

# «Sensitivos y ambiguos»: andróginos en el arte y en la literatura *Fin de Siècle*

## «Sensitive and ambiguous» androgyny in *Fin de Siècle* art and literature

Javier CUESTA GUADAÑO

### Autoría:

Javier Cuesta Guadaño  
Universidad Complutense de Madrid, España  
[javiercuesta@filol.ucm.es](mailto:javiercuesta@filol.ucm.es)  
<https://orcid.org/0000-0003-4864-5695>

### Citación:

CUESTA GUADAÑO, Javier (2024). «Sensitivos y ambiguos»: andróginos en el arte y en la literatura *Fin de Siècle*, *Anales de Literatura Española* (41), pp. 31-58. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.27343>

Fecha de recepción: 22/03/2024

Fecha de aceptación: 12/04/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Javier Cuesta Guadaño

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



### Resumen

La androginia es uno de los motivos más recurrentes del arte y de la literatura desde el Romanticismo, pero la cultura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX lo consagra como expresión quintaesenciada de un mundo en crisis y de una sociedad decadente. Los artistas y escritores de la época simbolista reivindican esta visión heterodoxa de la sexualidad y plantean el asunto, no tanto en relación con sus orígenes mitológicos y antropológicos –la restauración de una supuesta unidad perdida del ser auténtico–, sino como reacción espiritual frente a la objetividad positivista y como afirmación de una identidad disidente –superadora de las convenciones morales– que persigue convertir la vida en artificio. En este artículo se propone un recorrido por el arte y la literatura europea del *fin de siècle*, con especial atención a la poesía modernista española, para evidenciar la relevancia del tema y su relación con las transformaciones estéticas y sociales que allanan el camino hacia la modernidad.

**Palabras clave:** Fin de siècle; poesía española; androginia; Simbolismo; Decadentismo.

### Abstract

Androgyny is one of the most recurrent motifs in art and literature since Romanticism, but the culture of the late nineteenth and early twentieth centuries consecrated it as a quintessential expression of a world in crisis and a decadent society. The artists and writers of the Symbolist

period reclaimed this heterodox vision of sexuality and approached the subject, not so much in relation to its mythological and anthropological origins –the restoration of a supposedly lost unity of the authentic self– but as an aesthetic reaction to positivist objectivity and as an affirmation of a dissident identity –overcoming moral conventions– that sought to turn life into artifice. This article proposes a survey of European *fin de siècle* art and literature, with special attention to Spanish modernist poetry, in order to highlight the relevance of the subject and its relationship with the aesthetic and social transformations that paved the way towards modernity.

**Keywords:** Fin de siècle; Spanish poetry; androgyny; Symbolism; Decadentism.

## Introducción

Una de las figuras más significativas de la época simbolista es la del andrógino, un icono esencial de la indefinición de los géneros y de la ambigüedad sexual a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que podemos examinar no solo en los temas, en las imágenes, en los símbolos o en los personajes literarios, sino en las peripecias biográficas, reales o ficticias, de los escritores y artistas de este periodo. Frente a la visión positivista de la literatura o el arte, durante el *fin de siècle* se desencadena una reacción idealista –heredera de los postulados románticos–, que pretende dar respuesta a una profunda crisis espiritual mediante la evasión fantástica o la exploración de planteamientos cada vez menos identificados con la realidad objetiva. Algunos de estos presupuestos estéticos, como sucede con el simbolismo propiamente dicho, se proponen la evocación de estados de ánimo, a partir de la experiencia sensorial, con el propósito de aprehender una realidad que solo puede percibirse desde la subjetividad. Sin embargo, es el decadentismo, por su filiación morbosa con los comportamientos heterodoxos, la corriente que mejor nos permite abordar el tema de la androginia como motivo indiscutible del imaginario finisecular. El misterio que se intenta desentrañar tras el disfraz que confunde identidades evidencia una compleja y refinada construcción de la personalidad, en una suerte de celebración de lo perverso –en muchos casos, una respuesta ante el miedo o el asombro de quienes no asumen la diferencia– que combina el erotismo y la muerte, la belleza y lo monstruoso, el misticismo y lo demoníaco, lo natural y lo artificioso.

Luis Antonio de Villena –uno de los autores que más se han dedicado a glosar las luces y las sombras de este periodo– apunta algunas de las características del decadentismo en su libro sobre *Máscaras y formas del Fin de Siglo*. El poeta identifica el concepto de «decadencia» con el espíritu antirrealista de una sociedad que afronta la nueva centuria sin las ataduras de un caduco

sistema de valores y creencias, y, al mismo tiempo, vincula ese tránsito hacia una nueva era con las transformaciones que se produjeron en los albores del año 2000. Como había señalado el escritor francés Joris-Karl Huysmans en su novela *À Rebours (A contrapelo)*, publicada en 1884, todos los finales de siglo se parecen de algún modo; de ahí que la «decadencia», entendida como final de un periodo histórico, pueda plantear los mismos conflictos éticos y estéticos en diferentes épocas:

Nos sentimos decadentes por finales; amamos la nostalgia por idealismo –por buscar un mundo perfecto, que sentimos imposible–, lejos de otro materialismo, cada hora más antihumano. Vemos el erotismo (y sus desviaciones) como una salvación, pese a que conlleva también barro y miseria; buscamos lo místico y lo legendario, y –persiguiendo la belleza– parecemos querer crear con la beldad antigua otra belleza nueva (Villena, 2002: 10).

Entre todas las cuestiones que plantea el autor, la posibilidad de salvación a través de lo erótico en sus manifestaciones más heterodoxas o la creación de un nuevo concepto de belleza y de moralidad se identifican plenamente con el ideal que representa la androginia, una de las «palabras-clave» del momento, como el propio Villena ratifica –junto a algunas otras palabras como «Abulia», «Bohemia», «Exotismo» o «Hiperestesia», entre otros términos– en su *Diccionario esencial del «Fin de siglo»* (2001a: 27-32). Asimismo, recuerda unas palabras de Swinburne sobre el pintor prerrafaelita Simeon Solomon, en las que se alude al andrógino como «*identity of contraries* [...] un misterio de la belleza que une lo esplendoroso, lo magnífico, con lo terrible. Placer y dolor, santificación y destrucción, una mezcla del horror con el hechizo...» (2001a: 27-28). El desasosiego que produce la contemplación de una realidad extraña se identifica, como sucede con la mayor parte de los ejemplos que aquí van a reseñarse, con un «ideal erótico adolescentizado», con una «belleza finalmente inmadura, como encarnación atrayente de todos los contrarios: espanto y dulzura, abismo y éxtasis...» (2001a: 28).

A estas consideraciones sobre la «decadencia» se pueden añadir algunos otros rasgos caracterizados –recogidos en el extraordinario libro de Begoña Sáez Martínez sobre *Las sombras del Modernismo*–, que aclaran el sentido que tiene la androginia en este contexto cultural (2004: 75-82): las visiones alternativas de la sexualidad plantean un alejamiento del orden natural y la búsqueda de una forma de vida artificiosa para suplantarlo; la recreación artística de motivos, objetos y espacios estéticos permiten un exilio interior en el que refugiarse de la abulia provocada por la sociedad burguesa; la concepción hedonista del placer se plantea como una forma de liberación; y, por último, la idealización del andrógino pretende dar respuesta a la construcción de una identidad disidente,

que comporta ciertas limitaciones en cuanto a su exposición, pero que se visibiliza como actitud de rebeldía estética. Sobre esta última particularidad, aplicada explícitamente a la escritura, señala Sáez Martínez que «la conocida inversión de los eternos masculino (agresivo, activo, fuerte) y femenino (apocado, pasivo, débil), y la imagen predilecta del andrógino, son representaciones idóneas de las aspiraciones de esta literatura fascinada por el crepúsculo, la caída, el fin, así como por todo lo extraño, raro y antinatural» (2004: 75), pues, como había sentenciado Hinterhäuser, «la fascinación ante lo ambiguo y lo híbrido forma parte de la mentalidad del Fin de siglo» (1998: 170).

En definitiva, el ideal andrógino no se propone necesariamente –una vez degradado el mito de la unidad en un solo cuerpo– como simbiosis perfecta de lo masculino y de lo femenino, sino que tal mixtura se incluye, en muchos casos, en el catálogo de perversiones sexuales propias de un mundo en descomposición. No obstante, los retratos de efebos con apariencia femenina –con frecuencia proyectados como justificación de una homosexualidad sublimada– o de mujeres virilizadas –en menor grado y casi siempre descritas como seres incompletos– responden a motivaciones estéticas (Monneyron, 1996), pues se trata de celebrar «la superioridad del arte por encima de la naturaleza [...], el nuevo concepto de belleza antinatural, artificiosa y anormal» (Sáez Martínez, 2004: 82).

### El andrógino como arquetipo de perfección

Antes de abordar el tema desde el punto de vista literario, conviene que esbochemos una definición lingüística y conceptual, así como su origen mítico y la vinculación directa que se establece entre esta imagen y el *fin de siècle*. El *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española indica que procede del latín «androgynus» –y este, a su vez, del griego «ἀνδρόγυνος», derivado de «ἀνήρ, ἀνδρός» (varón) y «γυνή» (mujer)–, y lo define en su primera acepción como sinónimo de «hermafrodita» –esto es, que tiene fisiológicamente los dos sexos, el masculino y el femenino– o de «bisexual», aunque el término se concreta en su segunda acepción, referido a una persona cuyos «rasgos externos no se corresponden definidamente con los propios de su sexo» (DLE). Si bien las palabras andrógino y hermafrodita son equivalentes en muchos casos, la androginia no se refiere a una cuestión biológica como el hermafroditismo, sino que alude más bien a una apariencia o aspecto externo –a veces visible en algunos rasgos físicos– que no se corresponde con los patrones estéticos o de comportamiento asignados de manera convencional a las identidades sexuales. Por otra parte, la denominación de «andrógino» presenta el femenino «andrógina», aunque existe la palabra «ginandra» –compuesta a

partir de la inversión de las mismas raíces griegas–, utilizada en botánica para describir a las plantas que tienen flores hermafroditas. Sin embargo, la definición del *DLE* parece insuficiente si queremos interpretar el alcance simbólico del concepto en el contexto finisecular, de modo que conviene analizarlo históricamente para entender tanto el origen literario del mito como su presencia en las tradiciones filosóficas más antiguas de Oriente y de Occidente.

Una de las primeras referencias que tenemos sobre la materia aparece en el famoso discurso de Aristófanes incluido en *El banquete* de Platón:

En primer lugar, tres eran los sexos de las personas, no dos, como ahora, masculino y femenino, sino que había, además, un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre sobrevive todavía, aunque él mismo ha desaparecido. El andrógino, en efecto, era entonces una cosa sola en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y de lo femenino, pero que ahora no es sino un nombre que yace en la ignominia. En segundo lugar, la forma de cada persona era redonda en su totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Tenía cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular. Y sobre estos dos rostros, situados en direcciones opuestas, una sola cabeza, y además cuatro orejas, dos órganos sexuales, y todo lo demás como uno puede imaginarse a tenor de lo dicho. [...] Eran tres los sexos y de estas características, porque lo masculino era originariamente descendiente del sol, lo femenino, de la tierra, y lo que participaba de ambos, de la luna, pues también la luna participa de uno y de otro (Platón, 1992: 222-223).

En el discurso platónico la androginia se define, como vemos, como un estado primitivo de un tercer sexo –compuesto de seres dobles con distintas naturalezas: masculina-femenina, masculina-masculina o femenina-femenina–, que en un momento determinado recibe el castigo divino de la separación por el peligro que tal condición física supone para los dioses. Asimismo, la existencia de múltiples mitades escindidas implica que su reencuentro posterior no solo justifica la existencia de diversas posibilidades eróticas –la homosexualidad masculina y femenina–, sino que, como apunta el mexicano Octavio Paz en *La llama doble* al recordar el diálogo platónico, sirve para explicar los orígenes de nuestra inclinación natural hacia el otro: «El mito del andrógino no solo es profundo, sino que despierta en nosotros resonancias también profundas: somos seres incompletos y el deseo amoroso es perpetua sed de “completud”» (1993: 41). Más adelante, incide en esta misma idea del tema como reflejo de las aspiraciones amorosas del ser humano que necesita completarse, complementarse, con un semejante para recuperar esa identidad originaria: «El mito del andrógino es una realidad psicológica: todos, hombres y mujeres, buscamos nuestra mitad perdida» (1993: 75).

En relación con los orígenes simbólicos del asunto, el filósofo e historiador de las religiones rumano Mircea Eliade dedicó uno de los ensayos incluidos en su libro *Mefistófeles y el andrógino* (publicado en 1962) al sentido mítico de la androginia en las tradiciones filosóficas y religiosas más antiguas. Allí se refería al misterio de la totalidad, expresado a través de una serie de mitos, ritos y creencias sobre la *coincidentia oppositorum*, que no son sino el reflejo de una ancestral oposición de contrarios (el bien y el mal, el ying y el yang, el cielo y la tierra) que nos permiten comprender la realidad en su conjunto. Todas las mitologías y cosmogonías –como ilustra el extraordinario ensayo de Jean Libis sobre *El mito del andrógino*, publicado en 1980– incluyen la idea de una bisexualidad universal en la configuración de sus dioses –concebidos en muchos casos como seres neutros–, con el objetivo de representar la unidad primera del mundo; también está presente el mito en las tradiciones alquímicas, cabalísticas, teosóficas y en otras doctrinas filosóficas de carácter místico<sup>1</sup>. Por otra parte, en muchas prácticas culturales existen ritos de androginización en el paso hacia la adolescencia, e incluso la costumbre de travestismo que se practica desde la Edad Media durante el Carnaval demuestra la necesidad de invertir los papeles como ejemplo de transgresión de las normas establecidas y de asumir una identidad diferente para apropiarse de su mismo espíritu. Se trata, en definitiva, de recuperar lo perdido como arquetipo de perfección, aunque tal empresa ya solo sea un intento desesperado por hacer posible lo imposible.

El sentido que tiene la androginia como reflejo de la unidad del mundo se diluye después del Romanticismo, pues, a partir de entonces, se le van adhiriendo al mito nuevas interpretaciones menos idealistas –la variante efébrica o hermafrodita–, que, en opinión de Mircea Eliade, suponen una «degradación del símbolo»: «Ya no se trata de una plenitud debida a la fusión de ambos sexos, sino de una superabundancia de posibilidades eróticas» (1984: 126). El último ejemplo de aquella interpretación primitiva es la novela *Seraphita*, de Honoré de Balzac, publicada en 1835, en la que su protagonista se nos muestra como un personaje extraño y total que experimenta dos vivencias amorosas diferentes,

---

1. Señala Libis que el tema de la androginia está presente en todas las culturas desde la Antigüedad hasta los tiempos actuales: «Así, aunque este se manifieste en las cosmogonías y en las religiones más arcaicas, lo vemos por otra parte deslizarse en las construcciones gnósticas o teosóficas más sofisticadas; pero lo vemos también resurgir con fuerza en la literatura moderna o en las preocupaciones de los poetas surrealistas; incluso nos ha parecido que algunas tentativas científicas que se atienen por principio a la sobriedad positivista se dejaban habitar por él. Una inmensa proliferación de imágenes y de nociones híbridas se encuentra en acción en este campo al que parecen no limitar ni las culturas ni la historia» (2001: 21-22).

en correspondencia con las aspiraciones de su doble identidad sexual. Este misterioso ser ama a Minna cuando se hace llamar Serafita, y, al mismo tiempo, es amado por Wilfredo cuando se comporta como Serafita, de modo que en su realidad se combinan de manera perfecta los dos sexos y las aspiraciones de perfección espiritual, pues, al final de la novela, el personaje se convierte en ángel y asciende al cielo.

La androginia, en este contexto, se consagra como emblema de quienes aspiran a completarse mediante la integración de elementos contrarios, pero esa caracterización se modifica con la llegada del simbolismo, puesto que pasa a ser también la careta de las personas que esconden o justifican más abiertamente sus diferencias sexuales y procuran sublimarlas artísticamente (Legrand, 1990). El andrógino representa más claramente una subversión de los valores morales y religiosos tradicionales, en tanto que plantea una sexualidad alternativa que sirve para cuestionar –en la esfera personal y en el ámbito público– un sistema hipócrita y represivo en su formulación de lo erótico: «En el margen de la cultura burguesa, el Fin de Siglo propone posibilidades sexuales intermedias, marginales como su situación social, una nueva categoría en la que se anulen las diferencias sexuales, donde los roles efectivos no hayan de ser los obligados por las reglas médicas y genitales de los sexos» (Segade, 2008: 87). Al mismo tiempo, surge como resultado de las transformaciones sociales que permiten una incipiente liberalización de la mujer y una mayor presencia pública de la homosexualidad. Tal subversión de los códigos morales se identifica con la decadencia de la civilización europea, como vemos en el paradigmático libro *Entartung (Degeneración)*, de Max Nordau –publicado en dos volúmenes, entre 1892 y 1893, como una acérrima diatriba contra el arte moderno–, así como en varios tratados médicos o fisiológicos que describen las desviaciones sexuales como patologías rayanas con lo delictivo; véase, en este sentido, *La mala vida en Madrid* (1901), de Constancio Bernaldo de Quirós y José María Llanas Aguilaniedo, un libro donde se incluye una sección sobre «La inversión sexual» dentro del capítulo dedicado a la prostitución. La proyección en las artes o en la literatura de estas prácticas contrarias a la norma se considera sinónima de la insalubridad moral de quienes encuentran en ellas motivos de inspiración, como se analiza en *Literaturas malsanas. Estudios de patología literaria* (1894), de Pompeyo Gener.

Resulta significativo, en último término, el hecho de que la provocación que implica negar la oposición radical entre hombres y mujeres tenga también consecuencias estéticas, pues no es baladí que en el ideal de androginia –confundida ya con el hermafroditismo, la homosexualidad o la bisexualidad (Diego, 1992: 36 ss. y Reyer, 1999: 227 ss.)– se concentren, por un lado, los

dardos de homofobia de quienes no aceptan una feminización de lo masculino, y, por otro, que se multipliquen los modelos de mujeres fatales –la *Salomé*, de Oscar Wilde, y otras representaciones femeninas en forma de esfinges, sirenas, arañas, serpientes o vampiros–, señaladas por quienes las acusan de querer apropiarse del orden masculino para alcanzar más protagonismo social<sup>2</sup>.

### Imágenes de la androginia en la literatura europea

Hay varios ejemplos de androginia en la literatura europea desde mediados del siglo XIX (Praz, 1999 y Chaves, 2005), pero es sobre todo al acercarse el *fin de siècle* cuando el tema se hace más popular para ofrecernos un panorama poblado por «seres inciertos y dubitantes entre angelismos y satanismos, licenciosos y tristes, perversos y melancólicos, que interpretaron Baudelaire, Swinburne, Huysmans, Moreau y demás, descendiendo hasta Péladan y sus múltiples seguidores» (Frattale, 1989: 20). Además del ya mencionado *Seraphita*, de Balzac, otro interesante precedente lo encontramos en la novela *Mademoiselle de Maupin* (1835), de Théophile Gautier, una obra protagonizada por un tipo femenino de mujer masculinizada que decide disfrazarse de hombre para explorar el mundo en busca de aventuras amorosas y soldadescas. Le siguen dos novelas cuyo título denota la indefinición genérica: *Monsieur Venus* (1884) y *Madame Adonis* (1888), de Rachilde, pseudónimo de Marguerite Vallette-Eymery, una escritora bisexual de apariencia masculina –apodada por Maurice Barrès como Madeimoselle Baudelaire– que se definía en sus tarjetas de visita como «hombre de letras».

Otra extraordinaria muestra para concretar nuestro objeto de estudio es la novela *À Rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans, considerada como una de las biblias del simbolismo decadentista, en la que vemos reflejado el ideal de androginia en la personalidad de su protagonista, el exquisito y rebelde duque

2. Libis plantea, en esta misma interpretación de la androginia como una forma de transgresión, una interesante reflexión sobre las diferencias que se establecen entre la exaltación de la androginia desde el punto de vista filosófico y antropológico –como parte del mito sobre el origen del ser humano o como privilegio de los dioses– y la condena social hacia quienes pretenden identificarse simbólicamente con el hermafroditismo (a menudo confundido con la androginia), un fenómeno considerado aberrante y monstruoso hasta finales del siglo XIX: «Básicamente, el hermafrodita, representado o encarnado, es objeto de oprobio. Tal vez detrás de esta exclusión se oculta una visión maniquea del mundo, que es la del sentido común y la mentalidad arcaica. [...] El hermafrodita se despliega desde el paradigma de la aberración: es a la vez ejemplar e inaceptable. Simbólicamente, nos remite al ser-completo anterior a culpables cesuras; pero, encarnado, designa al mismo tiempo la *hybris* del retorno imposible a la armonía original. La lógica corriente, prendada de la simplicidad binaria, lo repudia» (2001: 168).



Des Esseintes. Aunque en el capítulo VI de la obra ya rememora un episodio algo perverso de su pasado –«una tarde, caminando por la Rue de Rivoli, se cruzó con un golfillo de unos dieciséis años, un chico paliducho y avispado, que resultaba tan atractivo como una muchacha» (2010: 195)–, es, de forma mucho más explícita, en el capítulo IX donde se evocan morbosamente los ambiguos recuerdos eróticos que dan cuenta de la insatisfacción vital que siente el personaje, decidido a alcanzar un conocimiento integral de la sexualidad. Su experiencia con Miss Urania, una acróbata de circo con rasgos masculinos por la que se siente atraído, da buena cuenta del proceso de transformación que se opera en la percepción que el personaje tiene de ella, así como de la complejidad de un deseo perverso que exige dominación y sumisión al mismo tiempo y que debe ofrecer una respuesta a su profunda insatisfacción erótica:

Al principio la vio solamente como era, es decir, como una mujer robusta y hermosa. [...] Poco a poco, a medida que la iba observando, empezaron a surgir en su mente extrañas y singulares fantasías. La progresiva admiración que sentía por su agilidad y su fuerza le llevó a imaginar que se estaba produciendo en ella un artificial cambio de sexo; la gracia y los remilgos de sus gestos femeninos se iban difuminando cada vez más; mientras que aparecía en su lugar el encanto ágil y vigoroso de un macho. En resumen, después de haberla visto inicialmente como una hembra, y después de un periodo de vacilación y de ambigüedad en el que se iba aproximando a la forma del andrógino, esta mujer parecía por fin aclararse y precisarse convirtiéndose por completo en un varón. [...] A fuerza de reflexionar sobre estas comparaciones, llegó a sentir la impresión de que él mismo se estaba afeminando, y esto le hizo desear con más anhelo la posesión de esta mujer, soñando, como una adolescente clorótica, con llegar a encontrarse entre los brazos de un hercúleo mocetón que la pueda destrozarse de un apretón (2010: 233).

También un libro extravagante del escritor y ocultista Joséphin Péladan, titulado *L'Androgyne* (1891), reclama la importancia de esta imagen como símbolo de toda una época: «¡Oh sexo inicial, sexo definitivo, absoluto del amor, absoluto de la forma, sexo que niega al sexo, sexo de la eternidad! Alabado seas, Andrógino» (en Praz, 1999: 619). En este sentido, Reyero se ha referido al desarrollo de esta temática en sus obras, puesto que «en Francia, fueron los escritos del Sâr Péladan los que más contribuyeron entre las producciones culturales de las élites decadentes a fomentar una imagen desesperanzada e insatisfecha del andrógino» (1999: 244).

Puede servirnos como colofón de este somero repaso por la literatura europea una referencia relacionada con la ambigüedad sexual resuelta en pulsión homoerótica e identificada con la figura del dandi: *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. El protagonista es un joven hermoso, de belleza andrógina, que aprovecha la vida en cada instante y que aspira a convertir su

propia existencia en obra de arte, sin tener en cuenta los condicionamientos impuestos por la moral. Al mismo tiempo, un retrato suyo envejece, como proyección decadente de su propia destrucción, de modo que, cuando Dorian Gray decida acabar con su terrible retrato a navajazos al final de la novela, lo que se produce es su propia muerte –porque la fealdad del retrato se refleja realmente en su cuerpo material–, mientras la belleza continúa inalterable en el lienzo. En el caso de Oscar Wilde, la androginia representada por su personaje esconde una defensa de la homosexualidad, una condición que, como sabemos, tuvo consecuencias devastadoras para el escritor irlandés, acusado de ser un corruptor de la juventud y procesado por sus conductas consideradas inmorales.

### Las representaciones del andrógino en las artes plásticas

Si las referencias a la androginia en la literatura de finales del siglo XIX son prolíficas, su utilización como símbolo de un tiempo nuevo en la pintura simbolista es «omnipresente» (Monneyron, 1996: 13), de modo que en estas páginas solo se recogen algunos ejemplos paradigmáticos de este recurso en las artes plásticas como sugerencia para futuras investigaciones. Como ha subrayado Jean Libis: «Si el andrógino es el ser en el que se resuelven las tensiones dolorosas, [...] entonces la apariencia que mejor le conviene –aunque sea de naturaleza iconográfica– es, indudablemente, la de la belleza» (2001: 145-146). Esta expresión de la belleza idealizada y angelical es perceptible ya desde la escultura helenística –que tiende progresivamente a la androginia–, en la pintura del Renacimiento –véase el «San Juan Bautista» de Leonardo da Vinci (con el pelo rizado y gesto ambiguo e incluso perverso) o los retratos de Rafael, sobre los que luego volveremos– o en el arte de la hermandad prerrafaelita; podríamos referirnos, igualmente, a la tradición secular de representar a Cristo y, sobre todo, a San Sebastián –convertido después, por su exhibición de la belleza torturada, pero incólume, en icono del homoerotismo– como efebos sagrados.

La androginia se convirtió en uno de los motivos más populares de la pintura simbolista por la fascinación que el tema de la ambigüedad sexual ejercía en los artistas, y, al mismo tiempo, porque en su figuración se estaba rindiendo culto, como sugiere Estrella de Diego, a la eterna juventud que, paradójicamente, mantiene siempre encendido el deseo hacia el cuerpo perfecto en su indeterminación, pero niega el placer de poseerlo porque realmente es un ser asexual, inalcanzable y algo demoníaco: «El ideal andrógino enfatiza el miedo al placer y la ilusión de preservar siempre intacto el deseo: es la primera gran generación de frígidos. [...] La obsesión por preservar la juventud se manifiesta

a través de imágenes de adolescentes asexuados congelados durante la pubertad, cuando no se han resuelto aún las características sexuales» (1992: 34).

Uno de los pintores precursores de la nueva estética y que mejor reflejan en sus personajes la indeterminación genérica es el francés Gustav Moreau (1826-1898)<sup>3</sup>, un artista voluptuoso –cuyos cuadros colecciona el Des Esseintes del citado Huysmans– que se caracteriza por la estilización de los temas mitológicos. En los personajes de sus cuadros –muchos de ellos procedentes del repertorio clásico o del santoral cristiano– se difuminan los límites de la definición sexual y su identidad llega incluso a ser intercambiable; así ocurre, por ejemplo, en su célebre «Edipo y la Esfinge» (1864)<sup>4</sup>. El alto grado de estilización de las imágenes nos muestra a seres idealizados y arquetípicos, pero, en otras muestras, las divinidades ofrecen una versión menos inocua de los rasgos andróginos y se vuelven arrebatadoras o desasosegantes; así en el caso de «Cabeza de divinidad (¿Mercurio?)» (ca. 1907), un retrato de Edgar Maxence (1871-1954), que recuerda ligeramente al «Baco» (1867) de Simeon Solomon, donde el dios aparenta ser un joven de ojos marrones y cabellera pelirroja –imagen tópica de la *femme fatale*–, o en la imagen poderosa de una «Faunesa» (1907), del mismo autor, cuyos rasgos femeninos están masculinizados.

Otro artista fundamental para entender la estética simbolista es Fernand Khnopff (1858-1921), pintor belga estrechamente vinculado con el simbolismo y con los postulados decadentistas; no en vano, participó en los cenáculos oculistas de los Rosa+Cruz organizados por Joséphin Péladan. Sirva como botón de muestra su famoso cuadro «La caricia» (1896), protagonizado de nuevo por Edipo y por la Esfinge, en el que se plantea la estrecha relación entre el artista y el misterio. Se trata quizás de uno de los creadores que con más evidencia incorpora el aspecto andrógino en los personajes retratados. Su perspectiva es la de la masculinización de las mujeres, hasta el punto de que, en ocasiones, podamos identificarlas con hombres travestidos y feminizados, como en «Estudio de mujer» (1891) o en «Los labios rojos» (1897). En la dirección contraria, esto es, en la representación feminizada de los adolescentes, pueden

---

3. Solo indicamos la cronología de los pintores para que puedan ser enmarcados en su contexto.

4. Litvak reconoce en las pinturas de Moreau un tratamiento ambiguo (androginia e incesto) de los personajes que se retratan en ellas: «Moreau, el pintor que mejor representa la época, tiene como característica la ambigüedad. Es difícil distinguir en sus pinturas cuál de los amantes es el hombre y cuál es la mujer. Tienen aire de familia, como si fuesen hermanos a pesar de ser amantes. Hombres con rostros de vírgenes y vírgenes que parecen efebos. Se exalta subliminalmente el incesto, el andrógino, la esterilidad. Y es justamente en esas pinturas asexuadas y lascivas donde se manifiesta más claramente la erótica finisecular» (1980: 150-151).

reseñarse las obras de Armand Point (1860-1932), autor de un dibujo en el que se representa a un Cristo andrógino –que recuerda a los efebos renacentistas de Leonardo– y a una María Magdalena que tiene rasgos masculinos. El pintor es además autor de una serie de andróginos inspirados por la pintura rafaelesca, entre los que se encuentran «Andrógino florentino» (ca. 1898) y «Andrógino» (ca. 1899). Asimismo, una de sus obras más famosas es una representación del dios del amor, «Eros» (1896), como efebo y arcángel andrógino.

El simbolismo en sus variantes más diversas también está presente en la pintura española de esta época y sus más destacados representantes prestan atención al tema que nos ocupa<sup>5</sup>. En esos círculos destaca el canario Néstor Fernández de la Torre (1887-1938), autor de varios lienzos donde se reflejan temas decadentes, como «Adagio» (1903), la imagen de una joven oculta tras sus cabellos desgredados, que se acerca a acariciar a un cisne con intenciones perversas. Asimismo, en «Epitalamio o Bodas del príncipe Néstor» (1909), es el propio artista quien se retrata a sí mismo de forma ambigua –como un dandi refinado y aristocrático–, en medio de un paisaje ideal que enmarca el momento estético de su hipotética boda con un personaje femenino que parece la proyección de su personalidad travestida en el otro sexo. También en «El niño arquero» (1912), que reproduce una imagen en apariencia desenfadada, cuesta distinguir la identidad de los protagonistas, encuadrados en una escena exótica, y, en su famoso «Sátiro en el Jardín de las Hespérides» (1922), se advierte la condición andrógina y enigmática del personaje. Finalmente, en algunos de los cuadros que forman parte del «Poema de la tierra» (1934-1938), el artista se deleita en la contemplación voluptuosa del cuerpo masculino, confundido con otros cuerpos de género indistinto.

---

5. Durante años se negó la recepción de esta corriente en nuestras artes plásticas –también la posibilidad de una literatura simbolista, que ciertamente llegó tardíamente a España–, pero una exposición organizada en la Fundación Mapfre de Madrid en 1997, con Francisco Calvo Serraller como comisario, demostró que nuestros pintores finiseculares también reflejaron en sus obras la estética simbolista. Al lado de artistas de reconocido prestigio como Sorolla, Zuloaga, Rusiñol o Romero de Torres, se encuentran algunos otros que constituyen una interesantísima órbita de pintores que recogieron en sus cuadros un mundo refinado, estilizado y decadente que se alarga en el tiempo; por eso debemos considerar la tendencia modernista-simbolista en la pintura española –contemporánea también de las vanguardias– durante las tres primeras décadas del siglo XX. Véase, para tener una visión de conjunto sobre este capítulo de nuestra historia del arte, el catálogo sobre *Pintura simbolista en España (1890-1930)* y el interesante estudio introductorio de Calvo Serraller (1997: 17-59). También en la Fundación Mapfre, pero en 2000, se organizó otra exposición sobre el simbolismo en Francia, imprescindible para seguir completando el panorama europeo; puede consultarse el catálogo *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia* –de donde proceden algunas de las imágenes que se citan en este artículo– y el ensayo de Jumeau-Lafond (2000: 16-46).

Por otra parte, algunos retratos del catalán Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959) inciden en cierta masculinización de las mujeres levemente fatales que frecuentan los cafés-cantantes o se dedican al ejercicio de la prostitución. Algo similar es lo que ocurre con los retratos del hispano-cubano Federico Beltrán Massés (1885-1949), en los que se proyecta el lujo y la riqueza de la alta sociedad, pero también su decadencia. Otros ejemplos de androginización masculina los encontramos en las obras de artistas bastante desconocidos, como el pacense Antonio Juez (1893-1963) –pintor, ilustrador, escritor y hasta diseñador de jardines, que extiende su gusto por las ambientaciones decadentes hasta casi los años treinta– y el granadino Gabriel Morcillo (1887-1873) –defensor de un orientalismo barroco, sensual o marginal, con bodegones y guirnaldas, que suele mostrar a jóvenes semidesnudos e insinuantes rodeados de flores–.

En todos estos ejemplos, la androginia se presenta con la intención consciente de construir imágenes idealizadas, ajenas a una representación objetiva de la realidad, no solo por la ambigüedad sexual que se retrata en ellas, sino porque parecen ambientadas en un escenario sin espacio ni tiempo. Las imágenes del andrógino se convierten en arquetipos profundamente espiritualizados por su carácter iconográfico y casi religioso, y su perfección física resuelta en carnalidad se expone a la mirada lasciva o devota, al mismo tiempo, de quienes las contemplan.

### La androginia en la literatura modernista-simbolista española

Un cuadro del pintor mexicano Ángel Zárraga, «Ofrenda votiva a San Sebastián» (1912), en el que se integra la visión andrógina del santo con la homosexualidad implícita en el icono religioso, puede ser un buen punto de partida para recoger muy someramente la presencia del motivo en la literatura hispanoamericana. En la primera etapa poética de Rubén Darío, por ejemplo, encontramos algunas referencias que, en su afán culturalista, se pueden interpretar como una forma de embellecimiento de la realidad, pero también como un revulsivo contra los códigos morales tradicionales por las visiones heterodoxas que se sugieren. Así ocurre en algunos poemas de *Prosas profanas* (1896), un libro donde se alternan diferentes tendencias del Modernismo, desde la visión desenfadada de ambientes versallescos exentos de moralidad o las recreaciones de la Antigüedad grecolatina –con el epicureísmo hedonista como reclamo–, hasta la recurrencia de temas y formas métricas de la lírica medieval o la presencia de referencias contemporáneas, como la poesía de Verlaine y el discurso poético, pictórico y musical que proclama. Este universo modernista de Darío lo pueblan príncipes ambiguos, princesas tristes, cisnes o centauros, representantes de un mundo paralelo en el que se refugia el poeta

para desarrollar su culto a la belleza ideal que, en muchos casos, integra lo masculino y lo femenino. La atmósfera del famoso primer poema del libro («Era un aire suave, de pausados giros...») se recrea en la descripción de la marquesa Eulalia, una jovencita que se debate entre dos amores en un jardín presidido por antiguas estatuas de clásica androginia como la de Diana, diosa de la caza y prototipo de una belleza femenina masculinizada: «Cerca, coronado con hojas de viña, / reía en su máscara Término barbudo, / y, como un efebo que fuese una niña, / mostraba una Diana su mármol desnudo» (Darío, 2002: 56). Asimismo, en el poema «El reino interior» se contraponen, con el apoyo de un lenguaje preciosista y suntuoso, el ejemplo de siete princesas (las virtudes), frente a siete mancebos (los vicios), identificados con los pecados capitales, refinados, voluptuosos y ambiguos:

Sus labios sensuales y encendidos,  
de efebos criminales, son cual rosas sangrientas;  
sus puñales de piedras preciosas revestidos  
–ojos de víboras de luces fascinantes–  
al cinto penden; arden las púrpuras violetas  
en los jubones; ciñen las cabezas triunfantes  
oro y rosas; sus ojos, ya lánguidos, ya ardientes,  
son dos carbunclos mágicos de fulgor sibilino,  
y en sus manos de ambiguos príncipes decadentes,  
relucen como gemas las uñas de oro fino (2002: 137-138).

Al final del texto, el alma del poeta reclama la presencia de unos y de otros para completar el círculo de su sueño andrógino y para que la fusión de contrarios ofrezca una visión integradora y paralela de la realidad: «–¡Princesas, envolvedme con vuestros blancos velos! / –¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!» (2002: 139)<sup>6</sup>.

6. Dos referencias en un cuento de Rubén Darío, titulado *Febea*, pueden relacionarse también con el tema de la androginia. El relato –publicado en *La Prensa Libre* de Costa Rica el 1 de octubre de 1891 y luego difundido muchas veces– recrea la escena en la cual Febea, la pantera del emperador Nerón, contraviene la voluntad de su amo y se niega a devorar a Leticia, «nívea y joven virgen de una familia cristiana», que no se ha conmovido ante el horrible canto interpretado por él con su lira. Las alusiones al tema las encontramos tanto en la descripción que se hace de Nerón como personaje ambiguo –«César neurótico, que [...] acaricia con su mano delicada y viciosa de andrógino corrompido a la pantera» (1950: 153)–, como en la evocación equívoca de la joven, confundida por su apariencia corporal con un muchacho indefinido en cuanto a su género: «Leticia tenía el más lindo rostro de quince años, las más adorables manos rosadas y pequeñas; ojos de una divina mirada azul; el cuerpo de un efebo que estuviese para transformarse en mujer –digno de un triunfante coro de [h]exámetros, en una *metamorfosis* del poeta Ovidio» (1950: 153-154).

El motivo es mucho más evidente en el conocido soneto en versos dodecasílabos titulado «Andrógino», del poeta mexicano Amado Nervo, perteneciente a la sección «Lubricidades tristes» (1896) de *Poemas*:

Por ti, por ti clamaba cuando surgiste,  
infernál arquetipo, del hondo Erebo,  
con tus neutros encantos, tu faz de efebo,  
tus senos pectorales y a mí viniste.

Sombra y luz, yema y polen a un tiempo fuiste,  
despertando en las almas el crimen nuevo,  
ya con virilidades de dios mancebo,  
ya con halagos tiernos de mujer triste.

Yo te amé porque, a trueque de ingenuas gracias,  
tenías las supremas aristocracias:  
sangre azul, alma huraña, vientre infecundo;

porque sabías mucho y amabas poco,  
y eras síntesis rara de un siglo loco  
y floración malsana de un viejo mundo (1901: 75-76).

En el poema se ensalzan las virtudes físicas contrapuestas de un efebo andrógino que surge del inframundo como arquetipo de belleza y perfección estética. La utilización de construcciones paralelísticas y el constante uso de antónimos se corresponde con la contradicción propia de la imagen que se describe, caracterizada por la fusión de contrarios. Escondido en las profundidades más tenebrosas por su conexión con lo demoníaco, el andrógino surge como un ser maldito y desdoblado que sintetiza el nuevo siglo, aunque se trate de una herencia del pasado. Viene avalado por cierto aristocratismo estético e intelectual que seduce engañosamente al poeta, puesto que en su frialdad se esconde lo malsano. Como recuerda José Olivio Jiménez, en su *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (1985), una de las características de la poesía de Amado Nervo es la plasmación de la «lucha entre la carne y el espíritu, la sensualidad y la religiosidad, el impulso erótico y el afán de trascendencia», de modo que en esta situación el ideal de androginia se admite como posibilidad de síntesis enriquecedora que dé respuesta al vacío existencial del *fin de siècle*: «Nervo se asomaba, con temblor y resignación a la vez, al misterio; y, en la búsqueda de alguna solución, de alguna fórmula de sabiduría suficiente, abrazaba sincréticamente, eclécticamente [...], doctrinas e ideas heteróclitas y aun heterodoxas» (1994: 258). El andrógino se convierte, desde esa perspectiva, en esa respuesta filosófica y artística que reclama el autor.

Entre los poetas modernistas españoles encontramos también algunos otros ejemplos del tratamiento más o menos explícito de la androginia; así en uno

de los sonetos más famosos de Francisco Villaespesa, «Ensueño de opio», perteneciente a *La copa del rey de Thule*, un volumen publicado en 1900, aunque ampliado en 1909, a cuya edición pertenece este poema añadido:

Es otra señorita de Maupin. Es viciosa  
y frágil como aquella imagen del placer,  
que en la elegancia rítmica de su sonora prosa  
nos dibujó la pluma de Teófilo Gautier.

Sus rojos labios sáficos, sensitivos y ambiguos,  
a la par piden besos de hombre y de mujer,  
sintiendo las nostalgias de los faunos antiguos  
cuyos labios sabían alargar el placer.

Ama los goces sádicos. Se inyecta de morfina;  
pincha a su gata blanca. El éter la fascina,  
y el opio le produce un ensueño oriental...

De súbito su cuerpo de amor vibra y se inflama  
al ver, entre los juncos, temblar como una llama  
la lengua roja y móvil de algún tigre real

(en Olmo Iturriarte y Díaz de Castro, eds., 2008: 289).

El texto comienza con una referencia a la *Mademoiselle de Maupin*, el personaje andrógino de la ya aludida novela homónima de Gautier, con quien se identifica esta nueva «señorita» del poeta almeriense, caracterizada por su hedonismo perverso y la ambigüedad de sus deseos carnales –aunque, en esencia, «sáficos»– que no distinguen entre ambos sexos. Se incluye en la descripción de esta suerte de mujer fatal el motivo simbolista de los paraísos artificiales, de los que dejó buena cuenta Baudelaire en el libro sobre el tema y en algunos poemas de *Les Fleurs du Mal*, que, por cierto, iba a titularse originariamente *Lesbiennes (Lesbianas)*; en este caso, se trata de un «ensueño» provocado por varias drogas, como la morfina, el éter y el opio, algunas de las sustancias narcóticas más comunes a finales del siglo XIX, que los escritores más identificados con la bohemia consumían para alterar el estado de su conciencia y espolear su espíritu creativo. Tales paraísos artificiales permiten la evasión del poeta hacia estadios subjetivos en los que se recrea el exotismo del mundo oriental y se introduce el tema del sadismo que la joven demuestra cuando droga a su gata, así como el erotismo morboso que le suscita el tigre, un peligroso animal –también felino– que se utiliza en muchos textos modernistas y en la pintura como sinónimo de belleza y voluptuosidad perversa (Cuesta Guadaño, 2022).



Otro de los textos en los que aparece el tema de la androginia de manera explícita, a través de una éfrasis rafaelesca, es el soneto «El joven rubio», de Antonio de Zayas, inserto en el libro *Retratos antiguos* (1902):

Es su expresión de pálida doncella  
del opaco país de Lombardía;  
dorado el pelo cual la luz del día  
que entre la nieve de su tez destella.

La mirada dulcísima, y en ella  
se concentra su joven fantasía,  
y un gesto de ideal melancolía  
vaga en los labios de su boca bella.

El codo descansando en la ventana  
y el semblante en la palma de la mano,  
orla su nivea sien negro birrete;

y es su precoz espíritu italiano,  
perdido en los enigmas del mañana,  
de una ilusión erótica el juguete (1902: 36).

Como vemos, la expresión del joven rubio –hipotéticamente representado por Rafael en un retrato (¿Bindo Altoviti?) que no se puede concretar con seguridad– nos recuerda a la de una doncella y la visión artística del poeta recrea eróticamente la contemplación de un muchacho cuya hermosura se corresponde –como si se tratara de una *descriptio puellae*: tez «pálida», cabello «dorado», «mirada dulcísima»– con el ideal femenino de belleza durante el Renacimiento. La imagen del efebo, apoyado en una ventana, se centra, primero, en la descripción de su rostro melancólico y ensimismado en la fantasía de su actitud estática; después, se detiene en el ademán meditabundo del adolescente, que parece no aspirar a nada más que a ser objeto de deseo de los ojos que lo miran.

En la «Carta-Prólogo» que antecede a esta colección de versos, Zayas se reconoce en la etiqueta de «modernista» aplicada «al literato que es capaz de comprender la inevitable transformación de todo cuanto existe, al que está convencido de que en el espíritu humano se operan continuos cambios, en armonía con las circunstancias y con el medio ambiente» (Zayas, 1902: 8). Estas declaraciones se acomodan bien a lo novedoso del asunto que se poetiza y participan, además, del sentimiento de abulia consustancial a los jóvenes modernistas, pues las circunstancias anímicas en las que se escribieron los sonetos que forman parte del libro no parece que fueran las más favorables, a juzgar por las palabras del propio autor, que desea «sugerir al lector el lánguido abandono que me invadió durante mi estancia en Constantinopla» (1902: 10).

El soneto en cuestión, que forma parte de una colección de retratos pertenecientes a diferentes escuelas pictóricas europeas –italiana, española, germánica, francesa e inglesa–, sintoniza con el propósito del poeta de estar «más atento al espíritu que a la exterior apariencia de la persona retratada, [...] más a dar idea de su carácter o del estado de su alma» (1902: 13). La descripción del muchacho que se contempla, que no se ha podido relacionar con ningún cuadro rafaelesco, incide más en los rasgos espirituales del retratado que en sus características físicas, de tal manera que podríamos pensar que, en realidad, no existe un referente real sino una figuración autónoma por parte del autor, que proyecta sobre el joven su propio estado de indolencia. En este sentido, Zayas renueva el antiguo concepto de la écfrasis porque, como señala Nebot, «el perfil psicológico trazado, los gestos, el decorado y, sobre todo, la irrupción final de lo erótico, suponen una visión subjetiva sutilmente enraizada con la disidente sensibilidad *fin de siècle*» (2020: 177)<sup>7</sup>.

Algunos otros ejemplos referidos a la androginia se encuentran dispersos en las páginas de los poemarios modernistas, como en *Alma glauca*, un volumen publicado por el misterioso Marqués de Campo en 1904, donde la búsqueda del ideal es una cuestión integrada en una visión más amplia sobre el homoerotismo. Tras el título aristocrático se esconde, como ha demostrado Luis Antonio de Villena con ayuda de otros investigadores, el nombre de José María Luis Bruna (1877-1916), autor de tres libros de poemas –además de la obra que comentamos, *Cantares* (1903) y *Estampas* (1907), entre la copla popular y la inspiración parnasiana, respectivamente–, que apenas tuvo repercusión en las historias de la literatura de su tiempo –aunque apareció un texto suyo en *La musa nueva. Antología de líricos modernos de España* (1908), de Eduardo de Ory–, pero que merece ser rescatado por lo que representa *Alma glauca* en el contexto del decadentismo español.

El título de la obra, integrada por treinta y cuatro composiciones, alude al color glauco y, por extensión, a la obsesión que tiene el duque de Fréneuse por las miradas de ese color verdoso en la novela *Monsieur de Phocas*, de Jean Lorrain, publicada en 1901. El primer poema del libro está dedicado precisamente a dicho personaje maldito, con quien el Marqués de Campo se

7. Aunque el texto comentado es el más directamente vinculado con el tema de la androginia, en otros poemas dedicados a pinturas de la escuela italiana advertimos también ciertas alusiones, más o menos explícitas, que podrían interpretarse en el mismo sentido: en el retrato de «Cecilia de Gonzaga», de Pisanello, la todavía incipiente adolescencia de la joven retratada no permite todavía distinguir caracteres sexuales diferenciados porque «su impúber seno palpitar no siente / a impulsos de la fe ni los amores» (1902: 21), y, en la representación de «Lucrecia Crivelli», de Leonardo da Vinci, se refiere a unos ojos que, en su expresión masculinizada, «[...] recelo / dicen mirando con viril firmeza» (1902: 29).

identifica en su verbalización de lo prohibido: «Como a ti me atormenta esa glauca mirada, / destello de esmeralda, cambiante luz de gema... / La mirada de Antinoo infinita y suprema...» (2006: 41). El autor declara abiertamente su inclinación homoerótica en estos versos mediante una alusión directa al jovencísimo amante del emperador Adriano, un arquetipo que tras su muerte se convierte en símbolo de la belleza efímera y divinizada. En otro poema («ΓΛΑΥΚΟΣ»), se celebra la contemplación de un grupo de efebos victoriosos que corren libres desde la campiña hasta el mar; en su enérgica y festiva contradanza, los adolescentes parecen deidades de la naturaleza y se confunden con las aguas purificadoras:

De rosas y jacintos coronados  
van danzando los pálidos efebos  
[...]  
Van ágiles danzando... Ya sus formas  
esbeltas y gráciles se dibujan  
en las aguas tranquilas, sobre el fondo  
de transparentes brumas.  
[...]  
Un nimbo luminoso les rodea,  
un nimbo violáceo y refulgente,  
de áureas luces... Con algas y narcisos  
guirnaldas entretejen (2006: 47).

La mirada de algunos de estos muchachos («Como el fulgor del bronce en las estatuas griegas, / [...] / ¡así son sus miradas, sus miradas serenas...!»), en «Reflejo opalescente», 2006: 65) es comparable a la de las obras del arte clásico y el ideal de belleza helénica se impone como una forma de evasión ante las acusaciones de los moralistas y como impulso de legitimación del deseo homoerótico. Aunque no deja de ser una convención literaria que se pone de moda entre quienes defienden el valor de la disidencia, la visión hedonista de la vida representada por estos adolescentes andróginos ofrece una vía de escape culturalista, por su prestigio intelectual, para sortear los azotes de la moral más férrea; así lo cree Alberto Mira cuando afirma que «la Hélade constituye un mundo de la imaginación más allá de la ley, la culpa, la patología o la religión» (2007: 101).

La «efebofilia» que advertimos en los versos del Marqués de Campo se inspira en los referentes clásicos de la literatura homoerótica y en la influencia que ha ejercido la idealización de la antigua Grecia en el imaginario colectivo. Ese interés por la androginia anticipa las recreaciones poéticas de algunos cultivadores futuros de esta temática –como Luis Cernuda, Juan Gil-Albert, Francisco Brines o Luis Antonio de Villena–, que sitúan algunas de sus

recreaciones poéticas en las playas mediterráneas, habitadas por marineros o nadadores ajenos a la belleza que irradian; también recuerdan los versos del poema «¡Fuego lejano!» a los escenarios de la novela *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann, como si el propio Gustav von Aschenbach estuviera evocando al andrógino Tazio:

Le vi en la playa alegre, en la playa de moda.  
 Él al *tennis* jugaba. De luces policromas  
 sobre un mar de esmeralda el Sol desfalleciente  
 irisaba las ondas que sus ensueños mecen.  
 Y entre la gente aquella, frívola y elegante,  
 ¡yo le vi, bello efebo, yo le vi aquella tarde...!  
 Su sonrisa evocaba otro tiempo remoto;  
 un tiempo de belleza, un tiempo luminoso... (2006: 109)

Por otra parte, el extraño volumen de José Antich, *Andrógino*, que se publicó en Barcelona también en 1904, nos ofrece una visión anacrónica de la androginia –si tenemos en cuenta la evolución de su tratamiento en la literatura simbolista–, centrada en la recuperación de su sentido mítico. El contenido del libro –escrito en forma poético-dramática– gira en torno a la búsqueda de la unidad en el ser perfecto, representado por Andro (personaje masculino), que sale en busca de Ginea (personaje femenino) a través de extraños escenarios donde se le aparecen monstruos y donde dialoga con las divinidades hindúes que defienden el pansexualismo y el misticismo de los encuentros eróticos. Frattale lo define como «un poema metafísico de grávido sabor heterodoxo y de un valor documental relevante acerca de lo imaginario esotérico-literario del tiempo, en el que, con un arduo esfuerzo de síntesis, se amalgaman fuerzas y temas de la mitología brahmánica con las teorías de los filósofos alemanes (Kant, Fichte, Nietzsche, Schopenhauer) sobre los problemas del ser» (1989: 10).

El poema de Antich se divide en dos partes («Andro y Ginea» / «Unidad») y su desarrollo se concibe como un camino de perfeccionamiento espiritual que el protagonista debe recorrer para conseguir la ansiada unidad y su renacimiento a la vida:

Entonces me pregunté: ¿para qué vivir?  
 En vano buscaba la Unidad: no estaba ni en lo grande ni en lo pequeño.  
 El fundamento de la realidad objetiva era el perpetuo dualismo: la vida y la muerte; el bien y el mal; el elemento masculino y el femenino.  
 ¿Dónde hallar la unidad superior que yo soñara como centro de fusión de estos principios? ¿Habían de ser eternos? ¿Dónde estaba, pues, el reposo? (1989: 46).

En la primera parte, el personaje aprende a perfeccionarse de manera individual («Ilusión», «Crepúsculo», «Crisálida» e «Ideal»), y, en la segunda, una vez asimilada la ausencia de la amada, Andro se dispone a superar las pruebas más difíciles de ese proceso de iniciación («Visión», «Poder», «Seducción» y «Redención»). El protagonista tiene que recorrer las etapas pasadas, presentes y futuras de la historia de la humanidad. Tras un periodo de enormes vicisitudes, Andro se encuentra con Ginea y descubre que ella encarna el ideal que él tanto anhela encontrar; antes de alcanzarla, vuelven a interponerse monstruos fabulosos en su transitar, pero finalmente consigue zafarse de ellos y emprende un nuevo proyecto de vida con la joven, de cuya unión surge el ser perfecto. Sin embargo, surgen nuevas dificultades que tendrá que sortear y se produce la separación definitiva de los amantes. Andro debe renunciar al cuerpo de Ginea, que se desvanece y espiritualiza en sus brazos. Desde ese momento, se enfrenta a nuevas fases de su proceso de perfeccionamiento, hasta que llega la muerte, que lo mira con el rostro de Ginea, y la luz del conocimiento lo ilumina para siempre.

Estrella de Diego ha señalado que la obra es «el reflejo de los consabidos polos –hombre intelectual, mujer física– patentizado en un discurso que Ginea hace a propósito de una unión que ella ve como física y que es reproducida desde la perspectiva masculina» (1992: 32). Andro le reprocha a Ginea su deseo de fusión y reclama una forma de conexión que esté más allá de la materia, puesto que –en sintonía con el mito de un origen del ser humano disociado en dos mitades– el ideal de la androginia está muy lejos de alcanzarse todavía. La obra de Antich, como vemos, aborda el asunto desde una perspectiva filosófica, pero lo retoma con altas dosis de complejidad conceptual y argumental que solo parece permitir el acceso a los iniciados en el discurso teosófico:

Te engañas, Ginea; nuestra unión no es absoluta. Mi alma concibe otra más pura y completa; pero tú me demuestras que ni siquiera alcanzas a vislumbrarla. Por encima de nosotros está el ser libre de deseo. Ni tú ni yo representamos la perfección: únicamente él la simboliza. Su imagen flota en el espacio como un ideal etéreo. Está muy lejos, pero nuestro esfuerzo nos elevará hasta transformarlo en realidad (1989: 128).

Junto a estos ejemplos espigados del inmenso caudal poético modernista, debemos referirnos a una desconocida obra poética y a ciertas piezas teatrales de Jacinto Benavente, un autor, por cierto, que siente verdadera predilección por el tema de la androginia. La primera etapa de su trayectoria está íntimamente relacionada con el modernismo simbolista y es en esa etapa tan interesante de su obra cuando se publica la primera edición de *Teatro fantástico* (1892, ampliado en una segunda edición de 1905), un conjunto de piezas breves

que recuperan diferentes formas dramáticas tradicionales (la antigua farsa, el arte de la pantomima o el teatrillo de muñecos) y que anticipan líneas de modernidad teatral en España por las que más tarde discurren los autores más renovadores, como Valle-Inclán, los Martínez Sierra, Jacinto Grau o García Lorca (Huerta Calvo y Peral Vega, 2001: 19). Entre las piezas que se insertan en esta primera obra benaventina, la comedia *Cuento de primavera* es muy representativa del tratamiento de la ambigüedad sexual, un asunto heredado del teatro de Shakespeare, a quien tradujo (*El rey Lear* en 1911) o adaptó (*Cuento de amor* en 1899, basada en *Noche de Reyes*), y a quien homenajeó en algunas de sus obras, como *La noche iluminada* (1927) o *Titania* (1945). Lo que le atraía a Benavente del bardo inglés era ese ambiente de libertad que está presente en sus comedias, en las que las relaciones enmascaradas de continuo por disfraces –unas circunstancias que privilegian la androginia– permiten una interpretación bastante ambigua de las relaciones entre los sexos. La acción de este *Cuento de primavera* se inspira en el argumento de *Como gustéis* y, en la obra, asistimos a un juego de equívocos a través de las continuas trasposiciones del vestuario de los personajes: Rosalinda se disfraza de hombre y adopta el nombre de Ganimedes para ir en busca de su amado Orlando, que, por supuesto, no es capaz de reconocerla de esa guisa, y lo mismo sucede con Hebe, que se enamora de Ganimedes, sin saber que tras su vestimenta se esconde Rosalinda. Aunque la resolución del conflicto siempre reordena el caos propuesto inicialmente a favor de la heterosexualidad, lo cierto es que eso no invalida el tratamiento positivo que adquiere la mezcla de los géneros y la consideración positiva de la androginia<sup>8</sup>.

La comedia de Benavente convierte a su Ganimedes –un nombre de evidentes resonancias homoeróticas– en una suerte de andrógino espiritual. En el «Prólogo» de la pieza, el personaje se presenta ante los espectadores como una mujer –aunque, realmente, se trata de un hombre– que lleva disfraz masculino:

---

8. No perdamos de vista las interesantes consideraciones de Manuel Ángel Conejero, en su clásico ensayo *Eros adolescente*, a propósito del sentido que tiene el travestismo shakesperiano en relación con la androginia: «En definitiva, no se trata de asumir el papel de otro sexo, sino de encontrar en lo andrógino un factor positivo. No supondría ni librarse de lo femenino –en el supuesto de que fueran adolescentes disfrazados de mujer– ni de fijarlo. Más bien consiste en la exteriorización de un estado mental interior basado en las ventajas de los contrarios. Sería, el del disfraz, un estado intersexual, un método de triunfo, un deseo de ser confundido, de ser poseído y de poseer... En último término es, desde luego, una estrategia teatral, una excusa dramática perfecta para exteriorizar lo más oculto, lo más morboso, lo que de otra manera no encontraríamos modo de decir. El tema se manifiesta con frecuencia en la literatura del Renacimiento y, en especial, en los años que preceden a Shakespeare, y no es sino un pretexto para abordar de forma más o menos directa el tema de la inversión y de la bisexualidad» (1980: 32-33).

«Salud a todos. El autor me ha elegido entre mis compañeros para recitaros el prólogo, porque asegura que soy muy bella y me siento muy bien el traje masculino y que así, disfrazada, por fuerza he de captarme la gracia de todos, si a los hombres agrado por lo que soy y a las mujeres por lo que parezco» (Benavente, 2001: 131-132). El dramaturgo quiere trasladar a los espectadores esa indefinición sexual que recurre al motivo del andrógino para desdramatizar las previsibles prevenciones morales del público y convencerles del triunfo de esa indeterminación, especialmente durante la adolescencia. Al mismo tiempo, plantea el tema como una cuestión enriquecedora, que escamotea reflexiones de carácter moral por su condición de cuento fantástico tras el que, sin embargo, se encubren rasgos de la personalidad del propio Benavente que el dramaturgo pretende justificar, aunque sea de manera encubierta:

Así, en la primavera de la vida, es todo en nosotros esperanza, y como las flores en capullo muestran apenas sus colores, los afectos surgen vagos, indefinibles, sin marcado matiz todavía; la amistad se confunde con el amor, el amor con la poesía; todo es incierto en nuestro espíritu, que, deslumbrado por el despertar, revolotea como mariposa y liba por igual dulzores y amargas, sin experiencia para distinguirlos (2001: 133-134)<sup>9</sup>.

Ese mismo ambiente de ambigüedad sexual que hace del andrógino una máscara privilegiada está presente en *La sonrisa de Gioconda* (1906). El argumento gira nuevamente en torno al motivo del disfraz que disuelve las fronteras entre lo masculino y lo femenino. Stello, criado de Monna Lisa, llega al estudio de Leonardo da Vinci con una carta de su señora en la que le comunica al pintor que ya no posará más para él, aunque le ofrece a su criado –vestido de mujer– para que pueda sustituirla y el artista termine el retrato. El mensaje pagano y hedonista de esta obra queda simbolizado al final de esta obra con la exaltación de la sonrisa andrógina que habrá de pasar a la historia de la pintura: «¡Señora...! ¡Stello! ¿Eres tú? ¡Qué importa! Sonríe como ella, sonríe así..., sonríe. Nada quiero saber. Nunca comprendí tu alma de enigma como ahora. Sonríe así, que Leonardo consagra esa sonrisa a la inmortalidad» (2001: 266).

Contemporáneo del *Teatro fantástico* en su primera edición de 1892 es el volumen de *Versos* publicado por Benavente en 1893 (Cuesta Guadaño, 2008). Se trata de un libro bastante desconocido, por cuanto representa un género

---

9. En otra escena de la obra, Colombina le describe a la Princesa Lesbia los rasgos físicos de un Príncipe a quien no conoce (Zafir), pero con quien está prometida por imposición de su padre, y lo hace aludiendo a sus evidentes cualidades andróginas: «Juntas en un sujeto la gracia juvenil y la arrogancia del hombre fornido, hermoso en demasía para hombre; no busca la idea, sin embargo, parangón para su hermosura en femeniles encantos, sino que, elevándose a ideales alturas, le parangona con gentilicos dioses» (2001: 154).

subsidiario que el futuro Premio Nobel cultivó escasamente por sus limitadas aptitudes para la lírica; en sus *Obras completas* se incluye también una sección de *Poesías*, donde se recogen otros textos que el dramaturgo fue escribiendo a lo largo de su vida. La temática andrógina, en su relación con el homoerotismo masculino, está presente en varios poemas incluidos en *Versos*, pero aparece de manera más concreta en la serie de «Sonetos» del libro y, especialmente, en el número XII:

Urania, Venus celestial, inspira  
mi amor, rebelde a Venus genitora,  
la del vulgar amor inspiradora,  
que vida enciende en su inflamada pira.

Al goce sólo celestial aspira  
mi amor, de la belleza arrobadora,  
y la belleza celestial adora  
cuando en humano ser la ama y admira.

En ti fue, ¡oh, Grecia!, sin dolor ni pena,  
toda humana belleza idolatrada.  
Hermes, cual Afrodita, culto ordena,

y en la inmortal, olímpica morada,  
el áurea copa de los dioses llena  
Hebe, con Ganimedes alternada (1942: 1089).

El poeta reclama la inspiración de la Venus Urania, identificada tradicionalmente con la homosexualidad o el «uranismo» –una de las denominaciones con las que se aludía al amor entre iguales a finales del siglo XIX<sup>10</sup>, para dar expresión a un amor elevado que anhela la contemplación de la belleza. Además de la admiración declarada hacia la cultura griega, este soneto contiene varias referencias mitológicas que podemos interpretar en clave homoerótica, así como una defensa explícita de la androginia, que aparece no solo en estos primeros poemas sino en varias de sus piezas dramáticas; no en vano, el dramaturgo apunta en una conferencia titulada «La mujer y su mayor enemigo»

10. Como recuerda Amelina Correa, la palabra «uranismo» fue acuñada por el austriaco Karl Heinrich Ulrichs «para referirse a los hombres que, como él mismo, se sentían atraídos por otros hombres, y en su libro *Estudios sobre el amor masculino* (en realidad, un conjunto de cinco ensayos publicados entre 1864 y 1865) explicaba que dicho amor era natural y biológico, lo que él resumía en la frase *anima muliebris virili corpore inclusa* («una psique femenina atrapada en un cuerpo masculino»). Además, en la misma obra se refiere también a la bisexualidad, el lesbianismo y el hermafroditismo. [...] En esta misma línea continuará el médico y sexólogo alemán Magnus Hirschfeld, quien desarrolló la teoría de un tercer sexo, entre varón y mujer, para explicar una opción sexual diferente» (2012: 40-41).



que «sin un cerebro y un corazón andróginos no es posible ser artista del todo» (Benavente, 1953: 117). Ganimedes, el copero de los dioses raptado por Júpiter que aparece en el poema, es quizá el personaje que mejor representa el ideal andrógino y las referencias a personajes masculinos (Hermes / Ganimedes) y femeninos (Afrodita / Hebe) confirman las diferentes posibilidades eróticas que defiende la mentalidad benaventina. Por otra parte, la «Venus celestial» (Urania), nacida de los genitales amputados de Urano y diosa del amor puro, se opone a la «Venus genitora», Afrodita Pandemos, diosa del amor vulgar, y en tal contraposición parece privilegiarse a la primera. Al mismo tiempo, la relación de Hermes –el dios mensajero y elocuente– con Afrodita, y la equiparación de Hebe –la diosa de la juventud, que había sido nombrada copera de los dioses con anterioridad– con Ganimedes se puede identificar con el hermafroditismo. La atracción física y, sobre todo, espiritual hacia el cuerpo masculino representa en este poema la expresión del eros neoplatónico y el poeta desea trascender lo físico –sin negarlo– para sublimar el deseo carnal. No es ajeno, en este sentido, el precedente de los *Sonetos* de Miguel Ángel, en los que, lejos de rechazar los placeres de la carne, se plantea el anhelo del espíritu hacia una belleza inalcanzable<sup>11</sup>.

### Consideraciones finales

Durante siglos, el andrógino se identificó con la búsqueda de una identidad primordial que había de restituir o recomponer la unidad del ser. Ese fue el fundamento teórico sobre el que se apoyaron las reconstrucciones del mito y el sustento argumental de sus múltiples manifestaciones en el arte y en la literatura. Sin embargo, la perspectiva que se adopta en el *fin de siècle* responde,

---

11. Aunque en otros sonetos de la serie de *Versos* se evidencia el destinatario femenino, aún podemos encontrar referencias a un homoerotismo insinuado o a una pretendida ambigüedad sexual. Benavente juega con el equívoco cuando pretende dar nombre a un «afecto extraño» (soneto III) que confunde amor y amistad. El «amor» –referido a la relación heterosexual– parece confundirse con la «amistad» –aplicado a la homosexual–, en contra de la moral tradicional que impone la frontera entre una y otra denominación: «¿Un nombre a nuestro afecto? ¡Afecto extraño! / (...) / De la amistad se cubre con el velo, / mas deja ya que el alma lo confiese, / deja que diga... amor. Su nombre es ese» (1942: 1085). Esta declaración se hace mucho más explícita en sus *Poesías*: «Si alguna vez me besas, sea sobre la frente, / beso filial que traiga quietud al pensamiento, / que tú no sabes cómo el amor es tormento / cuando el amor no acierta a decir lo que siente» (1956: 923). Sobre las referencias homoeróticas que aparecen en la obra de Benavente, puede consultarse el primer capítulo del ensayo de Peral Vega (2021: 19-64); en estas páginas, se propone una interesante influencia contextual del grupo de *uranian poets* ingleses –Symonds, Nicholson o Carpenter, entre otros– en las alusiones benaventinas (2021: 25 ss.).

como hemos repasado, a otras consideraciones, pues la interpretación decadentista –centrada en la idea de «degeneración»– difiere ligeramente de esta concepción tan idealista de la fusión de contrarios, aunque no la niega, y se propone como emblema de una forma de entender la sexualidad sin cortapisas. En consecuencia, el andrógino finisecular no es solo la representación de un ser completo, sino la expresión ambigua de un sentimiento que hace estallar por los aires el orden natural y moral de una sociedad encorsetada para enfrentarlo, en el camino hacia la modernidad, a una realidad más compleja y perfecta.

Las palabras que Luis Antonio de Villena escribe en el prólogo a *Los andróginos del lenguaje* –como justificación del título de su libro– resumen esa esperanza de regeneración moral y estética que propugnaba la androginia y que el arte y la literatura finiseculares evidenciaron:

Hablo de andróginos no solo porque esa fue una de las palabras-clave del orbe simbolista, sino porque la belleza que guio a todos estos creadores –en un estilo o en otro– se pretendió ambigua, malvada, renovadora... Los decadentes (y muchos de ellos lo fueron o se sintieron próximos) se pensaban al final de un mundo, y ese fin les producía complacencia y esteticismo. Pero creían, asimismo –y esto suele olvidarse– que tras ese final habría de venir un tiempo distinto y transformador, cuyo símbolo y emblema sería el Andrógino. Un mundo física y moralmente otro. Aún lo esperamos (2001b: 8-9).

## Bibliografía citada

### Fuentes primarias

- ANTICH, J. (1989), *Andrógino. Poema* [1904], ed. L. Frattale, Madrid, Tecnos.
- BENAVENTE, J. (1942), *Obras completas. VI*, Madrid, Aguilar, 2.ª ed.
- BENAVENTE, J. (1953), *Obras completas. VII*, Madrid, Aguilar.
- BENAVENTE, J. (1956), *Obras completas. X*, Madrid, Aguilar.
- BENAVENTE, J. (2001), *Teatro fantástico* [1892/1905], ed. J. Huerta Calvo y E. Peral Vega, Madrid, Espasa (Austral)
- DARÍO, R. (1950), *Cuentos completos*, ed. E. Mejía Sánchez, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- DARÍO, R. (2002), *Prosas profanas y otros poemas* [1896], ed. R. Llopesa, Madrid, Espasa (Austral).
- HUYSMANS, J.-K. (2010), *A contrapelo* [1884], ed. y trad. J. Herrero, Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ, J. O., ed. (1994), *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión.
- MARQUÉS DE CAMPO (2006), *Alma glauca*, ed. Luis Antonio de Villena, Lucena (Córdoba), 4 estaciones.
- NERVO, A. (1901), *Poemas*, París / México, Librería de la Viuda de C. Bouret.
- ZAYAS, A. de (1902), *Retratos antiguos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de A. Marzo.

*Fuentes secundarias*

- CALVO SERRALLER, F. (1997), «La influencia del simbolismo en la pintura española del fin de siglo (1890-1930)», en *Pintura simbolista en España (1890-1939)*, Madrid, Fundación Mapfre, pp. 17-59.
- CHAVES, J. R. (2005), *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*, México, UNAM.
- CONEJERO, M. Á. (1980), *Eros adolescente. La construcción estética en Shakespeare*, Barcelona, Península.
- CORREA RAMÓN, A. (2012), «Isaac Muñoz (1881-1925) o un catálogo de la disidencia para los estetas del decadentismo», *Revista Internacional d'Humanitats*, 26, pp. 37-64.
- CUESTA GUADAÑO, J. (2008), «La poesía de Jacinto Benavente. Estudio y edición crítica de *Versos* (1893)», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 33, pp. 387-446.
- CUESTA GUADAÑO, J. (2022), «Decadencia y artificio: una aproximación al tema de las drogas en la poesía modernista española», en E. M. Flores Ruiz y F. Durán López (eds.), *Almas perdidas. Crápula, disipación y vida nocturna en las letras españolas (siglos XIX y XX)*, Alicante, Publicacions de la Universitat d'Alacant, pp. 179-196.
- DIEGO, Estrella de (1992), *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor.
- ELIADE, M. (1984), *Mefistófeles y el andrógino* [1962], Barcelona, Labor.
- HINTERHÄUSER, H. (1998), *Fin de Siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus.
- HUERTA CALVO, J. y PERAL VEGA, E. (2001), «Introducción» a J. Benavente, *Teatro fantástico*, Madrid, Espasa (Austral), pp. 9-75.
- JUMEAU-LAFOND, J.-D. (2000), «Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia al final de siglo», en *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia*, Madrid, Fundación Mapfre, pp. 16-46.
- LEGRAND, F. C. (1990), «El ideal andrógino en la época de los simbolistas», en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 123-126.
- LIBIS, J. (2001), *El mito del andrógino* [1980], trad. M. Tabuyo y A. López, Madrid, Siruela.
- LITVAK, L. (1979), *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch.
- MIRA, A. (2007), *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Madrid, Egales.
- MONNEYRON, F. (1996), *Landrogyne décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, ELLUG.
- NEBOT NEBOT, V. J. (2020), «Modelos de écfrasis erótica desde el Modernismo a la poesía actual (1902-2012)», *Castilla. Estudios de Literatura*, 11, pp. 173-201.

- OLMO ITURRIARTE, A. del y DÍAZ DE CASTRO, F. J., eds. (2008), *Antología de la poesía modernista española*, Madrid, Castalia.
- PAZ, O. (1993), *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral.
- PERAL VEGA, E. (2021), «La verdad ignorada». Homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936), Madrid, Cátedra.
- PLATÓN (1992), *Diálogos (III). Fedón. Banquete. Fedro*, trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos.
- PAZ, M. (1999), *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* [1930], Madrid, Acantilado.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española [DLE]*, «Andrógino, na». En línea: <https://dle.rae.es/andrógino>
- REYERO, C. (1999), *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra.
- SÁEZ MARTÍNEZ, B. (2004), *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España*, Valencia, Alfonso el Magnánimo.
- SEGADE, M. (2008), *Narciso fin de siglo*, Santa Úrsula, Melusina.
- VILLENA, L. A. de (2001a), *Diccionario esencial del «Fin de siglo»*, Madrid, Valdemar.
- VILLENA, L. A. de (2001b), *Los andróginos del lenguaje*, Madrid, Valdemar.
- VILLENA, L. A. de (2002), *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar.
- VILLENA, L. A. de (2006), «El Marqués de Campo, poeta», en Marqués de Campo, *Alma glauca*, Lucena (Córdoba), 4 estaciones, pp. I-XXVII.