

Richard Tennant Cooper, que a lo largo de su práctica artística captó de forma muy ilustrativa en distintos gouaches y acuarelas los estragos sociales de algunas enfermedades, emplea el temor a la sífilis como argumento presentando a la prostituta como la principal culpable del desastre y al hombre como víctima. Aunque poco se sabe de la obra, observando el gouache de 1912, puede adivinarse fácilmente el asunto representado [Fig. 126].



**Fig. 126.** Richard Tennant Cooper, *Syphilis*, 1912

<sup>736</sup> BORNAY, Erika, 1990, p. 63. MUCHEMBLED, Robert, 2005, p. 255. DE ZUBIAURRE, María Teresa, 2014, p. 23.

<sup>737</sup> OPISSO, Alfredo, s/f, p. 86.

En un interior lujoso, un hombre abatido parece arrepentido del contacto ocasional con una prostituta seductora y elegante, un ente casi fantasmagórico que, envuelto en transparencias, marcha escondiendo bajo ella la personificación de la sífilis en su desdoblamiento físico, repleto de pústulas. Esta escena enlazaría, además, con algunos pasajes narrados en obras cumbre de la literatura, como es el caso de *À rebours* (1884) del escritor francés Joris-Karl Huysmans (1848-1907), en cuya historia el antihéroe protagonista, Des Esseintes, tiene un sueño en el que una criada se transforma en una mujer pálida repleta de máculas. Este tipo de imágenes, tanto literarias como visuales, contribuyó a generar un imaginario desde mediados del siglo XIX que seguía la estrategia de presentar la enfermedad en términos femeninos. En estos casos, a diferencia de aquellas obras que contribuyeron a definir estéticamente lo patológico como rasgo distintivo, se vuelca en el tipo social de la prostituta infectada la responsabilidad de gran parte del funcionamiento del sistema social.

La creación y desarrollo de esta tipología forma parte de un objetivo mayor, que era erradicar la enfermedad o, al menos, frenar la expansión de las enfermedades venéreas. El higienismo fue uno de los ámbitos de actuación más fuertes para afrontar este cometido, aunque en algunas ocasiones basase sus argumentos en cuestiones morales más que en datos objetivos:

[...] no es solo la Medicina la que está demandando la pronta desaparición de las enfermedades sifilíticas: lo exige también la moral, guardadora de la paz de las familias<sup>738</sup>.

La expansión y visibilidad de estas enfermedades en los centros urbanos suponía la desestabilización del sistema de valores burgués, de modo que las prostitutas pronto empezaron a ser vistas como potencialmente peligrosas. Una de las principales consecuencias negativas que afectaron al orden establecido fue el descenso de la natalidad<sup>739</sup>. Dada la importancia que la familia como agente tenía para el mantenimiento de la clase media, el tema de la herencia fue un factor clave para que la sífilis se alzase como una auténtica amenaza. Para Jagoe, uno de los grandes cambios acontecidos con el establecimiento del pensamiento decimonónico burgués fue la consideración de la mujer como un ser moralmente superior respecto al hombre<sup>740</sup>. Este tipo de infecciones, sin embargo, alteraban este pensamiento, puesto que tarde o temprano afectaban a todo el

---

<sup>738</sup> PRATS Y BOSCH, Antonio, 1861, p. 9.

<sup>739</sup> FERNÁNDEZ, Pura, 2008, p. 94.

<sup>740</sup> JAGOE, Catherine, 1998a, p. 26.

cuerpo familiar. De hecho, la visualidad finisecular exploró este tema a través de la representación de los estigmas físicos de las enfermedades venéreas en relación al cuerpo individual y social<sup>741</sup>.

En el ámbito europeo, artistas como Edvard Munch (1863-1944) reflejaron esta problemática en algunas de sus obras, como *Inheritance* (1897-1899). En ella, el artista representa a una madre en una sala de espera, afligida por saber que su hijo, al que sostiene en brazos, está infectado por la sífilis [Fig. 127]. Al parecer, el pintor presenció este hecho, y por eso este asunto es recurrente en su trayectoria, pues aparece presente en otra obra similar realizada entre 1905 y 1906, y también en una serie de litografías de 1916, actualmente conservadas en el Munchmuseet de Oslo. Esta premisa, que alude con fuerza al sentimentalismo, gozará de cierta tradición una vez superado el siglo XIX, especialmente con las imágenes creadas a propósito de la propaganda antivenérea durante distintos conflictos armados [Fig. 128].



**Fig. 127.** Edvard Munch, *Inheritance*, 1897-1899



**Fig. 128.** Banagan, *Todos a una contra el venéreo*, 1936-1939

<sup>741</sup> PLUMED DOMINGO, José Javier; REY GONZÁLEZ, Antonio, 2002, p. 40. La investigación de Oscar E. Vázquez dedica un capítulo a la herencia como concepto transversal en la visualidad del fin de siglo, partiendo de la obra *Triste herencia* que Joaquín Sorolla realizó en 1899. VÁZQUEZ, Oscar E., 2017, p. 119-146.



Las primeras representaciones de la sífilis del ámbito occidental distan mucho de los argumentos empleados durante el siglo XIX, lo que vendría a reforzar la hipótesis de la feminización visual de lo patológico en la producción cultural generada en esta centuria. En 1484, por ejemplo, Alberto Dürero (1471-1528) presentó el cuerpo de un hombre sífilítico plagado de heridas supurantes. En esta imagen se muestra una especie de ser humano astrológico, sobre la cabeza del cual aparece la alineación de cinco planetas bajo el signo de Escorpio, que en la mentalidad clásica regía lo relativo a los genitales y a la sexualidad<sup>742</sup>. La concepción de esta obra enlaza con el principio griego de la *melothesia*, una tradición médica que, a grandes rasgos, concebía el cuerpo humano bajo los influjos astrales, y que gozó de gran popularidad durante los siglos siguientes<sup>743</sup>.

En el siglo XIX existían, por tanto, distintas tradiciones culturales y visuales para el tratamiento de esta enfermedad. Como se ha apuntado al inicio de este epígrafe, las obras del fin de siglo siguen, fundamentalmente, la tradición visual del contagio, dando lugar a una tipología iconográfica cargada de recursos simbólicos que alude a la retórica sobre esta enfermedad y en la que aparece presente el mensaje ambiguo del fin de siglo que aún a muerte y erotismo. Este tipo presenta, no obstante, variaciones respecto a las producciones originarias, puesto que a lo largo de los siglos XVIII y XIX se abandonan los atributos clásicos vinculados a la personificación del contagio para devenir en una imagen nueva que se imbrica con ideas relativas a la tentación y la muerte.

En el marco de esta investigación, uno de los puntos de partida para la consideración visual de la prostituta como amenaza, al presentarse como fuente de contagio y como seductora, es el frontispicio de la edición de 1851 del poema en cuatro canciones de Auguste-Marseille Barthélemy (1796-1867). A su vez, este poema está inspirado en una obra de Girolamo Fracastoro (1478-1553) titulada, precisamente *Syphilis* [Fig. 129]. La imagen, que presenta en la parte inferior los nombres de A. Belin y E. Deschamps, es, en realidad, una variación de un emblema barroco, tal como desarrolla Gilman:

*This image is a nineteenth-century variation of the Baroque emblem representing the choice of Hercules, tempted by Voluptas, the vice of luxury, behind whose mask the temptress hides her ugliness. The difference here, of course, is that by the nineteenth century "vice" becomes "disease", seduction becomes infection<sup>744</sup>.*

---

<sup>742</sup> GILMAN, Sander L., 1985b, p. 248. GILMAN, Sander L., 1987, p. 91.

<sup>743</sup> SEZNEC, Jean, 1985, p. 49.

<sup>744</sup> GILMAN, Sander L., 1985b, p. 256.

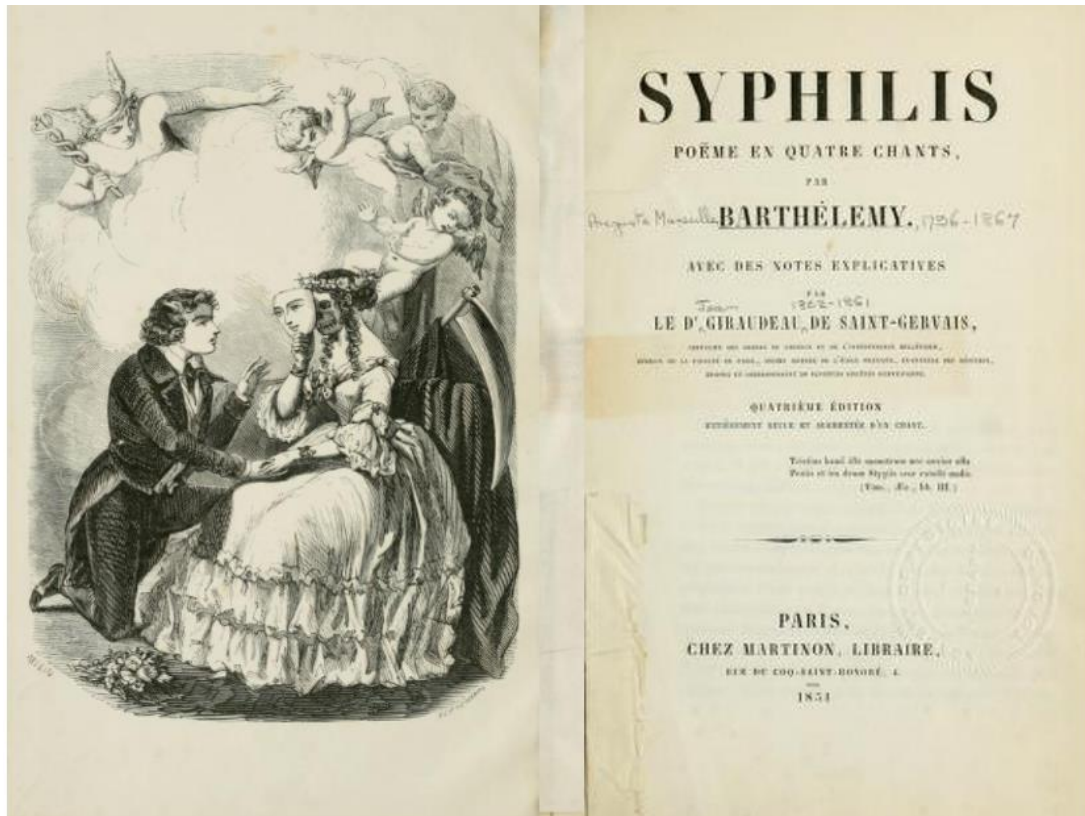


Fig. 129. A. Belin y E. Deschamps, Frontispicio de la obra *Syphilis* de Auguste-Marseille Barthélemy, 1851

En esta imagen, una figura masculina se arrodilla ante una mujer que se desdobra en la personificación de la muerte, gracias a la identificación de atributos como la osamenta y la guadaña. Además de esta caracterización evidente, la obra se vuelve compleja al percatarse de la presencia de otras figuras alegóricas como la que aparece en el lado superior izquierdo, que remite a la representación de Hermes portando el casco alado y el caduceo, elemento que a finales del siglo XIX se vinculará con la personificación de la medicina. Uno de los recursos visuales más efectivos en esta imagen es la utilización de la máscara por parte del personaje femenino. Este elemento, que esconde el verdadero rostro de la protagonista de la imagen, el rostro de la muerte, goza de una tradición propia que ha sido estudiada por teóricos como Erwin Panofsky (1892-1968) siguiendo el método iconológico, y atribuyéndole el significado simbólico genérico de fraude o engaño<sup>745</sup>. Esta obra anuncia de forma sintética la vinculación visual entre la seducción, el engaño y el contagio, así como los efectos devastadores a nivel colectivo de determinadas afecciones. En este sentido, la relación visual establecida entre las enfermedades venéreas y la imagen de la mujer es producto de la modernidad, que

<sup>745</sup> PANOFSKY, Erwin, 1972, p. 113.

fomentó una mentalidad misógina que identificaba a la mujer con el mal y, en consecuencia, se empleó el recurso retórico de la personificación para ilustrar esta idea.

De algún modo, esta obra contribuyó a popularizar y extender la imagen cultural de la prostituta identificada con la muerte, y siguiendo esta estela, el artista belga Félicien Rops (1833-1898) representó *La parodia humana* (1881) a través del juego de máscaras que la prostituta encarnaba: bajo su apariencia erotizada y bella se escondía, no obstante, la muerte [Fig. 130]. Más evidente es, siguiendo un dibujo conservado de la década de los sesenta del mismo autor, el camino a la enfermedad, y por extensión a la muerte, que una mala vida podía traer. En *Mors syphilitica* (c. 1865-1868), Rops muestra a un ángel que ha perdido ya su doble cara y sobre el que los estragos de la consunción están haciendo efecto [Fig. 131]<sup>746</sup>. En la misma línea, Tennant Cooper realizó una de las muchas obras encargadas por el farmacéutico británico Henry Solomon Wellcome (1853-1936) con el objetivo de representar los efectos de las enfermedades vigentes. En este caso, el artista acude a la imagen cultural que sobre la sífilis ya se tenía, y de nuevo sitúa a una seductora prostituta acompañada por la muerte en un segundo plano. Al fondo de la composición, una figura masculina de espaldas marcha cabizbajo y arrepentido, pues empieza a notar los efectos de la enfermedad venérea. La consideración de la sífilis como enfermedad social en el siglo XIX se hace patente, en esta imagen, por el resto de personas representadas al fondo afectadas por tal infección.



**Fig. 130.** Félicien Rops, *La parodia humana*, 1881



**Fig. 131.** Félicien Rops, *Mors Syphilitica*, 1905



**Fig. 132.** Richard Tennant Cooper, *Syphilis*, c. 1912

<sup>746</sup> GRAS VALERO, Irene, 2009, p. 402.



**Fig. 133.** Ramon Casas, *Sífilis*, 1900

En el ámbito español, la obra que reúne los atributos y rasgos de una seductora prostituta que, en realidad, está infectada por sífilis, es un cartel realizado por Ramon Casas en 1900 [Fig. 133]. El cartel, que inició su época de esplendor a finales del siglo XIX en Europa y Estados Unidos, se convirtió en un potente vehículo propagandístico para difundir la mentalidad del momento<sup>747</sup>. Consciente de ello, con el inicio de un nuevo siglo, en 1900 el doctor Abreu encarga a Ramon Casas un cartel propagandístico sobre su sanatorio para sífilíticos. Bajo la máxima “Curación absoluta y radical”, el artista apostó por la imagen cultural de la prostituta infectada, tipificada a través de la categoría visual que aunaba erotismo, peligro y degeneración.

A pesar de la promesa casi milagrosa del cartel, debe tenerse en cuenta la función última de persuadir al consumidor dado su carácter propagandístico, especialmente teniendo que cuenta que no fue hasta el año 1905 cuando se

descubrió la bacteria que causaba la infección por sífilis, el *Treponema pallidum*, fecha a partir de la cual logró ser combatida paulatinamente a través de compuestos como el salvarsán o la penicilina<sup>748</sup>.

Casas recurre a la tipología de la prostituta infectada, que se presenta indirectamente como culpable de este mal venéreo, o al menos como potencial responsable de su desmedida expansión. Esta obra es, en realidad, mucho más que una personificación de la sífilis, pues en ella se recoge la tradición que durante el siglo XIX logró consolidar la imagen cultural de tal infección. Sin embargo, en ella ya se han abandonado estrategias como la identificación con la muerte a través de los atributos propios de esta imagen. Así,

<sup>747</sup> GIRALT-MIRACLE, Daniel, 2005, p. 38. Sobre el cartel publicitario como mecanismo de difusión vinculado con la naciente sociedad de consumo véase AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, 1993, p. 55-58.

<sup>748</sup> ARÍS, Alejandro, 2002, p. 144.

el artista imagina a una mujer marginal, consumida y enferma, que porta varios elementos que la delatan en alusión a un mismo mensaje simbólico.

Cristina Arias logró identificar la flor que porta en una de sus manos como el lirio común (*Iris germanica*)<sup>749</sup>. Anteriormente, María López Fernández la había identificado como un narciso<sup>750</sup>. Tras barajar la hipótesis de que podría tratarse de alguna planta medicinal utilizada como remedio para la sífilis, como la flor del guayaco o el extracto del árbol americano del palo santo<sup>751</sup>, se advierte que, en realidad, el elemento botánico representado es una azucena (*Lilium candidum*), aunque el pintor se ha tomado ciertas libertades a la hora de reproducirla<sup>752</sup>. Ya conocemos la confusión que entre el lirio y la azucena hubo en el siglo XIX dada la similitud nominal entre sus nombres científicos<sup>753</sup>. Sea como fuere, lo cierto es que ambas se utilizaban en esta centuria ligadas al concepto de pureza, lo que explicaría su presencia en esta obra.

El significado de la azucena en el cartel de Casas no se entiende sin su contrario, figurado a través de la serpiente. Según Cooper, la serpiente como símbolo representó en las culturas antiguas la fertilidad, dada su capacidad telúrica<sup>754</sup>. Con el cristianismo, la serpiente adquiere nuevas connotaciones en relación a la astucia y a la tentación, como una conjunción simbólica que viene a encarnar el mal<sup>755</sup>. La astucia y la inteligencia asociada a la serpiente aparece trasdosada en el cartel de Ramon Casas bajo un manto de mentira, ya que la prostituta se encarga de esconder el origen del mal, vendiendo al cliente pureza y delicadeza. De este modo, la prostituta del cartel de Ramon Casas ofrecería su pureza, mientras que la serpiente que esconde tras su espalda aludiría al veneno que está latente en su cuerpo.

Además de la azucena y la serpiente, consideramos que el mantón de Manila es un elemento muy recurrente en esta obra, tanto compositiva como significativamente. Aunque en origen su consideración remitía al lujo, pronto esta prenda se vinculó a la prostituta por alzarse como un elemento en línea con el erotismo<sup>756</sup>. Tal como advierte

---

<sup>749</sup> ARIAS VEGAS, Cristina, 2012, p. 57.

<sup>750</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 70.

<sup>751</sup> BARNETT, Richard, 2014, p. 182.

<sup>752</sup> Esta identificación no hubiese sido posible sin la especialización y las distintas recomendaciones que la profesora María José López Terrada, así como las de la bióloga Beatriz T. Álvarez, nos facilitaron durante la realización de la tesina que inspiró la presente investigación.

<sup>753</sup> Véase p. 217-218 de la presente tesis doctoral.

<sup>754</sup> COOPER, Jean C., 2000, p. 162-166.

<sup>755</sup> CASANOVA, Eduardo; LARUMBE, M<sup>a</sup> Ángeles, 2005, p. 29-30.

<sup>756</sup> Sobre el mantón de Manila como elemento erótico, véase JUSTO FERNÁNDEZ, María Isabel, 2009, p. 160-165.

López Fernández sobre el cartel de Ramon Casas, a través de la representación del mantón pueden verse los estragos de la enfermedad, aludiendo el color del mismo a las manchas violáceas que la sífilis provoca en un estado avanzado<sup>757</sup>. Más allá de las connotaciones eróticas de esta prenda, el mantón de Manila emularía una doble piel, como la máscara que llevaban las anteriores representaciones de la sífilis, en relación a la idea del engaño.

De este modo, más que una personificación de la sífilis, esta obra aunaría distintas tradiciones visuales y culturales a través de recursos retóricos para contribuir a la formación del tipo de la mujer como amenaza para el orden social y la salud colectiva. Además, el cartel formaba parte de un contexto cultural mucho más amplio que refleja distintas ansiedades depositadas sobre un sujeto en femenino y perteneciente a una clase

social determinada. Estas cuestiones que van más allá de la realidad social y dejan entrever una posición ideológica, se perciben en representaciones similares de mujeres vinculadas, si no a la prostitución, a ambientes donde se practicaba.

El retrato que Pablo Picasso realizó en 1899 sobre *La chata* [Fig. 134], muestra en un tono negativo a una prostituta muy alejada del ideal erótico y seductor que presenta Casas, pues aquí aparece con aspecto consumido y evidencia cierta vejez, aunque también porte el codiciado mantón. En la misma línea, Ricard Canals ilustra una noche de verbena con dos mujeres cuyo rostro y modo de representación remite a la ridiculización [Fig. 135].

En definitiva, el estigma creado a lo largo del siglo XIX en torno a la prostitución, se consolida al final de siglo en distintas manifestaciones que distan mucho de la romantización de esta figura. A diferencia del tipo anterior, la mujer como amenaza venérea, identificada socialmente con las clases bajas y la miseria, reflejaría la concepción de determinadas prácticas tachadas de degeneradas, evidenciando así las contradicciones de la moral burguesa.



Fig. 134. Pablo Picasso, *La chata*, 1899

<sup>757</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 70.



Fig. 135. Ricard Canals, *Noche de verbena*, 1901

Siguiendo con la relación decimonónica que se estableció entre el género y la enfermedad, en la segunda mitad del siglo XIX se creía que la sífilis afectaba de forma distinta a hombres y mujeres, hecho que influye en la visualidad gestada en este momento:

Es cierto que en el hombre despierta la sífilis escasa reaccion en el sistema nervioso, y en la mujer, naturaleza más impresionable, la infeccion secundaria determina un estado de sufrimiento general de dicho sistema, una perturbacion profunda, un desarreglo verdadero en todas las funciones de él dependientes, un estado *neurósico* acentuado con manifestaciones múltiples y variadas. Pero de ninguna manera hay que creer que se sustraiga el hombre por completo á la influencia que sobre su sistema nervioso ejerce la infeccion sifilítica<sup>758</sup>.

Mientras esta tipología creada en torno a la prostituta en la visualidad artística finisecular la presenta como la culpable del mal venéreo, en otros discursos visuales, como el que se desarrolla en las ilustraciones médicas en distintos atlas de la segunda mitad del siglo XIX, el hombre es representado como la auténtica víctima. En estas manifestaciones

---

<sup>758</sup> CANTÓ Y BLASCO, Francisco, 1885, p. 14.

culturales, parece que todo alrededor de la curación de la enfermedad gira en torno a su salvación. Para Carlos Reyero, el desarrollo de especialidades médicas como la dermatología o la venereología tuvo consecuencias científicas y también artísticas al empezar a representarse los síntomas más evidentes de tales afecciones<sup>759</sup>. Esto explica que durante el fin de siglo se popularizasen obras ilustradas de gran difusión y alcance, como el *Atlas de la Clínica Iconográfica de enfermedades de la piel o Dermatosis* de José Eugenio de Olavide (1836-1901), publicado por fascículos entre 1871 y 1873, y el *Álbum Clínico de Dermatología* de un discípulo del anterior, Jerónimo Pérez Ortiz (1851-s/f) publicado en 1886 y que incluía distintas láminas cromolitografiadas.

La concepción del hombre afectado por enfermedades venéreas como la sífilis responde, más allá de la popularización de determinados materiales del ámbito científico, a cuestiones en relación al orden nacional. Como ha estudiado Castejón Bolea desde la Historia de la medicina, enfermedades venéreas como la sífilis empezaron a preocupar a los médicos militares a mitad del siglo XIX, y a medida que avanzó la centuria se convirtió en una auténtica obsesión dado el alcance de la expansión entre las tropas<sup>760</sup>. Quizá por ello, la sífilis en las últimas décadas del siglo XIX se comprendió como una enfermedad con implicaciones sociales debido al fuerte impacto que tuvo en distintos países, poniendo en jaque la propia defensa y estabilidad nacional<sup>761</sup>. En palabras de Opisso:

La sífilis está muy extendida en los ejércitos; en Inglaterra se contaron 224 atacados por cada 1000 hombres, el año 1888; pero la proporción ha subido mucho desde entonces, y en la India la sífilis es casi universal en las tropas británicas<sup>762</sup>.

Así, a finales del siglo ya se consideraba uno de los principales riesgos y elementos de desestabilización nacional, y tal discurso dejaba entrever, más allá del contagio, la doble moral de la burguesía que depositaba sus frustraciones en figuras marginales como la de la prostituta<sup>763</sup>.

---

<sup>759</sup> REYERO, Carlos, 2017, p. 282-284.

<sup>760</sup> CASTEJÓN BOLEA, Ramón, 2001, p. 209-210.

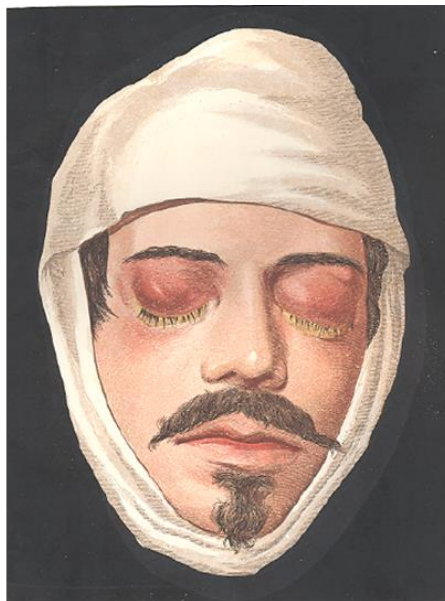
<sup>761</sup> Sobre los efectos derivados de la prostitución y la preocupación médica y social centrada en el caso de la armada y el ejército véase NAVARRO FERNÁNDEZ, Antonio, 1909, p. 216-221. Además, sabemos que existen tratados contemporáneos que abordan el problema de la sífilis en relación a cuestiones nacionales, como es el caso de *Syphilis and the Army*, publicado en 1917 por el dermatólogo y venereólogo francés Georges Thibierge (1856-1926).

<sup>762</sup> OPISSO, Alfredo, 1900, p. 87.

<sup>763</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 168.



Aunque esta tesis doctoral se centre en la visualidad artística, creemos oportuno mostrar algunas ilustraciones médicas que ya se trataron en la tesina realizada en 2016 y que es el germen de esta investigación. Se trata de dos imágenes que inciden en partes de un cuerpo masculino infectado de sífilis que forman parte de la edición de 1894 del *Atlas de enfermedades venéreas y sífilíticas* [Figs. 136 y 137]. Con una fuerte carga moral, el autor del mismo no duda en iniciar su arenga advirtiendo de las consecuencias que conlleva frecuentar los servicios de las prostitutas, un discurso escrito que se complementa con la efectividad y alarmismo de la visualidad, que, a diferencia de las representaciones de las prostitutas enfermas, en este caso sí remite a la sintomatología física.



**Fig. 136.** “Lámina nº 6. Oftalmía blenorragica en ambos ojos”, 1864

**Fig. 137.** “Lámina nº 1. Blenorrafia aguda en el hombre”, 1864

En conclusión, la visualidad finisecular del ámbito español siguió las tendencias culturales desarrolladas en el ámbito occidental. Así, la vinculación entre lo patológico y lo femenino, más allá del efecto discursivo de los textos oficiales, genera una serie de tipologías visuales que se engloban dentro del tema de la mujer enferma.

La imagen tipificada de la mujer del fin de siglo se caracteriza por actitudes y rasgos distintivos como el aburrimiento y el cansancio, anunciando de algún modo los cambios que supuso la aparición de nuevos modelos de mujer y nuevas prácticas de ocio más allá de la versión hegemónica defendida por la clase media para su mantenimiento. De igual modo, la burguesía continuó con la obstinación por relegarlas al ámbito doméstico y a fomentar y defender valores asociados a lo femenino, como la superioridad moral. Las principales estrategias de representación seguidas optaron por reproducir los efectos de enfermedades o períodos de convalecencia en línea con la idea del eterno femenino.

Además, a lo largo de la centuria se siguieron arrastrando multitud de mitos sobre los cuerpos femeninos, hasta el punto que la visualidad ilustró muchos de ellos. La acción conjunta de las distintas manifestaciones culturales hizo de la enfermedad una categoría estética muy explotada en el fin de siglo, de modo que la idea inicial en torno a lo patológico se acabó subvirtiendo. La complejidad del fin de siglo como categoría identificadora y herramienta crítica se evidencia al tomar como caso de estudio categorías diagnósticas que fueron reinventadas a finales del siglo XIX para asistir a la mentalidad oficial. Por último, las tipologías creadas alrededor de la prostituta enferma en la visualidad de este momento evidencian las grietas de la mentalidad oficial, así como los múltiples significados simbólicos en relación a los géneros atribuidos a lo largo de la centuria a dolencias concretas.

## **CAPÍTULO 4.**

### **EL ARTISTA ENFERMO COMO PARADIGMA DEL SENTIR FINISECULAR**



Durante el proceso de recopilación y selección de imágenes que iban a ser objeto de análisis del presente trabajo advertimos que, además de las distintas tipologías visuales creadas alrededor del tema de la mujer enferma, existían obras nacidas en el contexto español que incluían representaciones de hombres aquejados y enlazaban con algunas premisas en torno a la consideración finisecular de lo patológico. Si bien es cierto que la enfermedad se relacionaba con lo femenino, se advirtió que esta idea no tiene por qué asociarse exclusivamente con el estudio de las representaciones anteriores. De hecho, pensamos que es necesario mirar a lo masculino para obtener una visión más completa de la visualidad del siglo XIX que aborda este tema.

Por esta razón, creemos conveniente dedicar este capítulo a las imágenes de este momento que abordan la imagen del artista enfermo a través del género del retrato. Como se ha apuntado a lo largo del capítulo tercero, la enfermedad en el fin de siglo fue algo más que un tema para la visualidad artística materializado a través de distintas tipologías, sino que anunciaba una suerte de valor estético. Teniendo en cuenta este fundamento, nuestra propuesta es que, a través de distintos recursos retóricos, el extendido sentimiento del fin de siglo se depositó en las representaciones del artista enfermo. Este sentir común, que toma formas distintas dependiendo de la nomenclatura utilizada, se enmarca en el contexto de las crisis que afectaron a las naciones occidentales y que marcaron el devenir de la producción cultural<sup>764</sup>.

Es imposible obviar, siguiendo estas premisas, la paradoja que supone este material visual visto en conjunto con el resto de imágenes que forman parte del presente trabajo. El componente de género se hace patente al observar que la actitud de los representados en este conjunto de imágenes remite a condiciones asociadas a lo femenino, como la pasividad, el cansancio o la lasitud. Mientras que en las tipologías visuales sobre la mujer que presentaban estos síntomas se volcaron multitud de ansiedades culturales, la consideración de los artistas como dolientes parte de su identidad como artistas, y no del hecho de responder a la categoría mujer.

La modernidad trajo consigo un cambio en la función del sentido del arte, así como de la presencia del artista en la sociedad. El modelo de organización social propuesto por la burguesía, basado en la diferenciación de espacios y su atribución a cada género, dejaba en un limbo esta figura, que se acabó asociando a las profesiones consideradas liberales.

---

<sup>764</sup> Véase nota al pie de página número 134 de la presente tesis doctoral.

Así, durante el siglo XIX son varios los mitos contruidos sobre el artista, pero quizá uno de los que mayor peso y trascendencia tuvo fue la noción de la genialidad. Con el desarrollo del romanticismo como movimiento cultural se rescataron tradiciones de saberes de tiempo atrás para consolidar este mito, naciendo una nueva concepción de la conciencia artística al vincularse creación y locura<sup>765</sup>.

Junto a la concepción romántica que se extendía a artistas, poetas, literatos e intelectuales, el higienismo decimonónico se preocupó del análisis de estas figuras enmarcadas dentro de los profesionales liberales. Las preocupaciones principales de los más renombrados higienistas franceses aparecen recogidas en la obra *Elementos de higiene privada* (1846), del español Felipe Monlau:

La salud de estas profesiones ha sido objeto de los trabajos de varios higienistas. Ni es de extrañar tanta solicitud, atendida la dificultad de conciliar la robustez física con la energía moral<sup>766</sup>.

Para los higienistas del siglo XIX, los principales desvelos en relación a esta figura apelaban al sustento de la moral propuesta por la burguesía y, siguiendo la estrategia que se depositó también en lo femenino, se recurrió a distintas categorías diagnósticas que hacían referencia a enfermedades del alma. Esta consideración se alimentó especialmente durante los años finales de la centuria, ya que, frente al reforzamiento de la moral burguesa, el artista empezó a adoptar actitudes de rechazo hacia esta clase social, aun estando en ella sus orígenes. En el caso del artista, una de las principales consideraciones fue entender la imaginación como algo problemático<sup>767</sup>. No obstante, tal rechazo implicaba, al mismo tiempo, una reflexión sobre el propio sistema que posibilitó nuevas vías para la creación, así como un camino para seguir indagando en lo mítico alrededor de la figura del artista<sup>768</sup>.

Al final de esta centuria, cuando la degeneración, en términos de moralidad, no sólo se aplicó a nivel individual sino también a efectos sociales, colectivos y culturales, el hombre de genio volvió a ser tema de debate y análisis de la mano de la antropología criminal y las teorías degeneracionistas<sup>769</sup>. Desde el ámbito literario se fomentó la comprensión del

---

<sup>765</sup> TRILLING, Lionel, 1956, p. 191-212.

<sup>766</sup> MONLAU, Felipe, 1846, p. 527.

<sup>767</sup> NOVELLA, Enric J., 2010, p. 61.

<sup>768</sup> GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, 1983, p. 51.

<sup>769</sup> MARISTANY, Luis, 1973, p. 53.

artista en línea con la decadencia, lo que contribuyó a que en los años finales del siglo se convirtiese en un importante tropo cultural<sup>770</sup>.

La renovada atención que la nueva psiquiatría depositó a finales del siglo XIX en el concepto de genio vinculó esta figura a un sinfín de trastornos mentales y males morales<sup>771</sup>. A causa de la influencia de obras como *Génio e Degenerazione. Nuovi studi e nuove battaglie* (1897) de Cesare Lombroso, la figura del artista se acabó equiparando a la de un delincuente, de modo que su situación marginal alimentaba su consideración como enfermo. Así, se empezó a percibir como un ser con tendencia a la degeneración moral, tal como ocurría con el sector femenino que se alejaba de los preceptos burgueses. Es más, en este marco cultural, los artistas considerados degenerados se empezaron a considerar peligrosos<sup>772</sup>. En este sentido, el papel de la contribución de Max Nordau fue fundamental para consolidar la identificación del artista como un criminal o un degenerado. Siguiendo sus propias palabras:

Los degenerados no son siempre criminales, prostituídos, anarquistas ó locos declarados; son muchas veces escritores y artistas. Pero estos últimos presentan los mismos rasgos intelectuales –y las más de las veces también somáticos– que los miembros de la misma familia antropológica que satisfacen sus instintos malsanos con el puñal del asesino ó la bomba del dinamitero, en vez de satisfacerlos con la pluma y el pincel<sup>773</sup>.

Al igual que ocurría con el pensamiento en torno a determinados comportamientos femeninos, ciertas actitudes de literatos, pensadores y artistas que pudieran poner en peligro el orden social establecido fueron tratados en términos médicos:

¡Desgraciado el literato, el escritor, el erudito, el sabio, el poeta ó el artista, que se abandona á los placeres genésicos! En ellos (dice Virey) romperá su númen y agotará su sensibilidad<sup>774</sup>.

Se entendía que entregarse a placeres inmorales, entendidos en relación a la sexualidad y a prácticas asociadas al ritmo de vida de la modernidad, ponía en peligro la propia sensibilidad artística y el concepto de genialidad. Sin embargo, en el ámbito visual, el componente estético jugó un papel decisivo para resignificar este pensamiento. Bajo el amparo del entendimiento decimonónico sobre el significado de ser artista, las tendencias

---

<sup>770</sup> NOUZEILLES, Gabriela, 2000, p. 65.

<sup>771</sup> NEUMANN, Eckhard, 1992, p. 125-135.

<sup>772</sup> HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael, 1987, p. 144-150.

<sup>773</sup> NORDAU, Max, 1902, vol. 1, p. XVII-XVIII.

<sup>774</sup> MONLAU, Felipe, 1846, p. 529.

estéticas, artísticas y literarias del fin de siglo en línea con los decadentismos subvirtieron esta idea para contribuir a configurar lo patológico como valor estético, apropiándose de ello como rasgo distintivo<sup>775</sup>. Las enfermedades encarnadas por los artistas finiseculares son, por tanto, de tipo moral, aun aludiendo a algunos síntomas de origen somático. Estas ideas aplicadas al caso español responden, además, a la crítica situación que acusaba el país, depositándose también en la figura del artista enfermo el desasosiego que caracterizó la conciencia nacional del momento.

#### **4.1. El artista y la moderna masculinidad**

El ideal burgués de masculinidad consolidado a lo largo del siglo XIX se basaba en el culto a la razón. La actitud, apariencia y comportamiento que caracterizaba tal conducta llevaba implícitas, más allá del género, consideraciones en torno a otros agentes como la clase social, de modo que la masculinidad moderna se afianza como algo plenamente burgués. En este contexto, la figura del intelectual y del artista van adquiriendo entidad propia y protagonismo con el avance de las sociedades occidentales y el afán de modernización. De este modo, se considera su inclusión en los discursos propuestos desde la oficialidad<sup>776</sup>. Así, la figura del hombre intelectual, que encarna valores del liberalismo como el individualismo y la utilidad, forma parte de la construcción de la moderna masculinidad.

Como ha estudiado Alonso Cabezas, durante gran parte del siglo XIX, desde el propio seno de lo artístico se apostó por distintas estrategias para consolidar dicha masculinidad. En este sentido, prima el culto al artista como héroe cultural, un relato inspirado en la noción de genio artístico en relación a los mitos sobre la creatividad. En tanto que los textos oficiales construyeron las identidades de género como opuestas y, al mismo tiempo, como complementarias, la categoría mujer se concibió alejada del espectro de la creación, y cualquier desarrollo de la creatividad en el género femenino se vinculó con entretenimientos domésticos<sup>777</sup>.

Así, la masculinidad entre artistas fue considerada en época decimonónica una forma de virilidad frente a la realidad femenina. Cualquiera de estas señales en una mujer eran consideradas como anecdóticas o excepcionales. Como categoría creada a la sombra de

---

<sup>775</sup> BARRA LAGUNAS, Manuel, 2016.

<sup>776</sup> FREIXA, Mireia, 1984, p. 120.

<sup>777</sup> ALONSO CABEZAS, María Victoria, 2015, p. 26. ALONSO CABEZAS, María Victoria, 2018.



este discurso, la mujer podía desarrollar algunas actividades asociadas a lo masculino, pero siempre como un mero pasatiempo que la libraba del tedio de lo doméstico, ya que se pensaba que los rasgos de lo masculino no podían darse de forma *natural* en lo femenino:

*Si yo estuviera casado, no me opondría á que mi mujer gustase de la música y de la lectura, porque una mujer aficionada á las artes nunca se aburre aunque se quede sola. Pero no quisiera que fuese lo que se llama una artista ó una literata. No me gustan las mujeres sábias, ni las culteranas*<sup>778</sup>.

Como ha estudiado Díez, el desarrollo de géneros artísticos como los retratos de artistas a lo largo de esta centuria permite analizar la presencia y resignificación de esta profesión y su valoración en la sociedad española moderna<sup>779</sup>. En la primera mitad del siglo XIX los artistas optaron por estrategias para potenciar la masculinidad artística de la mano de la formación de colectivos, agrupaciones y asociaciones que perduraron hasta la segunda mitad de la centuria<sup>780</sup>.

Paulatinamente, conscientes de su situación económica y social, los artistas se unirán para formar sociedades de socorros mutuos en que se contemplaba cierto grado de protección y amparo. Mientras que el discurso médico decimonónico desarrolló la idea de lo patológico vinculado a la mujer, cuando la enfermedad se daba en el hombre, esta suponía un impedimento al trabajo y al sustento familiar, poniendo en peligro su virilidad:

Uno de los fines más esencialísimos para consolar al obrero de las tristezas y sinsabores que acarrear la falta de medios materiales, lo realizan las sociedades organizadas con el exclusivo objeto de socorrer al artista que, imposibilitado por traidora enfermedad, no pueda dar el sustento necesario á los seres queridos de su hogar<sup>781</sup>.

La preocupación entre el colectivo artístico por estar protegido, agruparse e, indirectamente, contribuir a la construcción de la masculinidad, participaba de la idea hegemónica de la producción y ocupación por parte de los hombres de la nueva sociedad

---

<sup>778</sup> MONLAU, Felipe, 1881, p. 134.

<sup>779</sup> DÍEZ, José Luis (com.), 1997.

<sup>780</sup> REYERO, Carlos, 1996, p. 129.

<sup>781</sup> SOCORROS, 1903, p. 2. Las agrupaciones por parte de artistas en sociedades mutualistas no dejaban sino de ser testigo del entendimiento del artista en la época: “El socorro de enfermos, impedidos, viudas, y huérfanos de los gremios, es útil al estado; porque no perezcan, ni mendiguen. Las ordenanzas, que sin gravar al público, se dirigen á este socorro, son dignas de aprobación y de que el manejo de tales fondos sea puro, y legal. Es socorro de tales miserias un medio, para que las familias de artesanos se propaguen; y las entes permanezcan contentas en sus oficios [...] Es además una caridad discreta”. RODRÍGUEZ DE CAMPOMARES, Pedro, 1776, vol. 3, p. 266.

moderna. De hecho, todavía en el fin de siglo primaba la idea de que un hombre de bien era aquel capaz de ser autosuficiente.

En este sentido, más allá de las similitudes formales con las imágenes de artistas enfermos que a continuación se incluyen, hay obras finiseculares en las que se denuncia una forma de ser hombre poco productiva, considerada incluso parasitaria. La obra de Luis Manero Miguel (1876-1937), autor academicista estudiado a propósito de su participación en las Exposiciones Nacionales entre 1897 y 1901<sup>782</sup>, presenta a una familia obrera en la que el padre, tumbado en la cama, es comparado con un zángano, mientras que la mujer y la hija encarnarían el sacrificio del trabajo [Fig. 138].



**Fig. 138.** Luis Manero Miguel, *El zángano y las abejas*, s/f

Justo Fernández va un paso más allá al poner esta obra en relación con obras literarias del momento, y advierte que el protagonista de *Camino de perfección (pasión mística)* (1902) de Pío Baroja (1872-1956), Fernando Ossorio, es equiparado con un zángano a lo largo de la novela<sup>783</sup>. Sea como fuere, esta pintura se alza como contramodelo del sentido de la masculinidad decimonónica, que defendía la autosuficiencia y la productividad<sup>784</sup>.

Las obras finiseculares que representan artistas enfermos remiten a la actitud del personaje masculino retratado por Manero Miguel en esta obra. Sin embargo, la condición artística los exime de ser considerados improductivos, fusionándose de esta forma un tipo de masculinidad decadente con una actitud tradicionalmente asociada a lo femenino.

<sup>782</sup> NEGRO, Marta, 2000, p. 58-61.

<sup>783</sup> JUSTO FERNÁNDEZ, María Isabel, 2009, p. 709-710.

<sup>784</sup> SALOMÓN CHÉLIZ, M<sup>a</sup> Pilar, 2018, p. 95.

## 4.2. La enfermedad como camino de la gloria artística

Existen imágenes de artistas enfermos anteriores al final del siglo XIX. De hecho, dentro de la misma centuria, este argumento fue utilizado para enfatizar la cualidad imaginativa. Tal idea se consolidó de la mano de autores como Baudelaire, que bajo el influjo del decadentismo apuntó que el estado idóneo para lograr el grado de sensibilidad creativa presenta similitudes con los períodos de convalecencia<sup>785</sup>.

Anteriormente a que se estableciese tal afirmación, existieron obras que puntualmente reflejaron la enfermedad. En clave de autorretrato, Goya (1746-1828), visiblemente afectado, se representa con el doctor Arrieta en 1820 [Fig. 139]. La obra, realizada una vez superada su dolencia, ha sido interpretada como un exvoto laico<sup>786</sup>, aprovechando al mismo tiempo las cualidades formales para ser consciente de su humanidad y explotar al máximo los valores expresivos de la pintura<sup>787</sup>.



**Fig. 139.** Francisco de Goya, *Autorretrato con el Dr. Arrieta*, 1820

<sup>785</sup> BARRA LAGUNAS, Manuel, 2016, p. 15-16.

<sup>786</sup> Interpretación basada en la anotación presente al pie del cuadro: “Goya agradecido a su amigo Arrieta por el acierto y esmero con que le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad padecida a fines del año 1819 a los setenta y tres años de su edad. Lo pintó en 1820”. REYERO, Carlos, 2005, p. 20.

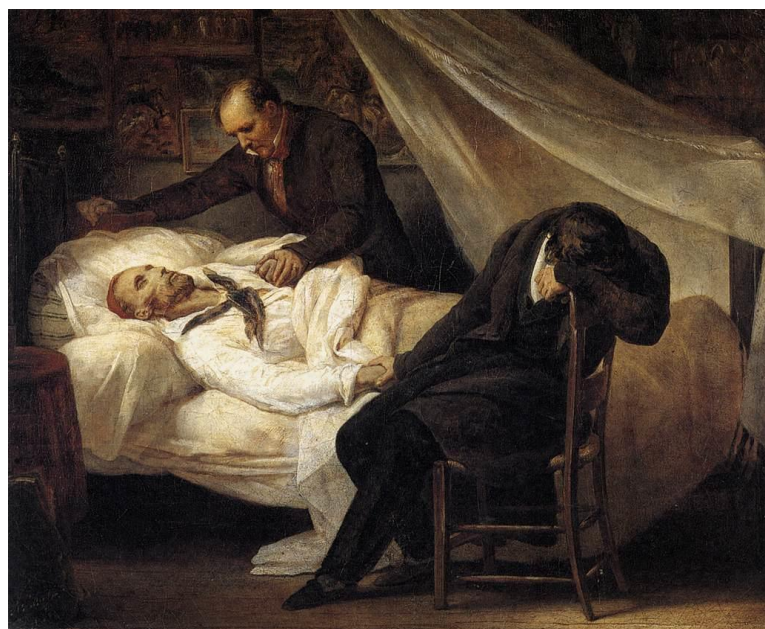
<sup>787</sup> RINCÓN GARCÍA, Wifredo, 1991, p. 25.

El Romanticismo, entendido como movimiento cultural, contribuyó a consolidar distintos mitos sobre la genialidad alrededor de la figura del artista, entre los que se incluía el sufrimiento como vía hacia la notoriedad<sup>788</sup>. Por ello, dentro de esta corriente, los estados patológicos o los últimos momentos de vida de hombres ilustres fueron temas recurrentes en el ámbito pictórico. Uno de los casos más destacados fue el del pintor Théodore



**Fig. 140.** León Cogniet, *Géricault malade*, 1823

Géricault (1791-1824), retratado como enfermo por León Cogniet (1774-1880) en 1823 [Fig. 140]. Este dibujo, además, posee una fuerte carga política al aparecer el enfermo representado con un *bonnet* negro<sup>789</sup>. Igualmente, en Rouen se conserva una copia de un cuadro de Ary Scheffer (1795-1858), quien quiso captar los últimos instantes del que un día fue su amigo (1824) [Fig. 141].



**Fig. 141.** S/a, *La muerte de Géricault*, 1824. Copia de un lienzo original de Ary Scheffer (1824)

<sup>788</sup> Un compendio de los distintos aspectos románticos que popularizaron e idealizaron el culto al genio se encuentra en NEUMANN, Eckhard, 1992, p. 51-63.

<sup>789</sup> Sobre los mitos que la muerte de Géricault inspiró en la cultura del siglo XIX véase CHENIQUE, Bruno, 2002, p. 158-174.

Desde este momento temprano del siglo XIX, la enfermedad se convirtió en una especie de metáfora sobre la espiritualidad del genio o del buen hombre. Formalmente, como apuntó el profesor Vicente Pla Vivas, estos ejemplos arrastran la herencia del esquema compositivo promovido por Louis Hersent (1777-1860) en 1817 al pintar *La muerte de Bichat* siguiendo los pasos de su maestro, Jacques-Louis David (1748-1825) [Fig. 142]. Marie François Xavier Bichat (1771-1802) fue un médico-fisiólogo francés que inauguró la escuela anatómica<sup>790</sup>. Hersent compuso esta escena años después de su muerte, tomando como punto de partida el retrato mortuario restante de Bichat. Lo interesante del resultado no son tanto los marcados rasgos patológicos del ya yacente, sino la original presentación del fallecido como un héroe de la patria<sup>791</sup>. En este sentido, el cuadro de Hersent homenajando a Bichat se convierte en un modelo de representación que se verá repetido hasta la saciedad porque, además, aunaba los preceptos de la buena muerte<sup>792</sup>.



**Fig. 142.** Louis Hersent, *La muerte de Bichat*, 1817

<sup>790</sup> SOBRINO, Francisco, 1873, p. 16.

<sup>791</sup> PLA VIVAS, Vicente, 2010, p. 229.

<sup>792</sup> Véase nota al pie número 228.

De forma simultánea a esta consideración de lo patológico en línea con la espiritualización del genio, hubo otra vertiente cultural que contribuyó a presentar la figura del artista como un héroe decadente. Se trata del imaginario literario creado alrededor de esta figura, auspiciado por la popularización del modo de vida bohemio de la mano de autores como Murger<sup>793</sup>. Como fenómeno cultural y sociológico, el origen de la bohemia se enmarca en el período romántico francés y englobaba a distintos artistas e intelectuales que reaccionaron contra la burguesía y los valores establecidos. Durante el Segundo Imperio francés, tal forma de comprender la vida se expandió rápidamente entre los jóvenes artistas movidos por su vocación.

Para Aznar Soler, la principal consecuencia de este hecho fue la creación de una especie de proletariado intelectual que cuestionó las bases del concepto de arte propuesto por la burguesía, oponiéndose de tal modo a la mercantilización del mismo. Frente a los intereses capitalistas de la clase media, los bohemios apostaron por la aptitud estética, que distaba mucho del código de valores morales establecido<sup>794</sup>. De algún modo, la intención última de adoptar esta actitud fue impresionar, al mismo tiempo que desdeñar, lo burgués: “oponerse a todo paso a la teoría y práctica canónicas de organizar tanto los modos de vivir como las maneras de hacer arte”<sup>795</sup>.

Uno de los axiomas popularizados a este respecto y vinculados al estilo de vida bohemio tiene que ver con el modo de vida defendido por los hacedores, que se alzaba como un retrato del hambre y la miseria y, se creía, conduciría a la gloria artística tarde o temprano. *El camino de la gloria artística* es, en realidad, el título de una obra de José González Bande (documentado en Madrid desde 1854-1859), también conocida como *El pintor enfermo* [Fig. 143]. Ciertamente, se trata del boceto de un cuadro mayor que acabó recibiendo una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856<sup>796</sup>. En el boceto, un pintor en la cama es asistido por su esposa, que está pendiente también de sus hijos, quienes parecen jugar con elementos artísticos. La escena de Bande se presenta como un acontecimiento de ese modo de vida miserable que acabaría dando lugar a la figura de artista incomprendido y solitario.

---

<sup>793</sup> SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil, 1995, p. 179-180.

<sup>794</sup> AZNAR SOLER, Manuel, 1979, p. 76-77.

<sup>795</sup> ESTEBAN, José; ZAHAREAS, Anthony N., 2004, p. 44.

<sup>796</sup> GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, 1987a, vol. 1, p. 182-183.



**Fig. 143.** José González Bande, *El camino de la gloria artística*, c. 1856

Asimismo, la obra de Joaquín Pallarés (1853-1935), *Inválido del arte* (1895), galardonada con una medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895, retrataría la situación mísera en al que vivieron algunos artistas alejados de esas estrategias de masculinidad modernas, esta vez en cuerpo de un viejo músico callejero cuya situación económica parece angustiarse [Fig. 144]. Haciendo mención a esta obra, es inevitable reparar en el análisis que Max Nordau realiza sobre *El músico Alberto* (1858), cuento del novelista ruso León Tolstói (1828-1910):

En este cuento, se trata de un hombre de espíritu enfermo, y á un hombre de este género se tiene á veces, con efecto, que imponer por la fuerza un beneficio que él no puede comprender ni sentir como tal<sup>797</sup>.

---

<sup>797</sup> NORDAU, Max, 1902, vol. 1, p. 245-246.



**Fig. 144.** Joaquín Pallarés, *Inválido del arte*, 1895



Esta convivencia de ideas sobre el artista durante el siglo XIX promoverá la transición de la figura del héroe romántico al antihéroe burgués, pasando por el filtro de la decadente apreciación bohemia. Ello explica que, en la segunda mitad de esta centuria, la representación de artistas aquejados, cansados o enfermos se convirtiese en un argumento que traducía de forma anecdótica este estilo de vida<sup>798</sup>. Ejemplo de ello es la obra de Carolus-Duran (1837-1917) titulada *El convaleciente* (1860) [Fig. 145], un autorretrato que parece interrumpir el curso natural del tiempo para capturar la instantaneidad. Bajo una marcada influencia de la misma obra, el pintor realista Ramon Martí Alsina (1826-1894) capta, en 1884, el retrato de un hombre dormido en un sillón, vestido siguiendo el dictamen burgués [Fig. 146].



**Fig. 145.** Carolus-Duran, *El convaleciente*, 1860

Este tipo de imágenes, aunque no presenten alusiones directas en sus títulos a afecciones específicas, enlazan con una concepción decadente de la masculinidad al reproducirse actitudes asociadas a lo femenino. Sin embargo, a diferencia de las imágenes sobre la mujer enferma, consideramos que en estos casos la improductividad y el cansancio son parte de la estrategia para la conformación y definición de la compleja identidad artística decimonónica.

---

<sup>798</sup> FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2009, p. 175-176.



**Fig. 146.** Ramón Martí Alsina, *La siesta*, 1884

En la visualidad finisecular sobre el artista enfermo se imbrican cuestiones que oscilan entre la genialidad y la enfermedad, hecho que contribuye a cuestionar las bases que rigieron la oficialidad en cuanto a la consideración de los géneros. Lejos del erotismo que impregnaba las distintas tipologías sobre la mujer enferma, las enfermedades vinculadas con el artista, que serán de tipo espiritual y aludirán a efectos morales, revelan una vez más las contradicciones de la relación que el fin de siglo estableció entre lo patológico, el género y lo artístico. Así, el hecho de retratarse entre ellos, un acto usualmente vinculado con la reafirmación de la masculinidad artística, contribuyó a redefinir su propia identidad reivindicando su condición como enfermo<sup>799</sup>.

---

<sup>799</sup> BARRA LAGUNAS, Manuel, 2016, p. 71.

### 4.3. El sentir finisecular y su figuración a través de la imagen del artista

A finales del siglo XIX, todas las crisis que atraviesan el occidente europeo se materializan en un estado de escepticismo y fracaso que adquiere distintas denominaciones: “*mal de siècle, mal de vivre, spleen, desassossego, anxiety, disagio, Untergang, abulia, marasmo, etc.*”, no son más que distintos nombres con los que la literatura europea de la época ha intentado acercarse a la comprensión de la enfermedad del nihilismo<sup>800</sup>.

Ese sentimiento trágico, aplicado al caso español, se extendió bajo el nombre de abulia, entendida como falta de voluntad, que para la teoría degeneracionista era un síntoma colectivo que definía las particularidades de este contexto<sup>801</sup>. La nación parecía estar enferma de pesimismo, y los recursos metafóricos parecieron impregnar tanto la literatura como parte de la visualidad del momento. En obras como *Diario de un enfermo* (1901), una novela de artista caracterizada porque el protagonista se considera un renegado moral<sup>802</sup>, de un Azorín que todavía firmaba bajo Martínez Ruíz (1873-1967), se advierte desde el inicio cómo la alusión a la dolencia del título no es física, sino más bien retórica:

¿Qué es la vida? ¿Qué fin tiene la vida? ¿Qué hacemos *aquí abajo*? ¿Para qué vivimos? No lo sé; esto es imbécil, abrumadoramente imbécil. Hoy siento más que nunca la eterna y anonadante tristeza de vivir. No tengo plan, no tengo idea, no tengo finalidad ninguna<sup>803</sup>

En el ámbito de la visualidad artística, el extendido fenómeno de la abulia, en tanto que afección psicológica cuyo síntoma principal fue la pérdida de energía, presenta ciertas complicaciones a la hora de representarse. Durante el transcurso de esta investigación

---

<sup>800</sup> MARTÍN, Francisco José, 2003, p. 264.

<sup>801</sup> VÁZQUEZ, Oscar E., 2017, p. 61. En este contexto, el concepto de voluntad recibió la influencia de los escritos de Arthur Schopenhauer (1788-1860) y Friedrich Nietzsche (1844-1900). En España, algunos eruditos entraron en contacto con sus obras en su lengua original en las décadas finales la centuria, pero no será hasta el cambio de siglo cuando vieron la luz sus traducciones. VÁZQUEZ, Oscar E., 2017, p. 204. En concreto, la noción nietzscheana de “voluntad”, erigida como opuesta a lo decadente, tendrá una gran influencia en la obra de distintos intelectuales finiseculares. SOBEJANO, Gonzalo, 2004, p. 118-485. La falta de voluntad en el ámbito español se explicó teniendo en cuenta distintas consideraciones que son recogidas por Vázquez García y Cleminson: “La explicación de esta falta de voluntad es variada según los autores. Algunos consideran que es un rasgo inscrito constitucionalmente en la raza latina, aunque reforzado por las peculiares circunstancias históricas españolas [...]. Otros, sin renunciar a una visión esencialista, reconocen en el carácter español un principio ambivalente conectado con sus orígenes africanos [...]. Los hay, finalmente, que ven completamente la raíz de la pasividad española en las contingencias de la historia”. VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco; CLEMINSON, Richard, 2010, p. 180.

<sup>802</sup> BARRA LAGUNAS, Manuel, 2016, p. 17.

<sup>803</sup> MARTÍNEZ RUÍZ, José, 2015 [1901], p. 247. Esta novela, la primera del autor, pertenece en realidad a una saga de cuatro novelas independientes entre sí, siendo la primera *Diario de un enfermo*, y estando continuada por *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). MARTÍN, Francisco José, 2003, p. 250.

advertimos que era necesario, por tanto, mirar más allá de las evidencias formales u ofrecidas por la información que permite la localización de la obra, y atender a un contexto más amplio.

Por ello, más que hablar de abulia, creemos oportuno remitir a aquellas representaciones de artistas que aparecen sumidos en un estado de melancolía. Este sentimiento se hace evidente a través de la figura del pintor Darío de Regoyos (1857-1913). Más allá de su producción artística, su trayectoria, apariencia y modo de vida, plasmada en distintos retratos producidos al final del siglo, evidencia esta idea. Regoyos fue uno de esos artistas inquietos que viajaron al norte de Europa de forma intermitente en busca de la modernidad artística. Instado por el consejo del paisajista Carlos de Haes (1826-1898), realizó varios viajes a Bruselas, donde recibió clases particulares del pintor academicista Joseph Quinaux (1822-1895). De forma discontinua, Regoyos se estableció entre Bélgica y España manteniendo el contacto con los círculos artísticos, musicales e intelectuales del momento<sup>804</sup>. Precisamente allí establece un vínculo con el poeta Émile Verhaeren (1855-1916), con quien años más tarde publicaría *España Negra* (1899), uno de los libros ilustrados más paradigmáticos del fin de siglo que ilustra el viaje a España diez años atrás<sup>805</sup>. También allí conoció al pintor Théo van Rysselberghe (1862-1926), que lo retrató en varias ocasiones bajo la esencia de la mirada extranjera aunando mitos en torno a la figura del artista. Las crónicas del momento describen a Darío de Regoyos como un pintor inquieto, nervioso, original y versátil, siempre cargado con su guitarra y evocando sentimientos en relación a su geografía<sup>806</sup>. La visión ofrecida por estos artistas belgas sobre Regoyos lo muestran recostado, tocando la guitarra, y en su mueca se adivina algún verso cantado [Figs. 147, 148 y 149].

Tanto Théo van Rysselberghe como Constantín Meunier (1831-1905), quien también retrató a Darío de Regoyos en la década de los ochenta del siglo XIX siguiendo el mismo esquema [Fig. 150], habían viajado con el artista español en contadas ocasiones por España en busca de lo autóctono. Por ello, es especialmente significativo, más allá del elevado número de retratos sobre Regoyos que emulan una actitud y un escenario siempre parejo, el hecho de que tales imágenes se captaran por parte de artistas extranjeros sobre la visión de un artista hispano.

---

<sup>804</sup> Una cronología reciente de la biografía de Darío de Regoyos se encuentra en el catálogo razonado de la obra del pintor a cargo de SAN NICOLÁS, Juan, 2014, p. 22-43.

<sup>805</sup> VÁZQUEZ, Oscar E., 2017, p. 167-188.

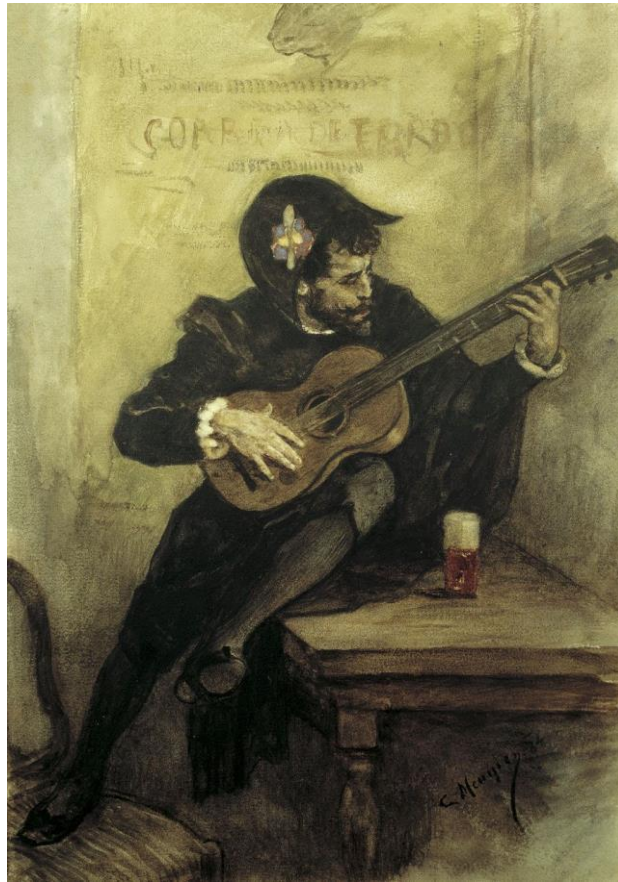
<sup>806</sup> PICARD, Edmond, 1899, p. 232.



**Fig. 147.** Théo van Rysselberghe, *Guitariste (Portrait du peintre espagnol Darío de Regoyos)*, 1882 ▲

**Fig. 148.** Théo van Rysselberghe, *El pintor Darío de Regoyos tocando la guitarra*, 1885 ▼◀

**Fig. 149.** Théo van Rysselberghe, *Retrato de Darío de Regoyos*, 1889 ▼▶



**Fig. 150.** Constantin Meunier, *Retrato de Darío de Regoyos*, 1884



**Fig. 151.** Théo van Rysselberghe, *Spleen español (retrato de Darío de Regoyos)*, c. 1889

Siguiendo con la multiplicación de retratos que sobre Darío de Regoyos se hicieron durante estos años, existe uno que, además de la atmósfera melancólica común a todas estas obras, presenta una evidencia en su título que permite relacionar este conjunto de imágenes con la hipótesis propuesta. Nos referimos a *Spleen español*, de Théo van Rysselberghe [Fig. 151], realizado hacia 1889 según López Fernández, aunque en el catálogo razonado sobre su artífice se date en 1881<sup>807</sup>.

El *spleen* fue la fórmula decimonónica que describía ese estado melancólico asociado al mal del siglo. En el siglo XIX gracias, fundamentalmente a Baudelaire, la naturaleza melancólica pasa a reconocerse como *spleen*. En su antológica sobre *Las flores del mal* (1857), varios son los poemas titulados como tal cuyo objetivo es transmitir esa sensación de desazón.

Existe, realmente, una larga tradición que comprende el temperamento y carácter del artista en relación a la teoría de los humores. Así, el origen etimológico griego del término *spleen* alude al bazo, el órgano encargado de segregar la bilis negra, fluido responsable del humor melancólico y al que se le atribuían las enfermedades del alma<sup>808</sup>. Las siguientes palabras de Plinio el Viejo (23-79 d. n. e.) resumen bien esta idea:

[...] en la hiel negra está la causa de la locura humana, y de la muerte si se vomita por completo. De ahí que una recriminación al carácter reciba el nombre de 'bilis': hasta tal punto es poderosa la ponzoña contenida en esta sustancia cuando se difunde en el espíritu. Es más, suelta por todo el cuerpo quita hasta el color de los ojos, y cuando se vomita también quita el color a los recipientes de bronce, y todo lo que toca se ennegrece, así que nadie se asombre de que esto sea el veneno de las serpientes<sup>809</sup>.

Como fenómeno cultural que excede el hecho de ser un estado anímico, este concepto de la melancolía contribuyó a seguir formando el mito entre el genio y la locura, adaptándose al cristianismo y siendo auspiciado posteriormente por las ciencias médicas<sup>810</sup>. De hecho, en 1509 Durero (1471-1528) se autorretrató como enfermo apuntando con su dedo directamente al bazo, en alusión a la relación existente entre el humor melancólico y el genio artístico [Fig. 152]. En la inscripción del dibujo puede leerse: “Doctor, el círculo

---

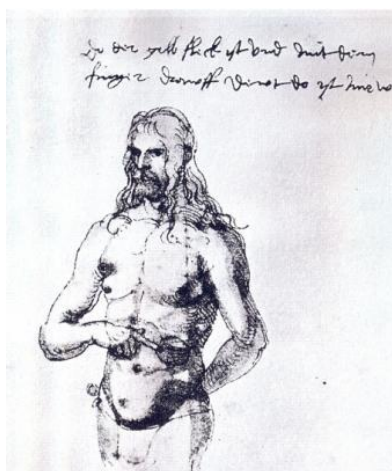
<sup>807</sup> FELTKAMP, Ronald, 2003, p. 250. LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2008, p. 108.

<sup>808</sup> WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot, 1995, p. 103-104. Sobre la teoría de los humores en relación a la melancolía véase también ELKINS, James, 1999, p. 284-288.

<sup>809</sup> PLINIO EL VIEJO, XI, 193.

<sup>810</sup> BARTRA, Roger, 2001, p. 183.

amarillo al que mi dedo apunta es el lugar donde me duele”. Víctima de la melancolía, algunos autores han querido ver en este esbozo el reflejo de su conciencia artística<sup>811</sup>.



**Fig. 152.** Alberto Durero, *Autorretrato enfermo*, 1509

La actitud de este estado melancólico aplicado en el fin de siglo enlaza con la afluencia de obras decadentistas, que fueron consideradas, al igual que sus autores, como afeminados y degenerados. Al titular la obra *Spleen español* [Fig. 151], van Rysselberghe ilustra la percepción de este estado de ánimo por parte de sus compañeros belgas, y anuncia el estilo de vida con que algunos artistas españoles que viajaron al extranjero se identificaron, como el dandismo o la bohemia<sup>812</sup>. En esta línea, la idea del *spleen* en relación a la visualidad debe entenderse en un marco cultural cosmopolita<sup>813</sup>.

Para Pedro Cerezo, el mal de siglo podía alcanzar a todo el mundo, especialmente a aquellas gentes sensibles que depositaron su confianza en la nación, una nación que ahora se había vuelto decadente, moribunda<sup>814</sup>. Por ello, no es de extrañar su aplicación en la imagen del artista. El mito de la melancolía aplicado a los creadores, junto con la imagen del artista enfermo, dieron forma visual al mal de siglo, y de esta forma manifestaron el fracaso del proyecto del progreso, desafiando desde dentro el propio sistema de valores burgués<sup>815</sup>.

#### **4.4. Masculinidades decadentes en la bohemia finisecular**

Además de la relación entre el temperamento melancólico y la creación artística, una tradición latente en el fin de siglo, hubo ciertas manifestaciones visuales que mostraron al artista aquejado por los efectos físicos a causa de una enfermedad, que en ocasiones remite a infecciones concretas como la tuberculosis, o bien a estados patológicos en relación al espíritu. Para enfrentar su análisis, creemos conveniente apuntar la importancia de la popularización de estilos de vida como la bohemia, así como su influjo en el colectivo artístico.

<sup>811</sup> BOLAÑOS, María (com.), 2015, p. 104.

<sup>812</sup> GIL CALVO, Enrique, 2000, p. 155-156.

<sup>813</sup> VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, 2015, p. 643.

<sup>814</sup> CEREZO GALÁN, Pedro, 2003, p. 44.

<sup>815</sup> CLÚA GINÉS, Isabel, 2009, p. 40.



El fenómeno de la bohemia –entendida como idea confeccionada desde el punto de mira patriarcal que exaltaba “la libertad, la rebeldía, el desafío y la amoralidad, frente a un simultáneo odio y rechazo a los convencionalismos sociales y maneras burguesas de comportarse [...]”<sup>816</sup>– se difundió en España de forma tardía, de la mano de artistas que, a lo largo de la década de los noventa del siglo XIX, se establecieron en París emulando sus preceptos. La llamada al individualismo, a la autonomía y el rechazo de los cánones defendidos por burguesía hicieron que años después todavía los artistas se sintiesen atraídos por este fenómeno. A medida que avanzó el siglo, la concepción originaria de la bohemia se transforma hasta convertirse en una especie de grupo identificado con la miseria y la amoralidad, de forma que la imagen del artista como antihéroe burgués empieza a surtir efecto a nivel social y cultural<sup>817</sup>.

De hecho, a finales de siglo se produjo una exaltación de este modo de vida rebelde, a partir del hecho de considerarse como rechazados o malditos, enalteciendo el valor artístico y estético como sentido vital. En el caso español, esta visión conquistó a muchos jóvenes artistas provincianos que viajaron hasta París con el objetivo de seguir buscando la modernidad artística, de responder a estilos en boga como el realismo y de rebelarse desde el mismo interior contra el sistema burgués<sup>818</sup>.

Santiago Rusiñol (1861-1931), Ramón Casas (1866-1932), Ramón Canudas (1858-1892), Isidre Nonell (1872-1911), Ignacio Zuloaga (1870-1945), Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959) y más tarde Pablo Picasso (1881-1973), entre otros, estuvieron inmersos intermitentemente en pleno seno de la bohemia de Montmartre<sup>819</sup>. Gracias a Miquel Utrillo (1862-1934), quien por aquel entonces dirigía el teatro de sombras chinas en el cabaret *L’Auberge du Clou*, surgió en este grupo de artistas el interés por esta ciudad y este modo de vida. Allí, también entraron en contacto con diversos músicos, grabadores, pintores y escultores de otras partes de Europa llamados por las tendencias parisinas<sup>820</sup>.

Para Esteban y Zahareas, la bohemia desarrollada en este contexto estuvo determinada por la predisposición notable del final de siglo a buscar la modernidad, que otorgaba un gran peso a lo estético<sup>821</sup>. Esta imagen literaria se mezcló con atributos de otra corriente

---

<sup>816</sup> LUENGO LÓPEZ, Jordi, 2009, p. 697.

<sup>817</sup> HAUSER, Arnold, 1998, p. 387 y 446.

<sup>818</sup> AZNAR SOLER, Manuel, 1979, p. 75.

<sup>819</sup> GRAS VALERO, Irene, 2009, p. 395.

<sup>820</sup> BETHENCOURT PÉREZ, Fátima, 2021, p. 314.

<sup>821</sup> ESTEBAN, José; ZAHAREAS, Anthony N., 2004, p. 37.

que, al igual que la bohemia, tuvo como intención rechazar la vida burguesa, quizá de un modo más consciente: el dandismo<sup>822</sup>. No obstante, había diferencias en cuanto a las tendencias ideológicas y, mientras la figura del dandi fue admirada por la burguesía, la imagen del bohemio sufría cierto rechazo por la miseria y la marginalidad que lo envolvían<sup>823</sup>.

Lo cierto es que los artistas españoles citados, procedentes la mayoría de ellos de un estrato social medio, se adentraron en la bohemia finisecular que aunaba las ideas mencionadas, y en las imágenes del momento se retratan entre la miseria y el dandismo, como puede observarse en dos fotografías tomadas en París en 1890 [Figs. 153 y 154].



**Fig. 153.** S/a, Clarasó, Rusiñol, Casas y Canudas, 1890



**Fig. 154.** Rusiñol, Canudas, Utrillo y Clarasó. París, Calle de Orient, 1890

A finales del siglo XIX, en paralelo a la situación crítica que históricamente afectó a los distintos países occidentales, ganan protagonismo nuevos lenguajes artísticos cuyas fórmulas contribuyeron a resignificar la propia representación de las identidades de género, y por ello fueron considerados estilos degenerados. Mientras que movimientos como el naturalismo o el realismo ligaban con los preceptos de la establecida masculinidad artística, la nueva apariencia del artista bohemio o decadente, del que hacían

<sup>822</sup> HINTERHÄUSER, Hans, 1980, p. 71. CORBIN, Alain, 1991, p. 291.

<sup>823</sup> CELMA VALERO, M<sup>a</sup> Pilar, 1989, p. 129.

gala los mismos artistas y literatos, mostraba contradicciones evidentes a nivel social y cultural.

La irrupción de fenómenos culturales como la bohemia procuró nuevas apariencias que desafiaban los límites de los modelos normativos en torno a la feminidad y la masculinidad y reflejaban cierta ambigüedad<sup>824</sup>. Como apunta Felski, el proyecto decadentista generó un tipo de hombre feminizado que se convirtió en emblema de la crisis contemporánea acontecida con los cambios de la vida moderna<sup>825</sup>. Y, de igual modo, la creciente aparición de nuevas mujeres que rompían con los preceptos burgueses y la consecuente estrategia para mantenerlas al margen de la vida pública, hicieron que se subvirtiese también este modelo normativo. Así, bajo la premisa de superar dichos estilos, de la mano de corrientes literarias y artísticas como el simbolismo, el modernismo o el decadentismo se introducen nuevos argumentos, apariencias y significados que trascienden lo cultural para incidir en los estilos de vida. La respuesta generalizada frente a esta situación fue actuar a través de los discursos que habían operado a lo largo de toda la centuria aludiendo a cuestiones en relación a la inversión sexual<sup>826</sup>.



Sin embargo, el papel subversivo de las representaciones hace que estas masculinidades decadentes figuradas en artistas, literatos, poetas e intelectuales, explote la estrategia visual de la ambigüedad, así como la referencia a actitudes que remitían a la feminización. De este modo, la lectura negativa que se hizo de determinados lenguajes artísticos pareció trascender también a la imagen individual del artista. Es el caso, por ejemplo, del retrato del escritor Jaume Sabartés (1881-1968) que realizó Pablo Picasso en 1900. Bajo el título de *Poeta decadente*, presenta una figura indeterminada vestida con capa, corona de

**Fig. 155.** Pablo Picasso, *Poeta decadente*, 1900

<sup>824</sup> PITARCH, Pau, 2006, p. 66.

<sup>825</sup> FELSKI, Rita, 1995, p. 90-92.

<sup>826</sup> MIRA, Alberto, 2001, p. 63-75. VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco; CLEMINSON, Richard, 2010, p. 178 y 196.

flores y una lira en la mano, en un entorno que parece ser un cementerio [Fig. 155].

En este marco decadente que sacaba a relucir los efectos de la “crisis de masculinidad” de fin de siglo, trastornos como la neurastenia fueron asociados a estas corrientes y modos de vida. El diagnóstico de la neurastenia enlaza con la concepción burguesa que entendía los círculos intelectuales y artísticos como uno de los principales focos de infección de la degeneración moral que envolvía a la sociedad. Entendida como una especie de debilitamiento del sistema nervioso, la neurastenia se personificó en poetas e intelectuales, y se asoció al dandismo y a la bohemia con una carga negativa, atribuyendo su presencia a distintos vicios<sup>827</sup>. Como apunta Alba del Pozo García, muchos de los héroes neurasténicos que protagonizan algunas obras literarias del fin de siglo encarnan los síntomas de esta patología por su tendencia al misticismo y a un estado en línea con lo decadente<sup>828</sup>. En este punto, el concepto del artista genio consolidado durante el romanticismo decimonónico deriva hacia lo patológico, de modo que la sensibilidad del artista moderno liga con los efectos debilitadores de enfermedades como la neurastenia, sobre la que se acabará generando una especie de culto que resignifique su masculinidad<sup>829</sup>. Esta alabanza a la hipersensibilidad artística hace que se explote esta imagen estética de la enfermedad, hasta el punto de ser una condición y un valor asociado a los desafíos de la moral y la propia burguesía<sup>830</sup>.

La neurastenia fue una categoría diagnóstica muy popular en el fin de siglo que remitía a un cansancio exagerado, producto de algún sobreesfuerzo físico o mental<sup>831</sup>. Bajo esta nomenclatura, el neurólogo americano George Miller Beard (1839-1883) teorizó sobre sus síntomas entre los años 1869 y 1884, generando posibilidades para el diagnóstico y adquiriendo en los años inmediatos gran alcance y difusión<sup>832</sup>. Para Beard, la neurastenia era una enfermedad consecuencia del agotamiento cerebral ante un excesivo trabajo, fundamentalmente de tipo intelectual, y en el contexto español, esta fue la idea más extendida<sup>833</sup>. Así, se alza como una dolencia elitista que encajaba muy bien con el sentir

---

<sup>827</sup> VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco; CLEMINSON, Richard, 2010, p. 185 y 196.

<sup>828</sup> DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b, p. 148.

<sup>829</sup> PITARCH, Pau, 2006, p. 57.

<sup>830</sup> NEUMANN, Eckhard, 1992, p. 143.

<sup>831</sup> Un análisis histórico de la construcción de esta categoría, así como los significados culturales que se le atribuyeron en relación a la idea de masculinidad en el fin de siglo se encuentra en RUIZ CUENCA, Violeta, 2020. A lo largo de toda esta investigación se apunta que, además de un fenómeno propio del ámbito médico, desde la actualidad la neurastenia puede considerarse también un proceso social y político.

<sup>832</sup> CARLSON, Eric T., 1985, p. 130. GIJWIJT-HOFSTRA, Marijke, 2001, p. 1-30.

<sup>833</sup> LÓPEZ PIÑERO, José María, 1985, p. 126-127.

de la época<sup>834</sup>. Precisamente porque el ámbito de pensamiento y la erudición se asoció durante el ochocientos a lo masculino, aunque también se diagnosticase en mujeres, la neurastenia se consideraba como una enfermedad típicamente masculina<sup>835</sup>. No obstante, el hecho de presentar a los hombres como fácilmente impresionables o cercanos al cansancio, ponía en riesgo su virilidad. De hecho, al igual que ocurrió con la histeria, los síntomas del neurasténico eran considerados tradicionalmente como femeninos, y parecían remitir a esas damas idealizadas, delicadas, pasivas y débiles que poblaron el imaginario del siglo XIX<sup>836</sup>.

El incremento del diagnóstico neurasténico fue muy prolífico en el fin de siglo, y no sólo en España, sino que fue una enfermedad transnacional. Según testimonios del momento:

En 1882 oía decir en Cuba á cada paso: “ese, padece neurastenia”, “aquel esta agobiado por la neurastenia”, “la neurastenia no deja hacer nada á fulano”...; todos eran neurasténicos: anémicos é histericos, neuróticos y maniacos, aprensivos [...]<sup>837</sup>.

A finales de la centuria, la neurastenia era considerada el mal de siglo por excelencia, y en su diagnóstico se englobaban una serie de estados psicológicos mal definidos, considerados entonces como mórbidos, que compartían algunos de sus síntomas pero que eran diferentes entre sí<sup>838</sup>. Sea como fuere, bajo esta denominación, la neurastenia fue considerada por algunos autores como una enfermedad de moda que afecta las funciones nerviosas de “los *indolentes*, los *irresolutos*, los *utopistas*, los *originales*, los *excéntricos*, los *aprehensivos*, los *raros*, los *chiflados*, los *decaídos*”<sup>839</sup>.

---

<sup>834</sup> WEBER, Eugen, 1989, p. 34. LITVAK, Lily, 1979, p. 159.

<sup>835</sup> BERNABEU-MESTRE, Josep *et al.*, 2008, p. 92. Sobre la representación de mujeres neurasténicas, sabemos que existe un libro, resultado de una exposición celebrada en 2004, que aborda la visualidad en torno a este diagnóstico partiendo del contexto americano. ELMIRE, Katherine; ROSS, Zachary; GLESMANN, Amanda. *Women on the Verge. The Culture of Neurasthenia in Nineteenth-Century America*. Standfor: Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts, 2004.

<sup>836</sup> Como transcriben Vázquez García y Cleminson, los efectos de la neurastenia “son debilitantes, enervantes, y por ello provocan la afeminación, como recuerdan los higienistas ‘un hombre perezoso, entregado al vicio o enervado por la profesión sedentaria, se afemina con facilidad’”. SALAZAR Y QUINTANA, Francisco. *Elementos de Higiene*. Madrid: Librería de Hernando y Compañía, 1896, p. 40. *Apud.* VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco; CLEMINSON, Richard, 2010, p. 186. El discurso médico decimonónico se había encargado de dotar de un aparato cientifista con carga ideológica a la sociedad burguesa, de modo que las nuevas mujeres, aquellas con aspiraciones alejadas de la moral promovida por esta clase social, fueron encasilladas en los límites patológicos bajo múltiples enfermedades nerviosas como la histeria, que presenta equivalencias con el diagnóstico de la neurastenia. SHOWALTER, Elaine, 1992, p. 40. BORDO, Susan, 1993, p. 169. MCKINNEY, Collin, 2014, p. 84. A lo largo de la centuria también se consideró la histeria masculina. Con la aparición o, más concretamente, con la especificación de determinadas neurosis, la histeria masculina se viste de múltiples eufemismos. GILMAN, Sander L., 1985b, p. 199. SMITH-ROSENBERG, Carroll, 1985, p. 197. GABILONDO, Joseba, 2002, p. 127.

<sup>837</sup> DÍAZ DE LA QUINTANA, Alberto, 1893, p. 9.

<sup>838</sup> GRASSET, Joseph; RAUZIER, Georges, 1894, vol. 2, p. 368.

<sup>839</sup> MUT, Antonio, 1906, p. 216.

El discurso español sobre la neurastenia se erige con cierta ambigüedad, pues se articula en relación a la “crisis de masculinidad” española, simbolizada en la pérdida de la hombría nacional. Así, en lugar de ensalzarse los esfuerzos intelectuales de los pensadores, la diagnosis de neurastenia cosificó dicha crisis en valores como la pasividad o la falta de voluntad<sup>840</sup>. En tal sentido, la presencia en la literatura española de las últimas décadas del siglo XIX de tantos personajes neurasténicos reflejaría la preocupación por esa pérdida de hombría, que se asoció al auge de la cultura del consumo en las grandes ciudades<sup>841</sup>. Este mismo argumento explicaría que muchos de los textos médicos hablaran de esta neurosis en términos económicos:

[...] dos grandes causas constan en los textos todos como productores de la neurastenia, á saber: las sobreexcitaciones de las funciones sexuales y el despilfarro nervioso en sus manifestaciones psíquica y fisiológica, esto es, el hecho de vivir á expensas del capital, en vez del juicio uso de la renta que el mismo produce<sup>842</sup>.

La aparición y desarrollo de la neurastenia como fenómeno social sólo puede entenderse vinculada a la idea de progreso y situándose su origen en las urbes modernas. Los higienistas activos en el fin de siglo entendían que la neurastenia “es la forma bajo la cual se presenta con más frecuencia la enfermedad nerviosa. Puede considerársela como una enfermedad moderna, fruto de nuestra civilización”<sup>843</sup>. Ello explicaría que el discurso higienista encontrase en la ciudad los principales peligros que amenazaban el orden y conducían a dolencias de carácter social<sup>844</sup>. Alfredo Opisso, en su libro *Medicina social*, apunta que la neurastenia es la máxima enfermedad colectiva de su tiempo y que debilitaba el espíritu individual y social<sup>845</sup>. Para Max Nordau, la neurastenia sería un grado inferior de histeria, que se daba en los poetas y artistas contemporáneos afines a las nuevas tendencias finiseculares, desarrolladas a causa de la fatiga que envolvió esas generaciones:

Pero el médico, singularmente el que se ha dedicado al estudio especial de las enfermedades nerviosas y mentales, reconoce al primer golpe de vista en la disposición de espíritu ‘fin de siglo’, en las tendencias de la poesía y del arte contemporáneos, en la manera de ser de los creadores de obras místicas, simbólicas, ‘decadentes’, y en la actitud de sus admiradores,

---

<sup>840</sup> RUIZ CUENCA, Violeta, 2020, p. 76.

<sup>841</sup> LABANYI, Jo, 2000, p. 133-135.

<sup>842</sup> DÍAZ DE LA QUINTANA, Alberto, 1893, p. 7.

<sup>843</sup> HUGO-MARCUS, Samuel, 1893, p. 127.

<sup>844</sup> DEL POZO GARCÍA, Alba, 2013b, p. 206. RUIZ CUENCA, Violeta, 2020, p. 95.

<sup>845</sup> OPISSO, Alfredo, 1900, p. 121-126.

en las inclinaciones é instintos estéticos del público á la moda, el síndrome [sic] de dos estados patológicos bien definidos que conoce perfectamente: la degeneración y la histeria, cuyos grados inferiores llevan el nombre de neurastenia<sup>846</sup>.

En el caso de la visualidad generada por los artistas españoles que viajaron a París llamados por la bohemia, las obras creadas en este contexto no aluden directamente a patologías concretas. Sin embargo, algunas de ellas pueden analizarse, partiendo de los preceptos de este estilo de vida, en relación a categorías diagnósticas como la neurastenia o a estados afines en relación al sentimiento común del fin de siglo.

Este sentir se hace evidente en los retratos que en el año 1891 Rusiñol y Casas hacen del compositor y pianista francés Erik Satie (1866-1925) [Figs. 156 y 159]. Las dos obras formaron parte de la selección del Salon des Beaux-Arts y del Salon des Indépendants celebrados en París ese año, y también de la muestra colectiva celebrada en la Sala Parés de Barcelona<sup>847</sup>. A propósito de esta última, la crónica de la misma reseñaba las diferencias en cuanto al contenido entre ambas, pues mientras Casas realiza un retrato de carácter más psicológico e introspectivo, la intención de Rusiñol parece ser reflejar las condiciones de esa vida bohemia a través de representar un espacio más intimista:

Rusiñol y Casas, impresionados por la singularidad del tipo, han elegido como objeto de algunos de sus cuadros á Erich Saties, músico del Chat Noir, uno de esos bohemios que tanto abundan en París, que mantienen en constante lucha la grandeza de sus ensueños con la miseria de la realidad en que viven<sup>848</sup>.

La obra presentada por Ramón Casas, que lleva como título principal una alusión directa a la vida bohemia, presenta al músico en un plano figura, de modo que al fondo se advierte el Moulin de la Galette, lugar icónico de este estilo de vida<sup>849</sup>. Por su modo de vestir se observan también referencias a la imagen de la bohemia popularizada desde el ámbito literario:

En el traje raído, en los zapatos viejos, en el sombrero apabullado, se descubre la pobreza y el desprecio del convencionalismo; en el rostro de rasgos aristocráticos y de fino color, en la mirada vaga y soñadora, en la manera de andar vanidosa, descúbrese á uno de estos soldados de la bohemia artística, que inmortalizó Murger [...] <sup>850</sup>.

---

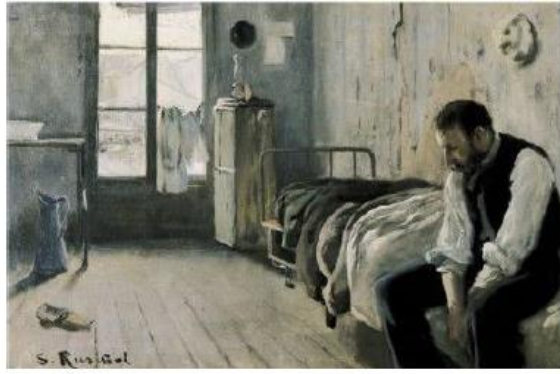
<sup>846</sup> NORDAU, Max, 1902, vol. 1, p. 27-28.

<sup>847</sup> DOÑATE, Mercè; MENDOZA, Cristina (coms.), 1997, p. 154.

<sup>848</sup> LA VANGUARDIA, 1891, p. 4.

<sup>849</sup> BETHENCOURT PÉREZ, Fátima, 2021, p. 312-313.

<sup>850</sup> LA VANGUARDIA, 1891, p. 4.



**Fig. 156.** Ramon Casas, *El bohemí, Poeta de Montmartre (Erik Satie)*, 1891 ▲◀

**Fig. 157.** Santiago Rusiñol, *Un día gris (Clarasó en la seva habitació a Montmartre)*, 1890 ▲▶

**Fig. 158.** Santiago Rusiñol, *El bohemio (Miquel Utrillo)*, 1890 ▼▶

**Fig. 159.** Santiago Rusiñol, *El bohemio, Erik Satie en su estudio*, 1891 ▼◀

**Fig. 160.** Santiago Rusiñol, *Carles Mani y Pere Ferran*, 1895 —▶



Mientras el cuadro de Casas apunta de forma simbólica el sentido de la vida bohemia, la obra pintada por Rusiñol retrata al músico frente a una chimenea en actitud pensativa, introspectiva y cansada, rodeado de libros y obras artísticas en una habitación humilde. Ambas imágenes, fruto de este ambiente de modernidad y renovación artística, se mueven entre la figura del dandi y la tipificada imagen de la bohemia<sup>851</sup>. Además, la pintura de Rusiñol, que presenta a Satie como fatigado, remite a la definición de la neurastenia, tan en boga en este ambiente.

Además de Satie, otros artistas del círculo fueron retratados por Santiago Rusiñol en actitudes similares. A Clarasó lo capta en su habitación con una postura corporal cabizbaja, y los aspectos formales de la obra están en sintonía con el estado del representado [Fig. 157] El retrato del escultor Carles Mani junto a Pere Ferran, también en un interior, alude al mismo sentir general [Fig. 160], al igual que ocurre en la imagen de Utrillo frente a una estufa [Fig. 158].

Como apunta Calvo Carrilla, a los artistas, intelectuales y escritores de esta generación no se les pueden atribuir enfermedades físicas más allá de las diagnosticadas, pero puede considerárseles como enfermos de ideal a causa de adoptar ciertas actitudes o identificarse con modos de vida como el de la bohemia<sup>852</sup>. Ello, sumado a la concepción que a lo largo del siglo XIX se había ido fraguando en torno a lo patológico y lo femenino, hizo que estas apariencias, consideradas como decadentes, puedan relacionarse con los discursos del género y la enfermedad.

Hubo, también, obras de la visualidad finisecular generadas por estos artistas que comulgaban con este modo de vida que captaron imágenes de enfermedades reales que afectaron a algunos compañeros, y en las que se produce una especie de mezcolanza de pensamientos gestados en el mismo siglo. En 1892, Rusiñol captó en dos ocasiones el paso previo de uno de los episodios que más le afectó, la muerte de su amigo artista Ramón Canudas a causa de la tuberculosis. En el año en que se pintaron los retratos, Rusiñol, Casas, Utrillo y el mismo Canudas vivían juntos de forma intermitente, aunque pronto Rusiñol marchó con él a Sitges en busca de mejoras para su recuperación<sup>853</sup>.

---

<sup>851</sup> BETHENCOURT PÉREZ, Fátima, 2021, p. 319.

<sup>852</sup> CALVO CARRILLA, José Luis, 1998, p. 233.

<sup>853</sup> PLA, Josep, 1970, p. 364 y p. 374-375.

En este caso, las pinturas de Rusiñol se complementan con su producción literaria, que es clave para interpretar de tal modo las imágenes. Su obra *Desde el molino* (1894), dedicada al recientemente fallecido Canudas, inicia en un melancólico condicional:

Si la pluma no tuviera que mojarse más que en goces del espíritu, el escribir sería algo como un pasatiempo delicioso. [...] Pero, desgraciadamente, en la tierra la noche parece durar más que el día, las notas alegres no abundan, que para pintar alegrías se necesita *instantáneo*, y no hay que precipitarse para copiar dolores y desventuras, que hartos ratos se detienen para infelicidad del hombre<sup>854</sup>.

Además, el epílogo del mismo sirvió como soporte para seguir perpetuando a su compañero:

[...] desgraciadamente, en la tierra la noche parece durar más que el día, las notas alegres no abundan, que para pintar alegrías se necesita *instantáneo* [...]. Hoy un recuerdo de amistad me impulsa á decir algo de Canudas, de un amigo que, más que amigo, fué como un hermano del alma, y que acaba de morir en plena juventud, arrancado sin compasión á la vida en la edad de las nobles ambiciones y esperanzas<sup>855</sup>.

En los dos lienzos resultantes, *Ramon Canudas malalt* y *Canudas malalt al llit* [Figs. 161 y 162], la enfermedad se presenta como el tránsito a lo etéreo, como una realidad que se alza con desencanto a los ojos de estos artistas que profesaban el sentir decadente del momento. El primero de ellos fue presentado en París el mismo año de su realización, y un año después en Barcelona, pero Rusiñol nunca quiso deshacerse de ellos<sup>856</sup>.

Aun cuando en la crónica sobre Canudas Rusiñol habla de los estragos que la tuberculosis producía en el artista, en las representaciones visuales la alusión a la tisis pasa muy desapercibida:

Allá en aquel oscuro entresuelo de su casa, con vistas á la tienda, detrás de unos cristales, que ni siquiera miraban á la calle, se pasó meses y meses sentado en una silla, doblegado sobre sí mismo, tosiendo todo el día y la noche entera, sonriendo cuando no tosía y acostumbrándose á sufrir los males que debían llegar más tarde. [...] Vivíamos entonces con Clarasó y Utrillo en una callejuela de Mont-martre<sup>857</sup>.

Tosía, ¡el pobre!, tosía todo el día y la noche entera, y una tarde un vómito de sangre dejóle postrado en cama, de donde ya no debía levantarse<sup>858</sup>.

---

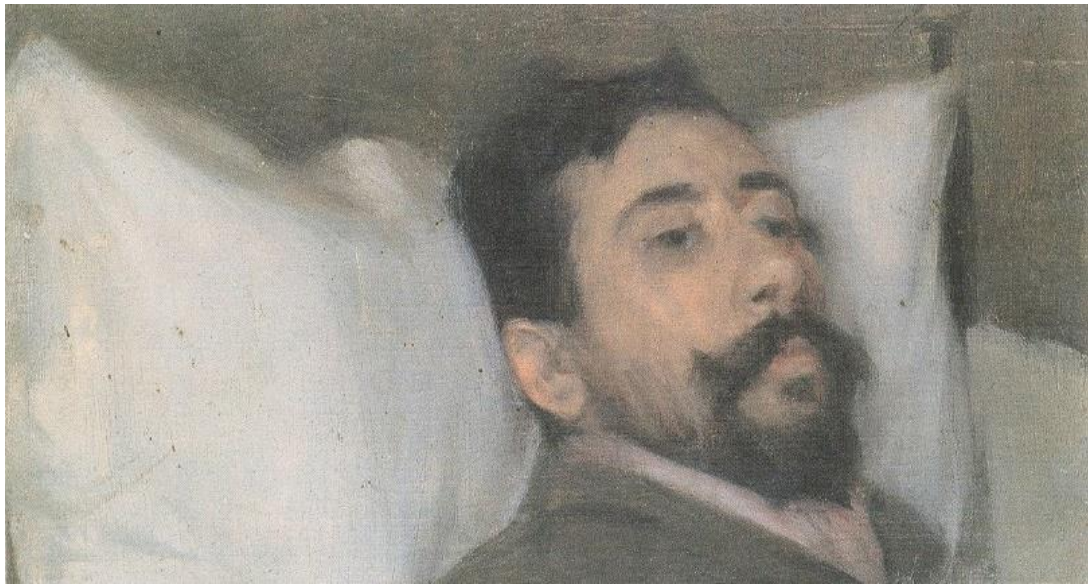
<sup>854</sup> RUSIÑOL, Santiago, 1894, p. 153.

<sup>855</sup> RUSIÑOL, Santiago, 1894, p. 153.

<sup>856</sup> LAPLANA, Josep, 1995, p. 162.

<sup>857</sup> RUSIÑOL, Santiago, 1892, p. 4.

<sup>858</sup> RUSIÑOL, Santiago, 1894, p. 161-162.



**Fig. 161.** Santiago Rusiñol, *Canudas malalt al llit*, 1892



**Fig. 162.** Santiago Rusiñol, *Ramon Canudas, enfermo y convaleciente*, 1892

Estas obras sobre la enfermedad de Canudas, además de mostrar el tipo de masculinidad decadente asociada a la bohemia, enlazan con la condición del artista como víctima del propio sistema:

¡Pobre víctima del arte! Amante fervoroso de tus galas, admirador de tu belleza ¡cuán injusto fuiste con él! Porque Canudas fue otro de esos miles de obreros del pensamiento que viven en la sombra, que trabajan con ahinco en la oscuridad más profunda esperando que asome el alba de la gloria, un pequeño rayo de sol que alumbre su nombre perdido en la multitud anónima; un enamorado del arte y de él jamás correspondido; un hijo olvidado de la fortuna; otro soldado más del espíritu, en contra de las míseras exigencias de la vida; otro luchador por ese algo que quizás no exista y no haya existido nunca, muerto en mitad de la jornada, con todas las fatigas de la lucha y sin el pobre laurel de la victoria<sup>859</sup>.

De esta forma, se apunta a un estado patológico sobrevenido a causa de su condición como artista, un artista no reconocido por la sociedad de su tiempo. Sin embargo, más allá de la producción literaria generada a raíz de este suceso, se sabe que Ramón Canudas fue tuberculoso y murió a causa de ello. Es más, según estudios basados en fuentes del momento, fundamentalmente en correspondencia, se creía que vivió obsesionado con esta enfermedad<sup>860</sup>. Sea como fuere, el hecho de captar dos retratos en este momento de su vida, remitiendo al espectro simbólico de la tisis gestado a lo largo del siglo XIX, anuncian el fin de una persona con una condición específica a esperas de un perdón simbólico.

En este sentido, la enfermedad y el tránsito a la muerte de Canudas significaron mucho más que la pérdida de un gran amigo, sino que este hecho simbolizaba el fin de un grupo de jóvenes que habían perdido la esperanza. En palabras de Miquel Utrillo:

*Pera ls companys amics que visquerem amb ell, al perdre-l, vegerem ben clara la mort de la nostra joventut; la primera, l'única, la forta, aquella que corre quasi furiosa la vida, cap als cels rosats, perdent-se en un verd tendre d'esperances*<sup>861</sup>.

Desde finales del siglo XVIII, la tuberculosis tuvo un papel esencial en la creación de las identidades de género por estar articulada a partir de una retórica que tenía como fin manifestar una vulnerabilidad y una sensibilidad superior. Por lo que respecta a las imágenes sobre la mujer, tal infección se empleó de forma paradójica para simular unos

---

<sup>859</sup> RUSIÑOL, Santiago, 1892, p. 4.

<sup>860</sup> PLA, Josep, 1970, p. 374.

<sup>861</sup> UTRILLO, Miquel, 1899, p. 1.

síntomas que enlazaban con el ideal imperante, como síntoma cultural de superioridad moral con respecto al hombre, así como para inspirar compasión y obtener la salvación a través de los sufrimientos que llevaba aparejada. En el caso del sector masculino, el vínculo con esta patología sirvió para reforzar el aspecto melancólico como signo de refinamiento, de intelectualidad y sensibilidad<sup>862</sup>. Para Susan Sontag,

El mito de la tuberculosis es el penúltimo episodio en la larga carrera del viejo concepto de melancolía –la enfermedad del artista, según la teoría de los cuatro humores. El temperamento melancólico –o tuberculoso– era un temperamento superior, de un ser sensible, creativo, de un ser aparte<sup>863</sup>.

Los significados simbólicos de la tisis durante el siglo XIX responden, por tanto, a múltiples cuestiones en relación al género y la clase social. Aplicado a la mujer, el aspecto tuberculoso sirvió para seguir fantaseando y construyendo su imagen, aunque a finales de siglo se subvirtiesen ciertos elementos que contribuyeron a alzar lo patológico como valor estético. En este sentido, contradictoriamente el erotismo tomó más fuerza respecto a la originaria pureza que caracterizó el sentido original de las primeras representaciones sobre la tisis. La apariencia tísica se hizo extensible a lo masculino a lo largo de la centuria, gracias a la popularización de los distintos mitos, aunque de modo distinto a la sensualidad de las imágenes femeninas. En estos casos, primó el sentido del camino de la redención, que enlazaba con el ideal de la buena muerte<sup>864</sup>, así como su vinculación con un estado melancólico que convertía al enfermo en un ser con un temperamento especial. Este sentido de la infección, aunque no se trate de un artista, puede ser extrapolable al retrato que el vasco Alberto Arrúe Valle (1878-1944) pintó a Tomás Meabe (1879-1915), político español que fundó las Juventudes Socialistas en España [Fig. 163]<sup>865</sup>. Muerto a causa de la tuberculosis, la actitud melancólica adoptada en el retrato, así como la pose que remite a las tipologías visuales sobre las feminidades enfermas por la lasitud, la postración y el descanso, figuran el caleidoscopio de ideas generadas en torno la misma.

---

<sup>862</sup> Sobre la consideración de la tuberculosis en relación a determinados personajes célebres véanse los clásicos estudios de CORTEJOSO, Leopoldo, 1943 y CORTEJOSO, Leopoldo, 1958.

<sup>863</sup> SONTAG, Susan, 1996, p. 37-38.

<sup>864</sup> BARNETT, Richard, 2014, p. 113.

<sup>865</sup> MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO, 1999, p. 84. PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (com.), 2000, p. 120.



**Fig. 163.** Alberto Arrúe, *Retrato de Tomás Meabe*, c. 1919

En estas representaciones de la visualidad artística sobre enfermos claramente identificados, la fórmula empleada dista del objetivo de captar las consecuencias fisiológicas de determinadas patologías, sino que los condicionantes de los representados remiten a la extendida idea burguesa que consideraba los círculos intelectuales, poéticos y artísticos como uno de los focos principales de determinadas enfermedades sociales. A diferencia de otras obras del entresiglos centradas en el otro punto de infección según la clase media, como las obras que Isidre Nonell realizó entre 1896 y 1897 sobre cretinos, mendigos y gitanas, o la escultura *Els degenerats*, de Carles Mani, realizada entre 1891 y 1904 y actualmente conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, que inciden en los efectos físicos de la degeneración a nivel colectivo, las obras incluidas en esta parte del trabajo contribuyen a mostrar lo degenerado como algo estético en línea con el decadentismo, hasta tal punto que los mismos artistas, poetas e intelectuales tomaron esta idea para definir su estatus como personajes ilustres<sup>866</sup>.

---

<sup>866</sup> GUILLAUME, Pierre, 1986, p. 13.

En esta línea, encontramos una fotografía de Rubén Darío (1867-1916) agonizante en su lecho [Fig. 164]. Aunque no se ha logrado hallar demasiada información sobre la misma, no puede pasarse por alto que el mismo Darío en *Los raros* (1905) elogió a los poetas contemporáneos, al tiempo que desmitificó el discurso degeneracionista impulsado por Nordau sobre los artistas y poetas de su tiempo, así como sus obras y el público<sup>867</sup>.



**Fig. 164.** Gregorio D. Rodríguez, *Rubén Darío agonizante*, 1915-1916

Sea como fuere, el modo de representación instaurado en torno a la imagen del artista finisecular que comulga con la bohemia ofrece un ejemplo de masculinidad considerada decadente al remitir a poses tradicionalmente asociadas a lo femenino. Aunque provenientes de la esfera burguesa, muchos de estos artistas se rebelaron contra el sistema de valores impuesto y la moral establecida de esta clase social, y la imagen fue un elemento clave en este empeño, tanto en cuanto a la apariencia como a la creación de manifestaciones culturales. Esto, trasladado a la visualidad, deviene en una respuesta por parte de estos artistas, que enfatizaron estas actitudes enorgulleciéndose del poder de elección de este estilo de vida, y haciendo alarde de las apariencias disidentes. El artista finisecular, reuniendo muchos de los mitos creados en esta centuria en torno a él, hizo uso del pensamiento para subvertirlo, apartando así los deberes que la burguesía esperaba que hiciese para vivir de su arte<sup>868</sup>.

<sup>867</sup> BARRA LAGUNAS, Manuel, 2016, p. 100-101.

<sup>868</sup> SONTAG, Susan, 1996, p. 38-39.

Santiago Rusiñol, en el año 1890, realiza una obra titulada *Dolce far niente*, en línea con las representaciones femeninas enmarcadas en la misma tipología, que refleja un interior con una cama sobre la que yace un hombre, y en el primer plano una mujer anotando o pintando [Fig. 165]. Algunos autores han querido ver en la obra un retrato de Miquel Utrillo y Suzanne Valadon (1865-1938), puesto que fue realizada en París y por aquel entonces ambos mantendrían una relación sentimental<sup>869</sup>. El sentimiento finisecular, manifestado en este caso a través del acto de no hacer nada en carnes de la figura masculina, contribuye a seguir definiendo, a su vez, trastornos en boga como la neurastenia.

Además, la misma categoría diagnóstica en el ámbito literario se asoció a actitudes en línea con el decadentismo y el esteticismo finisecular, como el misticismo. La obra de Joan Llimona (1869-1926), *Últimes Pasqües*, aunque apenas exista información documentada sobre ella, presenta también a una figura masculina recostada en la cama y apunta a una masculinidad decadente [Fig. 166]. Como apunta Casellas sobre Llimona, “Hasta los monagos de la gacetilla se saben de coro y propalan por esos mundos de Dios que Juan Llimona es un místico”<sup>870</sup>. Fundador de la asociación Cercle Artístic de Sant Lluç (1893), Llimona sufrió una conversión religiosa en determinado momento de su vida, y tuvo una impronta significativa en su trayectoria. La obra, producida según Benet en la etapa inicial en la que el fervor religioso empieza a surgir, refleja cómo “*l’antic anecdotisme simple i desinteressat es complica amb el desig d’expressar estats d’esperit que són un exemple o que emocionen per pura caritat*”<sup>871</sup>. Además, siguiendo con este autor, gracias a su estudio biográfico podemos apuntar el tema que desarrollaría la obra: “*tot el sentimentalisme anecdòtic del malalt refusant la tassa del brou de la mà de l’esposa, tot l’extrapietòric, desapareix davant per davant de la realització tant de pintor*”<sup>872</sup>.

Ambas imágenes apuntan a un estilo de vida identificado con el pesimismo, trasladado visualmente a través del tema, y anuncian brechas en la construcción discursiva oficial sobre las identidades de género, hecho que se ha logrado, en última instancia, a partir de la consideración del artista gestada a lo largo del siglo XIX<sup>873</sup>.

---

<sup>869</sup> DOÑATE, Mercè; MENDOZA, Cristina (coms.), 1997, p. 134.

<sup>870</sup> CASELLAS, Raimon, 1892, p. 4.

<sup>871</sup> BENET, Rafael, 1926, p. 219.

<sup>872</sup> BENET, Rafael, 1926, p. 220.

<sup>873</sup> CASACUBERTA, Margarida, 1997, p. 35.





**Fig. 165.** Santiago Rusiñol, *Dolce far niente*, 1890



**Fig. 166.** Joan Llimona, *Darreres Pasqües*, 1896

En síntesis, durante el desarrollo de esta tesis doctoral, que traslada al primer plano de la investigación las imágenes sobre la enfermedad generadas en el fin de siglo español tomando como enfoque principal la perspectiva de género, advertimos la necesidad de incluir las imágenes seleccionadas en el presente capítulo, puesto que las actitudes de los representados remiten a los significados que lo patológico tuvo en este período. La idea subyacente en el conjunto de obras seleccionadas remite a la mentalidad burguesa, que concebía distintos focos de infección a nivel colectivo. En estos casos, las obras analizadas remiten al concepto de artista consolidado a lo largo de la centuria, atravesado por distintos cambios y condicionantes históricos. En el siglo XIX, son varios los mitos que se añan con el fin de otorgar una identidad propia a la figura del artista. Las leyendas en torno a esta figura, en relación a la noción de genialidad y su vinculación con lo patológico, se manifestaron en el ámbito de la bohemia en un modo de vida que presenta conexiones con la noción de género y la enfermedad desarrollada en este trabajo.

La propuesta abierta en esta parte de la tesis doctoral anuncia la materialización del sentimiento común del fin de siglo a través de una serie de estados patológicos que afectaron al círculo intelectual y artístico del momento. De esta forma, se generan una serie de tipologías que hemos definido en el marco de las masculinidades decandentes.

## **A MODO DE CONCLUSIÓN**



Esta tesis doctoral plantea una aproximación general a la relación establecida entre el género y la noción de lo patológico en la visualidad artística de finales del siglo XIX. Bajo el título *Género y enfermedad en la visualidad artística del fin de siglo español (1889-1921)*, el desarrollo de este trabajo demuestra que la condición y comprensión de lo femenino se asoció, en este momento, a la enfermedad, materializándose de forma visual en una serie de tipologías que presentan relación con actitudes y apariencias vinculadas con distintas afecciones.

Para abordar el tema propuesto, ha sido necesario definir las variables temporales, espaciales y teóricas que hacen del fin de siglo español una etapa con particularidades a tener en cuenta a la hora de emprender el análisis e interpretación de la visualidad. En este contexto, se ha vinculado tal período con la noción de modernidad, tomando como punto de partida las transformaciones que definieron este fenómeno histórico y cultural. Si retomamos sintéticamente los aspectos más importantes tratados a lo largo del proceso de esta investigación, la locución fin de siglo comprende un conglomerado de acepciones que oscilan entre el progreso y su contrario, la decadencia.

Los cambios producidos en el ámbito médico y social modificaron el sentido de lo patológico, así como su comprensión y su representación a nivel artístico. La enfermedad fue un tema que, con anterioridad al siglo XIX, se había representado de forma convencionalizada bajo el abrigo de otras tradiciones culturales. Con la llegada de la modernidad, además de renovarse los lenguajes artísticos, se incorporan ideas en relación a agentes como el género o la clase social, aspectos que se han tomado en consideración al analizar la visualidad de este período.

Los parámetros de representación de la enfermedad cambiaron como consecuencia de la introducción de la modernidad artística, de forma que se empezaron a reflejar ciertos aspectos que lo convirtieron en un tema relacionado con las condiciones de la vida moderna. En este sentido, las primeras obras analizadas remiten a espacios como los hospitales, así como a roles atribuidos a cada género que anuncian la comprensión de lo patológico en términos femeninos. En general, esta forma de abordar el tema de la enfermedad fue bien recibida por la crítica, puesto que la gran mayoría de obras fueron presentadas a certámenes nacionales e internacionales, con premios destacados.

Entre ellas, la pintura de Luis Jiménez Aranda, *Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe* (1889), se alza como una imagen clave que ha condicionado el desarrollo

de esta investigación. La aproximación a esta obra ha implicado la consideración de su recepción y fortuna crítica a nivel nacional e internacional, y ello ha motivado el modo de integrarse en el discurso histórico. Se considera una obra clave porque inaugura la modernidad artística en el contexto finisecular español, cuestionando los propios límites establecidos entre los géneros artísticos. Aun así, en el ámbito español, el nuevo sentido de estas manifestaciones culturales no desplazó por completo a las imágenes que trataron la enfermedad bajo connotaciones distintas, más en línea con la tradición.

En las últimas décadas del siglo XIX se inauguran nuevos discursos visuales sobre lo patológico a partir de la imagen de la mujer y del hombre enfermos. En ellos, la enfermedad alude a cuestiones sociales y culturales, ya que en el fin de siglo lo patológico tuvo también una consideración colectiva, además de aplicarse de forma individual a través de la categorización discursiva de determinadas dolencias.

El punto de vista ideológico de la clase media consolidó una auténtica retórica visual sobre la salud y la enfermedad que auspició la formación de identidades incompletas. La burguesía defendió que, a nivel general, había dos focos principales de infección en relación al resto de estratos sociales, haciendo referencia a la degeneración de las clases trabajadoras y a la corrupción moral de las clases altas e intelectuales. Además de este aspecto en relación a la pertenencia a una clase social, la versión oficial de la feminidad creada y difundida desde el ámbito médico colindaba con la noción de enfermedad. Como fórmula opuesta creada a la luz de la teorización sobre los sexos, la masculinidad burguesa se alzó, por tanto, como estandarte de la salud.

Los discursos visuales finiseculares participaron de la construcción del género, actuando en relación al resto de agentes culturales. Si se entiende el género como un sistema social que comprende la creación de identidades individuales y el establecimiento de determinadas relaciones de poder, su fábrica se erige sobre unas premisas que van más allá de elementos aislados dentro del contexto cultural. Por ello, se ha considerado completar el análisis e interpretación de las obras seleccionadas con los discursos oficializados en la España del siglo XIX.

Las imágenes finiseculares sobre la mujer enferma evidencian un desplazamiento en cuanto al paradigma de representación, que deja a un lado espacios y figuras vinculadas a la modernidad, como el hospital o la presencia del médico, para dar valor a otros discursos visuales cuyo eje rector son las cuestiones identitarias en relación al género. En

el fin de siglo, muchas de las preocupaciones sociales y culturales se volcaron, casi exclusivamente, en la mujer como categoría. De forma extensible, la feminización de determinados valores dio lugar a un conjunto de metáforas de género que aludían a la condición de lo patológico, en tanto en cuanto ambas nociones se construyeron de forma pareja. Las imágenes que relacionan el género y lo patológico se mueven entre el ideal normativo asentado durante todo el siglo XIX y la consideración de lo femenino como desviado.

Un aspecto latente sobre la consideración burguesa de la mujer hasta el tramo final del siglo XIX fue la cuestión de la domesticidad. En este momento, la presencia de nuevos modelos femeninos que desafiaban el patrón establecido, así como de prácticas de ocio que desestabilizaban el orden social imperante, hizo que desde el ámbito institucional se pusiera énfasis en el control de las mujeres. La tipificación visual de la mujer del fin de siglo en España dio lugar a un tipo de representaciones en las que actitudes y rasgos como el aburrimiento y el cansancio se convirtieron en distintivos femeninos.

Frente a la versión angelical defendida por la clase media a lo largo de la centuria, el discurso médico definió a la mujer, además de en términos patológicos, bajo la idea de peligro para la moralidad. Las obras artísticas que desarrollan algunas categorías diagnósticas atribuidas a lo femenino responden a la consideración burguesa de la mujer como degenerada. Además de determinadas prácticas que, se creía, corrumpían su virtud, los mitos que se siguieron alimentando en torno a ciertos estados fisiológicos de la mujer fue también un asunto que aparece presente en estas imágenes. El pensamiento intrínseco a este conjunto de obras habla de las limitaciones impuestas acerca del deseo.

Las tipologías consideradas convivieron con otras estrategias de representación. Algunas obras optaron por reproducir los efectos de enfermedades como la tuberculosis en línea con la idea del eterno femenino. La apariencia de los cuerpos tísicos, frágiles y etéreos figuraba el ideal de belleza física y moral que la burguesía defendió a lo largo del siglo XIX, pues resaltaban cualidades como la blancura de la tez y la lasitud, que a su vez presentaban relación con valores como la pureza, la virginidad, la responsabilidad moral o la resignación, alzándose como distintivos de belleza y de clase.

En la misma línea, se ha considerado la imagen de la prostituta afectada por la tuberculosis y la sífilis, dos infecciones que, actuando según la retórica del género, otorgaron significaciones distintas. La doble consideración de la prostituta enferma

evidencia algunas contradicciones del pensamiento burgués. Mientras que en la primera se retoma la tradición romántica que creó un imaginario alrededor de la tisis como fórmula para morir en santidad, la sífilis, a través de sus estragos a nivel individual, social y colectivo, se convirtió en una suerte de amenaza, y la estrategia seguida por la visualidad fue la feminización de la enfermedad para señalar a la mujer como culpable.

En última instancia, la selección de imágenes revela la gran atención que la modernidad, como fenómeno que comprende un plan disciplinario, dedicó a la categoría mujer, así como a los síntomas de cualquier feminidad alejada de la versión oficial. Ello expone la relación e importancia que lo visual, la mirada, la apariencia y percepción tuvieron en este período. Además de la construcción simultánea entre el género y lo patológico, que identifica *naturalmente* en cuerpos de mujeres dolencias varias, la resignificación del propio concepto anuncia la aparición de la sociedad de consumo.

Entre las imágenes seleccionadas se integra una parte dedicada a la figura del artista enfermo ya que enlaza con algunas cuestiones de los discursos de género. La consideración burguesa sobre el artista incluía su relación con una serie de males que afectaban a la moral establecida y que, en el ámbito de la visualidad, se tradujeron en representaciones de hombres que, o bien se presentaban como enfermos, o bien se retrataron en actitudes relacionadas con lo femenino como el cansancio, aunque en este caso su condición artística les exime de ser improductivos. Puestas en relación con el contexto nacional, estas imágenes pueden entenderse como demostraciones del sentir finisecular.

La elaboración de esta tesis ha sido necesaria porque traslada las imágenes al primer plano de la investigación y completa el discurso histórico con la aportación de una interpretación que toma como punto de partida la perspectiva de género. Este planteamiento del tema ha condicionado el criterio para la selección de obras. La clasificación y el consecuente análisis de las obras propuestas se ordenan en una serie de tipologías visuales en las que se imbrica la concepción finisecular del género y lo patológico. Para proceder a tal sistematización se parte de la premisa que asocia lo femenino a distintas enfermedades, dolencias, períodos de convalecencia o estados afines.

Las obras que integran tales discursos hacen referencia a afecciones concretas, pero también a estados que, aunque en principio parece que se alejen de diagnósticos específicos, pueden considerarse en relación a la enfermedad. Las opciones consideradas



remiten a atributos y cualidades artísticas que permiten identificar el sentido de lo patológico. En ocasiones esta información se advierte de forma evidente a través de elementos relativos a la localización de las obras, como los títulos o descripciones formales previas; en otros casos, es a través de la localización de las obras en su contexto a través de la consulta de fuentes documentales, cuando ha podido establecerse tal relación.

Elaborar tal repertorio ha supuesto excluir muchas de las imágenes escogidas en un inicio, puesto que no se adecuaban al criterio establecido, pero que se reservan para poder completar esta investigación en un futuro no muy lejano, partiendo de otros enfoques, puntos de vista, motivaciones y propósitos diferentes.

La principal aportación de esta tesis doctoral responde a la propuesta metodológica considerada, que aboga por sistematizar las obras de la visualidad seleccionadas siguiendo el criterio desarrollado. Este proceder plantea un enfoque interdisciplinar que comprende, más que un método reglado, un tratamiento metodológico pensado específicamente para el análisis e interpretación de estas imágenes desde la perspectiva de género, tomando en consideración el estudio previo a partir del que advertimos que lo patológico ligaba con lo femenino.

Es en el capítulo tercero donde se ha desarrollado de forma constante y sin variar el criterio la perspectiva y el planteamiento propuestos. La inclusión de las obras consideradas, el enfoque y el procedimiento metodológico utilizado evidencian la relación establecida en la visualidad finisecular generada en el ámbito español entre la comprensión de lo patológico y la condición del género. Además, también en esta parte se muestra cómo el conjunto de imágenes se ha contrastado con otros elementos de la tradición cultural bajo el enfoque teórico de género.

La mirada aplicada al fin de siglo a través de la visualidad artística demuestra la heterogénea y compleja realidad del período. Dadas las particularidades temporales, sociales, culturales e históricas tenidas en cuenta, se ejemplifica el uso de esta etiqueta historiográfica como herramienta que permite aproximarse a las manifestaciones culturales desde un punto de vista integrador.

El fin de siglo en España y, por extensión, en el resto del ámbito occidental, es una época compleja en la que se entremezclan multitud de ambigüedades, ideologías, puntos de vista y novedades. El planteamiento del tema abordado evidencia que, desde el punto de vista

historiográfico, existen ciertas ausencias respecto a muchos objetos y aspectos contemplados en este trabajo. Sin embargo, creemos que los vacíos discursivos son oportunidades para contribuir a nuevos puntos de vista más inclusivos y justos, y que en última instancia dan sentido a las disciplinas. En este sentido, se ha confirmado que no existe un estudio previo que aborde el tema desde la Historia del arte, ni tampoco una atención al diálogo que puede establecerse entre ellas. Este hecho ha condicionado el resultado de esta investigación, de la que tenemos la impresión que finaliza como un atisbo general de un período muy complejo a través de la visualidad, y que da pie a seguir incorporando muchas obras al discurso propuesto, así como a desarrollar con más profundidad determinadas ideas.

La pauta seguida para desarrollar los propósitos iniciales ha supuesto un acercamiento a la visualidad artística en un momento histórico en que se introduce la modernización artística, a la par que se consolidan muchos conceptos en torno a las ideas de género y se anuncia una situación de crisis a varios niveles. Por ello, se ha defendido la modernidad partiendo de una recopilación de definiciones previas, con el fin de vincularla al fin de siglo en su función de etiqueta identificadora.

Esta investigación ha tratado de huir de ciertos determinismos, así como de fomentar una visión de la disciplina basada en los grandes nombres o en narrativas regidas en conceptos como el de la genialidad o el del progreso. Se ha tratado desde la Historia del arte que integra la producción cultural más allá de las obras pictóricas, con la consideración de fotografías, carteles, grabados, ilustraciones y otros materiales de naturaleza distinta. El discurso creado da lugar a unos resultados que se alejan de consideraciones formales o estilísticas, otorgando mayor peso y entidad a los factores culturales.

Con el manejo de fuentes documentales se ha expuesto la dimensión histórica que la noción de género y lo patológico tuvieron en el fin de siglo a través de los discursos que lo conformaron. Esta parte, además, demuestra la construcción de ambas ideas de forma conjunta, pues las nociones de salud y enfermedad presentan asociaciones entre los conceptos de la masculinidad y la femineidad auspiciada por el poder de la clase media.

El material documental no sólo ha contemplado fuentes vinculadas al ámbito artístico, sino que entre el conjunto seleccionado se incluyen testimonios del momento que responden a críticas de arte, al ámbito de la medicina, al campo literario o que se relacionan con cuestiones sociales. La consulta y juicio crítico de los mismos ha permitido

entender los modelos culturales de las masculinidades y feminidades finiseculares, para ponerlos en relación con la visualidad.

La definición de las distintas tipologías visuales manifiesta que en el fin de siglo lo patológico adquirió múltiples significados, y tal noción se asoció a distintas preocupaciones sociales que se materializaron en lo femenino. Para tratar de desarrollar algunas de estas ansiedades culturales, se han definido tipos icónicos que responden a la noción de las feminidades enfermas, así como a una masculinidad decadente figurada en la imagen del artista aquejado.

La tipificación de la mujer de fin de siglo generado en el ámbito hispano refleja los miedos ante la aparición de nuevos modelos de mujer, y, por ello se representan como cansadas, hastiadas y fatigadas ante la práctica de determinados entretenimientos que fueron considerados alicientes de la degeneración social en el seno de la mentalidad burguesa. No obstante, a pesar de tal consideración, este conjunto de obras ya anuncia el peso del valor estético que lo patológico tuvo en el fin de siglo.

La construcción de la categoría mujer como algo estable e inamovible durante el siglo XIX fomentó un discurso en torno a los cuerpos de mujer cargado de múltiples mitos y leyendas que se justificaron de forma *científica*, dotando de peso y responsabilidad a la vinculación entre el sexo y el género. La menstruación se entendió como un trastorno en relación a lo femenino, y su tratamiento visual a través de actitudes como la convalecencia alimentaron tal idea.

La tipología de la convaleciente anuncia cómo, en el ámbito visual, los síntomas de afecciones como la tuberculosis se romantizaron y se utilizaron como recursos para enfatizar el ideal de belleza y de comportamiento femenino consolidado a lo largo del siglo XIX. El desarrollo de la tísica sublime como tipología icónica inaugura un nuevo objeto de investigación en el que interfieren otros elementos del entramado cultural que remiten a tradiciones anteriores, como es el lenguaje de las flores, y deja abierto un abanico de posibilidades para seguir indagando en el aspecto de la estetización de lo patológico.

De la mano del aparato discursivo, la visualidad generó proclamas simultáneas sobre categorías diagnósticas como la clorosis. Mientras que desde el ámbito de la medicina se difundieron distintas teorías sobre el origen de tal diagnóstico, las imágenes generaron un tipo visual sobre esta enfermedad inventada que respondía al miedo a la degeneración

colectiva a causa de una práctica que muy extendida entre las mujeres de clase media: la lectura de determinadas novelas.

La doble consideración de las imágenes sobre la mujer enferma, teniendo en cuenta tradiciones anteriores, evidencian la importancia del agente del género y la clase social a la hora de enfrentar la interpretación de estas obras.

La valoración de las obras incluidas en el capítulo final sobre el artista enfermo abre nuevos objetos de investigación. En este sentido, la hipótesis de la que se ha partido es que dicha figuración se convirtió en síntoma cultural del sentir finisecular. Si bien esta es la idea de la que se parte, queda patente la amplitud de un tema que no ha podido ser tratado con tanta profundidad puesto que daría para otro trabajo exento, dada la complejidad que supone la propia noción de la consideración artística, así como el desarrollo de las masculinidades en el siglo XIX.

La inclusión de estas obras evidencia que lo patológico en cuanto a signo de malestar social y, a su vez, de categoría estética, se aplicó a imágenes más allá de la mujer, y a actitudes vinculadas con lo femenino. Así, la pasividad, el cansancio o aspectos como el *dolce far niente*, tradicionalmente explotados en imágenes que incluían representaciones de mujeres, se incorporan en el fin de siglo a figuras masculinas, subvirtiendo la propia noción género y reflejando la realidad histórica de un país en crisis definido por la pérdida de la virilidad.

Podemos concluir sintéticamente afirmando que la visualidad del fin de siglo español contribuyó a definir lo patológico como un valor estético, más allá de auxiliar en la construcción de ciertos imaginarios. Los objetivos propuestos al inicio del proyecto de tesis, tratar de ahondar en ellos y rescatarlos en este momento de la investigación hace que recordemos la amplitud que supone trabajar en una visión sobre las identidades, su construcción y el papel de la visualidad en todo ello. Profundizar en estos propósitos ha logrado, además, que adoptemos una visión de la Historia del arte a través del enfoque de género más fructífero e igualitaria.

La aproximación a estos parámetros de representación, que incluyen cuestiones en relación al género, el orden social, la clase o la nación, nos animan a seguir completando la propuesta en este trabajo. Esta tesis doctoral presenta una visión general del fin de siglo partiendo de un objeto de estudio y un tema propuesto, que permitirá seguir analizando y

completando la selección propuesta a partir de ahora. Hemos creído oportuno partir de aquí, dadas las ausencias previamente consideradas, para seguir ahondando en el tema.

Estimamos que, entre los distintos campos de estudio apuntados en esta investigación, la historia de las masculinidades brinda un panorama apenas explorado desde las motivaciones y objetos de estudio que comprende la Historia del arte. La inclusión en esta investigación de imágenes que remiten a la apariencia e identidad masculina en un momento preciso del siglo XIX, auguran un horizonte en el que es necesario seguir profundizando y completando con el análisis e interpretación de obras.

Pensamos que la relación establecida entre el género y lo patológico en el ámbito visual del fin de siglo es extensible al inicio de la sociedad de consumo tal y como la conocemos en la actualidad. Si partimos de la premisa que entiende que en este momento la enfermedad se convierte en una suerte de valor estético, tal apariencia ha sido explotada en otros ámbitos de la visualidad del siglo XX, como la publicidad y la moda, que abogan por estrategias de persuasión. Tales manifestaciones culturales siguen probando el peso y la acción de la mirada patriarcal, aún en tiempos feministas. La supervivencia de ciertos ideales estéticos en relación a la fragilidad de la mujer, a la fatiga o a la convalecencia, actúan como elementos culturales supervivientes de esta tradición finisecular.

En la transición al mundo contemporáneo, puede resultar sumamente enriquecedor el análisis de la retórica de género creada alrededor de enfermedades como el cáncer de mama, y las variaciones que en la visualidad se presentan entre el siglo XIX y la actualidad.

De un modo más personal, ante el despertar de una enfermedad se vuelve presente la fragilidad de la existencia. La sociedad y cultura de consumo de la que formamos parte – que coincide con la “civilización del deseo” anterior, según Gilles Lipovetsky<sup>874</sup>–, en su afán inconformista por *vivir mejor*, apenas contempla la posibilidad de enfermar. La sociedad de consumo y el capitalismo tardío aviva la demanda y las necesidades constantes, y cualquier aspecto alejado de esta realidad es considerado una amenaza.

A propósito de su firme crítica hacia la denominada sociedad del espectáculo, Guy Debord (1931-1994) escribió, en 1971, *El planeta enfermo*, un texto redactado para la revista *Internacional Situacionista*, poco antes de su disolución:

---

<sup>874</sup> LIPOVETSKY, Gilles, 2007, p. 7.

Una sociedad cada vez más enferma pero cada vez más poderosa ha recreado en todas partes del mundo concretamente como entorno y decorado de su enfermedad, como *planeta enfermo*. Una sociedad que no ha llegado aún a hacerse homogénea y que no se determina a sí misma, sino que está determinada *cada vez más* por una parte de sí misma que se sitúa por encima y al margen de ella, ha desarrollado un movimiento de dominación de la naturaleza que no se ha dominado a sí mismo<sup>875</sup>.

Vivimos en una sociedad cada vez más enferma por la inexorable paradoja actual, que comprende la defensa de determinados movimientos, pero a la vez los niega en su forma de proceder, genera un ambiente ecuménico que remite a matices decadentes. Aunque las palabras de Debord resuenen como en el presente, ya no estamos en 1971. El planeta definido por el autor dista en el tiempo con el final del siglo XIX, al igual que queda lejos de nuestro tiempo. Sin embargo, existen paralelismos con los sistemas que rigen el funcionamiento del mundo que han vuelto enfermo al planeta.

Nos gustaría finalizar haciendo mención a la situación social y sanitaria que ha paralizado y atravesado el mundo los dos últimos años. Esta realidad ha creado entornos imaginarios que, estamos seguras, tiempo después se tomarán como objetos de investigación. Y, en este marco, será imprescindible poner en relación las manifestaciones culturales con información de carácter distintos como la relativa al ámbito médico o político, entre otros muchos factores.

Lejos de la metanarrativa que defiende el progreso, creemos que es necesario abordar los parámetros históricos, sociales y culturales que hacen que el mundo se defina en términos patológicos. Este hecho, en suma, abre nuevos retos para disciplinas humanísticas como la Historia del arte, una rama de conocimiento que, precisamente por la definición sistemática y la comprensión actual del mundo, parece abocada a un desenlace trágico. Creemos firmemente en la necesidad de abordar una Historia del arte que, aunque partiendo de objetos culturales del pasado, permita crear puentes y lazos con la contemporaneidad a partir de enfoques como el comprendido por los estudios visuales o la perspectiva de género.

---

<sup>875</sup> DEBORD, Guy, 2006, p. 79.







## ÍNDICE: LISTADO DE IMÁGENES

- Fig. 1.** Segundo Cabello Izarra, *Fin de siglo*, 1899. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado. En: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fin-de-siglo/238c5683-9fde-4617-86aa-789bd8e3416a>>.
- Fig. 2.** Luis Jiménez Aranda, *Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe*, 1889. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado. En: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/una-sala-del-hospital-durante-la-visita-del/318cc81b-77d6-4688-ad98-ffbe3dd7a4a5>>.
- Fig. 3.** Henri Geoffroy, *Le Jour de la visite à l'hôpital*, 1889. Óleo sobre lienzo. París, Musée d'Orsay. En: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-jour-de-la-visite-lhopital-75103>>.
- Fig. 4.** José Soriano Fort, *¡Desgraciada!*, 1896. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado. En: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/desgraciada/ce0f2374-1c3e-452d-a215-96bf6cdd8fa5>>.
- Fig. 5.** Cristóbal Rojas, *La miseria*, 1886. Óleo sobre lienzo. Caracas, Galería de Arte Nacional. En: <<https://iamvenezuela.com/2018/07/la-miseria-de-cristobal-rojas/>>.
- Fig. 6.** Leo van Anken, *Miseria humana*, 1890. Óleo sobre lienzo. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. En: <<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/miseria-humana/leo-van-aken/011169-000>>.
- Fig. 7.** Théodor Hummel, *Al costat del llit mort de la mare, c.* 1890-1892. Óleo sobre lienzo. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. En: <<https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/al-costat-del-llit-de-mort-de-la-mare/thodor-hummel/011170-000>>.
- Fig. 8.** Pablo Picasso, *Ciencia y caridad*, 1897. Óleo sobre lienzo. Barcelona, Museu Picasso. En: <<http://www.bcn.cat/museupicasso/es/coleccion/mpb110-046.html>>.
- Fig. 9.** Luke Fildes, *The doctor*, 1891. Óleo sobre lienzo. Londres, Tate Britain. En: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/fildes-the-doctor-n01522>>.

- Fig. 10.** Arturo Michelena, *El niño enfermo*, 1886. Óleo sobre lienzo. Caracas, Galería de Arte Nacional. En: <<https://iamvenezuela.com/2018/04/nino-enfermo-arturo-michelena/>>.
- Fig. 11.** Godefroid Devreese, *Médecine et Hygiène*, 1905. Numismática. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. En: <<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/medicina-e-higiene/godefroid-devreese/111473-n>>.
- Fig. 12.** José Ramón Zaragoza, *El niño enfermo*, 1901. Óleo sobre lienzo. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias. Cedida por el Museo de Bellas Artes de Asturias.
- Fig. 13.** Luis Bertodano, *La nieta del marinero*, 1895. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado. En: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-nieta-del-marinero/be2e85bf-a95a-4452-bffa-ac1f7c0af515>>.
- Fig. 14.** Jules-Abel Faivre, *The Examination*, c. 1898. Cromolitografía. Londres, Wellcome Collection. En: <<https://wellcomecollection.org/works/tthbwu5g>>.
- Fig. 15.** Albert Guillaume, *El doctor*, 1903. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: CORBIN, Alain, 1991, p. 296.
- Fig. 16.** Henri Gervex, *La visite du médecin*, s/f. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: <<http://www.artnet.com/artists/henri-gervex/la-visite-du-m%C3%A9decin-ooGl7sSG4QAiiKAOqtqBkw2>>.
- Fig. 17.** Hubert-Denis Etcheverry, *Une consultation*, 1900. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: <<https://www.flickr.com/photos/amber-tree/16987722690>>.
- Fig. 18.** Johann Heinrich Hasselhorst, *The dissection of a young, beautiful woman*, 1864. Dibujo. Londres, Wellcome Collection. En: <<https://wellcomecollection.org/works/hahd7nuh/items>>.
- Fig. 19.** Gabriel von Max, *Der Anatom*, 1869. Óleo sobre lienzo. Múnich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. En: <<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Qm45pPXGNo/gabriel-cornelius-von-max/der-anatom>>.
- Fig. 20.** Philipp Heyl, *Avant la dissection*, 1895. Grabado. En: *L'Illustration. Journal Universelle*, n° 2722, 27 de abril de 1895, s/p.

- Fig. 21.** Adolg Hering, *Horrible hallazgo*, 189. Grabado. En: *La Ilustración Artística*, año X, nº 522, 28 de diciembre de 1891, p. 825.
- Fig. 22.** Enrique Simonet Lombardo, *¡Y tenía corazón!*, 1890. Óleo sobre lienzo. Málaga, Museo de Málaga. En: <<http://www.museosdeandalucia.es/fondos-museisticos>>.
- Fig. 23.** Fernando Cabrera Cantó, *Mors in vita*, 1899. Óleo sobre lienzo. Alcoy, Col·lecció Municipal d'Art. En: <<http://www.artalcoi.org/1900/01/11/mors-in-vita/>>.
- Fig. 24.** Henri Gervex, *Avant l'Opération*, 1887. Óleo sobre lienzo. París, Musée d'Orsay. En: <<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/avant-loperation-9549>>.
- Fig. 25.** Georges-Alexandre Chicotot, *Premiers essais du traitement du cancer par rayons*, 1907. Óleo sobre lienzo. París, Musée de l'Assistance Publique. En: <<https://www.musee-collections.aphp.fr/app/photopro.sk/aphp/doclist?fpsearch=chicotot#sessionhistory-KX3Mi1DS>>.
- Fig. 26.** Pierre André Brouillet, *Une leçon de clinique à la Salpêtrière*, 1887. Óleo sobre lienzo. París, Colección Université Paris Descartes. En: <<https://www.navigart.fr/fnac/artwork/140000000045378>>.
- Fig. 27.** Thomas Eakins, *The Gross Clinic (Portrait of Dr. Samuel D. Gross)*, 1875. Óleo sobre lienzo. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art. En: <<https://philamuseum.org/collection/object/299524>>.
- Fig. 28.** Thomas Eakins, *The Agnew Clinic*, 1889. Óleo sobre lienzo. Pennsylvania, University of Pennsylvania. En: <<https://archives.upenn.edu/exhibits/penn-history/class-histories/medical-class-of-1889/agnew-clinic>>.
- Fig. 29.** Alfonso Sánchez García, *Clase de disección de Santiago Ramón y Cajal*, 1915. Gelatinobromuro de plata sobre papel. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: <<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/clase-diseccion-santiago-ramon-cajal>>.
- Fig. 30.** Adolph Friedländer, *Cartel anuncio del Museo Roca, Museo anatómico con proyecciones cinematográficas*, 1910. Litografía. Madrid, Biblioteca Nacional de España. En: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000240236>>.

- Fig. 31.** Vicente Castell Doménech, *Laparotomía*, 1898. Óleo sobre lienzo. Castellón, Museo de Bellas Artes de Castellón. En: YVARS, José Francisco (com.), 1994, p. 79.
- Fig. 32.** Benito Mercadé, *Las Hermanas de la Caridad*, 1887 (1860). Grabado. En: *La Ilustración de España*, año IV, nº 2, 8 de enero de 1887, p. 13.
- Fig. 33.** José Roldán, *La visita de Isabel II al Hospital de la Caridad*, c. 1862. Óleo sobre lienzo. Boceto del original conservado en el Hospital de la Caridad de Sevilla. Colección particular. En: FERNÁNDEZ LÓPEZ, José; VALDIVIESO, Enrique, 2011, p. 137.
- Fig. 34.** Enrique Paternina García-Cid, *La visita de la madre al hospital*, 1892. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-visita-de-la-madre-al-hospital/313c7b0d-4949-4ffe-bf26-87c559ee7e74>.
- Fig. 35.** Tomás Moragas y Torras, *Misericordia y caridad*, 1893. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/misericordia-y-caridad/d19e7a97-53da-4855-9879-0f1457bb66ac>.
- Fig. 36.** Antonio Casanova, *Monja y enferma*, 1893. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: ARÍS, Alejandro, 2002, p. 155.
- Fig. 37.** Luis Menéndez Pidal, *Salus infirmorum*, 1896. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/salus-infirmorum/6c69dba2-e113-425a-a55d-36df52b081b6>.
- Fig. 38.** Clemente Susini y Giuseppe Ferrini, *Venus anatómica (La Venere de' Medici)*, 1782. Modelo anatómico desmontable de cera. Florencia, Museo de La Specola. En: BALLESTRIERO, Roberta, 2012-2013, p. 140.
- Fig. 39.** *La Venus anatómica*, segunda mitad del siglo XIX. Modelo anatómico desmontable de cera. Barcelona, Museu d'Història de la Medicina de Catalunya. En: [https://www.museudelamedicina.cat/exposicions/fitxa\\_permanent.php?UpOm5=E&UpRu5Am=E](https://www.museudelamedicina.cat/exposicions/fitxa_permanent.php?UpOm5=E&UpRu5Am=E).

- Fig. 40.** Juan Cháez y Luigi Franceschi, *La parturienta*, siglo XVIII. Modelo anatómico de cera. Madrid, Museo Anatómico “Javier Puerta”. En: [https://www.researchgate.net/figure/Juan-Chaez-y-Luigi-Franceschi-La-parturienta-Escultura-de-tamano-natural-en-cera-siglo\\_fig11\\_276221277](https://www.researchgate.net/figure/Juan-Chaez-y-Luigi-Franceschi-La-parturienta-Escultura-de-tamano-natural-en-cera-siglo_fig11_276221277)>.
- Fig. 41.** Jules Talrich, *Venus anatómica*, finales del siglo XIX. Modelo anatómico de cera. Localización desconocida. En: <https://culturainquieta.com/es/arte/escultura/item/8257-anatomical-venus-la-belleza-gore-idealizada-de-los-modelos-anatomicos-para-medicina.html>>.
- Fig. 42.** Ramon Casas, *La fí de sigle (sentada en una cadira de barrons)*, 1901. Dibujo. En: *Pèl & Ploma*, nº 67, 1 de enero de 1901, p. 7.
- Fig. 43.** Ricard Canals, *Mujer tumbada*, c. 1900. Dibujo. Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya. En: <http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/dona-ajaguda/ricard-canals/016075-d>>.
- Fig. 44.** Ricard Canals, *Mujer en un sofà*, s/f. Dibujo. Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya. En: LÓPEZ FERNÁNDEZ, María; BOZAL, Valeriano (coms.), 2003, p. 133.
- Fig. 45.** José Jiménez Aranda, *Mareadas*, 1897. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: BAZÁN, Pedro (ed.), 2005, p. 102.
- Fig. 46.** José Villegas Cordero, *Descanso tras el juego*, 1906. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: RÍOS LLORET, Rosa E., 2005, s/p.
- Fig. 47.** José Villegas Cordero, *Descanso del baile*, 1888. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: RÍOS LLORET, Rosa E., 2005, s/p.
- Fig. 48.** P. Salinas, *Después del teatro*, 1893. Grabado. En: *La Ilustración Ibérica*, 14 de enero de 1893, año XI, nº 524, p. 21.
- Fig. 49.** Francisco Masriera, *Fatigada*, 1894. Óleo sobre lienzo. Barcelona, Cercle del Liceu de Barcelona. En: LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2006, p. 87.
- Fig. 50.** Francesc Masriera, *La última copa*, 1900. Reproducción del cuadro de Masriera. En: *Hispania. Revista Quincenal, Literaria y Artística*, 30 de enero de 1900, nº 23, p. 26.

- Fig. 51.** Josep Pinós i Comes, *Descans després de la festa*, s/f. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: RÍOS LLORET, Rosa E., 2005, s/p.
- Fig. 52.** Ramon Casas, *Joven decadente. Después del baile*, 1899. Óleo sobre tela. Barcelona, Museu de Montserrat. En: <<https://visitmuseum.gencat.cat/es/museu-de-montserrat/objeto/jove-decadent-despres-del-ball>>.
- Fig. 53.** Ramon Casas, Cartel de la revista *Pèl & Ploma*, 1899. Cromolitografía. Mollet del Vallés, Museu Municipal Joan Abelló. En: <<https://visitmuseum.gencat.cat/es/museu-municipal-joan-abello/objeto/cartell-de-la-revista-pel-i-ploma>>.
- Fig. 54.** Mariano Oliver Aznar, *Fatigada*, 1899. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: OROPESA RUIZ, Marisa; DÍEZ DE BALDEÓN GARCÍA, Alicia, 2003, p. 143.
- Fig. 55.** M. Piccolo, *Después del baile*, 1895. Grabado. En: *La Ilustración Ibérica*, año XIII, nº 634, 23 de febrero de 1895, p. 115.
- Fig. 56.** M. Seña, *Después del baile*, 1898. Grabado. En: *La Ilustración Artística*, año XVII, nº 870, 29 de agosto de 1898, p. 568.
- Fig. 57.** A. Weiz, *Después del baile*, 1909. Grabado. En: *La Ilustración Artística*, año XXVIII, nº 1437, 12 de julio de 1909, p. 464.
- Fig. 58.** Henry Peach Robinson, *Fading away*, 1858. Revelado sobre papel albuminado a partir de un negativo de vidrio al colodión húmedo. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. En: <<http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId={36d81705-241d-4934-ab02-fd7c8dbbb3e5}&oid=302289>>.
- Fig. 59.** Henry Peach Robinson, *She never told her love*, 1857. Revelado sobre papel albuminado a partir de un negativo de vidrio al colodión húmedo. París, Musée d'Orsay. En: <[http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/fotografia/commentaire\\_id/she-never-told-her-love-23241.html?tx\\_commentaire\\_pi1%5BpidLi%5D=847&tx\\_commentaire\\_pi1%5Bfrom%5D=844&cHash=887c81ede2](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/fotografia/commentaire_id/she-never-told-her-love-23241.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=847&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=844&cHash=887c81ede2)>.
- Fig. 60.** Anuncio de *Hipofosfitos Salud*. Dibujo de Esparta. En: *La Esfera*, 3 de enero de 1920, año VII, nº 313, p. 28.

- Fig. 61** Joaquín Sorolla, *María convaleciente*, 1907. Óleo sobre lienzo. Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia. En: BARÓN, Javier; DÍEZ, José Luis (coms.), 2009, p. 372.
- Fig. 62.** Joaquín Sorolla, *La convalecencia de mi hija (María en El Pardo)*, 1907. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: BARÓN, Javier; DÍEZ, José Luis (coms.), 2009, p. 373.
- Fig. 63.** Fotógrafo desconocido, *María y Elena Sorolla en la finca de “la Angorilla”*, 1907. Fotografía. Colección particular. En: BARÓN, Javier; DÍEZ, José Luis (coms.), 2009, p. 374.
- Fig. 64.** Maximino Peña, *La niña enferma*, 1896. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: DÍEZ, José Luis (com.), 2003, p. 231.
- Fig. 65.** Rafael García Guijo, *Esperando consulta*, 1901. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado. En: DÍEZ, José Luis (com.), 2003, p. 237.
- Fig. 66.** Joan Vilatobà, *La primera dolencia*, 1903-1904. En: *La Esfera*, 3 de enero de 1920, año VII, nº 313, p. 20.
- Fig. 67.** Sin información. Valencia, Archivo del Ateneo. Cedita por el Museu Valencià de Etnologia.
- Fig. 68.** Santiago Rusiñol, *La convaleciente*, 1893. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: DÍEZ, José Luis (com.), 2003, p. 93.
- Fig. 69.** Gustave Léonard de Jonghe, *Die Genesung*, 1893. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: <https://arthur.io/art/gustave-leonard-de-jonghe/die-genesung?ctr=1>.
- Fig. 70.** Evaristo Valle, *La nieta enferma, c.* 1905. Óleo sobre lienzo. Gijón, Fundación Museo Evaristo Valle. En: PENA LÓPEZ, Carmen (com.), 1993, p. 363.
- Fig. 71.** Max Kurzweil, *Genesen*, 1896. Óleo sobre lienzo. Viena, Wien Museum. Cedita por el Wien Museum.
- Fig. 72.** Vicente Palmaroli, *Mal de amores*, 1878. Óleo sobre lienzo. En: GONZÁLEZ, Carlos; MARTÍ, Montse, 1989, p. 199.

- Fig. 73.** Francisco Pradilla, *Mal de amores*, 1912. Óleo sobre lienzo. Colección particular.  
En: <https://es.artprice.com/artista/23371/francisco-pradilla-y-ortiz/pintura/4704582/mal-de-amores>.
- Fig. 74.** Jean Jalabert, *La convaleciente*, s/f. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En:  
<https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Jean-Jalabert/158546/El-Convaleciente.html>.
- Fig. 75.** Julio Romero de Torres, *Mal de amores*, c. 1905. Óleo sobre lienzo. Córdoba, Museo de Bellas Artes de Córdoba. En:  
[http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/MBACO/index.jsp?redirect=S2\\_3\\_1\\_1.jsp&idpieza=570&pagina=4](http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/MBACO/index.jsp?redirect=S2_3_1_1.jsp&idpieza=570&pagina=4).
- Fig. 76.** S/a, *La nerviosa*, 1871. Grabado. En: ROBERT, R. (dir.), 1871, vol. 1, p. 12.
- Fig. 77.** José Jiménez Aranda, *¡Loca!*, 1894. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En:  
<http://arsmagazine.com/wp-content/uploads/2016/06/Jos%C3%A9-Jim%C3%A9nez-Aranda-Loca-1894.jpg>.
- Fig. 78.** Fernando Cabrera Cantó, *¡Loca!*, s/f. Óleo sobre lienzo. Colección particular.  
En: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 2005, p. 49.
- Fig. 79.** Antoni Fabrés, *La loca*, c. 1910. Óleo sobre lienzo. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. En: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/la-loc/a/antoni-fabres/011878-000>.
- Fig. 80.** Alfred Claros, *La enferma (retrato de Elvira Ribes)*, 1917. Óleo sobre lienzo. Colección Cristina Pons Claros. En: FERRER ÁLVAREZ, Mireia (com.), 2016, p. 42.
- Fig. 81.** José Mongrell, *Estudio de color (Retrato de su esposa, Josefa López, en la cama)*, 1904. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: PÉREZ ROJAS, F. Javier; ALCAIDE, José Luis (coms.), 2001, p. 84.
- Fig. 82.** Gonzalo Bilbao, *Convalecencia*, siglo XIX-XX. Óleo sobre lienzo. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En:  
<https://www.academiacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0792>.
- Fig. 83.** Giovanni Segantini, *Petalo di rosa*, 1890. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: [https://www.ilcastellodinovara.it/event/divisionismo-la-](https://www.ilcastellodinovara.it/event/divisionismo-la)



[rivoluzione-della-luce/1-segantini-g-petalo-di-rosa-olio-e-tempera-su-tela-64-x-50-cm/>](https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/5451/).

- Fig. 84.** Walter Firlé, *Convaleciente*, 1894. Grabado. En: *La Ilustración Ibérica*, 6 de octubre de 1894, año XII, n° 614, portada.
- Fig. 85.** Leopoldo Romanch, *La convaleciente*, 1895. Grabado. En: *La Ilustración Artística*, 6 de mayo de 1895, año XIV, n° 697, p. 9.
- Fig. 86.** Roberto Fontana, *Convaleciente*, 1897. Grabado. En: *La Ilustración Artística*, 2 de agosto de 1897, año XVI, n° 814, p. 4.
- Fig. 87.** Diego López, *Convalecencia*, 1899. Dibujo. En: *La Ilustración Artística*, 17 de julio de 1899, año XVIII, n° 916, p. 8.
- Fig. 88.** Salvador Sánchez Barbudo, *La convaleciente*, 1887. Óleo sobre lienzo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. En: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/5451/>.
- Fig. 89.** Santiago Rusiñol, *Una malalta*, 1891. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: DOÑATE, Mercè; MENDOZA, Cristina (coms.), 1997, p. 143.
- Fig. 90.** Sebastià Junyent, *La malalta*, 1902. Dibujo. En: *Catalunya Artística*, 2 de octubre de 1902, año III, n° 120, p. 635.
- Fig. 91.** Carlos Vázquez Úbeda, *Convalecencia*, 1906. Dibujo. En: *Blanco y Negro*, 20 de enero de 1906, n° 768, portada.
- Fig. 92.** Enrique Ochoa, *Convalecencia*, 1919. Dibujo. En: *La Esfera*, 5 de julio de 1919, año VI, n° 288, p. 19.
- Fig. 93.** Louis Ridé, *Últimas flores*, 1900. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: DIJKSTRA, Bram, 1994, p. 26.
- Fig. 94.** Richard Tennant Cooper, *Tuberculosis*, c. 1912. Acuarela. Colección particular. En: BARNETT, Richard, 2014, p. 114.
- Fig. 95.** Arthur Hacker, *The Drone*, 1899. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: DIJKSTRA, Bram, 1994, p. 175.
- Fig. 96.** Arthur Hacker, *Leaf Drift*, 1919. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: DIJKSTRA, Bram, 1994, p. 100.

- Fig. 97.** Jules Octave Triquet, *Los iris*, 1899. Grabado. En: *Hispania*, 15 de septiembre de 1899, nº 14, p. 170.
- Fig. 98.** Joan Brull, *Pureza*, 1902. Grabado. En: *Hispania*, 30 de noviembre de 1902, nº 91, p. 497.
- Fig. 99.** Santiago Rusiñol, *Fulls de la vida*, 1898. Litografía en color sobre papel. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. En: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/fulls-de-la-vida/santiago-rusinol/000400-c>.
- Fig. 100.** Manuel Benedito, *Muchacha de los lirios*, 1910. Óleo sobre lienzo. Colección Benedito. En: YVARIS, José Francisco (com.), 1994, p. 84.
- Fig. 101.** Joaquín Sorolla, *Clotilde en el jardín*, 1919-1920. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Sorolla. En: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>.
- Fig. 102.** Cecilio Pla, *Lirio entre lirios*, 1921. Óleo sobre lienzo. Colección particular. REQUENA VITALES, Elena (com.), 1993, p. 159.
- Fig. 103.** Cecilio Pla, *Retrato de Pepita Pla, c.* 1921. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: <https://www.flickr.com/photos/76509819@N04/39944235835>.
- Fig. 104.** Cecilio Pla, *Flor entre flores*, 1917. Reproducción del cuadro. En: *La Esfera*, 1 de enero de 1917, año IV, nº extraordinario, p. 30.
- Fig. 105.** Arcadio Mas y Fondevila, *Dolce far niente*, 1902. Acuarela sobre papel. *Hispania*, 15 de noviembre de 1902, nº 90, p. 473.
- Fig. 106.** Joaquim Sunyer, *Retrato de Maria Llimona*, 1917. Óleo sobre lienzo. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. En: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/retrato-de-maria-llimona/joaquim-sunyer/003840-000>.
- Fig. 107.** José María López Mezquita, *La mujer pálida, c.* 1920. Óleo sobre lienzo. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Cedida por el Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Fig. 108.** Sebastià Junyent, *Clorosi, c.* 1889. Óleo sobre lienzo. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. En:

<http://www.museunacional.cat/es/colleccio/clorosis/sebastia-junyent/038927-000>>.

**Fig. 109.** Portada de Catalunya Artística que reproduce *Clorosi* de Sebastià Junyent. En: *Catalunya Artística*, 26 de junio de 1902, año III, nº 106.

**Fig. 110.** J. Raffel, *La primera novela*, 1881. Grabado. En: *La Ilustración Artística*, año I, nº 11, 12 de marzo de 1881, p. 85.

**Fig. 111.** Richard Brend'Amour, reproducción del cuadro de Conrad Kiesel, *Una lectora impresionable*. Grabado. En: *La Ilustración Española y Americana*, 30 de enero de 1884, año XXVIII, nº 4, p. 64.

**Fig. 112.** Ignacio Díaz Olano. *La lectura en el parque (La envidia)*, 1895. Colección particular. En: MARTÍNEZ ARETXABALETA, Ariane, 2012, p. 20.

**Fig. 113.** Gustave Courbet, *La liseuse endormie*, 1849. Dibujo. París, Musée d'Orsay. En: <https://www.akeg-images.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&ITEMID=2UMDHUWNGGZZA&LANGSWI=1&LANG=French>>.

**Fig. 114.** Conrad Kiesel, *Day-dreaming*, 1921. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: <https://www.lotsearch.de/lot/conrad-kiesel-german-1846-1921-24996628>>.

**Fig. 115.** Antoine Wiertz, *La liseuse de romans*, 1853. Óleo sobre tela. Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. En: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/antoine-wiertz-la-liseuse-de-romans#>>.

**Fig. 116.** Jean-Jacques Henner, *La Liseuse*, 1880-1890. Óleo sobre lienzo. París, Musée d'Orsay. En: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-liseuse-10883>>.

**Fig. 117.** Sebastià Junyent, *Dona llegint*, 1904. Óleo sobre lienzo. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. En: <https://www.museunacional.cat/ca/colleccio/dona-llegint/sebastia-junyent/010847-000>>.

**Fig. 118.** Eugenio Scomparini, *Margarita Gautier, c.* 1890. Óleo sobre lienzo. Trieste, Museo Revoltella, Galleria D'Arte Moderna. En: <https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/marguerite-gautier-character-from-the-novel-the-fotograf%C3%ADa-de-noticias/159830691?adppopup=true>>.

- Fig. 119.** Kaulak, Fotografía de Catalina Bárcena en *La Dama de las Camelias*. En: *La Esfera*, 27 de enero de 1917, año IV, nº 161, p. 22.
- Fig. 120.** Cecilio Pla, *A esa hética infeliz...*, 1904. Cera y gouache. Madrid, Colección Prensa Española. En: REQUENA VITALES, Elena (com.), 1993, p. 184.
- Fig. 121.** José Garnelo, *Magdalena*, 1894. Óleo sobre lienzo. Reus, Museu de Reus. Cedita por el Museu de Reus (4 de marzo de 2021).
- Fig. 122.** M. Picolo, *Vulgar*, 1893. Dibujo. En: PARIS, Luis, 1893, p. 153.
- Fig. 123.** Anuncio de *Píldoras Pink*. En: *La Publicidad*, 10 de diciembre de 1904, año XXVII, nº 9310, p. 1.
- Fig. 124.** *Contagione*, 1625. En: RIPA, Cesare, 1625, p. 126.
- Fig. 125.** *Contagione*, 1709. En: RIPA, Cesare, 1709, p. 17.
- Fig. 126.** Richard Tennant Cooper, *Syphilis*, 1912. Gouache. Londres, Wellcome Collection. En: <<https://wellcomecollection.org/works/jduqrhfr>>.
- Fig. 127.** Edvard Munch, *Inheritance*, 1897-1899. Óleo sobre lienzo. Oslo, Munchmuseet. En: <<https://munch.emuseum.com/en/objects/4630/arv?ctx=802d033c-ff6a-406a-80f1-d45da74e12eb&idx=13>>.
- Fig. 128.** Banagan, *Todos a una contra el venéreo*, 1936-1939. Litografía. València, Universitat de València. Cedita por la Universitat de València.
- Fig. 129.** A. Belin y E. Deschamps, Frontispicio de la obra *Syphilis* de Auguste-Marseille Barthélemy (1796-1867), 1851. En: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54694491/f5.item.texteImage>>.
- Fig. 130.** Félicien Rops, *La parodia humana*, 1881. Lápiz sobre papel. Colección particular. En: BORNAY, Erika, 1990, p.67.
- Fig. 131.** Félicien Rops, *Mors Syphilitica*, 1905. Punta seca y aguainta. Colección particular. En: <<https://www.davidsongalleries.com/products/mors-syphilitica>>.
- Fig. 132.** Richard Tennant Cooper, *Syphilis*, c. 1912. Acuarela, gouache y lápiz sobre papel. Londres, Wellcome Collection. En: <<https://wellcomecollection.org/works/hy6v54k2>>.

- Fig. 133.** Ramon Casas, *Sífilis*, 1900. Litografía. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. En: <http://museunacional.cat/es/colleccio/sifilis/ramon-casas/000360-c>>.
- Fig. 134.** Pablo Picasso, *La chata*, 1899. Carboncillo, acuarela y gouache sobre papel. Barcelona, Museu Picasso. En: [https://cataleg.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu\\_picasso/H287382/?lang=es&resultsetnav=61c20c065d91a](https://cataleg.museupicasso.bcn.cat/fitxa/museu_picasso/H287382/?lang=es&resultsetnav=61c20c065d91a)>.
- Fig. 135.** Ricard Canals, *Noche de verbena*, 1901. En: *Hispania*, 30 de noviembre de 1901, nº 67, p. 421.
- Fig. 136.** “Lámina nº 6. Oftalmía blenorragica en ambos ojos”, 1864. En: DÍAZ BENITO Y ANGULO, José, 1864, s/p.
- Fig. 137.** “Lámina nº 1. Blenorrafia aguda en el hombre”, 1864. En: DÍAZ BENITO Y ANGULO, José, 1864, s/p.
- Fig. 138.** Luis Manero Miguel, *El zángano y las abejas*, s/f. Óleo sobre lienzo. Localización desconocida. En: JUSTO FERNÁNDEZ, María Isabel, 2009, p. 709.
- Fig. 139.** Francisco de Goya, *Autorretrato con el Dr. Arrieta*, 1820. Óleo sobre lienzo. Minneapolis, Minneapolis Institute of Art. En: <http://collections.artsmia.org/search/goya>>.
- Fig. 140.** León Cogniet, *Géricault malade*, 1823. Litografía. Rouen, Musée des Beaux-Arts. En: HÉLAN, Emmanuelle (com.), 2002, p. 160.
- Fig. 141.** S/a, *La muerte de Géricault*, 1824. Copia de un lienzo original de Ary Scheffer (1824). Óleo sobre lienzo. Rouen, Musée des Beaux-Arts. En: HÉLAN, Emmanuelle (com.), 2002, p. 160.
- Fig. 142.** Louis Hersent, *La muerte de Bichat (Xavier Bichat mourant assisté par ses amis les Drs. Esparon et Roux)*, 1817. Óleo sobre lienzo. París, Museo de Historia de la Medicina. En: PLA VIVAS, Vicente, 2010, p. 228.
- Fig. 143.** José González Bande, *El camino de la gloria artística*, c. 1856. Óleo sobre lienzo de un boceto. Madrid, Museo Nacional del Prado. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-camino-de-la-gloria-artistica-boceto/c9fa200c-4648-4557-8e69-8a09c4f43dc4>>.

- Fig. 144.** Joaquín Pallarés, *Inválido del arte*, 1895. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado. En: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/invalido-del-arte/bfb957a3-7348-4bd2-83cd-543f1c6e4a06>>.
- Fig. 145.** Carolus-Duran, *Le convalescent*, c. 1860. Óleo sobre lienzo. París, Musée d'Orsay. En: <[http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire\\_id/el-convaleciente-21395.html?S=2&tx\\_comentario\\_pi1%5BpidLi%5D=509&tx\\_comentario\\_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=63c114a516](http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura/commentaire_id/el-convaleciente-21395.html?S=2&tx_comentario_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_comentario_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=63c114a516)>.
- Fig. 146.** Ramón Martí Alsina, *La siesta*, 1884. Óleo sobre lienzo. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. En: <<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/la-siesta/ramon-marti-i-alsina/065596-000>>.
- Fig. 147.** Théo van Rysselberghe, *Guitariste (Portrait du peintre espagnol Darío de Regoyos)*, 1882. Óleo sobre tabla. Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. En: <<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/theo-van-rysselberghe-guitariste-portrait-du-peintre-espagnol-dario-de-regoyos#>>.
- Fig. 148.** Théo van Rysselberghe, *El pintor Darío de Regoyos tocando la guitarra*, 1885. Óleo sobre lienzo. Madrid, Museo Nacional del Prado. En: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-dario-de-regoyos-tocando-la-guitarra/5b5fb7f8-519e-4dda-86de-06d467c03764>>.
- Fig. 149.** Théo van Rysselberghe, *Retrato de Darío de Regoyos*, 1889. Colección particular. En: <[https://www.carmenhyssenmalaga.org/exposiciones/2014/Dario\\_Regoyos/ficha\\_obra1\\_en.html](https://www.carmenhyssenmalaga.org/exposiciones/2014/Dario_Regoyos/ficha_obra1_en.html)>.
- Fig. 150.** Constantin Meunier, *Retrato de Darío de Regoyos*, 1884. Acuarela sobre papel. Colección particular. En: <[https://www.carmenhyssenmalaga.org/exposiciones/2014/Dario\\_Regoyos/ficha\\_obra2\\_en.html](https://www.carmenhyssenmalaga.org/exposiciones/2014/Dario_Regoyos/ficha_obra2_en.html)>.
- Fig. 151.** Théo van Rysselberghe, *Spleen español (retrato de Darío de Regoyos)*, c. 1889. Óleo sobre lienzo. Bruselas, Colección del Crédito Comunal de Bélgica. En: LÓPEZ FERNÁNDEZ, María, 2008, p. 108.

- Fig. 152.** Alberto Durero, *Autorretrato enfermo*, 1509. Dibujo a pluma con acuarela. Kuntshalle Bremen. En: BOLAÑOS, María (com.), 2015, p.116.
- Fig. 153.** S/a, *Clarasó, Rusiñol, Casas y Canudas*, 1890. Albúmina sobre papel. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. En: <<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/claraso-rusinol-casas-y-canudas/anonimo/123654-000>>.
- Fig. 154.** S/a, *Rusiñol, Canudas, Utrillo y Clarasó*, 1890. Técnica desconocida. Colección particular. En: DOÑATE, Mercè; MENDOZA, Cristina (coms.), 1997, p. 241.
- Fig. 155.** Pablo Picasso, *Poeta decadente*, 1900. Carboncillo y acuarela sobre papel. Barcelona, Museu Picasso. En: <<http://www.bcn.cat/museupicasso/es/coleccion/mpb70-232.html>>.
- Fig. 156.** Ramon Casas, *El bohemí, Poeta de Montmartre (Erik Satie)*, 1891. Óleo sobre tela. Evanston, Northwestern University Library. En: <<https://dc.library.northwestern.edu/collections/ba35820a-525a-4cfa-8f23-4891c9f798c4>>.
- Fig. 157.** Santiago Rusiñol, *Un dia gris (Clarasó en la seva habitació a Montmartre)*, 1890. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: VALLÈS I PALLARÈS, Eduard, 2008, p. 186.
- Fig. 158.** Santiago Rusiñol, *El bohemio, Erik Satie en su estudio*, 1891. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: BETHENCOURT PÉREZ, Fátima, 2021, p. 315.
- Fig. 159.** Santiago Rusiñol, *Carles Mani y Pere Ferran*, 1895. Lápiz conté y carboncillo sobre papel. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. En: <<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/carles-mani-y-pere-ferran/santiago-rusinol/026788-d>>.
- Fig. 160.** Santiago Rusiñol, *El bohemio (Miquel Utrillo)*, 1890. Óleo sobre lienzo. Sitges, Museu del Cau Ferrat. En: <<https://visitmuseum.gencat.cat/es/museu-del-cau-ferrat/objeto/el-bohemi-miquel-utrillo>>.
- Fig. 161.** Santiago Rusiñol, *Canudas malalt al llit*, 1892. Óleo sobre lienzo. Sitges, Museu del Cau Ferrat. En: <<http://museucauferrat.blogspot.com.es/2010/02/la-peca-del-mes-ramon-canuydas-malalt.html>>.

- Fig. 162.** Santiago Rusiñol, *Ramon Canudas, enfermo y convaleciente*, 1892. Óleo sobre lienzo. Sitges, Museu del Cau Ferrat. En: <https://artsandculture.google.com/asset/ramon-canudas-sick-convalescent-santiago-rusi%C3%B1ol-i-prats/ogHRA3r5HcbEaw?hl=ca>.
- Fig. 163.** Alberto Arrúe, *Retrato de Tomás Meabe, c.* 1919. Óleo sobre lienzo. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao. En: MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO, 1999, p. 85.
- Fig. 164.** Gregorio D. Rodríguez, *Rubén Darío agonizante*, 1915-1916. Madrid, Archivo Rubén Darío de la Universidad Complutense de Madrid. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fotografia-1/>.
- Fig. 165.** Santiago Rusiñol, *Dolce far niente*, 1890. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: [http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/LAUTREC/Rusinol\\_pagina2.htm](http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/LAUTREC/Rusinol_pagina2.htm).
- Fig. 166.** Joan Llimona, *Darreres Pasqües*, 1896. Óleo sobre lienzo. Colección particular. En: BENET, Rafael, 1926, s/p.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Clásicos

PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1972.

PLINIO EL VIEJO. *Historia natural*, XI (Ed. de Josefa Cantó *et al.* Madrid, Cátedra, 2002).

RIPA, Cesare. *Della novissima Iconologia di Cesare Ripa*. Padua: Pietro Paolo Tozzi, 1625.

RIPA, Cesare. *Iconologia or Moral Emblems*. Londres: Benjamin Motte, 1709.

### Fuentes documentales

ALFONSO, Luis. “El arte al final de siglo”. *La Ilustración Española y Americana*, 1890, año XXXIV, nº 31, p. 103-107.

ARENAL, Concepción. *La beneficencia, la filantropía y la caridad*. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1861.

ARENAL, Concepción. *La mujer del porvenir*. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1884 [1869].

ARNÁIZ, Marcelino. *Las ‘metáforas’ en las ciencias del espíritu*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos, 1908.

BALMASEDA, Joaquina. *La mujer sensata (educación de sí misma). Consejos útiles para la mujer y leyendas morales*. Madrid: Imprenta de La Correspondencia, 1882.

BLASCO, Eusebio. “Nuestros pintores en la Exposición”. *Los Lunes de El Imparcial*, 22 de julio de 1889, año XXXIII, nº 7965, s/p.

BOUCHUT, Eugène; DESPRÉS, Armand. *Diccionario de medicina y de terapéutica médica y quirúrgica. Comprendiendo el resumen de toda la medicina y un formulario especial para cada enfermedad*. Madrid: Carlos Bailly-Baillière, 1881.

BRAVO, Luis. *América y España en la Exposición Universal de París de 1889*. París: Imprimerie Administrative Paul Dupont, 1890.

CADENAS, José Juan. “La vida del teatro”. *Blanco y Negro*, 28 de enero de 1917, año XXVII, nº 1341, p. 26-28.

CALVO Y MARTÍN, José. “El médico”. En: RODRÍGUEZ RUBÍ, T. *et al. Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Boix, 1843, p. 367-372 (Edición facsimilar Madrid: Visor, 2002).

CANTÓ Y BLASCO, Francisco. *Consideraciones clínicas sobre el nerviosismo sifilítico secundario en la mujer*. Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga, 1885.

CAPURON, Joseph. *Tratado de las enfermedades de las mugeres desde la edad de la pubertad hasta la crítica inclusive*. 2 vols. Madrid: Imprenta de la Parte, 1818.

CASELLAS, Raimon. “Bellas Artes. Juan Llimona”. *La Vanguardia*, 19 de mayo de 1892, año XII, nº 3240, p. 4-5.

CASELLAS, Raimon. “Bellas Artes. Exposición Rusiñol, Casas y Clarasó”. *La Vanguardia*, 16 de febrero 1893, año XIII, nº 3512, p. 1-2.

CASELLAS, Raimon. “Bellas Artes. Undécima exposición extraordinaria del Salón Parés”. *La Vanguardia*, 27 de febrero 1894, año XIV, nº 3887, p. 4.

COMAS Y BLANCO, Augusto. *La Exposición Internacional de Bellas Artes, 1892. La Exposición del Círculo de Bellas Artes, 1893. Juicios críticos publicados en “El Correo”*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1893.

DE GALINSOGA, Luis. “El fogoso realismo colorista en el arte de Cecilio Plá”. *Blanco y Negro*, 13 de septiembre de 1925, año XXXV, nº 1791, p. 20-23.

DEL VALLE-INCLÁN, Ramón. *Sonata de otoño; Sonata de invierno: Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989 [1902-1905].

DE LA REVILLA, Manuel. *Obras de D. Manuel de la Revilla*. Madrid: Imprenta central á cargo de Víctor Saiz, 1883 [1879].

DÍAZ BENITO Y ANGULO, José. *Atlas de enfermedades venéreas y sifilíticas*. Madrid: Imprenta Nacional, 1894 [1864].

DÍAZ DE LA QUINTANA, Alberto. *Contribuciones al estudio de la neurastenia*. Memoria reglamentaria para optar al título de doctor. Madrid: Universidad Central, 1893.

DOMÍNGUEZ, Natividad. “Flores y mujeres”. *Cultura e Higiene*, 9 de octubre de 1915, año IV, nº 180, p. 3.

ESLAVA, Rafael G. *La prostitución en Madrid. Apuntes para un estudio sociológico*. Madrid: Vicente Rico, 1900.

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1892. *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes, 1892*. Edición oficial. Madrid: Establecimiento Tipográfico de R. Álvarez, 1892.

EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1889. *Catalogue Général Officiel*. Vol. 1. Lille: Imprimerie L. Danel, 1889.

FERNÁNDEZ BREMÓN, José. “Crónica general”. *La Ilustración Española y Americana*, 15 de mayo de 1889, año XXXIII, nº 18, p. 282.

GARCÍA LADEVESE, Ernesto. “La vida extranjera. Notas parisienses”. *El Liberal*, 2 de marzo de 1890, año XII, nº 3912, p. 2.

GAZETTE DES TRIBUNAUX. “Chronique”. *Gazette des Tribunaux*, 20-I-1889, p. 71.

GESTOSO Y PÉREZ, José. “José Jiménez Aranda”. *La Ilustración Artística*, 1-VII, 1903, año XXII, nº 1118, p. 363-364.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique. “La belleza del diablo”. *La Vida Galante*, 4 de julio de 1902, año V, nº 192, p. 7.

GOUZIEN, Armand. “Exposición Universal de París. Bellas Artes (España y América)”. *La Ilustración Española y Americana*, 22-VIII-1889, año XXXIII, nº 31, p. 103-106.

GRASSET, Joseph; RAUZIÉ, Georges. *Traité pratique des maladies du système nerveux*. 2 vols. Montpellier, París: Camille Coulet, G. Masson, 1894 [1881].

HISPANIA. “XVIIª Exposición Extraordinaria anual del Salon Parés”. En: *Hispania. Revista Quincenal, Literaria y Artística*, 30 de enero de 1900, nº 23, p. 18.

JAZMÍN, Florencio. *El lenguaje de las flores y el de los colores adicionado con el de la sombrilla y el pañuelo. Emblemas de las flores y colore. El valor real que tienen los ojos negros y los azules*. Barcelona: Saurí i Sabater, 1894 (Edición facsimilar Barcelona: José J. de Olañeta, 1980).

JORDÀ, Josep Maria. “Bellas Artes” *La Publicidad*, 19 de octubre de 1894, año XVII, nº 5789, p. 2.

JUNYENT, Sebastià. “A proposit d’exposar obras meas en la Sala Parés”. *Joventut*, 21 de abril de 1904, año V, número 219, p. 255-257.

KASABAL. “Madrid”. *La Ilustración Ibérica*, 14 de enero de 1893, año XI, nº 524, p. 18-19.

LA CORRESPONDENCIA DE ESPAÑA. “Catalina Bárcena. La dama de las camelias”. *La Correspondencia de España*, 20 de enero de 1917, año LXVIII, nº 21527, p. 4.

LA ÉPOCA. “Lecturas. Fin de siglo”. *La Época*, 2 de abril de 1894, año XLVI, nº 14934, p. 1-2.

LA ESFERA. “Juan Vilatobá. Un artista de la fotografía”. *La Esfera*, 3 de enero de 1920, año VII, nº 313, p. 19-20.

LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA. “La primera novela”. *La Ilustración Artística*, 12 de marzo de 1881, año I, nº 11, p. 83.

LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA. “Nuestros grabados”. *La Ilustración Artística*, 28 de diciembre de 1891, año IV, nº 193, p. 826.

LA ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA. “Nuestros grabados”. *La Ilustración Artística*, 29 de agosto de 1898, año XVII, nº 870, p. 559-562.

LA ILUSTRACIÓN IBÉRICA. “Nuestros grabados”. *La Ilustración Ibérica*, 23 de febrero de 1895, año XIII, nº 634, p. 118.

LA NACIÓN. “Exposición de Bellas Artes”. *La Nación. Diario Progresista*, 5 de noviembre de 1871, año VIII, nº 1826, p. 2-3.

LA VANGUARDIA. “Crónica”. *La Vanguardia*, 28 de abril de 1882, p. 2706-2708.

LA VANGUARDIA. “Exposición Pares. Rusiñol, Casas, Clarassó”. *La Vanguardia*, 7 de noviembre de 1891, p. 4-5.

LAFENESTRE, Georges. “La peinture étrangère á l’Exposition Universelle”. *Revue des Deux Mondes*, 1 de noviembre de 1889, vol. 96, nº 1, p. 138-172.

LAFUENTE, Eugenio. “Los pintores españoles en la Exposición de París”. *El Imparcial*, 31 de julio de 1889, año XXIII, nº 7974, s/p.

HUGO-MARCUS, Samuel. *Higiene de los nervios*. Buenos Aires: Félix Lajouane, 1893 [1892].

MARTÍNEZ DE VELASCO, Eusebio. “Nuestros grabados”. *La Ilustración Española y Americana*, 15 de diciembre de 1889, año XXXIII, nº 46, p. 354-355.

MARTÍNEZ RUÍZ, José. *Diario de un enfermo*. Madrid: Cátedra, 2015 [1901].

MIQUEL I BADIA, Francesc. “El cuadro de Luis Jiménez”. *Diario de Barcelona*, 29 de abril de 1890, nº 119, p. 5353-5355.

MONLAU, Felipe. *Elementos de higiene privada*. Barcelona: Imprenta de D. Pablo Riera, 1846.

MONLAU, Felipe. *Higiene del matrimonio ó El libro de los casados: en el cual se dán las reglas é instrucciones necesarias para conservar la salud de los esposos, asegurar la paz conyugal y educar bien á la familia*. Madrid: Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y Compañía, 1881 [1853].

MUT, Antonio. “Los neurasténicos”. *Revista Ibero-Americana de Ciencias Médicas*, 2 de octubre de 1906, nº XVI, p. 213-219.

NAVARRO FERNÁNDEZ, Antonio. *La prostitución en la Villa de Madrid. Estudio Médico-Social*. Madrid: Imprenta de Ricardo Rojas, 1909.

NORDAU, Max. *Degeneración*. 2 vols. Madrid: Imprenta de A. Marzo, 1902.

ODECRAC, P. “Nuestros grabados”. *La Ilustración de España*, 8 de enero de 1887, año IV, nº 2, p. 11.

OMS, Luis; ORRIOL FERRERAS, José. *Tratado elemental completo de las enfermedades de mujer*. Vol. 2. Barcelona: Ramón M. Indar, 1840.

OPISSO, Alfredo. “Exposición Junyent”. *La Vanguardia*, 8 de diciembre de 1899, p. 4.

OPISSO, Alfredo. *Medicina social. Estudio de las enfermedades colectivas. Sus causas, profilaxis y remedios*. Madrid, Barcelona: Calpe, 1900.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884.

PANADÉS Y POBLET, José. *La educación de la mujer según los más ilustres moralistas e higienistas de ambos sexos*. Barcelona: Jaime Seix y Compañía, 1877.

PARDO BAZÁN, Emilia. *Al pie de la torre Eiffel. Crónicas de la Exposición*. Madrid: La España Editorial, 1889.

PARDO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1891 [1882].

PARDO BAZÁN, Emilia. “Una opinión sobre la mujer (el discurso del Marqués del Busto en la Real Academia de Medicina)”, *Nuevo Teatro Crítico*, marzo de 1892, año II, nº 15, p. 71-84.

PARDO BAZÁN, Emilia. “La nueva cuestión palpitante. Cual es”. *Los Lunes de El Imparcial*, 14 de mayo de 1894, nº 9698, p. 3.

PARIS, Luis. “Vulgar”. *La Gran Vía. Revista Semanal Ilustrada*, 3 de septiembre de 1893, nº 10, p. 153-154.

PELÁEZ VERDE, Francisco. *La clorosis ¿es una discrasia o una neurosis?* Madrid: Universidad Central, 1877.

PICARD, Edmond. “Aux amis de Dario de Regoyos”. *L'Art Moderne. Revue Critique des Arts et de la Littérature*, 9 de julio de 1899, año XIX, nº 28, p. 232-233.

POMÉS SOLER, Ramón. *La educación social y familiar. Cortesanía, higiene y sport*. Barcelona: Antonio J. Bastinos, 1902.

PRATS Y BOSCH, Antonio. *La prostitución y la sífilis*. Barcelona: Luis Tasso, 1861.

PULIDO FERNÁNDEZ, Ángel. *Bosquejos médico-sociales para la mujer*. Madrid: Víctor Saiz, 1874.

RODRÍGUEZ DE CAMPOMARES, Pedro. *Apéndice a la educación popular*. 4 vols. Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1775-1777.

RUSIÑOL, Santiago. “Ramón Canudas”. *La Vanguardia*, 27 de septiembre de 1892, p. 4-5.

RUSIÑOL, Santiago. *Desde el molino*. Barcelona: L'Avenç, 1894.

SÁEZ DE MELGAR, Faustina. *Manual de la joven adolescente o Un libro para mis hijas: educación cristiana y social de la mujer*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1881.

SEREÑANA Y PARTAGÁS, Prudencio. *La prostitución en la ciudad de Barcelona. Estudiada como enfermedad social y considerada como origen de otras enfermedades dinámicas, orgánicas y morales de la población barcelonesa*. Barcelona: Imprenta de los Sucesores de Ramírez y Cia, 1881.

SERRA I BOLDÚ, Valeri. “Crónica. Música celestial-Exposiciones artísticas”. *Lo Teatro Regional*, 16 de diciembre de 1899, n° 410, p. 614-615.

SERRET, Ramón. “Prensa médica. La clorosis considerada como una auto-intoxicación menstrual”. *El Siglo Médico*, Madrid, 9 de febrero de 1896, año XLIII, n° 2198, p. 90.

SINUÉS DE MARCO, María del Pilar. *El ángel del hogar*. 2 vols. Madrid: Librerías de A. de San Martín, 1881.

SOBRINO, Francisco. *Exposición y juicio crítico de las escuelas histológicas francesa y alemana*. Madrid: Imprenta de los Señores Rojas, 1873.

SOCORROS. “Socorros mutuos”. *La Voz de Peñaranda: periódico semanal de ciencias, artes, literatura e intereses morales y materiales*, 18 de enero de 1903, p. 2-3.

SOMERSET MAUGHAM, William. *Servidumbre humana*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982 [1915].

SORIANO, Rodrigo. “Cuadros de la Exposición. ¡Desgraciada!”. *La Época*, 7-VI-1897, año XLIX, n° 16886, p. 1.

TRIGO, Felipe. *El amor en la vida y en los libros. Mi ética y mi estética*. Madrid: Renacimiento, 1907.

UTRILLO, Miquel. “Escenas de la vida bohemia”. *Pèl & Ploma*, 25 de noviembre de 1899, n° 26, p. 1.

UTRILLO, Miquel. “El cosmopolitismo en arte”. *Pèl & Ploma*, 1 de septiembre de 1900, n° 7, p. 8-9.

VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1992 [1899].

VIGAROUS, Joseph Marie Joachim. *Curso elemental de las enfermedades de las mugeres, ó Ensayo sobre un nuevo método para clasificar y estudiar las enfermedades de este sexô*. 2 vols. Madrid: Imprenta de Juan de Brugada, 1807.

VILLAESPESA, Francisco. *Los panales de oro. Poesías*. Madrid: Sucesores de Hernando, 1912.

VIREY, Julien-Joseph. *La mujer bajo los puntos de vista fisiológico, moral y literario*. Barcelona: Almacén de Libros; Madrid: Simón y Osler, 1881.

WOOLSON, Abba Goold. *Woman in American Society*. Boston: Robets Brothers, 1873.

XIMÉNEZ CRÓS, Pascual. “La nerviosa”. En: ROBERT, R. (dir.). *Las españolas pintadas por los españoles. Colección de estudio acerca de los aspectos, estados, costumbres y cualidades generales de nuestras contemporáneas*. 2 vols. Madrid: J. E. Morete, 1871, p. 13-20.

ZAMACOIS, Eduardo. “El ideal”. *La Vida Galante*, 1 de enero de 1899, año II, nº 9, p. 99-101.

### **Bibliografía crítica**

AGUADO, Ana. “La historia de las mujeres como historia social”. En: DEL VAL VALDIVIESO, M. I. *et al.* (coors.). *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004, p. 58-71.

AGUADO, Ana; YUSTA, Mercedes (dirs.). *Género, sexo y nación. Representaciones y prácticas políticas en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2012.

ALBA NIEVA, Isabel María. *Cuerpo y figurín. Poéticas de la modernidad en la escena española (1866-1926)*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga, 2015.

ALBARRACÍN TEULÓN, Agustín (coor.). *Historia de la enfermedad*. Madrid: SANED, 1987.



ALBERTI, Johanna. *Gender and the Historian*. Londres: Pearson Education, 2002.

ALCAIDE, José Luis. “Cecilio Pla. Crónica gráfica del fin de siglo”. En: FUNDACIÓN MAPFRE. *Cecilio Pla*. (Exposición celebrada en Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, del 18 de noviembre 1998 al 17 de enero de 1999). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1998, p. 69-85.

ALDARACA, Bridget A. *El ángel del hogar. Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Madrid: Visor, 1992.

ALONSO ALMEIDA, Francisco. “Malditas seáis entre todas las mujeres. Estigmas de lo femenino en la cultura medieval y renacentista”. En: MATEO DEL PINO, Á.; RODRÍGUEZ HERRERA, G. (eds.). *Metáforas de perversidad. Percepción y representación de lo femenino en el ámbito literario y artístico*. Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Mapfre Guanarteme, 2004, p. 75-94.

ALONSO CABEZAS, María Victoria. “El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad: el artista y su representación en el ámbito español”. En: CASADO MEJÍA, R. et al. (coors.). *Aportaciones a la investigación sobre mujeres y género*. (V Congreso Universitario Internacional “Investigación y Género” celebrado en Sevilla, del 3 de julio de 2014 al 04 de julio de 2014). Sevilla: Seminario Interdisciplinar de Estudios de las Mujeres de la Universidad de Sevilla, 2015, p. 21-38.

ALONSO CABEZAS, María Victoria. *Representaciones de masculinidad y asociacionismo. El retrato de artista en la pintura española del siglo XIX*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018.

ALPERS, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVI*. Madrid: Blume, 1987 [1983].

ÁLVAREZ JUNCO, José. “La nación en duda”. En: PAN-MANTOJO, J. (ed.). *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*. Madrid: Alianza, 1998, p. 405-476.

ÁLVAREZ RICART, M<sup>a</sup> del Carmen. *La mujer como profesional de la medicina en la España del siglo XIX*. Madrid: Anthropos, 1988.

AMORÓS, Celia. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1997.

AMORÓS, Celia; DE MIGUEL, Ana. “Introducción. Teoría feminista y movimiento feministas”. En: AMORÓS, C.; DE MIGUEL, A. (eds.). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo*. Vol. 1. Madrid: Minerva, 2005, p. 13-89.

ARESTI, Nerea. “El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX”. *Historia contemporánea*, 2000, nº 21, p. 363-394.

ARESTI, Nerea. *Médicos, donjuanes y mujeres modernas. Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2001.

ARESTI, Nerea. *Masculinidades en tela de juicio. Hombre y género en el primer tercio del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 2010.

ARESTI, Nerea. “A la nación por la masculinidad. Una mirada de género a la crisis del 98”. En: NASH, M. (ed.). *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza, 2014, p. 47-74.

ARESTI, Nerea. “La hombría perdida en el tiempo. Masculinidad y nación española a finales del siglo XIX”. En: ZABALGOITIA HERRERA, M. (ed.). *Hombres en peligro. Género, nación e imperio en la España de cambio de siglo (XIX-XX)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2017, p. 19-38.

ARESTI, Nerea; MARTYKÁNOVÁ, Darina. “Masculinidades, nación y civilización en la España contemporánea: Introducción”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2017, nº 39, p. 11-17.

ARIAS, Patricia; DURAND, Jorge. *La enferma eterna. Mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2002.

ARIAS VEGAS, Cristina. *La ‘bella muerta’ en el fin de siglo*. Trabajo Final de Máster. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012.

ARIÈS, Philippe. *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1983 [1977].

ARIÈS, Philippe. *Morir en Occidente desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007 [1974].

ARÍS, Alejandro. *Medicina en la pintura*. Barcelona; Madrid: Lunwerg, 2002.

ARMIÑÁN, Luis; DE PANTORBA, Bernardino. *El pintor Cecilio Pla. Ensayo biográfico y crítico*. Valencia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, 1969.

ARMSTRONG, David. *Political Anatomy of the Body: Medical Knowledge in Britain in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

ARMSTRONG, Nancy. *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Madrid, Valencia: Cátedra, Universitat de València, 1991.

ARON, Jean-Paul; KEMPF, Roger. *La bourgeoisie, le sexe et l'honneur*. Bruselas: Éditions Complexe, 1984.

ARQUIOLA, Elvira. "Bases biológicas de la feminidad en la España moderna (siglos XVI y XVII)". *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 1988, vol. XL, nº 1, p. 297-315.

AZNAR ALMAZÁN, Sagrario. *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña, 1900-1925*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993.

AZNAR SOLER, Manuel. "Bohemia y burguesía en la literatura finisecular". En: MAINER, José-Carlos (ed.). *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*. Vol. 6. Barcelona: Crítica, 1979, p. 75-82.

BABINI, Valeria P.; MINUZ, Fernanda; TAGLIAVINI, Annamaria. *La donna nelle scienze dell'uomo. Immagini del femminile nella cultura scientifica italiana di fine secolo*. Milán: Franco Angeli, 1986.

BADINTER, Elizabeth. *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós, 1984.

BADINTER, Elisabeth. *XY La identidad masculina*. Madrid: Alianza, 1993.

BÁGUENA CERVELLERA, María José. *La literatura sobre la tuberculosis en la Valencia del siglo XIX. Inventario, thesaurus y estudio bibliométrico*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 1980.

BAIXAULI, Raquel. "La inferioridad del *bello sexo*. Relaciones entre imagen, género y enfermedad en el entresiglos XIX-XX". *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 2021, nº 27, p. 204-227.

BALAKIAN, Anna. *El movimiento simbolista. Juicio crítico*. Madrid: Guadarrama, 1969.

BALLARÍN DOMINGO, Pilar. *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX y XX)*. Madrid: Síntesis, 2001.

BALLESTRIERO, Roberta. *Efigie, cadáver y cuerpo enfermo en la ceroplástica*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012-2013.

BANNER, Lois W. *American Beauty*. Los Ángeles: Figueroa Press, 2005 [1983].

BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan. *Don Quijote visto por los escritores del 98*. Madrid: Asociación de Profesores Jubilados de Escuelas Universitarias, 1998.

BARNES, David S. *The Making of a Social Disease. Tuberculosis in Nineteenth-Century France*. California: University of California Press, 1995.

BARNETT, Richard. *The sick rose or; disease and the art of medical illustration*. Londres: Thames & Hudson, 2014.

BARÓN, Javier. “La recepción del naturalismo y el impresionismo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de los discursos de ingreso de sus miembros”. En: CSIC. *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX. VII Jornadas de Arte*. (Jornadas celebradas en Madrid, del 22 de noviembre de 1994 al 25 de noviembre de 1994). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, p. 283-298.

BARÓN, Javier; DÍEZ, José Luis (coms.). *El siglo XIX en el Prado*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional del Prado, del 31 de octubre de 2007 al 20 de abril de 2008). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.

BARÓN, Javier; DÍEZ, José Luis (coms.). *Joaquín Sorolla 1863-1923*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional del Prado, del 26 de mayo de 2009 al 06 de septiembre de 2009). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.

BARONA, Josep L. “Enfermedades venéreas: un problema sanitario internacional en 1900”. *Medicina e Historia. Revista de Estudios Históricos de las Ciencias de la Salud*, 2016, nº 4, p. 4-20.

BARRA LAGUNAS, Manuel. *La enfermedad en las literaturas hispánicas de Fin de siècle: De sobremesa y Diario de un enfermo*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016.

BARRIUSO, Carlos. *Los discursos de la modernidad. Nación, imperio y estética en el fin de siglo español (1895-1924)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

BARRÓN ABAD, Sofía. *Paraísos artificiales. La imagen drogada en la pintura europea del entresiglos XIX-XX*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2015.

BARTRA, Roger. *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Avila Editores, 1980.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2017.

BAZÁN, Pedro (ed.). *José Jiménez Aranda, 1837-1903*. Sevilla: Fundación El Monte, 2005.

BENET, Rafael. “Joan Llimona. Dades per a una biografia i assaig crític (Acabament)”. *La Paraula Cristiana*, septiembre 1926, nº 21, p. 219-227.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México D. F.: Siglo XXI, 2000 [1982].

BERNABEU-MESTRE, Josep. “Medicina e ideología: reflexiones desde la historiografía médica española”. En: CAMPOS, R.; MONTIEL, L.; HUERTAS, R. (coors.). *Medicina, ideología e historia en España (siglos XVI-XXI)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, p. 17-50.

BERNABEU-MESTRE, Josep *et al.* “Una enfermedad de mujeres: medicina e ideología en el ejemplo histórico de la clorosis”. (Comunicación presentada en el *Symposium: Well-being as a Social Gendered Process* celebrado en Italia, del 26 de junio de 2006 al 28 de junio de 2006).

BERNABEU-MESTRE, Josep *et al.* “Categorías diagnósticas y género: los ejemplos de la clorosis y la neurastenia en la medicina española contemporánea (1877-

1936)”. *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 2008, vol. LX, nº 1, p. 83-102.

BETHENCOURT PÉREZ, Fátima. “La construcción de la imagen del compositor Erik Satie (1866-1925) proyectada por sus amigos artistas: de la bohemia de Montmartre a la vanguardia parisina”. En: CARRETERO, R.; CASTÁN, A.; LOMBA, C. (eds.). *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2021, p. 311-322.

BLANCO RODRÍGUEZ, Elia. “La historia de las masculinidades en la España decimonónica: el surgimiento de un nuevo campo historiográfico”. *Revista de Historiografía*, 2021, nº 35, p. 267-290

BLOCH, Marc. *Los reyes taumaturgos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1988 [1924].

BOLAÑOS, María (com.). *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*. (Exposición celebrada en Valladolid, Museo Nacional de Escultura, del 2 de julio de 2015 al 12 de octubre de 2015). Madrid: Obra Social “La Caixa”, 2015.

BOLLMANN, Stefan. *Las mujeres, que leen, son peligrosas*. Madrid: Maeva, 2006.

BOLUFER PERUGA, Mónica. “Cos femení, cos social. Apunts d’historiografia sobre els sabers mèdics i la construcció cultural d’identitats sexuades (segles XVI-XIX)”. *Afers. Fulls de recerca i pensament*, 1999, vol. 14, nº 33-34, p. 531-550.

BOLUFER PERUGA, Mónica. “Género, historia e historia de la medicina: diálogos historiográficos”. En: CAMPOS, R.; MONTIEL, L.; HUERTAS, R. (coors.). *Medicina, ideología e historia en España (siglos XVI-XXI)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, p. 635-645.

BORDO, Susan. *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. California: The University of California Press, 1993.

BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

BORNAY, Erika. *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*. Sabadell: AUSA, 1992.

BORNAY, Erika. *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994.

BOCK, Gisela. *La mujer en la historia de Europa*. Barcelona: Crítica, 2001.

BOTREL, Jean-François. “Lectoras de óleo y papel (1860-1930)”. En: FERNÁNDEZ, P.; ORTEGA, M. *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, p. 101-114.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000 [1998].

BOURDIEU, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 [1994].

BRITTAN, Arthur. *Masculinity and Power*. Oxford, Nueva York: Basil Blackwell, 1989.

BRONFEN, Elisabeth. *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.

BROWNMILLER, Susan. *Femininity*. Londres: Hamish Hamilton, 1984.

BULLOUGH, Vern; VOGHT, Martha. “Women, Menstruation, and Nineteenth Century Medicine”. *Bulletin of the History of Medicine*, 1973, nº 47, p. 66-82.

BURGUERA, Mónica. *Las damas del liberalismo respetable. Los imaginarios sociales del feminismo liberal en España (1834-1850)*. Madrid: Cátedra, 2012.

BURIN, Mabel; MONCARZ, Esther; VELÁZQUEZ, Susana. *El malestar de las mujeres. La tranquilidad recetada*. Buenos Aires: Paidós, 1991.

BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007 [1990].

CĂLINESCU, Matei. *Five faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987 [1977].

CALVO CARRILLA, José Luis. *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*. Madrid: Cátedra, 1998.

CAMPOS MARÍN, Ricardo; MARTÍNEZ PÉREZ, José; HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael. *Los ilegales de la naturaleza. Medicina y degeneracionismo en la España de la Restauración (1876-1923)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

CANGUILHEM, Georges. “La decadencia de la idea de progreso”. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 1991, nº 72, p. 669-683.

CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1901-1915)*. Granada: Universidad de Granada, 2014.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María. “La prostitución en España: notas para un estudio socio-histórico”. En: CAPEL MARTÍNEZ, R. M. (coord.). *Mujer y sociedad en España 1700-1975*. Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer, 1986, p. 265-298.

CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María; ORTEGA, Margarita. “Textos para la historia de las mujeres en la Edad Moderna”. En: AGUADO, A. M. et al. *Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 223-317.

CARLSON, Eric T. “Medicine and Degeneration: Theory and Praxis”. En: CHAMBERLIN, J. E.; GILMAN, S. L. (eds). *Degeneration. The dark side of progress*. Nueva York: Columbia University Press, 1985, p. 121-144.

CAROL, Anne. “La virilité face à la médecine”. En: COURTINE, J.-J. (dir.). *Histoire de la virilité. La virilité en crise? XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*. Vol. 3. París: Seuil, 2011, p. 31-69.

CARON, Jean-Claude. “Jeune fille, jeune corps: objet et catégorie (France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)”. En : BRUIT ZAIDMAN, L. et al. *Le corps des jeunes filles de l'Antiquité à nos jours*. París: Perrin, 2001, p. 167-188.

CARREÑO RIVERO, Miryam. “La asistencia social y las políticas de reeducación y educación social en la Baja Edad Media y primera modernidad (siglos XVI y XVII)”. En: TIANA FERRER, A.; SOMOZA RODRÍGUEZ, M.; BADANELLI RUBIO, A. M. (eds.). *Historia de la Educación Social*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014, p. 55-90.



CARRILLO, Juan L. “Medicina vs mujer o la construcción social de una enfermedad imaginaria: el discurso médico sobre la clorosis”. *Historia contemporánea*, 2007, nº 34, p. 259-281.

CARRILLO, Juan L.; BERNAL, Encarnación; CARRILLO-LINARES, Juan L. *Medicina vs. mujeres. La literatura médica sobre la clorosis (siglos XVII-XX): ¿ciencia o propaganda?* Málaga: Universidad de Málaga, 2010.

CASACUBERTA, Margarida. “Santiago Rusiñol y la novela del artista”. En: DOÑATE, M.; MENDOZA, C. (coms.). *Santiago Rusiñol [1861-1931]*. (Exposición celebrada en Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, de octubre de 1997 a enero de 1998 y Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, de enero de 1998 a marzo de 1998). Madrid, Barcelona: Fundación Mapfre, Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, 1997, p. 35-45.

CASADO MEJÍA, Rosa. “Atención profesional a la salud. Influencia del género en quienes la prestan”. En: CASADO MEJÍA, R; GARCÍA-CARPINTERO MUÑOZ, M. Á. (coors.). *Género y salud. Apuntes para comprender las desigualdades y la violencia basadas en el género y sus repercusiones en la salud*. Madrid: Díaz de Santos, 2018, p. 145-156.

CASADO MEJÍA, Rosa; GARCÍA-CARPINTERO MUÑOZ, M<sup>a</sup> Ángeles (coors.). *Género y salud. Apuntes para comprender las desigualdades y la violencia basadas en el género y sus repercusiones en la salud*. Madrid: Díaz de Santos, 2018.

CASANOVA, Eudaldo; LARUMBE, M<sup>a</sup> Ángeles. *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo sobrenatural*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2005.

CASTÁN CHOCARRO, Alberto. “Max Nordau: entre la *Degeneración* del arte y sus *Impresiones españolas*”. En: CASTÁN, A.; LOMBA, C. (eds.). *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2017, p. 507-529.

CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui. “Remirar la pintura a través de la imagen de la mujer construida por los pintores vascos”. En: FERNÁNDEZ LÓPEZ, A. (com.). *La imagen de la mujer. Otra mirada* (Exposición celebrada en Álava, Museo de Bellas Artes de Álava, del 15 de abril de 2003 al 15 de junio de 2003). Álava: Museo de Bellas Artes de Álava, 2003, p. 26-67.

CASTEJÓN BOLEA, Ramón. *Moral sexual y enfermedad: La medicina española frente al peligro venéreo (1868-1936)*. Granada: Universidad de Granada, 2001.

CASTELLANO, Philippe. “El discurso científico en *La Ilustración Española y Americana*”. En: TRENC, E. *et al. La prensa ilustrada en España. Las Ilustraciones 1850-1920*. Montpellier: Université Paul Valéry, 1996, p. 179-206.

CELMA VALERO, M<sup>a</sup> Pilar. *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del “fin de siglo”, 1888-1907)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

CERDÀ I SUROCA, Maria Àngela. *Els pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*. Barcelona: Curial, 1981.

CEREZO GALÁN, Pedro. *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

CHARLE, Christophe. *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle. Essai d’histoire comparée*. París: Seuil, 1996.

CHARLE, Christophe. *Paris fin de siècle. Culture et politique*. París: Seuil, 1998.

CHARLE, Christophe. *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*. París: Armand Colin, 2011.

CHARNON-DEUTSCH, Lou. *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000.

CHARNON-DEUTSCH, Lou. “El discurso de la higiene física y moral en la narrativa femenina”. En: FERNÁNDEZ, P.; ORTEGA, M. *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, p. 177-188.

CHARNON-DEUTSCH, Lou; LABANYI, Jo (eds.). *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 8-26.

CHENIQUE, Bruno. “La masque de Géricault ou la folle mémoire d’un culte sentimental et nauséabond”. En: HÉLAN, E. (com.). *Le Dernier Portrait*. (Exposición celebrada en París, Musée d’Orsay, del 5 de marzo de 2002 al 26 de mayo de 2002). París: Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 158-174.

CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

CLÚA GINÉS, Isabel. *Género e Identidad en la obra narrativa de Gabriel Miró*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

CLÚA GINÉS, Isabel. “La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo”. *Frenia*, 2009, vol. 9, p. 33-51.

CLÚA GINÉS, Isabel. “Oficio de tinieblas: decadencia, masculinidad y nación en *La procesión del Santo Entierro* (1914) de Antonio Hoyos y Vicent”. En: ZABALGOITIA HERRERA, M. (ed.). *Hombres en peligro. Género, nación e imperio en la España de cambio de siglo (XIX-XX)*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2017, p. 173-193.

COAR, Lisa. “Sugar and Spice and All Things Nice: The Victorian Woman’s All-Consuming Predicament”. *Victorian Network*, 2012, vol. 4, nº 1, p. 48-72.

COMADIRA, Narcís (com.). *La paraula figurada. La presència del llibre a les col·leccions del MNAC*. (Exposició celebrada en Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, s/f). Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2005.

CONLON, James. “Men Reading Women Reading: Interpreting Images of Women Readers”. *Frontiers. A Journal of Women Studies*, 2005, vol. 26, nº 2, p. 37-58.

CONNELL, Raewyn. “The Big Picture: Masculinities in Recent World History”. *Theory and Society*, 1993, vol. 22, nº 5, p. 597-623.

CONNELL, Raewyn. *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 2005.

COOPER, Jean C. *Diccionario de símbolos*. México D. F.: Gustavo Gili, 2000.

CORBIN, Alain. *Les filles de noce. Misère sexuelle et prostitution aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*. París: Aubier Montaigne, 1978.

CORBIN, Alain. “Entre bastidores”. En: ARIÈS, P.; DUBY, G. (dirs.). *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Vol. 8. Madrid: Taurus, 1991, p. 115-313.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dirs.). *Historia del cuerpo*. 2 vols. Madrid: Taurus, 2005.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dirs.). *Histoire de la virilité*. 3 vols. París: Seuil, 2011.

CORREA RAMÓN, Amelina. *Hacia la re-escritura del canon finisecular. Nuevos estudios sobre las direcciones del Modernismo*. Granada: Universidad de Granada, 2006.

CORTEJOSO, Leopoldo. *El dolor en la vida y en el arte. Ensayos médico-biológicos sobre tuberculosos célebres*. Barcelona: Iberia-J.Gil, 1943.

CORTEJOSO, Leopoldo. *Tuberculosos célebres. Grandes personalidades forjadas por la tuberculosis*. Barcelona: Mateu, 1958.

CORTEJOSO, Leopoldo. *La curación por el tacto a través de los siglos*. Barcelona: Rocas, 1968.

CORTEJOSO, Leopoldo. *La aportación de los médicos escritores a la literatura española del Siglo de Oro*. Barcelona: Rocas, 1969.

CORTÉS, José Miguel. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama, 1997.

CRANE, Diana. *Fashion and its Social Agendas. Class, Gender, and Identity in Clothing*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008.

CRARY, Jonathan. *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal, 2013.

CRUZ, Jesús. *The Rise of Middle-Class Culture in Nineteenth-Century Spain*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2011.

DAVIS, Lisa E. "Max Nordau, 'Degeneración' y la Decadencia en España". *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de Cultura Hispánica*, 1977, nº 326-327, p. 307-323.

DE DIEGO, Estrella. *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2008.

DE DIEGO, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Cátedra, 2009.

DE DIEGO, Rosa; VÁZQUEZ, Lydia. *Hombres de ficción. La figura masculina en la historia y en la cultura*. Madrid: Alianza, 2005.

DE LA CUESTA MARINA, Cristina. “Esposa virtuosa y mujer mantenida: dos visiones contrapuestas de la mujer a través del arte victoriano”. En: SAURET GUERRERO, T. (dir.). *Luchas de Género en la Historia a través de la imagen*. (Congreso celebrado en Málaga, del 26 de octubre de 1999 al 29 de octubre de 1999). Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2002, vol. 2, p. 55-72.

DE LA TORRE DEL RÍO, Rosario. “La prensa madrileña y el discurso de Lord Salisbury sobre las ‘naciones moribundas’”. *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, 1985, nº 6, p. 163-180.

DE MIGUEL ÁLVAREZ, Ana. “La articulación del feminismo y el socialismo: el conflicto clase-género”. En: AMORÓS, C.; DE MIGUEL, A. (eds.). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo*. Vol. 1. Madrid: Minerva, 2005, p. 295-332.

DE MIGUEL, Jesús M. *El mito de la inmaculada concepción*. Barcelona: Anagrama, 1979.

DE MIGUEL, Jesús M. “Introducción”. En: KENNY, M.; DE MIGUEL, J. M. (eds.). *La antropología médica en España*. Barcelona: Anagrama, 1980, p. 11-40.

DE PANTORBA, Bernardino. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Jesús Ramón García-Rama, 1948.

DE ZUBIAURRE, María Teresa. *Culturas del erotismo en España, 1898-1939*. Madrid: Cátedra, 2014.

DEL POZO GARCÍA, Alba. “Degeneración, tienes nombre de mujer: género y enfermedad en la cultura del fin de siglo XIX-XX”. *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 2013a, nº 19, p. 137-151.

DEL POZO GARCÍA, Alba. *Género y enfermedad en la literatura española del fin de siglo XIX-XX*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013b.

DEL POZO GARCÍA, Alba. “Ni flores ni enfermas: reelaboraciones literarias del género y la enfermedad en la literatura española finisecular”. En: MORALES SÁNCHEZ, M. I.; CANTOS CASENAVE, M.; ESPIGADO TOCINO, G. (eds.). *Resistir*

*o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, p. 87-97.

DEL POZO GARCÍA, Alba. “Divinos cadáveres. Género, discurso médico y colecciones anatómicas en la leyenda de Pedro González de Velasco”. *Dynamis. Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*, 2016, vol. 36, nº 1, p. 73-92.

DEBORD, Guy. *El planeta enfermo*. Barcelona: Anagrama, 2006.

DELUMEAU, Jean. *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*. Madrid: Taurus, 1989 [1979].

DESCOUZIS, Paul. *Cervantes y la Generación del 98. La cuarta salida de Don Quijote*. Madrid: Ediciones Iberoamericanas, 1970.

DÍAZ FREIRE, José Javier; LUENGO LÓPEZ, Jordi. “Presentación del taller ‘‘Ser hombre’ como problema: género, clase y nación en la construcción de las masculinidades modernas’’”. En: FERNÁNDEZ SIRVENT, R.; GUTIÉRREZ LLORET, R. A. (eds.) *Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates*. (XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea celebrado en Alicante, del 20 de septiembre de 2018 al 22 de septiembre de 2018). Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019, p. 814.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada*. Buenos Aires: Losada, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Vitoria: Sans Soleil, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*. Santander: Shangrila Textos Aparte, 2015.

DÍEZ, José Luis (com). *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional del Prado, del 12 de marzo de 1997 al 17 de abril de 1997). Madrid: Museo Nacional del Prado, 1997.

DÍEZ, José Luis (com.). *Ternura y melodrama. Pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla*. (Exposición celebrada en Valencia, Museo del siglo XIX, del 18 de diciembre de 2002 al 23 de febrero de 2003). Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.

DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate, 1994.

DIO BLEICHMAR, Emilce. *El feminismo espontáneo de la histeria. Estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad*. Madrid: Siglo XXI, 1991.

DÓNIGA MARTÍNEZ, Jorge. “El pintor Enrique Paternina (1866-1917)”. En: DÓNIGA MARTÍNEZ, J. (coor.). *Enrique Paternina García-Cid (1866-1917). La luz recobrada de un pintor cosmopolita*. Logroño: Concejalía de Educación, Cultura y Turismo del Gobierno de La Rioja, 2013, p. 57-138.

DOÑATE, Mercè; MENDOZA, Cristina (coms.). *Santiago Rusiñol [1861-1931]*. (Exposición celebrada en Barcelona, Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, de octubre de 1997 a enero de 1998 y Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, de enero de 1998 a marzo de 1998). Madrid, Barcelona: Fundación Mapfre, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 1997.

DOUGLAS WOOD, Ann. “‘Las enfermedades de moda’. Trastornos femeninos y su tratamiento en la América del siglo XIX”. En: NASH, M. (ed.). *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1984, p. 373-405.

DURÁN, María Ángeles. *Desigualdad social y enfermedad*. Madrid: Tecnos, 1983.

DURÁN, María Ángeles. *De puertas adentro*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer, 1988.

EDWARDS, Tim. *Cultures of Masculinity*. Londres, Nueva York: Routledge, 2006.

EHRENREICH, Bárbara; ENGLISH, Deirdre. *Brujas, comadronas y enfermeras. Historia de las sanadoras. Dolencias y trastornos. Política sexual de la enfermedad*. Barcelona: La Sal, 1988.

EKSTEINS, Modris. "History and Degeneration: of birds and cages". En: CHAMBERLIN, J. E.; GILMAN, S. L. (eds). *Degeneration. The dark side of progress*. Nueva York: Columbia University Press, 1985, p. 1-23.

ELKINS, James. *Pictures of the Body. Affect and Logic*. California: Stanford University Press, 1999.

ESPÍ VALDÉS, Adrián. *Itinerario por la vida y la pintura de Fernando Cabrera y Cantó. Apuntes para una biografía del maestro*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1970.

ESTEBAN, José; ZAHAREAS, Anthony N. *Contra el canon. Los bohemios de España (1880-1920)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004.

EVANS, Richard J. *Las feministas. Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australasia 1840-1920*. Madrid: Siglo XXI, 1980.

FAUSTO-STERLING, Anne. *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Melusina, 2020.

FEE, Elizabeth. "Nineteenth-Century Craniology: The Study of The Female Skull", *Bulletin of the History of Medicine*, 1979, vol. 53, nº 3, p. 415-433.

FELSKI, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1995.

FELTKAMP, Ronald. *Théo van Rysselberghe (1862-1926). Catalogue raisonné*. París: Les Éditions de l'Amateur, 2003.

FERNÁNDEZ, Pura. *Mujer pública y vida privada. Del arte eunuco a la novela lupanaria*. Woodbridge: Tamesis, 2008.

FERNÁNDEZ DE ALARCÓN, Belén. *Vida cotidiana de la mujer en la burguesía en tiempos de Isabel II y finales del XIX*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2015.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José; VALDIVIESO, Enrique. *Pintura romántica sevillana*. Madrid: Fundación Endesa, 2011.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *La pintura de historia de Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Diputación Provincial, 1985.

FERNÁNDEZ PÉREZ, Elisa. "Percepción de la mujer a través de los textos médicos decimonónicos". En: SAURET GUERRERO, T. (dir.). *Luchas de Género en la*



*Historia a través de la imagen*. (Congreso celebrado en Málaga, del 26 de octubre de 1999 al 29 de octubre de 1999). Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2002, vol. 2, p. 239-253.

FERNÁNDEZ SANZ, Amable. “El problema de España entre dos siglos (XIX-XX)”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 1997, nº 14, p. 203-222.

FERRER ÁLVAREZ, Mireia. *París y los pintores valencianos 1880-1914*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2007.

FERRER ÁLVAREZ, Mireia. “The Dramatisation of Death in the Second Half of the 19<sup>th</sup> Century. The Paris Morgue and Anatomy Painting”. En: PETÖ, A.; SCHRIJVERS, K. (eds.). *Faces of Death: Visualising History*. Pisa: Pisa University Press, 2009, p. 163-187.

FERRER ÁLVAREZ, Mireia. “Teatralización y cultura visual en el París de la Belle Époque”. *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 2015, nº 24, p. 185-196.

FERRER ÁLVAREZ, Mireia (com.). *Imatges de la dona en l'art modern valencià (1880-1936). Construint gèneres*. (Exposició celebrada en Valencia, Sala Municipal de Exposicions del Ajuntament de València, del 5 de mayo de 2016 al 10 de julio de 2016). Valencia: Ajuntament de València, 2016.

FLAX, Jane. “The end of innocence”. En: BUTLER, J.; SCOTT, Joan W. (eds.). *Feminist Theorize the Political*. Londres, Nueva York: Routledge, 1992, p. 445-463.

FORTH, Christopher E. *Masculinity in the Modern West. Gender, Civilization and the Body*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*. 2 vols. Madrid: Siglo XXI, 1998 [1976].

FOUCAULT, Michel. *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Madrid: Siglo XXI, 1999a [1963].

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 1999b [1971].

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 2000.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2001 [1970].

FREIXA, Mireia. “La imagen de la mujer en el modernismo catalán”. En: PEÑA, M<sup>a</sup> del C. (ed.). *La imagen de la mujer en el arte español. (III Jornadas de Investigación Interdisciplinar celebradas en Madrid, 1983)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1984, p. 119-139.

FREIXA, Mireia; REYERO, Carlos. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 1995.

GABILONDO, Joseba. “Históricos con casta: masculinidad y hegemonía nacional en la España de fin de siglo (para una arqueología feminista, torcida, marxista, poscolonial y posnacional del noventayochismo)”. En: MEDINA, R.; ZECCHI, B. (eds.). *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Barcelona: Anthropos, 2002, p. 120-161.

GALÁN GARCÍA, María Isabel. *La medicina en la novela de escritores médicos españoles (1882-1913)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

GARB, Tamar. *Bodies of Modernity. Figure and Flesh in Fin de Siècle France*. Londres: Thames & Hudson, 1998.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*. Vol. 2. Madrid: Encuentro, 2008.

GARCÍA MELERO, José Enrique; URQUÍZAR HERRERA, Antonio. *La construcción historiográfica del arte*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2012.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús (comp.). *Visiones del Quijote desde la crisis española de fin de siglo*. Madrid: Visor, 2005.

GAY, Peter. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*. 2 vols. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. “Objetividades sobre la pintura de historia”. En: GAYA NUÑO, J. A. et al. *Un siglo de arte español (1856-1956). Primer centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1955, p. 13-20.

GIJWIJT-HOFSTRA, Marijke. “Introduction. Cultures of Neurasthenia from Beard to the First World War”. En: GIJWIJT-HOFSTRA, M.; PORTER, R. (eds.). *Cultures of neurasthenia from Beard to the first World War*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2001, p. 1-30.

GIL CALVO, Enrique. *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

GILMAN, Sander L. "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature". *Critical Inquiry*, 1985a, vol. 12, nº 1, p. 204-242.

GILMAN, Sander L. *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985b.

GILMAN, Sander L. "Sexology, Psychoanalysis, and Degeneration: from a Theory of Race to a Race to Theory". En: CHAMBERLIN, J. E.; GILMAN, S. L. (eds). *Degeneration. The dark side of progress*. Nueva York: Columbia University Press, 1985c, p. 72-96.

GILMAN, Sander L. "AIDS and Syphilis: The Iconography of Disease". *October*, 1987, vol. 43, p. 87-107.

GILMAN, Sander L. *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1988.

GIRALT-MIRACLE, Daniel (com.). *Ramon Casas i el cartell*. (Exposición celebrada en Valencia, MuVIM, del 29 de septiembre 2005 al 24 de diciembre de 2005). Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2005.

GIRÓN SIERRA, Álvaro. *Evolucionismo y anarquismo en España, 1882-1914*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1996.

GLICK, Thomas G. *Darwin en España*. Valencia: Universitat de València, 2010.

GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe. "La imagen de la mujer en la novela de la restauración: ocio social y trabajo doméstico". En: CAPEL MARTÍNEZ, R. M. (coord.). *Mujer y sociedad en España 1700-1975*. Madrid: Ministerio de Cultura. Instituto de la Mujer, 1986, p. 147-173.

GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe. *Historia de las mujeres en España, siglos XIX-XX*. Madrid: Arco-Libros, 2011.

GONZÁLEZ, Carlos; MARTÍ, Montse. *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Barcelona: Tusquets, 1989.

GONZÁLEZ ETXEBERRÍA, Juan. *Crisis de la masculinidad hegemónica: (re)escrituras finiseculares de la batalla de los sexos en Estados Unidos*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.

GONZÁLEZ GEA, Esther. “Profanación de los cuerpos muertos femeninos. Consideraciones, usos y prácticas sobre el cuerpo muerto femenino en el arte y la cultura visual”. *Eikon Imago*, 2021, vol. 10, p. 61-73.

GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio. “Novedades tecnológicas y cambio social”. En: IGLESIAS, M. C. (com.). *España fin de siglo 1898*. (Exposición celebrada en Madrid, Salas de Exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura, de enero de 1998 a marzo de 1998 y Barcelona, Centre Cultural de la Fundació “La Caixa”, de mayo- de 1998 a julio de 1998). Barcelona: Fundació “La Caixa”, 1997, p. 108-119.

GOULD, Stephen Jay. *La falsa medida del hombre*. Barcelona: Crítica, 1997.

GRABAR, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza, 1985.

GRAS VALERO, Irene. *El Decadentisme a Catalunya: Interrelacions entre art i literatura*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009.

GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*. Tesis doctoral. 2 vols. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1987a.

GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. “Picasso y las exposiciones nacionales: tradición y ruptura”. En: ESPAÑOL BERTRÁN, F.; YARZA LUACES, J. En: *Lo viejo y lo nuevo en el arte español contemporáneo. Influencias foráneas y manifestaciones autóctonas (1880-1890)*. Vol. 2. (V Congreso Nacional de Historia del Arte celebrado en Barcelona, del 20 de octubre de 1984 al 3 de noviembre de 1984). Barcelona: Universitat de Barcelona, 1987b, p. 53-62.

GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. “Los enviados especiales a las Exposiciones Universales del siglo XIX”. En: CEHA (ed.). *Los caminos y el arte. Los viajes como fuente histórico-artística*. (VI Congreso Nacional de Historia del Arte celebrado en Santiago de Compostela, del 16 de junio de 1986 al 20 de junio de 1986). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2007, p. 13-25.

GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. “Cervantes y ‘El Quijote’ en las exposiciones de Bellas Artes del Siglo XIX”. *Anales de Historia del Arte*, 2008, vol. extraordinario, p. 455-474.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.

HALBERSTAM, Judith. *Female Masculinity*. Durham, Londres: Duke University Press, 1998.

HAMMERSCHLAG, Keren Rosa. “Identifying the patient in George W. Lambert’s *Chesham Street*”. *Med Humanit*, 2013, nº 39, p. 20-28.

HARDING, Sandra. *Ciencia y feminismo*. Madrid: Ediciones Morata, 1996.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. 2 vols. Madrid: Debate, 1998 [1957].

HÉLAN, Emmanuelle (com.). *Le Dernier Portrait*. (Exposición celebrada en París, Musée d’Orsay, del 05 de marzo de 2002 al 26 de mayo de 2002). París: Réunion des Musées Nationaux, 2002.

HÉLAN, Emmanuelle. “Le dernier portrait ou la belle mort”. En: HÉLAN, E. (com.). *Le Dernier Portrait*. (Exposición celebrada en París, Musée d’Orsay, del 05 de marzo de 2002 al 26 de mayo de 2002). París: Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 25-101.

HERNÁNDEZ CORROCHANO, Elena. “Darwin, los antropólogos sociales y las mujeres. Algunas consideraciones desde la antropología social en perspectiva de género”. *Clepsydra*, 2010, nº 9, p. 133-142.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Fernando Cabrera Cantó (1866-1937)*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 2005.

HERNÁNDEZ MARTÍN, Francisca. “Las hijas de la caridad en la profesionalización de la Enfermería”. *Cultura de los cuidados. Revista de Enfermería y Humanidades*, 2006, nº 20, p. 39-49.

HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena. “Historia, historia de las mujeres e historia de las relaciones de género”. En: DEL VAL VALDIVIESO, M. I. *et al.* (coors.). *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004, p. 29-55.

HINTERHÄUSER, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.

HOOCK-DEMARLE, Marie-Claire. “Leer y escribir en Alemania”. En: DUBY, G.; PERROT, M. (dirs.). *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid: Taurus, 2000, vol. 4, p. 181-205.

HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael; PESET REIG, José Luis. “Las enfermedades en la Europa del siglo XIX”. En: ALBARRACÍN TEULÓN, A. (coor.). *Historia de la enfermedad*. Madrid: SANED, 1987, p. 351-361.

HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael. *Locura y degeneración. Psiquiatría y sociedad en el positivismo francés*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987.

HUSTVEDT, Asti. *Medical Muses. Hysteria in Nineteenth-Century Paris*. Nueva York, Londres: W. W. Norton & Company, 2011.

JAGOE, Catherine; BLANCO, Alda; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cristina. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998.

JAGOE, Catherine. “La misión de la mujer”. En: JAGOE, C.; BLANCO, A.; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998a, p. 21-53.

JAGOE, Catherine. “Sexo y género en la medicina del siglo XIX”. En: JAGOE, C.; BLANCO, A.; ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C. *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria, 1998b, p. 305-367.

JANSON, Horst Waldemar; ROSENBLUM, Robert. *El arte del siglo XIX*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1992.

JENKINS, Keith. *Repensar la historia*. Madrid: Siglo XXI, 2009 [1991].

JORDANOVA, Ludmilla. *Sexual visions. Images of gender in science and medicine between the eighteenth and twentieth centuries*. Madison: University of Wisconsin Press, 1989.

JUARISTI, Jon. “Las sombras del desastre”. En: CARR, R. (dir.). *Visiones de fin de siglo*. Madrid: Santillana, 1999, p. 137-159.

JULLIAN, Philippe. *Dreamers of Decadence. Symbolist painters of the 1890s*. London: Phaidon, 1975.

JUSTO FERNÁNDEZ, María Isabel. *La figura femenina reclinada en la pintura española del entresiglos XIX-XX. Herederas de Las Majas de Goya*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2009.

KAPLAN, Temma. *Ciudad roja, período azul. Los movimientos sociales en la Barcelona de Picasso*. Barcelona: Península, 2003.

KENNY, Michael; DE MIGUEL, Jesús M. (eds.). *La antropología médica en España*. Barcelona: Anagrama, 1980.

KIMMEL, Michael. "Masculinidades globales. Restauración y resistencia". En: SÁNCHEZ-PALENCIA, C.; HIDALGO, J. C. (eds.). *Masculino Plural. Construcciones de la masculinidad*. Lleida: Universitat de Lleida, 2001, p. 47-75.

KIMMEL, Michael. *The History of Men. Essays on the History of American and British Masculinities*. Albany: State University of New York Press, 2012.

KING, Helen. *The Disease of Virgins: Green Sickness, Chlorosis and the Problems of Puberty*. Londres: Psychology Press, 2004.

KIRKPATRICK, Susan. "Fantasy, Seduction, and the Woman Reader: Rosalía de Castro's Novels". En: CHARNON-DEUTSCH, L.; LABANYI, J. (eds.). *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 74-97.

KIRKPATRICK, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra, 2003.

KNIEBIEHLER, Yvonne; FOUQUET, Catherine. *La femme et les médecins. Analyse historique*. [Francia]: Hachette, 1983.

LABANYI, Jo. "Liberal Individualism and the Fear of the Feminine in Spanish Romantic Drama". En: CHARNON-DEUTSCH, L.; LABANYI, J. (eds.). *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 8-26.

LABANYI, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

LAÍN ENTRALGO, Pedro. *Enfermedad y pecado*. Barcelona: Toray, 1961.

LAÍN ENTRALGO, Pedro. *Historia de la medicina*. Barcelona: Salvat, 1978.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. “Cecilio Pla, ilustrador de ‘Blanco y negro’”. *ABC*, 6 de noviembre de 1955, p. 5-9.

LAMAS, Marta. “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género’”. En LAMAS, M. (ed.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México D. F.: Porrúa, 2013 [1996], p. 327-366.

LAPLANA, Josep. *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 1995.

LAQUEUR, Thomas. “Organism, Generation and the Politics of Reproductive Biology”. *Representations. The Making of the Modern Body: Sexuality and Society*, 1986, nº 14, p. 1-41.

LAQUEUR, Thomas. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Valencia: Cátedra, Universitat de València, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama, 2007.

LITVAK, Lily. “La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)”. *Hispanic Review*, 1977, vol. 45, nº 4, p. 397-412.

LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.

LITVAK, Lily. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.

LITVAK, Lily. “El reino interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista”. En: LÓPEZ FERNÁNDEZ, María; BOZAL, Valeriano (coms.). *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890/1914*. (Exposición celebrada en Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, del 12 de noviembre de 2003 al 11 de enero de 2004). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, p. 58-77.

LLORENS, Tomàs; LLORENS, Boye (dirs.). *Retratos de la Belle Époque*. (Exposición celebrada en Valencia, Centre del Carme, del 5 de abril de 2011 al 26 junio



de 2011 y Barcelona, CaixaForum, del 19 de julio de 2011 al 9 de octubre de 2011). Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2011.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María. “La marginación de Venus: imagen de la prostituta en las artes plásticas españolas del fin de siglo”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 2002, nº 88, p. 103-136.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María. “Mujeres pintadas: la imagen femenina en el arte español de fin de siglo [1890-1914]”. En: LÓPEZ FERNÁNDEZ, M.; BOZAL, V. (coms.). *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890/1914*. (Exposición celebrada en Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, del 12 de noviembre de 2003 al 11 de enero de 2004). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003, p. 12-57.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María. *La imagen de la mujer en la pintura española: 1890-1914*. Madrid: Antonio Machado, 2006.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María. *Arte y Estética de fin de siglo (1890-1914)*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2008.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María; BOZAL, Valeriano (coms.). *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890/1914*. (Exposición celebrada en Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, del 12 de noviembre de 2003 al 11 de enero de 2004). Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis. “Sanidad doméstica, solidaridad corporativa: las cofradías ante la enfermedad en la España Moderna”. En: ABREU, L. (ed.). *Asistencia y Caridad como Estrategias de Intervención Social: Iglesia, Estado y Comunidad (s. XVI-XX)*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2007, p. 73-94.

LÓPEZ PIÑERO, José María. *Orígenes históricos del concepto de neurosis*. Madrid: Alianza, 1985.

LÓPEZ PIÑERO, José María. “Un siglo de actividad científica y técnica”. En: IGLESIAS, M. C. (com.). *España fin de siglo 1898*. (Exposición celebrada en Madrid, Salas de Exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura, de enero de 1998 a marzo de 1998 y Barcelona, Centre Cultural de la Fundació “La Caixa”, de mayo de 1998 a julio de 1998). Barcelona: Fundació “La Caixa”, 1997, p. 248-259.

LOUDON, Irvine S. L. “Chlorosis, anaemia, and anorexia nervosa”. *British Medical Journal*, 1980, vol. 28º, p. 1669-1675.

LOUX, Françoise. *El cuerpo en la sociedad tradicional. Prácticas y saberes populares*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1984.

LOWE, Donald M. *Historia de la percepción burguesa*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1986 [1982].

LOZANO ESTIVALIS, María. *La maternidad en escena. Mujeres, reproducción y representación cultural*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007.

LUENGO LÓPEZ, Jordi. “La interpretación de la imagen visual de la ‘feminidad’ en la prensa española de principios de s. XX”. En: AMADOR CARRETERO, P.; RUIZ FRANCO, R. (eds.). *Representación, construcción e interpretación de la imagen visual de las mujeres*. (Coloquio Internacional de la Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres celebrado en Madrid, del 17 de abril de 2002 al 19 de abril de 2002). Madrid: Archiviana, 2003, p. 355-375.

LUENGO LÓPEZ, Jordi. “Tazas calientes manchadas de carmín. Mujeres de cafés en la bipolaridad moral del espacio público (1890-1936)”. *Asparkía*, 2006, nº 17, p. 81-105.

LUENGO LÓPEZ, Jordi. “El ocio como experiencia fáctica de emancipación femenina. Cultura, sexo y género en los albores de la modernidad”. En: AGUILAR GUTIÉRREZ, E.; MONTEAGUDO SÁNCHEZ, M. J. (coors.). *OcioGune2007. La experiencia de ocio a debate, más allá del consumo y la participación*. Deusto: Universidad de Deusto, 2007, p. 105-118.

LUENGO LÓPEZ, Jordi. *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*. Málaga: Universidad de Málaga, 2008a.

LUENGO LÓPEZ, Jordi. “Rastros de perfume. Códigos identitarios en la *mouillette* de la seducción”. *ELLF*, 2008b, nº 18, p. 83-104.

LUENGO LÓPEZ, Jordi. *La otra cara de la bohemia. Entre la subversión y la resignificación identitaria*, Castelló: Universitat Jaume I, 2009.

LUENGO LÓPEZ, Jordi. “Arquetipos de género en los márgenes. La Bohemia y su génesis conceptual en el viejo Montmartre”. En: NASH, M. (ed.). *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza, 2014, p. 103-128.

LUENGO LÓPEZ, Jordi. “Masculinidad reglada en los lances de honor. Desafíos burgueses en el cénit de un fin de época (1870-1910)”. *Rúbrica Contemporánea*, 2018, vol. VII, nº 13, p. 59-79.

LUPTON, Deborah. *Medicine as Culture. Illness, Disease and the Body in Western Societies*. Londres: Sage, 2003.

LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1998 [1979].

MALOSETTI COSTA, Laura. *Pintores modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

MARAÑÓN POSADILLO, Gregorio. *El problema de la clorosis (¿Ha desaparecido o no ha existido jamás?)*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1936.

MARISTANY, Luis. *El gabinete del doctor Lombroso (Delincuencia y fin de siglo en España)*. Barcelona: Anagrama, 1973.

MARTIN, Emily. *The Woman in the Body. A Cultural Analysis of Reproduction*. Boston: Beacon Press, 2001.

MARTÍN, Francisco José. “Diario de un enfermo, de J. Martínez Ruiz”. En: TOMÁS, Facundo (ed.). *3r. Encuentro Internacional. La novela del artista*. (Congreso celebrado en Roma, del 03 de julio de 2002 al 06 de julio de 2002). Valencia: Biblioteca Valenciana, 2003, p. 247-270.

MARTÍN GAITE, Carmen. “Dar palabra”. *El País*, 15 de octubre de 1988, p. 30.

MARTÍNEZ ARETXABALET, Ariane. “Mujeres bajo la mirada de Díaz Olano”. En: IBARRA AGUIRREGABIRIA, A. (coor.). *No es país para jóvenes*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2012, p. 1-25.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida. “Textos para la historia de las mujeres en la Antigüedad”. En: AGUADO, A. M. *et al. Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 27-122.

MARTÓN MUNICIO, Ángel. “Innovaciones que transforman el mundo”. En: IGLESIAS, M. C. (com.). *España fin de siglo 1898*. (Exposición celebrada en Madrid, Salas de Exposiciones del Ministerio de Educación y Cultura, de enero de 1998 a marzo

de 1998 y Barcelona, Centre Cultural de la Fundació “La Caixa”, de mayo de 1998 a julio de 1998). Barcelona: Fundació “La Caixa”, 1997, p. 240-247.

MARTYKÁNOVÁ, Darina. “Los pueblos viriles y el yugo del caballero español. La virilidad como problema nacional en el regeneracionismo español (1890s-1910s)”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 2017, nº 39, p. 19-37.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A Dark Science. Women, Sexuality and Psychiatry in the Nineteenth Century*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1986.

MAUGUE, Annelise. *L'identité masculine en crise au tournant du siècle 1871-1914*. París: Payot & Rivages, 2001.

MAYNES, Mary Jo. “Culturas de clase e imágenes de la vida familiar correcta”. En: BARBAGLI, M.; KERTZER, D. I. (coors.). *Historia de la familia europea*. Vol. 2. Barcelona: Paidós, 2004, p. 297-337.

McKINNEY, Collin. ““Enemigos de la virilidad’: Sex, Masturbation, and Celibacy in Nineteenth-Century Spain”. *Prisma Social. Revista de Ciencias Sociales*, 2014, nº 13, p. 72-108.

MEDINA, Raquel; ZECCHI, Barbara. “Introducción”. En: MEDINA, R.; ZECCHI, B. (eds.). *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Barcelona: Anthropos, 2002, p. 7-29.

MICHIE, Helena. *The Flesh Made Word. Female Figures and Women's Bodies*. Nueva York: Oxford University Press, 1989.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio. *Fantasmas de la sociedad medieval. Enfermedad. Peste. Muerte*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.

MÍNGUEZ BLASCO, Raúl. “Liberalismo y catolicismo ante el espejo. La construcción de las feminidades decimonónicas”. En: BLASCO HERRANZ, I. (ed.). *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas visiones desde la historia*. Valencia: Tirant, 2018, p. 27-45.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. “El rey sanador: meteorología y medicina en los jeroglíficos de la jura de Fernando VI”. En: CUADRIELLO, J. (dir.). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*. México D. F.: Museo Nacional de Arte, 1994, p. 181-191.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. “El Rey Sana. Enfermos, milagros y taumaturgia en las cortes europeas desde la Antigüedad al Romanticismo”. En: BARRAL RIVADULLA, M. D. *et al.* (coors). *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia.* (XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte celebrado en Santiago de Compostela, del 20 de septiembre de 2010 al 24 de septiembre de 2010). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2012a, p. 103-143.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. “Los emperadores taumaturgos: curaciones prodigiosas desde Trajano a Napoleón”. *Potestas. Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 2012b, nº 5, p. 43-81.

MIRA, Alberto. “Modernistas, dandis y pederastas. Articulaciones de la homosexualidad en ‘la edad de plata’”. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 2001, vol. VII, nº 1, p. 63-75.

MOLINA PUERTOS, Isabel. *La ficción doméstica: Ángela Grassi, Pilar Sinués y Faustina Sáez. Una aproximación a las imágenes de género en la España burguesa.* Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2015.

MONTILLA, Julia. *Enajenadas. Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX.* Madrid: Brumaria, 2016.

MORENO SEGARRA, Nacho. *Ladronas victorianas. Cleptomanía y género en el origen de los grandes almacenes.* [España]: Antipersona, 2016.

MORENTE PARRA, María Isabel. *Imagen y cultura de la enfermedad en la Europa de la Baja Edad Media.* Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.

MORRIS, Desmond. *Comportamiento íntimo.* Barcelona: Plaza & Janés, 1984.

MOSSE, George L. *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity.* Oxford: Oxford University Press, 1996.

MOXEY, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia.* Barcelona: Sans Soleil, 2015.

MUCHEMBLED, Robert. *L’orgasme et l’Occident. Une histoire du plaisir du XVIe siècle à nos jours.* París: Seuil, 2005.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO. *Tradición y modernidad en la pintura vasca en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. (Exposición celebrada en Valencia, Sala de Exposiciones del Edificio del Reloj del Puerto de Valencia, del 11 de enero de 2000 al 12 de marzo de 2000). Valencia: Autoridad Portuaria de Valencia, 1999.

NAGEL, Joane. "Masculinity and nationalism: gender and sexuality in the making of nations". *Ethnic and Racial Studies*, 1998, volume XXI, nº 2, p. 242-269.

NASH, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*. Barcelona: Anthropos, 1983.

NASH, Mary. "Identidades, representación cultural y discurso de género en la España Contemporánea". En: CHALMETA, P. *et al. Cultura y culturas en la historia*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1995, p. 191-203.

NAVARRO, Ramón. *Historia de la sanidad en España*. Barcelona: Lunwerg, 2002.

NEGRO, Marta. "Luis Manero Miguel. 1876-1937". En: IGLESIAS ROUCO, L. S. (dir.). *Protagonistas burgaleses del siglo XX*. Vol. 1. Burgos: Diario de Burgos, 2000, p. 58-61.

NELKEN, Margarita. *La condición social de la mujer en España*. Madrid: Horas y horas, 2013.

NEUMANN, Eckhard. *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*. Madrid: Tecnos, 1992.

NICHOLSON, Linda. *Feminism/Postmodernism*. Nueva York: Routledge, 1990.

NIELFA CRISTÓBAL, Gloria. "Mujeres, inmigración y trabajo en Madrid a lo largo del siglo". En: AGUADO HIGÓN, A. M. (coor.). *Las mujeres entre la historia y la sociedad contemporánea*. Valencia: Conselleria de Bienestar Social, 1999, p. 135-163.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. (Ed. de Manuel Garrido. Madrid: Tecnos, 2012 [1896]).

NOUZEILLES, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo, Estudios Culturales, 2000.

NOVELLA, Enric J. “La higiene del yo: ciencia médica y subjetividad burguesas en la España del siglo XIX”. *Frenia*, 2010, vol. 10, p. 49-74.

NÚÑEZ, Diego. *La mentalidad positiva en España*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1987.

NYE, Robert A. “Sociology and Degeneration: The irony of progress”. En: CHAMBERLIN, J. E.; GILMAN, S. L. (eds). *Degeneration. The dark side of progress*. Nueva York: Columbia University Press, 1985, p. 49-71.

NYE, Robert A. *Masculinity and Male Codes of Honor in Modern France*. Berkeley: University of California Press, 1993.

OLIVA PORTOLÉS, Asunción. “Debates sobre el género”. En: AMORÓS, C.; DE MIGUEL, A. (eds.). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De los debates sobre el género al multiculturalismo*. Vol. 3. Madrid: Minerva, 2005, p. 13-60.

OROPESA RUIZ, Marisa; DÍEZ DE BALDEÓN GARCÍA, Alicia. *Pintura española del siglo XIX*. Toledo: Caja Castilla La Mancha, Obra Social y Cultural, 2003.

ORTIZ GÓMEZ, Teresa. *Las mujeres y la actividad científica en los siglos XIX-XX*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 1999.

ORTIZ GÓMEZ, Teresa. “Historia de la medicina e historia de las mujeres”. En: DEL VAL VALDIVIESO, M. I. *et al.* (coors.). *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004, p. 105-120.

ORTIZ GÓMEZ, Teresa. *Medicina, historia y género. 130 años de investigación feminista*. Oviedo: KRK Ediciones, 2006.

ORTIZ, Teresa; MORENO, Rosa María. “La naturalización de lo social. Un análisis epistémico del concepto científico ‘mujer’”. En: SANZ RUEDA, C. (coor.). *Invisibilidad y presencia*. (Seminario Internacional “Género y trayectoria profesional del profesorado universitario” celebrado en Madrid, 1995). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Dirección General de la Mujer, 1995, p. 105-118.

OSBORNE, Peter. “Modernity Is a Qualitative, Not a Chronological Category”. *New Left Review*. 1992, nº 192, p. 65-84.

OSTOLAZA, Maitane. “Género, religión y educación en la España contemporánea: estado de la cuestión y perspectivas historiográficas”. En: BLASCO HERRANZ, I. (ed.).

*Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas visiones desde la historia*. Valencia: Tirant, 2018, p. 47-68.

PAREDES MÉNDEZ, Francisca. “Madrid Cómico 1895-1898: visiones de masculinidad y la decadencia de un imperio”. *Anales de la literatura española contemporánea*, 2016, vol. 41, nº 4, p. 1109-1127.

PARÉS I RIGAU, Fina. *Els ex-vots pintats*. Barcelona: Els llibres de la Frontera, s/f.

PARSONS, Talcott. *El sistema de las sociedades modernas*. México D. F.: Trillas, 1974.

PATEMAN, Carole. *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos, 1995.

PATTISON, Walter. *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*. Madrid: Gredos, 1965.

PEDRAZA, Pilar. *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar, 2004.

PENA LÓPEZ, Carmen (com.). *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. (Exposición celebrada en Madrid, Palacio de Velázquez, de diciembre de 1993 a enero de 1994). Barcelona: Àmbit, 1993.

PERA, Cristóbal. *El cuerpo herido. Un diccionario filosófico de la cirugía*. Barcelona: Acantilado, 2003.

PÉREZ ROJAS, F. Javier. *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid: Sílex, 1994.

PÉREZ ROJAS, F. Javier (com.). *El retrato elegante. Del Realismo decimonónico a la vanguardia elegantizada (1874-1936)*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo Municipal de Madrid, de diciembre 2000 a febrero 2001). Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2000.

PÉREZ ROJAS, F. Javier. “Modernas y cosmopolitas. La Eva Art Déco en la Revista *Blanco y Negro*”. CAMACHO MARTÍNEZ, R.; MIRÓ DOMÍNGUEZ, A. (eds.). *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*. Málaga: Diputación de Málaga, 2001, p. 235-288.



PÉREZ ROJAS, F. Javier; ALCAIDE, José Luis (coms.). *José Mongrell, 1870-1937*. (Exposición celebrada en Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, de diciembre de 2001 a marzo de 2002). Valencia: Subsecretaría de Promoción Cultural, 2001.

PÉREZ ROJAS, F. Javier; ALCAIDE, José Luis. “El triunfo del Naturalismo 1894-1899”. En: ALCAIDE, J. L.; PÉREZ ROJAS, F. J. (coms.). *Antonio Fillol (1870-1930). Naturalismo radical y Modernismo*. (Exposición celebrada en Valencia, Sala Municipal de Exposiciones del Ajuntament de València, del 20 de abril de 2015 al 20 de septiembre de 2015). Valencia: Ajuntament de València, 2015, p. 34-65.

PERINAT, Adolfo; MARRADES, M<sup>a</sup> Isabel. *Mujer, prensa y sociedad en España. 1800-1939*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1980.

PERROT, Marguerite. *Le mode de vie des familles bourgeoises 1873-1954*. París: Armand Collin, 1961.

PERROT, Michelle. *Historia de las alcobas*. Madrid: Siruela, 2011.

PESET, José Luis; PESET, Mariano. *Lombroso y la escuela positivista italiana*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1975.

PITARCH, Pau. “Degeneración, decadencia y otras imágenes de la enfermedad. Tres ejemplos de la crítica del fin de siglo”. En: TORRAS, M. (ed.). *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*. Pontevedra: Mirabel, 2006, p. 53-67.

PLA, Josep. *Tres artistes*. Barcelona: Destino, 1970.

PLA VIVAS, Vicente. *La ilustración gráfica en el siglo XIX. Funciones y disfunciones*. Valencia: Universitat de València, 2010.

PLATERO, Raquel Lucas. “Introducción: La interseccionalidad como herramienta de estudio de la sexualidad”. En: PLATERO, R. L. (ed.). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Bellaterra, 2012, p. 15-72.

PLUM, Werner. *Exposiciones mundiales en el siglo XIX. Espectáculos del cambio socio-cultural*. Bonn-Bad Godesberg: Friedrich-Ebert Stiftung, 1977.

PLUMED DOMINGO, José Javier; REY GONZÁLEZ, Antonio. “La introducción de las ideas degeneracionistas en la España del siglo XIX. Aspectos conceptuales”. *Frenia*, 2002, vol. II, p. 31-48.

POUCHELLE, Marie-Christine. *Corps et chirurgie a l'apogée du Moyen Age*. París: Flammarion, 1983.

POUCHELLE, Marie-Christine. “La enfermedad y sus representaciones: una ojeada sobre la persistencia”. En: PESET, J. L. (coord.). *Enfermedad y castigo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, p. 117-128.

PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Londres: Oxford, 1970.

PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acanalado, 1999.

PREZIOSI, Donald. *Rethinking art history: meditations on a coy science*. New Haven: Yale University Press, 1989.

QUEROL, M<sup>a</sup> Ángeles; TRIVIÑO, Consuelo. *La mujer en “El origen del hombre”*. Barcelona: Bellaterra, 2004.

QUILES GÓMEZ, Inmaculada; GARCÍA GONZÁLEZ, Mariana. “Las Hijas de la Caridad como precursoras de la enfermería”. En: BLANCO VILLERO, J. M.; GARCÍA CUBILLANA DE LA CRUZ, J. M. *Salud y enfermedad en los tiempos de las Cortes de Cádiz. Crónica sanitaria de un bicentenario*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2013, p. 223-236.

RABATÉ, Colette. *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.

RAMOS, María Dolores. “Reflexiones sobre el tiempo social. La mujer y los relojes de la historia”. En: AGUADO HIGÓN, A. M. (coord.). *Las mujeres entre la historia y la sociedad contemporánea*. Valencia: Conselleria de Bienestar Social, 1999, p. 165-185.

RAMOS, María Dolores. “La construcción cultural de la feminidad en España. Desde el fin del siglo XIX a los locos y politizados años veinte y treinta”. En: NASH, M. (ed.). *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza, 2014, p. 21-45.

RAMOS, María Dolores; AGUADO HIGÓN, Ana María. “Textos para la historia de las mujeres en la Edad Contemporánea”. En: AGUADO, A. M. *et al. Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 321-328.

RAMOS DOMINGO, José. *La pintura religiosa del siglo XIX en España*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2012.

RAMOS FRENDÓ, Eva M<sup>a</sup>. “El modelo burgués femenino visto a través del arte”. En: SAURET GUERRERO, T.; QUILES FAZ, A. (eds.). *Luchas de Género en la Historia a través de la imagen*. (Congreso celebrado en Málaga, del 26 de octubre de 1999 al 29 de octubre de 1999). Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2002, vol. 2, p. 217-237.

RAMPLEY, Matthew. “La amenaza fantasma: ¿la Cultura visual como fin de la Historia del arte?”. En: BREA, J. L. (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 39-57.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Vol. 1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008 [1958].

REQUENA VITALES, Elena (com.). *Cecilio Pla*. (Exposición celebrada en Valencia, Centre Cultural Bancaixa, s/f). Valencia: Bancaixa, Obra Social i Cultural, 1993.

REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 2012 [1990].

REYERO, Carlos. *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1989.

REYERO, Carlos. *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

REYERO, Carlos. *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*. Madrid: Cátedra, 1996.

REYERO, Carlos. “Los mitos cervantinos en pintura y escultura. Del arrebato romántico a la interiorización noventayochista”. En: REYERO, C. (com.). *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*. (Exposición celebrada en Alcalá de

Henares, Casa de la Entrevista, Capilla del Oidor, de octubre de 1997 a diciembre de 1997). Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, 1997, p. 89-119.

REYERO, Carlos. “Aire de París. Los pintores españoles y el gusto en los salones, 1880-1900”. En: GONZÁLEZ LÓPEZ, C.; MARTÍ AYXELÀ, M. (coms). *Pintors espanyols a París, 1880-1910*. (Exposición celebrada en Palma de Mallorca Fundació “La Caixa”, del 30 de noviembre de 1999 al 23 de enero de 2000). Barcelona: Fundació “La Caixa”, 1999, p. 26-35.

REYERO, Carlos. *La belleza imperfecta. Discapacitados en la vigilia del arte moderno*. Madrid: Siruela, 2005.

REYERO, Carlos. “Líneas de investigación sobre la pintura del siglo XIX en España”. En: SAURET GUERRERO, M. T. (coord.). *El siglo XIX a reflexión y debate*. Málaga: Universidad de Málaga, 2013, p. 117-155.

REYERO, Carlos. “Malvada pasión. Moral, ciencia e higiene en la imagen de las enfermedades secretas”. En: CASTÁN, CHOARRO, A.; LOMBA SERRANO, C. (coors.). *Eros y Thánatos. Reflexiones sobre el gusto III* (Simposio celebrado en Zaragoza, del 16 de abril de 2015 al 18 de abril de 2015). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017, p. 277-302.

RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid; Valencia: Cátedra, Universitat de València, 1996 [1976].

RICOEUR, Paul, “Objetividad y subjetividad en la historia”. *Tarea. Memoria Académica*, 1969, vol. II, p. 7.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo. *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre, 1991.

RÍOS LLORET, Rosa E. *La representación de la mujer en la pintura en la España del periodo de entre siglos (XIX-XX)*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2005.

RÍOS LLORET, Rosa E. “Hechiceramente inválidas. La representación de la fragilidad femenina como objeto de deseo en la pintura y literatura españolas del siglo XIX”. En: BOLUFER, M.; BLUTRACH, C.; GOMIS, J. (eds.). *Educación de los sentimientos*

y las costumbres. *Una mirada desde la historia*. Madrid: Institución Fernando el Católico, 2014, p. 197-217.

ROBLES SANJUÁN, Victoria. “De cuerpos y deberes. El cuerpo como referente moral de la educación de las mujeres en la segunda mitad del s. XIX”. En: GREGORIO GIL, C.; MUÑOZ-MUÑOZ, A. M.; SÁNCHEZ ESPINOSA, A. (eds.). *Cuerpos de mujeres: miradas, representaciones e identidades*. Granada: Universidad de Granada, 2007, p. 109-122.

RODA ONOFRI, Sofía. *La pasividad femenina como canon feminicida representacional*. Trabajo fin de máster. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2017.

RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María. *El modelo frankenstein. De la diferencia a la cultura post*. Madrid: Tecnos, 1997.

RODRÍGUEZ OCAÑA, Esteban. *La constitución de la medicina social como disciplina en España (1882-1923)*. Madrid: Ministerio de Sanidad y Consumo, 1988.

RODRÍGUEZ PASTOR, Cristina. “Enfermedad, lenguaje y el mito de la sensibilidad femenina en la época victoriana”. En: VÉLEZ NÚÑEZ R. (coord.). *La imaginación mítica. Pervivencia y revisión de los mitos en la literatura en habla inglesa*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2002, p. 129-146.

RODRÍGUEZ PASTOR, Cristina. “De carne y hueso. El cuerpo femenino y su representación en la cultura victoriana”. En: ESPIGADO, G.; GARCÍA-DONCEL, M. R.; PASCUA, M. J. (eds.). *Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2004, p. 315-325.

RODRÍGUEZ PASTOR, Cristina. “Vivir del aire. Ausencia y presencia del cuerpo femenino en la cultura victoriana”. En: ARRIAGA FLÓREZ, M. (coord.). *Sin carne. Representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder*. Sevilla: Arcibel, 2006, p. 321-336.

ROJAS, Carlos. *La Barcelona de Picasso*. Barcelona: Plaza & Janés, 1981.

ROUSSELLE, Aline. *Porneia. Del dominio del cuerpo a la privación sensorial. Del siglo II al siglo IV de la era cristiana*. Barcelona: Península, 1989.

RUIZ CUENCA, Violeta. *Medicine, modernity, and masculinity: A history of neurasthenia in Spain, c. 1890-1920*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2020.

RUIZ BREMÓN, Mónica; SAN NICOLÁS PEDRAZ, M<sup>a</sup> Pilar. *Enfermar en la Antigüedad*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2008.

RUIZ SOMAVILLA, María José; JIMÉNEZ LUCENA, Isabel. “La construcción de la patología femenina en la España contemporánea”. En: RAMOS PALOMO, D. (coor.). *Femenino plural. Palabra y memoria de mujeres*. Málaga: Universidad de Málaga, 1994, p. 235-250.

RUSSELL, Elizabeth. “Rompiendo barreras de género: conceptos de masculinidad y feminidad en la literatura inglesa desde el Romanticismo hasta el fin de siglo”. OLIVER, G.; PUIGDOMÈNECH, H.; SIGUAN, M. (coors.). *Romanticismo y Fin de Siglo*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1992, p. 387-400.

SÁIZ, Jesús; DE TENA, Luca. “Cecilio Plá y Gallardo, ilustrador de la revista *Blanco y Negro*”. En: REQUENA VITALES, E. (com.). *Cecilio Pla*. (Exposición celebrada en Valencia, Centre Cultural Bancaixa, s/f). Valencia: Bancaixa, Obra Social i Cultural, 1993, p. 64-75.

SALA, Teresa-M. *Junyent*. Barcelona: Nou Art Thor, 1988.

SALA, Teresa-M. “Women in Nineteenth-Century Paintings. An imaginary album of daily life”. En: MARTÍ LÓPEZ, E. (ed.). *The Routledge Hispanic Studies Companion to Nineteenth-Century Spain*. Londres: Routledge, 2021, p. 307-324.

SALOMÓN CHÉLIZ, M<sup>a</sup> Pilar. “‘Armémonos de valor; y por Dios y por la patria, adelante’: definir una masculinidad para la regeneración nacional católica finisecular”. En: BLASCO HERRANZ, I. (ed.). *Mujeres, hombres y catolicismo en la España contemporánea. Nuevas visiones desde la historia*. Valencia: Tirant, 2018, p. 93-113.

SAN NICOLÁS, Juan. *Darío de Regoyos. Catálogo razonado*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2014.

SÁNCHEZ, Dolores. *El discurso médico de finales del siglo XIX en España y la construcción del género. Análisis de la construcción discursiva de la categoría la mujer*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2003.

SÁNCHEZ, Dolores. “El discurso médico, piedra angular de la construcción de las relaciones de género en época contemporánea”. *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 2008, vol. LX, nº 1, p. 63-82.

SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia; DEL MORAL, Nerea; BALLESTRIERO, Roberta. “Anatomía femenina en cera: ciencia, arte y espectáculo en el siglo XVIII”. *Laboratorio de Arte*, 2013, vol. II, nº 25, p. 603-622.

SANFELIU, Luz. “Las imágenes culturales sobre su importancia en las descripciones sociales de lo femenino”. En: AGUADO, A. (coor.). *Las mujeres entre la historia y la sociedad contemporánea*. Valencia: Conselleria de Bienestar Social, 1999, p. 209-216.

SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil. “El héroe decadente en la novela española moderna (1842-1912)”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1995, nº 71, p. 179-216.

SAU SÁNCHEZ, Victoria. *Reflexiones feministas para principios de siglo*. Madrid: Horas y Horas, 2000.

SAURET GUERRERO, Teresa (com.). *Enrique Simonet y Lombardo. (Valencia 1866-Madrid 1927). Formación y madurez*. (Exposición celebrada en Málaga, Museo del Patrimonio Municipal, del 21 de octubre de 2010 al 20 de febrero de 2011). Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 2010.

SCANLON, Geraldine H. *La polémica feminista en la España contemporánea. 1876-1976*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1986.

SCHIEBINGER, Londa. *¿Tiene sexo la mente? Las mujeres en los orígenes de la ciencia moderna*. Madrid: Cátedra, 2004.

SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular Realities. Early mass culture in fin-de-siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, 1999.

SCOTT, Joan W. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En: AMELANG, J.; NASH, M. (eds.). *Historia y género. Las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990, p. 23-56.

SENDRAIL, Marcel. *Historia cultural de la enfermedad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.

SEZNEC, Jean. *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1985.

SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londres: Virago, 1987.

SHOWALTER, Elaine. *Speaking of Gender*. Londres: Routledge, 1989.

SHOWALTER, Elaine. *Sexual anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Virago Press, 1992.

SHOWALTER, Elaine; SHOWALTER, English. "Victorian Women and Menstruation". En: VICINUS, M. (ed.). *Suffer and Be Still. Women in the Victorian Age*. Nueva York: Routledge, 2013 [1972], p. 38-44.

SIGERIST, Henry E. *Civilización y enfermedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

SIMÓN PALMER, M<sup>a</sup> Carmen. "La mujer lectora". En: INFANTES, V.; LÓPEZ, F.; BOTREL, J-F. *Historia de la edición y de la lectura en España. 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, p. 745-753.

SMITH-ROSENBERG, Carroll. *Disorderly conduct. Visions of Gender in Victorian America*. New York; Oxfor: Oxford University Press, 1985.

SOBEJANO, Gonzalo. *Nietzsche en España (1890-1970)*. Madrid: Gredos, 2004.

SOLIVA BERNARDO, Miriam. "Políticas de contención de la forma femenina, o de los efectos colaboracionistas de la medicina y el arte". En: CRUZ, J.; ZECCHI, B. (eds.). *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria, 2004, p. 133-146.

SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas; y El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.

SPEAR, Gary. "Shakespeare's 'Manly' Parts: Masculinity and Effeminacy in *Troilus and Cressida*". *Shakespeare Quarterly*, 1993, vol. XLIV, n° 4, p. 409-422.

STEPHENS, Elizabeth. "Anatomies of Desire: Photographic Exhibitions of Female Bodies in Fin-de-Siècle Anatomical Museums". En: CRYLE, P.; FORTH, C. E. (eds.).



*Sexuality at the Fin de Siècle. The Making of a "Central Problem"*. Newark: University of Delaware Press, 2008, p. 25-41.

THOMASSET, Claude. "La naturaleza de la mujer". En: DUBY, G.; PERROT, M. (dirs.). *Historia de las mujeres. La Edad Media*. Vol. 2. Madrid: Santillana, 2000, p. 72-104.

TIRADO SERRANO, Francisco; DOMÉNECH ARGEMÍ, Miquel. "Cuerpo y poder. La medicina virtual y la muerte de la clínica". En: ARPAL, J.; MENDIOLA, J. (eds.). *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2007, p. 93-106.

TOLLIVER, Joyce. "La voz antifeminista y la amenaza 'andrógina' en el fin de siglo". En: MEDINA, R.; ZECCHI, B. (eds.). *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Barcelona: Anthropos, 2002, p. 105-119.

TORRAS FRANCÈS, Meri. "Degenerando y regenerando el género: mujeres masculinizadas". En: RIERA, C.; TORRAS, M.; CLÚA, I. (eds.). *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: el fin de siglo y/o el fin de milenio actual*. Puzol: Excultura, 2002, p. 125-130.

TORRES, José Manuel. *La retina del sabio. Fuentes documentales para la historia de la fotografía científica en España*. Girona: Ajuntament de Girona, 2001.

TOSH, John. "Hegemonic masculinity and the history of gender". En: DUDINK, S.; HAGEMANN, K.; TOSH, J. (eds.). *Masculinities in politics and War. Gendering Modern History*. Manchester: Manchester University Press, 2004, p. 41-58.

TOSH, John. *A Man's Place. Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*. New Haven, Londres: Yale University Press, 2007 [1999].

TOURAINÉ, Alain. *Crítica de la modernidad*. Madrid: Temas de Hoy, 1993.

TRASFORINI, M. Antonietta. *Bajo el siglo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. València: Universitat de València, 2009.

TRILLING, Lionel. *La imaginación liberal. Ensayos sobre la literatura y la sociedad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1956.

TSUCHIYA, Akiko. "Deseo y desviación sexual en la nueva sociedad de consumo: la lectura femenina en *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán". En: FERNÁNDEZ, P.;

ORTEGA, M. *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, p. 137-150.

TSUCHIYA, Akiko. *Marginal Subjects. Gender and Deviance in Fin-de-siècle Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel. “Darío de Regoyos (1857-1913). Varios retratos y algún autorretrato”. En: LAHOZ, L.; PÉREZ HERNÁNDEZ, M. (eds.). *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M.<sup>a</sup> Martínez Frías*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015, p. 637-645.

VALIS, Noël. *La Cultura de la cursilería: mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Madrid: Antonio Machado, 2010.

VALLÈS I PALLARÈS, Eduard. *Picasso i Rusiñol la cruïlla de la modernitat*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, 2008.

VALLVEY, Ángela. *Breve historia de las españolas. De las apicultoras prehistóricas al 8-M*. Madrid: Arzalia, 2019.

VARELA ORTEGA, José. “Del desastre y sus consecuencias”. En: CARR, R. (ed.). *Imágenes y ensayos del 98*. Valencia: Fundación Cañada Blanch, 1998, p. 253-288.

VÁZQUEZ, Oscar E. *The end again. Degeneration and Visual Culture in Modern Spain*. Pennsylvania University Press, 2017.

VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco; CLEMINSON, Richard. *Los Invisibles. Una historia de la homosexualidad masculina en España, 1850-1939*. Granada: Comares, 2010.

VÉLEZ, Pilar. “Artistas, tendencias y temáticas en la pintura española del fin de siglo”. En: MOSQUERA COBIÁN, Manuel (coor.). *La mirada complacida y la mirada inquieta. La pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*. A Coruña: Xunta de Galicia, 1999, p. 30-35.

VICINUS, Martha. “Introduction. The Perfect Victorian Lady”. En: VICINUS, M. (ed.). *Suffer and Be Still. Women in the Victorian Age*. Nueva York: Routledge, 2013 [1972], p. vii-xv.

VIERA DE MIGUEL, Manuel. “El imaginario visual español en la Exposición Universal de París de 1889: ‘España de moda’”. *Anales de Historia del Arte*, 2011, nº extraordinario 1, p. 537-550.

VILLANUEVA COBO DEL PRADO, María del Pilar. *La moda femenina en las publicaciones periódicas: Blanco y Negro 1891-1910*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2016.

WALKOWITZ, Judith R. “Sexualidades peligrosas”. En: DUBY, G.; PERROT, M. (dirs.). *Historia de las mujeres en Occidente*. Madrid: Taurus, 2000, vol. 4, p. 389-426.

WARNER, Marina. *Alone of all her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Londres: Picador, 1985.

WEBER, Eugen. *Francia, fin de siglo*. Madrid: Debate, 1989.

WELTER, Barbara. *Dimity convictions. The American Woman in the Nineteenth Century*. Athens (Ohio): Ohio University Press, 1985.

WILLIAMS, Elizabeth A. “Gastronomy and the Diagnosis of Anorexia in Fin-de-Siècle France”. En: ACCAMPO, Elinor; FORTH, Christopher E. (eds.). *Confronting Modernity in Fin-de-Siècle France. Bodies, Minds and Gender*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 90-111.

WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 1995.

YALOM, Marilyn. *A History of the Breast*. Londres: Harper Collins, 1997.

YETANO LAGUNA, Ana. “Con toca. Mujeres y trabajo hospitalario, avances en tiempos convulsos. Las hermanas de la caridad”. *Manuscrits. Revista d'història moderna*, 2009, nº 27, p. 113-139.

YVARS, José Francisco (com.). *Un siglo de pintura valenciana 1880-1980: intuiciones y propuestas*. (Exposición celebrada en Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, del 10 de mayo de 1994 al 10 de julio de 1994). Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 1994.

ZARCO-REAL, Sonia. “El cuerpo y la nación enfermos: discursos somáticos transoceánicos en el pensamiento finisecular hispano”. *Bulletin of Spanish Studies*, 2020, vol. 97, nº 8, p. 1275-1303.

ZARZOSO, Alfons. “Colecciones anatómicas y regímenes de exhibición. Una introducción”. *Dynamis. Acta hispanica ad medicinae scientiarumque historiam illustrandam*, 2016, vol. XXXVI, nº. 1, p. 11-25.