

## **Una aproximación a la construcción del cuerpo femenino en la literatura decimonónica**

**Alba del Pozo García**

**Universidad Autónoma de Barcelona**

Según el DRAE (2009), la palabra “descifrar” tiene dos acepciones: por un lado, “declarar lo que está escrito en cifra o en caracteres desconocidos, sirviéndose de clave dispuesta para ello, o sin clave, por conjeturas y reglas críticas”. Por otro lado y casi de forma sinónima, es el acto de “penetrar y declarar lo oscuro, intrincado y de difícil inteligencia”. En ambas definiciones nos encontramos ante una acción hermenéutica, que requiere el dominio de un determinado lenguaje para entender un sentido que permanece vedado. Sin embargo, el mismo diccionario define el término “cuerpo” en su primera acepción como “aquello que tiene extensión limitada, perceptible por los sentidos”. ¿Qué se supone que hay que descifrar en algo que se concreta tan abarcable y descriptible? La evidencia y la claridad del cuerpo, la presunta desnudez del mismo, son nociones de las que hay que desconfiar a la hora de plantear un acercamiento como el que propongo, puesto que el cuerpo termina revelándose (y rebelándose) como un espacio conflictivo, un texto que reclama distintos códigos de lectura. Eso no significa que leer sea una actividad inocente u objetiva: supone interpretar, ejercer un acto de poder sobre el texto que se acentúa si aspiramos a una objetividad científica. Por ello, me planteo este análisis como una lectura, no en busca de un sentido último ni definitivo, sino instalada en las fisuras del discurso, en la contradicción inherente a todo texto que, en mi caso, ha motivado esta aproximación desde sus inicios.

Bajo este marco, me propongo dar cuenta, de forma somera y parcial, ya que no podría ser de otro modo, de los procesos de construcción del cuerpo femenino en una serie de novelas españolas de la segunda mitad del siglo XIX. Al conceptualizar la narrativa decimonónica no sólo como un mero reflejo de la realidad sino como un participante activo en los procesos culturales del momento, se detectan una serie de obsesiones en torno a los límites y significaciones del cuerpo de la mujer. De este modo, aparecen distintos

discursos recurrentes y a menudo contradictorios que se mueven entre la ansiedad por generar unas marcas corporales fijas de clase y género y la preocupación por la disolución inevitable de las mismas. De igual manera, estas premisas se configuran como la base paradójica del proceso de formación de un cuerpo femenino que nunca es definitivo, abriendo multitud de interrogantes acerca de la relación entre el cuerpo, los discursos del poder y las posibilidades de resistencia.

Tal y como señala Laqueur (1994), el siglo XIX es un momento de resignificación de las nociones de cuerpo/género en el que se pasa del modelo anatómico galénico al discurso de la diferencia, según el cual el género femenino ya no sólo se inscribe en los genitales, sino que se busca en cada centímetro del cuerpo, convirtiendo a la mujer en una “categoría vacía” (Laqueur, 1994: 51) que se intentará llenar desde distintas posiciones. Dentro de ese proceso, el paradigma científico se revela como el gran imaginario cultural del siglo a la hora de leer el cuerpo, así como la base del proyecto disciplinario de la modernidad que analiza Foucault (2009). Bajo este marco, la novela participa en un proyecto disciplinario de carácter descendente en el que se individualiza más al niño y al enfermo que al adulto. Teniendo en cuenta que a la mujer se la sitúa orgánicamente más próxima a un niño que a un adulto, debería añadirse lo femenino a esos elementos limítrofes que la disciplina objetiva. Nótese como los cuerpos que conforman los límites de la normatividad constituyen también los temas de la novelística del momento, de tal manera que “el paso de lo épico a lo novelesco [...] se inscribe también en la formación de una sociedad disciplinaria” (Foucault, 2009: 198). En ese sentido, los textos literarios no se limitan a una mera función de mimesis de lo real, sino que desempeñan un papel de agentes de la historia cultural (Armstrong, 1991) que se ha tendido a minusvalorar<sup>1</sup>. Esta noción de la modernidad en relación a la disciplina explica, a mi juicio, la “emergencia de la corporalidad femenina en la

---

<sup>1</sup> Resultan significativas las insistencias programáticas de autores como Zola y Galdós acerca de la necesidad de escribir una “novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en la que vivimos” (Pérez Galdós, 1972: 116). De este modo, la novela termina haciendo un movimiento muy similar al de la ciencia, naturalizando sus propias convenciones ideológicas en forma de descripción objetiva de la realidad.

literatura realista” (Fernández, 2008: 8) en relación a esa necesidad de generar una categoría de lo femenino basada en la verdad del cuerpo. La instauración del discurso de la diferencia provoca que el cuerpo femenino se configure como un enigma misterioso que hay que descifrar a toda costa. “El fin de siglo XIX-XX mide cráneos, cajas pectorales, húmeros, pantorrillas [...] todo con el fin de detectar la *tara* en el cuerpo, la marca, la evidencia, la anormalidad” (Torras, 2006: 14). Instalada en un discurso que la codifica como un elemento exótico, la marca de “mujer” se revela como otra de esas anomalías que hay que comprender y dominar. Este esfuerzo desemboca en la premisa de un cuerpo permanentemente enfermo, sujeto a un sistema nervioso difícil de controlar. En 1854 el doctor Emilio Lorenzo, catedrático de medicina en la Universidad de Granada, concluirá su discurso en la Universidad Central afirmando que “la preponderancia del sistema nervioso sobre el muscular facilita á la muger arreglar con mas arte todas sus actitudes y hacerlas constantemente expresivas” (1854: 12). La patologización sistemática es una constante del fin de siglo. Sin embargo, el lenguaje médico no sólo se posa sobre los cuerpos – en parte porque éstos nunca son entidades abstractas– sino que se erige como el principal discurso de articulación de lo moral en lo orgánico, de tal modo que “toda lesión moral implica una lesión orgánica, lo que supone una alteración del orden ético impuesto por la doctrina eclesiástica tradicional” (Fernández, 1995: 79). La abundancia de personajes femeninos con alguna patología en la literatura de la época, está, a mi juicio, directamente relacionada con esos procesos de construcción del cuerpo femenino. Emma Valcárcel, protagonista de la novela clariniana *Su único hijo* (1890), es descrita como una histérica “enfermucha, nerviosa e irascible” (2001: 18), defecto corporal que se convierte en la fuente de lo que el narrador describe como “alma mezquina” (2001: 158)<sup>2</sup>. Igualmente, otra heroína novelesca como la Isidora Rufete de Galdós en *La desheredada* (1881) se caracteriza por una locura que la hace creer hija de la Marquesa de Aransis, de tal manera que el narrador habla de “una segunda vida encajada en la vida fisiológica” (2001: 63). Uno de los elementos

---

<sup>2</sup> En las novelas que componen las fuentes primarias sigo en casi todos los casos las ediciones digitales de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/>>. Véanse las referencias en la bibliografía.

recurrentes para inscribir la psique enferma en el cuerpo es el de una maternidad imposible o adulterada. Así, Emma sufre al principio de la novela un aborto que la deja al borde la muerte. Al enterarse meses después de su segundo embarazo reaccionará con “lamentos, gritos y protestas, jurando y perjurando que estaba dispuesta a no parir, que aquello era una sentencia de muerte disfrazada”. Isidora, por su parte, da a luz a Riquín, un niño macrocefálico al que abandona para caer en los bajos fondos de la prostitución. De la misma manera que la ciencia codifica el cuerpo normativo de la mujer de clase media en relación a la maternidad, también generará toda una serie de cuerpos desviados incapaces de desarrollar las funciones biológicas de la mujer burguesa. Así, mientras la medicina empieza a medir cráneos y a recopilar fisiologías, la literatura realiza un movimiento similar en busca de un código escrito en el cuerpo que revele la verdad sobre el individuo.

La percepción científica sobre el cuerpo de la mujer se imbrica, a menudo de forma contradictoria, con otro de los grandes paradigmas femeninos que planean sobre el siglo: el modelo del ángel del hogar. Frente al fisiologismo imperante y la biologización de lo femenino, en 1854 la Iglesia Católica, con Pío IX a la cabeza, proclama el dogma de la Inmaculada Concepción. De este modo, el cuerpo de la Virgen María queda fuera de la proposición biológica que liga a la mujer con lo orgánico (Turner, 1996). Aunque el modelo ideal se configura de forma cambiante en el imaginario de la época, la forma prototípica queda fijada en el período isabelino de la mano de una serie de escritoras cuya prolijidad teórica y literaria se escapa a los límites de este trabajo. Para el tema que nos ocupa conviene destacar el proceso de descorporeización señalado por gran parte de la crítica (Corbin, 2005; Blanco, 2001; Jagoe, 1994, Aldaraca, 1992) que, en mi opinión, convendría matizar. Si bien el discurso del ángel del hogar sitúa lo femenino en la esfera de lo espiritual, converge con la ciencia al emplazar a la mujer como un ser condicionado por su biología. El hecho de que autoras como Ángela Grassi o M<sup>a</sup> del Pilar Sinués se alejen de descripciones corporales de orden científico no significa que no partan de un presupuesto de sexo natural muy similar al de un médico. La conceptualización de lo femenino en base a ciclos biológicos se aprecia con una mera ojeada al índice de *El ángel del hogar: estudio* (M<sup>a</sup> del Pilar Sinués, 1881), cuyos tres primeros

capítulos refieren los periodos de infancia, adolescencia, maternidad y ancianidad. Es decir, son etapas que se articulan en función de la capacidad reproductiva, inscritas en el cuerpo. Las primeras palabras de Sinués remiten, precisamente, a la diferencia orgánica de la mujer:

débil é inofensiva en su niñez, está amenazada de enfermedades sin cuento, excediendo la fragilidad de su organismo á la de todo sér humano: en su adolescencia está también rodeada de un sinnúmero de males físicos, y, segun la naturaleza de cada una, de algunos morales de difícil ó imposible curación. (1881:29-30)

Además de su realizar un “estudio” con tintes de verdad científica, en el que afirma que los males morales dependen de la “naturaleza” de la mujer, la misma autora hará algo similar al convertir a la mujer caída en un problema médico en su novela titulada, significativamente, *El alma enferma* (1864)<sup>3</sup>. De este modo, el discurso de la domesticidad, en sintonía con el cientifismo imperante, también le otorga a la mujer un cuerpo “natural” y con tendencia a lo patológico parecido al de la ciencia. Sin embargo, mientras la ciencia busca las taras morales en lo orgánico, el angelismo realizará otro movimiento que situará a la mujer en un plano espiritual. De modo paradójico, esa disposición se concibe como una consecuencia de la inclinación fisiológica de la mujer a lo sentimental, cuya manifestación extrema adquiere la forma de histeria o de misticismo. Ambas manifestaciones se darán en Ana Ozores, la protagonista de *La Regenta*, (1884-85) de Clarín, que transitará del misticismo adolescente a la histeria de su vida adulta. La espiritualidad y la moralidad femeninas son una cuestión corporal y en ese aspecto coinciden ambos discursos. No obstante, la domesticidad pretende resituar a la mujer en el ámbito de la virtud y para ello debe eliminar el cuerpo, depositario de la moral, transformándolo en el lugar de una ausencia necesaria. Solo así se puede concebir a la mujer como un ser sin tacha moral. Aunque se la requiere para el buen funcionamiento del núcleo familia/sociedad, no debe hacer notar su presencia, debe naturalizar el cuerpo de tal manera que no sea visible. Ello explica el

---

<sup>3</sup> Para un análisis exhaustivo sobre las escritoras de la domesticidad véase el estudio de Blanco (2001).

hincapié que se hace en el vestir, la moderación en el gasto y la humildad. Naturalizar el cuerpo no significa eliminarlo, sino codificarlo bajo una determinada representación según la cual la mujer se convierte en una fuerza etérea que debe encargarse de la buena marcha de la esfera privada, reflejo y unidad básica del conjunto de la esfera pública (Aldaraca, 1992). Esta idea queda patente con la formulación literaria del personaje de Amparo Sánchez Emperador en *Tormento* (1884) de Galdós. Caracterizada por la falta de decisión y descrita como “la más acabada estatua viva que produjera el cincel divino” (2000a: 123), su inactividad contrasta con el hecho de que sea ella quien haga avanzar la acción y haga moverse al resto de personajes. Más que un proceso de descorporeización, podría hablarse de un movimiento de resituación del cuerpo en el lugar de la ausencia. Asimismo, esa aparente invisibilidad será puesta continuamente en tela de juicio, transformándose en algo muy poroso que dará lugar a continuas reescrituras. De esta manera, el paradigma de esposa y madre de clase media aparentemente incorpórea planeará sobre toda la literatura del XIX conformándose como un ideal, la mayoría de veces, imposible de llevar a cabo. Quizás por eso, el protagonista masculino de la novela prostibularia *María Magdalena* (1880) se preguntará “de qué sirven los ángeles... en la tierra” (1880: 212), mientras que el narrador de *Memorias de un solterón* (1896), de Emilia Pardo Bazán, afirmará sobre un personaje femenino que aprendió “a preparar las tostadas del desayuno como un ángel (si los ángeles se dedicasen a tales menesteres” (2002: 7).

Paradójicamente, los mismos discursos que asocian a la mujer con lo orgánico pueden generar un cuerpo femenino ligado a la artificialidad. “La condición natural y artificial de lo femenino acaban abrazándose: así, la ausencia de raciocinio y la emotividad de la mujer acaban convirtiéndola en un vacío que se puede llenar por la vía del artificio”. (Clúa, 2007: 190). Esa continuidad entre ambas categorías, centrada en lo corporal, será la que tense gran parte de los textos literarios de la época, llegando al colapso a final de siglo, y anulando, en última instancia, la estrecha taxonomización de la ciencia. Para llevar a cabo el paso de un cuerpo natural a uno artificial el principal puente discursivo será el del consumo y el lujo. La abundancia de mujeres derrochadoras en la novela decimonónica es, en este sentido, significativa. El capitalismo incipiente se

basa en la producción de una serie de mercancías destinadas al adorno corporal femenino. De este modo, al concebirse como un ser natural, la mujer es orgánicamente incapaz de controlar unos instintos que la conducen, paradójicamente, a dejarse llevar por los esplendores de la artificialidad. Sobre el consumo desaforado y el exceso del lujo se ocuparán tanto las escritoras de la domesticidad, fisiólogos como Felipe Monlau o realistas como Galdós y Clarín. En términos generales, conviene destacar cómo ciertos objetos poseen determinadas significaciones que los convierten en “uno de los medios constantes mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad” (Entwistle, 2002: 20). Por ejemplo, la heroína galdosiana Isidora Rufete procurará alejarse de todo paradigma de lo natural dejándose seducir por el consumo, fabricándose un cuerpo de clase que se corresponda con la marquesa que erróneamente cree ser. Comprará objetos que se revelan como marcas de clase: unos guantes, botas nuevas, un abanico, un imperdible... a fin de poder crearse un cuerpo que se corresponda con su proceso –erróneo– de afirmación identitaria. El momento culminante se dará al probarse un vestido de fiesta en casa de una vecina modista:

Contemplese en el gran espejo, embelesada de su hermosura... Allí, en el campo misterioso del cristal azogado, el raso, los encajes, los ojos, formaban un conjunto en que había algo de las inmensidades movibles del mar alumbradas por el astro de la noche. Isidora encontraba mundos de poesía en aquella reproducción de sí misma. ¡Qué diría la sociedad si pudiera gozar de tal imagen! ¡Cómo la admirarían, y con qué entusiasmo habrían de celebrarla las lenguas de la fama! ¡Qué hombros, qué cuello, qué... todo! ¿Y tantos hechizos habían de permanecer en la obscuridad, como las perlas no sacadas del mar? (2001: 148)

Lo interesante del personaje de Isidora es que, debajo de ese cuerpo artificial fabricado a base de rasos y prótesis diversas, no hay una esencia femenina estable, puesto que la novela explica el proceso de construcción de una identidad equivocada sin especificar cuál es la correcta. Esa búsqueda se hará, desde y hacia el cuerpo, partiendo de una psique enferma focalizada en lo orgánico y deslizándose hacia la construcción de un cuerpo artificial que no se impone sobre una identidad pretendidamente auténtica, sino que se configura

como la única posibilidad de devenir en un sujeto. Cuando Isidora ya no puede seguir su proceso de reafirmación identitaria al final de la novela, se mirará en el espejo de una manera distinta, calculando el valor de su cuerpo como una mercancía, “todavía soy guapa..., y cuando me reponga seré guapísima. Valgo mucho, y valdré muchísimo más” (2001: 272), abandonando la mirada autorreguladora sobre sí misma para convertir su cuerpo en un objeto de consumo masculino. Hay otro personaje galdosiano, apenas unos años posterior, que, como ella, se caracteriza por la artificialidad y el consumo desaforado. Se trata de Rosalía de Bringas, personaje secundario en *Tormento* y protagonista de *La de Bringas* (1884). Descrita como alguien que va “más al trapo que al hombre” (2000b: 228), su obsesión por las telas y los vestidos correrá paralela a un proceso de emancipación de la tutela doméstica. La artificialidad del cuerpo se consigue mediante la incorporación de ciertos objetos que se revelan como marcas naturalizadas de un cuerpo normativo de clase media. De este modo, cuando Rosalía se viste para ir al teatro, requiere de una serie de complementos que le otorgan sentido al cuerpo: “A ver; el abrigo, los guantes, el abanico” (2000a: 65). Uno de los elementos más claros de esta relación entre la prótesis y la carne es el corsé, que excede la mera dimensión de disciplina corporal. En la misma escena en la que se arregla para ir al teatro, se ofrece la siguiente descripción:

Fuertemente oprimida dentro de un buen corsé, su cuerpo, ordinariamente flácido y de formas caídas, se trasfiguraba también, adquiriendo una tiesura de figurín que era su tormento por unas cuantas horas, pero tormento delicioso, si es permitido decirlo así. (2000a: 154)

Sin el corsé, el cuerpo del personaje pierde todo su sentido. La única forma de reconocerlo y de hacerlo visible fuera de la esfera privada es a través de esa prenda que, paradójicamente, se convierte en una fuente placer. Si Rosalía disfruta llevándolo es porque se trata de un elemento que le permite salir del ámbito doméstico. La línea entre la transgresión y la disciplina a veces es demasiado delgada, puesto que también podemos considerarlo un elemento de erotismo que obliga a replantearse la dinámica de la represión sexual en el orden burgués. De este modo, Rosalía terminará llevando “su mejor corsé para



que no se le desbaratase el cuerpo” (2000b: 197) también dentro de casa ante la presencia de su futuro amante. En otra novela de la época, *Dulce y sabrosa* (1891) de Jacinto Octavio Picón, éste será un elemento erótico, un fetiche que viene a ocupar el referente corporal para describir una relación sexual: “La mano izquierda de don Juan se posó sobre la doble y turgente redondez del pecho de Cristeta... Poco después, el corsé, tibio aún por el calor del hermoso tesoro que guardaba, caía sobre la alfombrilla al pie del sofá...” (Picón, 1976: 163). De este modo, conviene matizar la lectura que interpretaría esta prenda como un mero instrumento de opresión, puesto que nos encontramos ante un signo complejo: convierte el cuerpo femenino en un objeto sensual y lo hace mediante su exhibición en la esfera pública en un momento en el que se insistía en la dimensión descorporeizada y carente de sexualidad de la mujer. Asimismo, cuando es la propia mirada del sujeto la que controla esa exposición pública y disfruta con ella se produce, a mi juicio, un colapso en la concepción tradicional del cuerpo femenino como un objeto de consumo. De esta manera, el corsé puede concebirse como un signo de decencia y de erotismo que establece una línea de continuidad entre el deseo ortodoxo y marginal, entre el matrimonio burgués y el fetichismo. Los objetos que se asocian al cuerpo de los personajes femeninos en las novelas del XIX, pueden ser, entonces, interpretados como fetiches que van más allá de la generación de cuerpos normativos. “El fetiche es un sustituto que se convierte en una fijación, una forma que representa un poderoso referente oscuro y, en el acto de representarlo, [...] de alguna manera, también distorsiona su referente” (Sinnigen, 1996: 29). El cuerpo, por lo tanto, no es un referente estable, ni mucho menos una superficie meramente biológica, puesto que no puede conceptualizarse sin todos esos objetos que, más que distorsionarlo, lo generan y le otorgan un sentido. Esta continuidad entre lo orgánico y lo artificial eclosiona en *Dulce dueño* (1912), la última novela de Emilia Pardo Bazán. Aunque está muy alejada del realismo y el naturalismo literarios se puede establecer una continuidad con los textos precedentes a través de los procesos de construcción del cuerpo. Al igual que otro personaje de la misma autora, la Espina Porcel de *La Quimera* (1905), la protagonista de *Dulce dueño*, Lina Mascareñas, plantea una artificialidad totalmente consciente, encuadrada en el

esteticismo de final de siglo. Lo importante ahora es convertir de forma deliberada al cuerpo en una obra de arte que revele su artificio. Así, Espina Porcel declarará que “lo bello es... lo artificial. -¿No soy bella yo? -Pues en mí lo natural no existe” (1991: 355) mientras Lina afirmará que “mi pie no es mi pie, es mi calzado [...] mi mano es mi guante” (1989: 131). La disolución de las fronteras entre el cuerpo orgánico y la prótesis material puede plantearse como una posibilidad de resistencia ante un discurso del poder que, por un lado, asocia lo femenino a una corporalidad descontrolada y, por otro, pretende establecer la verdad sobre el sujeto en el cuerpo. Los excesos artificiales de las heroínas mencionadas ponen de relieve como éste se configura como un texto contingente, sujeto a variación e interpretable desde distintos ángulos. La línea que separa la carne de la tela se vuelve tan difusa que la taxonomización científica ya no puede operar libremente. La enunciación de verdades biológicas sustentadas sobre la noción de un cuerpo estable se desmorona. En ese sentido, debemos empezar a considerar la novela decimonónica como un texto que está cruzado por múltiples perspectivas ideológicas que escapan a una visión unívoca, generando una serie de fisuras discursivas en torno a un cuerpo que, parafraseando a Judith Butler (2005), cada vez importa más.

## **Bibliografía**

- ALDARACA, Bridget (1992): *El ángel de hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Traducción de Vivian Ramos. Madrid: Visor
- ALAS “CLARÍN”, Leopoldo (2001): *Su único hijo* [1890]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- ARMSTRONG, Nancy (1991): *Deseo y ficción doméstica: una historia política de la novela*. Traducción de María Coy. Madrid: Cátedra
- BLANCO, Alda (2001): *Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Granada: Universidad de Granada
- BUTLER, Judith (2005): *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós
- CHERNER, Matilde (1880): *María Magdalena: estudio social*. Madrid: Imprenta de la viuda e hijos de J. A. García

- CLÚA, Isabel (2007): “Género, cuerpo y performatividad”, en Torras M. (ed.) *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad I*. Barcelona: Edicions UAB, 181-217
- CORBIN, Alain (2005): “El dominio de la religión”, en Corbin, A. (ed.), *Historia del cuerpo. II. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. Traducción de Paloma Gómez, M<sup>a</sup> José Hernández y Alicia Martorell. Madrid: Taurus, 57-86
- ENTWISTLE, Joanne (2002): *El cuerpo y la moda: Una visión sociológica*. Traducción de Alicia Sánchez. Barcelona: Paidós
- FERNÁNDEZ, Pura (1995): *Eduardo López Bago y el naturalismo radical: la novela y el mercado literario en el siglo XIX*. Amsterdam: Rodopi
- \_\_\_\_\_ (2008): *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria*. Woodbridge: Tamesis
- FOUCAULT, Michel (2005): *Historia de la sexualidad. I. La voluntad del saber*. Traducción de Ulises Guiñazu. Madrid: Siglo XXI
- \_\_\_\_\_ (2009): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón. Madrid: Siglo XXI
- JAGOE, Catherine (1994): *Ambiguous Angels: Gender in the Novels of Galdós*. Berkeley: University of California Press
- LAQUEUR, Thomas (1994): *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Traducción de Eugenio Portela. Madrid: Cátedra
- LORENZO SARMIENTO, Emilio (1854): *Las diferencias que se hallan entre el hombre y la mujer dependen de su organización: discurso leído en la Universidad Central*. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos:
- PARDO BAZÁN, Emilia (1989): *Dulce dueño* [1912]. Edición de Marina Mayoral  
Madrid: Castalia
- \_\_\_\_\_ (1991): *La Quimera* [1905]. Edición de Marina Mayoral.  
Madrid: Cátedra
- \_\_\_\_\_ (2002): *Memorias de un solterón* [1896]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1972): *Ensayos de crítica literaria* [1870-1913]. Edición de Laureano Bonet. Barcelona: Península

- \_\_\_\_\_ (2000a): *Tormento* [1884]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- \_\_\_\_\_ (2000b): *La de Bringas* [1884]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- \_\_\_\_\_ (2001): *La desheredada* [1881]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- PICÓN, Jacinto Octavio (1976): *Dulce y Sabrosa* [1891]. Edición de Gonzalo Sobejano. Madrid: Cátedra
- SINNIGEN, John (1996): *Sexo y política: lecturas galdosianas*. Madrid: Ediciones de la Torre
- SINUÉS, María del Pilar (1881): *El ángel del hogar: estudio. Tomo primero*. Madrid: Librerías de A. San Martín
- TORRAS, Meri (2006): "Corpus de lecturas", en Torras, M., *Corporizar el pensamiento: escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*. Pontevedra: Mirabel, 11-15
- TURNER, Bryan: (1996): *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. London: Sage