

## AMOR, SEXO Y LUJURIA IMÁGENES DEL DESEO EN EL ROMANTICISMO ESPAÑOL

Carlos REYERO  
(Universidad Autónoma de Madrid)

Aceptado: 10-II-2008.

[carlos.revero@uam.es](mailto:carlos.revero@uam.es)

**RESUMEN:** *Este artículo se centra en seis argumentos en los que el deseo se convierte en un problema de representación: el amor como un estado espiritual, el amor como un anhelo gozoso y esperanzado, el malestar físico y psíquico de la pasión, las imágenes de violencia sexual, las representaciones de la prostitución y el sexo como placer. En general, el deseo se identifica de forma metonímica: lo reconocemos a través de sus efectos en el comportamiento humano. En este sentido, los artistas españoles durante la época romántica estuvieron más interesados en acciones, relacionadas con la historia y la literatura, que en vivencias individuales procedentes de la realidad. Palabras clave: amor, sexo, estudios de género, arte del Romanticismo, arte del siglo XIX, arte español, arte y literatura.*

**ABSTRACT:** *This article focuses on six items where desire becomes an issue of representation: love as a spiritual state, love as a joyful and hopeful longing, moral and discomfort of passion, images of sexual violence, representations of prostitution and sex as pleasure. In general, desire is identified in a metonymic way: we recognize it through his consequences in human behavior. In this regard, Spanish artists during the Romantic period are more concerned in actions, related to history and literature, than individual experiences from real. Key words: Love, Sex, Genre Studies, Romantic Art, Nineteenth-century Art, Spanish art, Art and Literature.*

El amor no se puede esconder. Es un sentimiento que se traduce al exterior con la evidencia de lo involuntario. Tendemos a suponer, por lo tanto, que es fácil de reconocer. Aunque quizá no tanto de fingir. La teatralización del amor —como, por otra parte, la de cualquier reacción humana— requiere seleccionar y exagerar. Y el amor se encuentra siempre entreverado de circunstancias. No sería amor si sólo fuera amor. Confunde y contradice. El más intenso es siempre el más secreto. Al presentarlo,

exigimos, sin embargo, que tenga una cierta verosimilitud: más que ninguna otra vivencia suele tratar de comprenderse siempre desde la propia experiencia. Y paradójicamente ninguna otra es tan exclusiva para cada uno ni puede llegar a ser tan inconcebible para los demás.

Por si fuera poco, la palabra amor se emplea en contextos muy diferentes. Amar a Dios, a la patria o al dinero son también formas de amor. Cuando no se especifica el destinatario tiende a relacionarse con una atracción entre personas. Aquí se emplea en un sentido aún más restringido, derivado de la existencia de un impulso sexual. Para los románticos ese impulso daba lugar a tres situaciones diferentes: el amor conyugal y galante, que formaba parte de un comportamiento *natural*, la pasión irrenunciable, para la que no existían trabas morales, y la atracción física, desprovista de complejidad sentimental.<sup>1</sup> Las tres situaciones tienen común la existencia de deseo —un estremecimiento, una obsesión, la promesa de un placer— que envuelve a los amantes (o, al menos, a uno de ellos). Cuando ese deseo es exagerado o vicioso se habla de lujuria. Su modo de caracterización visual constituye el objetivo de este trabajo.

Las imágenes son creadas para ser miradas, así que, aunque las dificultades para quien pretende caracterizar el deseo no son pocas, han de reflejar, al fin y al cabo, una evidencia visual. Cuando no es alegórica, la caracterización figurativa del deseo es, en ese sentido, inevitablemente metonímica: la manifestación externa se identifica con la existencia de un irrepresentable sentimiento interno que mueve a ella. Esa revelación exterior tiene en cuenta, fundamentalmente, dos aspectos expresivos: el rostro, muy en particular los ojos, la mirada; y los gestos del cuerpo, que traducen las estrategias de acercamiento, de ilusión, y, también, de contrariedad y desesperanza. El Romanticismo se interesó, ante todo, por plantear situaciones que exigían una puesta en escena narrativa, como sucede en la historia y en la literatura, más que en explorar reacciones individuales. En consecuencia, los resultados del deseo se comprenden de forma arquetípica.

### **El amor como estado espiritual.**

La idea de que el verdadero amor es un sentimiento espiritual, universal, inalterable y eterno, que vincula a los amantes para siempre, constituye uno de los conceptos más profundamente incardinados en el imaginario romántico. Se trata de una idea positiva y abstracta que encierra un valor de carácter trascendente, y, por lo tanto, casi siempre, con un componente religioso o místico. En su representación plástica, aunque no deja de aludir a ciertas sensaciones físicas, como habrá de verse, se prescinde o se atenúa

<sup>1</sup> Begoña Torres González, *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Madrid, 2001, p. 16.

el impulso sexual: si se encarna en un tipo, éste tiene carácter angélico; si responde al comportamiento de seres humanos, dulcifica la apariencia de los protagonistas hacia la androginia, con independencia de su sexo.<sup>2</sup> La interpretación de este tipo de amor como sentimiento asexuado —por encima, más allá o, incluso, carente de sexo— evidencia una interpretación del amor al margen de cualquier experiencia concreta, como si fuera una virtud o un bien deseable —como la Justicia o la Paz—, y no una circunstancia vital de la condición humana. La alegoría, la mitología y las celebraciones de bodas son los motivos temáticos con los que se ilustra este tipo de amor.

En términos generales, la alegoría se utiliza para expresar conceptos abstractos que encierran valores sociales indiscutibles, por lo tanto, inmunes a transformaciones o interpretaciones circunstanciales. Así pues, resulta muy adecuada para representar un concepto de amor inconcreto, que permanece incombustible por encima del tiempo. No es el amor vivido, sino el pensado; la idea de amor, más que la vivencia del amor.

Con frecuencia se contraponen, en la tradición neoplatónica, el amor celestial y el amor terrenal. El cuadro de José de Madrazo titulado *El amor divino y el amor profano* (1813, Madrid, Museo del Prado) representa a éste —es decir, el amor carnal— como un «cupido que, con gesto lastimero, dirige su mirada suplicante hacia el espectador, viéndose en primer término su arco roto y sus flechas esparcidas por el suelo».<sup>3</sup> Aunque denigrado con respecto al divino, alude a un concepto existente, sobre cuya contingencia se advierte. Se juzga como inferior, pero, con todo, se reconoce. El hecho de ser vencido por un concepto superior de amor parece aludir a la precariedad del deseo.

El *Combate entre Eros y Anteros* (1869, Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo), pintado por Germán Hernández Amores, ofrece otra contraposición entre el amor espiritual y el amor lascivo, aunque también ha sido interpretada como una alegoría del amor que, para desarrollarse completamente, necesita ser correspondido.<sup>4</sup> En todo caso, es significativo que el amor siga planteándose en términos no sólo duales sino antitéticos, como una lucha entre la carne y el espíritu. De todos modos, Hernández Amores deja incierto el resultado del combate, como si quisiera aludir a un tenso equilibrio, o, tal vez, fruto de ese espíritu conciliador, ecléctico, que se afianza a lo largo del siglo XIX, como si el amor se percibiera como resultado de unas fuerzas que han de conciliarse.

Las tarjetas para enamorados también aluden al amor a través de la alegoría: un cupido con los ojos vendados que se camina sin saber hacia dónde, otro que llora, otro

<sup>2</sup> Sobre este aspecto, véase: Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Cátedra, Madrid, 1996, pp. 200-203.

<sup>3</sup> José Luis Díez, *José de Madrazo (1781-1859)*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 1998, p. 252.

<sup>4</sup> Marín Páez Burriezo, *El clasicismo en la pintura española del siglo XIX: Germán Hernández Amores*, Editora Regional, Murcia, 1995, p. 274.

que juega con sus flechas, un corazón que arde en llamas, dos pajarillos unidos por una cinta en su pico...<sup>5</sup> En todos los casos se trata de un sentimiento incontrolable, esquivo y placentero, que afecta por igual a todos los seres humanos.

La mitología sirvió a una caracterización ritual del amor, propia de un sentimiento misterioso y sagrado. Al respecto, merece la pena detenerse en dos imágenes configuradas por mujeres: si en cualquier tema la óptica del género es determinante para la interpretación, más que en ninguno otro cuando se habla de amor y de deseo, pues los comportamientos de cada sexo están muy codificados en este aspecto.

María Cristina de Borbón, la cuarta esposa de Fernando VII, que admiró la mencionada obra de José de Madrazo y también practicó la pintura, realizó un cuadro que representa a *Amor y Psiquis* (1833, Museos de Madrid, Historia), donde los protagonistas del mito están infantilizados, aunque la figura masculina parece tomar cierta iniciativa frente al recato de la femenina. Se ha dicho que el asunto está «tratado con una sensibilidad femenina muy decimonónica, tanto en la fragilidad de los personajes, de contornos suaves y rostros dulzones, como en sus actitudes rayanas en la cursilería»<sup>6</sup>. La caracterización de los amantes, en todo caso, tiende a la ambigüedad, como si encarnasen un sentimiento más allá de ellos mismos.

Por otra parte, la pintora gaditana Victoria Martín del Campo pintó el mismo tema de *Psiquis y Cupido* (1840, Cádiz, Museo), pero se fijó en el momento en que Psiquis, deseosa de conocer al misterioso compañero a quien no debería ver, enciende una lámpara con la que observa la belleza de Cupido dormido, quedando atónita. Aunque el tema se ha prestado a distintas lecturas, resulta sugestivo interpretarlo, en este caso, en términos terrenales, como sucede con alguna frecuencia con la mitología durante el siglo XIX: la mujer desea conocer al amante, de modo que la visión cobra protagonismo en el amor. Puede recrearse, al fin —como Selene y Endimión, como las santas mujeres y San Sebastián—, en la belleza de un cuerpo indolente destinado a su placer.

Durante el segundo tercio del siglo XIX fue popular la representación de Psiquis y Cupido como dos adolescentes que ascienden finalmente al Olimpo, en definitiva unión amorosa, una representación evanescente del amor que parece recoger un dibujo de Gustavo Adolfo Bécquer<sup>7</sup>. Aunque existen dudas sobre la interpretación precisa de esta obra, la imagen nos evoca una sensación física relacionada con el enamoramiento: la pérdida de peso y de conciencia, expresada a través de la ingravidez de las figuras, que flotan en el ambiente, se convierte en metáfora de la sutileza del amor. La imposibilidad

<sup>5</sup> Jesusa Vega, «La estampa culta en el siglo XIX», en: *El grabado en España (Siglos XIX-XX)*. Summa Artis, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, vol. XXXII, p. 165.

<sup>6</sup> Museo Municipal. *Catálogo de las pinturas*, Ayuntamiento, Madrid, 1990, p. 57.

<sup>7</sup> Jesús Rubio Jiménez, *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2006, pp. 320-321.

de tomar una iniciativa racional lleva hacia la desmaterialización. Este dibujo de Bécquer sugiere, en efecto, la idea del amor como una fuerza que obliga a dejarse llevar, a ser arrastrado misteriosamente hacia esferas elevadas y misteriosas.

Esta idea evanescente, que convierte al amor en algo inasible, se plasma también en representaciones contemporáneas, literarias e históricas. A José Gutiérrez de la Vega se le atribuye una pintura titulada *Una boda de 1830* (c. 1830, Madrid, Museo Romántico)<sup>8</sup> en la que cabe señalar dos aspectos muy relevantes al respecto. En primer lugar, a los contrayentes les envuelve un mismo impulso espiritual que dulcifica rostros y gestos, como si hubieran perdido la razón: sólo ella baja la mirada mientras él abre los ojos, en la única contraposición de género que se observa en sus actitudes. Y, en segundo lugar, su amor queda bendecido por el anciano sacerdote que, en medio de ambos, lee el misal: es el centro de la composición y, por lo tanto, la ratificación del carácter sacramental del amor que ha dado lugar a tal unión. Este *yugo* es el único sometimiento que aceptan los liberales: «Nunca se rinda a más yugo / que al feliz yugo de amor», dice el autor del brindis por el miliciano liberal Luis de Mendoza, protagonista de *María, la hija de un jornalero*, de Ayguals de Izco, pronunciado el 17 de julio de 1836 en La Fontana de Oro.<sup>9</sup>

Algunas novelas del siglo XVIII, como *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre, donde el amor es un sentimiento que florece en la pureza de los amantes, también sirvieron como ilustración a artistas del Romanticismo. Carlos María Esquivel, el hijo de Antonio, presentó a la exposición del Liceo Artístico y Literario de Madrid en 1848 «dos escenas de *Pablo y Virginia*», cuadros que fueron mal recibidos por la crítica, que los juzgó «copiados de alguna mala stampa o litografía».<sup>10</sup> Pero este testimonio revela la popularidad de este tipo de historias y la costumbre de reconocer determinado tipo de imágenes.

La pintora Clara Trueba —la propuesta de un ejemplo concebido por una mujer no es azarosa— recreó en la acuarela *El Dux Marino Faliero y su esposa* (Santander, colección particular)<sup>11</sup> la sumisa indolencia de la amada arrodillada ante su esposo, cuya expresión comprensiva no resulta, con todo, menos entregada. La concepción espiritual del amor —como si fuera una fuerza extraña que posee al cuerpo, hasta privarle de voluntad—, aunque no sólo repercute en la mujer, es más habitual que a la inversa, lo que establece una diferencia en los papeles sexuales: el amor femenino tiende a ser presentado como más espiritual que el masculino. El cuerpo, por lo tanto, aparece más desmayado, como si se disolviera en el sujeto del amor.

<sup>8</sup> Torres González, *Ob. Cit.*, p.166.

<sup>9</sup> Wenczlao Ayguals de Izco, *María, la hija de un jornalero*, Madrid, 1845-46, p. 127.

<sup>10</sup> Aránzazu Pérez Sánchez, *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2003, tomo II, p. 54 [Tesis doctoral].

<sup>11</sup> Leopoldo Rodríguez Alcalde y Fernando Zamanillo Peral, *Clasicismo y Romanticismo en Clara Trueba (1808-1864)*, Ayuntamiento, Santander, 1992, p. 50.

## El anhelo gozoso y esperanzado.

Constituye un lugar común considerar que el amor romántico «era una persecución constante de un ideal al que se podía uno aproximar, pero nunca llegar».<sup>12</sup> El seguimiento de ese principio condujo, con frecuencia, a una solución fatal. Pero, a veces, se ha valorado exageradamente el desenlace, en detrimento de la morbosa fascinación que existió por recrear el proceso mismo. Parece como si inevitablemente el amor romántico hubiera estado siempre impregnado de desesperanza. Muy al contrario, el impulso que mueve a los amantes les lleva a superar las más difíciles adversidades. Puede decirse que quien es movido por el amor se encuentra, en realidad, cargado de esperanzas.

El amor se presenta, pues, en muchas ocasiones, como un anhelo, cada vez más preciso, que anima a actuar de un modo determinado, con la ilusión de alcanzar el objetivo. El proceso de seducción y la incertidumbre de la conquista fueron observados por los artistas plásticos con reiterada insistencia, como si en ellos se encontraran las raíces mismas del deseo más genuino. Insospechada cualquier fatalidad, allí se reconoce el más puro y desinteresado acercamiento, el goce de la inquietud aún no frustrada, el estremecimiento de la duda.

Ese anhelo implica un comportamiento muy diferenciado entre los sexos. Cada uno de ellos está llamado a tener un papel específico en las imágenes. El varón es quien parece tomar la iniciativa, de quien arranca el interés por la conquista. Está obligado a enamorar, a hacer sentir amor. Goya, en el Capricho nº 27, titulado *Quien mas rendido?*, ironiza sobre esa esclavitud: «un casquivano cuando solicita a una mujer hace con ella las mismas muecas y zalamerías que un perrillo faldero».<sup>13</sup> La mujer, en cambio, es quien se deja querer, quien aprueba o desaprueba el acercamiento, quien consiente el plan o lo rechaza. Por tanto, en la estructura narrativa que tienen las pinturas, él despliega los recursos de seducción más aparentes —habla, mira, canta, presta atención— en tanto que ella responde graciosamente a ellos. Pero la estrategia de aproximación es más compleja, y en ella participan ambos.

Se ha dicho que, desde finales del siglo XVIII, «las relaciones entre hombres y mujeres experimentan un proceso de apertura», hasta el punto de que se hace «más cercana, directa, y hasta morbosa incluso, la comunicación amorosa entre ambos sexos». A través de testimonios literarios, se han analizado las técnicas del cortejo y el galanteo, así como los regalos utilizados como armas de seducción, la mayoría culinarios, por cierto.<sup>14</sup> En ese sentido, el cortejo se confunde con el amor, como recoge Carmen

<sup>12</sup> Hugh Honour, *El Romanticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 319.

<sup>13</sup> Juan Carrete Parrondo, *Goya. Estampas. Grabado y Litografía*, Electa, Barcelona, 2007, p. 357.

<sup>14</sup> Amparo Quiles Faz, «Armas de seducción: Análisis literario del cortejo amoroso», en: M<sup>a</sup> José de la Pascua, M<sup>a</sup> del Rosario García Doncel y Gloria Espigado (Ed.), *Mujer y Deseo: Representaciones y prácticas*

Martín Gaité, citando el testimonio de la marquesa de Santiago a una amiga extranjera: «es para el amor para lo que vivimos y no para otra cosa».<sup>15</sup>

Esta importancia del galanteo sobrevivió en la primera mitad del siglo XIX, y aún después, a juzgar por los numerosos cuadros de carácter costumbrista que recrean situaciones en las que trata de caracterizarse el impulso amoroso que conduce al acercamiento sexual. Casi podría decirse que el gran argumento *picante* de la pintura costumbrista es el deseo que mueve a los personajes a actuar de una determinada manera. Bien es verdad que —en este punto lo mismo que en otros— no se pueden juzgar las imágenes del costumbrismo romántico como testimonios visuales fidedignos de la realidad de la época: son construcciones que definen estereotipos de comportamiento, imaginarios más que observaciones, que figuran papeles sexuales.<sup>16</sup> Con todo, a través de estas imágenes es posible analizar la caracterización del amor como anhelo que conduce a realizar determinados rituales, adoptar determinados gestos y presentar unas actitudes individuales. Todas ellas son huellas del amor.

Nos encontramos con escenas muy similares a las recreadas en literatura: concertaciones de citas, requiebros callejeros en los que un mozo se dirige a una mujer sola o acompañada, conversaciones —que suponemos galantes— entre mozos y mozas y escenas de taberna donde uno o varios muchachos cantan o piropean a una muchacha. A través de ellas detectamos la importancia que tienen tanto determinados espacios como situaciones en el ritual de la seducción.

En cuanto a los lugares, la calle es uno de los más propicios para el encuentro amoroso. También la naturaleza se configura como un escenario privilegiado, ya sea la alameda o el parque urbano o un espacio menos civilizado, por lo general concebido de forma estereotipada, aunque no sin relación con el carácter pasional de la escena. Por supuesto, ventas, tabernas y ferias, como espacios de solaz y de recreo, están llamados a provocar el encuentro. La frecuencia con la que esto sucede lleva a pensar que, al menos por lo que a los pintores respecta, estos lugares estuvieron asociados a ese fin. Por lo tanto, ilustran una idea gozosa y placentera del amor, que se recrea en el hecho mismo, más allá de la posibilidad de la conquista, como se verá más adelante.

El encuentro amoroso está con frecuencia arropado por un pretexto narrativo. Puede entenderse como un instrumento del cortejo, como la música o la comida, ofrecidas para favorecer la seducción. Pero, lo mismo que la naturaleza, ha de comprenderse también en un sentido sinestésico: se goza del amor como se goza de la música, del baile, de la comida o de la bebida. El placer de los sentidos conduce al amor.

de vida, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2004, pp. 287-302.

<sup>15</sup> Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Anagrama, Barcelona, 1987, p. 238.

<sup>16</sup> Teresa Sauret Guerrero, «Imagen y recepción de la mujer en el regionalismo andaluz», en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid, 1997, pp. 367-381.

En ese sentido, las escenas galantes, por rústicas y carentes de sofisticación que parezcan, incorporan distintos elementos simbólicos. Por ejemplo, en el cuadro de Valeriano Domínguez Bécquer *Pelando la pava* (1863, Madrid, colección Carmen Thyssen-Bornemisza), «la tensión erótica en el proceso de conquista» está acompañada de recursos poéticos, «como la inclusión del pajarillo enjaulado [...] que no podemos saber bien si alude más a la joven —prisionera de su virtud— o al cantor, que no puede alcanzar el objeto de sus deseos».<sup>17</sup>

De todos modos, el amor entendido como un impulso que mueve a la seducción se detecta, ante todo, en la caracterización de los tipos. Lo que el deseo modifica es la apariencia individual: vestirse, gesticular, mirar, hablar, actuar. Es ahí donde podemos intuir las verdaderas consecuencias del amor.

Vemos que el hombre es más activo, dispuesto siempre a enamorar. Su deseo no le arredra; antes, al contrario, se presenta decidido y orgulloso. No le importa manifestar su intención, aun a riesgo de ser rechazado. Ronda en la calle, en la puerta o en la reja. Aparece cuidadosamente arreglado, tanto en el cabello y la barba como en el traje. Al respecto cabe decir, por cierto, que la preocupación por acicalarse está siempre relacionada con el deseo de enamorar, de seducir. En ese sentido, una estampa titulada *El joven del día o el lechuguino sin máscara* precisamente advierte sobre ese tipo de galán, excesivamente preocupado por su apariencia —es decir, por embaucar al otro sexo— que «busca esclava y no esposa».<sup>18</sup>

La mujer también despliega sus encantos para hacer posible la seducción, los ojos entornados pícaramente, el escote y los pies, como se ve, por ejemplo, en *De paseo* (c. 1855, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza), de Manuel Cabral Aguado Bejarano.<sup>19</sup> Por supuesto el acicalamiento es una práctica femenina concebida para el enamoramiento, aunque el imaginario romántico no se detuvo tanto en el proceso cuanto en presentar el resultado, a diferencia de lo que sucedería durante la segunda mitad del siglo XIX. Su expresión tiende a ser abstraída, como si fuera inconsciente de lo que sucede, o levemente púdica, entornando la cabeza o bajando los ojos, sin llegar a entregarse al primer piropo y, por supuesto, nunca del todo. Es cierto que también hay mujeres «de rompe y rasga», como califica González Troyano a la *Gorgoja* «con su galería de pretendientes y sus consecuentes desafíos entre gente de la mano airada», salida de la imaginación Estébanez Calderón, que encontró eco en las estampas de Francisco Lameyer.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Juan A. López-Manzanares (Coord.), *Pinura andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2004, pp. 88-91 [Texto de María de los Santos García Felguera y Carlos G. Navarro].

<sup>18</sup> Vega, *Ob. Cit.*, p. 166.

<sup>19</sup> López-Manzanares, *Ob. Cit.*, pp. 88-91 [Texto de Carlos G. Navarro].

<sup>20</sup> Alberto González Troyano, «Visión costumbrista y estampa popular del Amor y la Muerte», en: Torres, *Ob. Cit.*, p. 108.



## El malestar físico y psíquico de la pasión.

La imposibilidad de consumación que con frecuencia tiñe al amor romántico se ha asociado a una espiritualización del concepto, como si no estuviera anclada en la pasión física, cuando lo está, y muy profundamente. Como tal pasión corporal tiene unas repercusiones mensurables sobre la apariencia: quien ama con una intensidad que no se colma, ve como su cuerpo se altera, y actúa más allá de su propia voluntad.

La pasión amorosa exacerbada se interpreta como una forma de padecimiento del que no es posible desembarazarse:

Mas no puedo en mi inquietud  
arrancar del corazón  
esta violenta pasión,  
que es mayor que mi virtud<sup>21</sup>

La ilustración romántica exploró reiteradamente el amor como un sinvivir. Por ejemplo, en la litografía de la revista *El Artista* realizada por Federico de Madrazo y titulada *¡Adiós!* (1836) los amantes están a punto de besarse, pero todo indica que se trata un encuentro fugaz: las mismas líneas de la composición que llevan a juntarlos, parecen también separarlos. Se ven, pero se dejarán de ver de inmediato.

Cuando la pasión es ilícita se asocia con la violencia y la muerte. El amor adúltero suele caracterizarse como un amor que no produce la felicidad de los amantes, sino que conlleva su desgracia. Es un mal. El popular tema de los amores de Paolo y Francesca, inspirado en el Canto V del Infierno de *La Divina Comedia* de Dante, que tuvo en España una interpretación pictórica tardía, alude a esa idea. Francisco Díaz Carreño obtuvo una medalla de tercera clase en la Exposición Nacional de 1866 por *Francesca de Rimini* (1866, Museo del Prado, depositado en el Museo de Santa Cruz de Tenerife). Sigue la iconografía tradicional: Francesca ha dejado de leer y parece entregarse para recibir el beso de su amante, que no puede resistir la pasión que le lleva hasta ella, en el mismo momento en que el esposo va a lanzar su vengativa furia contra ambos. Su amor incandescente les aniquila.

La tentación del deseo constituye otra forma de sufrimiento. Aunque la tortura del sexo cobrará una dimensión específica en el fin de siglo, existen algunos ejemplos plásticos anteriores de un argumento que literariamente tiene su propia tradición. A la Nacional de 1858 se presentó, por ejemplo, un cuadro de Francisco Sans titulado *Lutero (Asunto tomado del sueño del infierno de Quevedo)* (Museo del Prado, depositado en

<sup>21</sup> Texto de *El Trovador* de Antonio García Gutiérrez. Recogido por P. Gómez Urquijo, *Cómo aman las españolas*, Ediciones Mateu, Madrid, 1918, p. 28.

la Acadèmia de Sant Jordi de Barcelona) donde se ve a una figura femenina de espaldas que tortura al heterodoxo teólogo desgarrándole el pecho con las uñas, al mismo tiempo que otra parece incitarle voluptuosamente.<sup>22</sup>

Ya señalé en otro lugar que el amor inconfesable puede producir síntomas externos comparables a los de una enfermedad.<sup>23</sup> El francés Ingres explora esa situación en el cuadro *Antíoco y Estratonice* (1840, Chantilly, Musée Condé): el protagonista se encuentra postrado en el lecho a causa del amor que siente por su madrastra Estratonice, lo que llegará a descubrir el médico que le atiende. En la literatura romántica es frecuente que el amor tenga consecuencias negativas para la salud, sobre todo en las mujeres: «El mal que me maltrata / cuanto más reprimido, más me mata», dicen unos versos de Amalia Fenollosa.<sup>24</sup>

En el imaginario romántico español los amores apasionados matan y hacen enloquecer. Aunque las pinturas más famosas fueron realizadas en el último cuarto de siglo —fuera, por tanto, del marco cronológico aquí tratado— los primeros cuadros sobre estos asuntos datan de mediados de siglo, y, por supuesto, los mitos se difundieron con anterioridad. El tema de los amantes de Teruel, que es el más famoso entre los primeros, llegó a la pintura del pincel de Juan García Martínez, cuya obra con ese título mereció una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1858 (Museo del Prado, depositada en la Universidad de Zaragoza). Precisamente la crítica se preocupó entonces de la adecuada caracterización del amor, destacando la cabeza de Isabel de Segura, reclinada sobre el cadáver de Diego, que «expresa muy bien aquel amor sin igual que profesara a su amante».<sup>25</sup> El amor absoluto exige, pues, desmayo, dramatización, entrega, sufrimiento.

Manuel García Hispaleto recreó en *Entierro del pastor Crisóstomo* (1862, Madrid, Museo del Prado, depositado en el Museo de Badajoz) el episodio que Cervantes cuenta en *El Quijote* de la muerte del Crisóstomo, causada por el amor no correspondido de la bella pastora Marcela, que aparece en el momento de su entierro para justificar «su libertad y su derecho a no acceder al amor de Crisóstomo, de quien ella no estaba ni quería estar enamorada, para gozar siempre de su propia vida en libertad y soledad, afirmando que el amor debe ser voluntario y no forzoso».<sup>26</sup> La obra, por tanto, contraponen la muerte por amor de Crisóstomo a la libertad amorosa de Marcela. En la pintura,

<sup>22</sup> José Luis Díez, *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994, p. 160 [Texto de Concepción Iglesias].

<sup>23</sup> Carlos Reyero, *La belleza imperfecta. Discapacitados en la vigilia del arte moderno*, Siruela, Madrid, 2005, p. 89.

<sup>24</sup> Susan Kirkpatrick, «Desahogo del alma: el amor y la muerte en la poesía de las mujeres románticas», en: Torres, *Ob. Cit.*, p. 131.

<sup>25</sup> Recogido por Manuel Ossorio y Bernard, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1881-2 [Edición Facsimil, Librería Gaudí, 1975], p. 276.

<sup>26</sup> Díez [1994], *Ob. Cit.*, p. 136 [Texto de Ana Gutiérrez].

la doncella es representada como una aparición, como si fuera una virgen idealizada e inaccesible en lo alto de la peña. El pintor debió de tener en cuenta no sólo el relato de Cervantes, sino también la obra de Bretón de los Herreros *Marcela o ¿a cual de los tres?*, donde la protagonista, del mismo nombre, dice:

con que a tres novios renunció;  
pero amo mi libertad,  
y en ella mi dicha fundo  
[...]  
Mi sexo se inclina a ellos;  
mi razón toma otro rumbo.  
No sé al fin quien vencerá  
Porque yo no soy de estuco<sup>27</sup>

Al menos confiesa que no es de estuco. La reina Juana de Castilla tampoco. Su pasión, dominada por los celos hacia su marido, Felipe el Hermoso, que se intensifica a la muerte de éste, también fue un tema presentado a las exposiciones nacionales por vez primera en 1858, aunque era bien conocido con anterioridad. El cuadro de Gabriel Maureta *Juana la Loca ante el féretro de su esposo Felipe* (Madrid, Museo del Prado, depositado en el Ministerio de Justicia) obtuvo entonces una medalla de tercera clase. La expresión de la reina en esta imagen no resulta tan arrebatada como en imágenes posteriores: su gesto aquí es seguro, firme, y se limita a abrazar el féretro celosamente como signo más evidente de su desvarío amoroso.<sup>28</sup>

Los celos constituyen un ingrediente fundamental del dramatismo en el que puede quedar envuelta una situación amorosa. A ellos se aludió tanto en escenas históricas como contemporáneas. En general, los celos no están bien vistos, como ya sucedía en el siglo XVIII.<sup>29</sup> Los personajes que sienten celos, como Gianciotto, el marido de Francesca, son caracterizadas de forma siniestra y tienen un papel infame. José María Rodríguez de Losada pintó un cuadro titulado *La leyenda de la malmuerta* (Córdoba, colección particular), inspirado en un asunto que ya recoge en 1840 el *Semanario Pintoresco Español*. Allí se habla de que un caballero cordobés del siglo XV, «poseído de una pasión que tan precipitada es, y tan poco consejo admite, como son los celos, dio sin causa bastante justa muerte a su mujer».<sup>30</sup>

Se sabe también que Esquivel pintó en 1835 una *Escena sangrienta de celos*, que fue expuesta en el Liceo Artístico y Literario de Madrid en 1837, donde aparece «un

<sup>27</sup> Recogido por Gómez Urquijo, *Ob. Cit.*, p. 28.

<sup>28</sup> Carlos Reyero, *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, pp. 327-328.

<sup>29</sup> Martín Gaité, *Ob. Cit.*, pp. 160-161.

<sup>30</sup> Carlos María Ramírez y las Casas Deza, «La torre de la Malmuerta», *Semanario Pintoresco Español*, 1840, p. 97.

hombre asesinado, y otro que sin soltar el puñal sangriento muestra la víctima de sus celos a la mala hembra, violadora de la fe conyugal». La crítica consideró que los personajes tenían una expresión «típicamente romántica», aunque —sin decirlo expresamente— afrancesada, pues «en la composición de esta escena no tiene arte ni parte la escuela andaluza, por ser cosa cierta y averiguada que de asesinatos, puñales, adulterios y otras bromas semejantes no entendía una palabra Murillo». <sup>31</sup> La observación es significativa pues, en un momento en el que la óptica nacionalista condicionaba la valoración del arte, este tipo de argumentos amorosos en clave trágica hubieron de ser visto como poco merecedores de ser fomentados.

En un momento más avanzado del siglo, cuando la pintura se interesa por argumentos menos dramáticos, tienden a atenuarse las consecuencias de la contrariedad, aunque quien siente celos siempre experimenta sufrimiento, y por lo tanto, es caracterizado de acuerdo con esa percepción. En el cuadro de Simó Escobedo *La envidia. Cuadro de costumbres catalanas* (1866, Barcelona, Acadèmia de Sant Jordi) <sup>32</sup> un campesino ve con malestar como otro ronda a la muchacha que ambos desean. Cada uno de ellos responde a una caracterización de un sentimiento amoroso: ella baja los ojos con recato y continúa con su tarea, como si fuera insensible a la mirada del joven apoyado junto a la puerta, pero no se resiste, lo que implica un cierto consentimiento, un cierto placer; éste observa expectante, se apoya con seguridad sobre su cayado y exhibe su cuerpo con donaire: está claro que tiene esperanzas; el tercero, el celoso, se oculta, escudriña sin hacerse presente; en realidad los protagonistas le ignoran; él tiene una expresión ceñuda, contrariada; incluso resulta menos viril por carecer de patillas. Desde luego se mueve con inseguridad y, para el espectador, resulta menos atractivo. Es un perdedor. En ese sentido, el artista hace un juicio moral, ya que nos inclina a despreciarle.

### **Imposición del deseo y violencia sexual.**

Para que se despierte el deseo de un individuo hacia otro no es imprescindible que medie la complicidad. Incluso hay deseos que se alimentan desde la ignorancia del sujeto amado, o, incluso, contra la propia voluntad de éste. Algunos pasajes de la Biblia, como los de David y Betsabé o Susana y los viejos, donde las mujeres son objeto de atención sexual sin su conocimiento, tratados por artistas como Rembrandt o Tintoretto, entre otros, han sido interpretados como ejemplos arquetípicos del omnímodo poder del

<sup>31</sup> Recogido por Aránzazu Pérez Sánchez, *Ob. Cit.*, tomo II, p. 40.

<sup>32</sup> Francesc Fontbona y Manuel Jorba (eds.), *El Romanticisme a Catalunya, 1820-1874*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1999, p. 250. Sobre el amor entre los campesinos catalanes, a través de narraciones que han sobrevivido desde el siglo XIX, véase: Felipe Vendrell, *Històries de l'amor pagès. Costums i usos amorosos del pagesos catalans*, Edicions Grata, Romanyà, 1997.

hombre.<sup>33</sup> En ellos, el impulso sexual es, en efecto, únicamente masculino, en tanto que la mujer aparece como mera provocadora de ese deseo.

Durante el siglo XIX —sustentados sobre sentimientos románticos que se mantuvieron muy vivos— este tipo de argumentos que ilustraban la irrefrenable concupiscencia del varón frente a la pasividad de la mujer, mantuvieron el interés que ya habían suscitado en épocas anteriores, aunque presentan algunos matices morales e iconográficos nuevos.

Betsabé —a quien vemos, por ejemplo, en una estampa anónima titulada *Pecado de David* (Madrid, Museo Romántico)<sup>34</sup>— despierta la pasión del rey David cuando la descubre bañándose, hasta el punto de que la somete a un adulterio forzado. Tradicionalmente el desnudo de la mujer —protagonista más que ignorante— desplaza a la mirada del propio rey, muchas veces ausente. En la mencionada estampa, en cambio, ella se cubre púdicamente, consciente del deseo que ha provocado, pero el rey persiste en la mirada, eco naturalmente de la nuestra. Mirar es una forma de empezar a amar. Complacerse en hacerlo es pecado.

El pasaje de Susana y los viejos también arranca de una mirada oculta y concupiscente, aunque las dos interpretaciones del episodio bíblico realizadas por Antonio María Esquivel, ambas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, se detienen en el momento posterior del relato, cuando los dos jueces tratan de forzar a la mujer. Se trata, pues, de un asunto de sexo no consentido. En la primera, de 1843 y dimensiones más pequeñas, Susana aparece sentada, cubriéndose púdicamente el pecho, mientras uno de los viejos la sujeta por el brazo y trata de llevarla consigo. En la segunda, de 1854 y con figuras de tamaño natural, la acción posee menos violencia, pero el relato, aunque expresado en términos teatrales, es mucho más sutil porque encierra una amenaza psicológica: Susana, en pie y con gesto disgustado, levanta el brazo rechazando verbalmente a los viejos, lo que permite ver su cuerpo desnudo. Uno de éstos, a su espalda, la cuchichea algo al oído, mientras el otro trata de retirar el paño que cubre su sexo, como objetivo final de su mirada, al mismo tiempo que señala a su boca para advertirla de lo que puede hacer contra ella, como así sucederá.

Esquivel también representó la situación inversa —de manera que las escenas, pintadas para el gaditano José María Bracho y Morillo, formaban pareja<sup>35</sup>— en el cuadro *José y la mujer de Putifar* (1854, Sevilla, Museo de Bellas Artes), donde la innominada esposa del eunuco pide al casto hijo de Jacob que duerma con ella. Su deseo se expresa a través del desnudo, que es una forma de presentarse como disponible

<sup>33</sup> Erika Bornay, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco. Imágenes de la ambigüedad*, Cátedra, Madrid, 1998, pp. 69-90 y 125-148.

<sup>34</sup> Torres, *Ob. Cit.*, pp. 244-245.

<sup>35</sup> José Guerrero Lovillo, *Antonio María Esquivel*, CSIC, Madrid, 1957, p. 28.

a ser poseída con consentimiento, ya que no se oculta, y obviamente también del gesto requisitorio de la pobre señora, que no encuentra respuesta en el huidizo José. Es significativo, no obstante, que en ambos temas, el de Susana y éste, sea la mujer quien se desnuda, y no los hombres, lo que significa que, en el fondo, el destinatario *natural* de esas imágenes era el varón: bajo la apariencia del argumento de la castidad —mancillada en un caso, exaltada en otro— lo que se ofrece, en realidad, es un cuerpo femenino desnudo destinado a excitar la imaginación masculina. Por lo tanto, un argumento lúbrico para excitar el deseo.

Esta cuestión de la mirada como generadora de deseo también está presente en la pintura de historia, cuyas consecuencias son, en algún caso, trascendentales. La que dirige Rodrigo, el último de los reyes godos, hacia Florinda, «una hija del Conde don Julián llamada Cava, moza de extrema hermosura», le lleva a su perdición y a la del reino, según moraliza el padre Mariana: el rey «fue de tal manera herido y prendado que ninguna otra cosa podía de ordinario pensar. Avivábase en sus entrañas aquella deshonesto llama, y cebábase con la vista ordinaria de aquella doncella», mas la muchacha «no se dejó vencer con halagos, ni con amenazas y miedos». <sup>36</sup> Modesto Lafuente insiste en la relación causal entre la visión y la gestación del deseo, ya que Rodrigo vio «más de lo que el recato y pudor de Florinda hubiera, si imaginase que había quien la mirara, consentido, y más de lo que era menester para inspirar no tanto amor como pasión». <sup>37</sup> Esta diferencia entre amor y pasión —cuidadosamente introducida en un libro de historia— revela el esfuerzo por diferenciar moralmente el impulso sexual y la relación conyugal. El argumento, que tuvo un gran desarrollo literario durante el Romanticismo, aparece en pintura mediado el siglo: el cuadro de Isidoro Lozano *La Cava saliendo del baño* (1854, Madrid, Academia de San Fernando) se centra, como los de Esquivel, en el desnudo femenino, pero incluye, al fondo, en segundo término, la mirada detenida de Rodrigo, en quien empieza a despertarse el deseo. <sup>38</sup>

No conviene perder de vista que en este tipo de encuentros que presentan al hombre vestido frente a la mujer desnuda en cuadros de carácter bíblico e histórico, subyace una forma de dominio sexual profundamente incardinado en el imaginario masculino de la época. En ese sentido, estas imágenes *remotas* guardan indudable afinidad con un dibujo *real* de Gustavo Adolfo Bécquer que representa a un soldado rigurosamente uniformado, con quepis y fusil, en el momento de entrar a un lugar donde le espera desnuda una mujer, que se ha relacionado con un suceso de actualidad de la campaña de la Guerra de África. <sup>39</sup> Aunque el lugar pudiera interpretarse como un prostíbulo, pues

<sup>36</sup> Juan de Mariana, *Historia general de España*, Madrid, 1852, tomo VI, p. 21.

<sup>37</sup> Modesto Lafuente, *Historia general de España*, Madrid, 1850-67, tomo II, pp. 469-470.

<sup>38</sup> Reyero [1987], *Ob. Cit.*, pp. 58-63.

<sup>39</sup> Rubio Jiménez, *Ob. Cit.*, pp. 322-323.

ella devuelve la mirada al hombre que, a sabiendas de lo que va a encontrarse, acaba de descender la cortina, parece más bien fruto del imaginario occidental sobre Oriente, y, por lo tanto, una intromisión en un espacio reservado.

Todas estas actitudes encierran una dosis de violencia visual, pero la violencia física que las acompaña en algunos relatos —lo mismo que sucede con los celos, como se ha dicho— no tiene repercusión en la interpretación de las imágenes. Sin embargo, algunas representaciones en las que expresamente se alude a la violencia sobre las mujeres, como motivo argumental principal, deben ser entendidas, a su vez, como agresiones sexuales.

Varias obras de Goya, por ejemplo, evidencian la fascinación dramática que el artista encontró en el hecho de aludir a la violencia sobre la mujer. Tras ella se ha querido ver una oscura forma de deseo, lo que ha provocado debates sobre la misoginia del artista,<sup>40</sup> como si el mero hecho de tratar un tema significase, por sí sólo, asumir el alcance moral que mueve a sus protagonistas, cuando más bien parece que debe ser interpretado al contrario: una presentación del horror, del espanto, de la irracionalidad, como sucede en las escenas de guerra.

Sin entrar aquí en las significaciones que pudiera alcanzar la agresión que sufren las mujeres en Goya, lo que escapa por completo a cualquier forma de amor, es cierto que en algunas de ellas se sugiere una relación entre violencia y deseo que no sólo está presente en el imaginario contemporáneo, desde el surrealismo, sino también en el propio romanticismo, donde la pasión resulta siempre conflictiva: el deseo y la destrucción de lo que se ama se deslizan, en ocasiones, por el filo de una navaja. Por otra parte, la vinculación entre la crueldad exacerbada y el deseo sexual ha de relacionarse también con la sensibilidad erótica del dolor y el sufrimiento.<sup>41</sup>

En la serie de grabados *Desastres de la guerra* (1810-15) la violencia sexual sobre la mujer se emplea para transmitir emocionalmente el paroxismo del dolor. La agresión brutal sobre los más débiles produce un sentimiento de amarga injusticia. En el Desastre nº 9, *No quieren*, se alude a la resistencia que ofrece una mujer joven a entregarse al soldado francés, que está a punto de ser apuñalado por una vieja; en el nº 11, *Ni por esas*, dos mujeres se ven arrastradas a la fuerza; y en el nº 13, *Amarga presencia!*, la violación de una mujer tiene lugar en presencia del marido maniatado. Este mismo tema aparece en una litografía posterior *La violación* (c. 1819-22), donde el hombre se abalanza sobre la mujer con furia, sujetando a ésta por el hombro y el brazo para que no se resista.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Nicos Hadjinicolau, «El deseo erótico en la obra de Goya», en: *La mujer en el Arte Español. VII Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid, 1997, pp. 297-307. En general, sobre Goya y la mujer, véase: Natacha Seseña, *Goya y las mujeres*, Taurus, Madrid, 2004.

<sup>41</sup> Leonardo Romero Tobar, «Amor y muerte: el absoluto romántico», en Torrcs, *Ob. Cit.*, p. 117.

<sup>42</sup> Carrete Parrondo, *Ob. Cit.*, pp. 187, 189, 191, 334 y 364.

Una escena especialmente inquietante se representa en el cuadro *Bandido desnudando a una mujer* (c. 1810, Madrid, colección marqués de la Romana), donde se ve a una mujer ultrajada que se cubre pudorosamente el rostro en un gesto de vergüenza, como si se encontrara en los prolegómenos de una violación. Sin embargo, ella no se resiste, como en las imágenes anteriores. Basta el gesto para aludir a su humillación sexual, pues pone en evidencia su pensamiento, la conciencia de su vergonzosa desnudez. En definitiva su resistencia moral a entregarse: no quiere en modo alguno que la vean, que la identifiquen. La humillación de la violación parece querer atenuarse el anonimato: el gesto delata una trasgresión.<sup>43</sup>

El deseo, cualquiera que sea, termina por expresarse siempre sobre —en, contra, hacia— un cuerpo. Las reacciones de éste al dolor y placer han sido históricamente percibidas como extraordinariamente próximas. De hecho, las similitudes entre las expresiones de martirio y gloria, de éxtasis místico y orgasmo físico, habían sido reconocidas muchas veces, antes del siglo XIX. Desde el Romanticismo, y aun antes, pareció existir, incluso, una desinhibida voluntad de confusión. Algunas recreaciones de santas murillescas, como el *Martirio de Santa Catalina* (c. 1850, Madrid, Museo del Prado), de José Gutiérrez de la Vega, por ejemplo, encierran, de forma más o menos velada, un misticismo sugerido por el placer que expresa un cuerpo entregado, que se sitúa entre un más allá celestial y un presente muy carnal.

Entre las varias obras de carácter erótico que realizó el pintor Antonio María Esquivel se encuentran algunas, como *Los enfermeros* (Colección particular), que presentan situaciones humillantes para la mujer que las protagoniza.<sup>44</sup> En ésta, en concreto, un grupo de frailes sujetan a una mujer echada de espaldas y con las piernas abiertas, con objeto de poder observar detenidamente su trasero, con un pretexto terapéutico. Uno de ellos, con una vela encendida, parece indicar la operación a realizar, mientras otros dos, en primer término, se preparan para colocarle una lavativa. Esta visión lúbrica del clero regular ha de relacionarse con Goya: son varios los grabados de la serie los *Caprichos* que realizan una crítica del «omnímodo poder de los frailes, que satisfacen su lujuria a costa de la ignorancia y fanatismo del vulgo».<sup>45</sup>

A Esquivel se le ha atribuido también una pintura que representa una *perrería* semejante, titulada *Jugando a médicos* (Sevilla, colección Bellver),<sup>46</sup> donde un mucha-

<sup>43</sup> Sobre la importancia de ese gesto para justificar moralmente la representación de un desnudo, véase: Carlos Reyero, «El pudor como delación transgresora», *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. X Jornadas CAJA*, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, 2003, pp. 163-178.

<sup>44</sup> Xavier Domingo, *L'eroticismo in Spagna*, Sampietro Editore, Bolonia, 1966, p. 194.

<sup>45</sup> Roberto Alcalá Flecha, *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1988, p. 55.

<sup>46</sup> Catálogo de la exposición *Pintura del siglo XIX. Colección Bellver*, Publicaciones de la Obra social y cultural Cajasur, Córdoba, 1997, p. 77.



cho comienza a poner la lavativa a un perro, sujetado por otros dos, mientras otros esperan hacer lo mismo con un gato. Ambas representaciones, aunque aluden a la violencia física sobre personas y animales, tienen un carácter pícaro y burlesco. Hablan más de lujuria que de agresividad sexual. No hay que olvidar que la lavativa era un instrumento quirúrgico que se había prestado especialmente a la ambigüedad humorística.<sup>47</sup>

### El sexo comprado.

Dentro de esa línea de erotismo burlesco, Esquivel también realizó «una curiosa pintura de una fregona que exhibe sus provocativas formas», que se cita en una colección particular de Barcelona.<sup>48</sup> El hecho de vincular el sexo con una mujer desaliñada y de baja extracción social lleva a pensar en una prostituta. La simple circunstancia de encontrarse a medio vestir o despeinada ya sugiere una idea lasciva, mucho más que la pura desnudez, propia de alegoría y de la mitología: sólo se cubre quien tiene vergüenza y se desviste quien despierta deseo. Por tanto, cualquier situación que indique un desvelamiento del cuerpo se relaciona con la concupiscencia. En el teatro, por ejemplo, para la representación de *Florinda*, que de acuerdo con la narración histórica debía de aparecer desnuda, se dice que manifestará «algún desaliño, así en lo poco rico del traje, como en el desorden del cabello».<sup>49</sup> Unos versos atribuidos a Espronceda se refieren expresamente al placer de ver a «las queridas / tendidas en sus lechos, / sin chales en los pechos / y flojo el cinturón, / mostrando sus encantos, / sin orden el cabello, / al aire el muslo bello».<sup>50</sup>

También se establece la misma relación en el caso del varón. El Capricho n° 40 de Goya, *Y se le quema la casa*, donde vemos a un hombre que parece ponerse los calzones, se alude, según el manuscrito de la Biblioteca Nacional, a «los viejos lascivos [que] se queman vivos y están siempre con las bragas en la mano». En el Capricho n° 39 titulado *Bien tirada está* aparece una prostituta, precisamente caracterizada como tal por encontrarse a medio vestir. El mencionado manuscrito describe así la imagen: «una prostituta se estira la media por enseñar su bella pierna, y no hay cosa más tirada por los suelos que ella».<sup>51</sup> Por el contrario, el velo alude a la decencia, aun cuando lo lleve una mujer enamorada en presencia de su amante, como en el dibujo *Pareja de enamorados sentados sobre una roca* (1796-97, Nueva York, Metropolitan Museum of Art).<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Jean Rousselot, *La medicina nell'arte*, Silvana Editoriale, Milán, s. a., p. 195.

<sup>48</sup> Guerrero Lovillo, *Ob. Cit.*, p. 31.

<sup>49</sup> D.F.B.Y.S., *Florinda. Escena trágica unipersonal*, Valencia, 1817, p. 3.

<sup>50</sup> Recogido por Reyero [1996], *Ob. Cit.*, p. 73.

<sup>51</sup> Carrete, *Ob. Cit.*, pp. 355-356.

<sup>52</sup> Victor I. Stoichita y Anna Maria Coderch, *L'ultimo carnevale. Goya, de Sade e il mondo alla rovescia*, Il Saggiatore, Milán, 2002, pp. 213-214.

Varios grabados de la serie los *Caprichos* aluden a diversos aspectos a la prostitución, siempre de forma muy negativa, como el nº 7 *Ni así la distingue* que el manuscrito de la Biblioteca Nacional explica: «Se ciegan tanto los hombres lujuriosos, que ni con lente distinguen que la Señora que obsequian es una ramera»; o, sobre todo el nº 19 *Todos caerán* donde «se muestra la perversidad y malas artes de las prostitutas y la candidez y fragilidad de aquellos infelices que, sin temor a las consecuencias, hacen caso de ellas», auténtica «parábola gráfica del amor venal». <sup>53</sup>

Esquivel hace una alusión más *costumbrista* a la prostitución en el cuadro titulado *La Celestina* (c. 1840, Oviedo, colección particular) <sup>54</sup> donde aparece una mujer en ropa interior —nuevamente el desvestido parcial como referencia concupiscente— que está siendo conminada por la vieja celestina a entregarse a un fraile enano que exhibe una moneda. Esquivel —aun dentro del sentido caricaturesco de imágenes anteriores— se preocupa aquí por caracterizar visualmente las dos reacciones del deseo comprado: por una parte, la de la mujer, que manifiesta su contrariedad con la mirada baja, resistiéndose al ofrecimiento al postor; y de otro lado, la de éste, una imagen ridícula y lasciva, de quien tiene que poner dinero para alcanzar el placer. La situación ha de leerse en términos moralizantes, puesto que quien aparece culpabilizada es la alcahueta, mientras la joven mantiene un punto de pudor en su resistencia, y, por supuesto, el cliente, cuya caracterización resulta denigrante.

Durante el siglo XIX circularon estampas que advertían de los «efectos de la sensualidad», evidentemente peligrosos, en relación con la prostitución. Una de ellas identifica el deseo sexual como una locura que trae consigo la enfermedad. Una mujer que porta una máscara está rodeada de varios hombres que sufren dolencias físicas, uno de los cuales señala, un letrero, en este caso muy poco metafórico, que dice: «Aquellos polvos / traen estos lodos». <sup>55</sup> Su intención moralizante está, en este caso, fuera de toda duda. También Alenza se hace eco, en un dibujo titulado *Leyendo el anuncio* (Madrid, Museo Romántico), de las llamadas «enfermedades secretas», que es el título del cartel en torno al cual están varios hombres. <sup>56</sup> El deseo, en estos casos, se asocia, por tanto, con la enfermedad y con el mal.

Sin embargo, existe también, tanto en la literatura como en las artes plásticas, una cierta interpretación frívola de las costumbres licenciosas y de la prostitución. Hay que

<sup>53</sup> Roberto Alcalá Flecha, *Ob. Cit.*, p. 385. Específicamente sobre la prostitución en Goya, véase: Roberto Alcalá Flecha, *Matrimonio y prostitución en el arte de Goya*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1984, pp. 67 y ss.

<sup>54</sup> Reproducido en el catálogo de la exposición *El jardín de Melibea*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 355.

<sup>55</sup> Catálogo de la exposición *Monstruos y seres imaginarios en la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid, 2000, p. 24.

<sup>56</sup> Catálogo de la exposición *Leonardo Alenza (1807-1845). Dibujos y estampas*, Museo Romántico, Madrid, 1997, p. 41.

contar, por supuesto, con el mito de don Juan, aunque su incidencia en las artes plásticas es menor que la de otros mitos españoles, como el Quijote o la Celestina, y está muy condicionada por la visión de artistas extranjeros, como Delacroix, autor de *El naufragio de don Juan* (París, Musée du Louvre), inspirado en Byron.<sup>57</sup> Pero también se compusieron versos en los que se ensalza la prostitución: «Canto a la gran mujer, canto a la puta / dar gusto al hombre en su sublime ciencia / [...] / La das dinero a cambio de su nido / quedáis en paz y asunto concluido».<sup>58</sup>

El motivo que aparece en un dibujo de Alenza titulado *Moza en el balcón* (Madrid, Museo Romántico), interpretado como una casa de citas, ofrece una interpretación placentera del encuentro sexual. En él aparecen distintos tipos de clientes: un caballero con calzón corto, capa y sombrero se dirige a la moza que le mira desde el balcón; detrás, una alcahueta charla con un embozado; y a la derecha un elegante con levita y chistera espera en la puerta a que salgan otros dos.<sup>59</sup> Todo ello es percibido con la grata complacencia de una costumbre placentera.

Incluso el cuadro de Rafael García Hispaleto titulado *Escena de interior. Lujuria* (Sevilla, colección particular), que ha sido juzgado de «carácter moralizante»,<sup>60</sup> ofrece el interior de una casa de placer con pocas referencias al remordimiento. El campesino que ha acudido a disfrutar de los servicios del local expresa su satisfacción mientras abraza a una muchacha que le mira a los ojos, delante de otra que, casi con el pecho descubierto, también sonríe con picardía. Acaso la sordidez con la que está ambientada la escena —que, por otra parte, constituye un recurso de verosimilitud narrativa, como el desaliño de las ramerías— es lo único que otorga a la escena un carácter poco apetecible.

Ninguna de estas imágenes habla de amor, por supuesto. Ni siquiera de pasión física, sino más bien de instinto y placer, desde una óptica masculina, naturalmente. Por eso no trae como consecuencia ningún desgarró existencial, como los amores contrariados.

Por supuesto la pintura destinada a ser exhibida en los grandes certámenes públicos, concebida para encarnar valores sociales positivos y edificantes, ofrece una imagen bien distinta de la prostitución: el placer se opone al conocimiento. Por ejemplo, el cuadro de Hernández Amores *Sócrates reprendiendo a Alcibíades en casa de una cortesana* (1857, Madrid, Museo del Prado, depositado en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares) representa el momento en el que el joven discípulo del filósofo griego es sorprendido en el lupanar de Teodora.<sup>61</sup> El muchacho tiene una expresión compungida y su gesto

<sup>57</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, «La imagen de los tres mitos en la pintura», en el catálogo de la exposición *La Celestina. Don Quijote. Don Juan. Tres mitos españoles*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, p. 90.

<sup>58</sup> Atribuidos a Espronceda. Recogidos por Domingo, *Ob. Cit.*, p. 224.

<sup>59</sup> Torres, 2001, p. 182.

<sup>60</sup> Arsenio Moreno Mendoza, *José Elbo y la pintura romántica*, Electa, Madrid, 1998, p. 92.

<sup>61</sup> José Luis Díez, *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Museo del Prado, Madrid, 1992, p. 176.

indolente revela incertidumbre acerca del camino a seguir: entre el viejo filósofo que le tiende sus manos y la soberana dignidad de la dama que le acoge en su regazo la decisión se hace difícil. Demasiada renuncia. Acaso poco prometedora recompensa.

### Placer.

La estrategia de seducción amorosa estuvo acompañada, como se ha dicho, de sensaciones placenteras, que terminaban por interferirse en el proceso: quedar envuelto por la música, identificarse con la letra del canto, dejarse arrastrar por la fuerza del baile, disfrutar con el sabor de la comida o perder la conciencia por la bebida resultaban placeres sensoriales que abrían el cuerpo y el espíritu para que se despertara el amor. En principio, parece que todos esos placeres giran en torno al anhelo que suscita la aspiración de la conquista amorosa. Pero los deseos de disfrutar van mucho más allá del amor como un sentimiento determinado por una estrategia concreta. No se trata sólo del placer de seducir por seducir, como en el siglo XVIII,<sup>62</sup> sino de disfrutar del llamado *amor sensual*, que termina por entrar colisión con el afianzamiento de los valores burgueses. De todas formas, tanto la literatura como las imágenes sugieren, en ocasiones, que el sexo para los románticos constituyó una forma de placer, por sí mismo, al que se alude mediante una exaltación sensorial, sin necesidad de que medie el enamoramiento o la conquista.

Recuérdese que Goya concibe el dibujo *El viejo en el columpio* (c. 1824-28, Nueva York, Hispanic Society of America) en los últimos años de su vida como un cántico vital, en el que se han reconocido tintes autobiográficos. Como se sabe, el columpio era una «fórmula de relación amorosa»<sup>63</sup> habitual entre los jóvenes. Tanto la literatura como el arte habían recogido esta situación *picante*, que sobrevive en el costumbrismo decimonónico, como en *Alrededor del columpio* (La Habana, Museo de Bellas Artes), de Eugenio Lucas. Pero en el dibujo de Goya, la cuerda aparece sin atar a parte alguna, lo que hace que el viejo se balancee sobre la nada, al mismo tiempo que se lanza hacia la nada, metáfora de una aventura ilimitada y gozosa, sin destinatario preciso.<sup>64</sup>

La asociación del impulso sexual con la idea del gozo físico fue una fantasía que se presentó como posible en imágenes populares. Pero no han de entenderse como documentos visuales del comportamiento de una clase social. Al respecto, Alberto González Troyano ha hablado del «plebeyismo hedonista de una cierta aristocracia».<sup>65</sup> Además, la elección de personas de las clases bajas para protagonizar ciertos asuntos que pudie-

<sup>62</sup> Martín Gaité, *Ob. Cit.*, pp. 169 y ss.

<sup>63</sup> Quilés Faz, «Art. Cit.», p. 300.

<sup>64</sup> Stoichita-Coderch, *Ob. Cit.*, pp. 290-293.

<sup>65</sup> González Troyano, «Art. Cit.», p. 104.

ran resultar impropios de un comportamiento social decoroso, no deja de ser un modo de introducir una coartada moral, la distancia de clase, comparable a la que se utiliza para pintar o contar asuntos con personajes que tienen pasiones inconfesables, pero viven en un tiempo pasado o en un lugar remoto. Es evidente que los destinatarios de estas imágenes no son los mismos tipos de individuos que aparecen representados en ellas.

En el cuadro *Baile en la Virgen del Puerto* (1857, Madrid, Museo del Prado, depositado en el Museo Romántico), de Manuel Rodríguez de Guzmán, aparece, a la izquierda, «un grupo de soldados y muchachas, que jalean bebidos alrededor de un mantel cubierto con diversas viandas». <sup>66</sup> Un crítico contemporáneo se fijó precisamente en la «linda nodriza vizcaína [que] tiene en sus faldas la cría y habla con un gastador, que medio tendido se ha colocado junto a ella para hacerle algunas explicaciones», mientras «otro soldado de caballería está en estado de embriaguez y se empeña en apurar la botella [...] y los demás personajes se observan distraídos ya comiendo, ya hablando, con las chicas que tienen a su lado». <sup>67</sup> Todos disfrutaban de la fiesta: deseo, bebida, comida, baile y música se confunden. Todos ellos revelan un placer desinhibido, donde el deseo sexual flota en el ambiente, aunque sólo quede sugerido.

Es frecuente, en la pintura costumbrista, la presencia de un ciego que, en ocasiones, entretiene a mujeres a las que él no puede ver, mientras ellas saben que se encuentran ante un hombre, como en el cuadro de Manuel Rodríguez de Guzmán *Lavanderas del Manzanares* (1859, Madrid, Museo del Prado): son conscientes de que poseen una belleza que él puede intuir, acaso podría tocar incluso, pero nunca llegar a ver: «Es evidente que existe una conjugación entre el goce visual, al que el ciego es ajeno con su expresión perdida en otro lugar, que denota una vivencia interior, y la música». <sup>68</sup> Pero también un juego lascivo que el protagonista de la pintura, el ciego, en quienes todos están pendientes, ignora: por un lado, las mujeres no se preocupan por cubrirse, de modo que se relajan ante un hombre que no puede verlas; de otro, el militar se puede aprovechar de la muchacha que está con él, porque el ciego tampoco es consciente de esa acción. Además, para que la puesta en escena sea completa se habla de amor loco: como divulgador de historias, una de las temáticas que versificaba el ciego eran los crímenes pasionales. Así pues, se sueña con una pasión mientras se goza.

La sensualidad femenina constituye, por sí misma, una invitación al placer. Las imágenes están pensadas, al fin y al cabo, desde el imaginario heterosexual masculino. En ese sentido, lo románticos no sólo se refieren a la belleza de las mujeres en abstracto, sino que especifican que son «finas en el querer». <sup>69</sup> Estébanez Calderón adivina en la

<sup>66</sup> Torres, *Ob. Cit.*, p. 198 [Texto de Blanca Padilla Blanco].

<sup>67</sup> Recogido por Luis Méndez Rodríguez, *Manuel Rodríguez de Guzmán*, Diputación, Sevilla, 2000, p. 100.

<sup>68</sup> Reyero [2005], *Ob. Cit.*, p. 115.

<sup>69</sup> Recogido por Méndez Rodríguez, *Ob. Cit.*, p. 92.

bailarina andaluza una «imaginación de fuego y voluptuosa [...] una Terpsícore peligrosa para revelar con sus movimientos los delirios del placer, en sus mudanzas los diversos grados y triunfos del amor».<sup>70</sup>

El arrebato irracional que produce el baile acrecienta el deseo. La prensa periódica da cuenta de la importancia que los bailes, tanto públicos como de sociedades particulares, tenían como actividad lúdica en las ciudades. Eso nos da idea de que constituían lugares aceptados de encuentro y diversión. Un cuadro que representa *El baile de capellanes* (c. 1860-65, Bilbao, Museo de Bellas Artes)<sup>71</sup> nos presenta el frenesí casi dionisiaco de un baile burgués de buen tono. Las parejas, algunas disfrazadas, se dejan llevar por el impulso de la danza, muy en especial las mujeres, alguna de las cuales parece estar a punto de caer en una entrega amorosa.

La combinación de baile y disfraz, ya sea en carnaval o en lugares especialmente destinados a ese fin, públicos o privados, se presta en especial a la concupiscencia no precisamente relacionada con el amor sino con el placer. El Capricho nº 6 de Goya, *Nadie se conoce*, representa a un hombre disfrazado de mujer que ronda a una muchacha. Aunque se ha interpretado como una crítica a las falsas apariencias, apunta al engaño como arma de seducción. También la pintura romántica de carácter costumbrista, aunque sin la dosis de complejidad de Goya, se inspiró en escenas de carnaval, donde el cortejo no se debe tanto a una estrategia intencionada sino a la coyuntura de la diversión, como refleja, por ejemplo, Eugenio Lucas en el cuadro *Máscaras en un baile* (Madrid, Museo Romántico).

El misterio de lo desconocido —la ausencia de identidad, incluso sexual, de quien se encuentra tras la máscara— forma parte de una atracción que, evidentemente, tampoco tiene nada que ver con el amor, pero mucho con lo que el deseo posee de irracionalidad, de locura, de sorpresivo descubrimiento. La prensa de Madrid se hace eco, por ejemplo, de que en el baile del Real celebrado en enero de 1864 «llamó la atención una bella dama desconocida que parecía francesa al hablar francés, inglesa en el inglés y andaluza cuando hablaba español. Hoy todo Madrid se pregunta quién será la distinguida enmascarada».<sup>72</sup> Se advierte que es «distinguida», o sea que a las damas distinguidas no les estaba vedada esa forma de despertar placer. Bien se sabe del atractivo que para la propia reina Isabel II representaba disfrazarse.

El instinto sexual se desata cuando se abandonan las inhibiciones causadas por las convenciones sociales. Las bebidas alcohólicas juegan, en ese sentido, un papel libera-

<sup>70</sup> Recogido por Antonio Reina Palazón, *La pintura costumbrista en Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1979, p. 63.

<sup>71</sup> Catálogo de la exposición *De Goya a Gauguin. El siglo XIX en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Caja Duero, Bilbao, 2006, p. 160 [Texto de José Luis Díez].

<sup>72</sup> *El Contemporáneo*, 24 de enero de 1864. Recogido por Mercedes Agulló Cobo (Dir.), *Madrid en sus diarios*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1969, tomo III, p.112.

dor. En *María, la hija de un jornalero*, la popular novela de Wenceslao Ayguals de Izco, por ejemplo, se incluyen varias referencias a las consecuencias orgiásticas que trae consigo el vino. El escritor liberal alude a ello, al principio con irónica complacencia, cuando dice que «la profusión con que se bebía el *champagne*, el Málaga, el Jerez y otros excelentes vinos, no podía dejar de producir visibles efectos *de orden y de sana moral*». Más adelante, sin embargo, reconoce que el brindis por el «ósculo de la reconciliación» se convierte en un beso a «la ninfa de al lado», por lo que se ve obligado a introducir una adversativa moral:

Aquí acabó de tomar aquella reunión todo el aspecto de la más repugnante orgía, y nosotros juzgamos que debemos cubrir con el velo del silencio las escenas de asquerosa licencia a que se entregaban hombres que se apellidaban del orden, de la moralidad, y de la libertad *bien entendida*, porque no queremos amancillar con ellas las páginas de nuestra historia.<sup>73</sup>

La necesidad de los liberales de defenderse de acusaciones lascivas, que minen su credibilidad política, lleva a Ayguals a sancionar con un juicio negativo esos excesos del placer. De todos modos, la ilustración de Urrabieta que acompaña a ese relato se recrea poco en el encuentro sexual, a pesar de que las mujeres están presentes junto a los hombres en la celebración. En cambio, otra imagen destinada a ilustrar la novela *El palacio de los crímenes*, sí que alude al deseo sexual que se despiertan los efectos de la comida y la bebida: titulada *Acabaron por cargar cada cual con cada cual...*, las parejas se abrazan con complaciente sensualidad e, incluso, en segundo término, un caballero se apresura a perseguir a una dama, no tan dispuesta en este caso, cual sátiro tras ninfa.<sup>74</sup>

Precisamente uno de los argumentos que los liberales habían utilizado para criticar a los gobernantes del Antiguo Régimen eran sus costumbres licenciosas. El propio Ayguals cuenta que Felipe de Orleans, regente de Francia, que simbolizaba para los revolucionarios una época de perdición, paradigma de la perversión de la corte en vísperas de la revolución, pasaba «días y noches en sus orgías, variando sus goces y placeres, embriagándose con los más crapulosos libertinos de su corte, dando escándalo con sus mancebos y mancebas de diez a doce años robadas a las familias por los proveedores del tirano, y ultrajando horriblemente a la naturaleza con sus propias hijas».<sup>75</sup> En este caso, la ilustración de Urrabieta no es tan explícita: una dama se dispone a servir una copa al regente, que se limita a agarrarla galantemente de la cintura. Las imágenes

<sup>73</sup> Ayguals de Izco, *Ob. Cít.*, tomo II, pp. 91 y 94.

<sup>74</sup> Wenceslao Ayguals de Izco, *El palacio de los crímenes*, Edición Miguel Guijarro, Madrid, 1869, tomo I, pp. 556-557.

<sup>75</sup> Wenceslao Ayguals de Izco, *Los verdugos de la humanidad*, Imprenta de Ayguals de Izco, Madrid, 1855, p. 605.

siempre son más peligrosas —y ambiguas— que los textos.

Por eso, al final, es la cópula lo que cuenta. Pero no hay imágenes: así que tenemos que imaginárnoslo. La última escena de *María, la hija de un jornalero*, cuando María y Luis de Mendoza, han celebrado el banquete de bodas y se quedan solos, «se dirigen maquinalmente al *dormitorio blanco*», que se encuentra contiguo al comedor:

Abrió don Luis la puerta, y la candorosa virgen sintió un estremecimiento indefinible al ver el lecho nupcial.

Poco después resonaban en aquel recinto de celestial pureza, a manera del suave murmullo de las flores mecidas por las brisas de la aurora, los suspiros del amor que se confundían con los melodiosos trinos de un canario.<sup>76</sup>

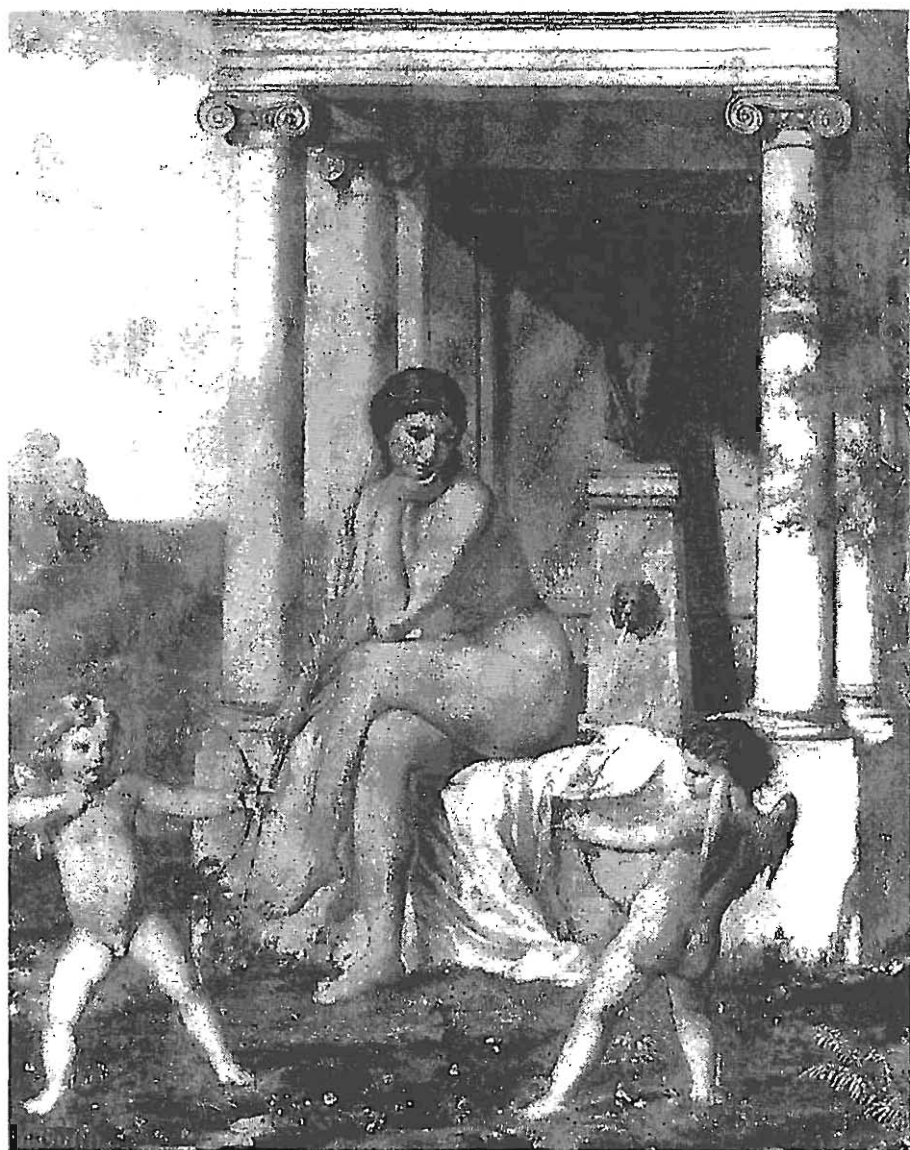
Suspiros que el arte no puede contar.

<sup>76</sup> Ayguals [1845-46], p. 355.

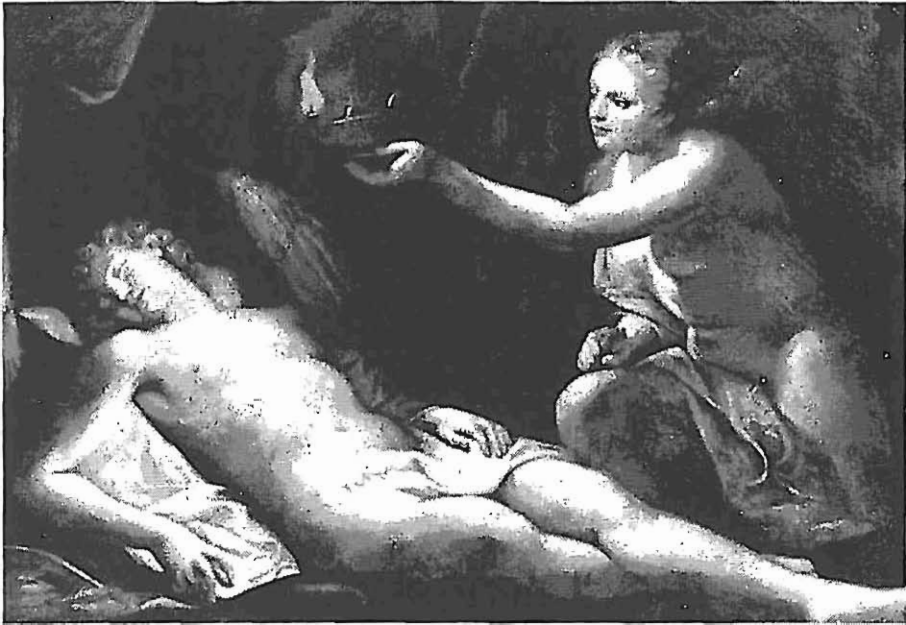




Figura 1



**Figura 2**



**Figura 3**



**Figura 4**



**Figura 5**



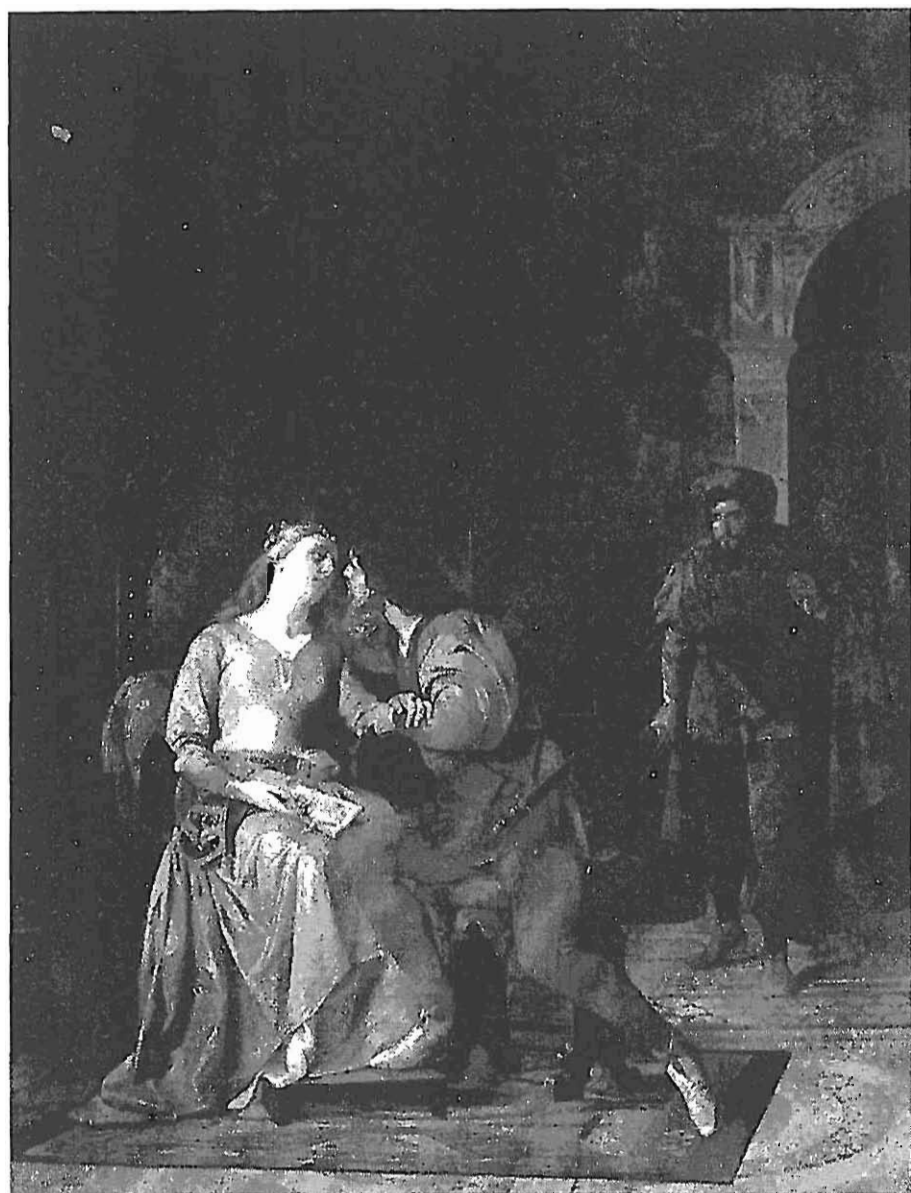
**Figura 6**



**Figura 7**



**Figura 8**



**Figura 9**



**Figura 10**

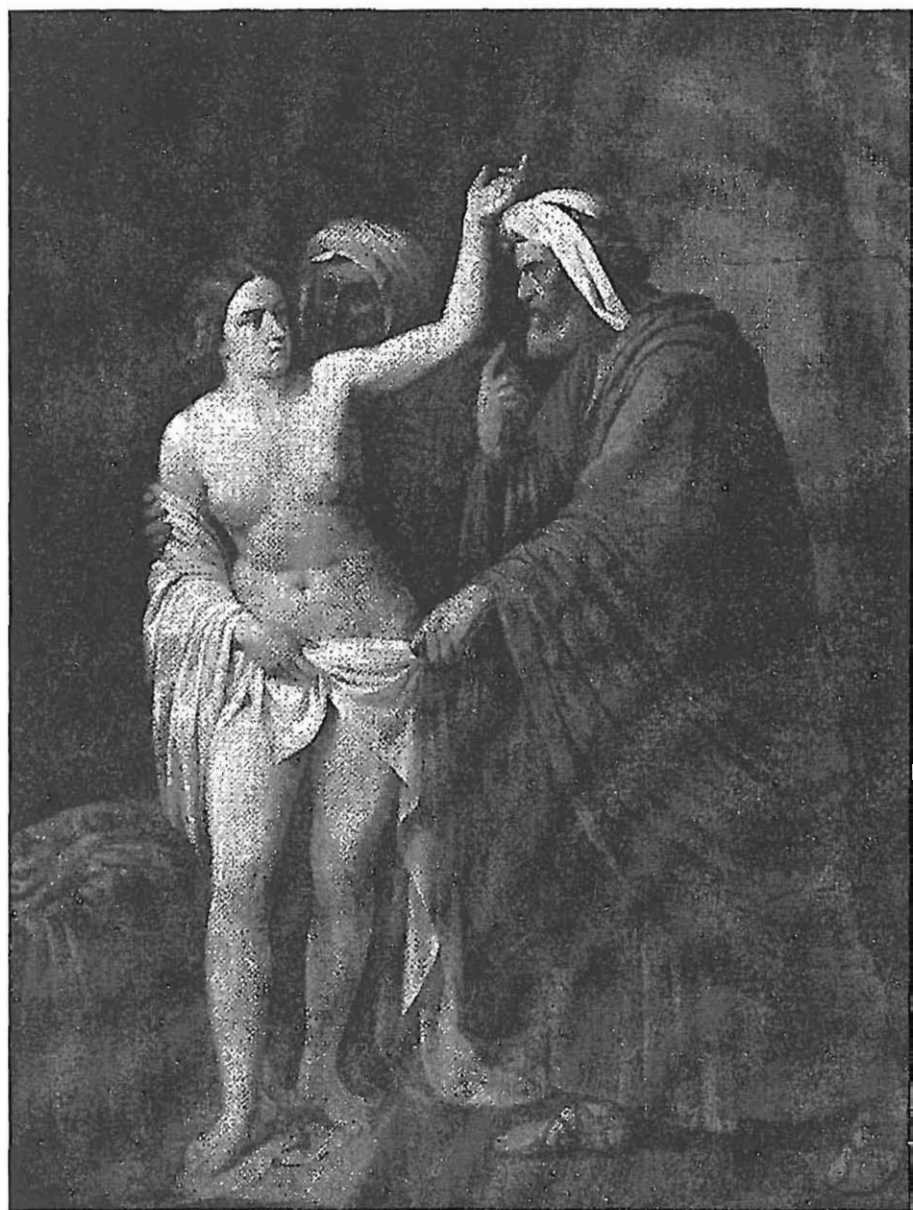


**Figura 11**



**Figura 12**

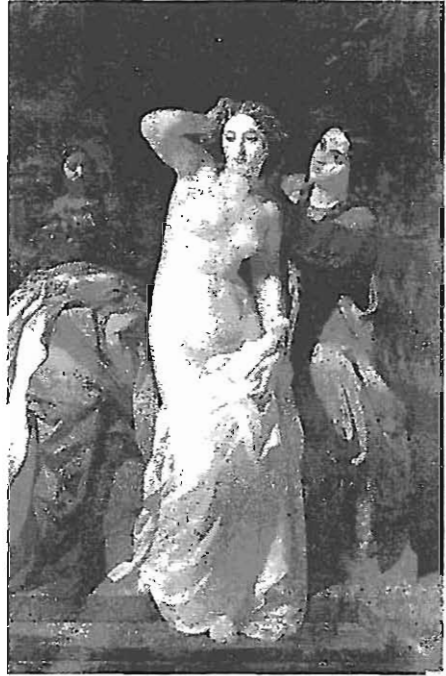




**Figura 13**



**Figura 14**



**Figura 15**



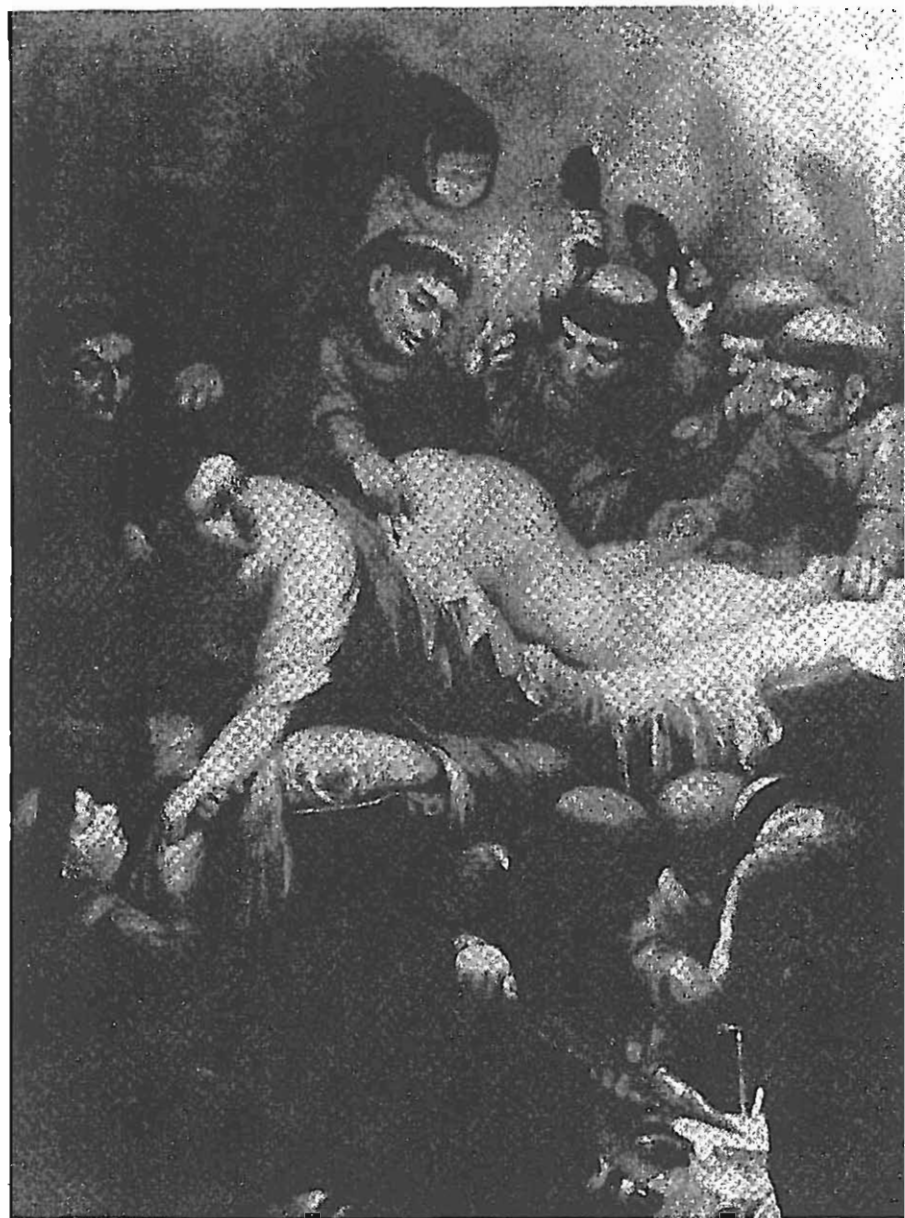
**Figura 16**



**Figura 17**



**Figura 18**



**Figura 19**

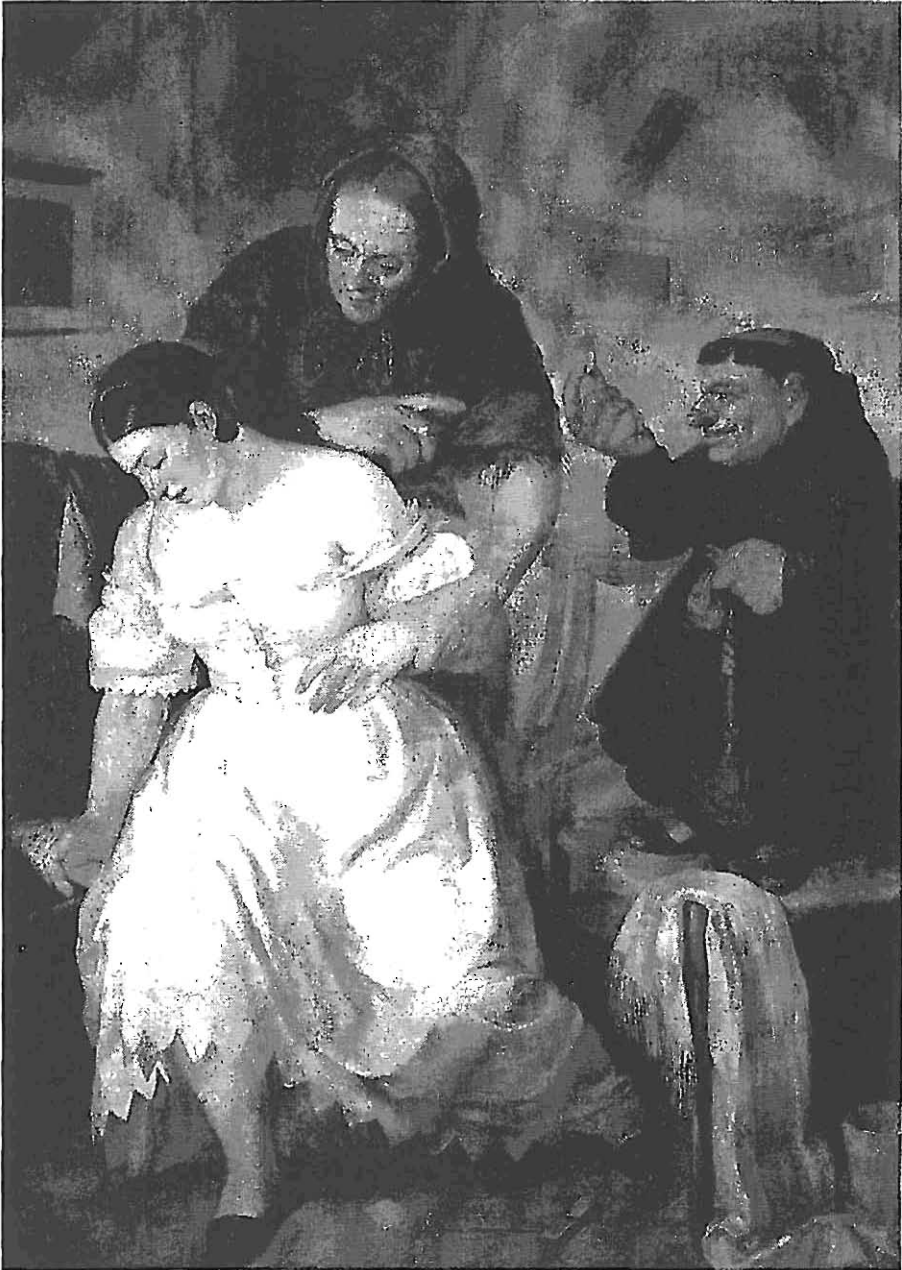


Figura 20

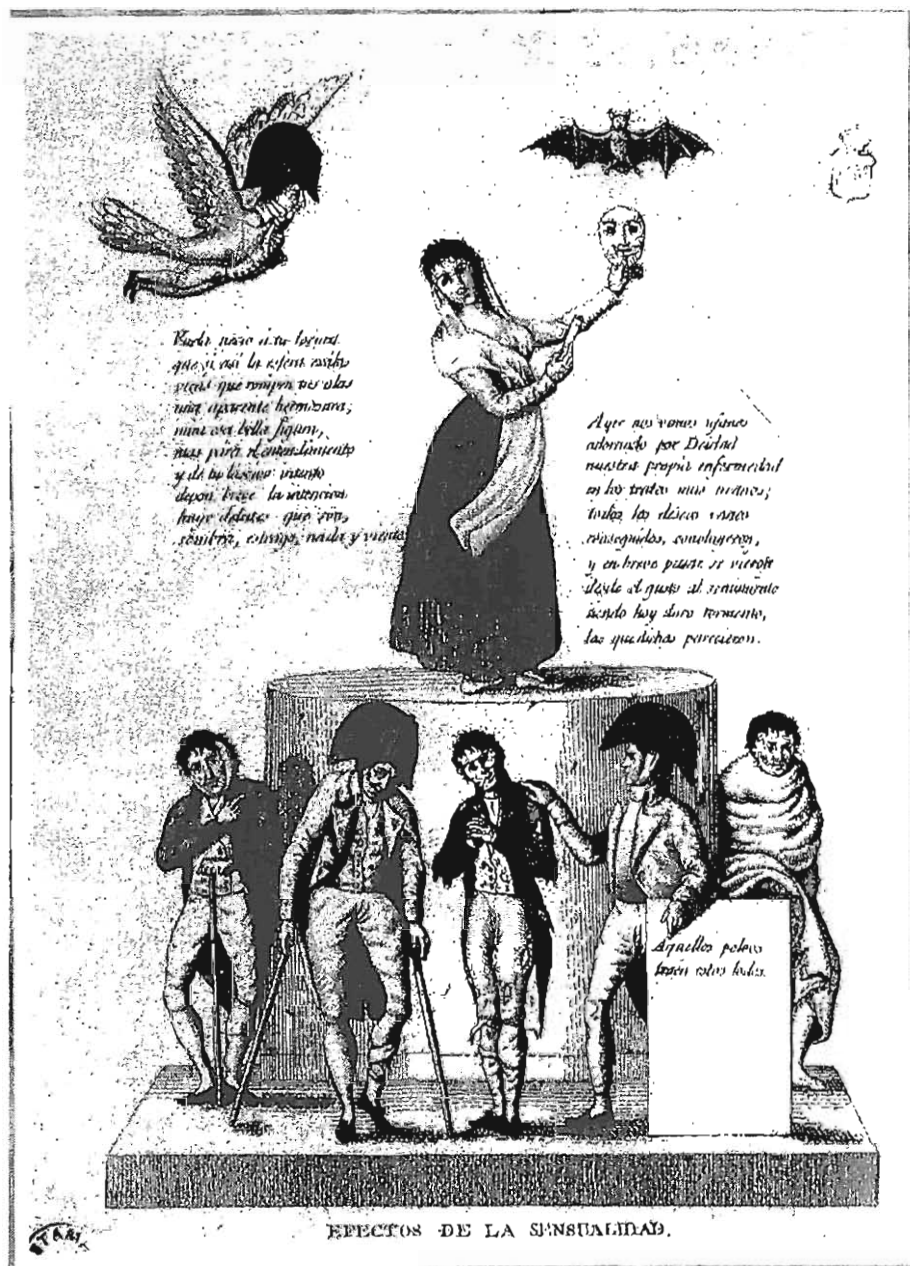


Figura 21



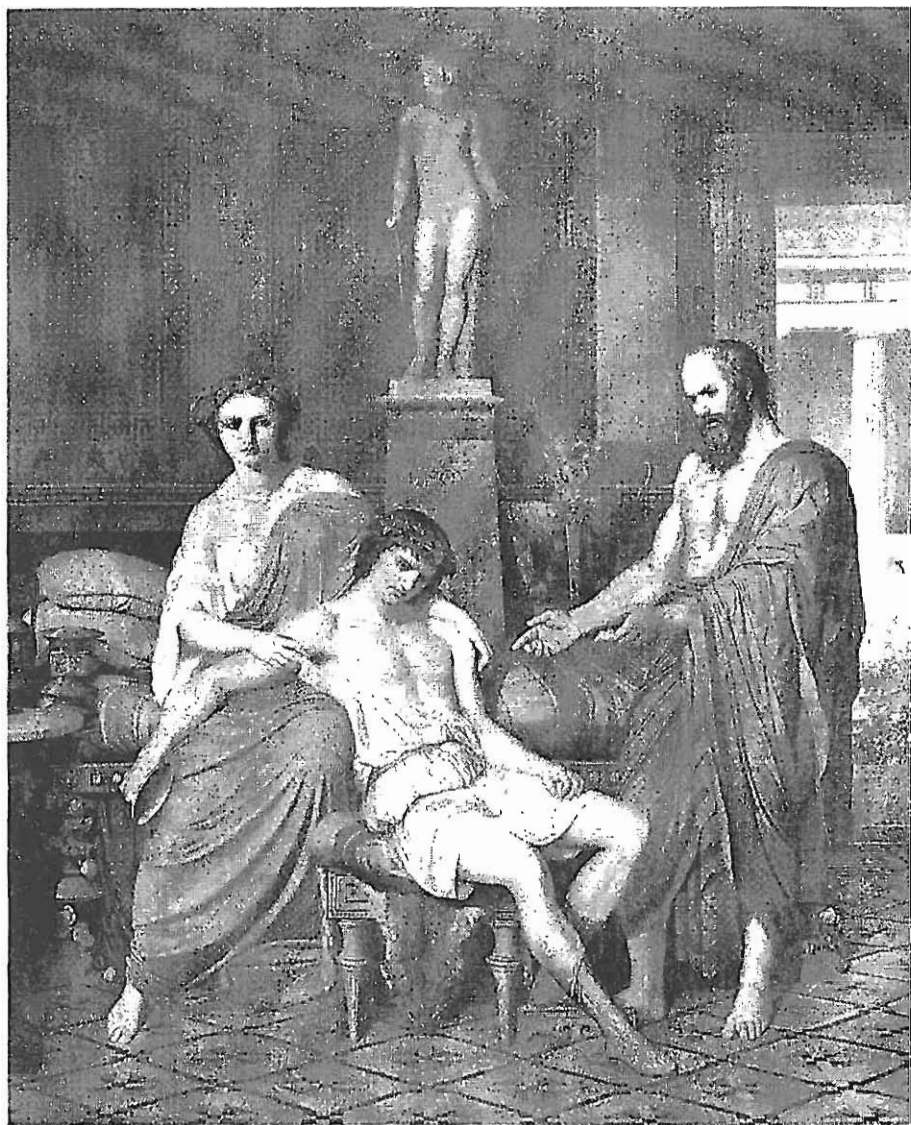
Figura 22





**Figura 23**





**Figura 24**



**Figura 25**



**Figura 26**



Figura 27



Figura 28

**RELACIÓN DE ILUSTRACIONES**

1. José de Madrazo, *El amor divino y el amor profano* (Lienzo, 1813, Madrid, Museo del Prado)
2. Germán Hernández Amores, *Combate entre Eros y Anteros* (Lienzo, 1869, Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo)
3. Victoria Martín del Campo, *Psiquis y Cupido* (Lienzo, 1840, Cádiz, Museo).
4. Gustavo Adolfo Bécquer, *Pareja de figuras sobre nubes* (Dibujo, Madrid, Biblioteca Nacional)
5. José Gutiérrez de la Vega (atribuido), *Una boda de 1830* (Lienzo, c. 1830, Madrid, Museo Romántico)
6. Clara Trueba, *El Dux Marino Faliero y su esposa* (Acuarela, Santander, colección particular)
7. Valeriano Domínguez Bécquer, *Pelando la pava* (Lienzo, 1863, Madrid, colección Carmen Thyssen-Bornemisza)
8. Manuel Cabral Aguado Bejarano, *De paseo* (Lienzo, c. 1855, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza)
9. Francisco Díaz Carreño, *Francesca de Rimini* (Lienzo, 1866, Museo del Prado, depositado en el Museo de Santa Cruz de Tenerife)
10. Francisco Sans, *Lutero (Asunto tomado del sueño del infierno de Quevedo)* (Lienzo, Museo del Prado, depositado en la Acadèmia de Sant Jordi de Barcelona)
11. Juan García Martínez, *Los amantes de Teruel* (Lienzo, Museo del Prado, depositada en la Universidad de Zaragoza).
12. Simó Escobedo, *La envidia. Cuadro de costumbres catalanas* (Lienzo, 1866, Barcelona, Acadèmia de Sant Jordi)
13. Antonio María Esquivel, *Susana y los viejos* (Lienzo, 1854, Sevilla, Museo de Bellas Artes)
14. Antonio María Esquivel, *José y la mujer de Putifar* (Lienzo, 1854, Sevilla, Museo de Bellas Artes)
15. Isidoro Lozano, *La Cava saliendo del baño* (Lienzo, 1854, Madrid, Academia de San Fernando)
16. Gustavo Adolfo Bécquer, *Soldado y mujer desnuda* (Dibujo, Madrid, Biblioteca Nacional)
17. Francisco de Goya, *La Violación* (Litografía, 1819-22 Berlín, Staatliche Museen)
18. Francisco de Goya, *Bandidos desnudando a una mujer* (Lienzo, c. 1810, Madrid, colección particular)
19. Antonio María Esquivel, *Los enfermeros* (Lienzo, c. 1840, Colección particular)

20. Antonio María Esquivel, *La Celestina* (Lienzo, c. 1840, Oviedo, colección particular)
21. *Los efectos de la sensualidad* (Grabado, Madrid, Biblioteca Nacional)
22. Leonardo Alenza, *Moza en el balcón* (Dibujo, Madrid, Museo Romántico)
23. Rafael García Hispaleta, *Escena de interior. Lujuria* (Lienzo, Sevilla, colección particular)
24. Germán Hernández Amores, *Sócrates reprendiendo a Alcibiades en casa de una cortesana* (Lienzo, 1857, Madrid, Museo del Prado, depositado en el Ayuntamiento de Alcalá de Henares)
25. Manuel Rodríguez de Guzmán, *Baile en la Virgen del Puerto* (1857, Madrid, Museo del Prado, depositado en el Museo Romántico)
26. Manuel Rodríguez de Guzmán *Lavanderas del Manzanares* (1859, Madrid, Museo del Prado)
27. Vicente Urrabieta, *Acabaron por cargar cada cual con cada cual* (Ilustración para *El Palacio de los crímenes*, de W. Ayguals de Izco)
28. Vicente Urrabieta, *Felipe de Orleans, regente de Francia* (Ilustración para *Los verdugos de la humanidad*, de W. Ayguals de Izco)