

## Hechiceramente inválidas

### La representación de la fragilidad femenina como objeto de deseo en la pintura y literatura españolas del siglo XIX

ROSA E. RÍOS LLORET  
IES Rodrigo Botet

Las enfermedades de las mujeres y las mujeres enfermas provocaron una morbosa atracción para determinados hombres, que vieron en estos trastornos de salud la manifestación de un carácter femenino angélico que sintieron hechicero. Muchachas de palidez extrema, de mejillas verdosas, de moradas ojeras, delicadas y débiles, se convierten en heroínas de novelas y de poemas, y sus imágenes se multiplican en lienzos y retratos. Es la mujer inválida, la postrada. El símbolo inequívoco de la necesidad femenina de ser protegida y cuidada, de su imposibilidad de autonomía e independencia. Toda la fragilidad atribuida a la mujer, considerada como inherente a su sexo, se envuelve en gasas de fascinación debida precisamente a la naturaleza enfermiza que se les atribuye. De Beatriz, Félix dice en *Las cerezas del cementerio*: «Doña Beatriz vestía [...] sus ropas de mañana, blancas y delgadas como cendales, ropas de indolencia que piden cuidados exquisitos para traerlas señorilmente y, con ellas, hasta una mujer briosa y fuerte puede suspirar llena de gracia: ¡Estoy tan cansada, tan enferma! Sus cabellos opulentos, de un apagado oro, los llevaba recogidos con sabio artificio de abandono, de tanto donaire que hacía pensar en las rosas que desmayan y parece que van a caerse deshojadas del búcaro»<sup>1</sup>. Textos y pinturas de jóvenes muchachas yacentes en camas y divanes, necesitadas de atención continua, que exigían un cuidado constante porque eran incapaces de subsistir sin ayuda, conformaron un tipo femenino de perenne inválida, espiritual y física, que constituía el último peldaño de la dependencia femenina, como puede ser el caso de *Una enferma*

1 Gabriel MIRÓ, *Obras Completas. III. Las cerezas del cementerio*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1985, p. 31.

(1891), de Santiago Rusiñol, donde la figura de una mujer envuelta en paños oscuros apenas se vislumbra por entre las blancas cortinas de su lecho.

Estar enferma se convirtió en signo de delicadeza y de clase, porque sólo las señoritas podían permitirse el lujo de padecer estas dolencias, sobre todo las de carácter nervioso, como la protagonista del cuadro de Fernando Cabrera Cantó *La convaleciente* (s.f.), porque la representación de la enfermedad entre las mujeres del pueblo, obreras y campesinas, tiene connotaciones diferentes a las de una señorita burguesa. El lienzo de Maximino Peña Muñoz *La niña enferma* (1896) es una buena muestra de ello. En un pobre interior, una enjuta anciana sentada en una silla coge con delicadeza la mano exangüe de una adolescente, niña aún, de pálida cara, quien en una mecedora, cubierta de mantas, mira con tristeza a su abuela. Al fondo, pero como testigo crucial de la escena, una máquina de coser, probablemente la única entrada de dinero en la casa. La obra de Peña es, en su significado, absolutamente distinta a la de Evaristo Valle *La nieta enferma* (1904), en la que una pálida y ojerosa joven de la burguesía pasea cogida de la mano de su abuela. Su enfermedad puede que no sea imaginaria, tal vez esté traspasada del mismo dolor, pero para el arquetipo femenino que representa, su dolencia tiene otros alcances y de seguro que otros orígenes.

Cuando se leen o se miran las imágenes de estas mujeres de las clases populares vencidas por la enfermedad, lo que se infiere de ellas es el terrible trastorno que sacude al hogar. En primer lugar, se produce una perturbación de carácter económico, porque, con frecuencia, aun el escaso sueldo que podían aportar era imprescindible para el grupo familiar. En segundo lugar, porque su labor en los quehaceres domésticos se hacía insustituible, sobre todo cuando había niños pequeños. En el cuadro de Fernando Cabrera Cantó, *Eterna víctima* (1901), aparece un pobre hombre desolado al que intenta consolar una niñita a su lado. Tal vez el origen de su aflicción se deba a la muerte de la esposa, cuyas obligaciones parece que esté dispuesta a asumir su hijita, como lo demuestra el bebé que sostiene en sus brazos. También en *El biberón* (ca. 1900), de Vicente Cutanda, flota la presencia de la madre ausente. En este lienzo, un pobre minero da el biberón, a pie de mina, a un recién nacido al que acaba de traer una niña descalza, tal vez su otra hija. Y en tercer lugar, por la fatal conciencia de que la curación podía ser imposible a causa de lo caras que eran las medici-

nas, la consulta médica o, a veces, la simple dieta alimenticia. La desesperanza y el desánimo se unían a la tristeza por el verdadero dolor de la enferma querida. En *Esperando consulta* (1901), de Rafael García Guijo, aparecen una vieja y una joven cubierta por un raído mantón, en una modesta sala de espera en la que también se encuentran una mujer y dos niños. La muchacha se tapa la boca con un pañuelo, lo que indicaría una afección pulmonar tan común en aquella época debido a las malas condiciones higiénicas de las casas y a la deficiente alimentación. El pesimismo que sienten los personajes representados sobre la recuperación de la salud es más que evidente. Esta confirmación de un trágico final para aquellas pobres que caen postradas aparece en *Desgraciada* (1896), de José Soriano Fort, donde, en una sala de hospital, una anónima joven yace muerta en su lecho ante el estupor de su anciano padre y el dolor incontenible de su madre y una niña, tal vez su hermana.

Así pues, la mujer hechiceramente enferma no es la de las clases populares. Tal vez una de las obras que representa mejor este prototipo femenino burgués sea la heroína de la novela *La enferma* de Eduardo Zamacois. Publicada por primera vez en 1896, narra la historia de Consuelo Mendoza, muchacha felizmente casada, a la que ya desde las primeras páginas se describe como enferma de una dolencia de carácter mental, que requiere exquisitos cuidados y precauciones. El médico instruye así al esposo: «... los nervios son los causantes de los vahídos y palpitaciones que sufre, y los conturbadores de su carácter. Consuelo es extraordinariamente impresionable, parece una sensitiva o una balanza de precisión, y el menor disgusto, el accidente más nimio, la alteran»<sup>2</sup>. Por ello, el doctor le aconseja que no la contradiga y que le evite toda clase de emociones, tales como el teatro, la ópera o incluso el uso de perfumes.

Consuelo, pues, se someterá a la dirección de su marido, que la ve como una niña eterna, llena de caprichos que, por otro lado, él se encarga de estimular. Pero lo más significativo es la respuesta violenta de Consuelo, que se indigna con su marido, del que piensa que ya no la quiere, cuando observa que él abandona su dirección sobre todas las acciones de la vida de ella. El argumento que Zamacois defiende es que a él le gusta tener una esposa enferma/niña, mientras que a ella le en-

2 Eduardo ZAMACOIS, *La enferma*, Barcelona, Ed. Ramón Sopena, s.a., p. 21.

canta su papel dependiente y la actitud posesiva del marido, manifestación para ella de su virilidad y amor. Ambas cosas le parecen las naturales al autor, quien carga todas las tintas negativas en el personaje del médico, Gabriel Sandoval, que pretende atribuirse un poder sobre la mujer que sólo puede tener el esposo. En esta obra de Zamacois, la figura de Gabriel Sandoval es equivalente a la del confesor Paleotti de *La familia de León Roch*, publicada en 1878. En los dos casos, alguien del exterior disputa la posesión de una pertenencia propia, la mujer. Sea el confesor o la Iglesia, el médico o la Ciencia, todos tienen que estar subordinados al supremo mentor y amo de la mujer: el marido.

El marido, pero también el novio, el prometido, el amor soñado, el padre, todos tienen el derecho de potestad sobre ellas. La enfermedad, sobre todo la enfermedad nerviosa o de tipo mental, favorece la impotencia de la mujer para rebelarse contra la contumaz prepotencia varonil, y, si a esta incapacidad se suma una edad adolescente, en la que están sin formar la personalidad y el criterio, la pasividad de estas muchachas es segura. Todo ello hará que, para muchos hombres, la atracción por estas tullidas emocionales y físicas, sea realmente poderosa. Ellas están allí, en el lecho, en el diván, en el sillón. Sin escape y sin deseos de escapar. Como bellas mariposas atrapadas en un alfiler siempre expuestas a la mirada y al recreo del otro. Entre sus poemas, Juan Ramón Jiménez tiene uno titulado *Velando a Clara Valverde*, publicado en 1913, que es ejemplar en este sentido:

Qué bien estás así, cabeza adolescente,  
 en la blandura tibia de la dulce almohada!  
 ¡Qué nobleza la de tu palidez indolente,  
 la de tu melancólica desidia refinada!  
 .....  
 Te quejas. ¡Qué ternura la de tu boca pálida  
 donde la fiebre pinta sus falsas primaveras!  
 ¡Cuán débilmente oprime tu fina mano cálida!  
 ¡Cómo me miras desde tus enorme ojeras!<sup>3</sup>

La metáfora de la sumisión que se desprende de la mujer enferma alcanza su corolario con *Tristana*, de Pérez Galdós, publicada en 1892.

3 Juan Ramón JIMÉNEZ, *Primeros libros de poesía*, 3.ª ed. Madrid, Aguilar, 1967, p. 1203.

En esta novela, la protagonista, que intenta escapar al control que ejerce sobre ella don Lope y que incluso elucubra ideales de independencia respecto a su pretendiente/novio/amante, se verá imposibilitada ante tamañas pretensiones. Tristana contraerá una enfermedad que la lleva a las puertas de la muerte y, salvada de sus garras, se convertirá en una tullida real (le amputarán la pierna), con lo que se esfuman para ella todos sus delirios de autonomía.

El desarrollo de la imagen de enferma crónica de la mujer viene siempre acompañado de su dependencia respecto al hombre protector, porque la fragilidad y la sumisión de la mujer junto con la fuerza y el dominio del hombre son verdades inmutables. Como lo es también la necesidad de protección de una y la capacidad de tutela del otro. De ambas proposiciones, la conclusión que resulta es la de la inferioridad de la mujer. Sin embargo, es su debilidad lo que permite al género femenino exigir al varón que la proteja, por lo que con frecuencia aparecen peregrinos argumentos que sostienen una supuesta superioridad femenina basada en su inferioridad natural. El doctor Polo y Peyrolón así se lo explicaba a las damas que asistieron a una conferencia que dio en Valencia en 1882: «¡Podéis estar orgullosas de vuestro poderío! [...] El hombre hace las leyes, gobierna las naciones, se dedica a las industrias, a las artes, a las ciencias y hasta os estudia a vosotras mismas; pero la mujer hace las costumbres y como tiene la llave del corazón del hombre, imprime rumbo a su entendimiento, enseñorease de su voluntad, y reina sobre la tierra. Diariamente repetimos que el imperio y la autoridad corresponde, por derecho de naturaleza, al hombre, porque Dios ha querido crearle más fuerte y más entendido que la mujer, y diariamente vemos a Dalila<sup>4</sup>, personificación de la mujer, apoderarse con unas sencillas tijeras de Sansón, personificación del hombre. ¡Pobres mujeres tan débiles y delicadas! exclamamos nosotros, orgullosos de nuestra condición y organismo, y ¡pobres hombres arrastrándose a nuestras plantas! contestáis vosotras, aparentando inferioridad y sumisión para mejor uncirnos a vuestro carro.»<sup>5</sup>

4 Es muy significativo que de todos los símbolos de mujer que pudo haber escogido el doctor Polo y Peyrolón, eligiera a Dalila, personificación del engaño y la traición mediante el uso de su capacidad sexual.

5 Citado en Mary NASH, *Mujer, familia y trabajo en España. 1875-1936*, Barcelona, Anthropos, 1983, pp. 91-2.

Pero para utilizar la enfermedad de la forma reseñada no son válidas todas las dolencias. Quedan descartadas aquellas que provocan un deterioro físico que no es poético cantar, como las llagas, ulceraciones, incontinencia, todas las miserias y debilidades del cuerpo que recuerdan que somos materia<sup>6</sup>. En cambio, se prefieren las que son más discretas en la manifestación de su sintomatología, por lo que no tienen rival las enfermedades de origen nervioso o consuntivo. En el caso de las muchachas jóvenes, la enfermedad de moda va a ser la clorosis, producida, según unos, por una disfunción de la matriz, sujeta a los peligrosos cambios de la pubertad, según otros, por la insuficiencia vital a la que son tan proclives las jóvenes burguesas educadas, o bien por una disfunción del ciclo menstrual o incluso por la manifestación involuntaria del deseo amoroso que está despertándose. El único remedio a la enfermedad era el matrimonio, por lo que, mientras éste no llegaba, se debía mantener a la joven alejada de todo aquello que pudiera despertar su pasión. Para Felipe Trigo, la existencia del deseo amoroso y su constante represión provocaban crisis histéricas y cloróticas: «¡Cuán menos infelices que éstas, lanzadas por la perenne lujuria blanca del amigo del novio, del salón, y por la cuesta debajo de la perpetua excitación con la perpetua abstinencia, a la histeria y la clorosis, que no aquellas pobres bestias, a quienes la vida, siquiera por la compuerta del vicio, las deja luego galopar en los más o menos floridos campos del amor a su albedrío!»<sup>7</sup>.

La clorosis o la cloroanemia, que de las dos formas se la calificaba, era una enfermedad siempre relacionada con el sexo femenino, en la que a la sobreexcitación nerviosa se le unía la anemia, por lo que, hacia finales del siglo XIX, se la incluyó en el grupo de enfermedades neuróticas, más relacionada con trastornos espirituales que provocaran agravios somáticos que al revés. Uno de los personajes de la novela de Pardo Bazán *Un viaje de novios*, Pilar Gonzalvo, padece esta enfermedad. Esta joven viaja con su hermano a un balneario, justamente para mejorar en su estado de salud. Doña Emilia dice de ella que no es

6 Es interesante que, en cambio, no haya ningún reparo, más bien al contrario, en presentar a mujeres cuidando de hombres afectados de enfermedades consideradas sucias, la sífilis o la lepra, como hace la protagonista de *Una cristiana*, de Pardo Bazán.

7 Felipe TRIGO, *El amor en la vida y en los libros*, Madrid, Ed. Renacimiento, 1908, p. 120.

admitida entre la alta sociedad que sí que solicita a su hermano, por lo que crece en ella un profundo rencor y envidia que «engendró la lenta irritación nerviosa que dio al traste con la salud de la madrileña. El paroxismo de un deseo no saciado, las ansias de la vanidad mal satisfechas, alteraron su temperamento, ya no muy sano y equilibrado antes»<sup>8</sup>. Por lo tanto, Pilar no tiene un problema físico, sino psíquico, dentro de la sintomatología clorótica. A continuación, Pardo Bazán hace una pormenorizada descripción de su aspecto y de sus trastornos: «Tenía, como su hermano, tez de linfática blancura, cubriendo el afeite las muchas pecas; los ojos no muy grandes, pero garzos y expresivos, y rubio el cabello que peinaba con arte. A la sazón, sus orejas parecían de cera, sus labios apenas cortaban con una línea de rosa apagado la amarillez de la barbilla, sus venas azuladas se señalaban bajo la piel, sus encías, blanquecinas y flácidas, daban color de marfil antiguo a los ralos dientes. La primavera se había presentado para ella con malos auspicios: los conciertos de Cuaresma a los bailes de Pascua, de los cuales no quiso perder uno, le costaron palpitaciones todas las noches, cansancio inexplicable en las piernas, perversiones extrañas del apetito: derivaba la anemia hacia la neurosis, y Pilar masticaba, a hurtadillas, raspaduras del pedestal de las estatuillas de barro que adornaban sus rinconeras y tocador. Sentía dolores intolerables en el epigastrio»<sup>9</sup>.

Otra de las enfermedades de moda entre las jóvenes fue la tisis, de tal manera que empezaron a proliferar imágenes de muchachas pálidas hasta la extenuación, de ojos hundidos y de delgadez extrema. La tísica sublime, creación romántica pero que perdurará a lo largo de todo el siglo XIX, es un arquetipo femenino que relaciona su condición de enferma con la virtud de la pureza. Son lirios, azucenas, rosas blancas de la castidad, encarnaciones de la virginidad y de feminidad etérea. Son trasuntos de la Virgen María en los países católicos, que atraen por su inaccesibilidad, por su carácter de intocables e inmaculadas. Felipe Trigo, en *El amor en la vida y en los libros*, rechaza esta imagen femenina porque la considera una falsedad. Según él, el poeta, el esteta desdeñoso de lo material es el primero que corre a buscar satisfacción

8 Emilia PARDO BAZÁN, *Obras completas. Novelas y cuentos I*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 115.

9 *Ibidem*, p. 115.

en los burdeles: «El poeta acaba de recitarle al público de damas una poesía amorosa. Si ya no ha cantado las angelicales purezas, ha cantado para la mujer sus entusiasmos helénicos o sus ensueños medievales. O fue Leda, o la princesa blanca. Por el jardín han cruzado almas. Hay luna y nocturnos de Chopin. Hay ojos del color del lirio y largas y pálidas manos patricias. Entre los muertos terciopelos el poeta creería-se ansioso de morir ahogado por nostalgias voluptuosas. El poeta ama, pero en el poeta hay dos. Y fuera, en el saloncillo, entre sus amigos, el griego o el romántico se torna rufián y proclama la imbecilidad de las mujeres: son burras de placer. Y se va a dormir con una por seis pesetas»<sup>10</sup>.

Litvak<sup>11</sup>, al estudiar el eros en Juan Ramón Jiménez, considera que, para él, como para otros muchos, el amor físico está asociado a la idea del mal, por lo que el poeta ensalza la pureza y la virginidad como valores absolutos. Las relaciones sexuales siempre acaban en sus obras en fracaso, en desilusión. Así, estas mujeres castas que le ofrecen la imagen de lo inalterable, de lo perfecto e inmaculado, tienen que permanecer permanentemente así, porque en el momento en que sucumben a la tentación amorosa pierden lo que a él le atrae. Por eso, las ayuda en su resistencia describirlas en un estado tal que favorezca su poca disponibilidad para el amor carnal, y la enfermedad es un vehículo perfecto para conseguirlo. La enfermedad anula su vitalidad, volatiliza su alegría y sume a la paciente en un estado de resignación y de mansa renuncia. Su docilidad es absoluta porque su deterioro físico le impide cualquier rebeldía. Juan Ramón Jiménez retrata en la siguiente poesía, titulada *Crepúsculo de Abril*, a este lirio sublime:

Las mejillas de lirio de la enferma tuvieron  
ilusiones de vida en su frío de muertas;  
se tiñeron de un rosa dulce y vago; diríase  
que en su nieve crecía una lumbre secreta.  
Se apagó lentamente la magnífica nube;  
se apagaron las rosas de la pálida enferma<sup>12</sup>.

10 TRIGO (1908), p. 25.

11 Lily LITVAK, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1979.

12 JIMÉNEZ (1967), p. 116.



Eternamente enamoradas, parece que un ejemplo cabal de estas muchachas sea la protagonista del cuadro de Santiago Rusiñol *Novela romántica* (ca. 1893-1894), en el que una joven pálida, consumida, con el cabello negro dividido en bandós, ojeras profundas debajo de unos grandes ojos y toda vestida de negro, se vuelve hacia el espectador mientras sostiene un libro en sus manos delante de una chimenea encendida. En *La medalla* (1894), Rusiñol muestra a una joven tendida en su lecho y contemplando una medalla. En ambas flota la sensación de que estas mujeres tienen la certeza de que no conseguirán disfrutar del amor, que para ellas será inalcanzable. Su enfermedad les impedirá el quebranto de su pureza.

Lo cierto es que hacia finales del siglo XIX, también aflora en España esa potente atracción morbosa hacia la mujer enferma. El mismo Rusiñol escribirá, en 1903, una de las más bellas historias sobre este culto a lo enfermizo en *El pati blau*, pero no será el único. Obras como *Macabra vital* de Pompeu Gener, o *Amors macabres* de Frederic Rahola, por citar algunas, demuestran ese interés. Villaespesa lo narró en primera persona, tal vez porque su primera esposa falleció de esta dolencia. *Horas grises* es ejemplo de ello:

Horas grises... ¡Oh amada,  
mi pobre amada tísica,  
esas serán tus horas,  
porque esas son las mías!<sup>13</sup>.

Si poetas como Juan Ramón ven en la enfermedad de sus adoradas la barrera inexpugnable que las mantiene en perpetua virginidad y por ello más deseables por nunca poseídas físicamente, otros artistas desarrollarán un camino paralelo que obtiene de la satisfacción física con ese ser debilitado los más exquisitos de los placeres. Es justamente su postración la que les puede proporcionar a ellos todos los delirios de la carne que exige un sofisticado catador de las delicias de la sometida. Valle Inclán, en *Sonata de Otoño*, relata la visita del marqués de Bradomín al palacio donde vive Concha, una antigua amante, ahora moribunda: «Concha estaba incorporada en las almohadas [...] sus ojos, sus hermosos ojos de enferma, llenos de amor, me miraron sin hablar, con una larga mirada. Después, en lánguido y feliz desmayo, Concha

13 Francisco VILLAESPESA, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1954, p. 254.

entornó los párpados. La contemplé así un momento ¡qué pálida estaba! Ella abrió los ojos dulcemente, y oprimiendo mis sienes entre sus manos que ardían, volvió a mirarme con aquella mirada muda que parecía anegarse en la melancolía del amor y de la muerte que ya la cercaba»<sup>14</sup>. La visión de esta mujer alentará sus deseos dormidos, pero lo que le atrae de una forma absolutamente física de ella, es lo mismo por lo que Juan Ramón Jiménez se sentía como un devoto adorador que sólo podía permitirse inalcanzables ensoñaciones, el hecho de su enfermedad, de su indefensión física. Valle Inclán también habla de lirios enfermos, de rosas blancas, de altares, pero todos estos símbolos de pureza cristiana, «la blancura eucarística de su tez», no sólo no le impiden mirarla con deseo carnal, sino que son el estímulo necesario para que sus sentidos se exciten: «Reíamos con alegre risa el uno en brazos del otro, juntas las bocas y echadas las cabezas sobre la misma almohada. Concha tenía la palidez delicada y enferma de una Dolorosa, y era tan bella así demacrada y consumida, que mis ojos, mis labios y mis manos hallaban todo su deleite en aquello mismo que me entristecía. Yo confieso que no recordaba haberla amado nunca en lo pasado, tan locamente como aquella noche»<sup>15</sup>. Pero, y esto es significativo, Valle no olvida señalar que Concha está contenta con esa sumisión ya que, a cambio de ella, él la ama: «¿Crearás que ahora me parece una felicidad estar enferma? —¿Por qué? —Porque tú me cuidas»<sup>16</sup>. Al varón naturalmente dominador le corresponde con feliz consentimiento la hembra dominada. Esta relación la puede llevar a ella a la muerte, pero es un camino que emprende con alegría por el amor que siente por él: «Rodeó mi cuello, y con una mano levantó los senos, rosas de nieve que consumía la fiebre. Yo entonces la enlacé con fuerza, y en medio del deseo, sentí como una mordedura el terror de verla morir. Al oírla suspirar, creí que agonizaba. La besé temblando como si fuera a comulgar su vida. Con voluptuosidad dolorosa y no gustada hasta entonces, mi alma se embriagó en aquel perfume de flor enferma que mis dedos deshojaban consagrados e impíos [...] Al día siguiente Concha no pudo levantarse»<sup>17</sup>.

14 Ramón del VALLE INCLÁN, *Sonata de otoño. Sonata de Invierno*, Madrid, Espasa Calpe, 1979, p. 14.

15 *Ibidem*, p. 27.

16 *Ibidem*, p. 37.

17 *Ibidem*, p. 47.

Histéricas, cloróticas, tísicas, tuberculosas, todas ellas son mujeres en las que se ha idealizado la dolencia, como en *Clorosis* (1899), de Sebastià Junyent. Convertidas en figuras de delicada complexión, son flores de invernadero, bellas y extrañas, que necesitan para vivir condiciones especiales. Luz, la hija de Nica Montálvez, protagonista de la novela de Pereda *La Montálvez*, encarna a la perfección ese prototipo femenino: «Vida de invernadero hemos llamado a la suya, y es la verdad en casi todo el rigor de la frase; como lo es también que la marquesa acertó sin proponérselo, dando a aquella excepcional naturaleza el único medio en que podía desenvolverse sin deformarse. No a todas las plantas les conviene el cultivo al aire libre y a cielo abierto. En lo humano, era Luz una de esas plantas. No es de extrañar que al salir de su estufa sintiera la impresión de otro ambiente más frío, y que esta impresión no le fuera agradable»<sup>18</sup>. Son como plantas de invernadero a las que el hombre debe cultivar, cuidar y guarecer, a veces con sentimientos idealistas, alejados de la carnalidad, como la protagonista del poema *Flor de estufa*, de Villaespesa:

¡Oh débil flor de gracia marchita en el exilio! [...]
 Y al contemplarte pálida, lo mismo que una muerta,
 en medio de un ambiente que tu pudor sofoca,
 mi lujuria se duerme y mi piedad despierta.

.....

Y encerrarte en mi alma, cuidarte con esmero
 como una buena madre a su hija más pequeña,
 como una flor exótica en un invernadero<sup>19</sup>.

En esta dirección se orienta a la joven mediante la educación y la formación que se les imparte. En un cuento de Eugenio Sellés titulado *El veneno de Mitrídates*<sup>20</sup>, el autor relata la historia de dos primas. Cuando niñas, a una se le permite que salte, que esté en contacto con la naturaleza, que suba a los árboles..., la otra es una «flor de estufa», tanto física como moralmente. Cuando se hacen mayores, la que la sociedad considera como bien educada será esta última. Triunfará en la

18 José María de PEREDA, *La Montálvez*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1888, p. 316.

19 VILLAESPESA (1954), p. 409.

20 Eugenio SELLÉS, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, núm. IX, 1901.

vida porque todos la amarán, aunque vivirá menos tiempo, mientras que la otra, que «no se acostumbra a no hacer su santa voluntad», llegará a la ancianidad, pero despreciada por todos. Marcelina Poncela y Joaquín Sorolla tienen sendos cuadros llamados *Flor de estufa*, y *Flor de estufa* es el título de un cuadro que Emilio Sala presentó a la Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1893, en el que aparece una joven con unas flores, paseando por una calle. *Flores de estufa* se llama un lienzo de Rafael Ribera (1881), en el que, en el interior de un invernadero aparece un grupo de mujeres, una de las cuales tiene un aspecto más delicado y frágil, y flores de todas clases a su alrededor.

Sin embargo, estas flores de invernadero no siempre son paradigmas de la castidad. Otras veces simbolizan las flores del mal exóticas que necesitan un clima de calor como metáfora de su temperamento ardiente. El cuadro *Flor de Estufa* de Debat Ponsan, pintado en 1890, una mujer con gran sombrero sentada en un invernadero, estaría más cerca de esa imagen. De la misma forma, junto al arquetipo de enferma, modelo de inviolable virtud, aparecieron en la Europa finisecular, y España no fue un caso extraño, esas héticas, tísicas y tuberculosas cuyas dolencias se relacionaban con un lado sexualmente oscuro de su personalidad. Es muy interesante que en las novelas de autores reconocidos como conservadores se relacionen según qué enfermedades con una desordenada conducta moral de las que las padecen. Para ellos, la salud y el buen aspecto físico se relacionan con la virtud y la vida honesta, mientras que la enfermedad se identifica con comportamientos decadentes. Estos escritores describen a sus antagonistas femeninas como mujeres muy delgadas, ojerosas y pálidas, quienes, al mismo tiempo, poseen un carácter imperioso y dominante, o que no se dejan dominar por el protagonista masculino. La visión, mala, de estas pseudo enfermas se contraponen con la imagen, buena, de las muchachas honestas que, como demostración de su honradez, poseen buen color de cara, mejillas sonrosadas y cuerpo vigoroso, y cuyo carácter dócil y apocado está al servicio del héroe. Así, Palacio Valdés, distingue, en *Maximina*, publicado en 1887, a Filomena de Maximina<sup>21</sup> precisamente por sus rasgos físicos, que concuerdan con los morales. Filomena «era delgadísima, de tez pálida, ojos verdes, de mirar extraño y

21 Maximina era el nombre de su primera esposa, fallecida al año y medio de contraer matrimonio.

malicioso, y cabellos rubios cenicientos. Había en esta muchacha cierta desenvoltura impropia de su sexo y educación, que caía en gracia a los hombres más que su figura»<sup>22</sup>. Frente a la «moderna» Filomena, Maximina es una joven de dieciséis años, de un pueblo asturiano, casi una campesina, que tiene la carita redonda y morena y es muy candorosa. Pereda, en *Pedro Sánchez*, también contrapone la figura de Clara Valenzuela a la de Carmen. Clara es «descolorida en extremo, dura de faz y más que medianamente descarnada». Y más adelante añade: «Más que delgada era flaca, bastante angulosa por ende; obra, si vale la comparación, más de azuela y garlopa que de torno. [...] Su rostro, en el cual brillaban como dos centellas los ojos negros rasgados, bajo unas cejas negrísimas también, de las cuales parecían la sombra unas ojeras cárdenas»<sup>23</sup>. Clara tiene un carácter imperioso, mientras que Carmen es buena y su belleza se corresponde con una salud de hierro que la hace pronta para el trabajo.

A pesar de la reconvención de la sociedad biempensante, la enferma pecadora gozó de un poderoso embeleso para poetas, novelistas y pintores. El gouache de Cecilio Plá *A esa hética infeliz...* (1904), basado en un poema del mismo título de Campoamor, muestra a una mujer que traspasa al espectador con su mirada hipnótica emergida de entre sus profundas ojeras. Infernalmente atractivas, el hombre encarnaba en ellas todos sus deseados demonios y ansiados placeres perversos que no se atrevía a exigir a la casta esposa. Rostros liliáceos, ojos y mejillas hundidas, miradas magnéticas. Todo en estas mujeres sugería jardines decadentes y poderosamente hechiceros. Meg, joven de diecisiete años que tienta al protagonista de *La pata de la raposa*, y que se convertirá en su amante, como lo será después de otros, es descrita así: «Meg había subido a un grado excelso de belleza, espiritualizada por cierta demacración del rostro, el livor de los ojos, la tenuidad de los labios y la frágil esbeltez del torso. De vez en cuando tosía, con sacudidas débiles y quejumbrosas»<sup>24</sup>.

La invalidez que ocasiona a estas mujeres la enfermedad crea tal relación de sujeción al varón a quien están vinculadas, que no sólo

22 Armando PALACIO VALDÉS, *Obras escogidas. Maximina*, Madrid, Aguilar, 1942, p. 392.

23 José M.<sup>a</sup> de PEREDA, *Pedro Sánchez*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, pp. 43-7.

24 Ramón PÉREZ DE AYALA, *La pata de la raposa*, Barcelona, Labor, 1970, p. 293.

es imposible su independencia, sino que permite también que ellos modelen su cuerpo y su espíritu a su imagen y semejanza. Un ejemplo de esto es la frecuencia con la que aparecen en la literatura escenas en las que el hombre/amante viste a la mujer amada. Este proceso, como su inverso, supone una posesión del cuerpo de ella, que se convierte en una muñeca sin alma, porque se la ha entregado a él. Es un icono desprovisto de su personalidad y de sus deseos, que son los deseos del otro. Así hace Víctor con Adria, en la novela de Trigo, *La altísima*, de 1907. Él le compra los vestidos y las joyas, y la viste, en teoría para asistir a alguna función, a la ópera o a cualquier otra diversión, pero en realidad con lo que goza es con el proceso de adornarla. Esto es lo que le proporciona placer, y después ir «despojándola de elegancias, en horas, en largas horas, hasta dejarla absolutamente desnuda muchas veces»<sup>25</sup>. Pero esa condición de no ser de Adria la tiene ella también con su otro protector, quien, a diferencia de Víctor, que gusta de verla con sus mejores galas, prefiere que vaya como una artesanita. Es decir, son los hombres de su vida los que la construyen como mujer. Adria va de uno a otro presentándose y actuando como ellos quieren, pero no como ella es. Su final, loco, parece que tuviera que ser inexcusable. En *Sonata de Otoño*, Valle Inclán describe al marqués de Bradomín en el proceso de vestir a la moribunda Concha: «Después de las medias de seda negra, le puse las ligas, también de seda, dos lazos blancos con broches de oro. Yo la vestía con el cuidado religioso y amante que visten las señoras devotas a las imágenes de que son camaristas»<sup>26</sup>.

Vestirlas y desvestirlas se convierte en un juego erótico para el hombre, en quien la condición de objeto de la mujer se hace patente. Ellas son como muñecas en sus manos, por lo que no debe extrañar que famosos seductores no hayan podido sustraerse a la fascinación de ese juguete que es tal y como él la desea, porque él es el que la ha creado. Desde la estatua de Pygmalion a la Olimpia de Hoffmann en *El hombre de arena*, pasando por la María de *Metrópolis*, de Fritz Lang, la fascinación por construir una mujer mecánica que cumpla todos los deseos del hombre y no se rebele a ellos ha atraído a muchos artistas de los siglos XIX y XX.

25 Felipe TRIGO, *Cuatro novelas eróticas*, Badajoz, Diputación Provincial, 1986, p. 94.

26 VALLE INCLÁN (1979), p. 17.

Esa urgencia de dominio total que se vislumbra en el deseo hacia la mujer enferma se revela también en la visión de la mujer dormida. Trigo hace exclamar a Víctor ante Adria dormida: «Verla dormir, era para el amante verla al fin entregada en el supremo abandono de su ser, un poco como tenerla muerta contra el corazón en pasajera eternidad ¡Poemas de la extática contemplación sobre pestañas inmóviles! Podría adorarla: podría matarla a la que por darse plena al amor y al amparo del amado le había dado su dueño, su vida, su suerte, sus galas»<sup>27</sup>. No hay que olvidar que en muchos poemas, el sueño femenino se convierte en símbolo de la espera hasta que el hombre la despierte a la vida:

Duerme y sueña mi Bella Durmiente

.....

¿Quién hará, blanco lirio encantado,  
que tu vida al amor se despierte?  
¿Será el beso nupcial del amado,  
o el abrazo feroz de la muerte?»<sup>28</sup>.

En este poema, Villaespesa no da ninguna oportunidad a la joven para ser ella la que protagonice el camino de su vida. En el cuadro de Isidoro Garnelo *La resurrección de la hija de Jairo* (ca. 1893), se muestra un poder semejante. Jesucristo, el Hijo de Dios hecho Hombre, le da la vida, despierta a la mujer de la muerte, el sueño eterno, como una sacralización del cuento de hadas de *La bella durmiente*. Si se aceptaba que una virgen debía estar sumida en un sueño de inocencia hasta que la despertara el caballero destinado a ser su esposo, obras como la citada de Garnelo podían tener significados subliminales más que entendidos. Cuando Muñoz Degraín elige para su *Otelo y Desdémona* (1881) el momento en que ella está dormida en su lecho y el marido la observa, está interpretando el instante en que él es más poderoso, porque en sus manos, como un dios, tiene la capacidad de dar la vida o de negarla. Es una imagen de poder y de sometimiento, como también lo es *Doña Inés de Castro* (1887), de Salvador Martínez Cubells, en la que aparece el cadáver de la amada del rey de Portugal, a quien el monarca, por su sola voluntad, corona reina después de muerta, y obliga a todos

27 TRIGO (1986), p. 93.

28 VILLAESPESA (1954), p. 170.

sus vasallos a que rindan pleitesía a unos corrompidos restos vestidos de magníficas galas. En este caso, distinto del de la obra de Degraín, el poder del soberano le da la vida.

Muy a menudo la representación del sueño va asociada con la desnudez de la protagonista, y así el abandono en el que cae a través de él aviva la sensualidad masculina, como en *Mujer desnuda recostada*, de Juan Antonio Benlliure (s.f.). En esta obra, una morena desnuda y dormida reposa sobre un lecho con cobertor de ganchillo. La cama con dosel y las cortinas descorridas descubren su pecho y ocultan el sexo. La feminidad pasiva, carente de deseo, espolea fantasías eróticas masculinas de conquistas sin batallas, de poder sin restricciones. El estado de sopor puede ser casto en la mujer, pero resulta incitante para el hombre, porque incluso cuando duermen, ellas están pensando en el hombre amado. Nada hay en su existencia, consciente o inconsciente, más que él. Esta misma idea también aparece en la siguiente poesía de José M.<sup>a</sup> Dotres, *Dormida*:

Cuando las sombras de la noche empiezan  
a descorrer su velo  
y apenas brillan del naciente sol  
los resplandores trémulos,  
cuando tu rostro ocultas en la almohada  
y tus pupilas acaricia el sueño,  
yo sé por qué tus labios virginales  
sonríen en silencio<sup>29</sup>.

En muchas de las novelas de fin de siglo se narran escenas en las cuales, a veces de forma inesperada, una joven se queda dormida, o cae en un desmayo, y en esa actitud la sorprende el hombre que la ama. Lo que enerva el erotismo de la situación es la total falta de resistencia que puede presentar la muchacha. Ella está ahí a su disposición, y sin embargo, continúa siendo decente porque su abandono es absolutamente justificable. Cuando Josefina, la protagonista de *Doña Mesalina* de López Pinillos, quiere explicar a su novio por qué no es virgen, aduce que ella quedó dormida en un campo y vino un titiritero que se aprovechó de su incapacidad. Consuelo Mendoza, en *La enferma* de Zamacois, también es violada mientras está en un trance hipnótico.

29 *Las Bellas Artes*, Valencia, año I, núm. 25, 29 de diciembre de 1894.



Estas coartadas explican el porqué de su entrega y garantizan la castidad de la mujer. No son unas prostitutas. Por ello aún se hace más agradable la satisfacción del deseo, ya que al goce de un cuerpo virginal se añade el atractivo imán del pecado. Emilia acude a casa de Federico, en la novela *Idilio lúgubre*, y allí se desmaya. Al verla, a Federico «Se le oprimían las sienes; pareció que las venas le saltaban rotas y paseó la mirada un instante por el cuerpo de Emilia. Recostada ella del lado izquierdo [...] detúvose la vista en el elegante corsé, cuyos cordones había él aflojado, y parecióle contemplar jarrón finísimo, que al treparse desparramó por sus bordes las grandes rosas de nieve y púrpura que contenía»<sup>30</sup>.

Cuando no hay una posesión física, siempre hay una posesión espiritual. Él la toma, la aprehende mediante la visión absoluta del cuerpo de ella. «El reposo de su sueño daba al rostro serenidad de imagen sagrada: los brazos, que tenía caídos y se veían desnudos hasta el codo por la anchura de las mangas, eran hermosísimos; dos botones, traídonamente sueltos, dejaban ver la blancura del cuello, cuyas líneas se ensanchaban y alzaban hacia abajo acusando un pecho precioso; el cabello, algo desordenado, formaba un nimbo irregular y oscuro, sobre el cual destacaba la cabeza, y por entre los labios, como dos pinceladas de grana, se veían los dientes menudos, blancos e iguales»<sup>31</sup>. Más aún, la renuncia al disfrute de su belleza lo hace a él todopoderoso, porque es el resultado de su única y exclusiva decisión. En la *Mujer dormida*, de José Garnelo Alda, aparece una mujer en un interior, con la lámpara encendida, y ella dormida en posición poco natural, con la boca y los brazos entreabiertos, vestida, pero con los brazos casi en cruz, como ofreciéndose, inconsciente, al abrazo amoroso.

No sólo se presenta a la mujer desligada de la realidad por el sueño, el desmayo o la hipnosis, sino también por los efectos de la droga. La diferencia estriba en que en los otros casos, ella se sustrae de la conciencia por exigencias vitales o por motivos extraños a su voluntad, y por ello, absolutamente justificables. En cambio, a la droga accede por su deseo. Ha caído en una tentación que, como mujer que es,

30 José ORTEGA MUNILLA, *Idilio lúgubre*, Barcelona, Daniel Cortejo y Cía. editores, 1887, p. 247.

31 Jacinto Octavio PICÓN, *Obras completas II. La honrada*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1910, p. 147.

le resultará imposible de resistir. El desvalimiento en el que queda su cuerpo es el resultado de su pecado, por ello se la relaciona con las flores del mal bodelerianas, donde los ojos de profundas ojeras y las mejillas hundidas son el efecto de una enfermedad del alma. «El veneno también destruye el alma. El sentido moral desaparece [...] La ponzoña que corría por sus venas era la de las civilizaciones avanzadas en su corrupción, el idealismo prisionero de la materia, el ansia que busca, allende la realidad, flores de ancho cáliz, placeres desconocidos»<sup>32</sup>. Son cuadros como *La morfinómana* (1902), de Anglada-Camarasa. Son retratos de mujeres que surgen de entre las sábanas de lechos que recuerdan catafalcos funerarios, como los que pinta Santiago Rusiñol en *Antes de tomar el alcaloide* (1894), y *La morfinómana* (1894). En *La Quimera*, Pardo Bazán explica muchas de las veleidades y caprichos de Espina por su adicción a la morfina. Cuando Silvio abandona todo miramiento y le arranca literalmente la *deshabillé* que la cubre, retrocede aterrado: «Sobre el nítido torso, [...] había divisado Silvio algo horrendo, una informe elevación vultuosa y rugosa como la piel de un paquidermo, una especie de bolsa inflada, que causaba estremecimiento y asco. ¡Allí estaba la fatalidad a que se refería Valdivia, el estigma del vicio maniático, la señal de las picaduras de la morfina! ¡Se descubría el enigma [...] la enfermedad de toda una generación, el lento suicidio, en la aspiración a momentos que hagan olvidar la vida, y que sólo proporciona la droga de la muerte»<sup>33</sup>.

Con todo, el grado absoluto de la pasividad lo constituye la mujer muerta. En *El tren expreso* de Campoamor, el poeta describe la erótica atracción que le produce la visión de la bella pasajera dormida, cuyo reposo le recuerda al de la muerte: «¡Aquel cuerpo a que daban sus posturas la celestial fijeza de una muerta!», incluso el techo del vagón le recuerda la tapa de una tumba. Y es que la necrofilia fue un fenómeno mucho más desarrollado en la España finisecular de lo que a primera vista pudiera parecer. Disimulada a veces entre la imaginería religiosa, son muchas las representaciones de mártires, santas y beatas, yacentes en sus ataúdes y catafalcos, extendidas sobre la arena del Coliseo o simplemente derribadas en el suelo, como *Justa y Rufina* (s.f.), de D. Fernández y González; con frecuencia cubiertas con una

32 PARDO BAZÁN (1957), p. 839.

33 *Ibidem*.

leve mortaja, o casi desnudas en ligeros sudarios que dejan ver cuerpos maravillosamente proporcionados de mujer en los que la muerte aún no ha hecho mella. Todas estas imágenes son demasiado sugerentes como para explicarlas desde un punto de vista exclusivamente religioso. Estas figuras de mujeres muertas por amor a Él son una demostración de bienaventurado sometimiento, que se glorifica porque ellas lo ofrecen a su Dueño Divino como en *El martirio de Santa Cristina* (1885), de Vicente Palmaroli. Sin embargo, al mismo tiempo permiten que, inconscientemente, el hombre se hermane con el Dios adorado. Miguel Navarro Cañizares pintó *Santa Cecilia transportada por los ángeles* (1866), en el que un cortejo fúnebre de vírgenes lloran la muerte de la santa, mientras su cuerpo es llevado por un grupo de ángeles. Cecilia va vestida con una túnica blanca, los cabellos largos y sueltos y la boca entreabierta componen una imagen muy próxima al prototipo de mujer muerta inspiradora de deseo que se da en toda la pintura europea de la segunda mitad del siglo. El lienzo de César Álvarez Dumont *Episodio de la Guerra de la Independencia* (1892) sitúa en primer plano a una monja muerta, en el claustro de un convento, a los pies de un Cristo Crucificado. Mientras en el extremo opuesto se desarrolla toda la agresiva fiereza de los dos bandos en lucha, la imagen de la joven virgen tirada en el suelo se ofrece como víctima por amor a Dios y de la brutalidad de los hombres.

La eterna conservación de la pureza femenina gracias al abrazo de la muerte se muestra no sólo en los cuadros de santas, sino también en relatos y poemas referidos a mujeres contemporáneas. En el cuento de M. Torres Orive *El vestido de boda*, el narrador explica el impacto erótico que le causa la visión del cuerpo exangüe de su amada, a la que han amortajado con el vestido de boda, que no ha llegado a estrenar<sup>34</sup>. Y en *Rimas*, Julián Muñoz Estruch escribe el arrobamiento que le produce ver el rostro de su amada en el cementerio<sup>35</sup>. El cuadro de Julio Romero de Torres *¡Pero mira que bonita era!* (1895) parece la expresión plástica de los citados textos. En el interior de una casa, entre cirios encendidos, aparece expuesto el cadáver, coronado de rosas y cubierto de flores, de una jovencita de albo traje y cabellos sueltos. José Mongrell

34 Manuel TORRES ORIVE, *Almanaque «Las Provincias»*, Valencia, 1905, p. 303.

35 Julián MUÑOZ ESTRUCH, *Las Bellas Artes*, Valencia, año I, núm. 22, 1 de diciembre de 1894.

pinta, en 1897, *Mujer muerta, rodeada de flores*, donde la verdosa cara emerge entre rosas y jazmines que apenas dejan ver el blanco vestido. Y en el lienzo de J. López García *Ofelia aldeana* (1922), una hermosa muchacha yace muerta en un bello prado rodeada de flores silvestres, con los cabellos sueltos, las manos entrelazadas. Una vieja manta cubre sus piernas, mientras deja al descubierto sus pies descalzos. Su vestido es una blanca camisa que deja a la vista su pecho.

No siempre estas mujeres muertas evocan ideales de pureza. De la misma forma que la interpretación de la enfermedad femenina ha tenido dos caras, también la muerte, consecuencia de la enfermedad, se puede describir como la despedida a estas diosas del amor y del pecado. Una poesía de Villaespesa titulada *Ave, femina*, está en esa línea:

Te vi muerta en la luna de un espejo encantado.  
 Has sido en todos tiempos Elena y Margarita.  
 En tu rostro florecen las rosas de Afrodita  
 y en tu seno las blancas magnolias del pecado.  
 Por ti mares de sangre los hombres han llorado.  
 El fuego de tus ojos al sacrilegio incita,  
 y la eterna sonrisa de tu boca maldita  
 de pálidos suicidios al infierno ha poblado.  
 ¡Oh encanto irresistible de la eterna lujuria!  
 Tienes cuerpo de Ángel y corazón de Furia,  
 y el áspid, en tus besos, su ponzoña destila<sup>36</sup>.

La relación entre Eros y Tánatos aflora a menudo en la pintura y en la literatura. Con frecuencia, Valle Inclán gusta de relatar los últimos momentos de la amada: «Octavia le miró con expresión sobrehumana, dolorosa, suplicante, agónica; quiso hablar, y su boca sumida y reseca por la fiebre se contrajo horriblemente; giraron las cuencas, que parecían hundirse por momentos, las pupilas dilatadas y vidriosas; volvióse azulencía la faz; espumajaron los labios, el cuerpo enflaquecido estremecióse, como si un cuerpo helado lo recorriese, y quedó tranquilo, insensible a todo, indiferente, lleno del reposo de la muerte»<sup>37</sup>. Y en *Sonata de otoño*, la descripción de los últimos momentos de Concha, se hace más morbosa puesto que la muerte le llega

36 VILLAESPESA (1954), p. 185.

37 Ramón del VALLE INCLÁN, *Femeninas. Epitalamio*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 116.

después de hacer el amor: «Su cuerpo aprisionado en mis brazos tembló como sacudido por mortal aleteo. Su cabeza lívida rodó sobre la almohada con desmayo. Sus párpados se entreabrieron tardos, y bajo mis ojos vi aparecer sus ojos angustiados y sin luz [...] Como si huyese el beso de mi boca, su boca pálida y fría se torció con una mueca cruel [...] Me incorporé sobre la almohada, y helado y prudente solté sus manos aún enlazadas en torno de mi cuello. Parecían de cera [...] A lo lejos aullaban canes [...] Cogí la luz y contemplé aquel rostro ya deshecho y mi mano trémula tocó aquella frente. El frío y el reposo de la muerte me aterraron. No, ya no podía responderme»<sup>38</sup>. En *Tik-Nay*, Zamacois relata cómo, entre la colección de fotografías pornográficas que Elisa se ha mandado hacer, se encuentran algunas con una temática especial: «Y había asimismo fotografías fúnebres, como aquella en que estaba con Pepe Navarro dentro de una calavera: era un idilio bajo un cráneo, el fuego de la vida germinando en las entrañas mismas del no ser, el amor mofándose descaradamente de la fría negación de la muerte [...] Elisa Conde estaba acostada en un ataúd, colocada verticalmente; muerta, vestida de blanco, los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre el pecho»<sup>39</sup>.

La mujer, víctima sacrificial inmolada en el ara masculina, tiene un ejemplo pictórico evidente en la obra de Muñoz Degraín *El árbol sagrado* (ca. 1904). Se ha relacionado este cuadro con el interés de su autor por las ciencias ocultas y por su pasión por los temas orientales, pero lo cierto es que en él se presenta una fantástica escena en una noche estrellada. A los pies de un árbol sarmentoso decorado con guirnaldas de flores, yace, en una especie de ara, una joven muerta con un puñal sobre su pecho sangrante, mientras otras mujeres, una especie de sacerdotisas, asisten a la terrible escena. Los ritos de antiquísimas religiones orientales basadas en la idea de la sangre purificadora y del sacrificio de una virginal doncella son las coartadas para poder presentar sin veladuras a la mujer a la que se inmola en ofrenda.

38 VALLE INCLÁN (1979), p. 79.

39 Eduardo ZAMACOIS, *Tik-Nay. El payaso inimitable*, Madrid, Editorial Renacimiento, s.a., pp. 131-132.